

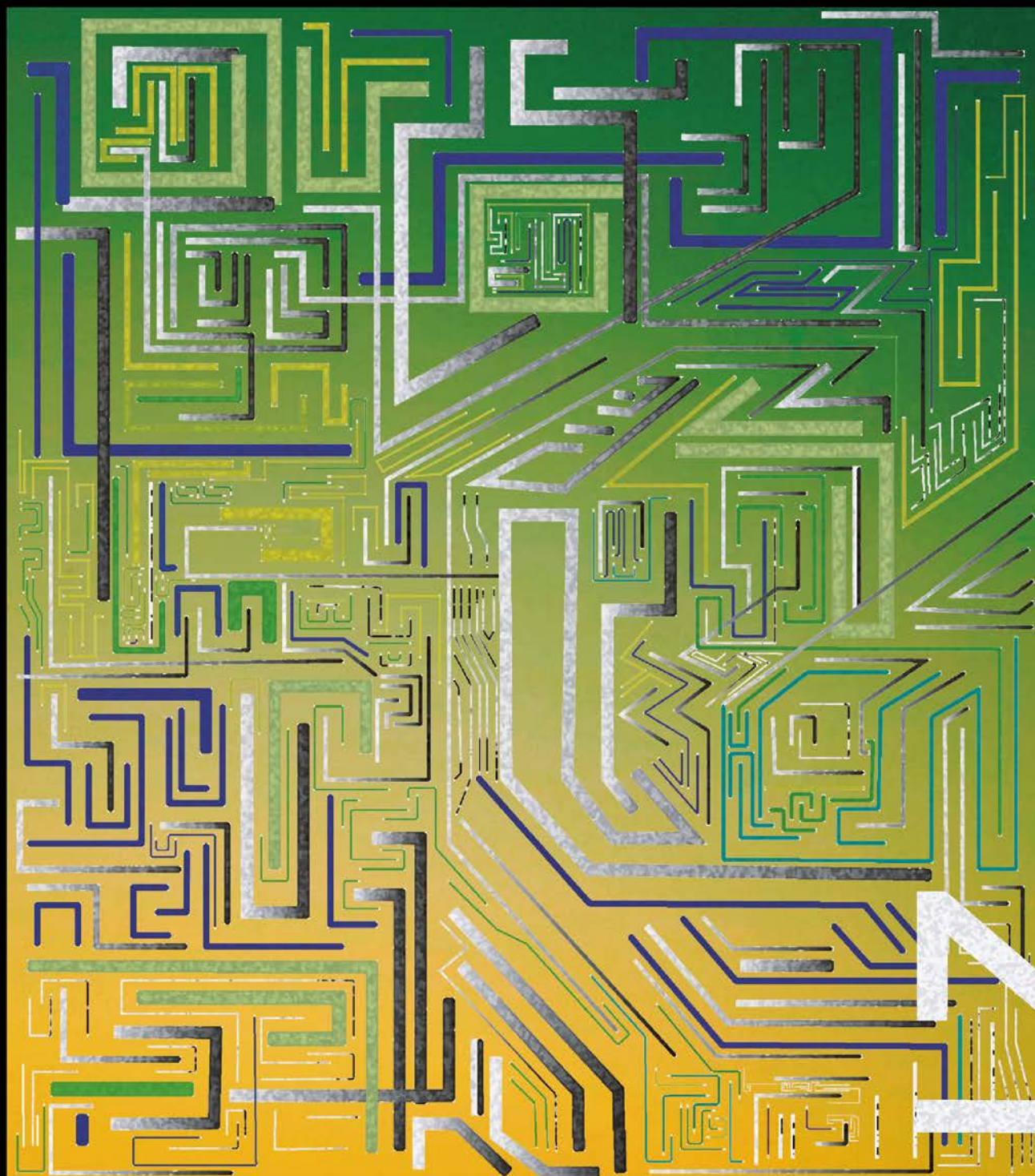
O MOSAICO

ISSN 2175-0796

Revista de Artes da FAP

Nº 21 - jul/dez 2021

DOSSIÊ TEMÁTICO: CORPOS, SABERES E ANCESTRALIDADE: DECOLONIALIDADE DAS ARTES E SABER(ES) DO CORPO



Revista de Pesquisa em Artes
Universidade Estadual do Paraná
Campus Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná

APRESENTAÇÃO

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes (ISSN: 2175-0769) é uma publicação em formato digital no site dos Periódicos da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

A *Mosaico* teve início em 2009, numa iniciativa do setor de Pesquisa e Pós-Graduação junto a um grupo de professores do *campus* de Curitiba II/FAP, com o objetivo de atender as publicações da área acadêmica e artística, em suas diversas linguagens: artes cênicas, artes visuais, artes do vídeo, cinema, dança e música, divulgando resultados de iniciação científica e de conclusão de curso, bem como de pesquisas inéditas e relevantes de graduados, pós-graduandos, pós-graduados e de professores pesquisadores nacionais e internacionais.

A Revista, que é aberta ao livre acesso de artigos, resenhas, entrevistas, traduções e memoriais descritivos, busca, fundamentalmente, promover iniciativas de troca de conhecimento com a comunidade científica, artística e com a sociedade em geral.

A presente edição configura-se como uma coletânea de trabalhos que se debruçam sobre diferentes aspectos de reflexões teóricas e análises de objetos/temas artísticos. A partir da ideia gerativa do dossiê temático – CORPOS, SABERES E ANCESTRALIDADE: DECOLONIALIDADE DAS ARTES E SABER(ES) DO CORPO, coordenado pelo artista, professor e pesquisador, Jesse da Cruz, a presente edição traz uma vigorosa, necessária e urgente problematização acerca da decolonialidade das artes e saber(es) do corpo no âmbito da Arte-Educação, interseccionando entre corpos subalternizados, (in)visíveis, (co) relacionado aos saberes e fazeres de uma ancestralidade apagada pela colonialidade.

Desejamos a todas, a todos e a todes uma boa leitura!

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

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

Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitora / Rector: **Profa. Dra. Salete Machado Sirino**

Vice-Reitor / Vice-Rector: **Prof. Dr. Edmar Bonfim de Oliveira**

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: **Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay**

Vice-Diretor/ Vice-Dean: **Prof. Me. Dráusio Fonseca**

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

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

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

Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier:

Prof. Me Jesse da Cruz [A/R/Tógrafo]

Equipe Técnica Periódicos/Fap

Assessora Técnica (revisão da língua inglesa): **Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies**

Assessoria Revisão Textual: **Profa. Dra. Letizia Osorio Nicoli e Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista Y Vedia Sarubbo**

Diagramadora: **Juciene Cachione Franco**

Capa e Projeto Gráfico - Revista O Mosaico: **Arícia Machado e Juciene Cachione Franco**

Bibliotecário: **Me. Mary Tomoko Inoue**

Pareceristas ad hoc/Advisors

Me. Alexandre Rafael Garcia

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Anderson Bogéa

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Arícia de Oliveira Machado

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Cristiane Wosniak

UFPR; Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Daniel dos Santos Colin

Faculdade CENSUPEG

Dra. Denise Bandeira

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Elke Siedler

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Gisele Miyoko Onuki

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Jair Mario Gabardo Junior

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Jesse da Cruz

Universidade Federal do Paraná/SEPT

Me. Juliana Maria Greca

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Me. Letizia Osorio Nicoli

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Lúcio Kürten dos Passos

Centro Universitário de União da Vitória

Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Luis Fernando Severo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Maria Cristina Mendes

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dr. Marcos Henrique Camargo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Mauro Alejandro Baptista Y Vedia Sarubbo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Renata Tavares

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Robson Rosseto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Rodrigo Oliva

Universidade Paranaense – campus Umuarama

Dra. Stela Regina Fischer

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Thais Castilho Taiacol Cândido

Universidade Estadual de Londrina

Dr. Ulisses Galetto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Virgínia Schabbach

Faculdade CENSUPEG

Conselho Editorial / Editorial Board

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)
Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)
Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)
Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)
Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)
Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)
Dra. Cynthia Schneider (IFPR)
Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)
Dr. Eduardo Tulio Baggio (Unespar/FAP)
Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)
Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)
Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)
Dr. Francisco Gaspar Neto (Unespar/FAP)
Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)
Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)
Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)
Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)
Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)
Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)
Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar/FAP)
Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)
Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)
Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)
Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)
Dr. Raphael de Boer (FURG)
Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)
Dra. Rosane Kaminski (UFPR)
Dra. Rosemeire Odahara Graça (Unespar/FAP)
Dra. Rosemeri Rocha da Silva (Unespar/FAP)
Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar/FAP)
Dra. Sandra Fischer (UTP)
Dra. Sônia Tramujas (Unespar/FAP)
Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)
Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

O MOSAICO

ISSN 2175-0796

Revista de Artes da FAP

Nº 21 – jul/dez 2021

DOSSIÊ TEMÁTICO: CORPOS, SABERES E ANCESTRALIDADE: DECOLONIALIDADE DAS ARTES E SABER(ES) DO CORPO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

21

Revista de Pesquisa em Artes
Universidade Estadual do Paraná
Campus Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná

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. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



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

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122>

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

Indexadores:



O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes / Unespar Campus de Curitiba II-
FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação. Curitiba, n. 21 (jul./dez.),
2021. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2021.
298p.

ISSN 2175-0769

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

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

CDD 705
CDU 7 (05)

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

SUMÁRIO

EDITORIAL	13
Jesse da Cruz	
EIXO 1 - CORPOS, SABERES E ANCESTRALIDADE: DECOLONIALIDADE DAS ARTES E SABER(ES) DO CORPO	
ESCREVER COM O CORPO E A MEMÓRIA ANCESTRAL: A DRAMATURGIA DE AUTORIA DE MULHERES NEGRAS NA CENA CONTEMPORÂNEA	24
Julianna Rosa de Souza	
FLOREIO NA CAPOEIRA: ENCANTAMENTO E DESENCANTAMENTO	44
Lívia de Paula Machado Pasqua	
“MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ”: A ESCRITA DRAMATÚRGICA NEGRA COMO POTÊNCIA DECOLONIAL	59
Carlos Alberto Mendonça Filho	
DIANTE DO EXISTIR: DANÇANDO A DECOLONIALIDADE	75
Vitor Cardoso da Rosa Nara Cálipo	
O CUIDADO COM A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE EM CENA: CORPO- IMAGEM COMO GESTO DECOLONIAL	89
Henrique Cesar Hokamura Silva Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)	
A/R/TOGRAFIAS: CORPOS DANÇANTES, DOCENTES PESQUISADORES EM FORMAÇÃO	108
Carla Carvalho Marco Aurélio da Cruz Souza	
PARA ALÉM DOS LIMITES DO DIZÍVEL: A EXPERIÊNCIA DO CORPO EM UMA EDUCAÇÃO INCLUSIVA	128
Vinicius Torres Machado Giovanna Galisi Paiva	

O CU-ESPORPIÃO DE BRUNA KURY COMO ARTIVISMO <i>DESCOLONIZATÓRIO</i> <i>CUIR</i>	142
Daniel dos Santos Colin	

DANÇA, VÍDEO E EPISTEMOLOGIAS ALTERNATIVAS: <i>RAQS EL SHARQI</i> EM <i>WE SPEAK DANCE</i>	166
Eleonora Camargo de Mendonça	

DE <i>FEBRE DO RATO</i> A BOLSONARO: CORPOS DESNUDOS <i>VERSUS</i> O AUTORITARISMO FARDADO	183
Felipe Alexandre Moura Cosmo	

EIXO 2 – ENTREVISTA VINCULADA AO DOSSIÊ TEMÁTICO

MACUMBAÇA: <i>ENI BÀ SE OUN TÍ ENÌKAN Ò SE RÍ Á RÍ OHUN TÍ ENÌKAN Ò RÍ</i> <i>RÍ, UM EBÓ ÉPISTÊMICO NA ENCRUZILHADA COM IGOR FAGUNDÈS</i>	195
Jesse da Cruz	

APRESENTAÇÃO DA SEÇÃO OUTROS TEMAS

EDITORIAL	208
Cristiane Wosniak	

EIXO 3 – SEÇÃO OUTROS TEMAS

PAISAGEM CAIÇARA: OLHARES DIALÓGICOS EM PERSPECTIVA VERBO- VISUAL.....	211
Fernando Lobo Dâmaso de Oliveira Jean Carlos Gonçalves	

REPRESENTAÇÕES DA NOÇÃO DE “OBRA DE ARTE” NO PROGRAMA DE TV “WORK OF ART”	223
Amaro X. Braga Jr	

EXPRESSÕES DA TEIMOSIA NO CINEMA BRASILEIRO: INTERRUPÇÕES E DESCONTINUIDADES NOS ANOS COLLOR	243
Leonardo Esteves Marcia Oliveira Leila Sayuri Matsuoka	

EMOLDURAR-SE NO OUTRO: UMA ANÁLISE DAS RIMAS VISUAIS EM AS PRAIAS DE AGNÈS.....	273
--	------------

Natacha Oleinik de Moraes

EIXO 4 – RESENHAS

FRISSON NO OLHO, GUERRA ENTRE OS DENTES	295
--	------------

Stefano Lopes dos Santos

CONTENTS

EDITORIAL	13
Jesse da Cruz	
AXIS 1 - BODIES, KNOWLEDGES AND ANCESTRALITY: DECOLONIALITY OF THE ARTS AND KNOWLEDGE(S) ABOUT THE BODY	
WRITING WITH THE BODY AND THE ANCESTRAL MEMORY: THE DRAMATURGY OF BLACK WOMEN AUTHORSHIP IN THE CONTEMPORARY SCENE	24
Julianna Rosa de Souza	
FLOREIO IN CAPOEIRA: ENCHANTMENT AND DISENCHANTMENT	44
Lívia de Paula Machado Pasqua	
“MEMORIAS DE UNA BAOBÁ”: LA ESCRITURA DRAMATÚRGICA NEGRA COMO PODER DESCOLONIAL	59
Carlos Alberto Mendonça Filho	
FACED WITH EXISTING: DANCING THE DECOLONIALITY	75
Vitor Cardoso da Rosa Nara Cálipo	
CARE WITH THE REPRESENTATION OF BLACKNESS ON STAGE: BODY-IMAGE AS A DECOLONIAL GESTURE	89
Henrique Cesar Hokamura Silva Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)	
A/R/TOGRAPHS: DANCING BODIES, RESEARCHERS IN TEACHERS’ EDUCATION	108
Carla Carvalho Marco Aurélio da Cruz Souza	
MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS DE LO DECIBLE: LA EXPERIENCIA DEL CORPO PARA A EDUCACIÓN INCLUSIVA	128
Vinicius Torres Machado Giovanna Galisi Paiva	

BRUNA KURY'S SCORPION-ASSHOLE AS <i>CUIR</i> DESCOLONIZATÓRIO ARTIVISM	142
Daniel dos Santos Colin	

DANCE, VIDEO AND ALTERNATIVE EPISTEMOLOGIES: <i>RAQS EL SHARQI</i> IN <i>WE SPEAK DANCE</i>	166
Eleonora Camargo de Mendonça	

FROM RAT FEVER TO BOLSONARO: NAKED BODIES VERSUS THE UNIFORMED AUTHORITARIANISM.....	183
Felipe Alexandre Moura Cosmo	

AXIS 2 – INTERVIEW OF THE DOSSIER

MACUMBANÇA: <i>ẸNI BÁ SE OUN TÍ ẸNÌKAN Ò SE RÍ Á RÍ OHUN TÍ ẸNÌKAN Ò RÍ RÍ, AN EPISTEMIC EBÓ AT THE ENCRUZILHADA</i> WITH IGOR FAGUNDES	195
Jesse da Cruz	

EDITORIAL OF SECTION OTHER THEMES

EDITORIAL	208
Cristiane Wosniak	

AXIS 3 – SECTION OTHER THEMES

CAIÇARA LANDSCAPE: DIALOGICAL LOOKS IN A VERBO-VISUAL PERSPECTIVE	211
Fernando Lobo Dâmaso de Oliveira Jean Carlos Gonçalves	

REPRESENTATIONS OF THE NOTION OF THE “WORK OF ART” IN THE TV SHOW “WORK OF ART”	223
Amaro X. Braga Jr	

EXPRESSIONS OF STUBBORNNESS IN BRAZILIAN CINEMA: INTERRUPTIONS AND DISCONTINUITIES DURING THE COLLOR YEARS.....	243
Leonardo Esteves Marcia Oliveira Leila Sayuri Matsuoka	

**FRAMING ONESELF IN THE OTHER: AN ANALYSIS OF THE VISUAL RHYMES IN
PRAIAS DE AGNÈS.....273**

Natacha Oleinik de Moraes

AXIS 4 – REVIEWS

FRISSEUR IN THE EYE, WAR BETWEEN THE TEETH.....295

Stefano Lopes dos Santos

Laroyê! eu vim saudar
a força do caminho,
meu caminho caminhar
Laroyê! eu vim cantar
a força do caminho,
pro meu povo saravá
[...]

(Saudação a Exú - Dona Conceição ft. Jihé /Thomas Orlt)

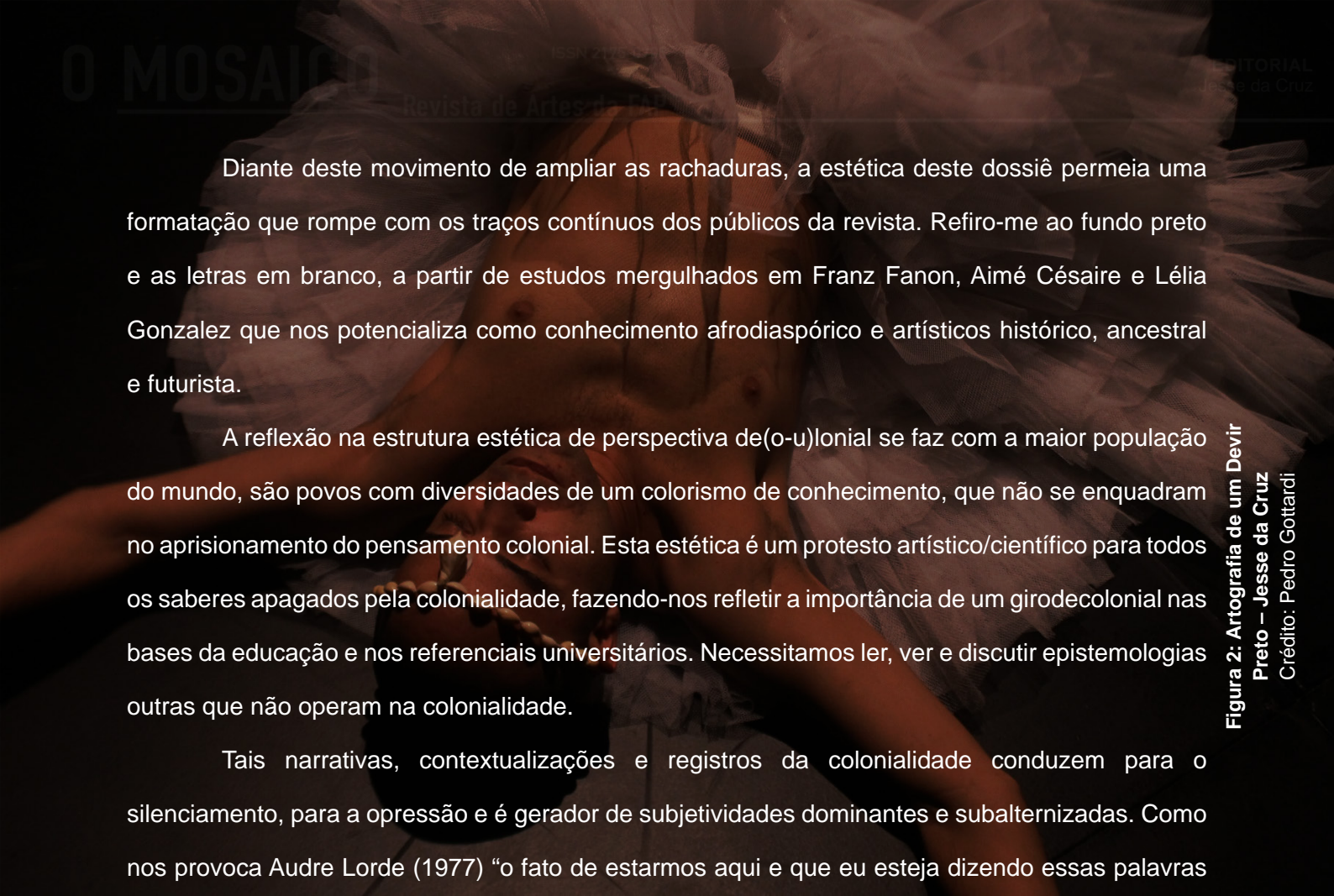


Abrindo os caminhos, encontrando as encruzilhadas e girando nas batidas ancestrais é que iniciamos um diálogo neste dossiê repleto de representatividade, potência, articulações corporais e *ebós* epistêmicos. (Desen)titulado entre “CORPOS, SABERES E ANCESTRALIDADE: DECOLONIALIDADE DAS ARTES E SABER(ES) DO CORPO”, provoca-nos a desenhar estruturas outras e nomear novos rumos da pesquisa em e com Arte, que transversaliza nas encruzilhadas de outros aromas de conhecimento.

O aroma da sensibilidade, da feitura e principalmente do poder do conhecimento, pois são das folhas que damos sabor ao alimento, que nos provoca aromas e sensações diversas em um *bori* de possibilidade de escreteiras.

O discurso e pensamento decolonial que varia do deco, desco e decu, como prefixo de problematização científica e fazer (des)estruturante colonial, parte de uma perspectiva de vida, científica e teórica em contraposição aos movimentos acadêmicos construídos no processo de eurocentralidade do saber, fazer e ser. Este dossiê está entre as fissuras e rachaduras do sistema acadêmico e científico que se articula na geopolítica de um conhecimento universal, processo de genocídios e epistemicídios de saberes e fazeres que não cruzam ou desvinculam a universalidade colonial na pesquisa e no fazer arte.

Figura 1: Corpo aberto na
Encruzilhada – Jesse da Cruz
Crédito: Pedro Gottardi



Diante deste movimento de ampliar as rachaduras, a estética deste dossiê permeia uma formatação que rompe com os traços contínuos dos públicos da revista. Refiro-me ao fundo preto e as letras em branco, a partir de estudos mergulhados em Franz Fanon, Aimé Césaire e Lélia Gonzalez que nos potencializa como conhecimento afrodiaspórico e artísticos histórico, ancestral e futurista.

A reflexão na estrutura estética de perspectiva de(o-u)lonial se faz com a maior população do mundo, são povos com diversidades de um colorismo de conhecimento, que não se enquadram no aprisionamento do pensamento colonial. Esta estética é um protesto artístico/científico para todos os saberes apagados pela colonialidade, fazendo-nos refletir a importância de um girodecolonial nas bases da educação e nos referenciais universitários. Precisamos ler, ver e discutir epistemologias outras que não operam na colonialidade.

Tais narrativas, contextualizações e registros da colonialidade conduzem para o silenciamento, para a opressão e é gerador de subjetividades dominantes e subalternizadas. Como nos provoca Audre Lorde (1977) “o fato de estarmos aqui e que eu esteja dizendo essas palavras já é uma tentativa de quebrar o silêncio e estender uma ponte sobre nossas diferenças, porque não são as diferenças que nos imobilizam, mas o silêncio. E restam muitos silêncios para romper”.

Nesse contexto de provocar rupturas estruturais e a decolonialidade em interlocuções pretas, uma parte deste dossiê reúne pesquisadoras e pesquisadores, profissionais das Artes que transitam por diversas linguagens e sistemas outros como a Educação, a(r)tivistas e militantes educacionais, culturais e artísticos, que promovem uma articulação epistêmica a partir de referenciais dec(o-u)loniais para pensar a arte, a ruptura do sistema e principalmente a ditadura do pensar, fazer e ser onde a colonialidade (QUIJANO, 2000) opera.

No segundo movimento deste dossiê encontramos e trilhamos caminhos *artográficos*, e, como este encarnado que escreve e coordena este dossiê se reconhece como artógrafo, faz-se necessário uma prévia apresentação e compreensão, como ponte de decolonialidade metodológica, para que leitores(as) possam saborear e degustar metodologias possíveis em e com Arte.

Metodologias de pesquisa com bases estruturais nas Artes e suas possíveis transversalidades são cada vez mais compreendidas no universo acadêmico, potencializando a criação e a legitimação de pesquisas diversas. As mais conhecidas surgiram com base na Investigação Baseada em Arte

Figura 2: Artografia de um Devir Preto – Jesse da Cruz
Crédito: Pedro Gottardi

(IBA) e na Investigação Educacional Baseada

em Arte (IEBA), traduções livre dos termos Inglês: Arts-based Research (ABR) e Arts-based Educational Research (ABER), e do termo em espanhol Investigación Basada en las Artes (IBA).

Dentre estes caminhos surgem a *a/r/tografia*, que, conforme uma das percussoras e coordenadora de um grupo de pesquisa-ação no Canadá e criadores do termo e método de pesquisa, é definida da seguinte forma: “A *A/r/tografia* é uma pesquisa com base na prática e apresenta as ideias do artista, do pesquisador e do professor: A, R, T em referência ao *Artist, Researcher e Teacher* (Artista, Pesquisador e Professor)” (IRWIN, 2016).

É neste momento que texto e Arte se integram e promovem encruzilhadas diversas, pois podemos pensar no tipo de escrita que elaboramos ou a respeito do texto e da arte nas pesquisas que fazemos. Esta triangulação tem como ponto chave, enfatizar a produção cultural da arte em sua diversidade, rompendo e problematizando metodologias hegemônicas e normalizadas.

Na apresentação deste editorial serão inseridas imagens dos autores/as que foram convidados/as e aprovados/as para publicação, promovendo uma aproximação dos/as/es leitores/as com o dossiê. Esta característica nos possibilita trazer estéticas e identidades de corpos que se submetem a pesquisar neste país chamado Brasil, com ‘s’.

A/r/tógrafo encarnado, Jesse da Cruz, filho de Valdecir Francisco da Cruz (conhecido como ‘índio’ ou ‘Tião’) e Maria Rosa Bueno Camargo Cruz (conhecida como ‘preta’ ou ‘tia da cantina’), cis-gênero, homossexual, cafuzo de pele clara que se faz na arte, na pesquisa e na educação, deslocando a estrutura intencionalmente para, em conjunto com a *a/r/tografia* e as perspectivas dec(o-u)lonial, possa explorar métodos outros que se tornam possíveis para falar do seu corpo e de sua encruzilhada latina, brasileira.

O dossiê se apresenta com assuntos que servem como uma orientação e ajudam a ampliar o entendimento de pesquisas que se baseiam em conceitos, processos e formas de representação das artes e da dec(o-u)lonialidade, provocam suas interlocuções conforme as categorias e eixos dispostos em: 1. Corpo, corporeidade e diversidade na Educação; 2. Epistemologias e metodologias negras decoloniais e antirracistas; 3. Teatralidade,

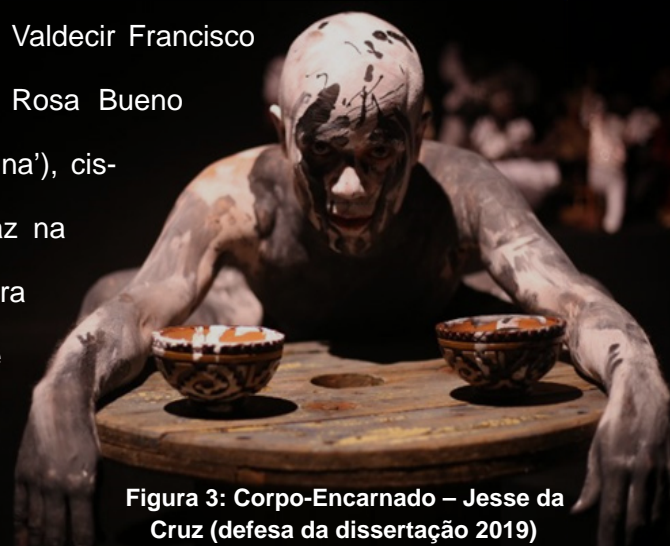


Figura 3: Corpo-Encarnado – Jesse da Cruz (defesa da dissertação 2019)

Crédito: Arquivo Pessoal

dramaturgia do corpo, práticas e saberes decoloniais nas Artes Cênicas; 4. Artografia; 5. Antropologia da Dança como possibilidades ancestrais estéticas; 6. Corpos resistentes: provocações estéticas nas Artes; 7. Saberes ancestrais na composição cênica; 8. Práticas e saberes decoloniais sobre o corpo no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Este dossiê é composto de 4 seções, estando no eixo 1 os artigos enviados para a seção temática, no eixo 2 uma entrevista produzida pelo encarnado deste dossiê, no eixo 3 artigos da seção *outros temas* e, por fim, no eixo 4, uma resenha do curta-metragem “Swinguerra”, obra recifense que transita entre uma manifestação popular periférica.

Nos eixos 1 e 2, que entram como sessão temática, são (desen)titulados “*Corpos, Saberes E Ancestralidade: Decolonialidade Das Artes E Saber(Es) Do Corpo*” sendo compostos de 11 trabalhos, sendo 10 artigos de ampla diversidade que dialogam com a proposta temática e 1 um artigo entrevista que nos apresenta possibilidade de ‘*macumbadança*’, por intermédio do professor doutor Igor Fagundes, da UFRJ, o qual foi provocado pelo encarnado deste dossiê.



**Figura 4: Pesquisadora Doutora
Julianna Rosa de Souza
Crédito: Arquivo Pessoal**

Pedindo licença a todas matriarcas e ancestralidades apresentamos a iniciada Doutora Julianna Rosa de Souza, preta, ativista e lésbica que despacha seu artigo intitulado “*ESCREVER COM O CORPO E A MEMÓRIA ANCESTRAL: A DRAMATURGIA DE AUTORIA DE MULHERES NEGRAS NA CENA CONTEMPORÂNEA*”, que nos convida a conhecer e retirar da invisibilidade cênica mulheres escritoras, dramaturgas e criadoras protagonistas negras, cujos signos e símbolos afrodiaspóricos e afro-brasileiros estruturam o alicerce de suas escritas. Mulheres como a autora que nos mobiliza para um

reconhecimento e conhecimento para ler do teatro negro, são elas Cristiane Sobral, Dione Carlos, Luh Maza, Viviane Juguero, Sol Miranda, Leda Maria Martins, Grace Passô e Maria Shu.

Em seguida gingamos pelo texto “FLOREIO NA CAPOEIRA: ENCANTAMENTO E DESENCANTAMENTO”, de autoria da capoeirista e pesquisadora Doutora Lívia de Paula Machado Pasqua, que nos apresenta um ensaio de sua tese de doutoramento intitulado “Capoeira e diáspora africana: uma interpretação sobre os floreios”, dialogando entre o fazer pesquisa com as manobras capoeirísticas, refletindo sobre o contexto da diáspora africana, a migração forçada de pessoas escravizadas, as armas necessárias para combater a opressão, a luta e a resistência, a complexidade de diferentes estéticas ancestrais presentes na gestualidade da Capoeira e a beleza e encanto expresso pelo floreio, pelo florear e pelo floreado.

Após estes floreios afrodiaspóricos o *griot* mestrando Carlos Alberto Mendonça Filho nos provoca a partir da análise do processo criativo

Figura 5: Pesquisadora Doutora Lívia de Paula Machado Pasqua
Crédito: Arquivo Pessoal



17



realizado em “Memórias duma Baobá”, obra produzida pelo Coletivo Ëmí Wá da cidade de Curitiba/PR no ano de 2020, na qual o *griot* assina como dramaturgo, mote a partir das memórias negras e suas interfaces afetivas e políticas enquanto atos de resistência contra o esquecimento e contra as narrativas únicas. O texto do dossiê se intitula “MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ”: A ESCRITA DRAMATÚRGICA NEGRA COMO POTÊNCIA DECOLONIAL”.

Figura 6: Pesquisador Mestrando Carlos Alberto Mendonça Filho
Crédito: Arquivo Pessoal



Figura 7: Pesquisador
Vitor Cardoso da Rosa
Crédito: Arquivo Pessoal

Continuando a partir dos saberes da Baobá, Vitor Cardoso da Rosa, homem negro, catarinense, que emerge do hip hop e experiencia seu corpo em diversas provocações cênicas, encontra-se com a Doutora Nara Cálipo para em uma partilha coletiva no despachar de um *ebó* intitulado “*DIANTE DO EXISTIR: DANÇANDO A DECOLONIALIDADE*”, que, a partir do método de pesquisa experimental, o “Bailarino-Pesquisador-Intérprete” objetiva instaurar uma discussão acerca da colonialidade na dança, trilhando uma hipótese possível para a decolonialidade do movimento do corpo que dança, cria e investiga. Tal caminho situa-se na imersão na grafia do corpo, esta como deflagradora da colonialidade ao expor memórias, traumas e demais inscrições corporalizadas.

E no discurso com base na decolonialidade o Mestrando Henrique Cesar Hokamura Silva e a Doutora Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), a partir do processo criativo de uma dança solo com base nos estudos sobre a exposição *Levantes*, concebida por Georges Didi-Huberman e fundamentada em bell hooks, Frantz Fanon e Grada Kilomba, um dos autores – o intérprete-criador-pesquisador – percebe-se diante de um paradoxo: agressividade é sinal de resistência? O texto “*O CUIDADO COM A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE EM CENA: CORPO-IMAGEM COMO GESTO DECOLONIAL*” resulta em repertórios gestuais e matrizes corporais movidas por aquilo que, a princípio, intitulou-se de violência poética, mas que passa a ser compreendido como gesto decolonial por implicar uma ação de cuidado com a representação do corpo negro em cena.



Figura 8: Pesquisadora Doutora Carla Carvalho
Crédito: Arquivo Pessoal

Adentrando as questões artográficas, um dos pontos temático do dossiê, a professora doutora da Universidade Regional de Blumenau, Carla Carvalho e o

Doutor Marco Aurélio Cruz e Souza inquietam-nos com sua escrita

denominada “*A/R/TOGRAFIAS: CORPOS DANÇANTES, DOCENTES PESQUISADORES EM FORMAÇÃO*”, cujo

objetivo é refletir sobre aspectos que se entrelaçam no

processo de formação de um artista, professor,

pesquisador na área da dança, diante da

análise de três pesquisas em Arte que se

utilizam da artografia como metodologia de

pesquisa, podendo-se afirmar a potência da

a/r/tografia na formação nas licenciaturas em arte

numa relação entre a pesquisa e o processo de formação docente, o que

afirma a condição da pesquisa enquanto princípio educativo.

“*PARA ALÉM DOS LIMITES DO DIZÍVEL: A EXPERIÊNCIA DO CORPO EM UMA EDUCAÇÃO INCLUSIVA*”, texto do Doutor Vinicius Torres Machado e da Atriz-Professora Giovanna

Galisi Paiva, discute a necessidade de se incluir a diversidade de experiências dos

corpos na educação, refletindo sobre a importância dos espaços de silêncio que

aproximam o caráter indizível e irrepresentável das experiências traumáticas do

processo pedagógico, com base nos estudos decoloniais que apontam como

o discurso da história dominante da colonização encobriu a perspectiva dos

povos colonizados. Um grito sobre o silêncio.

O próximo texto configura-se como uma reflexão revisitada de um

subcapítulo exclusivo da tese do Doutor Daniel dos Santos Colin, (PPGT-

UDESC), intitulada “O sul do corpo é o nosso norte’: práticas deCOLoniais

em corpos de artistas brasileir*s” (2019). Neste recorte nomeado “O CU-

ESPORPIÃO DE BRUNA KURY COMO ARTIVISMO

DESCOLONIZATÓRIO CUIR”, o texto reporta-se à análise crítica-

decolonial de duas *performances da faca* produzidas e executadas pela

artista brasileira Bruna Kury respectivamente na Cidade do México

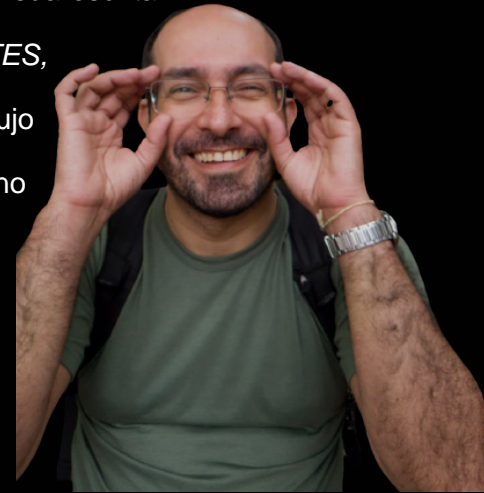


Figura 9: Pesquisador Doutor Marco Aurélio Cruz e Souza
Crédito: Arquivo Pessoal

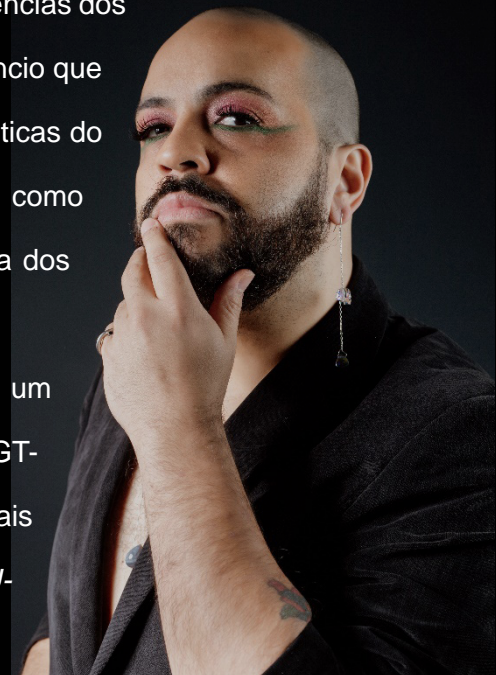


Figura 10: Pesquisador Doutor Daniel Colin
Crédito: Douglas Barcelos

(México) e no Rio de Janeiro (RJ-Brasil) em 2017, expondo alguns dos meios pelos quais o neologismo *CUir* se apresenta como uma perspectiva política situada geohistoricamente na América Latina em detrimento das assimilações acadêmicas e higienistas da teoria *queer* estadunidense em nosso território, e, ainda, refere-se às práticas teóricas e empíricas desenvolvidas por sujeitos sudakos das dissidências sexuais e de gênero.

O texto a seguir, da Mestra Eleonora Camargo de Mendonça, “*DANÇA, VÍDEO E EPISTEMOLOGIAS ALTERNATIVAS: RAQS EL SHARQI EM WE SPEAK DANCE*”, promove um revisitado à dissertação “O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance* (2018)”, agora sob a perspectiva dos estudos de gênero e interseccionalidades, lançando o olhar para três dançarinos do episódio Beirute, a partir da dança *Raqs el Sharqi* (conhecida como “Dança do Ventre”) e sob duas provocações: as ideias de intersecção representacional e epistemologias alternativas.

Finalizando o décimo texto do dossiê temática despachamos o texto “*DE FEBRE DO RATO ABOLSONARO: CORPOS DESNUDOS VERSUS O AUTORITARISMO FARDADO*”, do pesquisador

Felipe Alexandre Moura Cosmo, que busca propor a hipótese de que o terceiro longa-metragem do diretor pernambucano Cláudio Assis, *Febre do Rato* (2011), a partir de sua temática visual e de sua construção narrativa, antecipou as jornadas de junho de 2013, a reação violenta às manifestações por parte da polícia e o surgimento do bolsonarismo como força política a partir da confluência de fatores sociais, políticos e econômicos. As reflexões são marcadas nas manifestações de cunho apartidário, na crescente militarização dos espaços urbanos e na violência policial, deixando entrever o surgimento do sentimento antipolítica no bojo da sociedade e a ascensão da extrema-direita nas eleições de 2018.

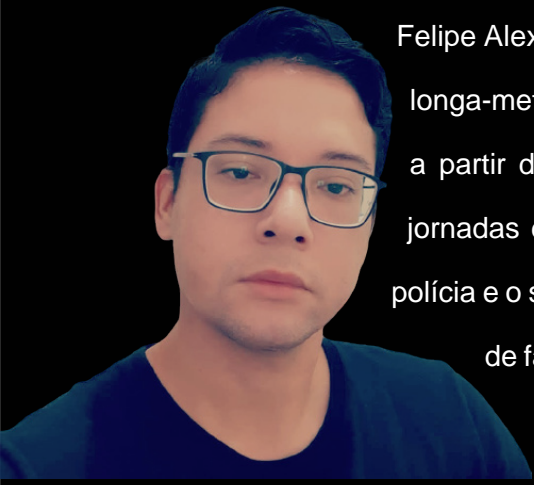


Figura 11: Pesquisador Felipe Alexandre Moura Campo
Crédito: Arquivo Pessoal

Para que o *xirê* temático seja completo recebemos pelas mãos deste encarnado que cruza as narrativas e dramaturgias do dossiê temático, a entrevista “*MACUMBANÇA: ẸNI BÁ Ẹ OUN TÍ ẸNÌKAN Ò Ẹ RÍ Á RÍ OHUN TÍ ẸNÌKAN Ò RÍ RÍ, UM EBÓ EPISTÊMICO NA ENCRUZILHADA COM IGOR FAGUNDES*”. **Professor Doutor Igor Teixeira Silva Fagundes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atua como docente no departamento de Dança da mesma instituição. É um**

Umbandista que vem discutindo em conjunto com outros/as pesquisadores/as a macumba na cena científica, seja no viés da religiosidade, espiritualidade, na cena das artes, na biologia e entre outros campos que as religiões de matriz africana podem nos deslocar.

A entrevista é guiada por questionamentos acerca do último livro publicado pelo convidado, intitulado “Macumbança”, e suas possibilidades de pesquisa em Dança e relações de matrizes africanas. Os questionamentos desta encruzilhada passaram pelo: Quais são as intenções e provocações desta *Macumbança* vemo-nos diante dos três momentos para nos colocar em um ambiente de compreensão e saber a partir da cosmovisão dos terreiros ou da filosofia africana/terreiro. Como se divide estes movimentos e quais análises/provoações são propostas?; Quais são o segundo e terceiro movimento e como as conexões entre estas movimentações provocam um *ebó*epistêmico?; Como pensarmos, na práxis, a decolonização na perspectiva de *Exu*?; e Quais potências e possibilidades podemos vislumbrar para epistemologias não europeias em pesquisas com corpos brasileiros?

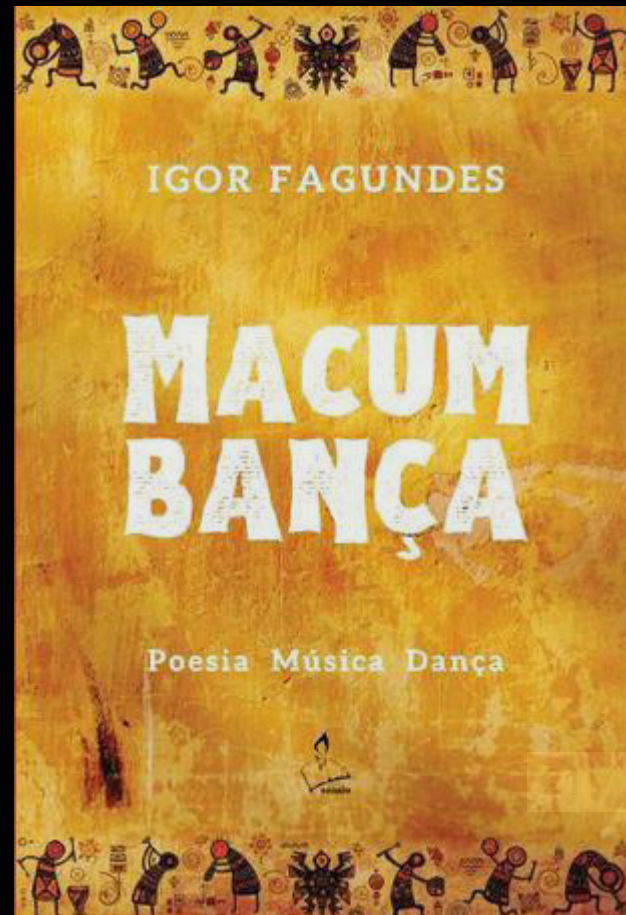


Figura 12: Capa do Livro – “MACUMBANÇA”
Crédito: Livre Internet



Figura 13: Coordenador do Dossiê – Jesse da Cruz
Crédito: Arquivo Pessoal

Dedico este dossiê temático a toda ancestralidade africana, que nos oportunizou um legado imensurável; aos intelectuais/artivistas da educação e dos movimentos negros, que mantêm viva a luta e o sonho de um espaço formativo comprometido com a transformação das estruturas coloniais, eurocêntricas, racistas e elitistas que limitam a autonomia política, socioeconômica e cultural da sociedade brasileira. Mas, principalmente, a todos/as/es nós, corpos pretos que ocupam os lugares que legitimamente não foram criados para ocuparmos.

Convido a todes/as/os terem uma leitura reflexiva, provocadora e principalmente que desloque seus corpos/as e desestruturem narrativas lineares e eurocentradas. Que a artografia possa fomentar a arte de dentro para fora, um cruzo surgente da extremidade, da periferia e que a dec(o-u)lonialidade reviva em nossos saberes e fazeres o griot que habita em todes/os/as. UBUNTU!

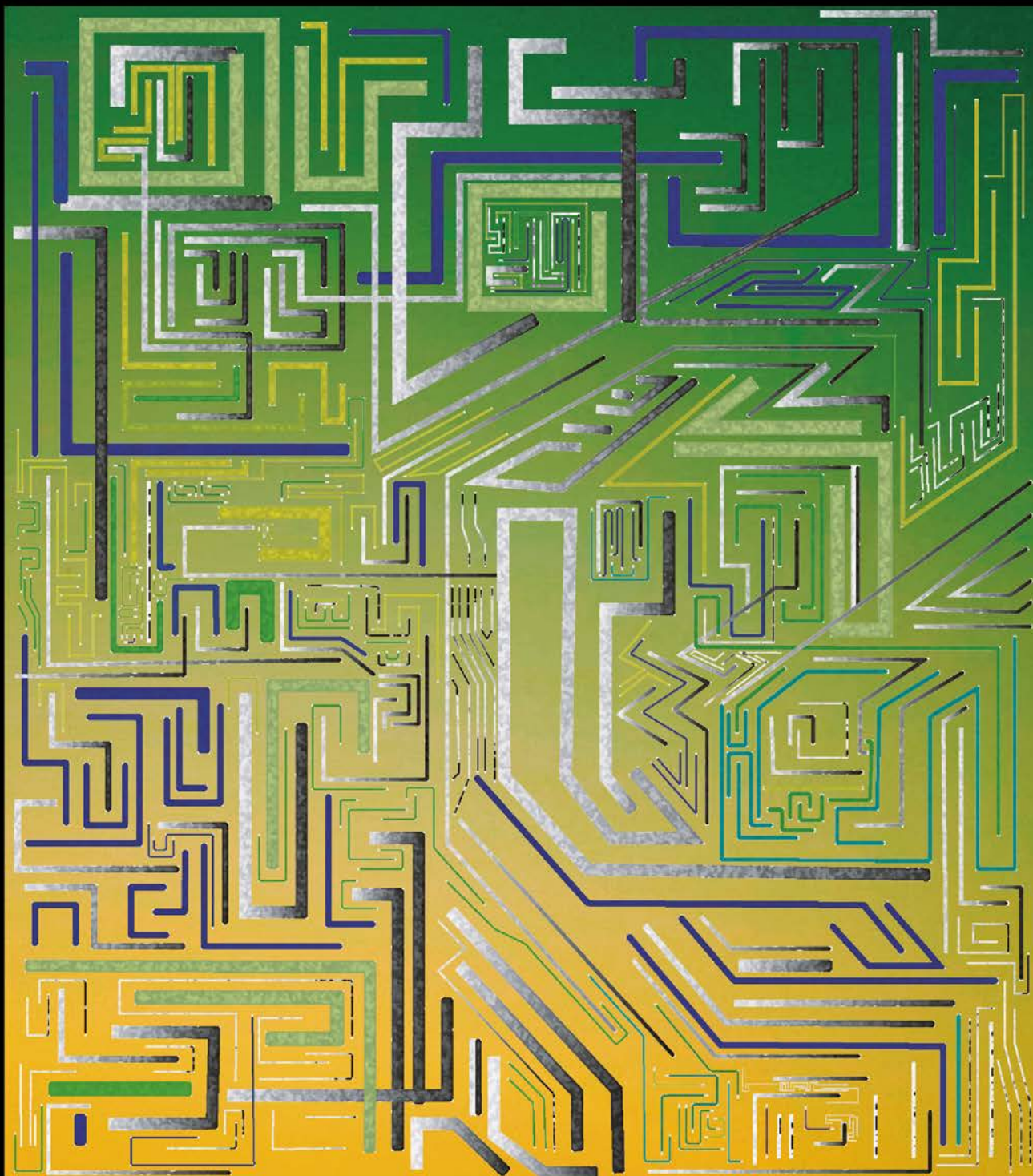
Jesse da Cruz
Organizador do dossiê

EIXO
AXIS

1

Dossiê Temático

CORPOS, SABERES E ANCESTRALIDADE: DECOLONIALIDADE
DAS ARTES E SABER(ES) DO CORPO
BODIES, KNOWLEDGES AND ANCESTRALITY: DECOLONIALITY
OF THE ARTS AND KNOWLEDGE(S) ABOUT THE BODY



ESCREVER COM O CORPO E A MEMÓRIA ANCESTRAL: A DRAMATURGIA DE AUTORIA DE MULHERES NEGRAS NA CENA CONTEMPORÂNEAJulianna Rosa de Souza¹

Resumo: O texto apresenta oito mulheres negras brasileiras, dramaturgas atuantes na cena contemporânea com o objetivo de incentivar a leitura de materiais de autoria negra. Compreende-se que estas mulheres negras que estão movendo internamente as estruturas da narrativa através de sua escrita teatral, oferecendo outras formas de representar o signo negro, são elas: Cristiane Sobral, Dione Carlos, Luh Maza, Viviane Juguero, Sol Miranda, Leda Maria Martins, Grace Passô e Maria Shu.

Palavras-chave: Ancestralidade; Identidade Negra; Decolonialidade; Dramaturgia; Feminismo Negro.

ESCRIBIR CON EL CUERPO Y LA MEMORIA ANCESTRAL: LA DRAMATURGIA DE LA AUTORÍA DE MUJERES NEGRAS EN LA ESCENA CONTEMPORANEA

Resumen: El texto presenta a ocho mujeres negras brasileñas, dramaturgas activas en la escena contemporánea con el objetivo de incentivar la lectura de materiales de autoría negra. Se entiende que estas mujeres negras que están moviendo internamente las estructuras de la narrativa a través de su escritura teatral, ofreciendo otras formas de representar el signo negro, son: Cristiane Sobral, Dione Carlos, Luh Maza, Viviane Juguero, Sol Miranda, Leda Maria Martins, Grace Passo y Maria Shu.

Palabras-clave: Ascendencia; Identidad negra; Decolonialidad; Dramaturgia; Feminismo negro.

WRITING WITH THE BODY AND THE ANCESTRAL MEMORY: THE DRAMATURGY OF BLACK WOMEN AUTHORSHIP IN THE CONTEMPORARY SCENE

Abstract: The text presents eight Brazilian black women, active playwrights in the contemporary scene with the aim of encouraging the reading of black authored materials. It is understood that these black women who are internally moving the structures of the narrative through their theatrical writing, offering other ways of representing the black sign, are: Cristiane Sobral, Dione Carlos, Luh Maza, Viviane Juguero, Sol Miranda, Leda Maria Martins, Grace Passo and Maria Shu.

Keywords: Ancestry; Black Identity; Decoloniality; Dramaturgy; Black Feminism.

1 Doutora em Teatro, especificamente Teatro Negro e Dramaturgia de Autoria Negra, com tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT / UDESC. Integrante do NEN - Núcleo de Estudos Negros de Santa Catarina, pesquisadora no OJU OBIRIN - Observatório de Mulheres Negras e no LEECCC - Laboratório de Entografia e Estudos em Comunicação, Cultura e Cognição, E-mail: contato@quilombo.page

ABERTURA DA GIRA

Eu peço a Gira
 Pra vencer a demanda
 Ira!
 Para a mulher da vigília
 Que esperava a última aluna sair
 Quando uma mulher Gira a força do encanto se faz
 o sagrado refaz
 Na boca de Exu tudo é fugaz
 Ele interdita o malvado
 Tecendo a justiça feroz
 Peço gira!
 Giramos por ela!
 Giramos juntas
 Giramos rogando força
 Giramos clamando justiça
 Giramos porque somos roda e existência da vida
 Giramos pra afastar essa mandinga
 Gira mundo mulher
 Giramos porque somos Ela.
 Não quero mais ser ré
 Dos que lançam seu quadrado faz-se nosso mundo este desagrado
 Na força da gira mulher
 Exu, Desloca o malfeito, tonteia o desatento, transforma o acalento
 A Diretora da Gira
 Hoje é Ela

 Giramos!
 Iyá Leke²

Neste artigo quero compartilhar aspectos que tenho observado em textos teatrais escritos por mulheres negras na cena teatral contemporânea. Irei partir de uma análise das peças publicadas no livro *Dramaturgia Negra*, edição organizada pela Funarte e publicado em 2018, tendo como recorte a autoria de mulheres negras que fizeram parte desta antologia.

As mulheres negras protagonistas deste artigo serão: Cristiane Sobral, Dione Carlos, Grace Passô, Leda Maria Martins, Luh Maza, Maria Shu, Sol Miranda e Viviane Juguero.

PRIMEIRO DESLOCAMENTO:

Neste momento a pessoa que lê, descobre que o formato deste artigo pode estar próximo à uma peça teatral, com rubricas e comentários que fazem interferência na própria dinâmica de leitura do texto. Deslocando a atenção e quebrando com o ritmo convencional de escrita-leitura e leitura-escrita. Uma tentativa de buscar algo parecido com o que acontece em cena, quando a pessoa que atua rompe com a quarta parede, para assim revelar que nós, todas as pessoas que partilham aquele espaço, fazemos parte de um jogo de representação.

2 Iyá Leke conta: “Nossa Mãe Beata reiterava à nossa família, todos os dias, sua luta pela preservação de nossa tradição, e que nossa responsabilidade diante do culto dos orixás se faz também pela defesa de uma sociedade mais justa, humana e democrática” [Transmissão de saberes orais e escritos de Iyá Leke, em conversas durante o mês de abril de 2021]. O poema foi escrito em homenagem a Elenir Siqueira e todas as mulheres que foram vítimas de feminicídio. Elenir, aos 42 anos, foi esfaqueada e morta pelo ex-namorado em fevereiro de 2020 no bairro Campeche em Florianópolis. Iyá Leke nos lembra: “Nós, do Ile Aṣe Omi Olodo Tolá, nos solidarizamos à família da Senhora Elenir de Siqueira Fontão, vítima de Feminicídio na tarde de 19/02/2020. Sendo assim, nos manifestamos contra o estado de coisas e os valores que faz, a cada 2min uma mulher vítima de violência, e nos manifestamos contra todas as formas de violência e discriminação. Que os orixás encaminhem Elenir, em paz, ao Orum e conforto todos os familiares. Que Xangô nos proteja e permita mais justiça e humanidade entre nós” [Transmissão de saberes orais e escritos de Iyá Leke em conversas durante o mês de abril de 2021].

É importante dizer que a escrita deste artigo busca no próprio formato uma tradução poética das minhas vivências como uma mulher negra, cis, periférica do bairro Jardim Zanellato da cidade de São José em Santa Catarina, no sul do país. Me identifico como bissexual, sou de axé, doutora em teatro e primeira mulher negra doutora da família, aliás, a primeira a fazer e concluir um doutorado em universidade pública. Tudo isto, localiza de onde venho. E será a partir destas experiências que também irei escrever e ativar meu corpo e minha memória ancestral para compartilhar o que tenho observado nas escritas de outras mulheres negras, diversas, plurais, complexas, únicas.

Minha escrita vem também inspirada e alimentada pelo contato com minha mãe de santo, Iyá Leke que tem me ensinado na prática diária do Ilê e da vida que é possível escrever com o Okan.

[**observação conceitual:** a lógica cartesiana e principalmente o racismo moderno: incutiu um valor ocidental de razão que hierarquiza e divide o nosso modo de ser e estar no mundo, e também uma forma de escrita. Escrever com o coração dentro da lógica racista e cartesiana - ou para provocar ainda mais, científica e acadêmica - seria ir contra a objetividade científica. Por muito tempo estive - e de certa forma ainda está - presente a noção de primitivismo atrelada a aspectos instintivos, ou seja, aquelas pessoas que são rotuladas como viscerais, emocionais e, portanto, não são capazes de trabalhar com a razão e logo com a escrita. Assim, escolher uma escrita que vem do Okan é também um ato de transgressão diante de um sistema que dicotomiza o ser em razão x emoção; ciência x arte; escrita x corpo. Sobre isso, pode-se recorrer ao livro de Grada Kilomba: *Memórias da Plantação*, traduzido e publicado no Brasil em 2019.]

COM OS PÉS NO CHÃO, SENTIMOS O SOLO DE ONDE VIEMOS

O que a universidade tem a aprender com as mulheres negras da cena teatral contemporânea? De modo prático e direto, sem rodeios: o fazer. Sim, dentro do feminismo negro e da cultura africana e afro-diaspórica, o fazer é elemento chave. Nosso discurso se constrói na relação do ser, fazer e sentir. Digo isto, como uma abyan que tem experienciado

dentro do terreiro de candomblé Ketu, no Ilê Omi Olodo Tolá os ensinamentos da Iyalorixá, Iyá Leke, que nos lembra a todo momento: “o candomblé é ser, estar e sentir” [transmissão de saberes através da oralidade].

A prática universitária ainda está permeada pela institucionalização do racismo e do modo de operar da colonialidade. Temos fissuras? Temos. Porque, como alguns intelectuais já nos apontaram [a exemplo: Stuart Hall a partir de seus estudos nas obras de Antonio Gramsci] toda construção hegemônica apresenta um movimento de resistência e logo uma ação contra-hegemônica. Basta lembrar de Lélia Gonzalez dentro do espaço universitário e de Beatriz Nascimento - ambas, mulheres negras brasileiras que estavam rompendo com as lógicas coloniais, patriarcais e racistas.

Infelizmente, não foi dentro da universidade que tive contato com os escritos e produções de mulheres negras como Lélia e Beatriz. E o que elas têm a ver com teatro? Tudo. Primeiro, porque a dimensão poética habitava seus corpos, segundo, que os conceitos que apresentam estão justamente falando da necessidade de buscar outras narrativas históricas e por isso, podemos indagar a partir delas: quais as memórias, quais os fatos históricos, são repetidos e contados nos currículos, nas instituições de ensino e logo na própria história do teatro brasileiro?

SEGUNDO DESLOCAMENTO

Tenho escrito frequentemente sobre a perspectiva da história do teatro brasileiro e a dimensão em que o racismo e a branquitude operam no campo artístico, perpetuando um padrão racial branco - sustentado pela pretensa universalidade. Isto pode ser encontrado em artigos que já escrevi, como recentemente publicado na Unicamp e ainda no meu livro - estudo feito a partir da tese de doutorado. Citados com a referência completa ao final deste artigo.

A questão que coloco é: nossas corpos pretas estão nos últimos anos entrando no espaço universitário, mas ainda lidamos com os processos de invisibilização e silenciamento das nossas histórias e identidades, devido a institucionalização do racismo. Nossas histórias quando são narradas nos espaços acadêmicos, aparecem de modo estratégico ou subversivo e muitas vezes é preciso contar com a sorte de encontrar docentes que sejam “simpatizantes” à causa antirracista ou que estejam dispostos à abrir mão de seus

privilégios simbólicos para de fato potencializar algumas fissuras contra-hegemônicas. Mas quando olhamos para as ementas curriculares, as referências bibliográficas de concursos e vestibulares, ainda persiste uma listagem eurocentrada e colonial.

Nós mulheres pretas da cena teatral contemporânea estamos narrando nossas histórias dentro e fora da ficção. Estamos construindo referências através da representação para deslocar as imagens que povoam o imaginário colonizado. Estamos construindo espaços de fato coletivos com protagonismo negro e através de dramaturgias textuais permitindo que nossos sonhos, desejos, vontades sejam expressadas numa dimensão ficcional, numa camada de representação que comunica com outras corpos dissidentes a possibilidade de existir e transgredir internamente com padrões racistas dentro da narrativa.

Como estamos fazendo isso?

É preciso mergulhar na própria escrita para perceber a dimensão do reconhecimento e da representação que estamos propondo em nossas dramaturgias de autoria de mulheres negras.

peço a pessoa que está lendo este texto que não homogenize a categoria mulher e negra. só para mais uma vez lembrar que quando escrevo “mulher” contemplo a própria diversidade, saindo de um fluxo cisnormativo. não estou de acordo com a lógica do feminismo branco. me faço valer aqui de propostas e reflexões do próprio feminismo negro interseccional e crítico. De Lélia Gonzalez a Angela Davis.

QUANDO UMA MULHER NEGRA ESCREVE E FALA

NOSSAS HISTÓRIAS SE ALINHAM

Somos muitas. Somos plurais. E gosto de dizer que cada ser é um universo complexo, com suas tensões e contradições. Existem aspectos que nos movem enquanto corpos que lutam socialmente. E tenho usado o “NÓS” aqui propositalmente, porque falo como uma mulher preta que a cada dia empretece mais e mais. E que ao se olhar no espelho reconhece a si e tantas outras que já vieram antes e as que virão.

*por muito tempo pensei que
as distorções refletidas naquele espelho fossem eu
era tudo muito sutil
exceto a luz branca impiedosa,
como alerta Audre Lorde.
daniella brochado³*

Apresento, em um primeiro momento a narrativa de Dione Carlos, Cristiane Sobral e Grace Passô. E na sequência uma breve trajetória de Leda Maria Martins, Maria Shu, Viviane Juguero, Sol Miranda, Luh Maza - protagonistas desta cena-artigo. Vamos lá?

DIONE CARLOS

Ela nasceu no Rio de Janeiro, mas mora em São Paulo há mais de 20 anos. Ativou a sua escrita poética a partir da primeira turma de Dramaturgia da SP Escola de Teatro, em 2011. E de lá pra cá minha gente, tem se destacado com seus textos encenados por diversos grupos na cena teatral contemporânea ⁴.

FRAME 1 - Dione Carlos



Fonte: Foto retirada a partir da entrevista concedida a Pedro Sobrinho e publicada em 15 de março de 2021 no Site Mirante. Disponível em <https://imirante.com/mirantefm/noticias/2021/03/15/dione-carlos-dramaturga-carioca-fala-da-importancia-das-artes-na-saude-mental-em-tempos-de-pandemia.shtml>

³ Poema escrito por Daniella Brochado no Ateliê de Escrita Poética Para Mulheres que ministrei pela Rede Quilombo, espaço que tenho construído no contexto da pandemia para reunir mulheres e ativar nossas escritas poéticas a partir da partilha e do encontro coletivo. Daniella Brochado é Engenheira química, Mãe, cozinheira familiar e coletiva, pesquisadora e facilitadora de processos pedagógicos afrocentrados e das relações etnicorraciais. Gestora de projetos e de pessoas, atuou no mercado de bens de consumo, onde criou e influenciou métodos e processos no desenvolvimento de novos produtos, orientados à Inovação e Sustentabilidade. Atualmente, reflete e implementa práticas e conteúdos que valorizam a identidade africana e afro-diaspórica.

⁴ Dá um confere aqui na matéria de destaque sobre a repercussão das peças de Dione Carlos: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2017/10/1922910-conheca-seis-dramaturgas-que-estao-movimentando-a-cena-teatral-de-sao-paulo.shtml>

Cursou Jornalismo na Universidade Metodista de São Paulo. É orientadora-artística do Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Santo André. Em 2017 lançou o “Dramaturgias do Front”, livro com três peças. É autora de mais de dez peças, como: Kaim (2017), Bonita (2015), Sete (2011), Oriki (2013), Sereias (2014), Titio (2015), Mamute (2016). Em 2019, recebeu o convite da Embaixada do Brasil na Grécia para representar o Brasil no Dia Internacional da Língua Portuguesa.

O texto teatral *Ialodês*, publicado na Antologia *Dramaturgia Negra*, foi encenado pela Cia Capulanas de Arte Negra. No início de 2020, ministrou o Curso *Dramaturgia Negra: A Palavra Viva* organizado pelo Itaú Cultural, curso a distância que recebeu inscrições de atores, atrizes, do país todo.

TERCEIRO DESLOCAMENTO

Lembro-me do primeiro encontro com Dione. Foi em uma palestra e oficina sobre dramaturgia que aconteceu de 29 de novembro a 01 de dezembro de 2019 no Centro de Artes - CEART da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina.

FRAME 2



Fonte: Foto de arquivo pessoal - feita durante a vinda de Dione Carlos em Florianópolis, quando estávamos na espera no SESC Prainha para assistir a peça *SOB MEDIDA*, do Coletivo Manada - grupo formado por artistas gordas, que problematizam as questões referentes à opressão e à gordofobia. Espetáculo dirigido por Gaia Colzani⁵.

5 Gaia Colzani é atriz, gorda, branca e ativista. É também minha conterrânea do bairro Jardim Zanellato, periferia de São José. Pude conhecê-la dentro do CEART, nas lutas pela cultura e diversas manifestações em Florianópolis e ainda fazer parte da banca de qualificação do seu Mestrado no primeiro semestre de 2021, onde discute em sua dissertação as intersecções entre gordofobia e branquitude.

Estas ações faziam parte do Programa de Extensão “Encontro com Dramaturgo”⁶, coordenado pelo professor Stephan Baumgartel, que orientava minha pesquisa no doutorado sobre teatro negro e dramaturgia e, logo, me convidou para estar presente na palestra e oficina da Dione Carlos.

Respondendo como se estivesse em uma entrevista

- Aí, sabe como é né? O encontro entre mulheres negras é assim: pura potência e reconhecimento. Quando ela começou a compartilhar durante a palestra, os seus saberes e fazeres, falar sobre o seu processo de criação, sua trajetória e os desafios como dramaturga - na hora, reconheci em Dione muitas das minhas experiências como mulher negra e artista. Foi muita inspiração, uma dose de alegria e resistência que me invadiu.

O que me inspira em Dione Carlos é a costura que faz em seus textos, a relação com elementos ancestrais, as metáforas que utiliza para conectar tradição, cultura e arte. Em *Ialodês*, por exemplo, a dramaturga traz uma referência afrofuturista e ao mesmo tempo apresenta aspectos da tradição afro-brasileira e africana. Já no próprio título traz uma referência às mulheres que exercem liderança em suas comunidades.

Em *Matriarquia*, espetáculo feito durante a pandemia do covid-19 e apresentado no formato on-line na própria casa da atriz Camila Pitanga, com texto de Dione Carlos e direção de Cristiana Moura. Essa tríade de mulheres negras traduziu de modo potente tanto a relação de isolamento e os desafios em um contexto de pandemia quanto a necessidade de recorrer às memórias ancestrais, às histórias de outras mulheres negras - aquelas que vieram antes de nós e que ainda estão presentes em nossas famílias.

Dione Carlos aproveita de muitos aspectos da própria experiência de Camila Pitanga para compor a dramaturgia. Essa, aliás, é uma das características da dramaturga: criar textos teatrais que comunicam histórias pessoais, vivências de mulheres negras, materiais que são autobiográficos, mas que estabelecem um canal de identificação com o público. Em *Ialodês* não foi diferente. O texto teatral foi escrito

⁶ Sobre o programa de Extensão e a programação do Encontro com Dramaturgo é possível verificar aqui: https://www.udesc.br/ceart/noticia/udesc_realiza_encontro_com_dramaturga_dione_carlos_de_29_de_novembro_a_1_de_dezembro

para ser encenado pela Capulanas Cia de Arte Negra - grupo formado por mulheres negras em São Paulo. Formado pelas atrizes: Adriana Paixão, Carol Rocha Ewaci, Débora Marçal, Flávia Rosa, Priscila Preta Obaci.

FRAME 3 - Espetáculo *lalodês* - As Capulanas Cia de Arte Negra



Fonte: Foto de Mariana Prudêncio

Compartilho um trecho de *lalodês* que revela, para mim, a potência da construção poética de Dione Carlos:

Oni - Como isso aconteceu?
 Bisi - Isso nunca deixou de acontecer
 Femi - Talvez continue acontecendo para sempre Talvez exista uma razão para continuar acontecendo
 Ayobami - Razão é algo que desconhecem, não há razão nenhuma que justifique as ações deles
 Asali - Não conhecem o poder do mel, só do ferrão
 Femi - Transformar veneno em antídoto exige vontade É preciso muito sangue para exercer a própria vontade
 Bisi - Nem todo mundo suporta dormir e acordar com dúvida
 Asali - A alegria é um ato político A alegria não é uma realidade A alegria é uma escolha, um posicionamento existencial [Carlos, 2018, p.67].

Saindo da dramaturgia de Dione Carlos com este saber conectado: “a alegria é uma escolha, um posicionamento existencial” [Carlos, 2018, p. 67]. Bora, para a nossa próxima dramaturga.

CRISTIANE SOBRAL

Cristiane Sobral teve seu primeiro contato com o teatro aos doze, treze anos, ainda muito cedo, através de peças cristãs quando frequentava com sua mãe a Igreja Adventista do Sétimo Dia, ainda no Rio de Janeiro, onde nasceu. Nasceu no Rio de Janeiro em 1974, mas nos anos 90 se mudou para Brasília. Em 1998 concluiu sua graduação em Interpretação Teatral (bacharelado), logo depois a licenciatura em Artes Cênicas.

FRAME 4 - Cristiane Sobral



Fonte: foto de Thaís Mallon - publicado no site EU Estudante em 23 de fevereiro de 2021 - disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/euestudante/cultura/2021/02/4908290-escritora-cristiane-sobral-ministra-curso-de-escrita--26.html>

Atriz, escritora, diretora, dramaturga e professora, mestre em Teatro pela Universidade de Brasília (UNB), com a dissertação intitulada “Teatros Negros e suas estéticas na cena teatral brasileira” – defendida em 2016.

Fundou o grupo Cia Cabeça Feita em 1998, tendo estreado com o espetáculo “Uma boneca no lixo”, escrito e encenado por ela. Foi a primeira atriz negra formada pelo Departamento de Artes Cênicas da UNB. Autora dos livros: Não vou mais lavar os pratos (2010), Espelhos (2011), Tapete Voador (2016), Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz (2014).

QUARTO DESLOCAMENTO

CURIOSIDADE:

É muito interessante quando a dramaturga também é atriz, ou quando esses lugares se encontram entre atuação e escrita de um texto para ser encenado, porque com a experiência de quem atua, ela traz para o seu texto uma relação viva, corpórea, com a palavra.

Em *Esperando Zumbi*, ela constrói uma força narrativa onde a personagem fica à espera de Zumbi dos Palmares. Esperax. Esse é o nome da personagem. Peça inspirada no texto teatral de Samuel Beckett: *Esperando Godot*. Mas, diferente de Samuel Beckett, a dramaturga constrói uma personagem que sabe por quem espera. Ela sabe quem é Zumbi dos Palmares. Na expectativa do encontro, questiona várias vezes: cadê Zumbi? A pergunta que é emblemática e simbólica ao mesmo tempo, pode ser lida como uma referência histórica e ancestral ao ícone de luta e resistência.

Durante a peça, Esperax percebe que Zumbi não chegará, pois mataram Zumbi. Então, a personagem confronta o público e questiona: quem irá me ajudar a carregar o corpo de Zumbi dos Palmares? A ação de carregar o corpo de Zumbi é encenada com pessoas voluntárias da plateia e traz a potência de questionar a branquitude sobre qual é o seu lugar nesta violência histórica e colonial.

GRACE PASSÔ

Atriz, diretora e dramaturga, nasceu em 1980, Minas Gerais, Belo Horizonte. Escreveu peças como: *Vaga Carne* (2018), *Mata teu pai* (2017), *Amores Surdos* (2012), *Por Elise* (2012), *Congresso Internacional do Medo* (2012), *Marcha para Zenturo* (2012). Em 2004, juntamente com outros artistas de Belo Horizonte, funda o grupo de teatro Espanca! Que tem como primeiro trabalho encenado a peça *Por Elise*, na qual Grace Passô atua, dirige e assina a dramaturgia. Dez anos depois, em 2014, Grace Passô deixa o grupo Espanca!

Já atuou em diversos filmes brasileiros, como: a personagem Gloria do filme Praça Paris (2017) de Lucia Murat e a Juliana personagem do filme Temporada (2018) de André Novais Oliveira – por sua atuação neste filme recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília e no Festival de Turim, na Itália.

Foi premiada pela Crítica Brasileira diversas vezes como Melhor Atriz e já recebeu diversos prêmios como melhor dramaturgia e melhor atriz. Destaca-se: Grande Prêmio do Cinema Brasileiro / Prêmio Shell / Prêmio Questão de Crítica, Prêmio Leda Maria Martins e Prêmio Bravo!

FRAME 5 - Grace Passô



Fonte: foto de Léo Lara publicada em 29 janeiro de 2019 no Jornal El País, matéria escrita por Joana Oliveira - disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/22/cultura/1548161339_343642.html

Para mim, vaga carne é um dos espetáculos onde é possível trabalhar o campo da identidade da representatividade de modo que o discurso seja metafórico. Explico: Imagina uma voz que ocupa coisas objetos e decide ocupar o corpo de uma mulher.

*Mas que corpo é esse? Que mulher é essa?
Antes desta voz invadir o seu corpo, ela falava? Ou não?
Ela era silenciada? Ou tinha sido invadida por outra voz?*

A voz não conhece a corpA desta mulher, mas ao invadir acaba entrando em contato também com a própria história desta corpA ao ponto de se confundir também na sua própria identidade-voz.

A voz se perde! Já não sabe mais o que fala e por qual motivo está ocupando esta corpA-Mulher. Descubra sensações. Descubra sentimentos. Descubra o silêncio. Descubra o esquecimento.

Mas, afinal: essa mulher antes de ter seu corpo invadido por uma voz, não falava ou ela era silenciada? E se ela fosse falar agora, o que ela diria? Ao fim da peça descobrimos que essa corpA é de uma mulher negra e que ela está ali naquele momento para falar que...

*Vou deixar em aberto
Como quem convida você
A invadir o texto e ocupar sua
Imaginação com Vaga Carne!*

QUANDO SEGUIMOS JUNTAS, VAMOS MAIS LONGE

POR UM FEMINISMO NEGRO NO CAMPO TEATRAL

Agora irei apresentar, brevemente, outras mulheres negras dramaturgas para despertar em que está acompanhando esta leitura a curiosidade para mergulhar numa poética transgressora.

LEDA MARIA MARTINS

Poeta, ensaísta, acadêmica, dramaturga, professora doutora, aposentada, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Leda Maria Martins é, sem dúvidas, uma intelectual que contribui para a reflexão sobre performance, teatro e literatura, sendo uma das referências para os estudos conceituais sobre arte e cultura negra.

FRAME 6 - Leda Maria Martins



Fonte: foto publicada no Portal Melanina Digital, sem data e autoria, disponível em <https://melaninadigital.com/leda-maria-martins/>

Foi professora convidada da New York University. E também possui pós-doutorado em estudos de performance pela mesma universidade. Nasceu em 1955 no Rio de Janeiro, mas mora em Belo Horizonte, Minas Gerais. Em 2018, se aposentou na UFMG, onde lecionava nos cursos de Artes Cênicas e Literatura desde 1993. Seus livros: *A Cena em Sombras* (1995) e *Afrografias da Memória* (1997) tratam sobre desde a importância do Teatro Experimental do Negro (TEN) até as manifestações e performances como os Congados.

QUINTO DESLOCAMENTO

CURIOSIDADE:

Em Belo Horizonte existe o “Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras” que além de homenageá-la, destaca montagens de teatro, dança, e performances da capital (BH – MG). O primeiro prêmio teve edição em 2017.

LUH MAZA

Roteirista, Dramaturga, Crítica, Atriz e Diretora – Luh Maza, foi a primeira diretora trans a ser convidada pelo Theatro Municipal de São Paulo a criar um espetáculo, o “Transtopia” em 2019. E também se tornou a primeira mulher trans a roteirizar série no Brasil. Nascida no Rio de Janeiro, mas mora em São Paulo desde 2007. Têm mais de dez peças encenadas, para além do Brasil, chegando a outros países, como Portugal.

Como roteirista, destaca-se seu trabalho no “Sessão de Terapia” (2019), série da Globoplay, dirigida por Selton Mello. Segundo a biografia retirada do livro Dramaturgia Negra (LIMA, 2018, p. 476):

Cinco de seus textos foram publicados na coleção Primeiras obras, indicada ao prêmio Jabuti de Literatura [...]. Nos últimos anos tem dedicado sua pesquisa a temas ligados a gênero e raça e contribuído na dramaturgia de espetáculos como Caberet TransPeripatético, da companhia Os Stayros, e F.A.L.A, do Coletivo Negro.

FRAME 7 - Luh Maza



Fonte: foto de Cleber Correa, publicada em 5 de junho de 2021 na Revista Claudia, matéria de Ana Carolina Pinheiro - Disponível em <https://claudia.abril.com.br/cultura/luh-maza-roteirista-diretora/>

SEXTO DESLOCAMENTO
CURIOSIDADE

Luh Maza, em entrevista ao Como eu escrevo, diz que gosta de mostrar seus trabalhos, ainda em processo, para amigas escritoras e pessoas que tenham alguma ligação com o tema que ela escreve, ela diz que esses feedbacks são importantes.

MARIA SHU

Nasceu na Bahia, mas ainda recém-nascida foi morar em São Paulo. Dramaturga e roteirista, Maria Shu é formada em Letras, tem pós-graduação em língua portuguesa e formou-se em dramaturgia pela SP Escola de Teatro. Suas peças já foram encenadas em Cabo Verde, Portugal, França e Suécia. Foi aos 30 anos, que Maria Shu decidiu deixar a sala de aula, como professora de português, e se dedicar às artes cênicas. Mas, seu contato com a literatura começou cedo, ela conta que por volta dos oito anos de idade gostava de ir à biblioteca e de brincar com as palavras.

FRAME 8 - Maria Shu



Fonte: foto de Bob Sousa - publicada 18 de julho de 2017 em matéria escrita por Jéssica Moreira - Disponível em <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/maria-shu-a-dramaturga-negra-que-esta-levando-a-periferia-para-outros-continentes/>

Maria Shu ao “Nós mulheres da periferia” diz que vê na arte uma preposição de novos mundos. E relata que muitas vezes percebe o racismo quando as pessoas duvidam que ela é autora de seus próprios textos.

A questão racial tem sido um tema para a dramaturga. E ao falar de seu processo de criação, cita Bell Hooks:

“Eu não vou só olhar. Quero que o meu olhar mude a realidade”⁷.

SOL MIRANDA

Atriz, dramaturga, pesquisadora, produtora e curadora do projeto Segunda Black e Diretora geral do Fórum de Performance Negra Rio de Janeiro. É do Rio de Janeiro. Dançarina afro há dez anos, participou de festivais na Holanda em um projeto de intercâmbio entre artistas do Brasil, Quênia, Gana e Índia. Graduada em Letras e Literatura pela Universidade Veiga de Almeida.

FRAME 9 - Sol Miranda



Fonte: foto divulgada pela FLUP RJ em 26 de agosto de 2019 - Disponível no Facebook da FLUP - <https://www.facebook.com/FlupRJ/posts/2477194245701711/>

⁷ Entrevista disponível em <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/maria-shu-a-dramaturga-negra-que-esta-levando-a-periferia-para-outros-continentes/>

Co-idealizadora da Cia EMÚ, “grupo formado para a investigação de linguagem teatral através de um diálogo da questão racial com a contemporaneidade”⁸. O projeto Segunda Black se destaca por sua importância em protagonizar espaços de performances negras, espetáculos, pesquisas que destaquem o trabalho artístico negro na cena contemporânea. O projeto acontece no Rio de Janeiro e se inspira em outros trabalhos como o Segunda Preta de Belo Horizonte, A cena tá preta em Salvador, Segundas Crespas em São Paulo.

Em Mercedes, assina a dramaturgia junto a Cássio Duque e supervisão de Fabiano de Freitas, junto a Cia Emú. O texto teatral foi construído a partir de jogos de improvisação durante o processo de criação do espetáculo. Mercedes narra a história de Mercedes Baptista (1921-2014), a primeira bailarina negra a fazer parte do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

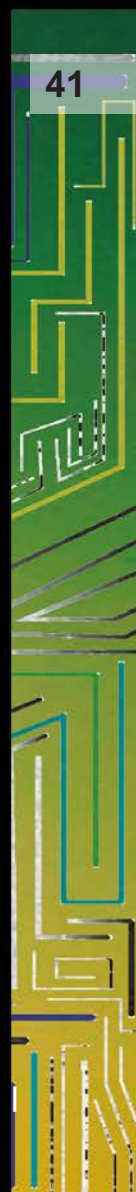
VIVIANE JUGUERO

Dramaturga, pesquisadora, atriz e professora. Sua carreira teve início em 1994. Nasceu em 1976 no Rio Grande do Sul, estado que também reside. Bacharel em Interpretação Teatral (1995) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. É coordenadora geral, artista e produtora do Bando Brincantes.

Em 2011, com o grupo Brincantes, ganhou o Prêmio Açorianos de Música na categoria Melhor Disco Infantil. O livro e CD Jogos de inventar, cantar e dançar, também recebeu o Troféu Especial no Prêmio Tibicuera (2012) – destaques da cidade de Porto Alegre. Foi professora no curso de Pós-Graduação em Pedagogia da Arte da Facos, sendo também idealizadora. Já publicou diversos artigos no Brasil e em outros países. Faz parte do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude, Associação Internacional de Pesquisadores para Jovens Audiências, As DramaturgA, Grupo de Animação das Mulheres e do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação no Teatro para Infância e Juventude do CNPq.

⁸ Informações disponíveis na Página do Facebook do Grupo Emú - <https://www.facebook.com/grupoemu/about/> / @grupoemu



FRAME 10 - Viviane Juguero



Fonte: foto de Eder Rosa publicada no site do Centro Brasileiro de Teatro Para a Infância e Juventude, sem data - Disponível em <https://cibtij.org.br/viviane-juguero/>

Na dramaturgia para crianças, é autora das seguintes peças teatrais:

- “Canto de Cravo e Rosa” (Bando de Brincantes, 2007; Libretos, em 2009);
- “Jogos de Inventar, Cantar e Dançar” (Bando de Brincantes; Libretos, 2010),
- “Quaquarela” (Bando de Brincantes, 2012); “Peteca, Pião e Pique-Pessoa”, em co-autoria com Jorge Rein (Bando de Brincantes, 2018),
- “Lacatumba” (EDIPUCRS, 2018);
- “Ecos de Cor e Cór” (FORPROF/UFRGS, 2015).

NA GIRA

A PALAVRA TEM AXÉ

Para você que chegou até aqui, desejo que a transmissão e partilha de saberes, experiências através desta escrita poética, decolonial, possa ter sido inspiradora e, assim, ter aguçado a sua curiosidade para seguir na busca por uma dramaturgia de autoria negra.

Desejo doçura em sua escrita poética e científica.

*Experimente-se. Permita-se.
Enegreça o seu olhar.
Axé.*

REFERÊNCIAS

CARLOS, Dione. **Ialodês**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. **Dramaturgia Negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

LEKE, Iyá. **Conversas e transmissões de saberes**, 2021. [Oralidade e Experiências do meu próprio corpo dentro do terreiro em conversas com a Iyá].

JUGUERO, Viviane. **Cavalo de Santo**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **Récita nº 3 – Figurações**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

MAZA, Luh. **Carne Viva**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

MIRANDA, Sol. **Mercedes**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

SHU, Maria. **Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

SOBRAL, Cristiane. **Esperando Zumbi**. In: LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio [orgs]. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

SOUZA, Julianna Rosa de. Personagem negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgica brasileira. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, mai./ago. 2017.

SOUZA, J. R. de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 67–80, 2020. DOI: 10.20396/pita.v10i1.8658730. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8658730>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Recebido em: 20/08/2021

Aceito em: 06/09/2021

FLOREIO NA CAPOEIRA: ENCANTAMENTO E DESENCANTAMENTO

Lívia de Paula Machado Pasqua¹

Resumo: Um dos maiores desafios para bailarinos-pesquisadores-intérpretes, ou estudiosos-jogadores, no caso específico da Capoeira, é a tradução de suas pesquisas sobre saberes corporais para o formato de um texto acadêmico. Tratar sobre o floreio da Capoeira está para além do gesto acrobático visível, implica em compreender a complexidade desse objeto de estudo, as trajetórias desse saber corporal bem como o seu lado sensível e intangível. Assim, este ensaio tem como objetivo demonstrar como pude jogar-dançar-lutar com a minha tese de doutorado intitulada “Capoeira e diáspora africana: uma interpretação sobre os floreios” e como floreiei com a minha pesquisa capoeiristicamente. A partir de mensagens-texto escritos por uma personagem fictícia, a rainha Nzinga, diluídas na tese, foi possível alimentar o lado sensível desse objeto de estudo, por meio de encantamentos e desencantamentos ocorridos na trama, preparando a pessoa leitora para a compreensão do texto da pesquisa. Assim, mediante essa estratégia, foi possível refletir sobre o contexto da diáspora africana, a migração forçada de pessoas escravizadas, as armas necessárias para combater a opressão, a luta e a resistência, a complexidade de diferentes estéticas ancestrais presentes na gestualidade da Capoeira e a beleza e encanto expresso pelo floreio, pelo florear e pelo floreado.

Palavras-chave: capoeira; floreio; ginga, corpo; coreografia.

FLOREIO IN CAPOEIRA: ENCHANTMENT AND DISENCHANTMENT

Abstract: One of the biggest challenges for dancers-researchers-performers, or scholars-players, in the specific case of Capoeira, is the translation of their research on bodily knowledge into the format of an academic text. Dealing with the *floreio* of Capoeira goes beyond the visible acrobatic gesture, it implies understanding the complexity of this object of study, the trajectories of this bodily knowledge as well as its sensitive and intangible side. Thus, this essay aims to demonstrate how I could play-dance-fight with my Phd thesis entitled “Capoeira e diáspora africana: uma interpretação sobre os floreios” and how I flourished (made *floreios*) with my research *capoeiristicamente* (in a capoeira way). Through text messages written by a fictional character, Queen Nzinga, diluted in the thesis, it was possible to feed the sensitive side of this object of study, through enchantments and disenchantments that occurred in the plot, preparing the reader to understand the text of the research. Thus, through this strategy it was possible to reflect on the context of the African diaspora, the forced migration of enslaved people, the weapons needed to fight oppression, struggle and resistance, the complexity of different ancestral aesthetics present in the gestures of Capoeira and beauty and charm expressed by *floreio* (floreio in substantive), by *florear* (floreio in verb) e by *floreado* (floreio in adjective).

Keywords: capoeira; floreio; ginga; body; coreography.

¹ Professora substituta na Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EEFD-UFRJ), membro do Grupo de Pesquisa Ginástica em Diálogo da Universidade Estadual de Campinas (LAPEGI -UNICAMP) e do coletivo de artistas Caleidoscópio Brasil. E-mail: liviapasqua@yahoo.com.br

Floreado na Capoeira

Coreografar² a escrita acadêmica é sempre um desafio empolgante, principalmente quando se trata de um objeto de estudo relacionado diretamente a uma técnica de improviso. Sim, considero o floreio, saber corporal específico da Capoeira, como uma técnica corporal de improviso³, de um *corpo-capoeira* (CASTRO JÚNIOR, 2010), que está preparado (num estado alerta/relaxado), para se desfazer e se reconstruir por meio de perguntas e respostas ao longo do diálogo corporal travado no jogo da Capoeira.

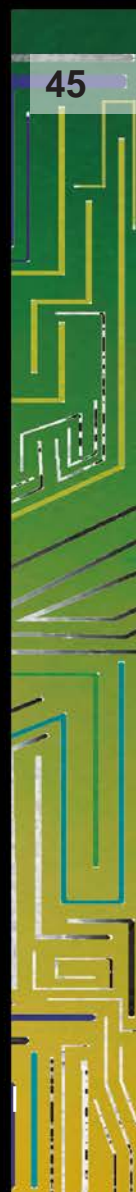
A constituição do objeto de estudo floreio na Capoeira vem sendo influenciada pelas concepções de autores que reconhecem esta manifestação cultural como expressão artística (SILVA, 2008; CASTRO JÚNIOR, 2010; TAVARES, 2012; ROSA, 2015). Na dissertação intitulada “O floreio na Capoeira” (PASQUA, 2011), abri um debate sobre a complexidade desse objeto de estudo, entendendo-o para além do gesto acrobático, um saber corporal que ao mesmo tempo é *forma* e *característica*, que depende da intenção do jogador (disputa, imprevisibilidade, brincadeira e mandinga) e que se relaciona ao caráter espetacular e alegórico. Escrever sobre o floreio na Capoeira é tratar de um saber corporal dessa prática, cujas rotas e raízes⁴ remontam a diferentes ancestralidades estéticas.

Nesse sentido, desenvolvi uma pesquisa de doutorado (PASQUA, 2020) que buscou identificar como os floreios se manifestam nas práticas corporais ancestrais da Capoeira, sob a hipótese de o floreio ser um dos elementos de preservação de identidades africanas. Essa investigação se deu por meio da análise das fontes imagéticas de três manifestações a saber: o N'golo, conhecido também como Dança da zebra, oriunda do sul de Angola, pelos desenhos de Neves e Sousa, 1955, pertencentes à Livraria/Galeria Municipal Verney/ Coleção Neves e Sousa, no Município de Oeiras em Portugal, a Dança dos homens-pantera (vídeo documentário da *New Atlantis Wild*, 2013), oriunda da Costa do Marfim e da Ladja, “Ag'ya Danmye Ladja Compilation” (vídeo registro – acervo de Katherine Dunham, 1936), oriunda da Martinica.

2 Inspirada pelo conceito *choreographing writing* (FOSTER, 2011; HAVILAND, 2011).

3 Sobre a Capoeira como técnica de improviso ver a discussão no artigo: de Pasqua, Hess e Toledo (2020)

4 O conceito rotas e raízes, inspirado em *roots and routes* (CARTER, O'SHEA, 2010), está sendo usado no sentido de trajetórias e transformações que um conceito sofre, e não a busca por origem, assim como as autoras realizaram em sua obra sobre a trajetória dos estudos em Dança.



Isto posto, e na condição de *estudiosa-jogadora*⁵, procurei seguir de forma coerente com o meu objeto de estudo e arrisquei florear com a escrita do próprio texto da pesquisa. Dessa forma, criei uma suspensão da tese em forma de mensagens-texto, expressas por uma personagem que pudesse dialogar com a preservação, a permanência e a transformação de saberes corporais reinventados⁶ na diáspora. Assim como o floreio está entre o tangível e o intangível, o visível e o invisível, o escondido e o revelado, o mágico, o misterioso e o segredo, criei uma forma de narrativa encantada: crônicas assinadas pela própria protagonista, que pudessem transportar a pessoa leitora para outros territórios, inspirando a compreender o enredo da tese sob outros sentidos.

O objetivo desse ensaio, portanto, é demonstrar como pude jogar-dançar-lutar com a minha tese e como floreei com a minha pesquisa capoeiristicamente. Eis que lhes apresento a Nzinga!

REINA A NZINGA

Quem reina no lado suspenso da tese é a rainha Nzinga, ou também conhecida como rainha Ginga, dado o papel da rainha para a minha concepção de floreio, que dialoga com as Áfricas e o Brasil. Nzinga a Mbande (1581-1663) é um grande símbolo nacional de Angola e uma figura feminina importante na história da África e da resistência ao colonialismo português. Longe de eleger um *mito de origem*, no sentido posto por Marc Bloch (2001) de obsessão, paixão ou glorificação do primitivo ou uma descendência direta e exclusiva da Capoeira às raízes angolanas, mas sim a intenção da produção dessas narrativas em forma de crônicas visa primordialmente a aproximação do leitor à cultura afro-brasileira, sob a ótica da cosmologia⁷ de outra resultante da diáspora africana no Brasil, a Umbanda.

5 Conceito desenvolvido por Soares (1993, p. 29), denominado “estudioso-jogador”, também problematizado por Vieira e Assunção (1998) em relação aos tipos de agentes e discursos. Essa figura define que o pesquisador é praticante ou teve experiência com a Capoeira.

6 Para saber mais, conhecer o conceito *recuperation-cum-invention*, cunhado por Rosa (2015, p. 223). A autora tem por base os estudos de preservação e restauração de conhecimentos por africanos e seus descendentes.

7 A tese adota como princípio a cosmologia africana no Brasil, baseada nos estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Rede Africanidades, coordenado pelo Prof. Eduardo Oliveira (UFBA), que defende uma epistemologia científica a partir dos saberes milenares do povo bakongo. Visto que boa parte do conhecimento científico ocidental tomou por base a mitologia grega como paradigma e metáfora, a utilização de saberes africanos se constitui numa perspectiva decolonial de conhecimento. A exemplo disso em seu núcleo de estudos o cosmograma bakongo, também é estudado por Cinézio Feliciano Peçanha - Mestre Cobra Mansa (ver apêndice) é compreendido sob a perspectiva epistemológica, de um regime semiótico, um caminho para interpretação da experiência. Para saber mais, consultar o estudo: “Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira” (RUFINO, PEÇANHA, OLIVEIRA, 2018).

Dessa forma, evoquei a personagem mítica da Rainha Nzinga para ser uma parceira de percurso, como denotou Bertelli (2017), uma espécie de *guia privilegiada* para mover-me entre os meandros da história de resistência cultural de identidades africanas. Em seu estudo, o autor evoca o sambista e compositor Geraldo Filme, para compreender o universo urbano marcado pela segregação espacial e simbólica na cidade de São Paulo no início do século XX, conforme explica:

Uma espécie de parceria, humildemente, eis o que propõe o artigo. Tomar como referência central um ponto de vista interno às situações que se pretende observar, parece aproximar, no fundo, meu propósito à escrita etnográfica – guardadas, evidentemente, suas devidas finalidades específicas: a música e a poesia estão para o compositor, assim como a produção de compreensão está para o etnógrafo. Entretanto, conta a meu favor o fato de que o risco, inerente a tal aposta cognitiva, pode ser atenuado ao menos por algumas características comuns, incondicionais, ao trabalho etnográfico e à produção poética: tanto a música e a poesia quanto a etnografia se produzem na relação intersubjetiva. Na mesma medida, ambas expressam a subjetividade do observador, sua sensibilidade e astúcia, e também as dos observados. Nesse sentido, são experiências transcritas, reelaboradas. E, por fim, essas diferentes reelaborações só se efetivam, enquanto tais, sob a condição de que se concretizem, cada uma à sua maneira, mediante uma operação estética da linguagem: ambas operam imagens que constroem os conteúdos e as formas aos quais o etnógrafo dirige sua compreensão e o compositor dedica seus versos e acordes.

Assim, a partir da metáfora das reencarnações da Rainha Nzinga presente nas crônicas, procuro dirigir a compreensão do texto, as quais estão diluídas entre os capítulos e subcapítulos em formato itálico, como mensagens-texto à pessoa leitora. O estudo não pretende estudar tratados da Umbanda, apenas respeitosamente se vale de seus preceitos para compreender as relações entre o tangível e intangível na manifestação do floreio na Capoeira e em outras manifestações resultantes da diáspora africana. Nessa religião o tempo é cíclico, o corpo é caminho, o poder é descentralizado em guias e orixás e Aruanda é considerada como uma espécie de paraíso astral em que vivem esses espíritos iluminados, que têm por objetivo guiar o ser humano para a elevação e desenvolvimento da humanidade.

Nos contos, a personagem busca a ascensão de seu espírito por meio da árdua missão da preservação das crenças e dos valores de seu povo, e a cada encarnação enfrenta diferentes obstáculos para essa manutenção. Sua grande missão consiste em

fazer chegar e ser reconhecida pela humanidade a riqueza do conhecimento e saberes ancestrais de seu povo, bem como o respeito pelos seus pares, que constantemente vem sofrendo preconceito durante séculos.

Para fazer sobreviver esses saberes, a arma escolhida dessa vez foi a escrita e o desenho⁸, em formato acadêmico, a partir do objeto de estudo floreio. E por isso a personagem transita entre vidas, pois o entendimento de floreio também sofreu e ainda sofre transformações, conforme alerta Bloch (2001) em relação às etimologias das palavras e obsessão das origens: “Como se, sobretudo, o papel de uma palavra, na língua, não fosse, assim como seu próprio passado, comandado pelo estado contemporâneo do vocabulário: reflexo, por sua vez, do estado social do momento” (BLOCH, 2001, p. 59).

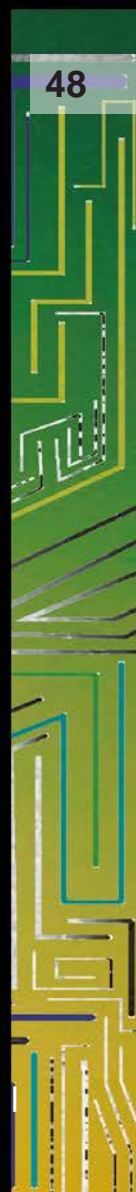
Entretanto, as crônicas são assinadas por Ana, e não por Nzinga. Na realidade, Ana de Sousa é o nome português que a Rainha Nzinga recebeu quando foi batizada no catolicismo (conversão estratégica utilizada pela rainha para negociar com os portugueses durante o período colonial). O uso do nome Ana se deu para demonstrar a necessidade estratégica de se travestir ou se disfarçar como estratégia para vencer grandes batalhas.

Além disso também é uma metáfora para pensar a tradição dos apelidos das/dos capoeiristas até os dias atuais. Seu nome está presente nas duas margens do Atlântico até hoje, e no Brasil, sua memória e representação se faz presente em festas de coroação do Congado e no movimento corporal ginga na Capoeira⁹, “Sua fama de hábil diplomata fez com que seu nome fosse escolhido para designar o movimento mais característico da Capoeira, a ginga. Isso se deve ao fato desse gesto servir como um momento de negociação, de barganha, para a continuação do jogo” (SILVA, 2009, p. 110).

A seguir apresento a estrutura da tese com os capítulos e subcapítulos em negrito e as crônicas em itálico:

8 Na tese foi desenvolvido um desenho em formato de flor para a compreensão do objeto de estudo, denominado diagrama do floreio na Capoeira.

9 Sobre a Rainha Nzinga destaco o mais recente estudo sobre a imagem dessa personagem, com a tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo (USP) - “Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora”, de Mariana Bracks Fonseca, 2018. Na tese de doutorado de Silva (2009), há ricas reflexões com referências e fontes sobre a rainha. Além disso formaram o arcabouço de fontes para o estudo sobre a rainha os artigos Weber (2011); Rocha (2011); livros, Heintze (1985), Unesco (2014) e obras literárias Benjamin (2011) e Agualusa (2014).



Na Aruanda

1. O Jogo continua

De adinkras, sonas e pembas

2. O florescer do floreio

No navio negreiro

3. Volta ao mundo: floreando além-mar

Dádiva encantada

4. Que jogo é esse?

Volta do mundo com assobio

5. Mistério e fato do corpo-capoeira que floreia em jogo

Portal da Píton

5.1.2. Corpo-capoeira jogando com corpo-pantera

Kianda me leva

5.1.3. Corpo-capoeira jogando com corpo-ladja

Entre-mundos

Últimos toques

As mensagens-texto assinadas por Ana consistem em cartas para a pessoa leitora, apresentando uma linguagem informal, pessoal e descontraída, diferente da escrita acadêmica da pesquisa. As crônicas antecedem capítulos e subcapítulos e não são pré-requisitos para entendimento da tese. Todavia, num ato performativo de escrita (FOSTER, 2011; HAVILAND 2011) e influenciada pelo paradigma da Antropologia da Performance de Victor Turner (1988), busquei oferecer uma ferramenta que permitisse à leitora um mergulho mais sensível na compreensão do estudo, transportando-a para o lado imaginário e intangível do floreio na Capoeira.

Para este ensaio, apresento a quarta crônica:

DÁDIVA ENCANTADA

Quando cheguei em Aruanda alívio e pânico. Alívio porque a beleza do local é, além de inebriante, simplesmente curativa, só pelo fato de ser percebida e pelo aroma das flores. Pânico porque, se eu cheguei lá, aonde estaria a minha pequena centelha divina?

- Você não teria forças físicas para dar boas condições para o seu bebê. Aliás, contolhe que será um bravo guerreiro. Você terá permissão de guiá-lo algumas vezes para antes de se preparar para a sua próxima viagem, está bem? Disse a preta velha.

- O quê? Foi a única coisa que tive capacidade de pronunciar.

- É isso mesmo. Você agora fará parte de uma nova irmandade, necessita adaptar a sua forma para essa nova terra. Você entrou em uma nova redoma sensorial, com novas frequências e com divindades associadas às substâncias da Pindorama. Existem divindades correspondentes a elas que geram em si as condições ideais para que a imanência divina dê sustentação às ligações atômicas que formam essas substâncias pau-brasilianas. Quando você pisou nesse novo domínio a irmandade nativa compreendeu o tamanho de sua missão e lhe deu a oportunidade de estar aqui.

- O quê?

- E isso é maravilhoso!

- O quê?
- É maravilhoso você receber as bênçãos e ajudas de uma irmandade que honra a sua terra e possui os mesmos propósitos de amor e caridade, com a beleza da natureza. Tupã lhe concedeu um presente!

- O quê?
- Sabe, aqui (aponta para o mapa), quando seus filhos não conseguem seguir adiante para cumprir a sua missão, ou estão à beira de morrer de amor ou desgosto, Tupã lhe dá a opção de continuar cumprindo a sua missão a partir de um encantamento. Justamente por isso, quando para lá retornar, esteja bem sensível às mensagens emitidas por todos os seres. Mas enquanto você não retorna, você tem uma dívida.

- O quê?
- Poxa vida mulher você não sabe dizer outra coisa? Você ainda não entendeu que tudo que muda, muda para melhor? Aceite! Você ainda poderá continuar cumprindo a sua missão com algumas permissões para descer em forma encantada, enquanto lhe preparamos aqui para a sua nova viagem. Sua voz será escutada, só que de uma forma diferente, assim como a de um pássaro que não pode mais amar da forma habitual.

- Sei dizer outra coisa sim, mas sinceramente você espera que eu diga o que? Eu chego aqui, sou seduzida de tanta beleza, entro em desespero por descobrir que não é sonho, percebo que deixei uma criança sozinha, que eu nem sei como é e você quer que eu diga o quê?

- Você saberá como ele é sim.

- O quê? Você tenta me consolar com esse discurso e me convencer de que eu tenho aliados só para eu continuar a trabalhar, para quê? Eu estou cansada, chega! Já não é a primeira vez que estou aqui, e o que eu ganho com isso? Termino sempre separada dos meus entes queridos, à espera da felicidade, sem nada ganhar!

A preta velha deu risada e tentou me reconfortar:

- É exatamente de consolo que nós estamos falando, você irá precisar consolar o seu filho, e em alguns momentos enviar mensagens de forma decodificada, para que somente ele entenda, consiga se fortalecer e então poder transmitir os ensinamentos da sua terra. É uma comunhão de terras entende? E outra, você não entre na onda melancólica dessa terra, hein, porque se não irá se perder. Já sabe que o lamento é o azeite para seu fortalecimento, e que não existe felicidade, mas sim, momentos felizes.

- O quê?
- Já chega digo eu, você vai precisar aprender mais duas línguas mesmo, logo vi que está com dificuldade de comunicação hoje, e nós já sabemos que você não é iniciante no assunto não é mesmo? Não se faça de desentendida. Aliás, não perca tempo. A hora que aquela gota que escorre da folha daquela palmeira cair no chão, penetrar e se perder nos lençóis, será a hora de partir para sua primeira visita.

- O quê? Mas que tempo é esse?
- Aqui em Aruanda os tempos correm diferente minha filha, boa viagem.
- Mas o que eu vou dizer? Ela riu novamente. Eu virei um berimbau.

Ana

ENCANTAMENTO E DESENCANTAMENTO

Para dar continuidade ao entendimento dessa crônica é necessário primeiramente a compreensão do que ocorreu com a personagem na crônica anterior, a terceira, denominada *Navio Negroiro*. Nessa carta, Ana conta como foi a travessia do oceano Atlântico, suas aflições e medos, a descoberta de sua gravidez, a chegada na terra desconhecida (Brasil) e o pânico da situação de escravização. No texto, a crônica está relacionada ao capítulo 3. **Volta ao mundo: florendo além-mar**, no qual apresento o contexto da diáspora africana por meio

da análise o cenário do *Atlântico Negro*¹⁰ - os mapas de tráfico de pessoas escravizadas presentes na obra “Atlas of the transatlantic slave trade” (ELTIS e RICHARDSON, 2010) e as concepções de corpo presentes na *estética cool* (THOMPSON, 1973, 2011a), e *estética da ginga* (ROSA, 2015).¹¹

Ao final de *Navio Negreiro* Ana não resiste e morre, e por isso a crônica *Dádiva encantada* tem início em Aruanda. Nessa crônica, demonstro que Ana já havia desencarnado outras vezes, visto que está familiarizada com o local, e afirma que chegar em Aruanda é encantador “a beleza do local é, além de inebriante, simplesmente curativa”. A personagem se encontra aliviada por ter saído de grande sofrimento, porém aflita devido ter deixado uma criança, “centelha divina”, sozinha na terra. A narrativa se dá por meio do diálogo entre Ana e um espírito de luz, a *preta velha* que procura acolher Ana e ao mesmo tempo prepará-la para a “próxima viagem”.

Ocorre que, dessa vez, a próxima viagem não acontecerá como das últimas vezes. A *preta velha* explica a complexidade dessa nova empreitada, pois dessa vez reencarnará em uma nova terra, a Pindorama (Brasil). Sendo assim, Ana deveria agora pedir licença às novas entidades espirituais responsáveis pela região, no caso, as crenças indígenas. Tupã, entidade tupi-guarani, ao saber da chegada dessa nova alma ao seu espaço de domínio, compreendeu a força de sua missão e percebeu que Ana precisaria de uma preparação para um novo reencarne. Enquanto isso, permitiu a ela uma nova forma de viagem – uma dádiva.

A *preta velha* explica que essa entidade dá aos seus filhos a oportunidade de “continuar cumprindo a sua missão a partir de um encantamento”. Esse trecho faz referência às características presentes em diversas lendas indígenas em que há transformação de seres humanos em animais ou objetos. No caso, fiz uma referência específica à lenda do Uirapuru, “assim como a de um pássaro que não pode mais amar da forma habitual”. Nessa lenda, Tupã transforma um jovem que não podia mais amar, (pois sua paixão estava prometida para outro rapaz da aldeia) num pássaro, o Uirapuru, com um dos cantos mais belos do Brasil, para poder continuar a se declarar para sua amada.

10 Termo cunhado por Thompson, 2011b.

11 Os detalhes da crônica *Navio Negreiro* foram revelados em outro ensaio, para saber mais Pasqua (2020b).

Desse modo, concretizei uma alusão à lenda do Uirapuru por meio da dádiva oferecida por Tupã à Ana, uma comparação com a missão de ecoar a voz da rainha Nzinga de uma forma encantada, visto que ao final da crônica ela “viaja” à terra em forma de berimbau. Assim como o pássaro continuou a amar de forma não habitual, Nzinga continua a lutar de forma extra cotidiana, consolando seu filho e emitindo “mensagens de forma decodificada, para que somente ele entenda, consiga se fortalecer e então poder transmitir os ensinamentos da sua terra”.

São duas as funções dessa alegoria. A primeira é sensibilizar a pessoa leitora para a magia causada pelo toque do berimbau quando um/uma capoeirista se expressa jogando-lutando-dançando na roda. Cada toque do berimbau é uma mensagem para os *corpos-capoeira*, é o instrumento que dita o ritmo e o tipo de jogo, se o berimbau floreia, o corpo também floreia. É a presentificação da ancestralidade e a preservação de alguns saberes e valores cujas rotas e raízes remontam a diferentes culturas africanas.

Em se tratando de ancestralidade, Dos Santos (2006, p.131), ao desenvolver uma proposta pluricultural de dança-arte-educação, ressalta a capacidade do corpo que se movimenta para resgatar e tornar presente saberes ancestrais da cultura africana:

Consideramos que essas forças geradas pela raiz do movimento, recarregam o indivíduo no tempo, no ritmo de corpos, no ritmo dos mundos, aproximando-nos à nossa força de origem, da evocação dos poderes cósmicos, das suas interligações com os seres humanos. Como lembra Gelewski, “Dança [...] é um meio de transformar o homem. Um meio de ativar nele a célula germinal do espírito ou impulsionar a sua evolução, conduzindo-o de um estado inferior a um estado mais lúcido”. Cada passo palmilhado em direção a esta lucidez é instalado como uma verdade capaz de transcender a realidade.

Além disso reforça a importância do mito como “instrumento comunicador de uma cultura” (ibidem. p. 53), o qual relaciono diretamente ao exemplo da imagem da Rainha Nzinga na crônica, de modo que seu símbolo e sua história, comunicam as estratégias de negociação, de gingar para sobreviver. Assim, o movimento, o toque do berimbau, bem como outros elementos possuem essa capacidade de tornar a tradição presente. A autora ressalta que compreende a tradição de forma dinâmica, baseada em sua formação

acadêmica, religiosa e familiar (filha de Mestre Didi – Deoscoredes M. dos Santos e neta de Mãe Senhora – Maria Bibiana do Espírito Santo, grandes personalidades representativas da força do conhecimento afro-brasileiro), apresentando a definição de tradição:

[...] quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores. (DOS SANTOS, 1989 apud DOS SANTOS, 2006, p. 131 e 132).

A segunda função dessa alegoria é problematizar e refletir sobre a influência indígena na Capoeira. Lussac (2015) realiza uma crítica contundente em relação aos estudos que apresentam a perspectiva indígena da Capoeira e suas controvérsias, concluindo não ser possível afirmar uma origem indígena da Capoeira ou elaboração de proposta teórica consistente nesse sentido, apenas uma contribuição nominal à prática, dada a etimologia da palavra Capoeira ser tupi-guarani. Araújo (2004b) apresenta um estudo sobre a etimologia e usos da palavra capoeira, sua origem tupi-guarani e a origem do vocábulo em língua portuguesa com significados diferentes, assim como Rego (1968) apresenta uma extensa lista de significados para o vocábulo.

Além disso, Assunção (2008) alerta para cuidado com o ideário romântico em relação à nacionalização da Capoeira, no sentido de valorizar os tipos ideais “autênticos” das três raças das nações. Não obstante, Lussac (2015) aponta caminhos, e documentos para aprofundar os estudos em relação a essa temática, como por exemplo documentos e diários dos jesuítas. Pouco se conhece sobre o assunto, entretanto o que pode conduzir a pensar a influência indígena na Capoeira é a comparação com a reverberação cultural indígena na Umbanda, com seus saberes corporais e conhecimentos de plantas medicinais específicos do Brasil.

Diante dessas considerações, especulo que talvez de influência indígena, há uma herança simbólica de um certo comportamento antropofágico, que está no imaginário de mestres de Capoeira, como pode ser refletida a partir do exemplo da célebre frase do Mestre Pastinha: “Capoeira é mandinga, é manha, é malícia, é tudo o que a boca come”, ou seja, o *corpo-capoeira* assimila novos conhecimentos e os devolve em forma de novos produtos.

Não possuo evidências para tratar desse assunto com maior densidade, sendo este um tema para futura pesquisa, entretanto levanto aqui essa possibilidade, fazendo empréstimo do conceito de antropofagia indígena, muito mais no sentido do Manifesto Antropofágico no Brasil, do movimento do modernismo brasileiro no início do século XX, escrito por Oswald de Andrade (1928).

Retomando a crônica, o final da conversa com a *preta velha* possui um tom de chamamento, “nós já sabemos que você não é iniciante no assunto *não é mesmo?*”, mostrando que Ana ainda teria muito trabalho pela frente, mas apontando para a graça de receber um presente de uma nova irmandade: a possibilidade de viajar, comunicar e fazer reverberar seus saberes por meio do instrumento musical berimbau na terra e poder visitar seu filho. A educação e os conselhos que daria ao seu filho agora poderiam ocorrer na beleza da forma musical.

Assim, apresento elementos da crônica que, de forma alegórica, auxiliam a pessoa leitora a refletir sobre o saber corporal floreio na Capoeira presente na pesquisa, pensando-o como um possível produto digerido e reinventado para a continuidade de saberes em diáspora, assim como Ana reencarna temporariamente como berimbau, levando seus saberes para um novo território, guiando seus descendentes. A magia do som do berimbau também reverbera no elemento corporal floreio. Assim, é possível depreender sentidos e significados que estão mais relacionados àquilo que não é possível saber, verificar, medir, e nem por isso está aquém de qualquer outro tipo de conhecimento. Floreio é encantamento. Floreio é mistério. É segredo. É particular. É pessoal. É ancestral.

IÊ!

Iê curto para acabar. Iê longo para começar. Iê, início e fim, meio, é transformação. O floreio está no meio, no entre os movimentos, entre o sensível e o tangível podendo até resultar num ato encantado de um desencanto ocorrido na roda de Capoeira. A partir dessas metáforas do próprio ato de florear, da minha experiência pessoal com o floreio, dos testemunhos de mestras, mestres e capoeiristas experientes durante o mestrado e

doutorado, recolhi impressões e sentidos que decidi impregnar com a escrita acadêmica da pesquisa, de forma disfarçada, por meio de mensagens-texto, as crônicas de Ana (rainha Nzinga).

Diante da dificuldade de escrever sobre saberes corporais, elegi a rainha Nzinga como guia privilegiada dessa escrita performática, e foi no seu *corpo*, encarnado e desencarnado que tratei de pressupostos teóricos específicos para o desenvolvimento de minha tese, como o contexto da diáspora africana, a migração forçada de pessoas escravizadas, a chegada em terras americanas, as armas necessárias para combater a opressão (o próprio corpo, o berimbau e sua musicalidade), a luta e a resistência, a complexidade de diferentes estéticas ancestrais presentes na gestualidade da Capoeira e a beleza e encanto expresso pelo floreio, pelo florear e pelo floreado.

Nesse estudo, apresentei apenas uma das oito crônicas desenvolvidas na tese de doutorado. Cada crônica está recheada de simbologias específicas da Capoeira e se relacionam de modo costurado com os capítulos e subcapítulos. Destaco que ao viver a personagem Ana, assinar as cartas (crônicas), desencarnar e reviver momentaneamente como berimbau, deparei-me com o próprio mistério concernente ao objeto de estudo floreio, no lado sensível para além da pesquisa acadêmica, seus encantamentos e desencantamentos.

E foi por meio da construção dessas narrativas que floreiei com a minha tese e coreografei a minha escrita, a fim de conduzir a pessoa leitora para o entendimento do lado sensível do floreio na Capoeira.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofago. **Revista de Antropofagia**. São Paulo: [s.n.], anno 1, n.1. mai. 1928.

ARAÚJO, Paulo Coêlho de. **Capoeira: Novos estudos – Abordagens Sócio-Antropológicas**. Juiz de Fora: Irmãos Justiniano, 2004a.

ARAÚJO, Paulo Coêlho de. **Capoeira: Um nome – Uma origem**. Juiz de Fora: Irmãos Justiniano, 2004b.

ASSUNÇÃO, Matthias R. Da destreza do mestiço à ginástica nacional: narrativas nacionalistas sobre a capoeira. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia**, Niterói, n. 24, p. 19-41, 1º sem. 2008.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig; PEÇANHA, Cinésio Feliciano (Mestre Cobra Mansa). A dança da zebra. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 30, p. 14-21, mar. 2008.

BENJAMIN, Roberto. **A Rainha Ginga**. João Pessoa, PB: Editora Grafset, 2011.

BERTELLI, Giordano B. Ambulantes, mães-pretas e engraxates: A cidade dissidente de Geraldo Filme. **DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, v. 10, n. 2 p. 279-295, mai./ago. 2017.

BLOCH, Marc L. B. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CARTER, Alexandra e O'SHEA, Janet. **The Routledge Dance Studies Reader**. Canadá / Estados Unidos: Routledge, 2010. 2 ed.

CASTRO JUNIOR, Luis Vitor. **Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)**. Brasília: Ministério do Esporte, 2010.

DOS SANTOS, Inaicyra F. dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

DOS SANTOS, Deoscoredes M. Tradição e Contemporaneidade. Comunicação no *Colloque magiciens de la terre*, Musée National D'art Moderne, Centre George Pompidou. Paris: 3 jun. 1989.

ELTIS, David; RICHARDSON, David. **Atlas of the transatlantic slave trade**. New Haven, CT: Yale University Press, 2010. 307 p., il.

FOSTER, Susan. Choreographies of Writing: Susan Foster! Susan Foster! **Susan Foster Three Performed Lectures**. 2011. Disponível em: <<http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/choreographies-of-writing.html>> Acesso em: 10 jan. 2019.

FONSECA, Mariana Bracks. **Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora**. 2018. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FOSTER, Susan L. **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance**. Berkeley: University of California Press, 1986.

FOSTER, Susan L. An introduction to Moving Bodies: Choreographing History. In: FOSTER, Susan L. **Choreographing History**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

HAVILAND, Linda C. Reflections on "Choreographies of Writing". **Susan Foster Three Performed Lectures**. 2011. Disponível em: <<http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/choreographies-of-writing.html>> Acesso em: 10 jan. 2019.

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. Especulações acerca das possíveis origens indígenas



da capoeira e sobre as contribuições desta matriz cultural no desenvolvimento do jogo-luta. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, abr-jun, 29(2) 267-78, 2015.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. 2005. 353 fl. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, 2005.

PASQUA, Lívia de Paula Machado. **Competições de Capoeira: a faceta esportiva da arte brasileira e a presença do elemento acrobático no jogo**. 2008. 67f. Monografia (Bacharelado em Educação Física)- Faculdade de Educação Física – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PASQUA, Lívia de Paula Machado. **O floreio na Capoeira**. 2011. 169f. Dissertação (Mestrado em Educação Física)- Faculdade de Educação Física – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PASQUA, Lívia de Paula Machado. **Capoeira e diáspora africana: uma interpretação da manifestação dos floreios**. 2020. 319f. Tese (Doutorado em Educação Física)- Faculdade de Educação Física – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

PASQUA, Lívia de Paula. Machado.. **As crônicas da rainha Nzinga para uma concepção de floreio na capoeira**. In: Sergio Rodrigues Moreira et. al., (Orgs). **V AbadAcadêmico - Capoeira, tecnologia e tradição: diálogos contemporâneos** [recurso eletrônico]. 1ed. Petrolina; Curitiba; Ceará: Abadá-Capoeira, 2020, v. 1, p. 77-82. 2020b.

PASQUA, Lívia de P. M.; HESS, Cássia. M.; TOLEDO, Eliana. **Gingando com a Ginástica para Todos: aproximações e singularidades**. **Corpoconsciência**. Cuiabá, v. 24, n.1, p. 153-169, jan./abr. 2020.

REGO, Waldeloir. **Capoeira de Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico**. BA, Ed. Itapuã, 1968.

ROSA, C. F. **Brazilian bodies and their choreographies of identification: swing nation**. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.

RUFINO, Luiz; PEÇANHA, Cinézio Feliciano (Mestre Cobra Mansa); OLIVEIRA, Eduardo. **Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira**. **Capoeira - Revista de Humanidades e Letras**, Redenção – CE, v. 4, n. 2, 2018. Disponível em: <<http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/view/124>>. Acesso em: 22 mai. 2020

SARACENI, Rubens. **Tratado geral de Umbanda**. São Paulo: Madras, 2005.

SILVA, Eusébio Lobo da (Mestre Pavão). **O corpo na capoeira**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008a. vol 1-4.

SILVA, Paula Cristina da Costa. **O ensino-aprendizado da Capoeira nas aulas de Educação Física Escolar**. 2009. 261f. Tese (Doutorado em Educação)- Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SLAVE VOYAGES. Trans-Atlantic Slave Trade Database. **Base de Dados** - Comércio Transatlântico de Escravos. Disponível em: <<https://www.slavevoyages.org/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SOARES, Carlos Eugênio L. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890**. 1993. 2v. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

THOMPSON, Robert F. An Aesthetic of the Cool. **African Arts**, Los Angeles, v. 7, n. 1, p. 40-43; 64-67; 89-91, aut.1973. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3334749?seq=9#metadata_info_tab_contents> Acesso em: 23 out. 2018.

THOMPSON, Robert F. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy**. New York: Random House, 1983.

THOMPSON, Robert F. **Aesthetic of the Cool: Afro-Atlantic Art and Music**. Pittsburgh and New York City: Periscope Publishing Ltda., 2011a.

THOMPSON, Robert F. **Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011b.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. UNESCO. **Njinga A Mbande**. Rainha do Ndongo e do Matamba. Série UNESCO Mulheres na história da África. 2014. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230931?fbclid=IwAR1eHXu-SvLrLa-z3ZP3xmjfCjouVD6dICzak8fjhPljIR57HZ3ODRZd5bg> . Acesso em: 11 abr. 2020.

VIEIRA, Luiz Rentao; ASSUNÇÃO, Matthias. R. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 81-121, dez. 1998.

WEBER, Priscila. Nzinga Mbandi: representações de poder e feminilidade na obra do padre Cavazzi de Montecúccolo. **Aedos**, Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS, Porto Alegre, n. 7, vol. 3, fev. 2011.

Recebido em: 20/08/2021

Aceito em: 06/09/2021



**“MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ”: A ESCRITA DRAMATÚRGICA
NEGRA COMO POTÊNCIA DECOLONIAL****Carlos Alberto Mendonça Filho¹**

Resumo: Partindo dos conceitos de memória, ancestralidade, decolonialidade e oralidade como mote para a criação dramaturgica, e em diálogo com os autores Leda Maria Martins (1995; 2003), Walter Mignolo (2008; 2017), Júnia Pereira (2019) e Emerson de Paula (2021), farei uma análise sobre os processos de escrita para a cena que tenham como mote memórias negras e suas interfaces afetivas e políticas enquanto atos de resistência contra o esquecimento e contra as narrativas únicas. Para tanto, utilizarei como objeto de análise o processo criativo realizado em “Memórias duma Baobá”, obra produzida pelo Coletivo Emí Wá da cidade de Curitiba/PR no ano de 2020, na qual assino a função de dramaturgo. Este trabalho aconteceu entre os meses de agosto a novembro dentro do contexto da pandemia de COVID-19, e busca refletir sobre as vivências singulares mas também coletivas nas vidas de mulheres negras, entrecruzando as narrativas que pautam a celebração e a recuperação do passado, bem como as possibilidades de mudança e recriação existentes no presente e no futuro.

Palavras-chave: dramaturgia negra brasileira; decolonialidade; oralidade; memória e ancestralidade; Coletivo Emí Wá.

**“MEMORIAS DE UNA BAOBÁ”: LA ESCRITURA DRAMATÚRGICA
NEGRA COMO PODER DESCOLONIAL**

Resumen: Partiendo de los conceptos de memoria, ascendencia, descolonialidad y oralidad como tema de la creación dramaturgica, y en diálogo con los autores Leda Maria Martins (1995; 2003), Walter Mignolo (2008; 2017), Júnia Pereira (2019) y Emerson de Paula (2021), analizaré los procesos de escritura para la escena que tienen como lema los recuerdos negros y sus interfaces afectivas y políticas como actos de resistencia contra el olvido y contra narrativas singulares. Para ello, utilizaré como objeto de análisis el proceso creativo realizado en “Memorias de una Baobá”, obra producida por el Coletivo Emí Wá en la ciudad de Curitiba/PR, en que soy el dramaturgo. Este trabajo se llevó a cabo entre agosto y noviembre de 2020, en el contexto de la pandemia de COVID-19, y busca reflexionar sobre las experiencias únicas pero también colectivas en la vida de las mujeres negras, entretendiendo las narrativas que guían la celebración y recuperación del pasado, así como las posibilidades de cambio y recreación existentes en el presente y el futuro.

Palabras clave: dramaturgia negra brasileña; decolonialidad; oralidad; memoria y ascendencia; Coletivo Emí Wá.

¹ Em artes, Carlos Canarin. Dramaturgo, ator e professor. Mestrando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Licenciado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Membro do grupo de pesquisa Imagens Políticas - Poéticas Políticas da Cena Contemporânea (UDESC). E-mail: carloscanarin1@gmail.com



INTRODUÇÃO

*todas as águas
do mundo
são Dela. fluem
refluem
nos ritmos Dela. tudo
que vem.
que revém.*

Ricardo Aleixo, "Mamãe Grande".

A escrita dramatúrgica de autoria negra se configura como uma prática em constante pesquisa histórica e mnemônica, na intenção de recuperar e disseminar nomes que constantemente foram e são apagados do teatro brasileiro; além disso, é possível constatar sua expansão na contemporaneidade e a diversidade presente nesses textos, que contribuem para a formulação de narrativas que, entre outras coisas, também tratam das nossas questões e vivências enquanto pessoas negras, sendo feitas por nós e para nós (MARTINS, 1995; PAULA, 2021).

O encontro entre a escrita negra para a cena com as ideias da decolonialidade (MIGNOLO, 2017), possibilita com que o enfrentamento contra as narrativas únicas e os imaginários que historicamente desumanizam, violentam, objetificam, apagam e invisibilizam as/os corpos/os/es negras/os/es ganhe mais uma força na intenção de que o racismo², o genocídio e as desigualdades contra a população negra possam um dia vir a ser realidades ultrapassadas, sobretudo no que se refere ao contexto brasileiro.

Neste artigo, tenho como objetivo analisar os processos de escrita dramatúrgica que tenham como pesquisa poética as memórias negras, sejam elas pessoais ou coletivas, perpassando conceitos que se entrecruzam como a ancestralidade, a oralidade e a decolonialidade a partir da perspectiva da negritude. Para tanto, utilizarei como ponto de

2 Achille Mbembe (2018), referindo-se às políticas de extermínio presentes nas sociedades contemporâneas, propõe que "Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, 'este velho direito soberano de matar'. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado." (MBEMBE, 2018, p. 18).



partida o processo de construção do texto dramático *"Memórias duma Baobá"*³, trabalho que transita entre o teatro e o audiovisual produzido pelo Coletivo Ëmí Wá⁴ de Curitiba/PR, na qual realizei a função de dramaturgo.

No texto dramático de *"Memórias"*, brincamos com a mistura de fatos biográficos e advindos da realidade com a ficção, articulando na narrativa as vivências singulares mas também coletivas de mulheres negras, assim entrecruzando histórias que resgatam o passado e o reverberam pelo tempo, celebrando suas permanências e as possibilidades de recriação existentes no presente e no futuro.

MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ

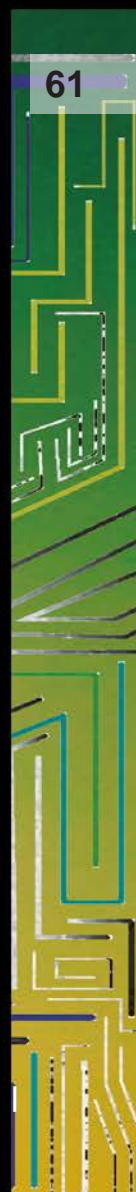
O Coletivo Ëmí Wá é um grupo teatral formado na cidade de Curitiba, Paraná, no ano de 2019. É formado majoritariamente por artistas negras/os/es residentes na cidade, que se juntam para a investigação de uma poética negra a partir de noções políticas e afetivas como o aquilombamento⁵, a dissolução de hierarquias na prática teatral e da valorização dos saberes e repertórios em encruzilhada⁶, onde as/os integrantes do grupo colaboram com as criações cênicas a partir de suas vivências anteriores, bem como com suas pesquisas e urgências. O Coletivo tem como articuladora a atriz, pesquisadora e arte-educadora Isabel Oliveira.

3 A obra teve como parceira de produção a Lak Produções e possui em sua ficha técnica, além do autor, as/os artistas Isabel Oliveira (interpretação, cenógrafa e figurinista), Eduardo Camargo (captação e edição de som e vídeo) e Beatriz Alves (design gráfica) e as vozes de Genice Fiaschi, Maristér Cunha, Aildes Silva, Câmila Cardoso e Will Amaral. Sua estreia aconteceu no dia 23 de novembro de 2020 dentro da programação da Semana de Consciência Negra da Universidade Federal do Paraná.

4 O grupo tem em seu repertório os trabalhos "Onde está o nosso Quilombo?" (2019), "Movimento Sankofa" (2020) e "Memórias duma Baobá" (2020). São integrantes do grupo as/os artistas Isabel Oliveira, Kátia Drummond, Vanessa Ricetti, Pedro Ramires, Sol do Rosário, Patrícia Saravy, Sabrina Marques, Geisa Costa, Flávia Sabino, Aildes Celestina e Taciane Vieira. Possui trabalhos apresentados na Casa Quatro Ventos (PR) e no IV Fórum Negro de Arte e Cultura (BA).

5 Clóvis Moura nos informa que os quilombos foram "a unidade básica de resistência do escravo. Constituíam-se como fato normal dentro da sociedade escravista. Era reação organizada de combate a uma forma de trabalho contra a qual se voltava o próprio sujeito que a sustentava." (MOURA, 2014, p. 87). Dessa forma, operamos por ressignificar o termo quilombo para a contemporaneidade, onde o aquilombamento torna-se um tipo de tecnologia, de encontro, de cura, de possibilidade, de ajuntamento, de resistência.

6 Rufino (2019) reflete que a encruzilhada se configura como um "(...) lugar que se abre e onde se cruzam os poderes que reinventam a vida enquanto possibilidade chama-se encruzilhada, vulgo encruza. (...) O corpo cambaleia, busca um novo arranjo, que é só possível na ginga. Há de se incorporar novos sentidos. A encruzilhada é onde se destroem as certezas, é, por excelência, o lugar das frestas e das possibilidades." (RUFINO, 2019, p. 108).



O processo criativo de "*Memórias duma Baobá*" ocorreu entre os meses de agosto a novembro de 2020. Devido a pandemia de COVID-19, a escrita da dramaturgia⁷ e os ensaios tiveram que ser adaptados para acontecer pelas plataformas digitais, sendo que houveram somente três encontros presenciais⁸ para a realização de testes técnicos, experimentações cênicas e também para a realização da filmagem. Pelo mesmo motivo da necessidade da adaptação para o ambiente virtual, tivemos que pensar ainda em como fazer um espetáculo híbrido, que transita entre o teatro e a linguagem audiovisual pela utilização da câmera.

Isabel⁹ e eu decidimos trabalhar juntos mesmo com todos os obstáculos impostos e decorrentes da nova realidade de distanciamentos físicos e simbólicos. Partimos principalmente de nossas vontades e urgências advindas de nossas respectivas investigações acadêmicas, que colocam em discussão os teatros negros no Brasil e suas plurais características, estéticas, discursos e manifestações existentes na contemporaneidade.

O teatro negro quer inverter os paradigmas da representação vigente que enalteciam os estereótipos relacionados à cultura, à religiosidade e à imagem das personagens negras que objetivam o fortalecimento do ideal de inferiorização de toda influência negra na cultura brasileira, dando foco positivo a esses elementos da cultura africana herdados e negados ou camuflados pelo teatro ocidental. (CARVALHO, 2013, p. 46)

Os teatros negros brasileiros propõem, dessa forma, uma reescrita da pessoa negra a partir da experiência cênica, valorizando aspectos relacionados à sua subjetividade, mas evocando também e sobretudo a luta contra o esquecimento¹⁰, a celebração do coletivo e da pulsão ancestral que continua a reverberar pelo tempo mesmo com as armadilhas coloniais que historicamente engendraram e continuam engendrando o genocídio, o apagamento e a exclusão contra pretas/os/es brasileiras/os/es.

7 Para utilizar uma definição específica a fim de análise, parto do pressuposto de que a dramaturgia "(...) corresponde ao planejamento e elaboração de textos de todo e qualquer formato ou gênero discursivo (...), a ser comunicado publicamente" (NICOLETE, 2013, p. 72). Essa comunicação pública que a dramaturgia pressupõe não opera somente pelo campo do texto escrito ou verbal, mas também por uma conjuntura de signos existentes na composição de imagens, por exemplo. Dessa forma, não restringimos o texto dramático somente à uma concatenação lógica de falas e acontecimentos; abrimos então o campo de definição para diversas possibilidades e formas de se fazer.

8 É necessário ressaltar que foram adotadas todas as medidas de segurança e prevenção contra o coronavírus, sendo elas o uso de máscaras por quem não estava em cena e também o uso de álcool em gel, bem como o distanciamento necessário entre cada integrante.

9 Entendemos que muitos dos elementos utilizados em "*Memórias duma Baobá*" foram sinalizados na videoperformance "*Movimento Sankofa*", trabalho acadêmico que a atriz Isabel Oliveira realizou anteriormente.

10 Por política de esquecimento entendo a noção declarada e programática de estabelecer o passado como algo que não está no presente, distanciando-o dos contextos políticos de formação e continuidade da memória. Tal como escreve Seligmann-Silva (2005), as políticas de apagamento se baseiam na desarticulação da partilha social da lembrança, e na articulação de uma estrutura discursiva dominante que engendra o 'esquecimento' intencionalmente sob pretexto de 'conciliação' e continuidade sem revisão e reparação dos acontecimentos históricos.

Em diálogo com Alexandre (2017), seja pela estética e os símbolos presentes na cena, ou pela sonoridade e pela dramaturgia, ou ainda pelo discurso engajado proposto, novos universos possíveis são arquitetados pelas/os fazedoras/es negras/os/es no teatro, na tentativa de reconstrução de um imaginário marcado pela branquidade e muitas vezes pela narrativa única advinda dos estereótipos e da violência física e simbólica.

O estudo desse Teatro não nos prende a analisar somente a cor, fenótipo de dramaturgo ou ator, mas o estudo da memória cultural e histórica e o lugar social do negro, o discurso que o representa, um discurso cênico que dá ao Teatro uma função em sua sociedade. Dialoga a memória do passado com o discurso do presente fazendo o Teatro investigar a identidade do negro desvelando a ideia do sujeito ideal, desejante. (PAULA, 2021, p. 78)

Entendemos que o Baobá, antiga espécie de árvores africanas, assume o papel de representar simbolicamente e imagetivamente nossas e nossos ancestrais, cujas memórias se manifestam corporificadas em nós e por isso resistem ao passar do tempo, assim como os Baobás, e à morte física. Outro signo presente nessas árvores, como assinala Toni Santos (2015), é a própria ação de contar histórias e da preservação dos saberes antigos pela oralidade, que eram passados de geração para geração pelos *djelis*, conhecidos também em português como griôs, que quando morriam eram enterrados dentro do tronco do Baobá.

A partir desse embasamento teórico e poético, o processo criativo de "Memórias duma Baobá" iniciou-se primeiramente a partir da criação dramaturgical. Essa etapa se deu pelo compartilhamento e pela escuta de histórias advindas da infância da atriz Isabel, que registrou algumas delas em formato de áudio para que pudessem servir de alguma forma como mote da escrita da dramaturgia e do projeto como um todo.

Ao ouvir os áudios feitos por Isabel, percebi que ela já articulava na fala e na cronologia narrativa a experimentação de um olhar interpretativo e cênico próprio de como ela mesma enxergava as lembranças que guardava de sua mãe, de sua avó e do cotidiano de sua família no ambiente rural: as cerimônias religiosas, as personagens que percorriam as ruas, os imaginários e falatórios que pulavam de boca em boca... Era como se a atriz tivesse estabelecido um diálogo com uma outra identidade, uma identidade ancestral, que misturava ela e as outras mulheres de sua família numa coisa só.

De acordo com Leda Martins (2003), “essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade (...). A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (...) Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta.” Tudo estava interligado, unido e imbricado ali naquelas histórias que ela contava, como uma jornada que inicia e se finda durante o tempo de um café ser preparado, coado e servido, tudo isso num único fim de tarde.

Aqueles áudios me levaram a imaginar e a sentir o aroma preenchendo o ar, o som da chaleira apitando um som agudo, o sol perdendo a força lá fora... Entendi que ali habitava algo, uma pulsão, uma ligação que já era por si só uma construção poética e cênica feita por Isabel, muito mais inconsciente, espontâneo e afetivo do que pensado cartesianamente e objetivamente na intenção de gerar um objeto artístico e teatral.

Um desses áudios feitos pela atriz pode ser lido na transcrição abaixo, onde assuntos que permanecem na ordem do dia da sociedade brasileira como a migração do interior para a cidade, a conseqüente esperança de se ter uma vida melhor e o poder das palavras, manifesto pela oralidade presente na cultura de um povo, são explorados:

Quando Luizinha entrou no trem, ela tinha um namoradinho lá que a gente não sabia que ele tava indo pra São Paulo também. Tava tudo armado e a gente não sabia, né. Aí ela não queria ficar naquele lugar que nós tava, não queria não queria. Então tá, vamos passar pro outro vagão. *(pausa)* Peguei minha mala com as minhas coisas e olha menina, dentro da mala eu tinha colocado o tanto que sobrou do dinheiro do bode dentro de um catecismo que mamãe me deu. No que eu fui passar pro outro vagão, olha se não é coisa menina, a mala caiu da minha mão no trilho do trem. Eu perdi tudo o que eu tinha comprado, as coisas novas, as coisas tudo. A única coisa que me sobrou foi aquele catecismo com o dinheiro dentro. Veja se não é coisa. E eu falava pra mamãe: “eu vou pra São Paulo nem que seja pra morrer no caminho!”. Não é coisa que a gente fala e que tem sentido? Eu não morri, mas cheguei em São Paulo sem nada de roupa, sem uma peça, sem uma calcinha. O que me sobrou foi, graças a deus, aquele catecismo com o dinheiro no meio. Olha, a gente tem que tomar cuidado com as coisas que fala. Porque eu não morri, mas cheguei sem nada. (COLETIVO ÊMÍ WÁ, 2020)

O discurso e as imagens produzidas pela atriz nesses áudios me remeteram instantaneamente a um acontecimento que se desenrolava como uma conversa, um diálogo que ultrapassa os limites do tempo e do espaço. É como se por um momento pudéssemos embarcar numa viagem com Sankofa, o pássaro que volta sua cabeça à cauda, revisitando

um passado coletivo e ancestral para que o presente e o futuro possam ser reinventados. Para nós, esse passado seria representado cenicamente pela composição imagética de uma senhora, uma anciã em sua casa, um cenário comum de encontro e desencontro, de chegada e de partida, de passagem do tempo, de afetos, e de presença, afinal.

Realizei então, sob essa ótica, uma operação dramaturgicamente que consistia, num primeiro momento, na transcrição cuidadosa e sensível dos áudios gravados por Isabel. Meu principal objetivo nesse momento foi selecionar as histórias que, ao meu ver, possuíam um devir cênico latente, incorporando e "traduzindo" na linguagem e na formatação textual o modo com o qual a personagem assumida pela atriz falava (a oralidade por ela performada), buscando ser o mais fiel possível à criação da linguagem e às suas entonações, pausas, articulações presentes em seu pensamento e nos momentos criados por ela ao remontar algumas de suas memórias de infância.

Outra procedimento dramaturgicamente realizado por mim foi a de acrescentar na narrativa pontos de complementação no texto, para que as histórias as quais estávamos explorando pudessem ter conexões mais efetivas, bem como para que a espacialidade da casa e a ação dramática condutora, neste caso o preparo e o posterior servimento de um café, pudessem ser melhor desenvolvidos ou ao menos apontados na dramaturgia. Podemos observar um desses complementos no trecho abaixo, que inicia a experiência cênica:

Ué, ainda não botaram o café pra passar? Vocês me perdoe, a gente dessa casa às vezes é bem da mal-educada. Mas costumam ser uns doce que só eles. onde já se viu? Trazem visita e não oferecem nada, malemal um copo d'água. Vou te contar, pera que vou ali colocar, tá? Vocês tão a muito tempo esperando? Coisa que eu não gosto é esperar, por isso não saio tanto. Gente é uma coisa enrolada né? me faz perder a paciência, aí me irrita e você já viu. Cês sabe que hoje eu tava me olhando no espelho, fazendo umas caras e bocas, e me lembrei da minha mãe. Achei que eu era ela. Nossa, até tomei um susto, pense só, era ela ali na outra face. Ela inteirinha, não tinha o que tirar nem o que por. que coisa mais doida. Cês já passaram por isso? Tô falando só pra quem tem mais idade assim como eu. Os mais novos eu só digo uma coisa: a hora d'ocês há de chegar! escutem o que eu digo. Não, porquê hoje tá tudo liberado né? Mas a gente tem é que escutar mais. abrir os ouvidos. (COLETIVO ÊMÍ WÁ, 2020)

Após a finalização da primeira versão do texto, iniciamos os ensaios explorando a transposição das ideias que tínhamos para o formato virtual. Posteriormente, realizamos um experimento cênico para convidadas/os/es, visando compartilhar o que já havíamos feito e ouvir alguns *feedbacks* sobre o trabalho em processo.

Na intenção de abranger e incorporar à dramaturgia da peça mais histórias e memórias advindas de outras mulheres negras, a atriz Isabel convidou algumas mulheres que participaram do experimento para que, a partir da ideia da doação de memórias, lhe enviassem áudios onde relembrassem algum momento de suas vidas que gostariam de compartilhar conosco, tais como aqueles que ela mesma havia gravado.

Ao recebermos esses materiais, percebemos mais uma vez um lugar sensível nas contações, além que muitas das histórias contadas se encontram em algum aspecto similar, seja na temática, seja nos símbolos presentes nas narrativas, ou até mesmo no jeito com o qual as interlocutoras tinham ao contar as situações nos áudios gravados.

Selecionamos então alguns dos áudios recebidos e realizei novamente o mesmo procedimento de transcrição, inserindo-os na íntegra dentro do espetáculo, através do recurso cênico da voz em *off*. Para nós, isso reforçaria a ideia do compartilhamento mnemônico, como se um mesmo acontecimento fizesse parte da história de vida de muitas mulheres. O trecho abaixo, por exemplo, reforça a ideia das vivências negras que se interseccionam:

Eu perdi minha mãe faz oito anos, perdi meu filho faz seis. quando eu era adolescente a minha mãe reunia sempre a família, a minha mãe sempre gostou de uma família reunida, de gente né? E eu me lembro bem que nós nos reuníamos, e a minha mãe gostava de cantar, e as vezes a gente desafinava e ela batia as unhas, fazia a gente parar, e ela cantava: "de noite eu ando a cidade a me procurar sem te encontrar" e ela cantava muito bem, e eu fiquei me lembrando também, de quando eu era bem pequena, devia ter uns cinco, seis anos, ela levantava muito cedo pra ir trabalhar, tava escuro ainda, e ela me acordava e eu ficava deitada na cama enrolada nas cobertas, e ela colocando casaco, me lembro bem, ela tomava tabuada de mim. 3 vezes 7? 5 vezes 3? E foi assim que eu aprendi a tabuada. E nesse decorrer de lembrança, me lembrei do meu filho. Eu trabalhava muito. Sabe que mulher preta tem que trabalhar muito sempre né? Eu trabalhava muito muito muito, e aos sábados eu pedia pro meu filho me passar as tarefas dele né, o que ele fez na escola e tal, e eu pedia pra ele ler porque eu já não aguentava mais de sono, e eu meio que dormindo, eu dizia pra ele ler pra mim, e ele lia, de vez em quando eu acordava assustada: como é que é? Não entendi! Eu no quarto e ele na sala, e ele achando que eu tava prestando atenção, e assim meu filho me fez aprender, minha mãe me fez aprender, e isso aquece o coração da gente né? Alivia, conforta. A gente que é mulher preta, a gente tem luta né? (COLETIVO ÊMÍ WÁ, 2020)

Percebo que nesse relato mnemônico o afeto dilacera o espaço-tempo e suas mudanças, possibilitando com que as vivências do passado permaneçam vivas. Há também uma dimensão política quando podemos estender o campo das narrativas àquelas movidas

pelo afeto e pelo sensível, que muitas vezes são negadas às pessoas negras, reduzindo-as somente à violência e ao sofrimento. A luta existe e muitas vezes é constante, mas ela não precisa ser necessariamente maniqueísta ou apenas de um único tom.

Finalizamos então o texto dramaturgico, sendo ele composto das memórias autobiográficas da atriz Isabel e de Aildes, Maristér, Genice, Camila e Will, as outras mulheres que compartilharam algumas histórias de suas vidas conosco. Esse limiar pautado na biografia tensiona a relação pautada na ambiguidade da realidade e da ficção, misturando e friccionando as histórias que são corporificadas na personagem que prepara a mesa do café, bem como se manifesta no próprio espaço físico-simbólico no qual ela está habitando.

Figura 1: A senhora e a mesa do café



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Figura 2: Os preparativos



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Figura 3: Ensaios



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Figura 4: Ensaios na casa



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Durante os ensaios finais que antecederam a gravação do trabalho, também foram exploradas pela atriz Isabel outras imagens cênicas que puderam intensificar e enfatizar ainda mais a relação proposta com a ancestralidade, como por exemplo a utilização de uma mala de viagem cheia de terra, simbolizando a migração do interior para a cidade e o pertencimento; além do ato de “plantar” uma boneca negra na mesma terra que enchia a mala, como se a personagem estivesse plantando a si mesma.

A antiga casa que nos foi emprestada gentilmente pelos vizinhos da atriz para ser utilizada como cenário para “*Memórias duma Baobá*” nos possibilitou experimentar algumas composições visuais, fazendo com que a dramaturgia pudesse ser corporificada inclusive pelas materialidades (a janela, a mesa do café, os objetos postos na parede, etc.), assumindo uma outra interface fora a palavra dita: a da semiótica, visual, da ordem imagética.

ESCRITA DRAMATÚRGICA NEGRA COMO POTÊNCIA DECOLONIAL

Escrever implica muitas outras consequências do que propriamente relacionar-se com aquele/a que lê a partir de uma narrativa; podemos compartilhar percepções do mundo, pondo em perspectiva a mistura entre o micro e o macro através da contação de uma história. É pela escrita literária que podemos sinalizar no horizonte as denúncias, as mudanças e as reivindicações de um período histórico. E a dramaturgia, também enquanto uma literatura, pressupõe o estabelecimento dessa relação, seja no texto escrito publicado, seja na transposição dele para a cena.

Como analisa Walter D. Mignolo (2017), a decolonialidade é um conceito que parte da relação desta com a modernidade e a colonialidade, e se origina a partir da noção de Terceiro Mundo como uma ideia de enfrentamento e resistência aos mecanismos de controle coloniais, seus sintomas e permanências. A Conferência de Bandung, em 1955, propõe as bases históricas do conceito, sendo nas palavras do autor:

'Colonialidade' equivale a uma 'matriz ou padrão colonial de poder', o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade. E descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade. (MIGNOLO, 2017, p. 13)

Estabelecendo uma ponte como Fanon (2020) e Kilomba (2019), essa resposta também refere-se à luta contra as armadilhas presentes na linguagem, no discurso ficcional advindo do colonizador que estabelece e legitima a noção de Outro, aquela/e cujo corpo existiria somente para ser explorado, que não tem voz, que não é racional nem universal como o homem branco heterossexual e europeu.

Por isso, como continua desenvolvendo Mignolo (2017):

A decolonialidade requer desobediência epistêmica, porque o pensamento fronteiriço é por definição pensar na exterioridade, nos espaços e nos tempos que a autonarrativa da modernidade inventou como seu exterior para legitimar sua própria lógica da colonialidade. (MIGNOLO, 2017, p. 30).

Como mencionado anteriormente, a escrita dramatúrgica de autoria negra rompe com uma tradição branco-europeia de retratar a personagem negra somente como como cenário para a classe dominante, sem movências próprias e sem outros delineamentos

que não a condição de escravizada. Como retoma Evani Lima (2015) ao analisar o que propõe Miriam Mendes (1992), por muito tempo dramaturgos brasileiros do século XIX utilizaram-se de estereótipos para reforçar pela dramaturgia - e, dessa forma, pelo teatro - a ridicularização, a sexualização e a demonização das pessoas negras, práticas que já faziam parte do imaginário da sociedade.

É a partir de autores como Abdias do Nascimento que em textos como "Sortilégio" (1978), propõe uma mudança de ponto de vista no que vinha sendo feito historicamente enquanto dramaturgia, dando protagonismo e outros nuances a um personagem negro:

A lógica então passa a ser outra. O negro sai das sombras. Deixa de ser secundário pra ganhar fala, contorno, ação. A simbologia entre ser branco e ser negro, os rituais afro-brasileiros, a história contada de outro ponto de vista inserem-se no contexto social promovendo discussão e enfrentamento. A dramaturgia, como grafia de uma época, passa a registrar as vozes vindas de quem fora subjugado. O discurso agora não é mais do senhor colonizador. O discurso é de quem fora colonizado, de quem é liberto e que conseqüentemente agora procura dialogar com sua matriz identitária. Sabemos quem somos devido a nossa relação com o outro. E esta relação está impregnada de símbolos e representações. Somos também o que contam sobre nós e sobre os nossos. Mas voltar ao passado não pode ser sinônimo de emperramento e sim de conhecimento de sua trajetória pessoal e análise de sua participação no contexto grupal. O tempo e o espaço constroem nossas representações. (PAULA, 2021, p. 25-49)

Esse discurso reinscreve, reescreve e expande um campo de significação relacionada à/ao corpa/o/e negra/o/e, possibilitando a reformulação e a produção própria das narrativas que permeiam nossas/os corpas/os/es e às quais somos constantemente e instantaneamente associadas/os.

Assim, os textos dramaturgicos advindos de nossas/os corpas/os/es pretas/os/es se apresentam também "(...) como lugar de memória não só no aspecto físico, mas simbólico. O corpo negro traz em seus movimentos registros que são individuais, mas também pertencentes a um coletivo, pois neste corpo encontramos fragmentos de memórias compartilhadas e construções de lembranças." (PAULA, 2021, p. 45).

A desobediência se dá então pelo processo de reinvenção da linguagem através do acontecimento de que determinadas/os/es corpas/os/es que historicamente eram proibidas/os de escrever, se propõem a fazê-lo, contando histórias para a cena a partir de um ponto

de vista dissidente. Essa escrita não está presa a uma caixa ou a uma norma que a define, pois o que interessa é justamente promover outros espaços de discussão, de debate, que não os já impostos pela tradição do cânone europeu e branco.

O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros da produção textual; nos métodos e processos de resguardo e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nas quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve. (MARTINS, 2003, p. 67)

Leda Martins (2003) analisa então a presença de outras formas de escrita que não se encerram somente numa composição verbal; expande-se assim o entendimento de uma comunicação discursiva que se inscreve também na performatividade das/os corpas/os/es e nas imagens, sons e movimentos que são gerados a partir daí, que afetam e deixam-se afetar, sendo retroalimentados enquanto corporeidades.

É importante que eu ressalte que isso não restringe o fazer dramaturgico a um estilo ou a um discurso específico, mas pelo contrário, abre-se ainda mais um leque de outras possibilidades para o exercício criativo, que por si só já possui um viés político, poético e subversivo, principalmente nos tempos de retrocesso e de luta constante em que estamos vivendo.

Por isso, a utilização do elemento memória enquanto um ponto de partida para pensar numa escrita enegrecida se mostra principalmente como uma tentativa de abranger as histórias de vida que foram silenciadas por muito tempo e que não tiveram a oportunidade de se verem representadas no teatro e na arte, que como vimos também reforçam a manutenção do ideário colonial de forma consciente ou simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dramaturgia e a escrita de um modo geral são lugares possível para todas/os/ es aquelas/es que têm interesse por habitar esses campos; da mesma forma, a cena necessita que cada vez mais outras/os corpas/os/es a ocupem, seja numa caixa preta, seja

num espaço não-convencional. Expandir a noção de dramaturgia como faz Nicolete (2013) nos permite viajar por outros campos criativos, como por exemplo um áudio gravado nos fornecer pistas e material bruto para a criação cênica.

Ao defender o aquilombamento enquanto poética e força motriz para a realização teatral, o Coletivo Êmí Wá vem defendendo o protagonismo negro através da arte na cidade de Curitiba, reunindo artistas e também pessoas iniciantes no teatro para experimentar juntas/os/es outras formas de existir e pensar enquanto uma luta desobediente e antirracista contra o ideário colonial que ainda permanece encrustrado nas instituições, exaltando e celebrando as/os mais velhas/os, bem como a presença da pluralidade e da diversidade existentes nas culturas negras brasileiras.

"*Memórias duma Baobá*" é uma dramaturgia que dança pelo tempo numa trajetória que une diferentes episódios mnemônicos biográficos para falar do presente, ao mesmo tempo em que se recupera o passado dando-lhe corpo. O vento traz a Senhora de volta para sua casa, para que a doação de memórias possa acontecer. E também para que o café de todo dia possa ser servido, junto com um dedo de prosa.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**: antologia poética. Belo Horizonte: Todavia, 2018.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas**. 144f. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFMG, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-956LHG>>.

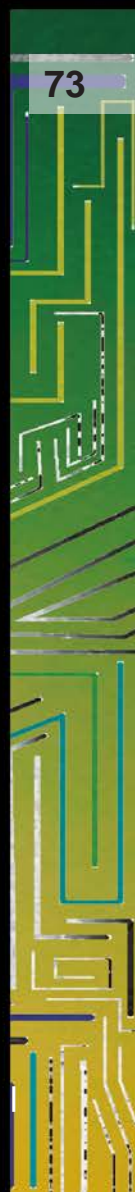
COLETIVO ÊMÍ WÁ. **Memórias duma Baobá**. Youtube, 23 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UA9aFzV0x7o&t=11s>>. Acesso em 19 maio 2020.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. In: **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>>. Acesso em 27 jun. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.



_____. Performances da Oralitura: corpo, lugar de memória. In: **Letras**, Minas Gerais, n° 26, p. 63-81, 2003. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em 23 nov. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desafios decoloniais hoje. In: **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, p. 12-37, 2017. Disponível em <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>>. Acesso em 26 jun. 2021.

MIGNOLO, Walter D. 'Epistemic Disobedience': the de-colonial option and the meaning of identity in politics. **Gragoatá**, v. 12, n. 22, 30 jun. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33191>>. Acesso em 26 jun. 2021.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2014.

NICOLETE, Adélia. **Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena**. 288f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAULA, Emerson. **O texto do negro ou o negro no texto**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021.

PEREIRA, Júnia Cristina. **Dramaturgias de Si e do Outro: Construções Identitárias**. 253f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Toni Edson Costa. Negros pingos nos "is": djeli na África Ocidental; griô com transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. In: **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 157-173, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015157>>. Acesso em 26 jun. 2021.

SELIGMANN-SILVA. **O Local da Diferença: Ensaio sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

Recebido em: 27/06/2021.

Aceito em: 06/09/2021.

DIANTE DO EXISTIR: DANÇANDO A DECOLONIALIDADE

Vitor Cardoso da Rosa¹
Nara Cálipo²

Resumo: O presente trabalho apresenta o processo artístico e investigativo nomeado “Diante do Existir”, objetivando instaurar uma discussão acerca da colonialidade na dança. O trabalho apresenta como hipótese um caminho possível para a decolonialidade do movimento do corpo que dança, cria e investiga. Tal caminho situa-se na imersão na grafia do corpo, esta como deflagradora da colonialidade ao expor memórias, traumas e demais inscrições corporalizadas. Para tanto é assumida a oposição às concepções inerentes às práticas epistêmicas eurocêntricas ou responsáveis pela manutenção da colonialidade do saber. Neste sentido, tanto a perspectiva teórica como a empírica foram enfatizadas e consideradas para o desenvolvimento e estruturação deste trabalho.

Palavras-chave: Colonialidade; Decolonialidade; Dança; Processo criativo.

FACED WITH EXISTING: DANCING THE DECOLONIALITY

Abstract: This work presents the artistic and investigative process named “Diante do Existir”, aiming to establish a discussion about coloniality in dance. It presents a possible path for the decoloniality of the movement of the body that dances, creates and investigates. This path is located in the immersion in the body writing, a trigger of coloniality, by exposing memories, traumas and other embodied inscriptions. For that, the opposition to the conceptions inherent to the eurocentric epistemic practices or responsible for the maintenance of the coloniality of knowledge is assumed. In this sense, both the theoretical and the empirical perspectives were emphasized and considered for the development and structuring of this work.

Keywords: Coloniality; decoloniality; dance; creative process.

1 Discente do curso de bacharelado e licenciatura em dança da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: vitodarosa1@gmail.com

2 Doutora em Artes da Cena, professora colaboradora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná. Membro do grupo de pesquisa “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Dança do Brasil”. E-mail: nacalipo@gmail.com

A decolonialidade³ como categoria de análise e, ainda, uma referência que oportuniza reflexões acerca da política dos saberes em ambientes hegemônicos, tem ocupado notável espaço nas ações e discussões no campo das Artes da Cena. A urgência pela insurgência epistêmica no Brasil se desenha há pelo menos 500 anos. Com as alterações nas políticas de acesso aos ambientes formais dos saberes, tal como as universidades, viabilizando rachaduras na estrutura classista de tais ambientes e, assim, a entrada de pessoas oriundas de contextos subalternizados, os mesmos tem sido palco para ações diversas que vão em direção aos questionamentos acerca da colonialidade do saber (WALSH, 2008).

Objetivando subverter as lógicas coloniais, colocando em questão a hierarquia das formas de conhecimento estabelecida por processos históricos e discutindo a copresença de saberes oriundos de contextos não-hegemônicos em ambientes institucionais, tal como o da educação formal, a decolonialidade se apresenta como caminho possível a ser cultivado. Trata-se de um desafio, tendo em vista que a estrutura de pensamento sob o qual todo sistema de ensino está estabelecido, é do projeto humanista europeu, ou seja, apresenta caminhos dogmáticos que tem o poder de tornar inexistente, sob esta ótica, outras epistemologias.

No campo das artes da cena, onde o corpo é protagonista da construção de conhecimento, pensar em um movimento situado na perspectiva decolonial implica o agenciamento das estruturas para além dos escritos e teorizados. O giro epistemológico na carne do corpo que move pode implicar em diferentes mergulhos, destruições e reconstruções. Este escrito traz como objetivo discutir, a partir de uma investigação que ocorreu na prática, em um processo de criação artística, de que maneiras a dança pode mover com a decolonialidade a partir de uma perspectiva do corpo em processo.

Trata-se de uma escrita encarnada, porque versa sobre um processo que se deu no corpo em movimento, que no entanto, não objetiva o relato de um processo autobiográfico, mas assume e expõe as experiências grafadas no corpo do pesquisador, concomitante às percepções da orientadora da pesquisa. Aqui são consideradas: a memória muscular do

3 Para Catherine Walsh (2008), a decolonialidade não pode ser considerada uma escola ou um conceito, mas uma categoria de análise. A autora salienta como o surgimento do movimento decolonial na América do Sul se deu a partir de movimentos políticos e sociais insurgentes, dimensionando, desta forma, a ação como principal característica da decolonialidade.

bailarino, em camadas consciente e inconsciente, atravessamentos da ancestralidade, as questões de classes sociais e de corpo. Aqui fala e move um corpo que reflete a existência do povo negro, arrastando junto suas culturas, danças em sua relação de aceitação, ocupação de espaço e lugar de fala diante as estruturas que legitimam o fazer artístico, tal como um curso de graduação em dança.

“Diante do Existir” é uma obra de dança elaborada por Vitor da Rosa, em um processo investigativo ao longo do ano de 2019, no contexto do Trabalho de Conclusão de Curso do bacharelado e licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), orientado por Nara Cálipo, docente deste curso. A investigação estabelecida neste processo de criação teve como foco submergir nas narrativas do artista, homem negro em estado de resistência e resiliência, aglutinando assim, experiências grafadas no corpo ao longo da vida. As reflexões imanentes da obra artística focalizaram a experiência epistêmica de um corpo negro numa graduação em dança, dizendo também sobre os chãos sob os quais pisou, pessoas com as quais caminhou junto e se relacionou para colocar no mundo a obra “Diante do Existir”. Neste percurso, as discussões acerca da colonialidade do saber presente no ambiente acadêmico (aqui com foco na dança) foram ampliadas pela perspectiva do corpo em movimento. Isto porque como artista negro periférico e estudante de uma universidade localizada ao sul do Brasil, as estruturas sociais estabelecidas pelo colonialismo, atravessam a forma de ser e estar no mundo e, conseqüentemente, a forma de fazer e entender a dança e o corpo que dança. Desta forma, a investigação estabelecida no trabalho referido, é ancorada a partir dos conteúdos experienciais grafados no corpo do artista, visando problematizar a produção de uma dança oriunda de um contexto subalternizado, habitando um ambiente educacional hegemônico.

Pontua-se que o processo artístico não se tratou de uma perspectiva autobiográfica, mas considerou uma grafia estabelecida no corpo que dança e investiga suas questões. Para tanto, o método de pesquisa e criação em dança Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi a estratégia metodológica assumida. O BPI, que se estabelece em interlocução com os saberes imanentes dos contextos invisibilizados do Brasil, oferece uma estrutura para o/a bailarino/a se situar em sua realidade gestual, acessando uma cultura velada, entrando em um contato profundo com realidades circundantes aos centros hegemônicos de poder,

problematizando tais relações e então, adentrando numa depuração criativa a partir desses encontros (RODRIGUES, 2016). Os eixos Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem estabelecem o tripé articulador deste processo (id., 2003), contando com cinco ferramentas (Técnica de Dança, Técnica dos Sentidos, Laboratórios Dirigidos, Pesquisa de Campo, e Registros) e uma infinidade de procedimentos bem definidos (id. 2010). Trata-se de um processo que se dá primordialmente na experiência do corpo em movimento, de onde emergem as questões a serem aprofundadas, teorizadas e colocadas em interlocução com bibliografia pertinente.

Esta estrutura metodológica pauta-se em um trabalho de plasticidade da Imagem Corporal, conceito desenvolvido pelo psiquiatra e psicanalista Paul Schilder, e sobre o qual o trabalho do BPI também se articula. Para Schilder, a Imagem Corporal é a representação mental do eu corporal, esta, por sua vez, é fluída e está em permanente transformação de acordo com as trocas não verbais estabelecidas com o mundo (SCHILDER, 1994, apud RODRIGUES, 2003). O trabalho sobre a plasticidade da imagem corporal agrega qualidades expressivas ao bailarino, uma vez que este experimenta uma gama de sensações, movimentos, emoções e modelagens, vivenciando plenamente sua mutabilidade (RODRIGUES, 2003).

Portanto, no presente trabalho, no qual o foco foi a investigação acerca da grafia do corpo do bailarino, procurando evidenciar um discurso sobre sua experiência de ser e estar no mundo como bailarino negro, os recursos do BPI se apresentaram precisos. Isto pois os estados corporais alcançados pela profundidade a qual se mergulha, deflagram questões íntimas do/a bailarino/a a serem aprofundadas e elaboradas com comprometimento da pessoa em processo. Este mergulho propicia ao/à pesquisador/a o desenvolvimento de uma obra artística que toque para além de suas concepções pré-estabelecidas, idealizadas e cristalizadas de dança, corpo e movimento. As emoções emergentes das memórias acessadas são assumidas e depuradas de forma consciente.

O processo proposto pelo BPI diz respeito a uma pesquisa da individualidade em relação com o outro (no caso, pessoas com as quais se coabita em pesquisas de campo do eixo Co-habitar com a Fonte), a qual leva o/a pesquisador/a ao contato com as memórias que estão no corpo. Há um acesso, de forma consciente, às questões de si próprio tais

como ancestralidade, traumas, sensações, e experiências em suas diversas formas que configuram o corpo. Tal acesso e os movimentos por ele propiciados, permite contatos com diferentes lugares das memórias corporais, que constroem sua forma de estar no mundo, e de lidar com suas relações existenciais a partir da prática artística. Neste processo, cujas questões culturais ocupam o centro, é propiciado o encontro com a colonialidade da forma como esta está estabelecida na história pessoal e social da pessoa.

No processo aqui abordado, da obra “Diante do Existir”, o acesso ao qual se refere foi estabelecido a partir de laboratórios dirigidos do BPI, estes conduzidos pela orientadora do trabalho. Na utilização desta ferramenta do método, outras se fizeram presentes e se mostraram importantes para propiciar o desenvolvimento do processo em questão, tais como: Técnica dos Sentidos, Técnica de Dança e Registros (RODRIGUES, 2010).

O uso de ferramentas, procedimentos e premissas do BPI propiciou ao bailarino em processo questionar e ressignificar suas concepções de virtuosismo na dança, estas estabelecidas a partir de uma concepção hegemônica oriunda de determinadas técnicas praticadas, o mesmo se deu em relação à uma concepção estética pré-determinada de trabalho corporal.

Até então, suas experiências de dança estavam situadas sobretudo no Breaking (apreendido em ambientes não formais de dança), mas também no balé clássico e dança contemporânea. Nestas foi encontrado um lugar recorrente, no qual há preocupação com uma estética que atenda a determinados padrões pré-estabelecidos, sejam eles de corpo ou de dança. Importante pontuar que tais trânsitos do corpo do artista em questão, o permitiu habitar hora o chão estável das técnicas e linguagens oficiais de dança, hora as experiências de instabilidade como homem negro, *bboy*, periférico que lida com todas as questões estruturais do existir, resistindo como artista num mundo onde os modos de organizar a sociedade privilegiam primordialmente uma elite branca.

Tais experiências, em técnicas e linguagens específicas e decodificadas de dança, embora parte da grafia no corpo a qual interessou o presente trabalho, não foram o foco e, ao fim, não se fizeram evidentes da obra desenvolvida. Isto porque o processo artístico deflagrou outros modos de fazer dança e elaborá-la. Nesta jornada que culminou na obra do TCC, foi propiciado dar vazão a uma dança que se permite ser criada em tempo real e ser

estruturada a partir de laboratórios do/no corpo em movimento. Este modo de operar visou a descristalização das formas pré-estabelecidas e fixas, por isso, os laboratórios dirigidos não se repetiram. A cada prática era estabelecido um procedimento específico que permitia ainda um acesso específico ao corpo e seus conteúdos, onde o objetivo era a elaboração, o aprofundamento e o refinamento de tais conteúdos emergidos no corpo. Tratou-se, portanto, de uma trama que ocasionou uma desconstrução em relação a determinada ideia de padrão de rigor para com a finalidade estética do trabalho corporal.

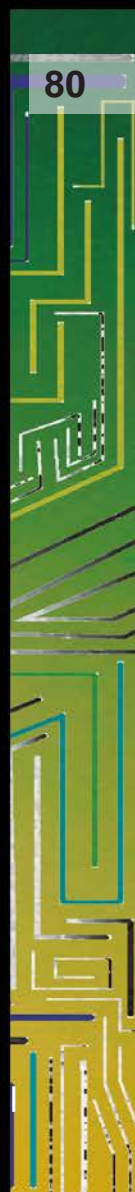
O trajeto descrito permitiu chegar ao roteiro do trabalho por uma via do que estava ocultado, e não pela obviedade. Os símbolos, a não linearidade, e o comprometimento com as próprias sensações e emoções geraram o discurso presente em “Diante do Existir”.

A COLONIALIDADE NO CORPO: QUESTÕES ESTRUTURAIS

Ao pensar o fazer artístico em dança, é possível reconhecer que as estruturas postas para a produção e validação de seus conteúdos, partem de um pensamento direcionado para uma elite social ou classe média alta e branca. A partir do direcionamento proposto neste recorte de classe social e cor de pele, modos de fazer artístico contra-hegemônicos, sobretudo aqueles que dizem respeito às culturas negras, são excluídos através da invisibilização e não validação destes. Isto porque a lógica eurocêntrica, presente na estrutura institucional e educacional não valida modos de fazer artístico que não estejam circunscritos em sua chancela hegemônica. Não interessa a essa lógica o conhecimento imanente das experiências que se dão na pluralidade da construção cultural do Brasil uma vez que estas não se aproximam do “padrão de excelência” eurocentrado. Neste sentido, para Lélia Gonzalez (1988, p. 70):

o eurocentrismo se trata de um viés ideológico que busca minimizar a parcela de influência da cultura negra na sociedade, porém esta influência negra é encoberta pelo “véu ideológico do branqueamento” e recalçada por classificações eurocêtricas, tais como “cultura popular”, “folclore nacional”, dentre outros, minimizando assim a contribuição negra diante do processo de formação cultural do país.

A estrutura epistemológica da dança no ambiente acadêmico é majoritariamente hegemônica. Saberes eurocêtricos e norte-americano-centriscos, tais como o balé clássico e a dança moderna, foram centrais na criação de cursos de dança no Brasil. Para Silva e



Santos (2017) fica evidente a necessidade de pensar a co-presença de saberes em tais ambientes para além de um viés do exótico. Para Leda Martins (2003), o “ex-ótico” seria uma categoria de cosmovisão eurocêntrica para toda forma de saber que foge do campo de percepção visual já experienciada sob essa perspectiva.

Evidencia-se, no entanto, que os cursos de graduação em dança vem passando por diversas alterações em seus Projetos Pedagógicos e respectivos componentes curriculares, visando acompanhar as políticas afirmativas e democráticas que têm reconfigurado o corpo discente dos cursos.

A partir do ponto de vista do bailarino autor da obra, considerando a sua experiência como aluno de um curso de graduação em dança, se questiona e procura problematizar de que maneiras a estrutura em vigência ainda pode corroborar com a manutenção da colonialidade na dança, sobretudo nos corpos que dançam fora da chancela dos saberes hegemônicos.

As epistemologias de povos e comunidades tradicionais e pindoramas, as danças negras, as danças das periferias simbólicas, não habitam oficialmente o currículo de grande parte desses espaços. Ao não ter saberes contra-hegemônicos como parte integrante dos componentes curriculares obrigatórios, se invisibiliza saberes de corpo e de dança que estão fora do pensamento circunscrito na colonialidade, brancos ou embranquecidos, instaurados e disseminados no processo histórico do país desde a colonização portuguesa. Em um país colonizado, as bases estruturais da sociedade são construídas por formas de conhecimento hegemônicas e dogmáticas, e são nutridas na medida em que esse modo de se pensar o mundo continua sendo replicado.

Pontua-se, novamente, que embora haja o empenho na atualização dos currículos e da estrutura acadêmica, questiona-se se estes dão conta - na atualidade - de lidar com os corpos subalternizados junto de suas danças, sem precisar, por exemplo, do “véu do branqueamento”, como apontado por Gonzalez (1988) agindo sobre os corpos negros. Isto porque temas os quais não constam nas bibliografias ou nas práticas desenvolvidas, tal como a cultura *hip hop*, passaram a permear tal espaço a partir das propostas emergentes dos corpos em movimento os quais guardam tais saberes, principalmente em componentes curriculares que possuem a abordagem investigativa acerca da dança dos graduandos

e graduandas. A discussão acerca da negritude e sua relação com a descentralização e ocupação de espaços, também sobre a valorização de artes periféricas em espaços de poder hegemônico, se mostraram ainda recentes neste espaço, tornando explícita a importância de instaurá-las tanto em um campo intelectual quanto na prática artística do corpo em movimento. Desta forma, um corpo negro habitando um espaço de legitimação da dança, trazendo junto seus saberes de dança contra-hegemônicos e abrindo tal campo com intuito de problematizar, pode ser lido como ato de resistência política.

Ao tocar em questões raciais no Brasil, inevitavelmente se lança o olhar para o recorte de classes sociais. Enfatiza-se que a entrada de alunos/as negros/as e negras em uma universidade pública implica condições específicas que tangem a precariedade estrutural. Assim, a dificuldade de sobrevivência também faz parte da experiência do estudante negro que aporta neste ambiente, deflagrando uma assimetria entre as condições estruturais dos graduandos e graduandas. Tal assimetria gerou, para o autor, experiências de corpo que merecem ser destacadas, tais como: dançar no semáforo para ter recursos para se alimentar, sujeitar-se a fontes de renda outras que o colocavam em situação de risco para conseguir pagar o aluguel na cidade da universidade, sofrer abordagens violentas da polícia militar a caminho do campus, do teatro, do trabalho, do supermercado.

Destacar tais experiências visa situar que há um movimento de consciência social do povo negro e dos povos subalternizados na tomada e ocupação de espaços na sociedade, pensados e ocupados até então por e para uma classe média branca. Pode-se afirmar que trata-se de um processo de insurgência rumo à decolonialidade. Neste sentido, Fanon (2008) reflete acerca da existência do corpo negro dentro do mundo ocidental colonizado:

Todo povo colonizado - isto é, todo povo cujo seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural, toma posição diante de linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (FANON, 2008, p. 34).

Conforme menciona o autor, é possível identificar a questão do sepultamento cultural do indivíduo negro quando este busca por inserção e aceitação perante a estas estruturas eurocêntricas. Na teoria de Fanon, é citado o exemplo de que na perspectiva

eurocêntrica, a língua francesa⁴ seria a verdade do homem, por esse motivo esta foi adotada pelo negro antilhano como modo de entrada naquela sociedade na qual ele precisava se inserir. Este processo ocasionou um sepultamento de sua própria originalidade cultural. Nesse sentido, é possível traçar uma analogia entre a língua francesa citada pelo autor, e espaços que legitimam e reproduzem a arte e a dança no Brasil: ao que é possível analisar, tais ambientes partem de uma estrutura eurocêntrica, como por exemplo os teatros e suas estruturas tradicionais. Sabidamente, os teatros aportam no Brasil junto com os colonizadores europeus⁵ e, ainda hoje, são a principal estrutura cênica difundida e utilizada.

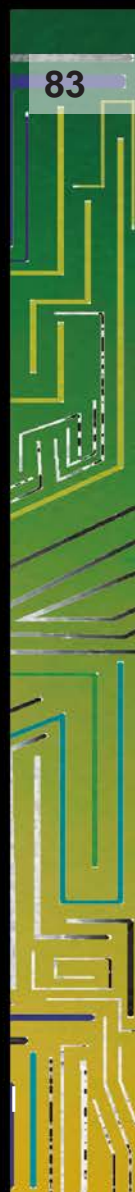
No campo da dança, os saberes situados nas culturas tradicionais populares são oriundos do campo da diáspora negra, deflagrando a indissociabilidade entre as classes sociais subalternizadas e questões etnicorraciais. A partir deste aspecto, se questiona: o que acessa, quem e que cor de pele resiste em espaços que legitimam a dança (tal como os cursos de graduação e os teatros)?

O presente trabalho não visa responder tal questão, mas lançá-la, para que o olhar das pessoas que integram tais espaços possam se voltar às suas próprias práticas, para com quem dançam, aprendem e ensinam junto, atentando às particularidades que dizem respeito à classe social e recorte racial, já que estes se mostram como marcadores importantes. Alunos e alunas provenientes de situações de vulnerabilidade social enfrentam problemas que irão dizer sobre sua qualidade de presença no espaço institucionalizado da dança, tais como dificuldade financeira para se alimentar, morar e se deslocar pela cidade que habitam. Quando se trata de pessoas pretas, agrega-se ainda uma violência racista que faz parte de seus cotidianos, com abordagens policiais contínuas.

Este tipo de experiência compõe o corpo da cultura *hip hop*, lógica e linguagem de dança da qual o autor se origina. Situada em contextos periféricos urbanos, a cultura *hip hop* é produzida e mantida por indivíduos cujas condições sociais e estruturais configuram formas específicas de pensar e conceber a dança e sua existência como criador de saberes em dança. No entanto, embora *bboys* e *bgirls* sejam agentes criadores de saberes em

4 “O negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproxima mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa” FANON (2008. p 34).

5 “A origem do teatro no Brasil teve grande influência dos padres Jesuítas, que ao chegarem ao país, trouxeram consigo influências como a literatura e o teatro, sendo estes os principais instrumentos pedagógicos para a educação religiosa. Este período corresponde ao século XVI quando o Brasil passou a ser colônia de Portugal” (Ministério da educação).



dança, são poucos os que se entendem e reconhecem como artistas, ou ainda identificam a universidade como um lugar possível de desenvolvimento onde tais saberes poderiam ser potencializados em uma perspectiva formativa e profissional. Assim, espaços formativos oficiais da dança, que a legitimam, não são ocupados e apropriados por tais indivíduos. Pontua-se aqui que a cultura *hip hop* referida neste texto não é a do contexto das danças urbanas, tão pouco das danças de estúdios de dança os quais se apropriam do termo para a comercialização de aulas. Trata-se então, como colocado, de uma cultura que diz muito além de um estilo ou linguagem de dança.

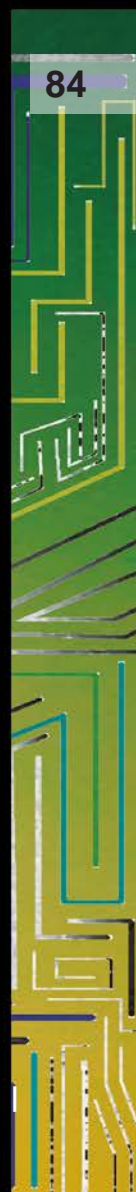
PROCESSO CRIATIVO DIANTE DO EXISTIR⁶

O desenvolvimento da obra “Diante do Existir” e seu Memorial Descritivo⁷, antes de tudo trata-se de superação, essa superação que se dá em diferentes lugares desse existir, partindo do fator histórico vinculado a chegada dos meus antepassados neste chão chamado Brasil, que me faz ser o primeiro homem negro na minha família a se graduar em um curso superior. Essa superação ocorre no ato de cursar uma graduação, mas se dá também no meu cotidiano, em diversas situações sobre a qual meu corpo está posto e este corpo não saiu ileso da batalha.

No decorrer do processo de pesquisa de “Diante do Existir”, sofri três lesões distintas no joelho direito, em três momentos importantes do trabalho: antes da mostra Quase Lá (quando alunos mostram publicamente seu trabalho em processo), antes da banca de qualificação e, por fim, a poucos dias da estreia da obra, já na ocasião da defesa do TCC. Somando todos os períodos em que precisei suspender ou reduzir as práticas corporais, foram alguns meses em recuperação e desenvolvendo outros aspectos do trabalho em processo. A semi-ruptura do tendão patelar direito me obrigou a repouso, me vetou o caminhar (não só pelo espaço, mas em minha pesquisa), me limitando e desafiando a desenvolver a pesquisa corporal e a própria continuidade deste trabalho.

6 Aqui a primeira pessoa do singular passa a ser utilizada, dado que o primeiro autor da obra fala especificamente do processo criativo por ele protagonizado.

7 A obra artística foi desenvolvida concomitante a um Memorial Descritivo sobre a mesma. Tais trabalhos compõem o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado e aprovado pela banca Priscila Pontes e Danilo Silveira em 2019.



Uma das lesões, que me levou a um período de três meses de suspensão, me colocou numa encruzilhada na qual precisei decidir entre trancar o curso ou me adaptar à situação, ou seja: resignar-me ao que meu corpo somatizava a partir de todo o aprofundamento que vivia, e que de fato envolvia o deparar-me com muitas dores minhas e de meus ancestrais, ou entrar em um movimento de resiliência, de reinvenção das convicções estabelecidas até aquele momento do processo. Resiliência esta também muito presente no percurso dos meus antepassados e que me trouxe até aqui.

O movimento de resiliência me colocou em cena, me permitiu reconhecer as limitações corporais daquele momento e as entender também como dados da grafia corporal que estava investigando. O corpo colonizado é um corpo marcado também pela dor. Olhar para o que está marcado em meu corpo, trouxe a esse processo também este registro das dores e, em diversos momentos, da dificuldade em seguir e necessidade de reinventar formas de estar em movimento. Nos laboratórios revisitei traumas e acessei por vias antes não experimentadas, fatos da minha história os quais vieram com uma urgência de aprofundar e elaborar sobre os mesmos. Foi na utilização das ferramentas e premissas do BPI que pude me desconstruir a partir do que estava construído, me abrindo para o autoconhecimento dado diante da pesquisa, de experiências, traumas e memórias impregnadas em minha musculatura, no meu consciente e no inconsciente.

Este processo ao qual me lancei naquele momento da minha existência, onde pude aprofundar saberes e abordar os diferentes perspectivas identitárias na condição de matéria encarnada como homem negro, me propiciou a escolha de acessar outros modos de operar dança para além das danças que tem seu compromisso com unicamente com um determinado rigor estético, me despindo do julgamento. Neste momento, era nítida e forte a necessidade de mergulhar em um processo que me tirasse da zona de conforto, o que se desenvolveu a partir das ferramentas e elementos do método BPI.

Assim, para a composição da obra “Diante do Existir”, foram utilizados elementos e questões que atravessam meu fazer artístico, ideias, sensações e memórias tidas em diferentes lugares do existir.



O café foi escolhido como uma metáfora das questões emergidas ao longo do processo, de forma que se tornou um recurso poético presente na elaboração da obra e também utilizado como elemento cênico:

café, café que é grão, café que é pó, café que nasce do chão,
café que é preto.
café que me faz e me traz cheiro, que do cheiro me traz memórias,
café preto, café que é velho, na memória, vem outras ervas, junto do preto e do café.
café preto que é preto, café que me tem em rituais matutinos,
do cotidiano dos pretos/café, me vem memórias outra vez,
memórias dos rituais cotidianos pretos, de café, de fé.⁸

Para a elaboração cênica, me sustentei também sob duas modelagens emergidas e desenvolvidas nos laboratórios dirigidos. A primeira, um homem que habita um chão batido sertanejo, de terra vermelha. De tônus muscular elevado, o homem de aparência envelhecida e simples, desdentado, pele de cor avermelhada, assim como o chão em que pisa, habita uma casa simples de sapê. De humor um tanto ranzinza, sem camisa e com um cinto que marca essa identidade, este apresenta um corpo aparentemente frágil e com limitações físicas dados à velhice. O tônus muscular é bastante enrijecido, existe pouca amplitude ou mesmo variação de movimentos, há um tremor recorrente na mão direita. Já o rosto está moldado por uma boca entreaberta no canto esquerdo, explicitando no corpo do pesquisador a boca desdentada do homem, que também tem como característica forte uma mão esquerda que recorre a fivela do cinto, a postura de seu tronco é pouco inclinada para baixo e os movimentos se fazem mais contidos e próximos ao corpo.

A segunda modelagem que se apresenta como desdobramento ou transmutação da primeira. Diz respeito a uma figura feminina, essa que eu acesso com menos facilidade, me apresentando menos informações de imagens e sensações, diferente da figura masculina. Com esta, se fazem mais presentes as informações por meio de emoções e movimentos. Esta modelagem vem em um corpo ligeiramente explosivo, enfatizando com frequência uma relação muito grande com o busto, busto este que é possível sentir seios avantajados e que são preponderantes na movimentação da modelagem, que veste algo que se assemelha com saia ou vestido. Sua movimentação é de alternância entre o que pode ser chamado

⁸ Poema escrito no processo de criação de “Diante do Existir”.



de explosão, e uma sensualidade que é tomada por uma personalidade malandriada, em movimento, sendo possível identificar em alguns momentos, certa postura que remete a uma luta com facas ou facões.

Transitar entre estas duas modelagens possibilitou vivenciar “outros corpos” em mim, embora estes tenham emergido das minhas próprias mobilizações e investigações. Vivê-las me permitiu transmutações e mudanças sobre o que se apropria deste corpo neste trabalho, segundo Rodrigues (2010, p. 26) “A labilidade e a mutabilidade da imagem corporal permite que ela se expanda e se contraia, dando partes ao mundo ou se apoderando dele”.

Compreender e me apoderar desta jornada é processo constante, que não está situado somente nesta pesquisa. No entanto, através deste trabalho pude dar vazão às minhas inquietações e tirar o que já esteve na garganta, colocando tais questões no mundo. Vejo que o Trabalho de Conclusão de Curso “Diante do Existir” contribuiu para formulação, demarcação e ocupação de espaços através da construção deste documento, o qual tem bases teóricas e de saberes empíricos sólidas o bastante para propor reflexões sobre as estruturas que legitimam o fazer artístico na atual sociedade do antigo e atual Brasil colônia.

Acredita-se que, ao falar e discutir sobre tais questões, as reflexões acerca da atual situação possam consolidar medidas práticas que busquem a legitimação do profissional da arte em suas pluralidades étnicas e culturais, descentralizando e diluindo a predominância do saber eurocêntrico na academia, de modo a legitimar outras culturas, outras cores, outras classes sociais

REFERÊNCIAS

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de Amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro.1988, v. 93, n.93, p. 69-82.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria). Santa Maria, 2003, v. 25, p. 55-71. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processos de Formação**. 3ªed. Salvador: Solisluna, 2016.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca As ferramentas do BPI. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL & I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, **Anais Eletrônicos...** Campinas: GEIC – FEF – UNICAMP, 2010. Disponível em: <<http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/area3.asp>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método.** 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SILVA, Luciane Ramos; SANTOS, Inaicyr Falcão dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception.** 2017, v. 6, n. 2, p. 162–173. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. **Tabula Rasa.** Bogotá - Colombia. jul-dec, 2008, n.9, p.131-152.

COLUNISTA PORTAL DA EDUCAÇÃO. A história do teatro no Brasil e no mundo. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/direito/historia-do-teatro-no-brasil-e-no-mundo/50069>. Acesso em: 22 fev. 2021.

Recebido em: 01/06/2021

Aceito em: 06/09/2021



O CUIDADO COM A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE EM CENA: CORPO-IMAGEM COMO GESTO DECOLONIAL

Henrique Cesar Hokamura Silva¹
Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)²

Resumo: O artigo descreve e analisa o processo criativo de uma dança solo a partir de estudos sobre a exposição *Levantes*, concebida por Georges Didi-Huberman. Durante o percurso da pesquisa, questões sobre o modo como se percebe uma imagem mobilizaram reflexões acerca da reprodução da imagem da negritude pela mídia e suas reverberações em cena. Fundamentado em bell hooks, Frantz Fanon e Grada Kilomba, um dos autores – o intérprete-criador-pesquisador – se percebe diante de um paradoxo: agressividade é sinal de resistência? O intérprete trilha uma jornada de encontro com um corpo-levante-negro percebido como um corpo permeado de riqueza, magnitude e delicadeza. Esse encontro é possível por meio da mediação de práticas somáticas que lhe permitem cultivar outras percepções ou sentimentos de si. A pesquisa resulta em repertórios gestuais e matrizes corporais movidas por aquilo que a princípio se intitulou de violência poética, mas que passa a ser compreendido como gesto decolonial por implicar uma ação de cuidado com a representação do corpo negro em cena.

Palavras-chave: Dança; Negritude; Imagem; Processo criativo; Gesto decolonial.

CARE WITH THE REPRESENTATION OF BLACKNESS ON STAGE: BODY-IMAGE AS A DECOLONIAL GESTURE

Abstract: The article describes and analyzes the creative process of a solo dance. The object of study was the *Levantes* exhibition, which was conceived by the philosopher Georges Didi-Huberman. During the research process, questions about how we perceive an image raised discussions about the media's reproduction of the image of blackness and its repercussions on stage. Based on bell hooks, Frantz Fanon and Grada Kilomba, one of the authors – the interpreter-creator-researcher – finds himself facing a paradox – is aggressiveness a sign of resistance? The interpreter follows a journey of encounter with a black body-uplift perceived as a body permeated with wealth, magnitude and delicacy. This encounter is possible through the mediation of somatic practices that allow him to cultivate other perceptions or feelings about himself. The research results in gestural repertoires and body matrices moved by what at first was called poetic violence, but which is now understood as a decolonial gesture for implying an action of care with the representation of the black body on stage.

Keywords: Dance; Blackness; Image; Creative process; Decolonial gesture.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP, na linha de pesquisa Linguagens e Poéticas da Cena. Integra o grupo de pesquisa "Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia". E-mail: henriquehokamura@gmail.com

2 Docente dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP. É uma das líderes do grupo de pesquisa "Prática como Pesquisa: Processos de Produção da Cena Contemporânea". Atualmente está dedicada a pesquisar as relações entre dança em contextos de emergência, processos criativos e pedagogias insurgentes. E-mail: anatterra@unicamp.br

INTRODUÇÃO

A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais. Não venho armado de verdades decisivas [...] Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas. Essas coisas, vou dizê-las, não gritá-las. Pois há muito tempo que o grito não faz mais parte de minha vida.
(Frantz Fanon)

As pesquisas de iniciação científica “CORPO-IMAGEM! CORPO-IMAGEM?: uma investigação coreográfica” (2018) e “CORPO-LEVANTE: um estudo de composição coreográfica entre corpo e imagem” (2019) substanciam o presente artigo. Ambas foram desenvolvidas por um aluno em fase avançada de sua graduação³ em dança e por sua orientadora, que aqui figuram respectivamente como primeiro autor e segunda autora.

Esse processo compartilhado será aqui expresso de dois modos: nesta introdução e nas discussões finais, nos expressamos por meio da primeira pessoa do plural; nas demais seções, o texto está conduzido pela voz do primeiro autor por alguns motivos que devem ser esclarecidos. Temos distintos lugares de experiência e, portanto, de elaboração discursiva sobre o cuidado com a representação da negritude em cena como gesto decolonial: o primeiro autor é um jovem pesquisador negro e a segunda autora é uma pesquisadora branca. Além disso, nos pareceu mais coerente escutar a voz do corpo que dança e encarna a prática como pesquisa nos momentos em que apresentamos o desenvolvimento de um processo criativo marcado por uma profunda imersão – subjetiva, cultural e política – que busca decolonizar o próprio imaginário artístico para a emergência de *outras* imagens e gestos nas artes da cena.

Nesse percurso de imersão investigativa, na primeira pesquisa, “CORPO-IMAGEM! CORPO-IMAGEM?: uma investigação coreográfica”, desenvolvemos um processo criativo em dança a partir do diálogo entre imagens, tendo como recorte as imagens e os vídeos do portfólio *Por gestos (intensos)* da exposição *Levantes*, concebida sob a curadoria do filósofo Georges Didi-Huberman.

A exposição *Levantes* ocorreu no Sesc Pinheiros, na cidade de São Paulo, entre os meses de outubro de 2017 e janeiro de 2018, e estava dividida em cinco partes que nomeamos de portfólios. Eram eles: *Por elementos (desencadeados)*, *Por gestos (intensos)*,

³ Atualmente, Henrique Hokamura é mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP.



Por palavras (exclamadas), *Por conflitos (abrasados)* e *Por desejos (indestrutíveis)*. Segundo Luana Wedekin (2018, p. 28), a exposição é composta por pinturas, gravuras, desenhos, fotografias, filmes e escritos que configuram um conjunto de “300 obras datando de 1744 [...] até 2016, com trabalhos de pelo menos 100 artistas de diversas partes do mundo, os quais abordaram direta ou indiretamente o tema da sublevação”.

Na exposição, cada portfólio aborda um subtema diferente dentro do universo dos levantes. Em *Por elementos (desencadeados)*, Didi-Huberman (2017) entende as forças da natureza como levantes em potencial; sendo assim, ele utiliza metáforas: “ondas’ de revolução, insurreições como ‘furacões’, situações que ‘contrariam todas as leis da atmosfera’, põem o mundo de ‘pernas para o ar’” (WEDEKIN, 2018, p. 29). Em *Por gestos (intensos)*, o filósofo apresenta imagens de pessoas em momentos de tensão, em que a força do desejo deixa revelar o gesto até então escondido. “Antes mesmo de se afirmarem como atos ou como ações, os levantes surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301). Em *Por palavras (exclamadas)*, Didi-Huberman (2017, p. 157) aponta as palavras que foram utilizadas como uma maneira de ir contra uma forma opressora de poder, tanto as palavras escritas como as faladas: “Braços se ergueram, bocas exclamaram. Agora precisamos de palavras, frases para o dizer, o cantar, o pensar, o discutir, o imprimir, o transmitir”. Em *Por conflitos (abrasados)*, há imagens de greves, manifestações, revoluções e campos de combate armado. Em *Por desejos (indestrutíveis)*, as imagens nos convidam a pensar a esperança e a memória do gesto: “Mas a força sobrevive ao poder. Freud dizia que o desejo é indestrutível. Mesmo quem sabe estar condenado – nos campos de concentração, nas prisões – busca meios de transmitir um depoimento, um apelo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 255).

O portfólio *Por gestos (intensos)* foi escolhido para aprofundarmos a investigação; a escolha teve relação com a temática de agrupamento das imagens, que apresentavam, em sua maioria, gestos que poderiam ser utilizados para o início das improvisações em dança. Ao final da pesquisa, um conjunto de movimentações de quedas e recuperações, entendidas na dança como a troca rápida entre o nível baixo e o nível alto do espaço e vice-versa, configurou uma corporeidade que denominamos de corpo pré-levante. Por que pré-levante? A percepção corpórea do artista em cena era de que faltava tensionamento, conflito

e uma certa agressividade para que seu estado corporal se tornasse um corpo-levante. Na busca dessa corporeidade iniciamos a segunda pesquisa, a saber, “*CORPO-LEVANTE: um estudo de composição coreográfica entre corpo e imagem*”. Nessa continuidade, um dos objetivos traçados foi analisar as imagens do portfólio *Por conflitos (abrasados)* devido ao caráter de enfrentamento e certa agressividade que as imagens ali reunidas apresentam; naquele momento, entendemos que esse novo portfólio poderia suscitar provocações no processo criativo a fim de alcançarmos uma linguagem poética agressiva e indicativa do tensionamento desejado.

Mas eis que nos defrontamos com um paradoxo. Para situá-lo, recorreremos à contribuição da filósofa e artista Kathleen Coessens sobre algumas idiossincrasias da pesquisa em artes.

Além do rastreamento do objeto artístico ou manifestação, o artista-pesquisador explora um processo complexo de ação e reflexão, de decisão e criação, revelando partes e parcelas da ampla rede de prática artística. Esta rede é tecida ao longo do tempo e do espaço e é composta por diferentes dimensões tácitas – tácitas porque elas estão presentes no fundo do ato criativo do artista (COESSENS, 2014, p. 10).

Coessens (2014) sinaliza que em uma pesquisa artística há dimensões tácitas que influenciam o modo como percebemos o objeto artístico. A autora as enumera em cinco dimensões, que apresentamos resumidamente a seguir. A primeira é a dimensão encarnada, expressa na ideia de que “o corpo do artista é o seu primeiro meio de expressão. Cada ato de criação artística envolve o corpo de maneiras específicas, e exige um envolvimento elevado do corpo” (p. 10). A segunda dimensão é o conhecimento pessoal do artista, “pelo qual é inevitavelmente determinado e envolvido no fundo ambiental ou contextual. O artista participa de um sistema de convicções, paixões intelectuais, compartilhando uma ‘rede de crença’ (Quine 1953/1970)” (p. 11, grifo da autora). A terceira dimensão é o ambiente ecológico: “O espaço circundante, as suas dimensões, cores, a incidência de luz, a temperatura e o grau de umidade ou até mesmo a mobília terá alguma influência ou impacto na prática do artista” (p. 11). A quarta dimensão são as possibilidades culturais para a arte, “as ferramentas, as linguagens, os códigos que permitem ao artista traduzir seu pensamento criativo e atuar

em algo durável” (p. 11). E a quinta dimensão refere-se à interação discursiva humana, em diálogo ou em monólogo, a qual “move a ação e a pesquisa da reflexão à reflexividade, de consciência de responsabilidade cometida” (p. 12).

Dentre as cinco dimensões, chamamos a atenção para a segunda delas: a dimensão do conhecimento pessoal do artista, a partir da qual se configura a tal situação paradoxal reportada acima, provocando-nos na direção de outros encaminhamentos da pesquisa. Concomitantemente à busca da corporeidade do corpo-levante, a investigação se endereçou às questões das representações do corpo negro – conhecimentos que já interessavam ao primeiro autor enquanto artista negro e fomentam seu conhecimento pessoal. bell hooks, Frantz Fanon e Grada Kilomba somaram-se ao referencial teórico na segunda pesquisa de iniciação científica, fazendo-nos questionar a estética gestual agressiva que estava sendo buscada até então.

Este artigo está proposto a apresentar e discutir as tensões entre o corpo-levante e as representações do corpo negro na busca por uma presença cênica como gesto decolonial. Na primeira parte contextualizamos quais referenciais teóricos fundamentaram a percepção e compreensão do paradoxo posto na pesquisa; na segunda parte articulamos como esse paradoxo está ligado ao conceito traumático de atemporalidade proposto por Kilomba (2019); na terceira parte descrevemos como a pesquisa se propõe a cicatrizar esse trauma; na quarta parte descrevemos esse processo de reconhecimento do trauma e da busca por sua cicatrização: por meio de práticas somáticas de percepção corporal e de uma pesquisa gestual amparada no conceito de gesto decolonial (ICLE; HASS, 2019), articula-se uma pesquisa de linguagem atenta à representação do corpo negro em cena.

Importante ressaltar que, quando os laboratórios práticos iniciaram, houve a repercussão da pandemia de Covid-19, causada por um coronavírus. Com o intuito de controlar a manifestação do vírus, a Organização Mundial da Saúde (OMS) aconselhou a população do mundo inteiro a ficar dentro de suas casas, evitando assim o risco de transmissão. Essa medida modificou a dinâmica da sociedade globalmente. Escolas e universidades paralisaram suas aulas; eventos artísticos foram cancelados; empresas não abriram para expediente com exceção de comércios essenciais. Por conta disso, o Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),

local onde ocorriam os laboratórios, fechou por tempo indeterminado. Para dar continuidade ao trabalho, optamos por realizar as investigações práticas no quintal da casa do primeiro autor. Nesse sentido, a investigação esteve mais focada na experiência do ato compositivo do que na definição de uma escrita coreográfica; nesse caso, a composição é entendida como processo de elaboração e aprendizagem da gestualidade dançada no tempo-espaço, enquanto a escrita diz respeito ao resultado do trabalho coreográfico (LOUPPE, 2012).

O PARADOXO

A princípio, a motivação da pesquisa foi pautada pelo meu desejo de entender os processos de emissão e recepção de imagens como estímulos criativos para a investigação de gestos e movimentos e, em continuidade, indagar sobre o universo imagético que o material coreográfico resultante poderia provocar no público no ato de recepção da obra. Porém, no decorrer da pesquisa surgiram questões que me fizeram pensar a minha própria imagem – de um jovem negro – em cena. Tais questionamentos me levaram a refletir sobre as perversidades das narrativas inseridas no corpo negro pela branquitude. A artista psicóloga e psicanalista Grada Kilomba explica esse processo.

Esse fato é baseado em processos nos quais partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (self). Essa cisão evoca o fato de que o sujeito branco de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte má, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “Outra/o” como algo externo. O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos (KILOMBA, 2019a, p. 34-36, grifo da autora).

A grande problemática é que tais aspectos desonrosos não se estabelecem apenas em uma relação interpessoal específica entre um sujeito negro e um sujeito branco; eles estão na base do racismo estrutural, promovendo um modo peculiar de dominação e submissão que tem os meios midiáticos como ferramenta fundamental de propagação e manutenção.

Por que é tão difícil para tantas pessoas brancas entender que o racismo é opressor não porque as pessoas brancas têm sentimentos preconceituosos em relação aos negros (elas poderiam ter esses sentimentos e nos deixar em paz), mas porque é um sistema que promove a dominação e a submissão? (HOOKS, 2019, p. 54).

Nesse fluxo, as pessoas negras veem frequentemente imagens negativas de si espalhadas em noticiários, jornais, filmes, teatros, entre outros meios (HOOKS, 2019). Trata-se de um fato preocupante, pois, como afirma a diretora Pratibha Parmar em seu ensaio *Black Feminism: The Politics of Articulation*, “A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito” (PARMAR *apud* HOOKS, 2019, p. 38).

Fanon (2008) sinaliza que em toda sociedade há um canal, uma porta de saída na qual energias acumuladas saem em forma de agressividade; como exemplo cita revistas ilustradas para jovens.

As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafoço da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí (FANON, 2008, p. 130).

As revistas ilustradas também são consumidas por jovens negros, e a manutenção da supremacia branca e do racismo se consuma quando:

o Lobo, o Diabo, o Gênio do mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um negro ou um índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário ‘que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados’, tão facilmente quanto o menino branco (FANON, 2008, p. 130, grifo do autor).

Em minha pesquisa, um paradoxo se apresentou no momento em que a busca pela estética agressiva do corpo-levante poderia vincular meu corpo a uma representação estereotipada da negritude, agressiva, selvagem, do preto malvado. A partir dessa reflexão, perguntei-me: o que pode um negro em cena? Em um primeiro momento essa pergunta pode parecer discriminatória, mas ela despertou minha atenção para alguns aspectos fundamentais do processo da pesquisa. Não poderia buscar uma corporeidade que me estereotipa como um ser selvagem. Passo a buscar então uma violência poética, que demonstre minha insatisfação contra uma forma opressora de poder ao mesmo tempo que me desvia da armadilha de colocar meu corpo negro associado à selvageria, à

animalidade, à agressividade. Tendo como referência a importância de criar novas imagens da negritude (HOOKS, 2019) e as diversas formas como um levante pode se manifestar (DIDI-HUBERMAN, 2017), aceitei o desafio proposto por hooks (2019).

Já há algum tempo, o desafio crítico para as pessoas negras tem sido expandir a discussão sobre raça e representação para além dos debates envolvendo bons e maus conjuntos de imagens. Em geral, o que é considerado bom é apenas uma reação contra as representações obviamente estereotipadas criadas por pessoas brancas. No entanto, atualmente somos bombardeados por imagens estereotipadas similares criadas por pessoas negras. Não é uma questão de “nós” e “eles”. A questão é o ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? (HOOKS, 2019, p. 36, grifo da autora).

Pesquisei, assim, outras representações da negritude na dança contemporânea, fora dos olhares estereotipados da sociedade racista em que me encontro, como um ato de levante. “Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos” (HOOKS, 2019, p. 39). Nesse sentido, houve uma resignificação do corpo-levante para um corpo-levante-negro. Todo conflito da pesquisa se encontrou nesse adjetivo final. Se antes eu pensava em um corpo-levante como um corpo agressivo, a fim de ir contra uma forma opressora de poder, agora penso que essa agressividade, na verdade, pode ser uma ferramenta de manutenção simbólica de opressões do corpo negro, pois coloca-o em um estatuto de agressividade sob uma perspectiva pejorativa: o negro como violento, irracional e selvagem (FANON, 2008). Sendo assim, a busca por uma violência poética foi um dos motes impulsionadores da procura por uma gestualidade delicada que ao mesmo tempo carregasse, simbolicamente, um forte sentimento de oposição. O corpo-levante-negro visto então como um corpo permeado de riqueza, magnitude e delicadeza.

A relação de cuidar da imagem da minha negritude em cena a partir da pesquisa da violência poética surge no processo criativo a partir das reflexões sobre as representações da imagem da negritude levantadas por hooks (2019). Somam-se a essa referência as contribuições de Grada Kilomba (2019) sobre os conceitos de atemporalidade e trauma a partir da psicanálise. Articulo esses conceitos para refletir sobre o momento de recepção do meu trabalho artístico pelo público. Qual imaginário coletivo é ativado por parte do público quando uma pessoa negra entra em cena?

[...] com a indagação sobre o próprio processo artístico, trajetórias, significado e contexto, aspectos ocultos são revelados, por vezes perturbadores e às vezes até inesperados. O que estava oculto na experiência da própria criação, além do objeto de arte, revela-se pela investigação e reflexão (COESSENS, 2014, p. 10).

Em um primeiro momento, quando certas dimensões ocultas se revelaram na pesquisa a partir da perspectiva racial, confesso que me senti baqueado. Primeiro por pensar que pessoas poderiam relacionar a agressividade presente em cena aos estereótipos do corpo negro comentados por Fanon (2008) e hooks (2019). Segundo por saber que tal associação pode remeter a um pensamento exercido no passado que ainda pode ser invocado no presente, como um fenômeno atemporal. A atemporalidade se configura quando “um evento violento que ocorreu em algum momento do passado é vivenciado no presente e vice-versa” (KILOMBA, 2019, p. 216).

Segundo Laplanche e Pontalis (1988, p. 465 *apud* KILOMBA, 2019, p. 214), “o trauma é caracterizado por um evento violento na vida do sujeito definido por sua intensidade, pela incapacidade do sujeito de responder adequadamente a ele e pelos efeitos perturbadores e duradouros que ele traz à organização psíquica”. Kilomba (2019, p. 214) completa que “rotular um evento como traumático é afirmar que uma experiência violenta totalmente inesperada aconteceu com o sujeito sem que ele a desejasse de forma alguma ou conspirasse para a sua ocorrência”. Em seus estudos a autora percebeu que raramente o trauma é discutido dentro do contexto do racismo e sinaliza que isso indica como a psicologia e a psicanálise, em um discurso ocidental, negligenciam as histórias de opressão e consequências psicológicas sofridas pelos oprimidos. A fim de quebrar essa corrente, Kilomba (2019) direciona seus estudos psicanalíticos dentro do contexto racial, defende a experiência do racismo cotidiano como traumática e, a partir desse direcionamento, apresenta três ideias principais que caracterizam o trauma dentro dessa perspectiva: (1) choque violento, (2) separação e (3) atemporalidade.

Invoco os pensamentos de Kilomba (2019) para sinalizar que possíveis associações do corpo negro em cena a estereótipos inventados pela branquitude são eventos traumáticos. “Todos os episódios revelam um sentimento de atemporalidade, quando a pessoa negra é abordada no presente como se estivesse no passado” (p. 222).

IMAGENS DA NEGRITUDE E O SENTIMENTO DE SI

Refletindo sobre como as imagens da negritude são oferecidas sob uma perspectiva estereotipada, especialmente nos meios de comunicação (HOOKS, 2019), busquei investigar outras representações da negritude como ato de levante e de cicatrização do que entendo ser um trauma colonial. Dentro das diversas possibilidades, escolhi o sorriso e o olhar como material cênico de trabalho. Fundamento essa escolha em Fanon e hooks. Fanon (2008, p. 59) – em nota de rodapé – comenta como a mídia da sua época representava o negro servindo a branquitude sempre com um sorriso no rosto, fosse no engraxamento de sapatos, fosse nos serviços de quarto ou no transporte de bagagens.

Serviço sempre acompanhado de um sorriso... ‘Os negros – escreve um antropólogo – são mantidos na sua atitude obsequiosa pela sanção extrema do medo e da força. E isto é bem conhecido, tanto pelos brancos quanto pelos negros. No entanto, os brancos exigem que os negros se mostrem sorridentes, atenciosos, amistosos em suas relações com eles’ (FANON, 2008, p. 59).

Segundo hooks (2019), pessoas negras em contextos de dominação colonial branca foram privadas do seu direito de olhar, mas tal dominação não era absoluta, estabelecendo-se assim modos de resistência no olhar.

Uma vez que eu sabia, quando criança, que o poder de dominação que os adultos exerciam sobre mim e sobre o meu olhar nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encarar perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam. Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade” (HOOKS, 2019, p. 216, grifo da autora).

Dessa forma, entendo o olhar como confrontação, gesto de resistência, desafio à autoridade, “onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado” (HOOKS, 2019, p. 217, grifo da autora).

Os modos de investigação do olhar e do sorriso em cena se deram por meio da relação experimental com objetos trazidos para os laboratórios de pesquisa a partir da análise do portfólio *Por conflitos (abrasados)*. Ou seja: [1] analisei as imagens e a partir

dessa ação escolhi alguns objetos com os quais me relacionar. Importante ressaltar que os objetos não estavam necessariamente nas imagens, mas foram escolhidos a partir da análise das próprias imagens; [2] trouxe os objetos para os laboratórios práticos e experimentei me relacionar com eles a partir do olhar e da ação de sorrir; [3] registrei os laboratórios em escritos e vídeos. Ao final foram escolhidos dois acessórios, uma tiara que utilizei sobre os olhos e pedaços de papel alumínio para cobrir meus dentes. Além da análise das fotos do portfólio *Por conflitos (abrasados)*, uma outra ação de pesquisa impactou a escolha desses acessórios em específico; trata-se de um levantamento histórico que apresento a seguir.

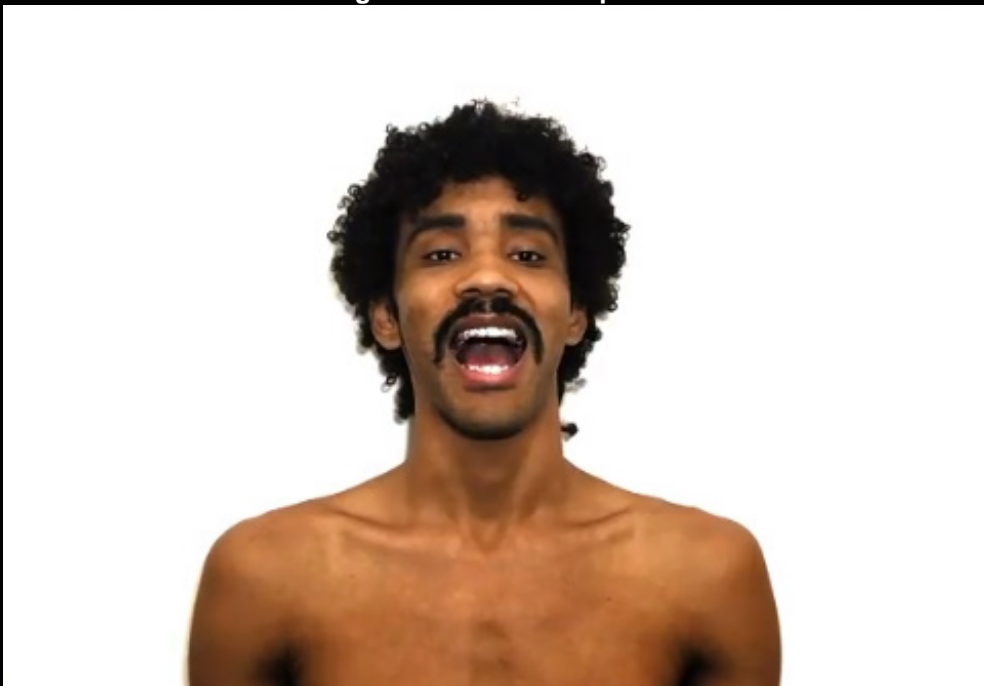
O termo “negro”, assim como o conceito de “raça”, foi inventado no período colonial pelos europeus e americanos a fim de classificar os povos originários do continente africano como inferiores: “produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, esse termo foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação” (MBEMBE, 2018, p. 21). Busquei em museus virtuais documentos que contassem como era nossa existência antes de os colonizadores destruírem nossa cultura, nossas práticas, costumes, modos de vida e riquezas, nos transformando em negros. Os acervos visitados foram o do Museo Afro Brasil, do MAFRO (Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia) e da Fundação Cultural Palmares. As visitas auxiliaram na contextualização histórica do reino de Daomé, da Núbia, e dos impérios Cartaginês e Axum; e também nas referências visuais dos artefatos da época. A visualidade e os textos esclareceram que esses reinados eram portadores de grandes riquezas. Tendo essa percepção em mente, atentei para trazer ao meu trabalho os elementos que representassem essa riqueza. Fundamentei-me então na visualidade poética da cor dourada e no aspecto do brilho, e montei assim um acessório, a princípio improvisado, com tais características simbólicas. O acessório consiste em uma tiara prateada em cujo interior perpassa uma corrente fina dourada. Ajustei a tiara sobre os olhos de forma que as correntes caíam suspensas na lateral de cada olho. Para o sorrir, me inspirei no acessório de ouro ou prata *grillz*, muito presente na cultura afro-americana, colocado nos dentes para demonstrar ostentação.

Figura 1 – Lágrimas de ouro



Fonte: Henrique Hokamura

Figura 2 – Dentes de prata



Fonte: Henrique Hokamura

Talvez tão importantes quanto a construção visual que os acessórios proporcionaram foram as sensações no corpo que eles despertaram.

No geral, essa etapa da pesquisa pode ser resumida no seguinte pensamento: a mídia me oferece imagens da negritude com as quais eu não quero me identificar – criminoso, maléfico, violento, inapropriado –, então busco imagens ancestrais, anteriores

ao período colonial, para situar a potencialidade da negritude. E, nessa busca, procuro restaurar minha propriocepção para estar em cena como corpo negro. Associei, então, a pesquisa das imagens dos levantes ao cultivo da propriocepção como “sentimento de si” (GODARD, 2006, p. 77), um fenômeno marcado pela subjetividade, o que aprofundo no tópico a seguir.

A PESQUISA CORPORAL E O GESTO DECOLONIAL

No processo criativo, a pesquisa corporal esteve amparada na sensibilização do corpo por meio das imagens escolhidas do portfólio *Por conflitos (abrasados)*. O aprofundamento sobre tais métodos de sensibilização corporal foi apoiado pela pesquisa de minha orientadora – a segunda autora deste trabalho –, que, ao estudar as contribuições das abordagens somáticas na construção dos saberes sensíveis da dança, se dedicou ao estudo dos conceitos de sentido, sensação, sensibilidade, sensibilização, experiência e percepção nos processos de inventividade do gesto na dança. Tais entendimentos foram imprescindíveis para eu entender e guiar o trabalho de sensibilização corporal através das imagens. É possível entender a sensibilização como:

[...] preparação destinada a acordar os sentidos, por exemplo, um simples espreguiçamento do corpo, que, quando realizado com atenção à pele e aos movimentos articulares, pode significar uma estimulação na somestesia, acionando as modalidades do tato e da propriocepção (COSTAS, 2010, p. 45).

A somestesia é a capacidade que as pessoas e os animais possuem de receber informações sobre as diferentes partes do seu corpo, uma modalidade sensorial constituída de quatro submodalidades principais: o tato, a propriocepção, a termossensibilidade e a dor. A propriocepção, por sua vez, é a capacidade de percepção do próprio corpo — o que a diferencia da exterocepção, que é a capacidade de perceber estímulos externos, e da interocepção, que é a capacidade de perceber os estímulos internos oriundos das vísceras (COSTAS, 2010).

Segundo o neurocientista brasileiro Roberto Lent (2005, p. 168):

A percepção começa quando uma forma qualquer de energia incide sobre as interfaces entre o corpo e o ambiente, sejam elas externas ou internas. Nessas interfaces se localizam células especiais capazes de traduzir a linguagem do ambiente para a linguagem do sistema nervoso: os receptores sensoriais. São eles

que definem o que comumente chamamos de sentidos: visão, audição, sensibilidade corporal, olfação e gustação. Mas nosso cérebro é capaz de sentir muito mais – consciente e inconscientemente – do que esses cinco sentidos clássicos permitem supor.

Porém, ainda de acordo com Lent (2005), nem tudo que sentimos é percebido conscientemente; vivemos um constante e contínuo processo de filtragem das sensações por meio de mecanismos como o sono, a emoção e, por exemplo, a atenção, algo tão caro no trabalho do artista da cena. Por isso o trabalho de sensibilização se faz tão importante para a prática artística.

A percepção é um fenômeno mais seletivo que os sentidos, ou seja, o sistema nervoso tem mecanismos para bloquear as informações sensoriais irrelevantes a cada momento da vida; da mesma forma, assim como podemos bloquear, podemos também dirigir, selecionar e focalizar nossa atenção a certos estímulos e, portanto, colocar em destaque certas modalidades sensoriais (COSTAS, 2010, p. 46).

Tendo em vista que meu material de estudo eram imagens, o sentido mais utilizado para a sensibilização foi a visão. Observei as imagens na busca por gestos ou elementos que me despertassem um mote criativo. Porém, notei que não estava havendo uma sensibilização do olhar para conseguir perceber de fato as potencialidades dessas imagens. Percebido isso, comecei a fazer um trabalho de respiração como método de sensibilização, o que rendeu resultados positivos. Fechava meus olhos aproximadamente por dez minutos, tentando esvaziar a mente, então os abria lentamente e focava uma das imagens que mais me chamava a atenção; focava essa imagem sem pensar em interpretá-la, apenas observava seus elementos, e então ia deixando a imagem me afetar sem necessariamente atribuir um significado, um contexto, nem nomear esse estado de presença. Por fim, fechava os olhos novamente, ia deixando esse estado se transformar em movimento e então sim o nomeava. Tomarei como exemplo a Figura 3.

Figura 3 – A estrada



Fonte: *Levantes*, 2017.

Nela o que mais me chamou a atenção foram as linhas retas no chão, as linhas retas que constituem as grades de metal e os gestos das mãos segurando as placas. No corpo, essas imagens reverberaram com movimentos de mãos e braços fluidos e rápidos que insinuavam o gesto de desenhar e abrir o espaço. Nomeei essa matriz de movimento como “abrir caminhos”.

Esse procedimento de sensibilização contribuiu para um descondicionamento do olhar. O “significante” da imagem se separou do seu “signo” (SAUSSURE *apud* COELHO NETTO, 1980) na minha percepção. Assim, como citado no exemplo acima, as linhas e placas (significantes) na imagem surgiram em meu corpo como o signo “abrir caminhos”, uma matriz de movimento. Além da matriz de movimento “abrir caminhos”, esse procedimento de sensibilização do olhar deu forma às matrizes “andar/prostração”, “pausas de fogo” e “lágrimas de ouro”. Essas matrizes nasceram do encontro entre a análise das

imagens do portfólio *Por conflitos (abrasados)* e meu próprio imaginário repleto de questões e reflexões acerca da negritude em cena. Sendo assim, a gestualidade das matrizes de movimento levantadas estava vinculada à intenção de delicadeza e magnitude que atribuía potencialidade à poética do corpo negro por outro viés que não o da “agressividade”. Cada uma dessas matrizes apresentou uma gestualidade e movimentação bem delineada, o que contribuiu para a percepção de que o corpo, ao adentrar determinada matriz de movimento, se fazia imagem, se apresentava enquanto uma imagem⁴.

Como disse anteriormente, a presença da riqueza na pesquisa se deu de maneira simbólica por meio do uso do objeto-acessório e das relações gesto-objeto. Fundamentei-me na visualidade poética da cor dourada e no aspecto do brilho para montar um acessório que utilizei sobre os olhos. O acessório, por sua vez, não teve apenas uma função estética na visualidade da dança; ao me relacionar com ele, percebi que os movimentos de balanço das correntes suspensas ao lado dos olhos reverberam também no corpo, causando assim uma gestualidade trêmula da coluna vertebral. Se mergulharmos no universo imaginário dos levantes, temos que o tremor está associado aos tremores da própria terra. Didi-Huberman (2017), no primeiro portfólio da exposição *Levantes, Por elementos (desencadeados)*, cita os furacões, os terremotos, os tsunamis como exemplos de levantes da natureza. E não há força humana capaz de parar as forças da natureza quando elas se manifestam em toda sua magnitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessas reflexões finais, juntamos novamente nossas vozes, que expressam uma parceria investigativa sobre uma temática que nos colocou em protagonismos muito distintos, o que se relaciona a como somos vistos e como desenvolvemos nossas percepções em um contexto social marcado pelo racismo estrutural e cotidiano. A universidade e a cena não estão isentas das reverberações desse perverso fenômeno.

Lent (2005, p. 557) sinaliza que a percepção é uma janela para o mundo, “é a capacidade de associar as informações sensoriais à memória e à cognição, de modo a formar conceitos sobre o mundo e sobre nós mesmos e orientar nosso comportamento”.

4 A prática de investir no corpo como imagem é uma herança da primeira iniciação científica, na qual o intérprete usava as pausas para apresentar seu corpo em certas posturas e gestos.

Assim, o modo como experimentamos a relação com algo ou alguém é estabelecida pelo modo como percebemos esse algo ou alguém. Segundo Godard (2006, p. 73), “a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção irá associá-los sempre da mesma maneira”; o autor nomeia esse processo como neurose do olhar: “Algo que diria respeito ao fato de que o meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em relação ao mundo”.

Aproximando a noção da neurose do olhar às reflexões de bell hooks (2019, p. 25), compreendemos mais profundamente certas dimensões traumáticas da negritude. A autora sinaliza que a associação da negritude ao sofrimento está relacionada com o “bombardeamento de imagens profundamente negativas do que é ser negro: imagens que atacam a psique de todos”, e conclui que “a supremacia branca e o racismo não terão fim enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial no universo da criação de imagens” (2019, p. 26). Impulsionada por reconstruir a imagem da negritude imposta pela supremacia branca, afirma:

[...] uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores (HOOKS, 2019, p. 32).

E, prosseguindo com hooks (2019, p. 39), “se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar?”.

Reagir à desumanização e às marcas da colonização no corpo não é tarefa fácil. Entendemos que a incorporação de teorias e práticas somáticas como mediadoras das investigações e análises do corpo, do gesto, da dança na relação com as imagens foi uma escolha fundamental para a emergência de outras percepções e, portanto, de outros imaginários a serem levados à cena.

Nesse sentido, aliada à ideia de enfatizar o corpo enquanto uma imagem, a pesquisa entrou nas discussões da representação da negritude em cena. A fim de desvincular uma possível associação do corpo negro como um corpo agressivo, os repertórios gestuais e as

matrizes corporais sofreram modificações para uma gestualidade que levou mais em conta a delicadeza dos gestos. Desse modo, o que a princípio intitulamos de violência poética passamos a compreender como gesto decolonial.

Esse termo, defendido por Mignolo (2014), é abordado por Gilberto Icle e Marta Haas (2019) ao articularem decolonialidade e pedagogia.

Se entendermos a definição de gesto como um movimento do corpo ou dos membros que expressa ou enfatiza uma ideia, sentimento ou atitude, nós chegamos próximos do significado de gesto decolonial: um movimento do corpo que carrega um sentimento e/ou uma intenção decolonial; um movimento que aponta para algo já constituído como um gesto colonial, contrapondo-se a ele. O gesto decolonial, portanto, está relacionado com pensamentos e práticas que rompem com a colonialidade do saber e do poder, contribuindo para a emergência de falas e saberes locais: indígenas, mestiços, femininos, africanos, camponeses etc. (ICLE; HASS, 2019, p. 98).

Nessa perspectiva, entendemos que esta pesquisa tem como um de seus resultados a experiência artística norteadas por perguntas que não se esgotaram: como a percepção negativa da negritude influenciada pelos meios de comunicação (HOOKS, 2019) interfere na potencialidade do processo criativo em dança de intérpretes-criadores negros? E na recepção da obra pelo público?

Mais do que respostas, preferimos imaginá-las como perguntas-exercícios. Como convites aos leitores a refletir por qual perspectiva a dança vem sendo produzida e assistida.

Sempre válido lembrar que “o que se pode alcançar em uma pesquisa são aproximações e não ‘verdades’” (BRAGA, 2017, p. 185). Daí a escolha das sábias palavras de Frantz Fanon (2008) para a abertura e o fechamento deste texto: não vimos armados de verdade decisivas, mas cremos que algumas coisas precisam ser ditas.

REFERÊNCIAS

BRAGA, B.; BAUMGARTEL, S.; MACHADO SANTOS, G. Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira. *ouvirOUver*, v. 13, n. 1, p. 178-187, 2017.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança**: um estudo do projeto “Por que Lygia Clark?”. 2010. 248 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Sesc, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, BA: EDUFBA, 2008.

GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-80.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 36, p. 96-115, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIGNOLO, Walter. Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture”. **E-misférica**, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/looking-for-the-meaning-of-decolonial-gesture.html>. Acesso em: 27 out. 2020.

WEDEKIN, Luana M. A sublevação de Atlas: notas sobre o método de Georges Didi-Huberman. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 15, n. 1, p. 27-49, 2019.

Recebido em: 30/05/2021

Aceito em: 06/09/2021

**A/R/TOGRAFIAS: CORPOS DANÇANTES, DOCENTES
PESQUISADORES EM FORMAÇÃO**Carla Carvalho¹Marco Aurélio da Cruz Souza²

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre aspectos que se entrelaçam no processo de formação de um artista, professor, pesquisador na área da dança. É um estudo qualitativo que analisa três pesquisas a/r/tográficas realizadas num curso de formação em licenciatura em dança numa universidade brasileira. Faz parte dos estudos do GP Arte e Estética na Educação. Os trabalhos foram selecionados segundo três critérios: ser a/r/tografia; refletir sobre processos com estudantes; e ter relação com a educação básica. Os dados indicam que, nesse processo, a a/r/tografia, como metodologia de pesquisa, possibilitou que as pesquisadoras se deparassem frente aos dados e, com eles se percebessem criadoras de seu processo de pesquisa, de docência e de arte. A a/r/tografia foi reconhecida como prática de criação intencional na relação com a pesquisa, aspecto que já estava presente em suas práticas artísticas e docentes. Ainda, pode-se afirmar a potência da a/r/tografia na formação nas licenciaturas em arte numa relação entre a pesquisa e o processo de formação docente, o que afirma a condição da pesquisa enquanto princípio de educativo.

Palavras-chaves: a/r/tografia; dança; formação docente; pesquisa.

**A/R/TOGRAPHS: DANCING BODIES, RESEARCHERS
IN TEACHERS' EDUCATION**

Abstract: This article aims to reflect on aspects that intertwine in an artist, teacher, and researcher during a Dance undergraduate course. This qualitative study analyzes three a/r/tographic research studies carried out in a undergraduate program in dance at a Brazilian university. It is part of the studies of the Art and Aesthetics in Education research group. The studies were selected according to three criteria: being a/r/tography; reflecting on processes with students; and being related to primary education. The data indicates that in this process, a/r/tography, as a research methodology, enabled the researchers to come across the data and perceive themselves as creators of their research, teaching, and art process. As a result, a/r/tography was recognized as a practice of intentional creation relating to research, aspect that was already present in their practices as artists and teachers. Therefore, it is still possible to affirm the potential of a/r/tography in the teacher education of art in an intention between research and the process of teacher education, which affirms the condition of research as an educational principle.

Keywords: a/r/tography; dance; teacher education; research.

1 Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua como professora no Programa de Pós-Graduação em Educação na FURB. Líder do Grupo de Pesquisa Arte e Estética na Educação. E-mail: ca_carvalho@icloud.com

2 Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Universidade de Lisboa, Portugal. Coordenador do curso de licenciatura em dança da Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, Santa Catarina, Brasil. E-mail: marcoaurelio.souzamarco@gmail.com

A/R/TOGRAFIAS: CORPOS DANÇANTES, DOCENTES PESQUISADORES EM FORMAÇÃO

Este artigo é resultado de uma pesquisa que tem como tema o processo formativo e de pesquisa com acadêmicos de um curso de licenciatura em dança e tem como objetivo refletir sobre aspectos que se entrelaçam no processo de formação de um artista, professor e pesquisador na área da dança. Tecemos relações entre os dados de três processos artográficos elaborados durante os trabalhos de conclusão de curso (TCC) de um curso de Licenciatura em Dança em Santa Catarina. Desejamos compreender como acadêmicos deste curso se constituem e percebem seu processo formativo docente ao realizarem uma pesquisa a/r/tográfica.

É uma pesquisa de abordagem qualitativa, pois buscamos compreender os dados a partir do ponto de vista, de pesquisa dos investigados (BOGDAN; BIKLEN, 1994) e, para tal, selecionamos três (03) trabalhos realizados numa perspectiva artográfica, de um total de doze (12) pesquisas realizadas no ano de 2021. Nelas buscamos identificar em que aspectos se relacionam as reflexões acerca de como as acadêmicas se constituem e percebem seu processo formativo docente. Acreditamos que, por meio desses documentos (TCCs), que constituem documentos singulares, com registros e reflexões de pesquisa das estudantes, é possível compreender como as acadêmicas se percebem professoras/artistas/pesquisadoras. Selecionamos para este artigo três trabalhos seguindo os seguintes critérios: a) o uso da metodologia da a/r/tográfica, b) a reflexão sobre um processo de pesquisa com estudantes e c) a relação com a Educação Básica. Na sequência, consideraremos o porquê defendemos aqui a a/r/tografia como uma proposta de metodologia de pesquisa que se hibridiza com uma proposta formativa do profissional que atua na educação em arte. Depois disso, apresentaremos os três trabalhos selecionados, com reflexões acerca do eixo tensionado no percurso: a formação, a pesquisa, a constituição do artista/professor/pesquisador. Por fim, apresentamos as nossas considerações desse percurso, que não se encerram neste artigo, pois elas abrem possibilidades para novos aprofundamentos com as diversas linguagens da arte.

ARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA E PROPOSTA FORMATIVA

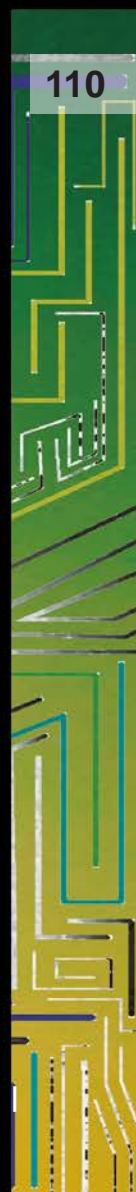
Tecemos aqui um olhar para a proposição metodológica utilizada nos Trabalho de Conclusão de Curso (TCCs) analisados e orientados por nós, com o intuito de reconhecê-la como uma perspectiva formativa. Percebemos nesse processo uma íntima relação entre o fazer da pesquisa e o constituir-se pesquisador ainda num curso de Licenciatura em Arte (Dança). Por tal motivo, escolhemos aqui para analisar TCCs nos quais as acadêmicas se desafiaram a utilizar a Artografia como base metodológica para seus trabalhos

Desejamos, portanto, iluminar e refletir sobre esse percurso de pesquisa, pois isso nos interessou durante o processo de orientação e nos fez enxergar pistas para formação docente na área das artes. Os TCCs escolhidos para esta análise são do curso de Licenciatura em Dança, mas entendemos ser possível abrir espaço para que sejam tecidas relações com outras formações na área das artes.

No Grupo de Pesquisa (GP) “Arte e Estética na Educação³” vimos nos dedicando a essa metodologia e forma de fazer pesquisas, olhando para esse processo com certo cuidado, buscando relacionar um processo investigatório e formativo no campo da docência em arte. Neste grupo participam professores do departamento de Artes da instituição, professores do PPGE, estudantes da graduação das quatro linguagens artísticas (artes visuais, dança, música e teatro) e estudantes do mestrado e doutorado. Isso oportuniza uma relação potente entre os diferentes saberes e experiências em arte e educação.

Assim nos aventuramos a estudar com os estudantes a a/r/tografia. Discutimos com eles que ela é uma forma de Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA). Um dos primeiros pesquisadores a discutir processos de pesquisa com arte e dados com arte foi Elliot Eisner, em cursos de pós-graduação na *Stanford University*, nos Estados Unidos. Naquele momento, Eisner se dedicava a estudar a arte como elemento essencial no processo e no desenvolvimento de pesquisas. Isso aconteceu inicialmente entre os anos de 1970-1980 (DIAS, 2013). Quarenta anos depois, vamos a ele para compreender a arte como conhecimento no processo de fazer pesquisa e compreender como se dá esse processo na constituição do artista/professor/pesquisador.

3 Grupo de Pesquisa vinculado ao programa de pós-graduação em Educação da Universidade Regional de Blumenau – SC, e que tem como líderes, os autores deste texto.



O termo A/R/T de a/r/tografia é uma metáfora: “*Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação). Na a/r/tografia saber, fazer e realidade se fundem. Elas se fundem e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida” (DIAS, 2013, p. 25). Dias nos provoca a compreender essa relação mestiça entre o fazer arte, o fazer docente e o fazer pesquisa presentes na artografia. Se há uma relação íntima e mestiça, há uma compreensão também mestiça e híbrida desse sujeito que faz pesquisa nessa perspectiva e, nesse sentido, tal hibridez e mestiçagem também se fazem presentes no seu processo formativo.

Como consequência, algumas pesquisas no GP deram início a esse processo como as dissertações de mestrado de Gottardi (2020), Cruz (2019), Peruzzo (2018) e Junqueira (2018). Todas são pesquisas que buscam elementos diferentes nesse processo, procuram entender como nos constituímos professores atravessados pela arte, pela pesquisa em arte, pela educação, pela pesquisa em educação.

Peruzzo (2018) discute, num processo de mediação cultural num museu de arte, potentes reverberações no corpo com professores de arte por meio da performance. Gera dados em um encontro com professores por meio da performance e da fotografia. Sua pesquisa instigou reflexões sobre a relação entre a educação e estética na docência e na arte local. Discute, ainda, ressonâncias da experiência estética na constituição de saberes docentes e dos sentidos presentes na experiência estética durante um percurso de ação de mediação cultural num Museu de Arte. O autor afirma que a mediação cultural amplia olhares e repertórios culturais e que é o corpo o território para a educação estética. Incitamos a pensar sobre a docência em arte e sobre aspectos que se relacionam ao contexto dessa experiência.

Junqueira (2018) faz uma artografia na área da Música e com professores de música em formação. Gera dados utilizando composições musicais. Nesse processo, a autora discute que a educação estética teve ressonância no grupo investigado por meio das atividades realizadas no Pibid Música. Relaciona os dados aos 5 Ps da profissão docente postulados por Nóvoa: Práticas; Profissão; Pessoa; Partilha e Público e afirma que nesse processo a educação inteligível e sensível ocorrem de forma imbricadas.

Cruz (2019) realiza uma a/r/tografia num contexto da dança e gera dados num percurso de montagem de um espetáculo com estudantes numa escola de dança. Seu olhar se volta a como os corpos negros se compreendem nesse processo de montagem e no percurso formativo numa escola de ballet clássico. Gera dados com entrevistas mediadas por tecnologia, fotografias e registros de seu processo de criação. Discute a partir da teoria decolonial visões da estética corporal e cultural do corpo negro nesse contexto. Tensiona questões multiculturais e conflitos nesse processo e contexto de racismo estrutural.

Gottardi (2020), na área das artes visuais, traz um percurso junto a acadêmicos do curso de artes visuais e ilumina seu percurso de constituição docente. Nesse sentido, sua investigação discute o corpo[carne] sensível num processo que identifica acontecimentos no aparecer e no acontecer docente. Indica que existe a suspensão da docência em que a poética subjetiva processos educativos e pedagógicos. Assim, sugere uma docência Artística. Gera dados por meio de um diário, epifanias e visualidades.

Essas pesquisas de mestrado nos deram indicadores da relevância dessa abordagem metodológica no campo da formação docente, por tal motivo nos arriscamos a trazê-las para as licenciaturas em artes da instituição. Nosso intuito foi pensar para os cursos de formação docente, processos que envolvessem a pesquisa, mas ao mesmo tempo os levassem a refletir a relação entre a investigação, a arte e a docência. Eis nosso lugar de tensão neste texto: perceber, num processo de análise de TCCs, se a A/r/tografia gerou nesses corpos dançantes possibilidades formativas ao mesmo tempo em que pesquisas foram sendo realizadas. Assim, partimos também dos pressupostos da pesquisa enquanto princípio formativo (DEMO, 1996, 2009) e lançamo-nos a olhar este processo de fazer pesquisa enquanto ato de formação intencional.

Nosso desejo neste estudo, enquanto docentes, foi intencionalmente essa ação híbrida no processo de orientar pesquisas a/r/tográficas, nas quais desejamos perceber se os estudantes tiveram ou se situaram como professores-artistas/pesquisadores nesse processo pesquisatório e artístico. Compreendemos que a a/r/tografia é um método de pesquisa que abre possibilidades para a arte dentro da pesquisa, no processo de geração ou coleta de dados, no processo de elaboração da análise dos dados, bem como na

composição do relatório de pesquisa. Assim, é um desafio, um desafio permanente, pois coloca o sujeito que a faz em tensão na relação entre suas identidades artísticas, docentes e de pesquisador, segundo Dias (2013).

Para Irwin a “A a/r/tografia é uma Pesquisa Viva, um encontro constituído através de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais. Neste sentido, o sujeito e a forma da investigação estão em um estado constante de tornar-se” (IRWIN, 2013, p. 28). Buscamos, desta forma, no processo de condução das investigações, manter vivas as relações entre a arte, educação e pesquisa, por serem nosso foco formativo. Ainda, enquanto desejo de pesquisa, gostaríamos de perceber, nesse percurso, como singularmente esses pesquisadores se constituíam artistas/professores/pesquisadores.

Compreendemos que essas relações estão imbricadas no cotidiano das pesquisadoras, mas nos interessa compreender melhor como elas são evidenciadas num TCC, como elas se ratificam num processo de pesquisa e, principalmente, como cada uma toma conta desse processo para si, na relação com o outro, com o contexto investigado e se percebe assim um sujeito híbrido, mas, ao mesmo tempo, singular.

Partimos da ideia de que a pesquisa em arte e em educação é viva e pode criar outros enunciados, outras formas de ser, diferentes da pesquisa científica tradicional, assim, Irwin, (2013, p. 28), ao utilizar a PEBA sugere que “[...] a pesquisa já não é mais percebida a partir de uma perspectiva científica tradicional, mas sim de um ponto de vista alternativo, onde investigar é uma prática viva intimamente ligada às artes e à educação”.

A ARTISTA/PROFESSORA/PESQUISADORA QUE CRIA COM ESTUDANTES

Roberta Prado Guimarães realiza um percurso investigativo que tem como foco o processo de criação em dança na escola. Como professora, sempre atuou na educação básica, inicialmente na área da alfabetização, por também ser pedagoga. Depois iniciou seus estudos em Dança e agora realiza sua segunda formação superior, especificamente na área. Interessou a Roberta perceber um processo de compositivo na escola, atravessado por elementos que se fazem singulares nesse contexto. Para tal, a autora busca aporte teórico em Marques (2010, 2020), Strazzacappa (2012), Laban (1973) e Freire (1978). No entanto, desde o ano de 2020, com a pandemia da COVID-19, outros atravessamentos

apareceram nesse percurso, como aulas virtuais e outras questões da vida pandêmica que assolaram os encontros e, assim, é pertinente que se compreenda os corpos[pandêmicos], de Carvalho, Gottardi e Souza (2020).

No ano de 2021, os encontros puderam voltar a ser presenciais e, dessa forma, a Roberta volta a encontrar seus colaboradores (estudantes da educação básica -oficina de dança) e junto com eles define o processo pesquisatório. Sistematiza uma pesquisa em seu grupo de trabalho com adolescentes, que se encontravam regularmente numa escola. Com eles desenhou um processo de geração de dados tendo como ponto de partida os conteúdos de dança e um processo de criação coletiva no percurso. No entanto, com a COVID-19, seu objetivo passou a voltar-se a: Compreender um processo de criação em dança na escola em tempo de pandemia. Esse desafio se colocou em virtude das condições de se fazer e reinventar a dança nesse tempo. Voltados os encontros a autora da pesquisa percebe com seu coletivo as dificuldades colocadas no espaço de trabalho e no tempo de trabalho, atravessados pelo medo, pelas fragilidades desse tempo pandêmico. Ela mesma se percebe em fragilidade e com isso se percebe criando com os estudantes e trazendo à tona aspectos que fazem parte da sua vida, da vida de ser um corpo dançante e de ser professora.

Figura 1: Trajeto pensado por Guimarães



Fonte: Diagramação de Inácio Sperber, Guimarães (2021)

Seu desafio se colocou em sistematizar o processo, registrar os encontros e tirar deles elementos que mais a interessavam para aquele momento de pesquisa. Assim se pergunta: como foram as aulas? Como os corpos dos estudantes interagiram com os conteúdos de dança? Eles aprenderam? Como os corpos dos estudantes se perceberam criando em pandemia? Como eu artista/professor/pesquisadora me percebi e percebi o processo e contexto?

A imagem nos faz pensar sobre os percursos que Roberta cria para o que entende por criar em dança. No entanto, outros atravessamentos acontecem e ela se vê mergulhada em subjetividades suas e de seus colaboradores. Observa que criar em tempo de pandemia é viver ou pelo menos sobreviver. Segundo ela, nesse processo, eles aprendem mais do que conteúdos de dança, mas conteúdos que se atravessam ao coletivo, à vida, à crítica, à política e à ética e, com isso, aprendem sobre si, do outro e do contexto em que vivem. Segundo Guimarães (2021, p.140):

Neste estudo além do habitual, precisamos superar as dificuldades do nosso tempo e as consequências da pandemia que estamos vivendo, a cada dia. A pesquisa foi completamente atravessada por estas consequências, desde os primeiros momentos até o final. Vivemos no corpo por meio da pesquisa e exploração de movimentos a situação que estamos inseridos. Restrições, medo, instabilidade, insegurança e muitos outros sentimentos permearam nossos momentos.

Figura 2 – Roberta em processo



Fonte: diagramação Inácio Sperber, Guimarães (2021)

Roberta conclui seu trabalho na relação com a docência com a imagem na qual sintetiza seu percurso. Percebe-se como criadora com os estudantes, de forma colaborativa. Ela se colocou em processo de fazer com eles, sentiu com eles as dores coletivas da COVID-19, teve medo como eles, desafiou-se com eles em cada exercício de dança, buscou e criou em cada atividade elaborada. Criou em processo e com isso se reelaborou ao sistematizar o processo de investigação.

Na pesquisa, para ela, o desafio foi escrever, sistematizar e analisar o processo, no entanto, foi a possibilidade de tomar nas mãos o processo do que realiza com autoria na docência e na docência artística.

RELAÇÕES ENTRE A POÉTICA E A PRÁTICA DOCENTE

Larissa Aparecida Kremer busca olhar para a poética de sua dança, da dança que aconteceu em seu corpo e passa a refletir sobre como isso reverbera enquanto ação sensível em sua prática docente. Nesse sentido, lhe interessou perceber as transversalidades do binômio professora/artista em seu processo formativo na licenciatura em Dança. Para tanto, acessou suas memórias e teceu diálogos com seus ex-professores de dança em espaços não-formais, pais de seus alunos, diretora da escola na qual trabalha e com a bibliografia com a qual estava estudando como Debortoli (2011), Lampert (2014) e Marques (2014).

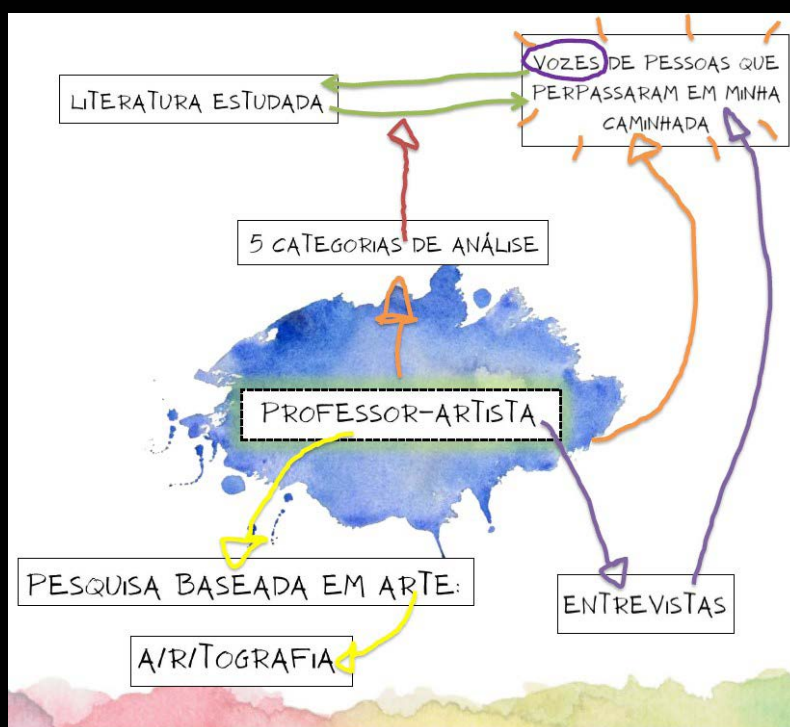
Por meio da A/r/tografia, se percebeu fazendo uso de seu trabalho artístico para desenvolver uma pesquisa, e a partir deste lugar, a sua relação com a investigação tomou outra proporção e lhe foi mais significativa. Ela se deu conta de que, com a utilização deste método, a escrita, a leitura e a visualidade apresentadas no trabalho favoreceram as operações de reflexão, ressignificação e integração, fazendo com que se tornasse mais consciente daquilo de que estava em busca.

Para Charréu (2019), a A/r/tografia é um excelente exercício autoral de relacionar as suas vivências particulares e colocá-las em prática no papel, método esse que convida os educadores a repensarem as suas múltiplas subjetividades (como artistas, investigadores e professores). Nesse sentido, Larissa passou a refletir sobre as suas experiências artísticas e docentes, tecendo e construindo relações através do estudo sobre o professor-artista e agora pesquisador, como se pode ver na figura 3.

O objetivo de sua pesquisa era compreender e refletir as transversalidades do professor-artista, buscando tecer relações investigativas com as experiências vividas enquanto artista, docente e discente em Dança.

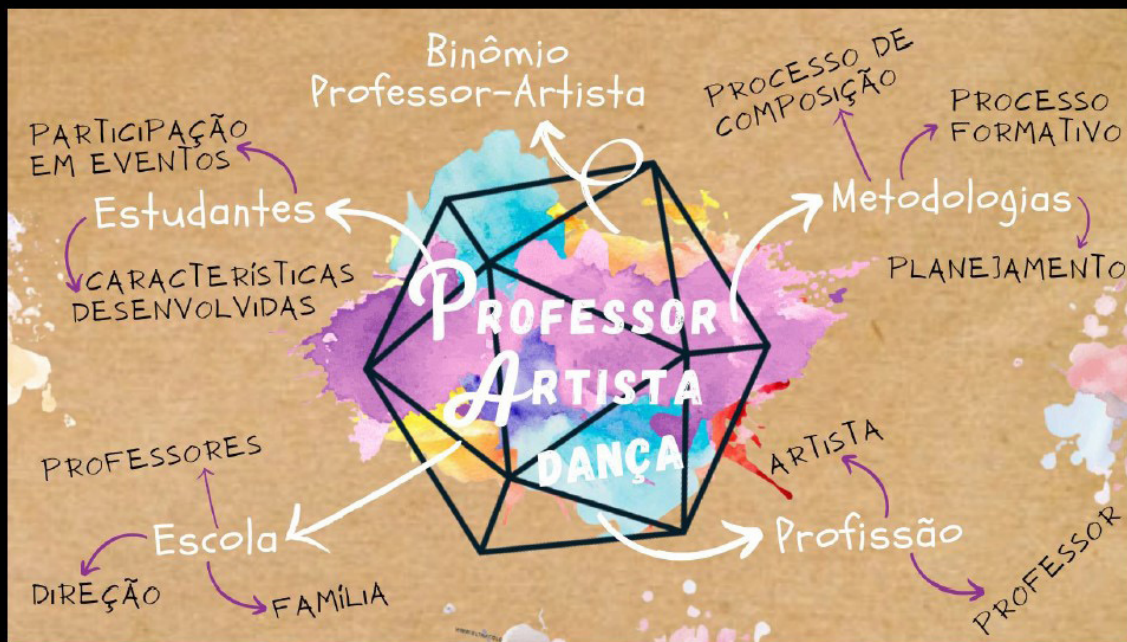
Mediante o processo de busca para encontrar respostas que auxiliassem a compreender melhor as questões que perpassam na pesquisa, após organizar todos os dados, construiu cinco categorias de análise. Ela sinaliza que é um modelo que não se cerra nele, mas que serve como referência à compreensão do fenômeno estudado e que envolve um permanente retorno à experiência da pesquisadora e dos participantes da pesquisa por meio de descrições analíticas, reflexivas e a/r/tográficas.

Figura 3 – Organização metodológica



Fonte: Kremer (2021)

Figura 4 – Categorias de análise no TCC



Fonte: Kremer (2021)

Larissa identificou que sua prática de dança iniciada na escola e que teve sequência em uma associação comunitária foi realizada de forma consciente, responsável e sensível. Ela percebe que a prática artística esteve presente em toda sua trajetória e que por meio dela se desenvolveu em muitos aspectos que foram essenciais para a sua infância, adolescência e que resultam até hoje em sua vida adulta, como a dedicação ao fazer artístico, confiança, responsabilidade, criatividade, perseverança, paciência e empatia.

Refletiu ainda sobre seus primeiros passos na docência aos 17 anos e relata a sua dificuldade em organizar as aulas para atender a todas as crianças, mesmo sendo poucas as turmas. Ao ingressar no curso de licenciatura em Dança, percebe que a partir das trocas com os colegas e professores, ao ir conhecendo novas metodologias diferentes das que teve contato enquanto bailarina, poderia criar a sua própria forma de ensinar dança. Identifica-se com os pensamentos de Freire (2000), Marques (2010), Stinson (1995) e Laban (1990), e busca desenvolver com seus estudantes a autonomia e emancipação por meio da dança, podendo perceber as inúmeras possibilidades de seus corpos.

PROCESSOS DE SENSIBILIZAÇÃO NO ENSINO DA ARTE/DANÇA

Ana Paula Darolt (2021) por meio da artografia e de uma autoetnografia, faz análise de seu trabalho com Arte em ambiente formal de ensino há mais de uma década e as reflexões apontam para a percepção de que uma educação pautada na sensibilidade tende a estreitar os laços de confiança aluno/professor e a aumentar o interesse para com o componente curricular. Ela sinaliza que optou por estes procedimentos metodológicos por considerar que proporciona aos artistas, pesquisadores e professores existirem em contiguidade.

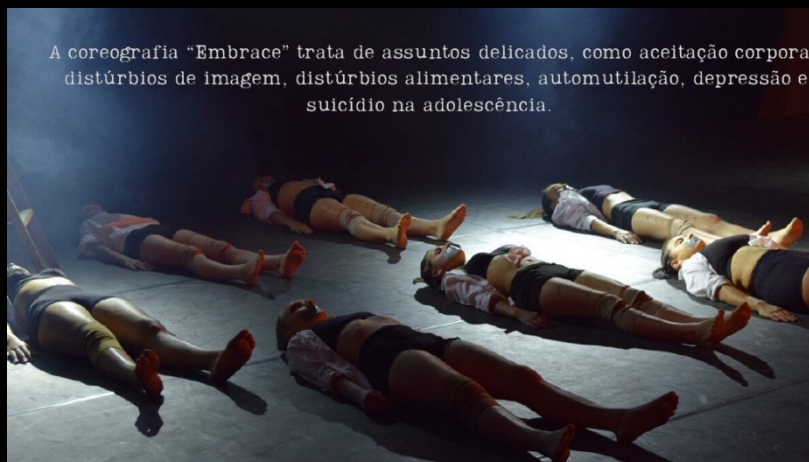
A necessidade de autoquestionamento sobre seu trabalho com a arte na escola instigou a realização de seu TCC como uma prática em movimento de pesquisa, onde novos elementos podem ser adicionados a cada instante. Isso acabou por estimular relacionamentos sensíveis com seus alunos que se constituem por um modo de ser e estar no mundo, pois acredita que um professor está sempre em formação. Constatou que um professor de Arte está em constante (trans)formação e um professor de Dança Escolar, em ebulição. Nesse sentido comenta sobre a necessidade de se ter cautela e cuidado com o processo de elaboração da pesquisa para não ser romantizada ao olhar para si mesmo, sendo necessário estar com vistas ao rigor acadêmico. Nesse momento, recorre a Fortin (2009, p. 83) que sugere que “a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros”. A autora acrescenta como possibilidades da pesquisa autoetnográfica: “[...] ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos” (FORTIN, 2009, p. 83). E são para estas direções que sua pesquisa caminha. Seu processo de pesquisa surge então na perspectiva de refletir sobre os processos educacionais e artísticos que a constitui na singularidade de pesquisadora que é ao mesmo tempo professora e artista. Observa ainda como tem construído as suas práticas pedagógicas em busca da sensibilidade, conseqüentemente, surgem os discursos que atravessam seu próprio corpo, bem como a experiência como parte do contexto investigado. Desta forma, o objetivo geral do estudo foi

investigar os reflexos do trabalho com o sensível no processo pessoal da autora de ensino e aprendizagem das artes e, mais especificamente, da dança. Nesse sentido, teceu diálogo com Rancière (2009), Duarte Junior (1988), Marques (2014) e Freire (1993, 2000).

É nesse panorama que sua pesquisa deve ser entendida: um esforço para compreender a importância das metodologias nos processos de ensino e aprendizagem e na sensibilização humana a partir da Arte, tomando como base suas experiências educacionais. Colabora assim, para dar visibilidade à importância da sensibilização no processo de ensino aprendizagem, propondo diálogos acerca do trabalho com arte na escola, refinando discursos e/ou despertando e aprofundando questões relacionadas à prática pedagógica. Nesse sentido, identifica que, nas escolas básicas onde já trabalhou, a sensibilidade pôde se apresentar de muitas formas: pela escolha dos objetos de conhecimentos e metodologias, pela comunicação, pelos questionamentos, pelas aberturas, pelas posturas profissionais. Neste caso, a sensibilidade parte do professor, mas acaba sendo refletida e despertada no aluno. Discute questões emergentes da adolescência e de interesse dos estudantes por meio do fazer artístico, como se pode ver no trabalho coreográfico desenvolvido coletivamente com o grupo de estudantes de 15 e 16 anos.

Ana constatou que, ao trabalhar com o sensível, o aluno é provocado a refletir e expressar-se (algo que já está intrínseco na própria ideia de Arte). Talvez por isso, professores de Artes despertem, mais comumente, o gosto dos alunos por suas aulas. Finaliza por tecer algumas considerações sobre suas reflexões e acredita que é axiomático que a exploração do sensível na educação com a arte contribuiu para uma formação estética, epistemológica, política, e ética de seus estudantes.

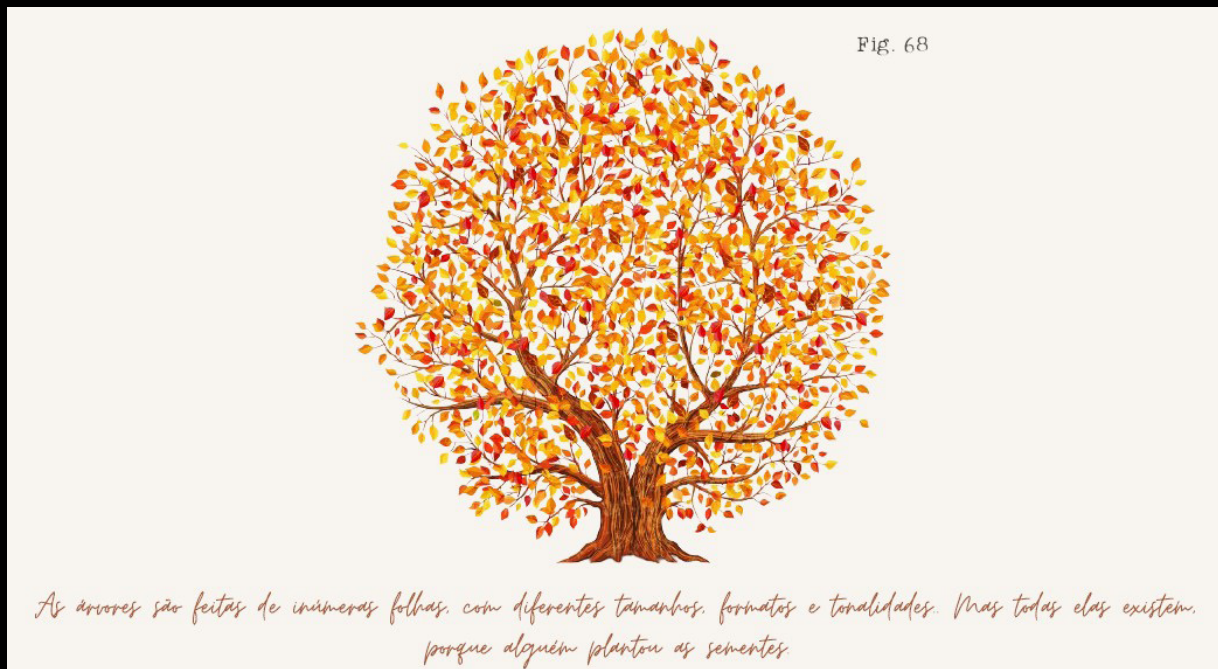
Figura 5 – Coreografia Embrace



Fonte – Foto de Sabrina Marthendal – SESC em Dança Blumenau, Darolt (2021)

Para chegar a esta afirmação, Ana recolheu inúmeros documentos pessoais, como fotos de trabalhos coreográficos realizados pelo grupo, cartas recebidas dos estudantes, trabalhos realizados com eles que indicavam esta proximidade e resultados positivos. Tenta demonstrar utilizando uma metáfora que se relaciona com a figura 6.

Figura 6 – Metáfora árvore/alunos



Fonte: Darolt (2021)

PESQUISA EM COMPOSIÇÃO

Verificamos que as acadêmicas, durante o processo de pesquisa em seus TCCs, encontravam-se em diálogo constante com suas subjetividades, numa grande composição que, poderíamos dizer, remete aos processos de uma composição coreográfica. Tinham que lidar com inúmeras questões ao mesmo tempo, muitas das quais são comuns ao ato de pesquisar e ao ato de compor em dança como o tempo, o espaço, o corpo, as formas, o conteúdo, os questionamentos, as ponderações, as provocações e os diversos elementos de uma composição cênica, entendendo a arte como uma possibilidade de extrapolar o que tradicionalmente foi aceito na sociedade e na academia.

O ato de pesquisar se transformou em dança, em arte, motivo pelo qual acreditamos que a escolha pela a/r/tografia oportunizou a estas acadêmicas uma alternativa potente na busca reflexiva sobre serem professoras/artistas/pesquisadoras. Precisaram compreender os fundamentos, a filosofia e a teoria dessa abordagem para desenvolverem seus trabalhos, a partir do que Irwin e Cosson (2004) propuseram em seus estudos: saber (teoria), fazer (práxis) e poética (poesis). Essa estratégia de pesquisa ampliou as relações com os seus corpos e suas práticas, testando diferentes formas de interagir com os dados, instituindo uma particularidade em cada trabalho, contrariando as tradições acadêmicas e instaurando um olhar próprio sem cair no campo da superficialidade.

Na busca de uma grande composição coreográfica coletiva, convidam-nos a adentrar o universo da pesquisa, de forma não abrupta, com passos e questões prontas, mas lentamente, permitindo-nos sentir a estesia que cada um dos três trabalhos de pesquisa nos proporciona. Ao lermos, vamos aprendendo junto, dançando junto, propondo junto, criando junto. Não ficamos passivos.

As provocações visuais estéticas presentes em cada trabalho possibilitam relações muitas vezes inesperadas, mas que potencializam a compreensão de como estas artistas e professoras em formação adentram o universo da pesquisa acadêmica sem deixar de fazer arte. Pelo contrário, apropriam-se do entendimento compositivo em dança, em arte, para realizar suas pesquisas de forma poética, reconfigurando suas próprias histórias, dando visibilidade a elas.

As três procuraram escutar outras vozes com as quais lidaram e lidam em suas trajetórias artísticas e docentes, bem como as suas próprias. Seus corpos moviam-se lentamente durante o percurso da pesquisa, criando novos arranjos que reivindicavam, a partir da materialização destes TCCs, a atenção externa, de outras pessoas que presenciaram suas histórias.

Observamos potências nas pesquisas, registros, que nos fazem pensar sobre a relação entre o processo formativo e o fazer pesquisa:

A perspectiva A/R/Tográfica possibilitou a compreensão e as relações entre a criação em arte, a docência e a pesquisa. Olhar para esse processo e ver como se engendram, criou potência nesse período pandêmico, momento no qual me vi em um corpo[pandêmico] que precisava e preciso de ar e arte para viver, para ser professora e para entender esse processo realizando uma pesquisa na educação (GUIMARÃES, 2021, p. 141).

Apesquisa aqui pode ser pensada como um lugar potente na formação de professores de arte, que já atuam como artistas e nesse sentido, também pode ser pensada como um princípio formativo (DEMO, 1996, 2009) na docência e no constituir-se pesquisador. Isso nos interessa, pois atuamos na pesquisa e na formação docente.

Da mesma forma como sinto que o meu lado da “professora Larissa” afeta diretamente o meu trabalho enquanto artista. Percebo que as formas do pensar, do sentir e do experienciar a dança são diferentes de quando eu ainda não era professora. Vejo que o meu lado artista exerce a função da professora ao dançar, dialogando assim, com o público que me assiste (KREMER, 2021, p. 46).

Kremer acena em seu texto como se percebe a dimensão dialógica desse fazer docente e artístico, pois não os separa, e isso nos provoca a pensar no princípio dialético da docência e da arte, assim como na relação com a vida, com a intensidade de viver e pensar sobre o que se faz.

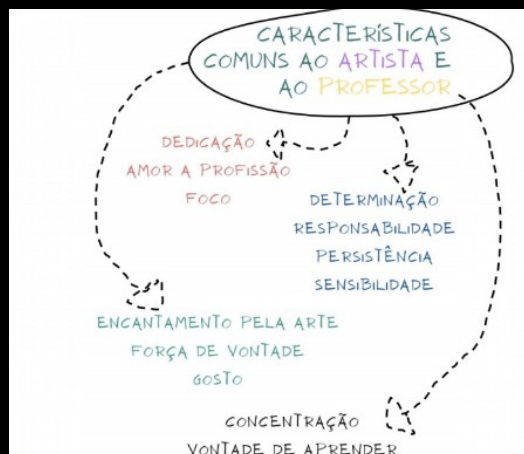
Olhamos para três processos de docentes que atuam na Educação Básica, pois aqui nos interessa compreender e afirmar também a potência da dança nesse contexto. Entendemos e não somos ingênuos aos contextos da dança e do ensino da arte na escola, por tal motivo, defendemos a formação na sua especificidade e na relação com as linguagens da arte, pois dança é arte e nasce da potência em vida. Assim, as diversas linguagens

se relacionam para, num processo dialógico, criar potência com a dança. Aparecem aqui imagens, textos literários, obras de artes visuais, trechos de filmes cinematográficos que se relacionam com o campo da vida, da arte, e assim geram potência criativa na dança.

Dentre o conjunto de TCCs, haviam os que utilizaram outras metodologias ou ainda os que utilizaram a a/r/tografia discutindo processos em contextos não formais de ensino. Mas tencionamos aqui nesse texto iluminar um percurso em contexto de Educação Básica, pois é nesse lugar que os meninos e meninas podem ter acesso à dança como linguagem de forma mais democrática.

Nesse lugar da docência na Educação Básica, Kremer elabora indicadores sobre como compreende as características comuns entre a artista e a professora. Assim, nos convoca a pensar a relação, como é possível nesse percurso tecer as relações e perceber essas relações. Elas se relacionam, se constituem e não estão distantes das palavras-chave de Guimarães (2021), quando esta nos provoca a pensar num sujeito que cria junto aos alunos e que os emancipa a partir do tempo vivido.

Figura 7: Características comuns ao artista e ao professor



Fonte: Kremer (2021)

Ainda, defendemos o espaço da docência em dança na Educação Básica, pois, nesse percurso encontramos em Darolt (2021) especificidades que são encontradas somente nesse contexto do diverso:

Alguns logo se destacavam, pois já tinham algum tipo de relação com a dança. Ou mesmo pelo biotipo, expressão... Mas, logo percebi que o meu trabalho não era para eles. O meu trabalho era para aquele aluno que nunca pisaria num palco se eu não o colocasse nas coxias. Meu trabalho era para aquele aluno que não tinha amigos, que sofria bullying. Meu trabalho era para aquele que não podia pedir para

o pai comprar figurino. Para aquele fora dos padrões estéticos construídos pela sociedade. Para aquele que os pais saíam antes dele acordar e chegavam em casa quando já estava dormindo. Para aquele que sofreu agressões. Para aquele que estava confuso quanto à própria sexualidade. Para aquele que nunca cogitou dançar (DAROLT, 2021, p. 116, 117).

Vimos aqui talvez o lugar que nos move, o lugar dos corpos diversos, de compreender cada um na sua singularidade e como ele pode ser vivido na Educação Básica. A Arte e a Dança para todos. Assim, depois dessa breve análise podemos afirmar que a a/r/tografia possibilitou, enquanto metodologia de pesquisa, a sistematização de uma parte da vida vivida na escola e na arte dessas professoras/artistas/pesquisadoras.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A artografia utilizada como procedimento metodológico durante a elaboração dos TCCs, fez com que as três acadêmicas se percebessem pesquisadoras, além de professoras/artistas, ao se depararem com o universo reflexivo frente aos dados coletados, processo este, inerente ao ato de pesquisar e de compor em dança. Viram-se, desta forma, numa condição criativa, crítica, que desenvolveu uma atitude questionadora sobre questões de pesquisa.

A investigação com a a/r/tografia passou a ser reconhecida por elas como prática de criação intencional, como habitualmente faziam enquanto artistas e docentes. Passaram a perceber que suas ações e atuações muitas vezes não dependiam somente delas, mas também do outro, tanto na atuação artística como na docente, e o mesmo aconteceu no ato de pesquisar, em que ouviram diversas outras vozes.

Observamos em suas considerações aspectos que nos mobilizam a pensar e confirmar a existência desse processo híbrido na formação docente e ao mesmo tempo no processo de pesquisa, criado potência para a um processo formativo intencional. Assim, compreendemos que, nesse percurso, a a/r/tografia pode ser entendida como um princípio educativo, numa relação que cria potência entre o fazer artístico, docente e de pesquisador.

REFERÊNCIAS

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

CARVALHO, C.; GOTTARDI P.; SOUZA, H. R. L. R. **Corpos [pandêmicos]: ação e subjetividade na arte educação. Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 15, e2015527, p. 1-15, 2020 Disponível em: <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CHARRÉU, L. A cartografia e a artografia como métodos vivos de investigação em arte e em educação artística. **Diacrítica**, v. 33, n. 1, p. 87-103, 2019.

CRUZ, Jesse da. **A/r/tografando corpos negros no ballet clássico na escola do teatro bolshoi no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação. Blumenau, 2019. 184 f.: il.

DAROLT, A. P. **Um olhar a/r/tográfico para os processos de sensibilização no ensino da arte/dança e suas Transversalidades**. Orientador: Marco Aurelio da Cruz Souza. 2021. 121f. TCC (Graduação). Curso de Licenciatura em dança. Universidade Regional de Blumenau. 2021.

DEBORTOLI, K. R. Professor e artista ou professor artista?. **DAPesquisa**, v. 6, n. 8, p. 091-098, 2011.

DEMO, Pedro. **Educar pela pesquisa**. Campinas: Autores Associados, 1996.

DEMO, Pedro. **Pesquisa: princípio científico e educativo**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

DIAS, B. **A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução**. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 21-26.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **Fundamentos estéticos da Educação**. São Paulo: Cortez, 1988.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena. Nº 7 – Periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas**. Instituto de artes – Universidade Federal do Rio grande do Sul. 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**.: Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra. 34 ed., 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

GUIMARÃES, R. P. **Diários pandêmicos: um percurso de criação em dança na escola**. Orientadora: Carla Carvalho. 2021. 143f. TCC (Graduação). Curso de Licenciatura em dança. Universidade Regional de Blumenau. 2021.

IRWIN, Rita L.; COSSON, Ade, Eds. **A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry**. Vancouver, Canada: Pacific Educational Press, 2004.

JUNQUEIRA, M. L. **A escola como palco de formação: experiências que compõem o músico-professor**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação. Blumenau, 2018. 188 f.: il.

KREMER, L. A. **O professor-artista na dança: concepções e reflexões acerca de suas transversalidades**. Orientador: Marco Aurelio da Cruz Souza. 2021. 121f. TCC (Graduação). Curso de Licenciatura em dança. Universidade Regional de Blumenau. 2021.

LABAN, Rudolf von. **Dança educativa moderna**. [Tradução: Maria da Conceição Parahyba Campos]. São Paulo: Ícone, 1990.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do Movimento**. Organização Lisa Ullmann. São Paulo, SP: 5 ed. Summus, 1978.

LAMPET, J. **Sobre ser artista professor**. – Florianópolis: UDESC, 2016.

MARQUES, Isabel. O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 10, n. 2, p. 230-239, dez. 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/O_artistadocente_ou_o_que_a_arte_pode_aprender_com.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MARQUES, Isabel. A. Dança educação ou dança e educação? Dos contatos às relações. In: Tomazzone, A. Wosniak, C., Marinho, N. (orgs.) **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville, Nova letra 2010.

PERUZZO, L. **Mediação cultural no museu: ressonâncias da experiência estética no corpo (em performance) de professores de arte**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação. Blumenau, FURB, 2018. 218 f.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34. 2009.

STINSON, S. W. Uma pedagogia feminista para dança da criança. **Pro-posições**, v. 6, n. 3, p. 77-89, 1995.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Entrevista com Marcia Strazzacappa**. Entrevista concedida a Silvia Kiefer. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bi5S-GiiSjl>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

Recebido em: 20/08/2021

Aceito em: 06/09/2021

PARA ALÉM DOS LIMITES DO DIZÍVEL: A EXPERIÊNCIA DO CORPO EM UMA EDUCAÇÃO INCLUSIVA

Vinicius Torres Machado¹
Giovanna Galisi Paiva²

Resumo: O presente artigo discute a necessidade de incluir a diversidade de experiências dos corpos na educação. A partir da década de 70, estudos sobre a experiência do *sujeito* impactaram os espaços de produção de conhecimento, contexto que foi nomeado por Beatriz Sarlo (2002) como “guinada subjetiva”. Também mais recentemente, os estudos decoloniais apontam como o discurso da história dominante da colonização encobriu a perspectiva dos povos colonizados. A vontade de dar voz a diferentes sujeitos e suas experiências são fundamentais para algumas correntes de pensamento contemporâneas. Muitas vezes esta voz é pensada a partir da narração, mas o trauma gerado por processos de violência exprime uma realidade que, por vezes, não encontra palavras que a representem. É neste limite do dizível que o corpo carrega a dimensão real do acontecimento. Para uma educação inclusiva, os autores propõem pensar a sala de aula como um espaço de criação que compreenda os/as estudantes como seres integrados, priorizando a experiência do corpo como forma de conhecimento. O artigo reflete sobre a importância dos espaços de silêncio que aproxima o caráter indizível e irrepresentável das experiências traumáticas do processo pedagógico.

Palavras-chave: Experiência, saber do corpo, trauma, diversidade, educação.

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS DE LO DECIBLE: LA EXPERIENCIA DEL CORPO PARA A EDUCACIÓN INCLUSIVA

Resumen: Este artículo analiza la necesidad de incluir la diversidad de experiencias de los cuerpos en la educación. A partir de la década de 70 los estudios sobre la experiencia del sujeto impactaron en los espacios de producción de conocimiento, contexto que fue denominado por Beatriz Sarlo (2002) como “giro subjetivo”. También más recientemente, los estudios decoloniales señalan cómo el discurso de la historia dominante de la colonización ha encubierto la perspectiva de los pueblos colonizados. La voluntad de dar voz a diferentes sujetos y a sus experiencias es fundamental para algunas corrientes de pensamiento contemporáneas. A menudo esta voz se piensa desde la narración, pero el trauma generado por los procesos de violencia expresa una realidad que a veces no encuentra palabras para representarla. Es en esta frontera de lo decible que el cuerpo lleva la dimensión real del evento. Para una educación inclusiva, los autores proponen pensar el aula como un espacio de creación que entienda a los alumnos como seres integrados, priorizando la experiencia del cuerpo como forma de conocimiento. El artículo reflexiona sobre la importancia de los espacios de silencio que reúne el carácter indecible e irrepresentable de las experiencias traumáticas del proceso pedagógico.

Palabras clave: Experiencia; saber del cuerpo; trauma; diversidad; educación.

1 Vinicius Torres Machado é diretor teatral e docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”; Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com estágio supervisionado na Ghent University (Bélgica). Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). E-mail: vinicius.t.machado@unesp.br

2 Giovanna Galisi Paiva é atriz e professora formada em Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. E-mail: gi.paiva@gmail.com



EXPERIÊNCIA E TRAUMA

Nas últimas décadas, a questão da experiência tem se tornado cada vez mais um ponto de reflexão nas áreas de pesquisa pedagógica. Há uma tendência entre educadores/as a se pensar a sala de aula como um espaço de experiência³, uma diferente perspectiva para o campo pedagógico comumente separado entre uma perspectiva cientificista e técnica da educação e outra de viés crítico, característica da pedagogia como práxis política. Obviamente essas alternativas não são excludentes, podem também se complementar e movimentam-se dentro de um espectro amplo de ações. Entretanto, quando se discute a importância da experiência no ensino, coloca-se em questão o fato de que as experiências fora da sala de aula, vividas pelos/as estudantes, não estão separadas do processo de aprendizagem, mas, pelo contrário, são fundantes na produção de conhecimento. O que pretendemos abordar no que se segue é a perspectiva corporal desta experiência em tudo aquilo que não pode (ou não quer ser expresso em palavras).

Para a pesquisadora Beatriz Sarlo (2007), a partir da década de 70 a experiência começa a ganhar cada vez mais espaço em diversas áreas de produção do saber. Esse contexto foi nomeado pela autora como “guinada subjetiva” e tem como característica a explosão de obras escritas em primeira pessoa, em que o objeto de análise é a experiência rememorada do *sujeito*⁴. Segundo Sarlo (2007), nesse momento começa a se reconhecer o lugar que a subjetividade tem na narrativa e na construção da história. Obras escritas em primeira pessoa, muitas vezes referidas como “escritas de si”⁵, tomam o foco dos espaços de produção de saber, e, por meio delas, o indivíduo elabora seu passado como testemunho de conservação da memória coletiva. O abismo que separava a história pessoal da história

3 Jorge Larrosa Bondía (2002) em conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas propõe pensar a educação pelo par experiência/sentido.

4 Entendemos o conceito de *sujeito* neste artigo a partir da definição atribuída por Grada Kilomba no livro “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano”: “O termo *sujeito*, contudo, especifica a relação de um indivíduo com sua sociedade; e não se refere a um conceito substancial, mas sim a um conceito relacional. Ter o status de *sujeito* significa que, por um lado, indivíduos podem se encontrar e se apresentar em esferas diferentes de intersubjetividade e realidades sociais, e por outro lado, podem participar em suas sociedades.” (KILOMBA, 2019, p. 74)

5 A “escrita de si” é um conceito desenvolvido por Michel Foucault (1992) que faz parte do seu estudo da Hermenêutica do Sujeito e do Cuidado de Si. O autor vai denominar a “A escrita de si” como uma prática ascética que presume um processo vivo de trabalho e análise constante sobre si. Não apenas uma obra estética, a “escrita de si” é uma prática existencial, uma estética da existência: “A escrita de si mesmo (...) atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário. Mas, simultaneamente, uma segunda analogia se coloca, referente à prática da ascese como trabalho não apenas sobre os actos mas, mais precisamente, sobre o pensamento: o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma. (FOUCAULT, 1992, p. 130-131)

mundial, anteriormente narrada nas grandes enciclopédias, agora une as duas margens em um só discurso: a experiência do sujeito uma vez comunicada converte-se em documento da história coletiva. Esse contexto é associado como “crise das grandes narrativas”, teoria que começa a ser desenvolvida por Walter Benjamin (2012) na primeira metade do século XX no seus ensaios “Experiência e Pobreza”, “O Narrador” e “Sobre o Conceito de História” e é, em algumas de suas possibilidades, reprocessada por Jean-François Lyotard no escrito “A Condição Pós-Moderna” (2019), publicado pela primeira vez em 1979. O século XX marcou cem anos de acontecimentos incomensuráveis: duas grandes guerras mundiais, a bomba atômica, a disseminação da luz elétrica, o carro movido a gasolina, a produção em larga escala de bens de consumo, o crescimento irreduzível das cidades e a eclosão das metrópoles globais. O choque dessas experiências que assolaram a humanidade provocou uma desesperança na historiografia, o que gerou um contexto favorável para o surgimento de novas formas de narração da história. A legitimidade dos relatos em primeira pessoa “resultam quando o testemunho é a única fonte (porque não existem outras ou porque se considera que ele é o mais confiável)” (SARLO, 2007, p.21). Walter Benjamin (2012) relaciona o contexto de crise das grandes narrativas com a decadência de experiência que constitui a modernidade:

Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (...) Nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2012, p. 124).

O desenvolvimento da técnica e os novos ritmos do trabalho industrial provocaram um rompimento entre o patrimônio cultural e o compartilhamento da experiência geradora desse patrimônio. A cultura não é mais determinada apenas pela comunidade de vida ou pela sucessão das histórias transmitidas de boca a boca, mas a partir da produção em larga escala de bens de consumo⁶. O nivelamento da cultura em mercadoria massifica os corpos, aniquila a singularidade presente no corpo em experiência. O silêncio dos

6 Essa ideia faz parte do conceito de indústria cultural que foi desenvolvido principalmente pelos filósofos da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, na obra “Dialética do Esclarecimento” (1985).

combatentes ao voltar dos campos de batalha, como narrado por Benjamin, é produto da experiência traumática vivida por esses corpos. Nesse caso, o trauma refere-se ao choque das tecnologias de guerra com o corpo: “é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos (...) que não conseguem ser elaborados simbolicamente” (GAGNEBIN, 2009, p.110).

Os estudos decoloniais também são de grande importância para uma nova perspectiva da experiência a partir do lugar ocupado pelo corpo. A história da colonização é uma história que desde seu início, no século XVI, é contada do ponto de vista dos colonizadores e não dos povos colonizados. Em “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano”, Grada Kilomba (2019) se propõe a contar essa história da sua perspectiva de *mulher negra*⁷, denunciando a estrutura social racista que é velada no cotidiano e que exprime um projeto colonial sem reparação histórica. Sua escrita é um ato político de descolonização e, por meio dela, a autora denuncia a suposta universalidade da categoria de “sujeito”, desvinculando-se do lugar de “objeto” que lhe foi imposto pelo colonialismo:

escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe às posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’ e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer foi nomeada” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Quando a experiência do sujeito está integrada ao exercício intelectual, a universalidade do conhecimento é desmistificada, o que possibilita a configuração de novas epistemologias. A raiz grega da palavra epistemologia, que se origina da junção de episteme (conhecimento) com logos (ciência) é definida por Grada Kilomba como “a ciência da aquisição de conhecimento” (ibdem, 2019, p.54). Segundo a autora, a epistemologia estabelece quais são os temas importantes e dignos de atenção, quais são os paradigmas usados para explicar o fenômeno em questão e os métodos que serão utilizados para a produção do conhecimento; “nesse sentido (a epistemologia) define não somente o que é o conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar” (ibdem,

7 No início do livro, a autora apresenta um glossário específico para a edição brasileira, na necessidade de esclarecer algumas palavras que na tradução do inglês “revelam uma profunda falta de reflexão e teorização da história e heranças coloniais e patriarcais tão presentes na língua portuguesa (KILOMBA, 2019, p.14). As palavras presentes no glossário serão marcadas em itálico no presente artigo.

2019. p.54). Sendo assim, todo conhecimento é produzido e transmitido a partir de uma experiência e narrativa específica, o que permite admitir que não há um conhecimento neutro que não seja afetado pela experiência do *sujeito* enunciador.

A estrutura de ensino dominante prioriza “uma única norma de pensamento e experiência” (HOOKS, 2017, p. 51), que tem como base a cisão do corpo e da mente, característica do “contexto filosófico do dualismo metafísico ocidental” (ibidem, 2017, p. 253). Essa cisão é excludente na medida que não comporta o vasto campo de diversidade de experiências da humanidade. Quando Kilomba reverte a figura usual do narrador da história da colonização - o homem branco europeu - comprometendo-se a contá-la do seu ponto de vista, revela uma experiência traumática encoberta pela história mundial. A ferida⁸ aberta pelo racismo é fruto de um projeto colonial que coloca o *sujeito negro* na categoria de *Outro*, desprovido do direito de narrar a própria história. A impossibilidade da fala é trazida pela autora na figura da *escravizada* Anastácia usando uma máscara de metal fixada no interior de sua boca. Esse era um objeto de tortura vestido à força pelos *escravizados/das* por ordem dos senhores de engenho e que impossibilitava o uso da boca para comer e para articular palavras. Segundo Kilomba, à medida que o racismo ainda é estruturante da sociedade e o *sujeito negro* é colocado no lugar de *Outro*, impedido/a de contar sua história em nome de seus/suas ancestrais, a máscara sobrevive cumprindo papel simbólico. A metáfora da plantação⁹ que dá nome ao livro é um “símbolo de um passado traumático que é reencenado através do racismo cotidiano” (KILOMBA, 2019, p. 213) memorizado no corpo do *sujeito negro*.

Partindo de uma perspectiva psicanalítica, a experiência traumática não pode ser esquecida por meio da repressão, mas, pelo contrário, é constantemente lembrada através de três instâncias: pelo estado de choque gerado por um acontecimento imprevisível, pelo sentimento de ser apartado da realidade e pela sobreposição do passado com o presente. Porém, apesar de não ser possível esquecer o trauma, não há como apreendê-lo dentro de um sistema simbólico:

8 Kilomba usa o sentido de ferida como trauma, partindo do derivado grego da palavra. Define-a como “qualquer dano em que a pele é rompida por violência externa” (KILOMBA, 2019, p.213-214)

9 Tradução para *plantation*, sistema agrícola colonial utilizado principalmente nas colônias europeias nas Américas. É caracterizado por grandes latifúndios destinados à exportação de matéria-prima e com mão-de-obra *escravizada*.

A escravização, o colonialismo e o racismo cotidiano necessariamente contém o trauma de um evento de vida intenso e violento, evento para o qual a cultura não fornece equivalentes simbólicos e aos quais o *sujeito* é incapaz de responder adequadamente (...) dentro da combinação de narcisismo branco e *negação*¹⁰, a capacidade de encontrar equivalentes simbólicos para representar e descarregar tal realidade violenta torna-se bastante difícil.” (ibidem, 2019, p. 214)

A necessidade de um espaço que assuma essas experiências traumáticas, torna-se essencial para uma possível reparação histórica. Porém, diante da inadequação simbólica a que se refere Grada Kilomba (2019) e que é geradora de um silêncio, como aponta Walter Benjamin (2012), torna-se necessário que a experiência compartilhada não se feche apenas na narração - no que diz respeito às palavras. Reduzir a transmissão de experiências ao discurso da rememoração do vivido pode ser excludente e não integrar a diversidade de corpos no processo de aprendizagem. Faz-se necessário pensar em um outro canal de comunicação, tendo no corpo o principal agente de transmissão da experiência.

O CORPO EM EXPERIÊNCIA

Na obra “Experiência e Pobreza” de Benjamin (2012) encontramos a história de um velho que no leito de sua morte revela aos filhos um tesouro oculto enterrado em seus vinhedos, bastava que os filhos cavassem a terra para encontrá-lo. Os filhos puseram-se a cavar e cavar, mas não acharam o tesouro. Quando chegou o outono, as vinhas produziram mais do que qualquer outra região. Foi então que os filhos entenderam: o ouro estava na experiência de cavar, não no tesouro enterrado.

Jorge Larrosa Bondía em seu ensaio “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” (2002), aponta que a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p.21), compreendendo-a como algo que ocorre necessariamente em primeira pessoa. A experiência não pertence ao campo das poses, não é possível possuí-la, apenas ser atravessado por ela: o *sujeito* da experiência é um corpo em que se dão os acontecimentos. Ainda trabalhando na instância do corpo, podemos tomar o ferimento como possível analogia. Ao se tratar de uma ferida, a experiência estaria no evento do corte, no momento de atravessamento da pele, o que pertence ao *sujeito* nesse

10 Kilomba (2019) descreve cinco mecanismos (citados por Paul Gilroy em discurso público) de defesa de ego que o sujeito branco passa até se conscientizar de sua branquitude e de seu papel como conservador da estrutura racista, são esses: negação, culpa, vergonha, reconhecimento, reparação.

caso não é a experiência, mas os rastros deixados por ela: a ferida aberta, a cicatriz, a memória do vivido. Embora Bondia não aprofunde a relação com o corpo, a sua definição de experiência tem íntimas relações com a corporeidade. Observando de um ponto de vista etimológico, Bondia aponta como o radical *periri* também aparece na palavra *periculum*, que significa perigo. A raiz indo-européia *per* também tem relação com a ideia de travessia. Inclusive no grego há palavras oriundas da mesma raiz que significa passagem, percorrido, limite. No alemão a palavra “experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva de *Gefahr*, perigo” (ibidem, 2002, p.25). A experiência se aproxima do perigo na medida que presume o risco que está em jogo na travessia. A própria palavra possui o prefixo “ex” que remete ao exterior, ao estrangeiro, àquilo que é relativo ao desconhecido.

A noção de passagem expressa na palavra experiência sugere uma qualidade passiva que é referente ao passional, derivado da paixão. Para Bondia, a experiência também é uma paixão. Não se pode entender a experiência do corpo sem uma compreensão abrangente da ideia de erotismo. A qualidade erótica se aproxima da experiência no que tange à vulnerabilidade e à exposição dos sujeitos apaixonados que tiveram seus corpos atravessados pela flecha de Eros¹¹. Ao pensar a potência erótica da experiência do corpo temos “de entendê-la “não somente em termos sexuais” (HOOKS, 2017, p.257) mas “como uma afirmação da força vital¹²” (LORDE, 2017, p.63) que impulsiona a ação do *sujeito* no mundo. Como a paixão, a experiência é necessariamente uma afecção que perturba o corpo, uma força física que o atravessa, como um corte que deixa sua marca na pele. A experiência que o velho do vinhedo transmitiu aos seus filhos no leito da morte não é apenas do domínio da palavra, mas é uma experiência a ser passada também pelo corpo, na ação de cavar, no calo da mão, no suor.

A pobreza de experiências que marca a humanidade também se vincula à prioridade dada à informação na formação discente. Diferente da experiência, a informação diz respeito às posses e tem um caráter quantitativo, sua qualificação é determinada pela quantidade: você possui informações e quanto mais você possui, mais capacitado você é. Bondia vai

11 Eros corresponde à personificação grega do amor e da paixão. É retratado no Banquete de Platão como um *daimon*, uma figura intermediária entre deuses e humanos: “o *daimônico* está entre o divino e o mortal” (PLATÃO, 2012, p.61)

12 Tradução nossa. No original: “When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the lifeforce” (LORDE, 2007, p.63)

afirmar que “uma sociedade constituída pelo signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p.22). Um *sujeito* informado não é um *sujeito* da experiência, é possível possuir um vasto acervo de conteúdo sem ser atravessado por ele. Pode-se associar essa diferença entre a informação e a experiência à oposição que Giorgio Agamben¹³ faz dos turistas e do andarilho: “diante das maravilhas da terra (...) a esmagadora maioria da humanidade recusa-se a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter a experiência delas” (AGAMBEN, 2008, p.23). Ao propor uma educação que tem como guia a experiência, é imprescindível uma reflexão sobre a história não apenas pela lógica discursiva presente nos livros, mas que também compreenda os acontecimentos pela expressão do corpo em experiência.

OS ESPAÇOS DE SILÊNCIO

Com base nas teorias discutidas por Benjamin (2012) e Kilomba (2019) acerca do elo entre o trauma e a inadequação simbólica, uma proposta para tornar a sala de aula inclusiva é pensá-la como espaço de criação, levando em consideração a dimensão corporal da experiência. Sugerimos a possibilidade de pensar um processo de aprendizagem que dedique um olhar atento à ferida aberta pela experiência traumática e que opere nas fissuras do conhecimento, nos espaços vazios que ainda não foram codificados, mas que estão vivos na memória do corpo. Segundo bell hooks (2017) a experiência aparece em sala de aula pelo ato da rememoração. Quando a memória é comunicada por intermédio das palavras o que acaba se perdendo “na transmissão é o espírito que ordena essas palavras, que declara que por trás delas - por baixo, em todo lugar - há uma realidade vivida” (HOOKS, 2017, p. 124). O corpo que viveu a experiência possui inscrições que testemunham a realidade de sua trajetória. A rememoração não se fecha somente na narração no que tange às palavras, mas é também um ato físico, o passado presentifica-se pelo corpo que carrega suas cicatrizes:

13 Filósofo com importantes contribuições para as teorias acerca da decadência da experiência. Agamben compreende que a destruição da experiência é uma das grandes marcas da contemporaneidade: “o homem contemporâneo foi expropriado da sua experiência, a única constatação que tem sobre si é a incapacidade de transmitir experiências (AGAMBEN, 2008, p.21).

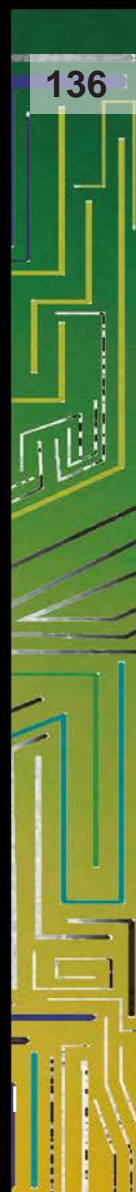
De um ponto de vista emocional (...) a verdade de um corpo nos afeta, ainda que se resista a ser compreendida, antes mesmo que a história seja referida através das palavras (...) O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui (CORNAGO, 2009, p. 101-102).

Não é necessária a lógica discursiva para se compreender a dimensão do acontecimento, a própria presentificação do corpo do *sujeito* também pode ser uma forma de assimilação da realidade. Atentar-se à ferida causada pela experiência traumática é um convite para se pensar estratégias de ensino que valorizem a importância de se “aprender não só com os espaços de fala, mas também com os espaços de silêncio” (HOOKS, 2017, p.232). Nos dias de hoje, devido às inúmeras contribuições dos movimentos identitários, o silêncio, na maioria das vezes, é associado à evidência de uma relação de opressão. Mas também o silêncio pode ser pensado como um caminho de elaboração para experiências que operam próximas ao indizível, que escapam à representação e que, devido ao seu teor violento, não encontram um referente no sistema de signos. O silêncio pode situar não apenas o limite da linguagem, mas “a condição essencial para sua renovação” (QUILICI, 2015, p.52). No silêncio existe a possibilidade de início de uma nova conversa, e, a partir dele, novas formas de comunicação podem aparecer. A falta de silêncio e a atividade ininterrupta são inimigas da experiência (Bondía, 2002), para que o princípio da passividade aconteça é necessário

parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, (...), parar para sentir (...), demorar-se nos detalhes, (...) suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, (...), aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, **calar muito**¹⁴, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

A pedagogia como experiência presume espaços silenciosos necessários para que haja um processo de reconhecimento dos corpos. Hooks frisa a importância do ato de ouvir na sala de aula: “ouvir um ao outro (o som de diferentes vozes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento” (HOOKS, 2017, p.58). A voz não está representada aqui como mero suporte discursivo, que ordena e organiza as palavras, mas também como

14 Grifo nosso.



gesto: uma qualidade vocal que “se utiliza de vibrações e martela sons” (ARTAUD, 2012, p.103). Ao perceber a presença do corpo do outro para além da palavra, torna-se viável a criação de uma comunidade de aprendizado e de transmissão de experiência.

O processo da experiência de encontro entre corpos requer calma, pois é necessário um tempo de silêncio para se perceber a presença dos corpos que partilham o espaço, e esse tempo pode causar uma certa ansiedade, devido à aparente ausência de conteúdo. Os espaços de aprendizado e produção do saber são contaminados com a necessidade da interpretação, mas para praticar uma educação inclusiva é imprescindível apreender novas formas de conhecimento, como, por exemplo, os saberes do corpo. A qualidade silenciosa da experiência do corpo em sala de aula pode ser uma “oportunidade de ouvir sem dominar” (HOOKS, 2017, p. 230). Para que haja um espaço de diversidade é necessário que os/as estudantes sejam reconhecidos e reconhecidas como sujeitos integrais: quando apagamos o corpo ao entrar na sala de aula, “mostramos por meio do nosso ser o quanto aceitamos o pressuposto de que a paixão não tem lugar” (HOOKS, 2017, p.254) no processo de aprendizagem. Visto que a experiência é uma forma de paixão, faz-se inevitável acolhê-la como parte indissociável do aprendizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Situar os agentes do processo pedagógico (as/os docentes e as/os discentes) como seres integrados, assumindo as experiências que esses corpos viveram fora de sala de aula como integrante do processo de aprendizado é um primeiro passo para criação de um ambiente inclusivo. Uma proposta para o compartilhamento da experiência partindo do corpo como principal veículo de comunicação é por meio de um tempo de suspensão que permita o reconhecimento dos corpos que partilham o espaço. Podemos pensar que essa suspensão seja preenchida por uma qualidade silenciosa que desloque a atenção que normalmente se dá ao discurso verbal para outros domínios de apreensão da realidade, como os gestos e as sensações. O silêncio pode permitir a criação de uma experiência sensível que valoriza a percepção das/dos estudantes, para além da atribuição de significado. Reconhecer o outro não está somente no domínio simbólico, de assimilar sua existência a partir de um sistema de signos, mas também se dá no domínio da percepção. Eu percebo o corpo do

outro, percebo o seu espaço e o espaço que nos é comum, e então o reconheço. Podemos relacionar a proposta de valorização dos espaços de silêncio com a proposta de “teatro energético” desenvolvida por Jean-François Lyotard (2011) que tem como característica uma priorização dos aspectos sensíveis da cena em relação à atribuição de um significado (LYOTARD, 2011). Para Lyotard, a força de um espetáculo não se daria pelo conteúdo nele expresso, mas pela forma de vida que se apresenta e que age sobre o espectador não a partir de um regime discursivo, mas por um deslocamento de intensidades. Para isso, o autor propõe o modelo *figural*, que é relativo àquilo que é excluído do sistema linguístico. Partindo dessa ideia, a experiência traumática pode ser elaborada e compartilhada em sala de aula a partir da criação de uma experiência sensível, ganhando uma figuração. Quando valorizamos os espaços de silêncio como parte integrante do processo pedagógico, propomos que a intensidade destinada ao discurso verbal possa se deslocar para outros domínios de apreensão da realidade, que estão no campo da experiência sensível do *sujeito*. A partir do enaltecimento de formas de saber que têm como matriz a força sensível, cria-se um espaço com condições para que diferentes corpos possam se expressar, tornando-se agentes ativos do processo de aprendizado.

Considerando a definição de experiência elaborada por Bondía (2002) e apresentada anteriormente, podemos afirmar que a experiência presume um jogo de alteridade, devido à qualidade negativa inerente ao estado de paixão do *sujeito* em experiência. Valorizar o exercício de alteridade em sala de aula é parte fundamental para criação de um espaço inclusivo e de reconhecimento do outro. A crise das narrativas que se refere Walter Benjamin (2012) e que o autor associa como fundante da sociedade da moderna, pode ser compreendida não somente pela dificuldade de assimilação simbólica da experiência traumática causada pelo choque, mas também pela decadência de uma comunidade de vida e discurso, fundada a partir do reconhecimento da existência do outro e da disponibilidade para ouvi-lo. Para encontrar possíveis linhas de fuga para as experiências traumáticas, é necessário um tempo de suspensão, parar para escutar o silêncio gerado pelo horror dos acontecimentos. Primo Levi em seu livro “É isto um homem?” ao descrever suas experiências no campo de concentração de Auschwitz, conta um sonho que o afligia com frequência e que era recorrente também entre os outros prisioneiros: voltar finalmente

para casa, ter tantas coisas para contar, mas perceber que ninguém escuta, que seus familiares e amigos parecem indiferentes a sua narração (Levi, 1988). Esse sonho nos serve aqui para reflexão da necessidade da ação de ouvir, que necessita um espaço de silêncio antes da necessidade urgente de atribuir significado. Como observa Grada Kilomba: “ouvir é um ato de autorização para quem fala. (...) Eu só posso falar, se a minha voz foi ouvida” (KILOMBA, 2016, p.3). Para se criar uma comunidade de discurso, é primordial que àqueles e àquelas que não passaram pelo trauma possam parar para ouvir, tornando-se testemunhas: a testemunha também seria aquele que não vai embora (GAGNEBIN, 2009, p.57). Para exercer a ação de ouvir em sala de aula é necessário um tempo que difere do cotidiano regido por imperativos produtivistas e barulhentos, que exige ansiosamente uma interpretação dos fatos. Se considerarmos a proximidade da narração tradicional com o trabalho artesanal¹⁵, percebemos que o ritmo da narrativa é preenchido por um tempo dilatado, em que há uma íntima relação do gesto com a palavra: “Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (BENJAMIN, 2012, p.239). É intrínseco à narração o caráter tátil, as palavras são esburacadas, permeadas por silêncios e repetições. Parar, contar de novo, repetir um movimento, descobrir uma textura nova que ainda não havia tocado.

Assumir o espaço de silêncio, um tempo de suspensão que opera no domínio do sensível, pode ser um caminho para criar uma experiência de partilha que valorize o saber do corpo como forma de conhecimento, permitindo possíveis elaborações coletivas de realidades que foram encobertas pelo discurso dominante. Tornar a sala de aula um espaço de criação de experiência sensível que opera na intermitência dos limites do dizível e que estabelece um jogo de alteridade necessário para o reconhecimento do outro, pode ocasionar a construção de um ambiente propício para que emergjam novas formas de se comunicar e criar uma comunidade de aprendizado. Como aponta bell hooks, é necessário

15 Walter Benjamin em “O Narrador” (2012) traça uma genealogia da figura do narrador, contextualizando sua origem na organização pré-capitalista de trabalho. Para o autor, a narração tradicional é característica do meio artesão, configura-se como “uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 2012, p.221). Em seu texto, Benjamin se refere a figura do narrador sempre no masculino, tendo em vista que o autor parte de um contexto europeu regido pelas normas patriarcais. Mas podemos expandir essa figura para diferentes culturas alicerçadas na tradição oral, não se restringindo ao enunciador branco e masculino.

um “esforço coletivo para criar e manter uma comunidade de aprendizado” (HOOKS, 2017, p. 18) e essa só é possível a partir do entendimento que uma comunidade se cria por corpos que carregam a dimensão de suas experiências.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 3 Ed.; 1 reimpr. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CORNAGO, Óscar. **Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica**. Urdimento, setembro 2009. pags. 99-111.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba**. São Paulo, 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre experiência e o saber da experiência**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, ANPEd, Jan/Fev/Mar/Abr Nº19, 2002.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LORDE, Audre. **Sister outsider: essays and speeches**. New York: Ten Speed Press, an imprint of the Crown Publishing Group, a division of Random House, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2019.

LYOTARD, Jean-François. O dente, a palma. **Sala Preta**. v.11 n.1, 2011. (p. 139-146). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57471>. Acesso em: 9 set. 2021.

PLATÃO. **O Banquete**. São Paulo: EDIPRO, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.



Recebido em: 31/05/2021.

Aceito em: 06/09/2021.

O CU-ESPORPIÃO DE BRUNA KURY COMO
ARTIVISMO *DESCOLONIZATÓRIO CUIR*¹Daniel dos Santos Colin²

Resumo: O presente texto configura-se como uma reflexão revisitada de um subcapítulo exclusivo da minha tese de Doutorado em Teatro (PPGT-UDESC), intitulada “O sul do corpo é o nosso norte’: práticas deCOLoniais em corpos de artistas brasileir*s” (2019). O artigo reporta-se à análise crítica-decolonial de duas *performances da faca* produzidas e executadas pela artista brasileira Bruna Kury respectivamente na Cidade do México (México) e no Rio de Janeiro (RJ-Brasil) em 2017. Como uma performer travesti, negra e marginalizada, Bruna se propõe a desestabilizar a cisheteronormatividade por meio de tais realizações cênicas disruptivas e provocadoras, tratadas aqui como exemplos de um possível “artivismo *desCOLonizatório CUIr*”, uma categoria artística fluida e sem pretensões classificatórias. Ademais, o artigo expõe alguns dos meios pelos quais o neologismo *CUIr* se apresenta como uma perspectiva política situada geohistoricamente na América Latina em detrimento das assimilações acadêmicas e higienistas da teoria *queer* estadunidense em nosso território, e ainda se refere às práticas teóricas e empíricas desenvolvidas por sujeitos sudakos das dissidências sexuais e de gênero.

Palavras-chave: Artes do corpo; Colonialidade de gênero; Cu; Descolonização; Teoria Queer.

BRUNA KURY’S SCORPION-ASSHOLE AS *CUIR DESCOLONIZATÓRIO* ARTIVISM

Abstract: This text is configured as a revisited reflection of an exclusive sub-chapter of my PhD thesis in Theater (PPGT-UDESC), entitled “O sul do corpo é o nosso norte’: práticas deCOLoniais em corpos de artistas brasileir*s” (“The south of the body is our north’: deCOLonial practices in bodies of Brazilian artists”) (2019). The article reports on the critical-decolonial analysis of two *performances da faca (knife performances)* produced and performed by Brazilian artist Bruna Kury respectively in Mexico City (Mexico) and Rio de Janeiro (RJ-Brazil) in 2017. As a black marginalized *travesti* performer, Bruna proposes to destabilize cisheteronormativity by means of such disruptive and provocative scenic event, treated here as examples of a possible “*CUIr desCOLonizatório* artivism”, a fluid artistic category with no classificatory pretensions. Furthermore, the article exposes some of the ways in which *CUIr* neologism presents itself as a political perspective located geohistorically in Latin America to the detriment of academic and hygienic assimilations of north-american queer theory in our territory, and still refers to the theoretical and empirical practices developed by *sudakos* subjects of dissidences sexual and gender issues.

Keywords: Body arts. Coloniality of gender. Asshole. Decolonization. Queer theory.

1 Este presente artigo caracteriza-se como uma reflexão revisitada de um subcapítulo específico da minha tese de doutorado, intitulada “O sul do corpo é o nosso norte’: práticas deCOLoniais em corpos de artistas brasileir*s” (COLIN, 2019). Para o aprofundamento de conceitos aqui utilizados, sugiro a leitura da tese na íntegra.

2 Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Também é professor convidado da Pós-Graduação *Lato Sensu* / Especialização - Artes Cênicas (CENSUPEG). Entre suas principais funções na área teatral estão: diretor, ator, performer, preparador de elenco, dramaturgo e professor. É integrante e membro-fundador do grupo Teatro Sarcástico, em Porto Alegre, tendo recebido vários dos principais prêmios de artes cênicas do RS em diversas categorias. Realiza pesquisas teórico-práticas que envolvem o corpo, a performance e a atuação em relação com uma perspectiva decolonial acerca dos estudos de gênero e sexualidade. Ministra oficinas e workshops artísticos, tanto presenciais quanto virtuais. E-mail: danielcolin@gmail.com

[...] estamos na América Latina, como vamos dar conta de nossa localização geográfica e histórica em nossas práticas artísticas e políticas? Seguramente não será endeusando referenciais cujas produções artístico-políticas obedecem a uma visão eurocentrista (CASTELLI; CAVALERO, 2012, s/p.)³.

Iniciar este artigo com as palavras supracitadas de Rosario Castelli e Lucía Cavalero parece ser a forma mais adequada para conduzir vocês às reflexões e provocações que pretendo suscitar com este texto, no que tange às propostas artísticas e políticas encontradas nas artes contemporâneas da cena brasileira, utilizando-me para tanto do trabalho da performer Bruna Kury como estímulo, mais especificamente das suas *performances da faca*, sobre as quais versarei mais adiante. A citação de Castelli e Cavalero problematiza os referenciais de artistas na e da América Latina e foi retirada de um texto curto cujo enfoque estimulava a produção de um movimento pós-pornô latino-americano situado geohistoricamente, ou seja, que se articulasse para além das propostas coloniais eurocêntricas – e lembrem-se que “colonial eurocêntrico” é uma expressão pleonástica por excelência... A título de elucidação, a ideia de pós-pornografia foi desenvolvida nos Estados Unidos por volta da década de 1980, sobretudo com a inquietação do feminismo *Pro-Sex* e da mobilização *queer*, sedimentou-se através de uma intensa ebulição em Barcelona no início do século XXI e tem se caracterizado como um movimento político-cultural que confronta a ordem legitimadora de corpos por meio de ações artísticas centradas em corporalidades, gêneros e práticas sexuais não-essencializantes. Ao preconizarem os aspectos geohistórico-políticos do pós-pornô latino-americano, Castelli e Cavalero convocam-nos a um giro performativo em prol de práticas anti-coloniais, tão recorrentes na América Latina nas últimas décadas. Quando escrevo “práticas anti-coloniais” com efeito reporto-me àquelas cuja perspectiva decolonial denuncia o mecanismo de colonialidade que se estende até os dias atuais e se refere a “um padrão de poder que opera através da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, possibilitando a reprodução de relações de dominação” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 15)⁴, em perpétua centralização de subjetividades e corporeidades específicas – aqui compreendidas como

3 Do original em espanhol: “[...] estamos en Latinoamérica, ¿Cómo vamos a dar cuenta de nuestra ubicación geográfica e histórica en nuestras prácticas artísticas y políticas? De seguro no será deificando referentes cuyas producciones artístico-políticas obedecen a una visión eurocentrista” (CASTELLI; CAVALERO, 2012, s/p., tradução minha).

4 Do original em espanhol: “[...] a um patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 15, tradução minha).

hegemônicas -, em detrimento de tantas outras que são paulatinamente empurradas para as margens do sistema mundo moderno/colonial – consequentemente reconhecidas como marginalizadas. Parece-me portanto evidente que a condição de precariedade em que tais sujeitos periferalizados⁵ são inseridos é uma construção colonial produzida com objetivos excludentes arraigados a processos históricos que marcam todas as subjetividades.

A filósofa argentina María Lugones compreende a noção de colonialidade do ser relacionada com todo um processo de desumanização de sujeitos colonizados e conceitualiza como *colonialidade de gênero* quando tal processo se associa à opressão de gênero, com especial atenção às questões interseccionais que, segundo sua perspectiva, aludem à combinação dos processos de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo. A autora relembra que “a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (LUGONES, 2014, p. 935) e que tal lógica se expressa na hierarquia separatista que distingue entre o humano e o não-humano, a qual foi imposta sobre corpos colonizados pelo homem europeu desde a colonização das Américas e do Caribe e que veio acompanhada por outras discriminações hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. A marca do humano e consequentemente da civilização ocidental como um todo se deu por esta distinção, tendo em vista que “só os civilizados são homens ou mulheres” (Ibid., p. 936). Em outros termos: se por um lado houve a estigmatização dos povos originários das Américas, assim como de africanos escravizados, que foram todos àquela época classificados como não-humanos – leia-se: animais selvagens e incontroláveis sexualmente -, por outro, estabeleceu-se em contraponto antagônico o casal colonizador burguês branco heterossexual cristão advindo da Europa como sinônimo de humanidade e civilidade. Dentro deste pensamento distintivo, hierárquico e segregador, os “animais” foram divididos entre machos e fêmeas, sendo os primeiros associados à perfeição, ao passo que as fêmeas eram entendidas como uma inversão e deformação do macho; “hermafroditas, sodomitas, viragos e os/as colonizados/as, todos eram entendidos como

5 Tenho optado há alguns anos por utilizar o gênero neutro em meus discursos, sejam orais ou escritos, como uma forma de estratégia performativa que compreende a pluralidade de identidades de gênero e de sexualidades. Atualmente, existem algumas variáveis acerca do gênero neutro na língua portuguesa, com isso optei por utilizar a letra “e” como um possível marcador deste debate político, para além de uma pretensão de reinventar o idioma com este artigo. Desta forma, vocês encontrarão neste texto o uso do “e” no lugar das letras “o” ou “a” sempre que sujeitos forem diversos.

aberrações da perfeição masculina” (Ibid., p. 937) – categoria à qual as travestis e sujeitos trans também foram colonialmente enquadrados. Podemos afirmar com isso que o regime cisheteronormativo, tantas vezes defendido como algo unívoco e inato, é portanto uma das estruturas discursivas que sustentam o sistema hegemônico colonial e patriarcal em que (sobre)vivemos. Perceber tal estrutura, denunciá-la e resistir a ela é por si só uma prática decolonial.

Este artigo pretende apresentar algumas práticas de existência decoloniais elaboradas pelas dissidências sexuais e de gênero, tanto no âmbito social, quanto no artístico. À vista disto, utilizarei duas *performances da faca* elaboradas por Bruna Kury para analisá-las como um possível acontecimento ativista *desCUlonizatório CUIr*.

QUEER, KUIR, (TROPICUIR): O CU SUDAKO⁶ FALA QUAL IDIOMA?

Quando nos propomos a discutir as sexualidades e os gêneros marginalizados por esta estrutura colonial, com frequência seremos cooptados pelo discurso *queer* como ferramenta teórica para o debate crítico, sobretudo em virtude de certo modismo pelo qual os estudos *queer* foram alçados nos âmbitos acadêmicos nas últimas décadas. Sem menosprezar os êxitos de tal teoria estadunidense, há contudo que se problematizar as formas pelas quais o movimento *queer* foi assimilado na América Latina para que elas não invisibilizem ainda mais subjetividades e existências *sudakas* já marginalizadas. O pensamento *queer* emergiu como argumento político-contestatório ao movimento assimilacionista de *gays* e *lésbicas* nos Estados Unidos graças aos impactos sociais da AIDS e se configurou como uma resposta crítica à ordem regulatória de corpos, de sexualidades e de subjetividades, concebida no Norte Global. Desta maneira, desde finais da década de 1980, sob a alegação de estarem sendo marginalizadas dentro dos movimentos de liberação sexual, algumas trans, “bixas e sapatões”⁷ estadunidenses rejeitaram não somente o padrão heterossexual, como também o modelo de homossexual integrate, reconhece como sujeito da branquitude, saudável e de classe média, cujo objetivo residia na incorporação dos *gays* e das *lésbicas* na cultura

6 *Sudaco* (ou *sudako*) seria um termo estigmatizante inculcido sobre pessoas sul-americanas, mas que tem sido reapropriado por determinadas sujeitos como uma afirmação da diferença marginalizada para uma crítica anti-colonial.

7 Alguns autores, como Preciado (2009), utilizam expressões como “maricas”, “bichas”, “viados”, “sapatões” ou “*butch*” para diferenciar aqueles sujeitos que se situam à margem da identidade *gay/lésbica* privilegiada dentro dos movimentos homossexuais, esta com frequência composta por pessoas brancas, educadas, de classe média ou mesmo classe média alta.

heterossexual hegemônica. O movimento *queer* euroestadunidense logo começou a se configurar como um terreno que hibridizava – apesar de conflitos concretos - referências ativistas, como as ações dos coletivos *Queer Nation* e *Act-Up*, às movimentações teóricas, em especial relacionadas aos conceitos e argumentos de Teresa de Laetis, Donna Haraway, Marie-Hélène Bourcier e Judith Butler. Ressaltemos que o vocábulo *queer* configurava-se até então como um termo desqualificador, uma ofensa sexista, um xingamento em seu idioma original, ou como bem afirma Felipe Rivas San Martín: “[...] *queer* não é apenas um insulto homofóbico, mas também um termo que consegue apontar tudo o que não se ajusta com os parâmetros normativos (quaisquer que sejam)” (SAN MARTÍN, 2011, p. 5)⁸. Entretanto, segundo sugestão de Teresa de Laetis, tal palavra injuriosa foi apropriada pela vertente teórica como uma estratégia politizadora, em prol do empoderamento destes sujeitos subjugados, que são designados por Preciado (2005) como uma “multitude *queer*”, cuja resistência aos processos de normalização dos corpos torna-se a estrutura central de um trabalho de desterritorialização da heterossexualidade. Sendo assim,

[...] todos aqueles “raros” que não se encaixavam nos esquemas socialmente aceitáveis – como transexuais, transgênero, intersex, lésbicas *butch*, sadomasoquistas, *drag queens* e *drag kings*, soropositivos, não-brancos – rejeitaram toda categorização vinculada à normalização no sistema heterocentrado (mulher/homem mas também gay/lésbica) e reivindicaram sua posição marginal apropriando-se do insulto *queer* e convertendo-o no nome que os representa como sujeitos políticos dentro da cena pública (MILANO, 2014, p. 59)⁹

Importante compreender com isso que o corpo *queer* não está exclusivamente relacionado a uma prática de sexo, a uma identidade sexual ou de gênero, pelo contrário; é um corpo que não se estabelece como masculino ou feminino, infantil ou adulto, humano ou animal, reverberando como o efeito de um conjunto de forças de opressão e resistência e “como um espaço de empoderamento e de mobilização revolucionária” (PRECIADO, 2009, p. 168¹⁰).

8 Do original em espanhol: “[...] *queer* no sólo es un insulto homofóbico, sino además un término que logra señalar todo lo que no se ajusta con los parámetros normativos (cualquiera que estos sean)” (SAN MARTÍN, 2011, p. 5, tradução minha).

9 Do original em espanhol: “[...] todos aquellos ‘raros’ que no encajaban en los esquemas socialmente aceptables – como los transexuales, transgénero, intersex, lesbianas *butch*, sadomasoquistas, *drag queens* e *drag kings*, seropositivos, no blancos – rechazaron toda categorización vinculada a la normalización en el sistema heterocentrado (mujer/hombre pero también gay/lesbiana) y reivindicaron su posición marginal apropiándose del insulto *queer* y convirtiéndolo en el nombre que los representa como sujetos políticos dentro de la escena pública” (MILANO, 2014, p.59, tradução minha).

10 Do original em espanhol: “[...] como un espacio de empoderamiento y de movilización revolucionaria” (PRECIADO, 2009, p. 168, tradução minha).

Larissa Pelúcio (2014a, 2014b e 2016) é uma entre autores latino-americanos que problematizam a teoria *queer* importada para o Brasil, tendo em vista que tal pensamento crítico foi introduzido em terras brasileiras via academia, a qual não estava necessariamente vinculada às demandas e debates dos nossos movimentos sociais, e tal desconexão entre os enfoques de pesquisadores e as políticas de identidades das minorias representativas causou tensões e debates exaltados por aqui, tendo em vista que o *queer* estaria desestabilizando os limites normativos das identidades que até então serviam como referência para a demanda de direitos sociais. Além disso, Pelúcio relata como a perspectiva acadêmica brasileira também tratou de higienizar o corpus teórico *queer*, que deveria ter um caráter mais transgressivo. Mesmo o vocábulo *queer*, que ainda gera certo desconforto a sujeitos anglófonos, no Brasil assumiu um *status* menos agressivo, mais técnico, praticamente incomunicável a ouvidos leigos, o que por si somente invalidou a estratégia política de reapropriação da injúria e das identidades ofensivas em um termo empoderado de luta. Por compreender que o *queer* “não tem a mesma ressonância em todos os lugares” (OCHOA apud PELÚCIO, 2016, p. 126), Pelúcio se propõe a pensar algumas possibilidades epistêmicas acerca das torções da teoria no Brasil, lugar onde a maioria dos estudiosos defendem seu caráter reativo à normalização, pois a assumiram como uma “teoria de combate” de ação e reflexão em início dos anos 2000. Contudo, a “pretensão universalizante” (PEREIRA apud SOUSA JÚNIOR, 2014, p. 56) dos conceitos *queer* revelaram-se insuficientes se confrontados ao contexto das práticas no Brasil. Por isto, Pelúcio sugere uma nova designação para o *queer*, que se assume mais como uma apropriação antropofágica, des-higienizante por excelência, do que necessariamente uma tradução: *teoria cu*, uma epistemologia *cucaracha*¹¹ situada geopoliticamente:

Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumimos como teóricas e teóricos *cu*. Eu não estou fazendo um exercício de tradução dessa vertente do pensamento contemporâneo para nosso clima. Falar em uma teoria *cu* é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo

11 Pelúcio elucida que a expressão *cucarachas* (“baratas”, em espanhol) foi diversas vezes utilizada para nomear pejorativamente imigrantes latino-americanos chegados aos Estados Unidos. Com isto, propõe uma reapropriação desta palavra, assim como se deu com o termo *queer*. Ou seja: “apropriamo-nos de uma identidade imposta a fim de politizá-la e, assim, transformá-la em ferramenta de luta teórica” (PELÚCIO, 2016, p. 131).

para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (PELÚCIO apud PELÚCIO, 2014a, p. 31).

Pensar em uma teoria cu implica admitir nossas marcas históricas e culturais – leia-se *feridas coloniais* –, as quais cumprem papel fundamental na territorialização dos discursos do Sul como periferalizados ao sistema de saber hegemônico, para conseguirmos, segundo Pelúcio (2016), engendrar uma tradição para nossos saberes de *cucarachas* que evidencie nossa antropofagia, intrínseca e metaforicamente conectada à estrutura corpóreo-simbólica estabelecida entre boca e cu, bem como entre cu e produção marginal (COLIN, 2019). A teoria cu proposta por Larissa Pelúcio é, portanto um convite a pensarmos fora das dicotomias que enaltecem certas partes do corpo (cabeça) como “órgãos-verdades” em detrimento de outras partes (cu) e que politicamente perpetuam desigualdades subjetivas e simbólicas. Ou consoante ao que a própria autora escreve: “É [...] um convite que funciona como forma de desestabilizar o lugar da cabeça como metonímia para a razão ocidental” (PELÚCIO, 2014a, p. 37-38).

Cito Larissa aqui como referência, mas de fato a discussão acerca do *queer* tem tomado outras proporções na América Latina, salientando um território sexopolítico de fricção conceitual entre as noções estadunidenses e as práticas latino-americanas. Tertuliana Lustosa (2016), por sua vez, também escreve sobre os cuidados para não incorreremos na cópia equivalente “antropofagizada” da teoria norte-americana, tendo em vista sua preocupação acerca das pautas transfeministas dentro do papel da América Latina na atual DIT (Divisão Internacional de Trabalho) e suas relações com as proporções da transfobia no Brasil. Outros pesquisadores e artistas como Felipe San Martín (2011), Érica Sarmet (2014), Hija de Perra (2015), Pêdra Costa (2016), Guilherme Altmayer (2018), Juma Gitirana Tapuyá Marruá, Thy Angel e Sara Panamby também são exemplos de sujeitos dedicados à discussão conceitual e empírica pela qual o embate entre a teoria *queer* e os neologismos *cuir/kuir/tropicuir* têm transitado. O uso de tais neologismos configura-se como uma estratégia política de denúncia do caráter higienista propagado pela teoria *queer* no Brasil e na América Latina, sobretudo em contextos acadêmicos, como explana precisamente Jota Mombaça quando afirma que

[...] o queer de Pindorama, do sul quente dos trópicos, não emerge a partir dos mesmos processos que o queer de cima. Aqui, por exemplo, antes de informar diretamente os ativismos cotidianos de pessoas translésbicas, queer aparece como evento acadêmico. [...] Se houve aqui um ativismo queer inaugural, este foi experimentado majoritariamente no âmbito da institucionalidade acadêmica. O queer de Pindorama emerge, assim, de um movimento inverso ao da história oficial do queer estadunidense: vai da teorização à ética; é antes uma abordagem do que um modo de vida e sua geografia afetiva é menos a da boite, da noite, das tretas de rua, dos inferinhos e cantos escuros, do conflito com a polícia, e mais as das salas de aula e corredores departamentais das instituições de produção de conhecimento formal. Esse queer forjado por meio de artigos científicos e teses de doutoramento, ainda que se rebele parcialmente contra os enquadramentos teóricos hegemônicos, não consegue escapar completamente das modulações do campo que o envolve: como evento acadêmico, queer articula sua rede de sujeitos objetificados, projeta seu arcabouço de ficções teóricas e formula suas próprias análises socioantropológicas, históricas e estéticas, projetando sobre o aqui-agora das relações de gênero e sexualidade um vocabulário novo, repleto de taxonomias autoproclamadas as mais corretas para lidar com os fenômenos da dissidência corpo-política nos trópicos (MOMBAÇA, 2016, s/p.).

Quando Mombaça cita a “dissidência corpo-política nos trópicos” em sua minuciosa análise acerca do *queer* por nossas bandas, faz-me recordar de aspectos debatidos por Felipe Rivas San Martín acerca da noção de “dissidências sexuais”, a qual seria uma alternativa viável à institucionalização crescente do tema diversidade sexual, bem como uma possibilidade outra que não aquela abarcada pela nomenclatura *queer*, em prol da circulação de saberes e pensamentos locais e da genealogia situada das sexualidades críticas. Por isso que

[...] o conceito de dissidência sexual nos retira dessa lógica multiculturalista inócua, neste momento já muito perto do discurso do Estado, e também não é simplesmente uma repetição de um discurso norte-americano do queer, de um discurso metropolitano hegemônico. Ao mesmo tempo, dissidência é pós-identitário porque não fala de nenhuma identidade em particular, mas põe o acento na crítica e no posicionamento político e crítico (SAN MARTÍN apud COLLING, 2019, p. 16).

Para o autor chileno, a dissidência sexual se localiza nas margens da margem, nos limites radicais de uma periferia sexual que se arrisca ao aproximar-se do espaço reservado para a norma, no centro do poder colonial. San Martín utiliza o conceito de dissidências em ambivalência aos estudos *queer* euroestadunidenses, como uma “[...] necessidade crítica de localização estratégica frente ao perigo de uma inclusão excessivamente simples e rápida dentro do ‘queer na América Latina’” (SAN MARTÍN, 2011, p. 12)¹². A “Dissidência Sexual” utilizada pelo pesquisador corresponde ao nome sob o qual se articulam uma

12 Do original em espanhol: “[...] una necesidad crítica de localización estratégica frente al peligro de una inclusión demasiado sencilla y rápida dentro de ‘lo queer en América Latina’” (SAN MARTÍN, 2011, p. 12, tradução minha).

série de práticas políticas, estéticas e críticas e, não obstante, foi tomada emprestada por Leandro Colling (2019) na conceitualização do que o autor denominou como “ativismo das dissidências sexuais e de gênero”. Partindo também da definição de Paulo Raposo para o conceito de ativismo como “causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística” (RAPOSO apud COLLING, 2019, p. 13), Colling articula reflexões acerca dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero, em franca efervescência na última década na América Latina. Apesar das diferenças existentes nos trabalhos de coletivos e artistas das cenas ativistas em questão, o autor constata algumas características semelhantes e recorrentes entre elas: a valorização das identidades híbridas, a autoria coletiva, a produção artística conectada a múltiplas linguagens e ao “giro pós-colonial”, o uso de espaços diversos e não-convencionais e o ímpeto à provocação da plateia, a qual é frequentemente convocada a intervir nas obras ou, na melhor das hipóteses, a lidar com questões para além do seu entretenimento. O autor ainda reconhece que, para tal cena artista, “[...] o corpo das pessoas artistas não é um suporte para a arte – o corpo já é a sua arte” (Op. cit., p. 31) ou, dito de outro modo, a produção artística das dissidências sexuais e de gênero utilizam o corpo e a performatividade de gênero de artistas como argumento fundamental.

Em termos de categorizações, agrada-me a proposta de Colling de pensar uma cena artista pelo viés das dissidências sexuais e de gênero, porque penso o *ativismo* em uma acepção que compreende a arte como manifesto vinculado diretamente com seu entorno, através de uma relação complexa de arte-sociedade que lhe caracteriza como *prática liminar*, pois, assim como Ileana Caballero defende, “interessa-me insistir na liminaridade como *antiestrutura* que coloca em crise os *status* e hierarquias, associados a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre na beira do social e nunca fazendo comunidade com as instituições” (CABALLERO, 2011, p. 22, grifos da autora). Aproprio-me destas concepções e busco relações com o convite de Pelúcio para (re)pensarmos uma teoria cu que provenha da nossa condição fraturada de *cucarachas*. E particularmente interesse-me pelo uso do verbete *CUir* porque ele parece conter em si, além do próprio vocábulo CU e de tudo que ele possa insuflar, uma aura de deboche ao termo original no inglês que, a meu ver, agrega humor político, carnavalizador e antropofágico à noção;

humor este próprio de várias sujeitos dissidentes com as quais tenho convivido nos últimos anos em contexto *CUir*. Eis o porquê da proposição de uma (pseudo)categoria estético-política intitulada “ativismo *desCUIonizatório CUir*”, ainda em estágio de elaboração crítica. E no meio deste turbilhão conceitual, estético e político, deparo-me com o trabalho de Bruna Kury, artista travesti brasileira, cujas *performances da faca* estiveram por meses impactando minhas pesquisas decoloniais.

BRUNA KURY: *DESCULONIZAÇÃO KONTRA CISHETERONORMA*

“Anarcatransfeminista, performer, artista visual e sonora”, são algumas das formas pelas quais Bruna se auto-identifica, conforme demonstra as informações biográficas e curriculares em seu próprio site¹³. Atualmente residindo em São Paulo, já performou com agrupamentos os mais variados, como Coletiva Vômito, La Plataformance, MEXA, Coletivo T e Coletivo Coiote. Em sintonia declarada com tais provocações acerca do *CUir sudako*, dentre outras tantas afrontas e problematizações, Bruna Kury inclusive explicita suas preferências semânticas em entrevista à Revista digital *4ª Parede*: “[...] prefiro usar kuir, ou cuir, porque, para mim, quem é queer/kuir/cuir aqui nos trópicos somos nós travestis, negrxs, precárixs” (KURY, 2018, s/p.). Conforme também podemos constatar em seu *Manifesto Coletiva Vômito*, a artista deixa patente a ineficácia da teoria *queer* euroestadunidense na percepção e representação acerca dos corpos latino-americanos, em especial aqueles em situação de inferiorização ontológica e marginalização socioeconômica, como é o seu caso, já que ela compreende que é uma dentre tantas “corpas, negra, transvestigênera e pobre” (Ibid., s/p.) existindo no Brasil:

Manifesto Coletiva Vômito

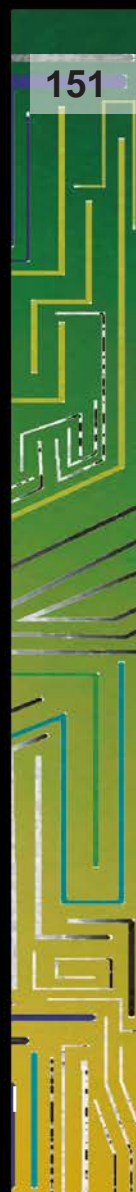
Entulhos e Acúmulos Coletiva Vômito

Não reivindicamos aceitação, queremos a destruição e a ruína do heterocapitalpatriarcal, por outras conjunções nas relações, por afetos livres e sinceros; queremos com nossos corpos-bomba e desobedientes a detonação dos gêneros. O queer já não nos é suficiente, queremos revolução trans, sudaka, mestiça, pobre e precária.

Arte com excrementos, desprogramações sociais, guerrilha e subpolíticas desviantes no cotidiano.

Estamos em crise, em colapso, no olho do furacão, queremos visibilizar a sujeira por de trás, descentralizar, mostrar quão cômodos e privilegiados são os que nos desprezam e atiram pedras. O quanto são assassinos covardes!

13 Para mais informações, acessar: <<https://brunakury.weebly.com/>>.



Já não agüentamos mais engolir goela abaixo vossos ditames/ditaduras!
Vomitamos a nós mesmas para nos reinventar, para não sucumbirmos caladas, para perturbar a norma e implantar desconforto aos que nos subjulgam, vomitamos nossa própria carne, nossa radioatividade, nossos vírus para que todxs se infeccionem, purpurina de nossos ossos.

...contracondutas e trocas dentro da nossa rede de afeto! Subvertemos seu evangelho e fazemos nossa anti igreja, psicomagias inventadas e rituais que conjuram prazeres (teatralidades anti coloniais e performances grotescas onde fazemos nossas revoluções pessoais e coletivas)...

Somos contra igreja, família, farmácia, polícia, estado, capital, academia, heterossexualidade compulsória, assistencialismo benevolente, cooptação de corpos, ciência patologizadora, europa, eua, especismo, arte, meritocracia, direitos autorais, hierarquia, escolarização ditatorial, esteticismo burguês, fundamentalismos religiosos, higienistas, supremacia branca...

Para que não guardemos nossas náuseas, que possamos expelir para nossas secreções fluírem em gozos não normais, para que nos **descolonizemos** e possamos nos comunicar com outras palavras.

Pela autonomia das corpos.

*A Coletiva Vômito, criada por Bruna Kury, é uma estação de revolta que muta!¹⁴
(grifo do próprio *Manifesto*)

Bruna discursa por meio da Coletiva Vômito, a qual, como exposto no *Manifesto* acima, refere-se a um espaço subjetivo e afetivo de revolta, guerrilha e terrorismo, elaborado e coordenado pela própria artista, porém aberto a outres sujeitos interessades nas ideologias da Coletiva. Suas premissas geocorpopolíticas anti-coloniais são radicais e vociferam contra várias das bases do sistema mundo moderno/colonial – “queremos a destruição e a ruína do heterocapitalpatriarcal” -, a partir do reconhecimento e habitação do lócus fraturado¹⁵ de sujeito subalternizado.

Através da Vômito, Bruna Kury articula conceitos e ferramentas dos movimentos pós-pornô e pornoterrorismo, mas se preocupa em interseccionalizá-los com vivências e marginalidades coloniais *sudakas* dissidentes, como é o caso do projeto artístico intitulado *Pornopirata* (2017), criado e performado por Bruna e que consiste na ação de vender DVDs piratas de filmes pós-pornôs em uma banquinha de rua similar àquelas comumente utilizadas por camelôs no Brasil em que se comercializam material pornográfico *mainstream* também pirateado. Contudo, utilizar-me-ei da análise de outras realizações cênicas criadas por

14 O *Manifesto Coletiva Vômito*, aqui transcrito na íntegra, pode ser encontrado no site da artista Bruna Kury: <<https://brunakury.weebly.com/coletivavomito.html>>.

15 Lugones (2014) compreende a resistência ao sistema mundo moderno/colonial como algo continuamente acontecendo desde os primórdios até os dias atuais. Além disso, reconhece colonizado como “um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os ‘lados’ do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla” (LUGONES, 2014, p. 942). A autora reforça a ideia da fratura na passagem: “[...] o lócus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as” (Op. cit., p. 943).

Bruna neste artigo: opto aqui por examinar e refletir sobre duas versões do acontecimento denominado por mim de forma genérica como *performance da faca*, a qual foi performada por diversas vezes em cidades do Brasil e da Argentina, em contextos diversificados, o que demonstra a versatilidade e o vigor do ato, independente da circunstância performática. Analisarei apenas duas das versões da mesma *performance da faca*, porque observo em ambas, dentre todas às quais tive acesso por meio dos vídeos-registros, questões identitárias e decoloniais que dialogam entre si e reforçam ideias como a produção e a manutenção de redes de afeto, assim como a *desCUlonização* performática como estratégia *CUir* de re-existência política e ativismo.

Os dois acontecimentos performados por Bruna Kury e aqui analisados derivam de uma passagem biográfica vivida pela artista na qual, há alguns anos, ela e outras duas amigas foram mantidas prisioneiras em um espaço comercial por quase uma hora, sob ameaças transfóbicas e atitudes violentas, como ela mesma relata:

[...] Era eu e duas amigas minhas trans também [...] meio que já era de noite, tava um clima meio sinistro mesmo. [...] e quando a gente chegou lá, os malucos fecharam a porta da frente. E nisso que fecharam a porta da frente, [fizeram] uma ameaça do tipo: "passa tudo!". E roubaram a gente, levaram tudo: celular, dinheiro, tudo e tal. E fez a gente ficar nua e começou a passar a faca no nosso corpo, falando que ia *enfilar a faca dentro do nosso cu*. E aí ficou tipo *com essa faca no cu*. E foi pesadão. A gente conseguiu sair mas depois de uns 40 minutos. Foi pânico (KURY, 2019, s/p., grifos meus).

A partir desta experiência traumática, Bruna elaborou então tais acontecimentos performáticos com um facão, sem um título específico para a realização cênica em si. A ação elementar que compõe quaisquer das versões da *performance da faca* é simples e praticamente a mesma em todos os acontecimentos - Bruna se introduz o cabo de um facão no próprio cu -, mas a potência político-simbólica e os pormenores de cada contexto dão o tom à experiência performática e atingem resultados um tanto distintos. A seguir, descreverei os dois acontecimentos que servirão de coluna vertebral da análise do trabalho de Bruna Kury, ambos realizados com o auxílio de performers convidadas: na sessão ocorrida no Rio de Janeiro, a artista contou com a parceria da brasileira Ventura Profana, enquanto que a mexicana Diana Pornoterrorista co-performou com Bruna na Cidade do México.

* AÇÃO SEM NOME #1

Bruna está parada no chão, em posição de quatro apoios, com joelhos e mãos tocando o solo. Traja calcinha vermelha contrastando com figurino todo preto (meia 7/8, cinta-liga e corpete). Um tecido também avermelhado lhe cobre os olhos e a parte superior da cabeça, o que dificulta o reconhecimento de sua fisionomia. Apenas a boca se exhibe na face e através dela podemos perceber algumas expressões da performer. Ao fundo no espaço, vislumbramos um cartazete escrito a mão no qual podemos ler: **PORNÔ DISSIDENTE / REBELIÃO PIRATA / KONTRA HETERONORMA**. Não há nenhuma trilha sonora de fundo para a ação, apenas as vozes de algumas pessoas provavelmente conversando. A maior parte do público está posicionada de frente para o acontecimento, em formato de palco italiano, apesar de constatarmos algúmes espectadores situades do lado oposto do restante da plateia. Ventura Profana se aproxima. Usa um turbante na cabeça, calcinha fio-dental vermelha e uma blusa *cropped* com os dizeres: JESUS TRANSFORMA. Portando um facão grande, dessas conhecidas como “faca do *chef*”, Ventura se agacha, lambe o cu de Bruna – à mostra graças à calcinha puxada para o lado – e lambuza o cabo da faca com lubrificante para uma melhor introdução. Bruna geme prazerosamente quando o cabo invade seu cu e se acopla de forma perfeita. A lâmina da faca fica para fora do corpo, como uma lança. Ventura então se senta no chão e vai aproximando sua bunda até que a nádega direita toque a ponta da faca. Não se ouve reação da plateia. Ambas artistas vão cuidadosamente performando a interação entre metal da faca e glúteo. Quando as duas bundas se encostam, a lâmina se apoia sobre o rego de Ventura. Ficam paradas por alguns segundos com as bundas unidas. Ventura se retira e, logo em seguida, Bruna se levanta ainda com a faca anexada ao seu cu. Remove a faca e a joga no chão de forma indiferente. O público aplaude o acontecimento, enquanto ambas performers se beijam e se abraçam¹⁶.

Duração: menos de 5 minutos.

16 A performance aqui descrita foi realizada no Rio de Janeiro/RJ, na Galeria Despina, em 2017. A análise refere-se ao acontecimento gravado e disponibilizado em vídeo pela própria autora do projeto. Como Bruna não intitula a maioria das ações da *performance da faca*, denominei esta especificamente como *Ação sem nome #1*, apenas para fins metodológicos de análise.

* DESCULONIZAÇÃO

Bruna está novamente de quatro, desta vez trajando bustiê sem alças e calcinha vermelhas, além de uma botinha preta de salto alto. Seu rosto está visível. Prostra-se sobre uma canga preta e branca que reproduz a padronagem gráfica do calçadão da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. A calcinha está arriada até pouco abaixo dos glúteos, de modo que podemos ver o cu exposto da performer. É possível ouvir o *funk Solta essa porra*¹⁷ vindo de algum amplificador de som: “Você quer meu cu? / Você quer minha buceta? / Ou você prefere que eu toque uma punheta? / Vou te chupar até você gozar / Eu vou gemer até te enlouquecer”. Bruna para de joelhos e toca uma curirica por meio de algum objeto cilíndrico *a priori* irreconhecível. Retira-o do cu, extrai a camisinha que o protege e que parece estar suja de merda, lambe os dedos e revela o objeto em si: é uma faixa de pano, até então enrolada, que expõe a palavra **DESCULONIZACIÓN** em letras pretas. A faixa é esticada e abandonada no solo, próxima à canga. Bruna volta a se posicionar em quatro apoios e fica remexendo os quadris ao som do funk. Diana Pornoterrorista se aproxima da parceira, com os seios desnudos e ostentando uma faca grande. Bruna arrebita a bunda e Diana passa a bater nas nádegas da brasileira com o metal da faca. Diana chupa o cabo da faca, cospe no cu de Bruna e rapidamente introduz o cabo cu adentro. Bruna parece gemer apesar do *funk* seguir em volume alto. A lâmina da faca fica completamente para fora do corpo de Bruna, que segue remexendo os quadris. Diana se retira do espaço central. Bruna encosta seu ombro esquerdo no chão e, com a mão direita, passa a se masturbar com o cabo da faca, sem nunca retirá-lo do cu, apenas mantendo o movimento masturbatório de vaivém. Por vezes, alisa a lâmina do objeto, correndo o risco de se cortar. Sorri para a plateia. A performer então se levanta e o público aplaude e vibra com o acontecimento¹⁸.

Duração: pouco mais que 3 minutos.

Percebam que ambas ações são propositalmente fugazes e agressivas, daí o fato de que a primeira característica que chama minha atenção nestes trabalhos é o tempo de execução das duas realizações cênicas, uma média de 4 minutos cada, que de imediato me

17 Uma das canções mais famosas e cultuadas do Bonde das Popozudas, grupo carioca do qual despontou a cantora Valeska Popozuda.

18 Esta é a única versão da *performance da faca* que Bruna nominou e foi realizada em 28 de outubro de 2017, no espaço artístico independente *Espectro Electromagnetico* como parte da programação do *Festival Anormal* (Cidade do México). A análise do trabalho só pôde ser executada também graças à liberação do registro da ação em vídeo cedido por Bruna Kury. Para mais informações sobre o Festival Anormal, acessar: <<https://anormal-festival.tumblr.com>>.

impulsionam a considerá-las como *acontecimentos-bomba*, expressão formulada por mim a partir de depoimento da própria Bruna sobre suas experiências prévias junto ao Coletivo Coiote, cujas ações urbanas de caráter imediato e geralmente ofensivo, concebidas e performadas sem ensaios e de forma muito rápida e direta, atuavam “como uma bomba jogada [...], uma coisa que você ali na rua, tipo passando ou conversando e BUM, aconteceu! E pensa sobre isso” (KURY, 2019, s/p.). Além do mais, os *acontecimentos-bomba* também remetem aos “corpos-bomba”, assumidos por integrantes da Coletiva Vômito em seu *Manifesto*. De forma retumbante, torna-se praticamente impossível fruirmos com indiferença à *performance da faca*, ainda mais levando-se em conta a potência subversiva do corpo *CUir sudako* de Bruna e da ação em si.

A agressividade imposta pela imagem da performer prostrada de quatro com um facão acoplado em seu cu configura-se como outro aspecto fulcral – e evidentemente o mais memorável! - de ambas ações, sobretudo se conseguirmos reconhecer nos acontecimentos a estratégia de apropriação da violência transfóbica a que a artista foi submetida em seu quase estupro para então poder efetivar um giro performativo que subverte tanto o objeto cortante quanto a sua condição de vítima, pois de imediato Bruna devolve a hostilidade para a plateia, como um *feedback* desobediente à sociedade colonial que agride historicamente as corporeidades trans. A *performance da faca* é uma resposta-denúncia de uma artista travesti à realidade opressora do Brasil, país mais violento para pessoas trans, segundo a ONG *TransGender Europe*. O cu de Bruna se arma em autodefesa contra o sistema cisheteropatriarcal que garante e impõe a marginalização socioeconômica sobre as vivências trans e travestis, ou como elucida Tertuliana Lustosa, contra um *cis-tema* que considera sujeitos trans como uma “experiência de gênero, que carrega, em si, a anormalidade de uma vida aniquilável e fora da utopia do corpo – não reconhecida sequer como vida, mas como criminalidade, deficiência e perigo” (LUSTOSA, 2016, p. 386), o que deveria ao menos suscitar em nossos governos a constituição de políticas públicas emergenciais acerca de gêneros, sexos e sexualidades, com ações plurais, eficientes e capazes de garantir a existência de sujeitos trans e travestis. Fato: diariamente no Brasil, transvestigêneres são agredidos, violentados, ridicularizados, ameaçados, atacados, torturados e assassinados, muitas vezes com alto teor de crueldade; violências históricas e

intrinsecamente emaranhadas às colonialidades que conservam procedimentos opressores sobre sujeitos periferalizadas e desumanizadas, mesmo em situações cotidianas, como bem podemos constatar em depoimento de Bruna Kury:

[...] nesse processo todo tem uma coisa que eu sempre penso muito: a questão da racialidade tá presente [...], mas a questão da transexualidade também, porque conforme a transição vai acontecendo e a própria feminilização, modificação do corpo, tudo isso... Quanto mais eu me sinto bem comigo mesma, mais eu me sinto mais próxima da morte, mais violência na rua eu sofro, mais opressão eu vou sofrendo... Então, caralho, eu tenho que ficar feliz comigo, com esse processo em mim, mas ao mesmo tempo eu tenho que ter consciência de que isso também reverbera numa violência maior na rua, no cotidiano, nesse tipo de coisa. Acho que a faca acompanhou esse processo e a minha relação com essa violência em mim; tinha uma coisa muito auto-destrutiva. E hoje já nem tanto. Na verdade, hoje em dia não. Tem essa coisa da faca ser muito agressiva e tal, mas é também colocar em outro lugar de resposta mesmo: aprender a responder e ainda assim ter prazer. Não ficar só respondendo, revoltada... Prazer! (KURY, 2019, s/p.)

Com este discurso de teor pós-pornográfico, podemos assegurar o quão inerente são os processos de (sobre)vivência de Bruna com suas experiências artísticas, que nos permitem considerar seus trabalhos como práticas de existência artistas. Além disso, podemos conjecturar acerca dos processos performativos pelos quais a faca transitou durante a ocorrência dos acontecimentos. O facão em si, consoante ao que Bruna relata, também sofre um procedimento carnavalizador quando cumpre duplo papel dentro da performance: apesar de se transmutar em um plug anal inusitado, como um instrumento masturbatório dildotectônico, que, além de outros valores, agrega à representação corporal de Bruna a imagem simbólica de um corpo-escorpião, a faca permanece exercendo sua função de ferramenta de corte, um artefato potencialmente perigoso e apto a ferir ou mesmo matar uma pessoa – e é muito improvável que alguém consiga esquecer de sua função mortífera, mesmo em condição dídica. A ambiguidade funcional incutida sobre o objeto pela performer nos conduz a constatar outra potência política da *performance da faca* proposta por Bruna: apesar de ameaçadora, a faca também se assume como objeto de prazer por intermédio de seu cabo-dildo – outro processo simbólico que retira o cu da periferia tanto do corpo quanto do discurso hegemônico privado, centraliza-o como foco ético-político-performático reterritorializando-o como espaço desejoso e coletivizado através da subversão de uma experiência de violência para um acontecimento de lugar de fala, empoderamento, combate e (auto-)prazer. Não apenas isso: a *performance da faca* confronta o imaginário

coletivo, que considera o cu como território “normal” da passividade sexual por excelência, e *hackeia* as subjetividades do público com outra perspectiva pretensamente “anormal”, a qual encara o cu também como um orifício ativo, devorador, agressivo e ameaçador. O cu de Bruna engole o cabo do facão, mas a partir dele e com ele se metamorfoseia em um *cu-escorpião*, alegoria carnavalesca *CUir* que representa tanto o corpo-travesti vítima das violências cotidianas, quanto ambigualmente o corpo-travesti armado contra as mesmas violências. O cu-escorpião de Bruna Kury, apesar de escandalizar aqueles mais recatados por seu devir-fatal, permite-se ainda assumir duas facetas, cada qual referente a um dos dois acontecimentos analisados: se por um lado o cu pode ser festivo, porque se exhibe, tem prazer e dança no ritmo do *funk* proibidão, o qual enfatiza ainda mais a atmosfera hipersexualizada suscitada pela performance, como é o caso da ação realizada no México; por outro, também pode ser afetuoso e delicado, quando tem prazer e acaricia sutilmente, na medida do possível, o corpo de Ventura em silêncio. A relação que se instaura entre Bruna e Ventura, ambas travestis brasileiras racializadas, aliás, pode ser um exemplo eficaz acerca de processos decoloniais que prevêm interações de sujeitos subalternizados em jogo de alteridade de lócus fraturados, como a própria Bruna explana em depoimento:

[...] com a Ventura tinha muito isso de nossos dois corpos marginalizados e dissidentes. E a gente tava juntas nessa e tinha esse cuidado muito forte. E muito desse cuidado mesmo, de uma possibilidade do tipo: as pessoas não querem que nós nos amemos, mas a gente, corporalidades dissidentes, podemos nos amar entre si. Também, sabe? Saindo da coisa do macho e tal. E que, num primeiro momento, tinha uma referência dessa violência e de uma resposta, mas daí se tornou tipo: “to aqui respondendo a violência”. Tipo: catei como eu posso ter prazer, como eu posso ter auto-prazer, como eu posso me relacionar de outra forma (KURY, 2019, s/p.).

Para além do (auto-)prazer e da agressividade, a *Ação sem nome #1* desvela algo poderoso sob o risco do corte da faca: uma relação afetuosa entre sujeitos dissidentes, um jogo contrassexual que flui pela sensibilidade, pela escuta e pela ternura de cada uma das performers ali envolvidas. As bundas que se encostam e poeticamente se beijam simbolizam uma rede de afetos e de apoios distante dos assistencialismos a que possa ser corrompida e ainda desarticulam certos estereótipos coloniais que perpetuam de forma unívoca a objetificação sexual das travestis brasileiras, compactuando com aquilo que María Lugones (2014) reconhece como a sujeição de sujeitos colonizados a uma tensão

existente entre a hipersexualidade e a passividade sexual. As *performances da faca*, desenvolvidas por Bruna Kury em diversas versões, são capazes de apresentar outras especificidades da mesma existência precária, cujos afetos desestruturam os marcadores sociais pré-estabelecidos e incutidos sobre colonizadas que as associam a sujeitos não-humanos. Quanto a isso, podemos também averiguar outro importante aspecto referente ao giro decolonial utilizado por Bruna na *performance da faca* e que diz respeito à forma com que a artista expõe seu próprio rosto, simbolicamente exibido de forma diversa entre os acontecimentos: a princípio Bruna opta por esconder a face com auxílio de um tecido rubro na versão em que performa com Ventura, permitindo que vejamos apenas sua boca à mostra (e que inevitavelmente nos compele a refletir acerca das relações entre boca e cu escancarados e interconectados por um único tubo); já na outra variação, com Diana, o rosto se anuncia descoberto, passível de se conectar com as pessoas presentes através do olhar e de expressar emoções que poderiam ser compreendidas como prazer, alegria e tesão, por exemplo. A diferença entre ambas parece-me deveras significativa e corrobora a atitude pessoal da artista de cada vez mais visibilizar seu corpo e afirmar sua re-existência (KURY, 2019), utilizando-se para tanto de seus trabalhos artísticos, em procedimento ético que afasta de sua poética quaisquer possibilidades de des-identificação ou mesmo desidentidade que um não-rostos possa significar; não-rostos utilizados com frequência nos protestos e performances do Coletivo Coiote, do qual Bruna carrega vivências tanto metodológicas quanto ideológicas consigo. Inclusive, a primeira vez em que Bruna performou com a faca foi em uma ação em nome do Coiote, numa parceria com Márcia, ambas mascaradas, realizada na rua, em frente a uma agência do Banco do Brasil situada em Natal/RN, em abril de 2015. Da circunstância com máscaras em Natal/RN, passando pela ação com Ventura no Rio de Janeiro/RJ até chegar naquela com Diana na Cidade do México, o rosto de Bruna foi progressivamente se revelando, em atitude decolonial de auto-exposição e protagonismo, que poderíamos chamar, inspirados em Lugones (2014), de “habitar a si mesma”, através da qual se dá a visibilização de uma sujeito travesti, conferindo-lhe uma identidade e conseqüentemente humanizando-a, ainda mais se concordamos com a afirmação de que o rosto “é uma condição para a humanização” (BUTLER, 2011, p. 24), conforme atesta Judith Butler fundamentada em Emmanuel Levinas. A re-existência

subversiva e decolonial de Bruna se estabelece também quando expõe seu rosto-corpo-identidade-travesti, lócus fraturado, em toda sua plenitude de prazer, agressividade, afeto e vingança, numa atitude humanizatória de um corpo que “nem sequer deveria ter vida”, parafraseando novamente Tertuliana Lustosa, a despeito do que o quadro conceitual de gênero imposto preconiza: que todas as existências não incluídas na categoria colonial reconhecida como “branquitude burguesa cisheteronormativa cristã” seriam compostas por sujeitos não-civilizados e conseqüentemente desumanizados. Bruna opta por combater os processos coloniais com a subversão da ideia de “civilidade”, pois a ela não interessa compactuar com os estratagemas e condutas civilizantes próprios do Norte Global, os quais se converteram com o passar dos séculos em ferramentas normativas para a invalidação de colonizados através da centralização das ontologias e epistemologias europeizadas. Pelo contrário: a contra-estratégia da artista é a *desCULonização*, projeto subversivo que inverte o jogo de hierarquias e eleva ao *status* de protagonista o corpo *CUir* travesti em atitudes nada “civilizadas”, ora rebolando um *funk* (também ele desqualificado artisticamente), ora coletivizando seu cu, ora permitindo prazerosamente que ele seja invadido pela própria arma que um dia quase lhe extirpou a existência precária. A noção de *desCULonización* (*desCULonização*, em tradução livre) que permeia todos os acontecimentos é literalmente utilizada na versão da performance realizada no México através do vocábulo impresso em uma tira de tecido e que explicita algo que já poderíamos assimilar pelo próprio acontecimento em si: a proposta poético-político-ideológica de negação e superação das colonialidades a partir do cu e, acima de tudo, pelo cu. Levando-se em conta que a própria faixa com o neologismo pintado em tinta preta foi enfiada/retirada do cu da performer, torna-se ainda mais assimilável o recado de que é pelo cu que a práxis decolonial *CUir* de Bruna Kury se estabelece, seja através da merda, como na sua performance da chuca¹⁹, seja através do prazer, tal e qual nas *performances da faca*, ou seja por quaisquer outras possibilidades. Compreender um corpo que se pretende *desCULonizado* requer considerar a movimentação dos quadris como potência libertadora e prática inicial, em que o cu é ponto fulcral de negociação prazerosa e libidinosa, tomando como referência os discursos da performer brasileira Jenny Granado, também conhecida como Maldita Geni Talia:

19 Bruna tem performado um acontecimento intitulado *a fronteira do corpo é o próprio corpo e/ou próteses* (2018), no qual se utiliza da prática da chuca (ou enema) em um aquário como crítica ao higienismo social.

[...] a desCULonização é uma campanha anti-civilizatória pelo gozo de um corpo que desfruta, que sente prazer e dança sobre as ruínas da ordem e do progresso, dos bons costumes, da família tradicional. Surge com a força de destruição, ocupação, invasão e re-existência que se concentra em nossos quadris e que ressoa por todo o corpo. [...] RECONHECER AS GEOGRAFIAS QUE TEMOS ESQUECIDAS NOS CANTOS MAIS AO SUL.²⁰

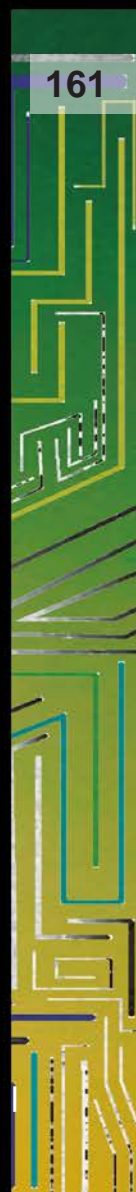
A *desCULonização* passa inevitavelmente pela movimentação dos quadris sob influência do batidão dos *funks* proibidões e de cunho erótico ou, ainda, como pensa Bruna Kury, dos tambores que nos conectam com nossas ancestralidades africanas. Indiferente, a conexão *desCULonizatória* percorre todo o corpo a partir dos ritmos pulsantes de influência afro-diaspórica. A revolução *CUir sudaka* travesti expressa pelo trabalho de Bruna Kury vai além dos higienismos acadêmicos que categorizam sujeitos e existências em direção de outras re-existências dissidentes que não mais pretendem se sujeitar às condições cisheteronormativas coloniais, as quais hierarquizam e polarizam categorias como raça, sexo, sexualidade, classe social, poder aquisitivo, dentre outras. Ou parafraseando a puta e ativista transvestigênera Indianara Siqueira: são estratégias e atitudes que desfazem gênero na prática²¹ independentemente de quaisquer teorias.

POR UMA PRÁTICA ARTÍSTICA DECOLONIAL

Em minha tese de doutorado, analisei justamente estas duas versões da realização cênica concebida por Bruna Kury, a partir das quais pude, juntamente com o trabalho de outros artistas brasileiros (Pêdra Costa, Macaquinhos, Levanta FavelA, Cia. Espaço em Branco e Paulx Castello) refletir acerca da elevação do *cu* ao *status* de um contradispositivo estético-político decolonial, apesar das polêmicas e conservadorismos que rodeiam tais acontecimentos artísticos. Por meio da perspectiva decolonial e pós-pornográfica, discorri sobre os acontecimentos em questão à medida que descrevi como o contato com esta rede de performers permitiu com que eu também pudesse repensar minha práxis artística

20 Do original em espanhol: "La desCULonización es una campaña anti-civilizatoria por el goce de un cuerpo que disfruta, que siente placer y baila sobre las ruinas del orden y del progreso, de las buenas costumbres, de la familia tradicional. Surge con la fuerza de destrucción, ocupación, invasión y re-existencia que se concentra en nuestras caderas y que resuena por todo el cuerpo. [...] RECONOCER LAS GEOGRAFIAS QUE TENEMOS OLVIDADAS EN LOS MÁS SURENOS RINCONES." (tradução minha). Este resumo foi retirado da descrição do *Taller Power de DesCULonización*, ministrado por Jenny Granado de janeiro a março de 2018, na Cidade do México. Mais informações: <<https://www.dancedeets.com/events/547521985586211/taller-power-de-desculonizacion-2-meses-intensivo-en-df>>.

21 Tertuliana Lustosa relata o momento em que Indianara Siqueira confronta a filósofa estadunidense Judith Butler durante o evento *Desfazendo gênero* da seguinte forma: "Butler, você desfaz gênero na teoria, eu desfazo gênero na prática" (LUSTOSA, 2016, 395).



e minha própria existência. Não havia, entretanto, e ainda não há a menor intenção de estabelecimento de uma categoria conceitual inédita ou uma nova linguagem artística com a proposição da minha tese, assim como não existe tal objetivo aqui neste artigo quando utilizo o trabalho de Kury como um possível exemplo de um ativismo *desCUlonizatório CUIr*. Seria muita ingenuidade a minha tentar encaixotar uma pluralidade de expressões artísticas decoloniais em um conceito acadêmico por excelência... Se elaboro tal classificação articulando noções trabalhadas por pessoas as quais respeito muito é única e exclusivamente para revelar as inúmeras possibilidades com as quais podemos analisar as *performances da faca* para além daquelas já estabelecidas de forma normativa – e que provavelmente nos fariam elaborar críticas equivocadas e elitistas às realizações em questão. Defendo que Bruna poderia ser considerada uma significativa performer do ativismo *desCUlonizatório CUIr*, ainda que eu acredite que Bruna não deva simpatizar com o conceito ativismo e menos ainda com a ideia de ver sua produção pós-pornô ser enquadrada em uma categoria unívoca, mesmo que pretensa... O que sei com certeza é que sua práxis artística se configura como uma “prática de existência”, ideia que tomo emprestada de Larissa Pelúcio, a qual percebe que as potências das produções latino-americanas são geridas na ambiguidade das margens, no “estar aqui e lá a um só tempo” (PELÚCIO, 2016, p. 132), tendo em vista que sujeitos marginalizados que as concebem estão corporalmente – e ontologicamente, eu complementaria - imbuídos de suas condições de precariedade. Bruna sem sombra de dúvida se articula a partir de seu lócus fraturado e, não à toa, torna-se nome corriqueiro entre as diversas redes afetivas pelas quais tenho transitado ou tenho conhecimento nos últimos anos convivendo com artistas em dissidência, o que me faz vislumbrar a potência política e anti-colonial que está sendo produzida nestes espaços subjetivos.

Ativismo *desCUlonizatório CUIr* seria uma práxis híbrida, carnavalizadora e debochada, mais interessada em enaltecer as práticas anti-coloniais pelo viés dos prazeres dos corpos. Acredito que esta ainda seja uma adversidade problemática no seio do debate decolonial, pois assim como Preciado (2009) constatou que toda margem produz suas próprias margens – algo que San Martín também corrobora conforme o referenciei anteriormente -, percebo sujeitos que, mesmo se propondo à luta anti-colonial, muitas vezes depreciam as pautas sexopolíticas e, assim, acabam relegando-as a um espaço

marginalizado e conseqüentemente inferiorizante, num proceder tipicamente colonial. Como ativista LGBTQIA+ e artista-pesquisador da interdisciplinaridade existente entre artes do corpo, gêneros, sexualidades e práticas decoloniais, defendo o pensamento crítico acerca das políticas das dissidências sexuais e de gênero como pautas urgentes do debate decolonial e, com isso, tal e qual potentes artistas com quem dialoguei na minha tese, assumo o cu como um possível contradispositivo estético-político nas artes contemporâneas da cena brasileira, a partir do qual podemos descolonizar os corpos, as ideias, as perspectivas e as subjetividades. Pela *desCULonização CUir*. Dancemos essa ideia, mexamos nossos quadris nela, deixemo-la fluir por nossos corpos para então começarmos a enveredar por outros caminhos que não os mesmos de sempre, colonialmente estabelecidos.

REFERÊNCIAS

ALTMAYER, Guilherme. Tropicuir – Resistências transviadas em rede. **Revista digital 4ª Parede**, #09 Queer, s/p., ISSN 2594-8547, 13 de junho de 2018. Disponível em: <<http://4parede.com/09-queer-tropicuir-resistencia-transviadas-em-rede/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.

CABALLERO, Ileana. D. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CASTELLI, Rosario; CAVALERO, Lucía. **Un posporno situado**. 2011, s/p. Disponível em: <<https://muestraposporno.wordpress.com/textos/un-posporno-situado/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

COLIN, Daniel. “**O sul do corpo é o nosso norte**”: práticas deCULoniais em corpos de artistas brasileir*s. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (Org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.

COSTA, Pêdra. **The kuir sauvage**. concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

KURY, Bruna. Desculonizando as corpas (ou tutorial para dinamitar normatividades). **Revista digital 4ª Parede**, #09 Queer, s/p., ISSN 2594-8547, 18 de junho de 2018. Entrevista. Disponível em: <<http://4parede.com/09-queer-desculonizando-as-corpas-ou-tutorial-para-dinamitar-normatividades/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

KURY, Bruna. **Entrevista concedida a Daniel dos Santos Colin**. São Paulo, SP: 2019. Entrevista.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2014. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-terrorista. **Revista Concinnitas**, ISSN: 1981-9897, ano 17, v. 01, n. 28, setembro de 2016, p. 384-409. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MILANO, Laura. **Usina posporno**: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** 2015, s/p. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee#.pbhcz03fk>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

NOGUEIRA, Fernanda; COSTA, Pedro. Da pornochanchada ao Pós-Porno-Terrorismo no Brasil: d'As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote. **Revista Rosa #5**, Medium, 2014, s/p. Disponível em: <<https://medium.com/@rosarevista>>. Acesso em: 15 out. 2015.

PELÚCIO, Larissa. Breve história afetiva de uma teoria deslocada. **Revista Florestan**, Ano 1, n. 2, 2014a, p.26-45. Disponível em: <http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63/pdf_24>. Acesso em: 12 mai. 2017.

PELÚCIO, Larissa. O cu (de)Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Iberic@I, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, Numéro 9 – Printemps, 2016, p.123-136. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@I-no9-printemps-2016-12.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, 1ª edição, maio-outubro, 2014b, s/p. Disponível em: <www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index>. Acesso em: 12 mai. 2017.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Zine Curso Kuir – perspectivas latinas**, Recife: 2015, s/p.

PRECIADO, Beatriz. Multitudes queer. Nota para uma política de los “anormales”. **Nombres Revista de Filosofía**. Córdoba, año XV, nº 19, abril de 2005, p. 157-166.

PRECIADO, Beatriz. Terror Anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. España: Editorial Melusina, 2009, p.133-172

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

SAN MARTÍN, Felipe Rivas. Diga queer con la lengua afuera. Sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: DÍAZ, Jorge (ed.). **Por un feminismo sin mujeres**: [fragmentos del segundo circuito Disidencia Sexual]. Santiago de Chile: Editorxs Coordinadora

Universitaria por la Disidencia Sexual, 2011. Disponível em: <<http://ensayosfeliperivas.blogspot.com/2011/10/publicado-en-el-libro-por-un-feminismo.html>>. Acesso em: 22 mar. 2017

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a *situación cuir* latino-americana: pontos de partida para o debate. **Revista Periódicus**. Salvador: UFBA, v. 1, n. 1, 2014, p. 258-276.

SOUSA JÚNIOR, José Gilberto A. **Teoria cu**: políticas do saber e da subjetividade a partir de Pedro Solange. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Ciências Sociais. Natal, RN: [s.n], 2014.

Recebido em: 20/08/2021

Aceito em: 06/09/2021

**DANÇA, VÍDEO E EPISTEMOLOGIAS ALTERNATIVAS:
RAQS EL SHARQI EM WE SPEAK DANCE**Eleonora Camargo de Mendonça¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo revisitar a dissertação “O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance* (2018)”, apresentada no ano de 2019, agora sob a perspectiva dos estudos de gênero e interseccionalidades. Mais precisamente, lança um novo olhar para três dançarinos do episódio Beirute, a partir da dança *Raqs el Sharqi* (conhecida como “Dança do Ventre”) e sob duas provocações: as ideias de intersecção representacional (CRENSHAW, 2017) e epistemologias alternativas (HARDING, 1993), e o embasamento deste texto exclusivamente em autoras mulheres. Mantém-se a estratégia metodológica de outrora – indisciplinar, que combina as leituras do corpo, da dança e da tela – para compreender como se dá a interação entre as várias camadas de diferenciação (e opressão) nas representações dos corpos que dançam na série documental. Por conseguinte, busca-se entender como o possível apagamento dessa relação serve para produzir e reproduzir discursos essencialistas. Como consideração, tem-se que as lentes propostas desvelam que não se pode falar em *Raqs el Sharqi* no singular. E que, ao optar pelo lugar do exótico e pelos binarismos, o audiovisual acaba por enclausurar as diferenças, ignorar os contextos e desfazer a potência dos corpos que dançam. Persiste o questionamento: como representar a arte sem ignorar sua complexidade? Talvez o início de uma resposta esteja na busca por uma leitura do mundo sob a lógica da adjacência.

Palavras-chave: Comunicação; Corpo; Dança; Representação; Interseccionalidades.

**DANCE, VIDEO AND ALTERNATIVE EPISTEMOLOGIES:
RAQS EL SHARQI IN WE SPEAK DANCE**

Abstract: This article aims to revisit the dissertation “The body that dances on the screen: a post-colonialist look at culture and representation in *We Speak Dance* (2018)”, presented in 2019, now from the perspective of gender and intersectional studies. More precisely, it takes a new look at three dancers from the episode Beirut, from the *Raqs el Sharqi* dance (known as “Belly Dance”), under two challenges: the ideas of representational intersection (CRENSHAW, 2017) and alternative epistemologies (HARDING, 1993), and a text based exclusively in women authors. The methodological strategy remains the same – interdisciplinary, which combines the readings of the body, dance, and screen – in order to understand how the different layers of differentiation (and oppression) interact in the representations of the bodies that dance in the series. Consequently, it seeks to comprehend how the erasure of this relationship serves to produce and reproduce essentialist discourses. As a consideration, the proposed lens reveals that it is not possible to speak of *Raqs el Sharqi* in the singular. Also, by choosing the place of the exotic and the binarisms, the audiovisual ends up enclosing the differences, ignoring the contexts and undoing the power of the bodies that dance. The question remains: how to represent art without ignoring its complexity? Perhaps the beginning of an answer lies in the search for a reading of the world under the logic of adjacency.

Keywords: Communication; Body; Dance; Representation; Intersectionalities.

¹ Jornalista e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Graduanda em Dança (Bacharelado e Licenciatura) na Universidade Estadual do Paraná - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná – E-mail: eleonoracmendonca@gmail.com

Introdução

Raqs el Sharqi – “Dança do Ventre” ou “Dança Oriental” – é um dos principais pontos de entrelaçamento do presente artigo. Uma forma de mover que conecta três personagens: Namia Yazbek, Alexandre Paulikevitch e Randa Makhoul. Eles fazem parte do episódio Beirute na série documental *We Speak Dance* (2018).

E esta costura nos conduz a um segundo ponto de entrelaçamento: o conceito de intersecção representacional. As danças destes três intérpretes coreografam sozinhas e entre si o que Sandra Harding (1993) chama de epistemologias alternativas. O orientalismo e o colonialismo, as questões de gênero, como o feminismo e o *queer*, a religião, a localização e a classe estão nos pés e nos quadris, nos giros e nas performances, no discurso falado e também no dançado por Yazbek, Paulikevitch e Makhoul.

A riqueza desses imbricamentos e a conseqüente problemática do seu apagamento na representação e nas discussões propostas pela série despontaram para mim a partir das reflexões tecidas durante a disciplina Seminário Temático V – Comunicação, gênero e interseccionalidades, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Dessa observação surgiram novas possibilidades investigativas para o audiovisual *We Speak Dance*, estudado em 2019 na dissertação “O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance* (2018)”.

We Speak Dance é uma série documental que exhibe as viagens da bailarina Vandana Hart pelo mundo em busca das potências unificadoras e renovadoras da dança. Em cada uma das partes nos são comunicados corpos dançantes variados e histórias específicas de discriminação, protesto, celebração, reconhecimento e legitimação. O ponto em comum? A dança para mediar a vida, para resistir.

A temporada única hospedada na plataforma *Netflix* é dividida em cinco episódios: Lagos, Vietnã, Beirute, Bali e Paris. Nesses percursos, Hart é mais do que espectadora/interlocutora. Ela aparece como intérprete tanto das histórias quanto das danças que apresenta. Coloca no corpo, experimenta e conta à câmera todas as suas impressões.

Naquele momento, durante a dissertação, em busca de compreender as formas de apropriação desses corpos dançantes, suas culturas e vozes no processo de representação deste audiovisual, percorri (em maior ou menor grau) essas múltiplas

categorias de diferenciação – gênero, cultura, orientalismo, religião. No entanto, deixei de entrecruzá-las, de problematizá-las em atravessamentos, e de nomear esses encontros como Interseccionalidades.

Tanto não o fiz em minha investigação quanto me parece que este reconhecimento também não está evidenciado na própria série documental. A pesquisadora Kimberle Crenshaw expõe exatamente essa problemática ao dizer que “(...) quando um discurso não reconhece o significado do outro, as relações de poder que cada um tenta desafiar são fortalecidas.” (2017, *online*)

Hoje esse vazio parece gritante e exige uma recomposição – ao menos da parte que me cabe. Portanto, é com o intuito de visitar o trabalho de 2019 que proponho a presente investigação. Ela vem com o mesmo tom do texto anterior – em primeira pessoa para não disfarçar o olhar e a localização de quem a tece –, pois entende o valor do contexto de quem pesquisa e da abordagem histórica do que é pesquisado.

Não fica de fora também a forte coreografia já proposta entre dança e vídeo, entre corpo cultural e comunicação. Mas, agora, soma-se a isso a provocação de um embasamento exclusivo em autoras mulheres² e a perspectiva dos estudos de interseccionalidades. Essa lente interseccional é explicitada por Sirma Bilge (2009) como uma teoria transdisciplinar que, a partir de um enfoque associado, está em busca da complexidade das identidades e desigualdades sociais:

Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais. Ela propõe apreender a realidade social de mulheres e homens, bem como as dinâmicas sociais, culturais, econômicas e políticas a ela associadas como sendo múltiplas e determinadas simultaneamente de maneira interativa por vários eixos de organização social significativos (BILGE, 2009, p. 70).

2 Não faço isso acreditando que estarei livre por completo de lentes androcêntricas, patriarcais, machistas e sexistas da ciência “tradicional”. Mas, como um ato político que questiona esse lugar comum, expõe como controverso, reforça as instabilidades e valoriza a produção científica de mulheres.

De maneira ainda mais específica, esta análise é construída sob a égide do conceito de intersecção representacional, discutido por Kimberle Crenshaw (2017). Segundo ela, o problema da desvalorização de classes subalternas – em seu enfoque a mulher não-branca – está justamente na forma como as imagens culturais representam essas epistemologias alternativas.

Logo, o artigo aqui é o próprio corpo no ato performativo, que se serve de outras roupagens para responder ao (novo) contexto em que se encontra. Não como se a versão precedente perdesse o seu valor ou fosse cancelada, mas como uma necessidade da trajetória deste corpo-texto (e da própria pesquisadora) que segue seu curso.

Trago comigo o epílogo da dissertação: um vídeo que ora potencializa, ora fragmenta o movimento (e a cultura) e que desfoca suas potencialidades ao basear a representação desses corpos, amiúde, em essencialismos orientalistas. A fruição do movimento, em *We Speak Dance*, e o entendimento das danças e seus contextos logo perde lugar para as impressões turísticas e para a abordagem participativa de quem a conduz – a dançarina Vandana Hart. É somente quando o próprio corpo-autor fala (pela dança e pela voz), e isso se une aos recursos audiovisuais, que a série ganha realmente em conteúdo, em localização, em heterogeneidade.

A essas considerações, acrescento novos questionamentos: será que esse corpo realmente fala ou simplesmente responde a inquisições que o moldarão segundo prismas patriarcais, heteronormativos, eurocêntricos, coloniais e ocidentais? A produção audiovisual em questão está realmente criando e promovendo espaços de voz ou apresentando um olhar turista para o que desconhece? Será que não está apenas aplacando uma culpa histórica com ainda mais subjugação ao submeter o próprio “Outro” à incumbência de explicitar a diferença e a dominação? Essas explicações chegam sequer a aparecer?

Instigada por esse novo olhar, ao rever o terceiro episódio, pude observar, de pronto, o cruzamento entre diversas epistemologias da diferença, da subalternidade. Mas, o que mais chamou a atenção foi a presença delas em um mesmo tema, a dança *Raqs el Sharqi* – também chamada de “Dança Oriental” ou ainda “Dança do Ventre”.

Logo, é expressamente sobre ela que se direciona a pergunta desse estudo: tendo em vista que *We Speak Dance* (2018) se apropria dos corpos que dançam, suas vozes e culturas, para representá-los, muitas vezes, de maneira estereotipada, como se dá a interação entre as várias camadas de diferenciação (e opressão) – a partir da dança *Raqs el Sharqi* – e como o apagamento dessas interseccionalidades serve para produzir e reproduzir discursos essencialistas?

REENCONTROS E APRESENTAÇÕES

Em busca de tais respostas – ou ao menos indicações –, volto ao “encontro” de dois dançarinos da série para essa nova análise: Namia Yazbek, e Alexandre Paulikevitch. E a eles adiciono um terceiro nome, o qual não apareceu em meu estudo precedente, Randa Makhoul.

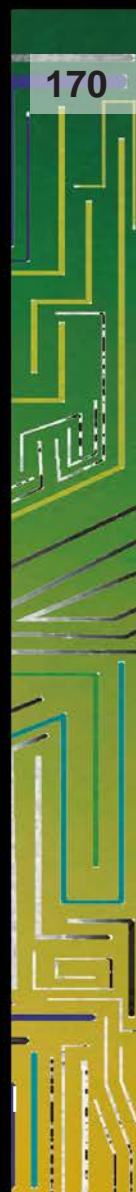
A retomada investigativa propõe um reexame do episódio em questão e das suas respectivas fichas de análise. Vale pontuar que elas foram desenvolvidas especificamente para o trabalho dissertativo e são divididas em três tipos: dois eixos distintos [1] e [2] e uma síntese [3].

Tal construção é baseada no entendimento de um imbricamento comunicacional. Isto é, quando a dança encontra a tela, surge um duplo processo de comunicação, afinal de contas o audiovisual, a partir de uma mobilização interpretativa, comunica sobre corpos que também o fazem por meio da dança³.

- [1] - Eixo 1: um questionário com oito perguntas que procura analisar cada corpo movente, sua dança e identidade(s), possíveis significados e intenções desse mover, a relação da performance com a cultura e o entorno.⁴
- [2] - Eixo 2: um questionário, com também oito questões, voltado para a construção do vídeo em si, em busca das implicações da técnica, da narrativa e do olhar de quem o produziu em relação ao que é representado. Foi aplicado a cada unidade de análise: corpo movente + contexto construído dentro da

3 Ver seção 5 - *Comunicação à la Matrioska: o corpo dançante na série documental em O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em We speak dance* (MENDONÇA, 2018, p. 67).

4 A primeira parte do eixo de análise foi inspirada na proposição analítica desenvolvida por Judith Lynne Hanna (1987), denominada *Semantic Grid*, e nas reflexões de Jane Desmond, organizadas em *Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance* (1997). Ver (MENDONÇA, 2018, p. 86-88).



série.⁵

- [3] Síntese: uma ficha única para cada episódio, com três indagações. Reúne e tensiona os dados coletados nos dois eixos acima para se aproximar da pergunta de pesquisa. Isto é, responde sobre o cruzamento entre dança e vídeo, a relação do capítulo com as discussões orientalistas e o significado que parece ser privilegiado na representação desses corpos dançantes.

Vale frisar que para esta nova caminhada foi necessário adaptar a ficha de síntese, já que passo das discussões específicas em orientalismo para provocações interseccionais – o que de certo modo abarca as noções orientalistas, mas não se resume a elas.

Como Randa Makhoul não estava entre os corpos dançantes analisados na dissertação, por conta dos recortes no objeto de pesquisa, foi necessário aplicar as fichas do eixo 1 e 2, além de readequar a ficha 3 à conexão entre esses três personagens. Em adaptação ao espaço exíguo, as fichas originais podem ser consultadas no trabalho dissertativo⁶.

Por ora, finalizo esta seção adiantando que *Raqs el Sharqi* foi a escolha desta autora para nomear a dança em questão justamente para se aproximar de suas origens e não reproduzir uma visão orientalista. Em função disso, quando não estiver parafraseando algum dos personagens, as outras nomenclaturas advindas dessa colonialidade do poder –, “*Belly Dance*”, “Dança do Ventre”, “*Danse du Ventre*” – estarão entre aspas. Mas, antes de explicitar essa escolha a partir da análise, passo para a contextualização dessa arte milenar.

BREVE HISTORIOGRAFIA

Sua historiografia é, de certa forma, incerta. De acordo com Alice Casanova dos Reis (2008), há indícios dessa dança em estátuas do período pré-histórico na Índia e Turquia. São amuletos ligados à ideia de fertilidade da terra e dos corpos. O ventre, as vibrações e ondulações surgem como a forma de cultivar a mulher e seu dom de gerar a vida.

5 A segunda parte do eixo analítico é conduzida, sobretudo, segundo os procedimentos investigativos propostos por Diane Rose (2002). Ver (MENDONÇA, 2018, p. 88-91).

6 Ver seção 6 – *Um olhar plural* (MENDONÇA, 2018, p. 82-92) e 7 – 7.2 – Beirute (MENDONÇA, 2018, p. 124-148)



Conectada, portanto, ao sagrado e à sexualidade feminina, essa dança se desenvolve “primordialmente no contexto mítico-religioso de civilizações antigas do Oriente Médio”. (DOS REIS, 2008, p. 54) Por este motivo, a pesquisadora a considera “uma dança fundamentalmente constituída por uma questão de gênero”. (2008, p. 65)

Em dado momento, ela sai dos templos e passa a ocupar palácios e festas populares. Deixa seu tom sagrado e se transforma em entretenimento. É, por um lado, uma forma de submissão e sedução a partir da relação sultão-concubina, simbolizada pelos haréns. Por outro, uma maneira tanto de ambicionar e alcançar posições de poder quanto de vivenciar a liberdade dos seus corpos entre as próprias mulheres, isto é, sem a presença masculina.

Aqui surge, portanto, o primeiro contraste observado nessa narrativa e ligado ao que se entende por haréns: a simples noção de um lugar reservado e familiar onde se podia ficar à vontade (DIB, 2016) em contraponto à sexualização e subjugação das mulheres nesses espaços. E é sob essa segunda visão que a “Dança do Ventre” passa a ser conhecida e representada pelo Ocidente, a partir das expedições de Napoleão Bonaparte ao Egito. Tal projeto explorador-colonizador passa a fabricar imagens sobre essa realidade “exótica e dessemelhante”, como explica a estudiosa Nina Ingrid Paschoal (2019, p. 276).

Sobre isso, abro um parêntese: é importante, como sugere a pesquisadora Lila Abu-Lughod (2012), não relativizar a questão – no caso, essa dupla dominação masculina, tanto efetuada internamente quanto a partir da colonização. Contudo, não cabe também estipular uma preocupação seletiva que simplesmente considera a mulher oriental como alguém que precisa de salvação. O que quero pontuar é a complexidade dessa discussão, que nos leva a recorrer justamente à interseccionalidade como forma de captar a simultaneidade dessas opressões e as relações de um mundo globalizado com as particularidades do que se considera “o Oriente”.

Segundo Abu-Lughod, “as formas de vidas que encontramos ao redor do mundo já são produtos de longas histórias de interações” e nos fazem questionar diariamente como lidar com a diferença. (2012, p. 460) O que ela quer dizer é que, nesse processo, existe uma oposição entre ser relativista cultural e reconhecer as diferenças “precisamente como produtos de diferentes histórias, como expressões de diferentes circunstâncias e como manifestações de desejos diferentemente estruturados”. (2012, p. 462)

E, mais do que isso, a pesquisadora atenta para o fato de que não podemos colocar o feminismo do lado do Ocidente. Quer dizer, não se trata de estabelecer polarizações, pois elas acabam por trabalhar contra as tantas mulheres no Oriente, que estão em busca de alternativas às injustiças que vivem. É como questioná-las injustamente: “você está conosco ou está contra nós?”. (ABU-LUGHOD, 2012, p. 464) Joan Scott (1995) expõe exatamente essa potência quando declara que é no próprio interior das estruturas de poder que estão os espaços para resistência e agência humana. Essa,

(...) concebida como a tentativa (pelo menos parcialmente racional) para construir uma identidade, uma vida, um conjunto de relações, uma sociedade estabelecida dentro de certos limites e dotada de uma linguagem – uma linguagem conceitual que estabeleça fronteiras e contenha, ao mesmo tempo, a possibilidade da negação, da resistência, da reinterpretação e permita o jogo da invenção metafórica e da imaginação (SCOTT, 1995, p. 86).

Retomando a historiografia, com a Revolução Industrial, aumentam as incursões ocidentais ao “Oriente”, sob a justificativa escape da rotina. Onde o encontrariam? No que consideravam seu oposto: a natureza, a permissividade e o desábito orientais. No Líbano, mais especificamente, essa colonização é avigorada após a Queda do Império Otomano, quando a Liga das Nações dá à França o mandato da região, que só se torna independente na Segunda Guerra Mundial.⁷

É justamente nesse contexto de diferença colonial que são representadas as “mulheres orientais”. Representações essas que, segundo María Lugones (2014), atravessam, para além do gênero, questões de economia, mundo espiritual, conhecimento, práticas cotidianas e ecologia. Sobre isso, também discute Nina Paschoal (2019).

As mulheres árabes foram, muitas das vezes, retratadas de forma a aparentar viver dentro deste tipo de cotidiano onírico, delirioso, que alimentava fantasias e ânsias masculinas, sorvendo corpos permissivos e sem limitações morais, quer estas fossem impostas pelos costumes, quer fossem pela Igreja. Assim, a representação da mulher oriental e sua imaginária disponibilidade formaram uma forte coluna para sustentar a representação Orientalista; e também sua grande produção, exibição e comercialização (PASCHOAL, 2019, p. 279).

⁷ A influência e dominação ocidentais não pararam com a independência do Líbano, em 1943, e a saída das tropas francesas em 1946, principalmente por conta das intervenções dos Estados Unidos – além da Síria e da ocupação israelense. Ao mesmo tempo, cresciam disputas internas entre cristãos e muçulmanos que desencadearam uma guerra civil (1975-1990). A saída dos EUA e sírios não terminou com o domínio político da Síria na região. Em 2005, o assassinato do primeiro-ministro Rafic Hariri expõe as ainda existentes tensões e a presença problemática de milícias palestinas e do braço armado do Hezbollah. Com a Guerra Civil Síria em 2011, o Líbano passa a ser o destino desses refugiados (BBC NEWS, 2015) – que, segundo a série *We Speak Dance*, já recebia palestinos desde 1949.

E o resumo sujeitificado de todo esse mito Ocidental estava na odalisca, o próprio oásis deleitoso de um corpo dócil, disponível e passivo às realizações sexuais do homem do Ocidente. Isto é, a demonstração dessa servidão e disponibilidade passava pela representação de uma dança libidinosa, sem pudores e incivilizada.

Ignorando a ancestralidade, a complexidade e a mutabilidade dessa dança em relação ao tempo e aos diversos contextos em que se estabeleceu, surge o que se chamou de “*Danse du Ventre*”. Uma leitura ocidental, colonial, patriarcal e sexualizada que sistematizou ao seu bel prazer práticas e corpos orientais.

PERFORMANCE INTERSECCIONAL

É a partir dessa nomenclatura que estabeleço a primeira discussão sobre interseccionalidade. Sublinho que ela foi levantada pelos personagens no episódio Beirute de *We Speak Dance*, mas permaneceu inexplorada de maneira aprofundada pela apresentadora⁸.

“Não tem como visitar o Líbano e não aprender a dança do ventre.”, declara Vandana Hart. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-20:24) Considerando que as vozes *off* (narrações) são produzidas depois da gravação, entende-se que aqui ela fixou uma posição discursiva. Se o fez por se tratar do nome mais conhecido ou por questões que não aparecem na série, não se sabe. O fato é que ela opta justamente pelo título mergulhado em relações de poder ligadas ao orientalismo e ao gênero, mesmo tendo testemunhado as discussões propostas principalmente por Namia e Alexandre.

O espectador é apresentado a essa “Dança do Ventre” pelos passos de Namia Yazbek. Ela diz preferir “Dança Oriental” à “Dança Árabe”, tendo em vista que “ao dizer dança árabe, você está se referindo aos árabes. E, no Líbano, temos muitas culturas. A dança que fazemos é uma fusão de várias eras, como a persa e a egípcia. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:55)

⁸ Indo ao encontro de Randa Makhoul, depois de conhecer Namia e Alexandre, Vandana Hart comenta: “Estou indo ao *Metro al Madina* para ver a dança do ventre, oriental, Baladi... Nem sei mais o nome delas (...)”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-18:23)

Contudo, mesmo ao falar “Dança Oriental” se está deixando muita coisa de fora, unindo culturas muito diversas, (práticas, corporalidades, religiões, relações sociais de gênero), como a própria dançarina expõe. É justamente essa problemática que a pesquisadora Deepika Bahri pontua quando diz que “uma representação específica pode ser confundida como representativa de uma cultura inteira”. (2013, p. 667) O que ela quer dizer é que a representação não deveria funcionar como uma “sociologia informal”, essencialista, redutora.

Tais dessemelhanças dentro da cultura oriental, com uma leitura específica sobre as mulheres, aparece também na fala da dançarina Randa Makhoul, quando comenta sobre seu gosto pela “Dança do Ventre” no Líbano. Ela diz: “na Síria ou no Egito, as mulheres não se comportam assim. As mulheres nos países árabes não são nada, são um zero à esquerda.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-19:08) Não fica evidente o que Randa quis dizer com “assim”, mas ela parece tecer uma relação entre a liberdade das mulheres e a dança no mundo Oriental.

O que chama a atenção é que já nessas breves declarações fica evidente a pluralidade de vozes, identidades e modos de viver orientais e, mais especificamente, se comparadas apenas as mulheres. Entretanto, as práticas colonialistas tendem a ignorar essa heterogeneidade e encerrá-la em uma classificação única do ser mulher oriental.

Quem traz um contraponto a essas duas nomenclaturas, “Dança Oriental” e “Dança do Ventre” é Alexandre Paulikevitch. O dançarino opta por Dança *Baladi*, as “palavras autênticas” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:39), pois, segundo ele, as duas outras formas carregam o peso da colonização. Por sua vez, *Baladi* é um ritmo específico que significa “meu povo” em árabe e representa o popular, a terra natal. (BENCARDINI, 2002)

E os próprios usos dos nomes para essa dança nos guiam para a forma como seus performers a enxergam e a colocam no corpo e, por conseguinte, são representados. Desse modo, passo a olhar para a conexão entre a Dança *Raqs el Sharqi* e as interseccionalidades a partir de cada um dos três dançarinos.

NAMIA YAZBEK

Na dança de Namia Yazbek três questões parecem saltar aos olhos quando se fala em interseccionalidades. A primeira delas diz respeito ao local onde a performance ocorre. A entrevistada e Vandana Hart estão na sacada/terraço do que parece ser uma construção abandonada. Há entulhos pelo chão, rachaduras na parede e a pintura das janelas está descascada.

Será que a vista para o mar é argumento suficiente para apresentar a dança de Yazbek nesse local? O espectador fica sem saber se há alguma relação a mais ou se a escolha somente reforça o binarismo trazido pelas falas da apresentadora e imagens do episódio. Aqui, o Líbano está entre o conservadorismo religioso e o liberalismo dos jovens, a guerra civil e a festa, a sede do Hezbollah e a praia, a tradição e o “visual moderno” dessa “Dança Oriental”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:35)

Por mais que Hart diga que os libaneses “transitam nesse lugar de opostos com elegância e resiliência” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:28), essa construção antagônica gera um descarte das complexidades históricas, sociais e culturais desse corpo que dança. Remete-nos à seguinte frase de Asma Lamrabet: “O corpo das mulheres muçulmanas parece, hoje, encarnar o lugar da tensão entre as representações da modernidade e as da antimodernidade.” (LAMRABET, 2014, p. 33) Isto é, parece não haver um espaço de negociação, de fronteira. Existe a modernidade positiva de um lado e de outro o passado negativo, ligado à religião, à tradição e à selvageria dos conflitos armados.

A segunda questão é levantada pela própria dançarina quando denuncia que a história ainda difunde essa dança de uma maneira sexualizada, apesar do seu papel empoderador. E aí, nós recaímos novamente ao debate tecido logo acima, quando na contextualização da dança *Raqs el Sharqi*.

Recordo: a sexualização dessa dança se dá em um intrínseco trabalho colonialista e orientalista, mas também ligado a relações patriarcais e machistas (internas e externas), e, ainda, à própria religião, sociedade e família. A contestação aparece quando essas mulheres orientais optam por buscar espaços de libertação e poder justamente por meio

dessa dança. Passando por cima dessa complexidade, com seus *closes* nos seios e na barriga – e conseqüente fragmentação desse corpo dançante –, a câmera parece reforçar precisamente o que Namia vem reprovar e resistir.

Por fim, a terceira questão. Ela aparece de maneira muito mais sutil do que as demais, mas vale ser citada. Trata-se da relação entre essa dança e o seu fazer profissional/artístico. Para além de um problema social de gênero, religião e colonização, há um estigma no que tange a ideia de classe. Se a “Dança Oriental” de Namia é descreditada e até proibida por sua sexualização, trabalhar com ela e reconhecê-la enquanto arte é mais ainda uma forma de resistência.

ALEXANDRE PAULIKEVITCH

No episódio, quem parece performar e até explicar as interseccionalidades de sua dança é Alexandre Paulikevitch. Primeiro com a própria discussão sobre a nomenclatura colonial, já explicitada anteriormente. Tal posicionamento demonstra uma reflexão em relação às origens e às influências da “Dança do Ventre”.

Além de calcar um espaço crítico no que diz respeito ao colonialismo, sua dança *Baladi* é também um ato político contra a imposição de um dançar exclusivamente feminino. “A dança não tem gênero para mim. Os movimentos não têm gênero. São movimentos.”, declara Alex. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:51) Soma-se a isso a crítica à estrutura patriarcal que ao mesmo tempo normatiza, controla o feminino e criminaliza a homossexualidade.

Quando o dançarino diz que “o homem é Deus nesta região” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:09) ele está identificando justamente essa relação entre a oposição binária e as relações de poder, discutidas por Joan Scott: “a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se parte do próprio significado de poder; pôr em questão ou alterar qualquer de seus aspectos ameaça o sistema inteiro.” (1995, p. 92)

Ao trazer esses apontamentos, Alex parece frisar a importância de rejeitar a fixidez e a cronicidade da oposição binária – tida como produto do consenso e única possibilidade – bem como de historicizar e desconstruir os “termos da diferença sexual”. (SCOTT, 1995, p. 84) Para além disso, ele instaura, por meio de sua performance de vida, novas possibilidades *queer*.

Isto é, suas negociações se dão no corpo e caminham para uma crítica à oposição binária, ao sistema de poder e aos papéis estabelecidos para cada sexo, a partir da ocupação de um lugar de fronteira. “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.” (LOURO, 2001, p. 546) “Ok. Eu sou um homem. Mas pareço uma mulher e sou mais uma mistura dos dois. E se te incomoda, tudo bem.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:12)

Randa Makhoul

Randa Makhoul performa em uma casa de espetáculos chamada *Metro Al Madina*. Desde a forma como Vandana Hart chega e interage com o local, até suas interferências e a forma como é (re)tratada, é possível notar a sexualização e o colonialismo relacionados a essa dança. Explico.

Enquanto a artista se apronta para o espetáculo – pinta as unhas, penteia os cabelos, maquia-se –, ela explica seu papel: encena a dançarina de “Dança do Ventre” de um cabaré no show *Hishik Bishik*. “Sou aquela que todos desejam”, declara. Então, a apresentadora demanda: “Ela é só um personagem ou essa é você na vida real? (...) Todos querem [o seu corpo]?” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-19:35) Randa ri e responde que não, não quer o dinheiro dos outros.

Volto então à desconstrução no que diz respeito a ideia de harém que, por sua vez, conecta-se a esse mito do corpo disponível, da mulher odalisca que faz “Dança do Ventre”. “Percebe-se que a dança nos haréns trazia sentidos que remetiam aos lugares sociais e simbólicos da mulher naquele contexto, no qual a sexualidade podia ser vivenciada sob aspectos paradoxais: sagrado/profano; submissão/poder.” (REIS, 2008, p. 59)

Ainda em uma discussão sobre esse corpo da “Dança do Ventre”, Hart também a questiona sobre o padrão ideal. Porém, qual seria o objetivo dessa pergunta senão encerrar o estilo em um estereótipo? Sem fixar um padrão físico, Makhoul responde: “Aquele que faz belos movimentos com os braços e os quadris, interage com as pessoas e proporciona diversão a elas. É uma dança como outra qualquer.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-19:50)

Nessa mesma frase, porém sob sua tradução literal – diferente da legenda em português –, é possível encontrar outro ponto de intersecção entre as epistemologias alternativas. Trata-se da discussão sobre a classe artística – como em Namia. Randa fala “É como qualquer [arte]”, calcando assim um espaço de legitimação para esse mover da “Dança do Ventre”.

Por fim, uma outra face dessas interseccionalidades é novamente a questão orientalista. Ao encerrar a visita à Makhoul, a narradora volta a ocupar um discurso binarista entre o atraso do passado e a certeza da modernidade⁹. “Até no camarim de Randa dá para sentir a luta entre o passado e o futuro de Beirute.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-20:24)

CONSIDERAÇÕES

Antes de trazer as considerações acerca do conteúdo, gostaria de pontuar sobre a experiência de pesquisa e feitura do texto. Primeiramente, sublinhar a satisfatória aposta de refletir somente a partir de autoras mulheres, justamente como uma forma de se colocar contra as exclusões que a ciência costuma engendrar. (HARDING, 1993)

Também, comentar sobre a proposição de criar um desdobramento analítico baseado em um trabalho bem mais extenso, a dissertação. O espaço reduzido de um artigo e as inúmeras possibilidades investigativas tornaram a escrita um desafio. A partir daqui, passo aos resultados propriamente ditos.

9 A título de registro, essa tessitura da oposição começa a ser construída já nas primeiras imagens do episódio: “A praia, o bote, pessoas sentadas na areia são o fundo para a figura em primeiro plano. Uma mulher de *hijab* carrega seu filho pequeno pelo braço. Ele olha para o homem de bermuda e sem camisa enquanto se distancia em câmera lenta. Esse retribui o encontro silencioso.” (MENDONÇA, 2019, p. 124) Mais algumas imagens e a primeira frase: “Beirute, Líbano. Uma fascinante cidade de opostos.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-01:47)



A interação entre as várias camadas de diferenciação (e opressão) – a partir das danças *Raqs el Sharqi* (aqui transformo em plural, tendo em vista sua heterogeneidade no episódio) – pouco ocorre na série em si. Quem chega a tencioná-las de maneira mais evidente é Alexandre Paulikevitch. Deste modo, foi necessária uma leitura crítica, baseada nos estudos de gênero e interseccionalidades, para desvelá-las.

Essa análise das epistemologias alternativas nas danças *Raqs el Sharqi* provaram sem demora que não se trata de um estilo único, tampouco definitivo. Se o discurso orientalista encerra essa dança e seus corpos moventes em um modelo feminino, sexualizado e exótico, e se a própria representação na série documental não dá conta de debater a heterogeneidade dessas vivências, o olhar para as interseccionalidades mostra que se trata de uma interpretação fundamental para seu entendimento.

Como sugere Deepika Bahri (2013), as representações sempre serão problemáticas no sentido em que acabam recaindo em interpretações equivocadas, parciais ou ficcionais e produzem uma expectativa de invariabilidade. Contudo, não se desfaz a necessidade de lançar um olhar crítico sobre o que é produzido. Principalmente pois as práticas coloniais persistem. E o olhar turista do audiovisual, ao optar pelo apagamento dessas categorias e pela permanência no lugar do “exótico” e da reafirmação das oposições binárias, prova exatamente isso.

Neste sentido, como pondera a pesquisadora, quem sabe o problema não esteja especificamente nas nomenclaturas – neste caso, das danças e corpos –, “mas no colapso da diferença na base dessa terminologia”. (BAHRI, 2013, p. 674) Ou seja, a “Dança Oriental” e a “mulher oriental” podem surgir como formas de descrição. O problema está em seu enclausuramento enquanto categoria homogênea. Por isso, minha escolha por escrevê-las com as aspas desde o início do artigo.

De fato, portanto, uma conexão mais evidente entre as epistemologias alternativas – gêneros, orientalismo, colonialismo, classes, geografia e religiões – poderia reduzir os discursos essencialistas nas representações em *We Speak Dance*, na medida em que contextualizaria as diferenças e passaria a compreender melhor as identidades como relacionais e históricas.

Outro ponto a se frisar é que não estou aqui em busca de representações de culturas herméticas e inalteradas. Mas, é necessário diferenciar influências de violências epistêmicas. Sob essas provocações, surge um novo questionamento – afinal de contas é para isso que servem as pesquisas – como estudar as diferenças em um mundo globalizado, visto que não há mais “estados puros” e sim negociações, trocas e resistências? O que essa realidade faz com a arte que fazemos hoje? No que ela se transforma? Como podemos compreendê-la em sua complexidade? E, para além disso, como representá-la em sua lógica multifacetada?

Ainda recorrendo à Deepika Bahri (2013), surgem dois posicionamentos que podem apontar para uma alternativa nesse cenário: o compromisso transnacional e a busca por uma leitura do mundo sob a lógica da adjacência. Isto é, faz-se necessário traçar uma perspectiva mundial, sem comparações simplistas, que olhe para o lado e enxergue “vizinhos” ao invés de “outros homogêneos”, a colaboração ao invés da disputa e que fortaleça brechas e vitórias provisórias como a própria arte da dança tem a potência de ser.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros. **Revista Estudos Feministas**, v. 20, n. 2, p. 451-470, 2012.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013.

BBC NEWS. Lebanon profile - Overview. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-14647311>. Acesso em: 02 out. 2020.

BILGE, Sirma. Théorisations féministes de l'intersectionnalité. **Diogène**, n. 1, p. 70-88, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Parte 3/4. Traduzido por Carol Correia. **Portal Geledés**, 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/mapeando-as-margens-interseccionalidade-pol%C3%ADticas-de-identidade-e-viol%C3%A2ncia-contra-mulheres-n%C3%A3o-3888f3bcf935>. Acesso em: 5 mai. 2020.

DESMOND, Jane. **Meaning in motion: New cultural studies of dance**. Duke University Press, 1997.

DIB, Marcia. A imagem da mulher árabe construída pelos ocidentais. **Museu da dança - memória em movimento**. v. 3, 2016.

DOS REIS, Alice Casanova. O feminino na dança do ventre: uma análise histórica sob uma perspectiva de gênero. **Divers@!**, v. 1, n. 1, 2008.

GREINER, Christine. **Corpo (O) - Pistas para estudos indisciplinados**. Annablume, 2005.

HANNA, Judith Lynne. **To dance is human: A theory of nonverbal communication**. University of Chicago Press, 1987.

HARDING, Sandra. Tradução Vera Pereira. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. **Estudos feministas**, p. 7-32, 1993.

LAMRABET, Asma. El velo (el hiyab) de las mujeres musulmanas: entre la ideología colonialista y el discurso islámico: una visión decolonial. **Tabula Rasa**, n. 21, p. 31-46, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer-uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos feministas**, v. 9, n. 2, p. 541, 2001.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

MENDONÇA, Eleonora Camargo de. **O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance*** (2018). Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/63380/R%20-%20D%20-%20ELEONORA%20CAMARGO%20DE%20MENDONCA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 set. 2020.

PASCHOAL, Nina. Discursos orientalistas sobre a dança. **Faces da História**, v. 6, n. 2, p. 274-289, 2019.

ROSE, Diane. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto imagem e som: Um manual prático**. 2. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2002. p. 343-362.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**, v. 20, n. 2, 1995.

WE SPEAK DANCE. Direção de Chris Keener. Intérpretes: Vandana Hart. Netflix, 2018. (110 min.), son., color. Legendado. Série 1ª Temporada. Documentário. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80194813>. Acesso em: 09 abr. 2018.

Recebido em: 30/05/2021.

Aceito em: 06/09/2021.

**DE FEBRE DO RATO A BOLSONARO: CORPOS DESNUDOS
VERSUS O AUTORITARISMO FARDADO****Felipe Alexandre Moura Cosmo¹**

Resumo: Com base na premissa do teórico alemão Siegfried Kracauer, na obra *From Caligari to Hitler* (1947), de que os filmes são capazes de refletir a mentalidade de uma nação e seus mecanismos mais ocultos, este artigo busca propor a hipótese de que o terceiro longa-metragem do diretor pernambucano Cláudio Assis, *Febre do Rato* (2011), a partir de sua temática visual e sua construção narrativa, antecipou as jornadas de junho de 2013, a reação violenta às manifestações por parte da polícia e o surgimento do bolsonarismo como força política a partir da confluência de fatores sociais, políticos e econômicos. Além disso, busca fazer uma leitura do filme a partir da representação dos corpos despídos como resistência ao crescente autoritarismo das instituições e ao conservadorismo da sociedade. Além da pesquisa bibliográfica, este trabalho utiliza como metodologia a análise do filme segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011). Ao longo de nossa pesquisa constatamos que *Febre do Rato*, ao exibir elementos que iriam marcar os anos posteriores à sua estreia, como as manifestações de cunho apartidário, a crescente militarização dos espaços urbanos e a violência policial, deixou entrever o surgimento do sentimento antipolítico no bojo da sociedade e a ascensão da extrema-direita nas eleições de 2018.

Palavras-chave: Febre do Rato; Cinema; Kracauer; Bolsonarismo.

**FROM RAT FEVER TO BOLSONARO: NAKED BODIES
VERSUS THE UNIFORMED AUTHORITARIANISM**

Abstract: Based on the premise of the German theorist Siegfried Kracauer, in the work *From Caligari to Hitler* (1947), that films are capable of reflecting the mentality of a nation and its most hidden mechanisms, this article seeks to propose the hypothesis that the third feature film by the Pernambuco director Cláudio Assis, *Febre do Rato* (2011), due to its visual theme and narrative construction, anticipated the June 2013 uprising, the violent police reaction to the demonstrations and the rise of bolsonarism as a political force from the confluence of social, political and economic factors. In addition, it seeks to read the film based on the representation of naked bodies as an expression of resistance to the growing authoritarianism of institutions and to the conservatism of society. In addition to the bibliographic research, this work uses as methodology the analysis of the film according to Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (2011). Throughout our research, we found that, by exhibiting elements that would mark the years after its debut, such as the non-partisan manifestations, the increasing militarization of urban spaces and police violence, *Febre do Rato* showed the emergence of anti-political sentiment within society in Brazil and the rise of the far right in the 2018 elections.

Keywords: Febre do Rato; Cinema; Kracauer; Bolsonarism.

¹ Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Está cursando Letras – Língua Portuguesa pela UFPA. Participa do projeto de pesquisa “Leituras do Romance Chão Dos Lobos, de Dalcídio Jurandir” do grupo Fontes Literárias no qual foi bolsista PRODUTOR/UFPA no período 2019-2020. E-mail: felipe.cosmo23@gmail.com

INTRODUÇÃO

Partindo da premissa do teórico alemão **Siegfried Kracauer** de que os filmes são capazes de refletir a mentalidade de uma nação e seus mecanismos mais ocultos, este artigo busca propor a hipótese de que o terceiro filme de Cláudio Assis, *Febre do Rato*, antecipou as jornadas de junho de 2013, a reação violenta às manifestações por parte da polícia e o surgimento do bolsonarismo como força política a partir da confluência de fatores sociais, políticos e econômicos.

Kracauer em seu livro *From Caligari to Hitler* (1947) apresenta a tese de que o Cinema Expressionista alemão, com suas temáticas de horror e grotesco, antecipou a ascensão do nazismo. E não somente o Expressionismo poderia ser capaz de antecipar certos eventos e tendências sociais, mas todos os filmes de qualquer época e lugar. Pois o Cinema é uma arte coletiva e por isso representa a mentalidade de uma nação.

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico (...). Primeiro, os filmes nunca são produtos de um indivíduo (...) segundo porque os filmes são destinados às multidões anônimas. (...) Ao gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente com um universo imaginário – os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos. (KRACAUER, 1988, apud CÂNEPA, 2006, p. 79).

Neste sentido, tomamos a liberdade de criar um diálogo com a obra de Kracauer não só através da alusão ao título de sua obra, mas também no estudo da relação entre cinema e o contexto sócio-histórico de determinada sociedade. Delimitamos, no entanto, nosso recorte analítico ao terceiro filme de Cláudio Assis, pois ao nosso ver, é inegável a atualidade da temática apresentada pelo filme *Febre do Rato* tanto no cenário político quanto no cenário cultural do Brasil.

Na segunda década do século XXI, o país vivenciou o crescimento de manifestações e mobilizações em todas as dimensões do espectro político: seja de direita ou de esquerda. Muitas delas traziam objetivos diferentes e às vezes conflitantes.

Através da pesquisa bibliográfica e da análise do filme, este artigo visa traçar uma leitura de *Febre do Rato* e verificar de que forma esta obra, através dos conflitos dos personagens, de certos elementos visuais e narrativos, antecipa questões pertinentes do cenário brasileiro e de tal forma configura em seu enredo a luta dos corpos contra a máquina do autoritarismo.

No que tange aos procedimentos metodológicos relacionados à análise do filme, partimos tanto da análise e interpretação **sócio-histórica** como da interpretação **simbólica** segundo as definições de Vanoye e Goliot-Lété (2011). Na primeira, a análise sócio-histórica, analisaremos o filme *Febre do Rato* a partir dos elementos que de uma forma ou de outra dialogam com a sociedade real e com o cenário político brasileiro de nossa história recente.

[*Todo filme*] oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 51).

Quanto à análise e interpretação simbólica do filme *Febre do Rato*, será utilizada para leitura de seus elementos metafóricos e conotativos que se apresentam ao longo do texto cinematográfico, em especial no que se refere à representação dos corpos enquanto manifestação político-poética. Para Vanoye e Goliot-Lété, a leitura simbólica consistiria na “interpretação que não se detivesse no sentido literal [...] mas situa de imediato o que é dito e mostrado em relação com um ‘outro’ sentido” (2011, p. 56).

POETA ZIZO E A REORGANIZAÇÃO DOS VÍCIOS

Febre do Rato foi lançado em 2011, dirigido por Cláudio Assis, com roteiro de Hilton Lacerda e fotografia de Walter Carvalho. Conta a história de Zizo, poeta anarquista, que escreve e publica manualmente o jornal *Febre do rato* e faz leituras de poesia na periferia de Recife.

O filme transita num espaço urbano caótico em que a pobreza e os condomínios de luxo se entrecruzam e se sobrepõem. É comum as cenas em que a câmera navega pelo mar urbano de concreto e em *off* ouvimos Zizo declamar seus versos. A história transita

entre Zizo e seus companheiros: Pazinho, que trabalha como coveiro e é o interlocutor mais próximo do poeta; Eneida, a musa de Zizo; Boca, um malandro boêmio que gosta de perambular com seus amigos usufruindo de drogas, álcool e sexo.

Zizo é um personagem extremo, que pulsa rebeldia. Em sua oficina onde confecciona seus cartazes e seu jornal, há um pôster de Mikhail Bakunin, filósofo e revolucionário russo, figura central do Anarquismo. Em uma das cenas iniciais, Zizo declama suas ideias diante do povo que o contempla com certo estranhamento e admiração:

Podem calar as bocas oficiais, mas nunca a poesia. E minha boca é pura poesia, safada, mas poesia; entremeada, mas poesia; arrotada, e mesmo assim poesia. O jornal Febre do Rato continua a servir de veículo contra os interesses das classes, seja ela de que instância for, de rico contra pobre, de pobre contra pobre, de classe média contra pobre, de classe média contra classe média. (5:00-5:46).

Ele é o profeta do caos. Um “Antônio Conselheiro” moderno da poesia libertária. Ele possui algumas habilidades manuais e parece se colocar à margem das tecnologias mais recentes. Além de seu jornal e de seus cartazes, Zizo confecciona bonecos para serem usados na malhação de judas e picha desenhos e palavras de ordem nos muros da cidade.

Zizo, inicialmente, não nutre amores românticos. Ele costuma fazer sexo com as velhas do bairro dentro de uma caixa d’água que fica no quintal de sua casa. E declama versos para o casal Pazinho e Vanessa, esta última uma mulher transexual. Tudo muda quando ele conhece Eneida, jovem colegial que seduz o coração do poeta, mas não se deixa fisgar por suas investidas.

É possível afirmar, portanto, que o filme apresenta duas camadas principais: uma camada lírica centrada nos relacionamentos amorosos e interpessoais e outra trágica, com viés mais político e social. Para Andrade (2012) o aspecto romântico do filme é o que de certa forma enfraquece o enredo, que segundo ele “padece em algum momento de excessiva ingenuidade”. Não concordamos inteiramente com essa afirmação, haja vista que é sobretudo através dessa dimensão lírica que o filme constrói intertextos com a literatura, a música e o próprio cinema. Apesar de tudo, devido aos nossos objetivos aqui propostos nos centraremos apenas na camada política.

FEBRE DO RATO E AS MANIFESTAÇÕES DE JUNHO

O filme foi lançado oficialmente em 2011 no festival de Paulínia, a outrora “Cannes brasileira” e que hoje agoniza devido à falta de recursos e à crise política². Mas só começou a circular no circuito comercial em 2012. No ano seguinte, em 2013, iniciaria pelo país a fora um movimento que ficou conhecido como “jornadas de junho” ou “manifestações de junho”, uma série de protestos que começou em São Paulo contra o aumento da tarifa do transporte público.

Posteriormente, o movimento desdobrou-se em várias frentes, em diferentes estados, e seus manifestantes protestavam contra uma miríade de coisas: desde a corrupção, passando pela falta de democracia até, quando os protestos já tinham sido apropriados por setores da direita, o governo Dilma e o PT.

Mas o que o filme *Febre do Rato* tem a ver com as manifestações iniciadas em junho de 2013? Aparentemente não há nenhuma conexão direta. Mas da mesma forma que Kracauer associou a temática do cinema expressionista como um sintoma social latente do que viria a se tornar o nazismo na Alemanha, é possível identificar em *Febre do Rato* traços temáticos que podem ser relacionados às manifestações de 2013.

Em um determinado momento Zizo, conversando com Pazinho, afirma:

As pessoas, Pazinho, ficam falando em futuro, em mudança, mas não estão nem aí para as coisas que realmente estão mudando. Perderam a capacidade de espernear para as coisas mudarem, desaprenderam. A imbecilidade venceu a parada, quem ganha tem a verdade e o que ficou é isso aí que a gente pode ver, não tem nada, não tem espírito coletivo não tem porra nenhuma. Olha lá, o festival do eu acanhado, a caravana dos milagres sem realização, a lógica do umbigo miúdo [Zizo apontando o dedo e olhando diretamente para a câmera, artifício antigo usado pelo cinema para indicar que o personagem fala com a plateia], a trepada sem prazer, o futebol sem bola, a porra da boca sem a porra da língua. (15:57-16:45).

Antes de 2013, fazia um bom tempo que não se via no Brasil um movimento de protestos tão grande e tão variado. Os brasileiros tradicionalmente eram vistos como menos politizados em comparação aos seus irmãos latino-americanos. Daí a fala de Zizo sobre a

² Ver PICHONELLI, M. Crise política faz “Cannes brasileira” agonizar no interior paulista. **TAB**, 2019. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/30/como-uma-crise-politica-interminavel-levou-ao-fim-da-cannes-brasileira.htm>.

perda da “capacidade de esperar”. Ele quer mudar tudo isso, sua poesia marginal exala não apenas sexo, mas revolta e mudança. “Ofereço o fogo para o incêndio daqueles que nos contrariam” (23:50 – 24:00).

Na última sequência do filme, Zizo organiza com sua trupe uma passeata em pleno desfile militar de 7 de setembro para segundo ele: “Propor e fixar a reorganização dos vícios que só fazem bem ao desenvolvimento do espírito humano”. “Invadir o templo conservador” e “dar uma bicuda no ovo direito da ordem”.

No caminho, ele vai bradando palavras de ordem com um megafone na mão: “Anarquia e sexo”, “liberdade e o direito ao erro”, “não às grades que limitam”, “precisamos de amor e não de armas”. Sobreposta aos planos de Zizo, surge a imagem dos coturnos militares marchando em meio ao desfile da independência. E em seguida, planos dos soldados portando fuzis e vários tanques enfileirados.

Em um dado momento, com o poeta em cima do carro e seus companheiros em volta, eles começam a despojar-se de suas roupas, ficando completamente nus. A polícia então chega com cassetetes, fustigando a turba, e coloca Zizo no camburão da viatura. Na cena posterior, já noite, os policiais jogam o vate desacordado nas águas do rio Capibaribe. Após o desaparecimento de Zizo (seu corpo nunca foi encontrado) seus amigos ficam como que atônitos, desnorteados, sem rumo. O gigante voltara a adormecer.

É de se pensar como tal cena, a dos policiais açoitando Zizo e seus companheiros desnudos, reflete simetricamente as imagens reais da violência policial direcionada aos manifestantes daquele fatídico ano de 2013. Violência esta aprimorada ao longo dos anos seguintes³. Esta sequência do filme faz aludir também à afirmação de Herbert Marcuse acerca do conflito entre “o corpo e a máquina”:

(...) a máquina política, a máquina dos grandes negócios, a máquina educacional que fundiu benesses e maldições num todo racional. **O homem contra a máquina:** homens, mulheres e crianças lutando, com os mais primitivos instrumentos, contra a máquina mais brutal e destruidora de todos os tempos. (MARCUSE, 1975, p. 17, grifo nosso).

3 Ver MARQUES, C.; RIELLI, M. A violência policial de junho 2013, agora aprimorada. *EI PAÍS*, 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/21/opinion/1466530548_709223.html.

Fato curioso: durante as filmagens, o ator Irandhir Santos, que interpreta Zizo, foi realmente abordado pela polícia e quase vai preso por atentado ao pudor⁴. Tal evento demonstra peremptoriamente o quanto o filme, neste sentido, espelha um certo aspecto da realidade social brasileira. Duarte e Brunetto (2017) chegam a comparar esta sequência de *Febre do Rato* à performance do coletivo feminista *Marcha das vadias* (p. 65). Ou seja, a utilização do corpo nu como arma política e a ocupação dos espaços públicos de maneira simbólica.

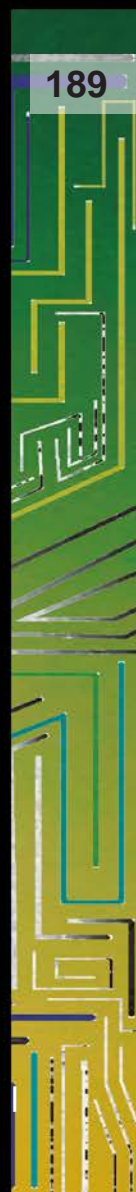
Em sintonia com o bando anárquico de Zizo, também aquele coletivo contemporâneo faz do escândalo do corpo nu uma arma e um campo de experiências em vista de uma outra relação entre vida e política, definida como uma política do corpo ou como uma política do corpo-a-corpo em luta pela ocupação simbólica do espaço público, pela ressignificação da linguagem discriminatória [...]. Tanto a *Marcha das vadias* como o bloco anarquista de Zizo constituem coletivos independentes e de formação horizontal, desprovidos de líderes ou de representantes autorizados. Não pautam suas ações pela observância de quaisquer parâmetros de normalização ou hierarquização de seus participantes, bem como tampouco se orientam por discursos estritamente jurídicos, filosóficos ou políticos de caráter programático, universalista ou essencialista. (DUARTE; BRUNETTO, 2017, p. 65).

É interessante como a descrição que Duarte e Brunetto (2017) fazem tanto do bando de Zizo quanto do coletivo *Marcha das Vadias* pode se encaixar também nas manifestações de junho de 2013. Essa “política do corpo-a-corpo em luta pela ocupação simbólica do espaço público”, a independência e a “formação horizontal, desprovidos de líderes ou de representantes autorizados” lembram muito a constituição do Movimento Passe Livre (MPL), que foi um dos principais articuladores de junho de 2013.

As “passeatas de junho” foram um movimento eminentemente heterogêneo e apartidário, composto por jovens universitários de classe média. E justamente por essa postura aberta e essa fluidez tão característica, o movimento acabou sendo apropriado por diversas correntes ideológicas.

Socialmente heterogêneos, os acontecimentos de junho foram também tão multifacetados no plano das propostas que não espanta haja todo tipo de imputação ao seu sentido ideológico: desde o eco-socialismo até impulsos fascistas, passando por diversas gradações de reformismo e liberalismo. Acabaram por ser uma espécie de “Jornadas de Juno”, cada um vindo nas nuvens levantadas nas ruas a forma de uma deusa diferente. (SINGER, 2013, p.11).

4 Ver ASSIS, Cláudio. O anarcocineasta. [Entrevista concedida a Eduardo Simões]. *Revista Cult*, 2011. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-anarco-cineasta/>.



Nos anos posteriores a 2013, houve uma apropriação da direita em torno das manifestações que acabaram por se metamorfosear em protestos especificamente antigoverno. Tal acontecimento abriu espaço para as pretensões de um certo setor da sociedade insatisfeito com governo petista.

A onda de Bolsonaro e de seus associados que saiu vencedora das urnas encontra em sua origem as distantes manifestações de junho de 2013, quando, inicialmente, a população foi às ruas para protestar contra o aumento das passagens de ônibus. Naqueles dias, pouco depois de o Movimento Passe Livre (MPL) entender que a reivindicação primária havia sido tomada, começou a ser pavimentado o caminho que hoje resultou em Jair Bolsonaro. [...] Junho de 2013 iniciou a transformação. A ojeriza dos brasileiros pela política, pelos políticos e pelos partidos ficou expressa com clareza objetiva. Havia a expectativa de que as manifestações resultassem em mudanças no jogo logo nas eleições do ano seguinte. Houve um represamento desta latência, mas ela começaria a transformar a política tradicional durante o mandato da ex-presidente Dilma Rousseff. (De junho de 2013 a Bolsonaro. **O tempo**, 2018).

GOVERNO BOLSONARO E A MILITARIZAÇÃO DOS ESPAÇOS

O que veio depois que as manifestações de junho se transformaram em protestos antigoverno? Como todos sabem, veio o impeachment da presidente eleita Dilma Rousseff em 2016, a condenação do ex-presidente Lula em decorrência da operação Lava-Jato e a eleição de Bolsonaro em 2018. Este, um ex-capitão do exército que após ser eleito construiu um governo essencialmente militar, com vários militares da ativa e da reserva assumindo altos cargos nos ministérios.

Não é possível analisar Bolsonaro sem lembrar do pecado original: este é um governo essencialmente militar. Nenhum partido tem tantos ministérios, estatais, agências reguladoras e secretarias quanto o Partido Militar, que existe na prática mesmo que não tenha registro eleitoral. Se é fato que Bolsonaro se provou um candidato viável para o eleitorado, também é fato que seu governo é uma construção de militares. (MARTINS; DEMORI, 2021).

Hoje, já não restam dúvidas de que a candidatura de Bolsonaro à presidência da República foi um projeto construído por generais. Segundo afirma o antropólogo Piero Leirner em entrevista ao portal de notícias DW (2021), esse movimento político feito pelos militares começou em 2007 como reação à homologação da Terra Indígena Raposa Serra

do Sol e intensificou-se em 2010 com o projeto de lei que criaria a Comissão Nacional da Verdade⁵ (CNV), que durou entre 2011 e 2014 e tinha como principal finalidade apurar as violações de Direitos Humanos ocorridas no regime militar de 1964:

Toda a narrativa de generais que se aproximaram de Bolsonaro é a de que ele foi um acidente que aconteceu em 2018. Mas isso é uma “operação de dissimulação”, para usar a linguagem deles. Quando Bolsonaro ia fazer campanha nas Academias Militares entre 2014 e 2018, falando diretamente aos cadetes, isso era de conhecimento da cadeia de comando. [...] o projeto Bolsonaro presidente foi uma construção de generais da ativa e reserva que se efetivou a partir de 2014 e teve o aval de todos que passaram pelo Alto Comando desde então. Não é que antes eles não tivessem projeto de poder, pelo contrário. Apenas não tinham batido o martelo que ia ser assim. Fazer campanha dentro de uma Academia Militar, além de ilegal, só pode ser obra de um consenso. (LEIRNER, 2021).

Diante deste contexto, é muito sintomático, e podemos dizer simbólico, que Zizo tenha escolhido o desfile militar de 7 de setembro para realizar sua intervenção poética-política-social. E mais curioso ainda é que ele tenha sido “morto” pelas forças policiais. Podemos ver aqui claramente a oposição entre anseio libertário e militarismo autoritário. Oposição esta que vai se acentuar ainda mais após as eleições de 2018.

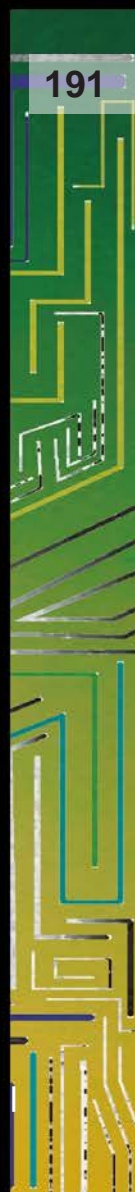
De fato, *Febre do Rato* insere-se em um contexto cultural e político que começava a se polarizar. Desde a década anterior a 2013, produziu-se no Brasil filmes com forte carga política que tinham o objetivo de refletir sobre os tempos da ditadura (grande parte destes filmes eram documentários, mas também havia gêneros de ficção). Tais filmes vieram muito atrelados à Comissão Nacional pela Verdade.

Podemos citar, por exemplo, os documentários: *Hércules 56* (dir.: Silvio Da-Rin, 2006), *Condor* (dir.: Roberto Mader, 2007), *Cidadão Boilesen* (dir.: Chaim Litewski, 2009), *Diário de uma Busca* (dir.: Flávia Castro, 2010), *Uma Longa Viagem* (dir.: Lúcia Murat, 2011). Na ficção temos *Batismo de Sangue* (dir.: Helvecio Ratton, 2006).

Em 2012 foi lançado o documentário *Marighella* (dir.: Isa Grinspum Ferraz, 2012) que apresentava a faixa *Mil Faces de um Homem Leal* do grupo de rap Racionais MC's.

Todos estes filmes, enquanto produtos culturais de seu tempo, deixaram entrever a crescente militarização dos espaços públicos e dos mecanismos de poder ao longo de 2013 a 2018. Isto justamente enquanto tentavam denunciar os excessos cometidos pelo regime militar no passado.

⁵ Ver o site oficial da Comissão Nacional pela Verdade: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazendo uma alusão com o título da obra do teórico alemão Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, observamos de que forma o filme *Febre do Rato*, ao exibir elementos que iriam marcar os anos seguintes ao seu lançamento, como as manifestações de cunho apartidário, a crescente militarização dos espaços urbanos e a violência policial, deixou entrever o surgimento do sentimento antipolítico no bojo da sociedade e a ascensão da extrema-direita nas eleições de 2018.

É neste sentido que defendemos a premissa de que certos temas visuais e narrativos contidos no filme *Febre do Rato* refletiram, de forma não intencional, a mentalidade do país e os acontecimentos que viriam a se desenvolver ao longo dos anos seguintes.

Também examinamos a forma como a nudez e os corpos são representados no filme a partir de uma ótica de resistência e enfrentamento aos padrões normativos impostos pela sociedade e como o corpo nu é caracterizado como símbolo máximo dentro da antítese entre a liberdade, a anarquia, a poesia e as artes de um lado e o fardamento, o autoritarismo, o conservadorismo e a repressão de outro. É nesta antítese que o filme espelha certas características tanto das manifestações de julho quanto de coletivos feministas como o Marcha das Vadias, de acordo com Duarte e Brunetto (2017).

Além disso, observou-se que a temática presente em muitos documentários sobre o período da ditadura militar no Brasil produzidos no início da década do século XXI iriam refletir anos depois, a partir de 2019, na situação política atual em que militares voltam a ocupar altos postos no poder executivo com consequências ainda por serem devidamente analisadas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Renan de. “Febre do Rato” é a prova de que Cláudio Assis ainda sabe provocar... *Ambrosia*, 2012. Disponível em: <https://ambrosia.com.br/filmes/febre-do-rato-e-a-prova-de-que-claudio-assis-ainda-sabe-provocar/>. Acesso em: 01 de abr. de 2021.

ASSIS, Cláudio. O anarcocineasta. [Entrevista concedida a Eduardo Simões]. *Revista Cult*, 2011. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-anarco-cineasta/>. Acesso em: 01 de abr. de 2021.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papius, 2006.

De junho de 2013 a Bolsonaro. **O tempo**, 09 de out. de 2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/blogs/carta-cronica/de-junho-de-2013-a-bolsonaro-1.2161003>. Acesso em: 02 de abr. de 2021.

DUARTE, A; BRUNETTO, D. “Febre do rato como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana”. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 50-68.

FEBRE DO RATO. Direção de Cláudio Assis. Brasil, 2011. 1 filme (110 min.): son.; color.; suporte DVD.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: A psychological history of the German film. United States: Princeton University Press, 1966.

LEIRNER, Piero. Projeto Bolsonaro presidente foi construção de generais. [Entrevista concedida a João Pedro Soares]. **DW**, 18 de fev. de 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/projeto-bolsonaro-presidente-foi-constru%C3%A7%C3%A3o-de-generais/a-56614896>. Acesso em: 02 de abr. de 2021.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARQUES, Camila; RIELLI, Mariana. A violência policial de junho 2013, agora aprimorada. **EI PAÍS**, 21 de jun. de 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/21/opinion/1466530548_709223.html. Acesso em: 01 de abr. de 2021.

MARTINS, Rafael Moro; DEMORI, Leandro. Imprensa dá voz à farsa de que generais se descolaram de Bolsonaro, mas militares seguem afundados no governo. **The Intercept**, 30 de mar. de 2021. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/03/30/imprensa-farsa-militares-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 01 de abr. de 2021.

PICHONELLI, Matheus. Crise política faz “Cannes brasileira” agonizar no interior paulista. **TAB**, 30 de ago. de 2019. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/30/como-uma-cri-se-politica-interminavel-levou-ao-fim-da-cannes-brasileira.htm>. Acesso em: 21 de abr. de 2021.

SINGER, André. Brasil, junho de 2013. In: **Novos Estudos**. nov./2013, p. 23-40. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n97/03.pdf>. Acesso em: 21 de abr. de 2021.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

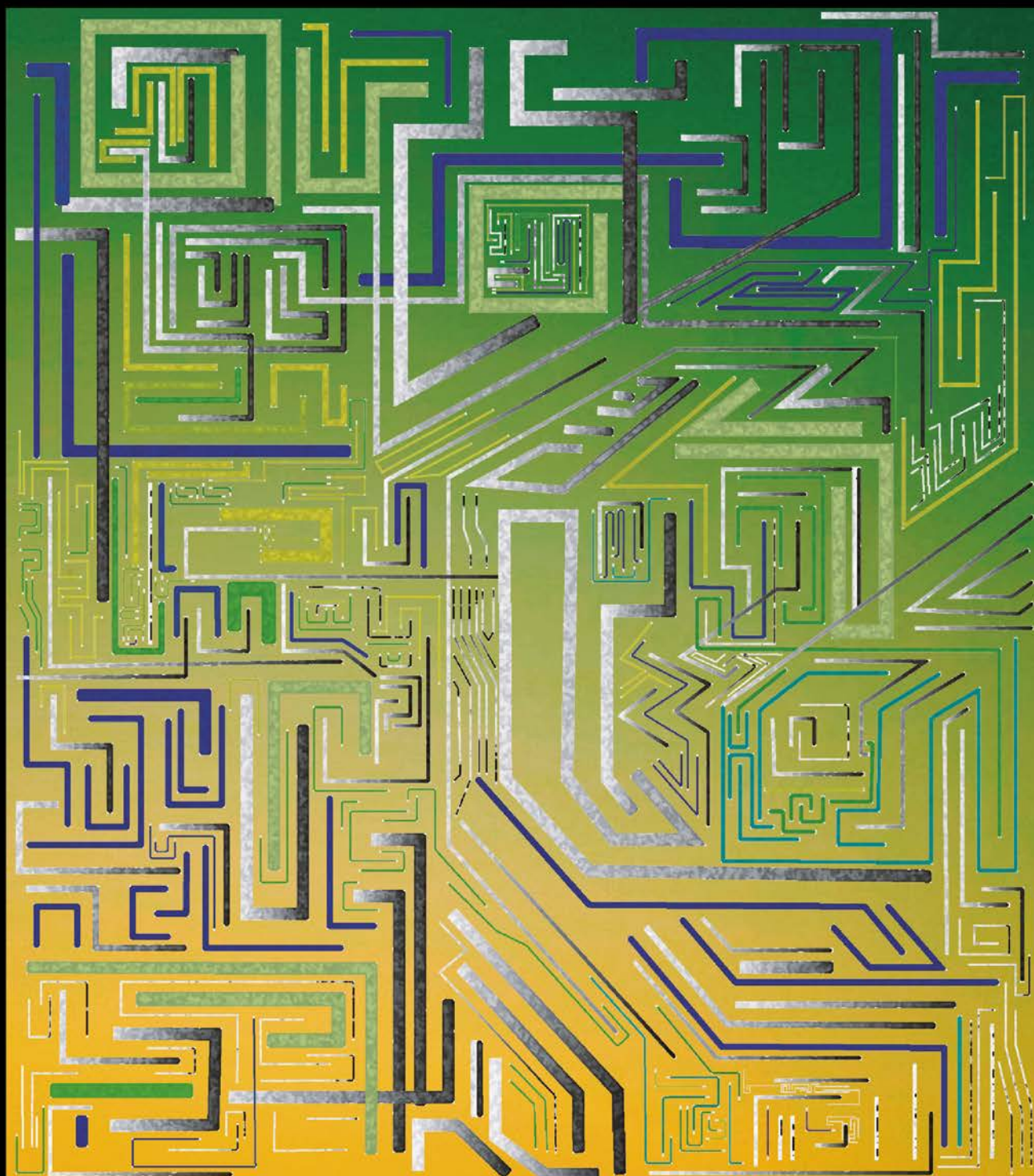
Recebido em: 18/05/2021

Aceito em: 06/09/2021

EIXO
AXIS

2

ENTREVISTA VINCULADA AO DOSSIÊ TEMÁTICO
INTERVIEW OF THE DOSSIER



MAÇUMBANÇA: ENI BÁ SE OUN TÍ ENÌKAN Ò SE RÍ Á RÍ OHUN TÍ ENÌKAN Ò RÍ RÍ, UM EBÓ ÈPISTÊMICO NA ENCRUZILHADA COM IGOR FAGUNDES**Jesse da Cruz¹**

Eni bá se oun tí enìkan ò se rí á rí ohun tí enìkan ò rí rí
Quem faz o que ninguém fez, vai experimentar aquilo que ninguém experimentou
(Provérbio Yorubá)

APRESENTAÇÃO

Esta escrita é resultado de um *ebó*² despachado na encruzilhada para Exu. Provoco aqui que Exu, por seu caráter de mensageiro, de abrir e trilhar caminhos, também se conecta como um mediador cultural, proporcionando metáforas e conexões outras de forma potente para pensarmos possibilidade de articular o corpo, a (trans)culturalidade e a pesquisa.

Esta encruzilhada se faz com o convidado Professor Doutor Igor Teixeira Silva Fagundes³ da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por meio de um encontro virtual que posteriormente resultou em um convite especial para este momento. As questões foram encaminhadas por email, Junho/2021, onde ficou aberto para que o convidado pudesse intervir tanto nas questões, como na forma e maneira de responder, visto que estamos nos deslocando pela macumba, cuja ritualidade milenar é feita conforme as ações desejadas e solicitadas.

1 Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) e Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (PPGE-FURB). Licenciado em Arte, pela Universidade Uirapuru – Sorocaba/SP. É professor substituto no SEPT (Setor de Educação Profissional e Tecnológica) UFPR e no Departamento de Artes da FURB. Membro da linha de pesquisa LICORES (Linguagem, Corpo e Estética na Educação) e pesquisador do grupo de pesquisa RIZOMA (RIZOMA/UFPR). E-mail: jesseacruz@ufpr.br

2 um sacrifício, ato litúrgico que evoca a comunhão entre habitantes do aiyé (terra) e do orun (céu). O sacrifício fratura a acumulação e a detenção do poder, provoca a restituição, a reparação, o equilíbrio e dá novo impulso ao processo da vida. Transportado por Exu, o ebó tem um caráter democrático ao dinamizar as relações e permitir a expansão da vida (FERNANDES, 2015, p. 132).

3 Professor adjunto III do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no setor de Filosofia, Estética e Teorias da Dança. Coordenador do Bacharelado em Teoria da Dança da UFRJ desde 2016 (nota máxima na avaliação INEP/MEC 2019 tanto do curso como do currículo coordenado). Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Cofundador e coelaborador do projeto de Programa de Pós-graduação em Dança (Mestrado Acadêmico). Membro do Núcleo Docente Estruturante do Bacharelado em Teoria da Dança da UFRJ. Membro da Comissão de Implementação do Programa de Estágios e Intercâmbios em Dança (2015) e Programa de Intercâmbios e Atividades Formativas em Dança (2019) da UFRJ. Membro do PEN (Poets, Essayists and Novelists) International, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas e da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Poeta, jornalista, ensaísta, crítico e ator. Doutor e Mestre em Poética/Ciência da Literatura (UFRJ). Possui cerca de 60 prêmios em concursos literários, além de participações em performances e espetáculos de teatro e dança como diretor, ator, intérprete e dramaturgo.

Igor Fagundes nos provoca em suas pesquisas, trilhar e encruzilhar conceitos, ações e tensões entre as macumbas, a arte, a filosofia e a educação a partir e com o corpo, definido e problematizado em seu conceito denominado *MACUMBANÇA*.

Nos provoca a pensar sobre uma óptica de cosmovisão de terreiro - africana e/ou afro-brasileira – permeado por giros decoloniais nas encruzilhadas, tensionando possibilidades de responder, não-responder, estruturado em um método, não-método. Cabe alguém método para desenrolar conceito e ações ao viés, idas e vindas, de Exu.

Esta entrevista, na encruzilhada, é para abrir a escuta. Horas não sei se é o professor Doutor Igor, intitulação branca, ou é seu Exu que dialoga comigo. É realmente um entrecruzamento de falas e de escutas. Ei Exu!!! acorda, conecta com a gente, nos desestabiliza e principalmente nos decoloniza com seu garfo.

Peço licença a Exu, senhor do movimento, dos caminhos, das trilhas, das curvas, das retas, do corpo, para dançar reflexões decoloniais e exusística neste Dossiê “CORPOS, SABERES E ANCESTRALIDADE: DECOLONIALIDADE DAS ARTES E SABER(ES) DO CORPO” da revista O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes (ISSN: 2175-0769).

O início do jogo de búzios permeia sobre o Projeto de Pesquisa “Macumbança” na UFRJ, coordenado pelo entrevistado, assim como o lançamento no fim de 2020 do livro com mesmo nome - FAGUNDES, Igor. *Macumbança - Poesia - Música - Dança*. São Paulo / Guaratinguetá: Editora Penalux, 2020.

MACUMBANÇA: QUAL ENCRUZILHADA FOI FEITO O DESPACHO?

JESSE DA CRUZ (JC) – Quais são as intenções e provocações desta *Macumbança*?

IGOR FAGUNDES (IF): Laroíê! Para evitar, de imediato, um pensamento binário em nossa conversa, responderei em três movimentos. O *primeiro* demarca o que entendo por “macumba”. O *segundo* se detém no âmbito específico (e não menos incomensurável) das “umbandas”, no sentido de que me propiciam repertórios diaspóricos e demandas contraculturais, interculturais, transculturais, que questionam a tradição colonial do pensamento. Por fim, com o intuito de entretecer um discurso que não exclui seres e saberes (brancos e não brancos, letrados e orais, literários e corporais, eruditos e populares), chego

a um *terceiro* movimento: à encruzilhada de poesia, música e dança, a qual rasura as categorizações ocidentais de “ciência”, “arte” e “religião”. Esses três termos deslizam, derivam e/ou deliram na então denominada *macumbança* – nome que repercute semântica e sonoramente certa miscelânea (rigorosa!) e lambança (fartura, abundância!) de sabenças, mas que também acompanha a lembrança de um tempo *verbal* ora substantivado na língua portuguesa: o particípio presente. O emprego de “macumbante/macumbança” acompanha, por exemplo, “errante/errância”, “itinerante/itinerância”, “mutante/mudança” etc. Nossa gramática *normativa* (lógico-racional) não prevê esta temporalidade que atravessa o particípio passado, o gerúndio e, para além de um presente contínuo, porque a vigorar no aberto, no vazio, no porvir, assinala a contemporaneidade (permanência e atualidade) não cronológica do mítico.

JC – O professor menciona em três momentos para nos colocar em um ambiente de compreensão e saber a partir da cosmovisão dos terreiros ou da filosofia africana/terreiro. Como se divide estes movimentos e quais análises/provocações são propostas?

IF - O *primeiro* movimento: macumba. Trata-se de um giro (decolonial, se quiserem assim o chamar) a partir do que é mais comum, mais banal em nosso país, a rigor, *negro*, e – justamente porque *negro* – é ao mesmo tempo mais apagado, mais escondido, mais exterminado; mais pejorativo, mais ofensivo, mais causador de vergonha, difamação, demonização, racismo: macumba. O racismo opera diretamente na impressão da cor da pele, mas também na desqualificação dos nomes e bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo subalternizou. Um pensamento (um projeto, um livro) da *rasura* roga a potência e a provocação da palavra *suja* (no sentido mesmo de evitar a eugenia).

Aqui, “macumba” é palavra em disputa e em *rasura* (as assonâncias, ressonâncias ou rimas toantes, aí, não são acidentais): transfigura o tido como “subalterno” para dele extrair não uma força *flâneur* (como diríamos, de modo chique, em francês), mas, em português chulo, uma força vadia, vagabunda. As questões se acumulam: o que entender por “vagabundagem” e, nela, a força? A quizomba e a quizumba dos corpos, ao reboarem, por exemplo, suas “bundas”.



Tabu é também falar em Exu (o diabo? depende do que, originariamente no grego anterior ao cristianismo, é uma questão fora do maniqueísmo). Exu compreende, na África iorubá, um deus, o orixá da linguagem: o dono do axé, a boca que tudo come e ao mundo devolve o mundo mesmo de maneira transformada. Em macumba & bunda, tabu & Exu, chegarei ao cúmulo de poetizar-politizar (filosofar? Gargalha o orixá!) o próprio “cu”, este entre-lugar não binário em todo corpo, sexo, gênero, mas também a abertura mais secreta, mais *baixa*. Ali mesmo, onde *o buraco é mais embaixo*, detenho-me e, porque metabólico lugar de *merda*, abunda como adubo, adjunto do fértil, reciclável e reciclador das sobras, dos restos, de tudo o que – largado como *lixo* – a sociedade rejeita, despeja, despreza.

A exaltação da macumba, bacana porque exótica, pitoresca, turística, não me interessa. Tampouco, o apelo estritamente alegórico, o fetichismo que só consome a *carne mais barata do mercado*, para lembrar a canção eternizada por Elza Soares. Interessa-me o reconhecimento e a disseminação das macumbas como redes de saberes tão sofisticadas e complexas quanto qualquer outra epistemologia. Mas bem diversas dos cânones europeus, que se apoiam numa antonímia entre natureza e cultura, entre o sensível e o pensante, o corpo e a escrita, a erudição/elitismo da academia e o popular/originário das ruas, da terra.

De acordo com Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), “macumba” muito provavelmente vem do quicongo, em que “ma-” responde pelo coletivo de “kumba”: o sábio enquanto encantado e encantador de corpos e palavras, os poetas do feitiço. No jongo, encontramos “kumba” justamente se referindo aos mestres, aos mais velhos, aos grandes sabedores dos segredos das mumunhas, das gingas, das sabedorias do corpo, tal como a gente testemunha nas capoeiras. Daí, mais uma provocação: quando o *presente de negro* da macumba se vê na encruzilhada com o *presente de grego* da filosofia (este “ursinho de pelúcia” do ocidente, o mais nobre termo, o mais digno de orgulho e vaidade intelectual), redescobrimos no étimo *sophía*, de *phílos-sophía*, o sábio – o arcaico *sóphos* – como o encantado e encantador de corpos e palavras. O cantor, o dançarino, o ator, o poeta em seu vigor anterior e ulterior ao literário. Neste horizonte em que saber é ser o que se conhece, saber sabendo o sabor (o latim *sapere* deriva “sabor” e “saber”), a noção de sabedoria passa necessariamente pela experiência, pela diferença, pela presença, a despeito da tardia redução platônica de *sophía* a *epistéme* (o saber lógico-racional,

conceitual, representacional), responsável por uma filosofia, então, aniquiladora do corpo e do poético. É nessa *margem* do proposto “sem pensamento”, “não essencial”, que o ocidente alocará o não branco e o não masculino. Macumba é o encanto de um ser e pensar sem carne, sem poesia, sem música, sem dança, sem terra, sem mulheres, sem outros povos, culturas, etnias e, ainda que sentenciado “branco”, sem cor nenhuma. Eu vejo “macumba” em qualquer lugar que deixe de ser um lugar qualquer. Eu até poderia dizer: eu vejo “poesia” em tudo. Mas prefiro dizer aqui “macumba”. E sei que a maioria diria: “eu vejo magia, alquimia, em tudo”).

A questão do “gênero” se expande, inclusive, ao gênero do livro, fugidio às catalogações: é e não é ensaio, é e não é crônica, é e não é ficção, é e não é narrativo, é e não é lírico, é e não é prosa, é e não é poesia, é e não é – só – literatura. Numa espécie de performatividade *queer*, arrisco uma textualidade polimórfica, polifônica, reunindo à aventura da escrita a experiência de uma escuta de vozes que, em harmonia e dissonância, vazam o rítmico e o sonoro da música. A radicalização de um pensamento-corpo, móvel, sugere ainda que o livro é e não é dança.

A interdiscursividade, a intertextualidade, a hipertextualidade insinuada acima vão ao encontro do que, na palavra “macumba”, acolhe tudo o que, no Brasil, escapa a qualquer projeto totalitário (generalizante) de identidade nacional. Portanto, “macumba” extrapola os limites do religioso para avançar na inventividade de espaços-tempos (“terreiros”, em sentido esgarçado: o livro, a página, o palco, a sala de aula, nossas conexões remotas podem ser *terreiros*), avessos ao terror colonial. “Macumba” inclui, sem dúvida, as práticas religiosas afro-ameríndias (candomblés, umbandas, quimbandas, batuques, catimbós, juremas, tambores-de-mina), mas também sambas de roda e dos fundos de quintal, jongos, capoeiras e quaisquer outras cirandas e artimanhas que promovem epistemologias – decoloniais!? – em territórios brasileiros.

JC – Quais são o segundo e terceiro movimento e como as conexões entre estas movimentações provoca um ebó epistêmico?

IF - O *segundo* movimento: umbanda. Antes do difundido e celebrado mito de sua anunciação, quando o Caboclo das Sete Encruzilhadas baixa (nos primeiros decênios da República e do pós-abolição da escravatura) em um centro espírita de doutrina kardecista,

francesa, nos borrões de São Gonçalo e Niterói, estado do Rio de Janeiro, já havia cultos e ritos multiétnicos por todo o Brasil. Mais do que “religiosa”, a aparição do indígena foi um acontecimento ético e político. O ancestral dos povos originários do Brasil adveio para que o brasileiro se compreendesse a partir dos repertórios produzidos internamente e ora desprezados justamente por ser o que são: brasileiros. Repertórios que não excluem o ocidente, tarefa que seria impossível e ingênuo, além de contraditória num manifesto em favor da inclusão irrestrita das sabenças, isto é, de um sincretismo pensado não como capitulação do outro, mas acréscimo/acúmulo de força vital. Os exércitos da Antiguidade clássica, por exemplo, ao tomarem para si os deuses dos inimigos, tornavam-se mais fortes, porque nutridos por novas divindades. Depois dos indígenas, chegaram aos cultos de umbanda os povos de matriz africana, ciganos, mulheres donas do próprio corpo, crianças, malandros (a contraparte ao sistema opressor capitalista no espaço ora urbano). O ocidente a *possuir-se* por tudo o que ele quis (e quer) calar e possuir.

Partindo daí, eu aventaria que, na historiografia das artes e letras brasileiras, há um centro de mesa branca, constituído por escritorXs, compositorXs, cantorXs (o emprego do X ajuda a enxergar a encruza) os quais, mesmo não brancos, são interpretados, legitimados e canonizados pela historiografia europeia, mediante teorias (francesas, alemães, norte-americanas etc.) e/ou mitos gregos, indo-europeus. Eis que, de repente, baixa um Caboclo das Sete Encruzilhadas e, com ele, toda essa gente marginal querendo falar, ser ouvida, pondo-se no *centro* da atenção, no *centro* do pensamento. Estas rasuradas margens rogam ao brasileiro que não escute só “ideias europeias”, “espíritos europeus”, ou melhor, referências bibliográficas europeias. E é neste apelo, que, para citar um exemplo, interpreto Guimarães Rosa com outras interlocuções que, apesar de toda matança e ruína, constituem uma herança nossa e outra, a ser legitimada e apropriada. Guimarães Rosa, por si só, já é macumbante na encruzilhada do erudito e popular, na disseminação textual de prosa, poesia, música, dança em corpo-palavra. Mas, quando analisado, reiteram-se na maioria das vezes as fortunas críticas freudianas, lacanianas, heideggerianas, sartrianas, dentre outras tantas. Interpreto **Grande sertão: veredas** como um **Grande terreiro: encruzilhezas**, no qual incorporo Riobaldo e sigo à travessia, nonada ao infinito, com Olorum, Oxum, Exu, Erê e,

claro, Diadorim. Este ir e vir, por vezes não sucessivo, mas simultâneo, de *encruzilhanças*, gera um movimento musical-corporal que, em uma palavra cheia de dança, denomino *macumbança*.

O terceiro movimento: *macumbança*. Houvesse um verbo gerativo do substantivo “macumba” (“macumbar”), ele poderia – nunca esgotado em um particípio passado – conjugar-se em gerúndio: “macumbando”. O gerúndio fala em um presente contínuo, mas, fora da lógica da continuidade, da permanência como igualdade, participam do presente o passado e o futuro, ou seja, a ausência. O que é *já não é*. O que é *ainda não é*. O que é *não é*. Ou seja: o que está sendo (gerúndio), ao mesmo tempo que *dado, não está sendo*. Partícipe do presente, o ausente permite tudo permanecer *mudando* e, mudando, permite tudo *permanecer*.

Em “errar”, existe o substantivo “erro” e “errância”, este último advém do errante como o que atravessa “errado” e “errando”. Em “criar”, o substantivo “criação” e “criança”, esta última a advir de “criante” como o que atravessa “criado” e “criando” (mais familiar para nós é “infante”, irmão de “infância”). Este “-ante” por vezes se alterna – é alternante/alternância – com “-inte”, “-ente”: “poente” se fez substantivo, mas originariamente é o particípio presente do verbo “pôr”, transpassando o “posto” e o “pondo”. “Nascente” atravessa “nascido” e “nascendo”. Em “falar”, há “falado”, “falando” e “falante”. Em “amar”, “amado”, “amando”, “amante”. Em “dançar”, “dançado”, “dançando” e “dançante”. O “macumbante” gera “macumbança” como ação durativa (contínua/descontínua) do verbo “macumbar”. Melhor que “macumbeiro”, porque este se sugere como sujeito, voz ativa – o agente – da macumba, quando, antes, e *durante*, a sofre, ou seja, por ela é atravessado. O macumbante anula o binarismo entre voz ativa e voz passiva. Na macumba, ou melhor, na *macumbança*, não há sujeito-objeto.

Os três movimentos percorrido tentam resistir ao dual. O europeu arcaico, antes do ocidente dicotômico, habitava o *entre* da palavra “encruzilhada”, do qual adveio o adjetivo “trivial” como sinônimo de “ordinário”. Ordinário: o que é da “rua”. Mas “trivial” compreende “tri” (três) + “vial (vias)” e, assim, o extraordinário entroncamento dos caminhos: a possibilidade de uma via desdobrar-se em três (poesia, música, dança) e, em mão-dupla, a viabilidade que têm as três de se dobrarem numa. No mito romano, Trívia não só é matriz

de “trivial”, mas a deusa feiticeira das encruzadas noturnas, misteriosas como os cemitérios, e nos cemitérios, equivalente à deusa grega Hécate. Os romanos criaram a imagem de Trívia como corpo feito de três cabeças. Suponho em três rostos o corpo-macumbança: poesia, música, dança.

Hécate, Trívia, Pombagira (*Pambu-a-njila*: no banto, “encruzilhada”) foram vinculadas, pelo ocidente cristão, à imagem da noite, à morte e à bruxaria como trevas. Porém, como forças que acolhem os mortos no mundo dos vivos e acordam com vida os chegados ao mundo dos mortos, carregam as chaves do mistério; as portas, os portais, as zonas fronteiriças: saídas e entradas para claros breus. Cada um desses mitos femininos rasura a “treva” como contraparte sem luz. Riscam, no “entre”, o aberto e desforram o inferno no híbrido intervalo do mundo – o mundano já-sempre divino. Ademais, “treva” flexiona em gênero “trevo”, palavra que remonta tanto à construção espacial de um cruzamento de ruas quanto à planta com três folhas. Vegetais que nascem a despeito do desejo, ervas daninhas nos terrenos, podem em contrapartida se plantar, se cultivar e se descobrir com mais de três folhas, além de surpreender com mais cores. A existência excêntrica de um “trevo de quatro folhas” prenuncia sorte, não o azar da erva daninha, o que inviabiliza o juízo precoce de uma planta causadora só de danos. O trevo pode ser, ao revés, a treva sem morte: a erva dos ganhos, a promessa de um rumo terceiro, que – tão farto – chega ao quarto e festeja o mais forte. O trevo, a trívica e o trivial, em sendo aberturas de um caminho em três, culminam na imagem do tridente, tardiamente associada ao diabo, mas que exhibe poeticamente a questão-encruzilhada: Pombagira, no banto; Exu, no iorubá – seres intermediadores de deuses e mortais, interfaces dos duos em tríades, dos pares em ímpares, responsáveis por fazer circular o axé (a energia vital) e, destarte, por qualquer expansão, contração e transmutação dos sentidos. Exu e Pombagira (dois nomes que abundaram no Brasil, mas nas Áfricas há outros e sem prevendo uma ideia de “casal”) atendem à conversão e à perversão do erudito em popular (e vice-versa), do oral em literário (e vice-versa), do canto em dança (e vice-versa). E, para além das alternâncias, o simultâneo que escarafunha e escracha a macumbança.



GIROS DECOLONIAIS SOBRE A ÓPTICA DE EXU

JC - Como pensarmos na práxis, a decolonização na perspectiva de Exu?

IF - Em uma das narrativas presentes no Ifá, sistema fundante da cosmovisão iorubá, encontra-se Exu como *Oritá Métà* ou *Igbá Keta*: o Senhor da Terceira Cabaça ou Senhor da Encruzilhada de Três Caminhos. Conta-se que Exu foi chamado a escolher entre duas cabaças. A primeira continha o pó mágico referente aos elementos que positivam a vida no universo, enquanto na segunda estava outro pó, referente aos elementos que negativam. Exu surpreendeu ao pedir uma terceira cabaça vazia. Sob seu domínio, o orixá retirou o que havia na primeira e, nesta nova, o despejou. A seguir, retirou o que havia na segunda e, na terceira, de novo, o despejou. Chacoalhando-a, soprou a mistura dos dois elementos no universo, de tal maneira que se tornou impossível afirmar o que era parte de um ou de outro, pois agora havia um terceiro elemento ou, para além do “três”, o múltiplo do sempre “+1”.

Nos estudos decoloniais, o esquema dual “centro-margem” se extravía para desviar-se da ideia de “superioridade-inferioridade”, permitindo a emancipação/difusão dos múltiplos centros reexistentes a partir do fronteiroço. Se a fronteira se torna o lugar da experiência (reexistência), a decolonialidade a compreende como zona de contato (e contágio) em que não só o colonizado se delata impregnado pela cultura do colonizador, porque este também precisa se afetar e se alterar na tensão. Se o projeto decolonial porventura se apropria dos recursos e territórios do colonizador (a academia, por exemplo), o faz para desconstruir por dentro o europeísmo e, já-fora ao mesmo tempo, *entre* e *transversal*, forjar uma emancipação não isenta das marcas (dos traumas) do encontro. Nesta suposição de que “transgressão” não é “subversão”, Luiz Rufino (2018) aposta em uma “pedagogia das encruzilhadas”:

As encruzilhadas são campos (...) onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. Uma opção fundamentada em seus domínios não versa, meramente, por uma subversão. Dessa forma, não se objetiva, meramente, a substituição de uma perspectiva por outra. A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão, é a traquinagem própria do signo aqui invocado. São as potências do domínio de *Enugbarijó*, a boca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada. (RUFINO, 2018, p. 75-76).

Rufino (2018) se vale de Exu como signo das existências tão possíveis quanto múltiplas, tão inconclusas quanto imprevisíveis. Exu: a força motriz e matriz de tudo o que evoca e provoca macumba. Exu diz *Elegbara*, o dono do poder mágico, da transformação e, também, *Bara*, o dono do corpo. Na fertilidade dos corpos, irmã da felicidade, Exu é o dono da alegria rara: *Odara*. Por tudo isso, transverso ao tabu, travesso no tabu, rasura conceitos e preconceitos, disputa danças, jogos, como lutas. Onde houver guerra, a arma de Exu será a sapiência e traquinagem dos corpos. Exu dinamiza corpos/povos que se criam nos vazios deixados pelo Velho e Novo Mundo.

Luiz Rufino é uma boa referência de correlação entre Exu e decolonialidade, porque, para ele, decolonial no Brasil é a *ginga* (liberação *exusíaca*), ciente sempre de que o enfrentamento não oferece retorno à experiência anterior ao trauma. As capoeiras, como saberes de ginga, propõem ações de desvio e avanço, virações e rolagens de um lado para o outro, armadas e arpadadas por parte de um corpo que finge que vai, mas recua, se esquiva até avançar, certo, para o *cruzo*. Aí, o bote ou golpe não presume aniquilação daquele com quem se joga: destrona-o, sim, pela sedução, manha, drible, que forjam rasteiras, mas também o engole para – face ao desencanto – devolvê-lo encantatório. Eis o *rolê epistemológico* proposto por Rufino: “Se tentar me prender, eu giro; pronto, escapuli, já estou do outro lado!” (RUFINO, 2018, p. 79).

Se, em campo de batalha, o corpo ensaia um *rolê epistemológico*, em campo de mandinga, o corpo enceta um *ebó epistemológico* frente ao carregamento colonial (RUFINO, 2018). O descarrego, aí, não supõe uma libertação do conflito, mas uma liberação – no conflito – de uma potência que o transfigura (RUFINO, 2018, p. 79-80). Essas políticas de mediação do sofrimento pela reinvenção são poderosas na medida do brincante: reexistem com “pragas rogadas, calças arriadas, tombos nas ladeiras” (RUFINO, 2018, p. 81).

Tudo isso não nega, portanto, o ocidente, mas reivindicar a pluralidade, entendendo que todos crescem, contribuem e, quando se encontram, se potencializam mutuamente. A experiência do apagamento é da colonialidade. Desse modo, o que está em questão não é a validade ou legitimidade da ciência moderna ocidental, mas sua totalidade, arrogância, intransigência. O sentido é suspender a ideia de um Norte (Europa/EUA) *mestre* e um Brasil *discípulo*. Do mesmo modo, também como discípulo os livros canônicos de História

sublinharam a África, a ponto de excluir um Egito *mestre* das civilizações do continente africano. Os faraós egípcios eram negros multiétnicos, herdeiros da Núbia, antiga Etiópia e atual Sudão. Mas quando ouvimos que são da África?

CORPO BRASILEIRO – UM OLHAR NÃO EUROPEIZADO

JC - Quais potências e possibilidades podemos vislumbrar para epistemologias não europeias em pesquisas com corpos brasileiros?

IF – Em todas as minhas falas anteriores, ponho em cruzamento, na macumbança, artes e corpos. Como alguém que leciona Filosofia em cursos de graduação e pós-graduação em Dança (e isso quer dizer: como alguém “ensina”/aprende e produz não, simplesmente, filosofia sobre Dança, mas com Dança e, melhor, danças como “filosofias”), não consigo deslindar arte e corpo da aventura do conhecimento. Assim, quando falo em filosofia-dança, já imediatamente trago arte e trago corpo. O corpo brasileiro, quando falo em macumbança como filosofia-dança. Dentre todas as artes (digamos, arcaicas, porque não incluo aqui o cinema, a fotografia etc.), a dança foi a última a legitimar-se como tal e a última a consolidar-se como área de conhecimento na academia, na universidade. O reconhecimento da dança como arte e como área do conhecimento passa por este reconhecimento das potências do poético e do corpo ora superpostas.

No que tange às pesquisas com corpos brasileiros, interessam-me as políticas a partir de poéticas e como poéticas. Existem coisas que precisam ser ditas pelo não dito, isto é, sem o código linguístico, mas justamente pelo corpo, com o corpo e com os enigmas e amarrações que a poesia nos lança. Somos obsessivos pela explicação e, nela, perdemos a implicação com o que pensa sem explicar, sem descrever, sem a instrumentalidade lógico-racional da palavra (do convenciamos a denominar “palavra”). De modo originário, corpo é palavra, do mesmo modo como palavra é corpo. E nisso reside o *encantamento*. Para “fechar” (entre aspas mesmo) a gira, dois *guias* para uma consulta. O primeiro, “o historiador dos vagabundos” Luiz Antonio Simas, sempre preciso:

A colonização, pensada como fenômeno de longa duração, (...) gera sobras viventes, gentes descartáveis que não se enquadram na lógica hipermercantilizada e normativa do sistema. Algumas sobras viventes conseguem virar sobreviventes.

Outras, nem isso. Os sobreviventes podem se tornar supraviventes – aqueles que foram capazes de driblar a própria condição de exclusão (as sobras viventes), deixaram de ser apenas reativos ao outro (como sobreviventes) e foram além, inventando a vida como potência (supraviventes). (...) É na supravivência que o malandro divino e a dona das tabernas e encruzilhadas atuam. Eles trazem em seus corpos o grande signo da malandragem, a capacidade de se adaptar aos espaços do precário (...) São os corpos de pelintras e padilhas, em interação fantástica com seus cavalos de santo, que operam na mais radical oposição ao projeto colonial. São, por isso mesmo, talhados para o exercício sublime da liberdade. É como tal que incomodam, desafiam e, sobretudo, amedrontam os normatizados na lógica da contenção dos corpos... (SIMAS, 2021).

O segundo é o caboclo pantaneiro Manoel de Barros (1990), cujo poema “Matéria de poesia” rasuro/reescrevo: “Matéria de *macumba*”. Tudo que (a)parece inútil, lixo, sujo, descartável serve à poesia, à música, à dança, à *macumbança*:

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia
[para música, dança, macumbança]

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre – diabo é colosso

(...)

Pessoas desimportantes dão para poesia
[para dança, macumba, macumbança]

(...)

As coisas jogadas fora
têm grande importância
– como um homem jogado fora

Pensar sem a colonização é mergulhar para epistemologias outras, nossas, feitas por nós para falarmos de nós. Quem esteve presente nesta entrevista? Exu ou Igor, é sobre esta encruzilhada que potencializamos pesquisas em Arte – Educação brasileiras.

Ao nos provocarmos realizar verdadeiramente o giro decolonial, pedalaremos por ruas, atravessas, trilhas outras, cuja as paisagens se conectam e nos afetam de forma harmoniosa e principalmente carregada de sabedoria e ancestralidade. Finalizo esta entrevista, acreditando nos *ebós* epistêmicos, nas pedagogias das encruzilhadas, no *bori* educacional, cujo estou descrevendo e tramando no doutorado atualmente, e na *macumbança* que fortalece corpos brasileiros dentro e fora da pesquisa.

Laroyê, Exu Mojubá

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

FERNANDES, A. de O. (2021). Exu em “Dança das Cabaças”. *Revista Espaço Acadêmico*, 20(226), 04-16. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/56197>

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. **Revista Periferia**. *Uma publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas – PPGCEC/UERJ*. v.10, n.1, pp. 71- 88, Jan./Jun. 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. Padilhas e Pelintras: a dança dos corpos encantados. **Folha de São Paulo – PIAUI**. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhas-dancados-corpos-encantados/>. Acesso em: 12/02/2021, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato** - A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

EDITORIAL

A presente edição da O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes, além de um dossiê temático específico, ainda traz uma seção composta por trabalhos recebidos em fluxo contínuo e que se dedicam à diferentes reflexões, análises e problematizações a partir do campo das Artes.

O ensaio que abre o Eixo 3 – Seção Outros Temas – tem autoria de Fernando Lobo Dâmaso de Oliveira e Jean Carlos Gonçalves. O texto PAISAGEM CAIÇARA: OLHARES DIALÓGICOS EM PERSPECTIVA VERBO-VISUAL ancora-se na Análise Dialógica do Discurso, que tem nos estudos de Bakhtin e o Círculo o seu principal referencial teórico, para analisar as materialidades verbo-visuais que dão representação à ideia de cultura caiçara, presentes no Dossiê de Registro do Fandango Caiçara, a partir de um diálogo com produções que se utilizam de um mesmo arcabouço imagético, fato que passa a definir alguns aspectos que constituem a identidade do povo caiçara no litoral paranaense.

Em REPRESENTAÇÕES DA NOÇÃO DE “OBRA DE ARTE” NO PROGRAMA DE TV “WORK OF ART”, o autor Amaro X. Braga Jr. apresenta uma discussão sobre a problematização do conceito de “Obra de Arte”, na arte contemporânea, no programa de TV e reality show exibido no Brasil “Work of Art: The Next Great Artist” – especificamente recortando como objetos empíricos da investigação, os episódios da primeira temporada, confrontando a atuação dos artistas convidados, suas obras e as críticas dos avaliadores no processo de construção da definição do que é “uma boa obra de arte”.

A seguir, em EXPRESSÕES DA TEIMOSIA NO CINEMA BRASILEIRO: INTERRUPÇÕES E DESCONTINUIDADES NOS ANOS COLLOR, os autores Leonardo Esteves, Marcia Oliveira e Leila Sayuri Matsuoka trazem para o debate uma reflexão sobre os hiatos que permeiam a história do cinema brasileiro a partir dos primeiros anos da década de 1990, entre o final da Embrafilme e o início da Retomada. Admitindo que o cinema no Brasil se desenvolve em ciclos, apresenta-se uma prospecção sobre o período entre eles, denominado “ciclo negativo”.

E o último artigo do Eixo 3 tem autoria de Natacha Oleinik de Moraes e denomina-se EMOLDURAR-SE NO OUTRO: UMA ANÁLISE DAS RIMAS VISUAIS EM AS PRAIAS DE AGNÈS. O objetivo da investigação é analisar o filme As Praias de Agnès (2008) a partir das diversas molduras encontradas no filme, consideradas como motivo, paralelismos, ou rimas visuais da obra

cinematográfica. A partir da análise deste filme-memória a autora intenta delinear o processo de criação fílmica, que parte das próprias vivências da cineasta entrelaçadas ao seu ato de filmar, caracterizando, possivelmente, a definição de cinescritura.

A última seção da Revista contém uma resenha elaborada a partir da leitura e crítica direcionada ao curta-metragem recifense “Swinguerra”, dirigido por Benjamin de Burca e Bárbara Wagner e lançado mundialmente em 2019, que resulta de uma pesquisa acerca de manifestações culturais locais. O autor da resenha, Stefano Lopes dos Santos, apresenta o curta-metragem que traz para o debate a swingueira, um fenômeno cultural majoritariamente periférico.

Agradecemos a todas e a todos que confiaram na O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes – e submeteram seus escritos para avaliação e seleção, em especial às autoras e aos autores que tiveram seus textos aprovados e os entregaram ao diálogo na presente edição.

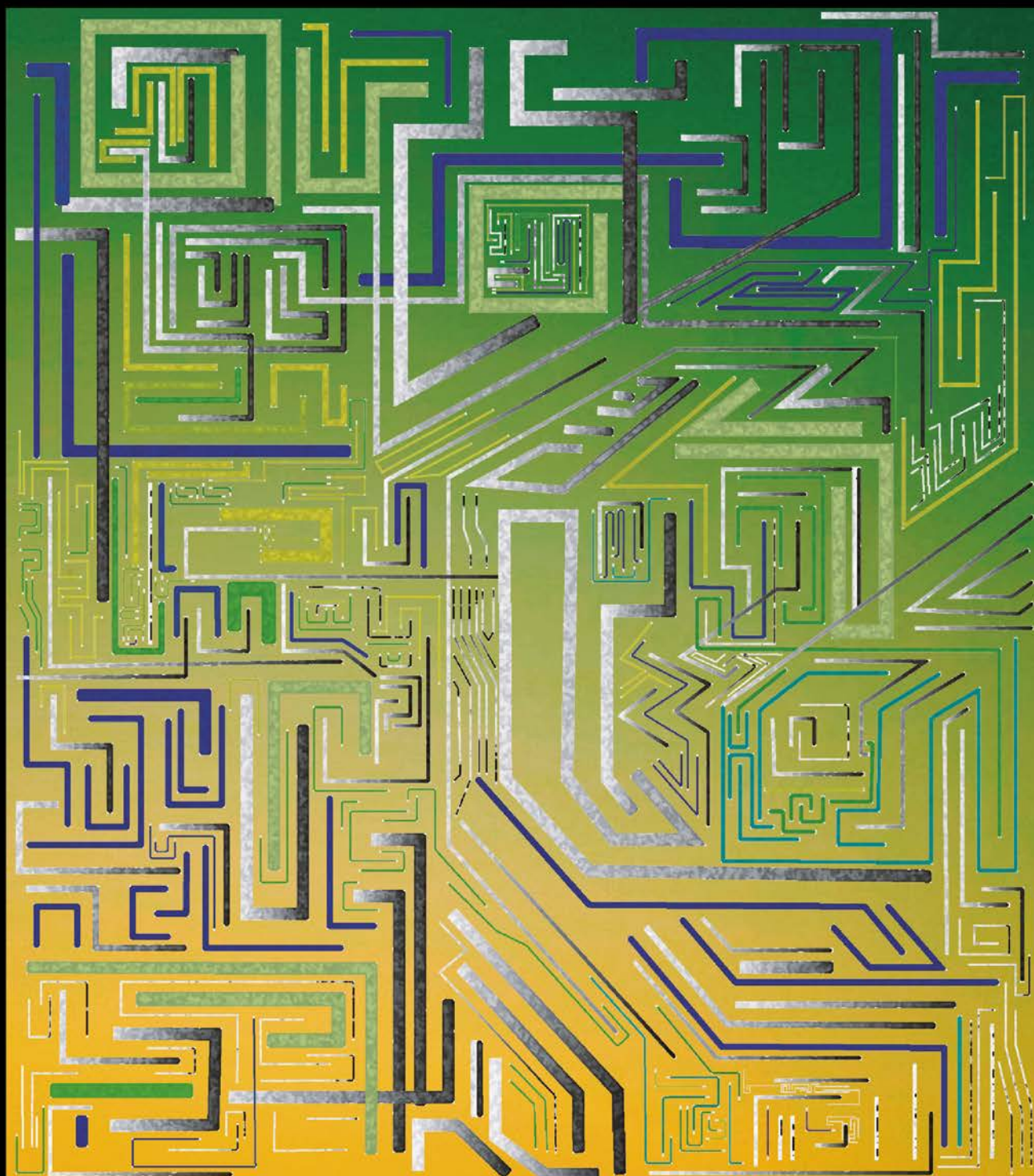
Desejamos a todas, todos e todes uma excelente leitura!

Cristiane Wosniak
Editora Chefe dos Periódicos FAP

EIXO
AXIS

3

SEÇÃO OUTROS TEMAS
SECTION OTHER THEMES



**PAISAGEM CAIÇARA: OLHARES DIALÓGICOS
EM PERSPECTIVA VERBO-VISUAL****Fernando Lobo Dâmaso de Oliveira¹
Jean Carlos Gonçalves²**

Resumo: Este ensaio se propõe a uma análise de materialidades verbo-visuais que dão representação à ideia de cultura caiçara, presentes no *Dossiê de Registro do Fandango Caiçara*, a partir de um diálogo com produções que se utilizam de um mesmo arcabouço imagético, fato que passa a definir alguns aspectos que constituem a identidade do povo caiçara no litoral paranaense. As produções de texto acerca dos povos caiçaras, especialmente no litoral do Paraná tem se intensificado nas últimas décadas, gerando assim o debate sobre de que maneiras tais populações são “retratadas” na esfera acadêmica. Os mecanismos caiçaras de informação e criação de conteúdo, sejam eles por meio virtual ou físico, se apoiam em parte nesse arcabouço para nortear a disseminação e salvaguarda das culturas locais, portanto faz-se importante o debate sobre como tais materialidades são utilizadas nos documentos analisados. As cenas se repetem reverberando e alimentando uma estética cultural referenciada por meio dos olhares dos pesquisadores. O trabalho apoia-se, ao olhar para os dados, na Análise Dialógica do Discurso, que tem nos estudos de Bakhtin e o Círculo o seu principal referencial teórico.

Palavras-chave: Cultura caiçara; Litoral do Paraná; Análise Dialógica do Discurso.

**CAIÇARA LANDSCAPE: DIALOGICAL LOOKS IN
A VERBO-VISUAL PERSPECTIVE**

Abstract: This essay proposes an analysis of verbal-visual and visual materialities that represent the idea of caiçara culture, present in the Dossier of Registration of Fandango caiçara, from a dialogue with productions that use the same imagery framework, a fact that defines some aspects that constitute the identity of the caiçara people on the coast of Paraná. Text productions about the Caiçara peoples, especially on the coast of Paraná, has intensified in recent decades, thus generating a debate on the ways in which these populations are “portrayed” in the academic sphere. they, through virtual or physical means, rely in part on this framework to guide the dissemination and safeguarding of local cultures, so the debate on how such materialities are used in the analyzed documents is important. The scenes are repeated reverberating and feeding a cultural aesthetic referenced through the eyes of the researchers. The work is supported, when looking at the data, on the Dialogic Discourse Analysis, which has the studies of Bakhtin and the Circle as its main theoretical framework.

Keywords: Caiçara culture; Coast of Paraná; Dialogic Discourse Analysis

1 Universidade Federal do Paraná, Discente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPR). Integrante do grupo de pesquisa Labelit/UFPR/CNPq – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades. Bolsista CAPES – Mestrado. E-mail: fernandolobo82@gmail.com

2 Universidade Federal do Paraná, Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPR). Líder do grupo de pesquisa Labelit/UFPR/CNPq – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Bolsista de Pós-Doutorado Sênior do CNPq – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL/PUC-SP). E-mail: jeancarlos@ufpr.br



CULTURA CAIÇARA E VERBO-VISUALIDADE – UMA INTRODUÇÃO

Em meados do século XVI, na chegada ao Brasil, os europeus se depararam com a presença de vários povos indígenas que já habitavam as terras do “novo continente”. Destacam-se, entre eles, os Tupi-Guarani, caracterizados por sua diversidade quanto aos troncos linguísticos e culturais por meio dos quais eram constituídos. (FONTELLA, 2018). Tanta diversidade aponta, também, para a presença de povos caiçaras, especialmente na região litorânea paulista e paranaense, aos quais “vieram se ajuntar, mais tarde, outros migrantes europeus como suíços, franceses, alemães, italianos e também norte-americanos” (DIEGUES, 2006, p. 13).

Nota-se, então, certa complexidade para o que poderia se configurar como um retrato da etnia e da cultura caiçara, o que impede que pesquisadores interessados no tema garantam sua origem com precisão cronológica e geográfica. Como nos adverte Branco (2005), a partir do momento em que todos os descendentes de índios e portugueses passam a ser considerados como povo caiçara, é no século XVI que se situam os primeiros dados históricos, ainda repletos de uma certa ausência de registros que possam subsidiar um foco mais denso quanto ao caráter historiográfico dos povos caiçaras no Paraná.

No litoral paranaense, Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba são exemplos de municípios que contam com projetos de desenvolvimento e apoio a diversas atividades e coletivos de resgate cultural (FONTELLA, 2018). Podemos citar como exemplo Paranaguá, que “destaca-se no cenário do fandango paranaense, pois foi a primeira cidade a constituir um grupo de fandango (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 50), assim como Guaraqueçaba, município repleto de hábitos e tradições de indígenas, negras e européias [...] berço de fandangueiros paranaenses que vivem em diversas ilhas e vilas, assim como muitos caiçaras que residem na área do Parque Nacional de Superagui (FONTELLA, 2018, p. 128).

Um conjunto de características podem ser elencadas quando se fala de cultura caiçara: constituir parte da cultura crioula e cabocla, pesca e agricultura como atividades de subsistência e os mutirões como formato de grupo em contraponto à individualização

no traquejo das relações sociais. Desse modo, a cultura caiçara é feita da articulação entre práticas materiais e imateriais, organizadas pelo princípio de cooperação e ligadas ao mar e à terra (DIEGUES, 2006, p. 15),

Como já pontuado em outros trabalhos desde 2013 (GONÇALVES, 2013), para a perspectiva bakhtiniana importa que a análise do enunciado esteja sempre relacionada à esfera na qual o mesmo é produzido. Este é sempre um acontecimento entre no mínimo duas consciências, dois sujeitos que, em relação, caracterizam o fenômeno da alteridade. É aí que o ato estético, que só é possível na fronteira entre sujeitos que se encontram, vislumbra um possível acabamento provisório. O enunciado se mostra, então, passível de análise por uma dimensão na qual outras manifestações enunciativas, para além da verbal, são possíveis, entre elas a dimensão verbo-visual, compreendida nesta pesquisa como enunciado concreto.

A dimensão verbo-visual participa do processo de constituição dos sujeitos e suas identidades porque o enunciado, nesse sentido, é composto de elementos verbais e visuais e possui como peculiaridade a unidade entre diferentes possibilidades de se dizer, em situações nas quais o texto, para produzir sentido, precisa ser analisado de forma que se considere a enunciação em seu contexto amplo. Os planos verbal e visual possuem, portanto, na dimensão verbo-visual, um lugar que não permite separação, nem valoração de um em detrimento de outro. Ambos são necessários à compreensão do enunciado em seu todo. “Fazem parte das produções de caráter verbo-visual, em circulação em diferentes esferas, charges, propagandas, capas de revistas, páginas de jornal, aí incluída a primeira, poemas articulados a desenhos, comunicação pela Internet, textos ficcionais” (BRAIT, 2009, p.144).

No caso dessa pesquisa, privilegia-se a amplitude do que se compreende por dimensão verbo-visual, a partir da análise de enunciados que refletem a cultura caiçara em materialidades presentes no *Dossiê de registro do fandango caiçara* (BRASIL, 2011). Este material, que se constitui como uma atividade da contratação para a execução de trabalho técnico de instrução para o registro do fandango caiçara como patrimônio imaterial (Contrato 01/2011), apresenta textos verbais e visuais, o que significa que, mesmo ao se debruçar sobre uma materialidade apresentada no plano visual, os pesquisadores terão

lido, ao acessá-la como integrante de um documento, textos verbais que a antecedem e a sucedem, e é a partir desse olhar dialógico para os dados que compõem o dossiê, impregnado de interconstituição entre os planos verbal e visual, que a análise acontece.

Uma análise bakhtiniana implica que todo enunciado esteja relacionado com sua esfera, com as condições nas quais está sendo produzido. Nessa perspectiva, que chamamos também de dialógica, ou de Análise Dialógica do Discurso, a concepção de texto está relacionada a um possível *todo*, em suas diferentes composições, mesmo que esse *todo* seja sempre, assumidamente, inacabado. A noção de texto que não privilegia, assim, somente a linguagem verbal, abrindo espaço para outras linguagens, como a visual, que também é texto, pois produz sentidos: “Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2010, p. 33). Desse modo, a dimensão verbo-visual, como material enunciativo, ou como enunciado concreto, é situada também, como uma maneira de dizer, de falar, de uso da palavra. E a palavra é compreendida, pelo viés bakhtiniano, como produto da interação, presente nas relações dialógicas, que circula em uma dada esfera social/ideológica. Segundo Brait:

O termo verbal é compreendido tanto em sua dimensão oral quanto escrita e visual abrange a estaticidade da pintura, da fotografia, do jornalismo impresso, e a dinamicidade do cinema, do audiovisual, do jornalismo televisivo, etc. Nesse sentido, o que ganha relevo é a concepção semiótico-ideológica de texto que, ultrapassando a dimensão exclusivamente verbal reconhece verbal, verbo-visual, projeto gráfico e/ou projeto cênico como participantes da constituição de um enunciado concreto. Assim concebido, o texto deve ser analisado, interpretado, reconhecido a partir dos mecanismos dialógicos que o constituem, dos embates e tensões que lhe são inerentes, das particularidades da natureza de seus planos de expressão, das esferas em que circula e do fato que ostenta, necessariamente, a assinatura de um sujeito, individual ou coletivo, constituído por discursos históricos, sociais e culturais, mesmo nos casos extremos de ausência, indefinição ou simulação de autoria. (BRAIT, 2012, p. 88- 89)

PAISAGEM CAIÇARA: OLHARES EM PERSPECTIVA VERBO-VISUAL

Figura 1 - Foto: Felipe Varanda Amirton (rabeca) e Faustino Mendonça (viola) em Vila Fátima, Ilha do Superagui, Guaraqueçaba/PR. Junho de 2005.



Fonte: Acervo Museu Vivo do Fandango, Associação Cultural Caburé.

Esta primeira imagem que escolhemos para o diálogo está presente no *Dossiê de registro do fandango caiçara*, que se constitui como uma atividade da contratação para a execução de trabalho técnico de instrução para o registro do fandango caiçara como patrimônio imaterial (Contrato 01/2011). Os colaboradores do projeto são Alexandre Pimentel, Joana Corrêa, Patrícia Martins, José Carlos Muniz, Fernando Oliveira e Carlos Junior. A imagem retrata dois mestres de fandango num ambiente de beira mar, na localidade de vila Fátima, em Guaraqueçaba no Paraná. As concepções de territorialidade que permeiam a população que habita esta região são dinâmicas e flexíveis, sendo construídas ao longo de uma trajetória específica de ocupação histórico-social, não é, portanto, apreendida somente por delimitações administrativas. Neste espaço observa-se a importância do território para as práticas culturais destas populações. Ao mesmo tempo em que a imagem nos coloca em contato com a esfera de produção enunciativa (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2010), pela dimensão visual retratada fotograficamente, os textos do dossiê que a acompanham nos

remetem a uma espécie de descrição da cultura caiçara. Entre a lida com a roça, a pesca ou mesmo nas localidades mais urbanizadas, diferentes apropriações deste território se efetivam, definindo uma particular cronotopia, estabelecida através de usos, saberes e memórias coletivas que atravessam o sentido puramente físico da noção de território (BRASIL, 2011).

Os contextos da vida caiçara presentes na imagem estão registrados através de diferentes aspectos. O primeiro aspecto observado é o geográfico, no qual contribuem com a composição da imagem a paisagem com montanhas, serras, maré, manguezal, o chão de areia e a amplitude visual do céu no litoral. O segundo aspecto é a maturidade dos personagens fotografados, na ocasião existia uma ideia de que as culturas caiçaras passavam por um período de “sucateamento” de seus saberes e tradições, discurso este que se alterou e que ganhou novos contornos, visto que a cultura caiçara vem passando por articulações e movimentações em diferentes esferas políticas, culturais e sociais desde o lançamento do Dossiê. A imagem reflete o respeito dedicado aos mestres, como agentes de salvaguarda das maneiras de produzir e transmitir a cultura que praticam. Aqui sugerimos um aprofundamento da discussão a partir do conceito de memória em Bakhtin, para quem a questão do grande tempo ultrapassa as noções de passado, presente e futuro ganhando lugar de centralidade na constituição dos sujeitos e da forma como vivem suas experiências culturais (BUBNOVA, 2015).

Outro aspecto observado são os instrumentos empunhados pelos personagens da foto. A viola e a rabeca de fandango contribuem na definição de localidade, cultura e expressividade do povo caiçara, tal conjunto instrumental é uma constante nas expressões musicais caiçaras, do Paraná ao litoral sul do Rio de Janeiro. No *Dossiê do Fandango Caiçara* esta é a primeira imagem a surgir em meio ao texto, ou seja, mostra-se uma imagem representativa da proposta defendida no texto, o que atesta a necessidade de um olhar para a materialidade a partir de uma perspectiva verbo-visual. Esta imagem também integra o artigo *A construção social do fandango como expressão cultural popular e tema de estudos de folclore* (ORTIGÃO, p. 412). No texto a autora aborda o movimento da cultura caiçara representada pelo fandango.

Embora a prática do fandango tenha encontrado novos trânsitos em circuitos amplificados de relações, muitos daqueles que estão envolvidos com o fandango, tais como músicos, dançadores e articuladores culturais, procuram assegurar certos fundamentos que o caracterizam como expressão emblemática de populações tradicionais de São Paulo e do Paraná. Ao longo dos anos em que me dediquei à pesquisas na região, percebi que os relatos e descrições sobre o fandango ora o organizam como um sistema fechado que se explica por sua própria prática no contexto dos sítios, ora o inscrevem em sistemas mais amplos relacionados às concepções de folclore e cultura popular. Em meio aos encontros, conversas e leituras sobre o tema, os significados atribuídos ao fandango foram revelando muitas camadas de processos dialógicos elaborados na interação de práticas e concepções nativas com outras esferas de produção de conhecimento e formas de sociabilidade (ORTIGÃO, 2016).

Na esfera em que Ortigão aborda o trânsito das culturas caiçaras, é importante ressaltar que a escolha da imagem 1, sugerida como primeira figura em seu artigo, assim como no Dossiê, refaz a ideia de que os detentores dos saberes caiçaras são os personagens da cultura que se apresentam exclusivamente na melhor idade. Tal aspecto sugere a reflexão sobre: Quais os mecanismos de amplificação desses movimentos se mostram como possíveis em novos territórios? De que maneiras esses personagens são representados quando deslocados desse ambiente?

A imagem 2 apresenta o momento da entrega do texto prévio que defende o pleito do fandango caiçara como patrimônio imaterial. As figuras presentes na imagem são representantes da cultura caiçara de diferentes regiões do território. O evento aconteceu em Guaraqueçaba no ano de 2008 e reuniu grupos de cultura caiçara, pesquisadores e instituições governamentais. A imagem 2 tem um padrão documental, aborda a importância do encontro e valoriza a ação coletiva que culminou no reconhecimento posterior do Fandango Caiçara como patrimônio imaterial certificado pelo Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O cenário da imagem 2 é curiosamente representativo, pois apesar da imagem estar focada nos personagens e grupos representados, também podemos observar a estrutura que circunda os protagonistas da imagem. Temos logo à frente da imagem um tablado de fandango - piso de madeira utilizado para os fandangos batidos, onde os dançarinos batem tamancos no ritmo da música e realizam linhas percussiva durante a dança. O palco atrás dos personagens da fotografia está pronto para os bailes e apresentações do segundo encontro do fandango, que hoje em 2021, somam quase duas dezenas de encontros.

Figura 2: Entrega de Dossiê prévio à representante do IPHAN durante o II Encontro de Fandango (Guaraqueçaba/PR)



Fonte: Foto de Leco de Souza

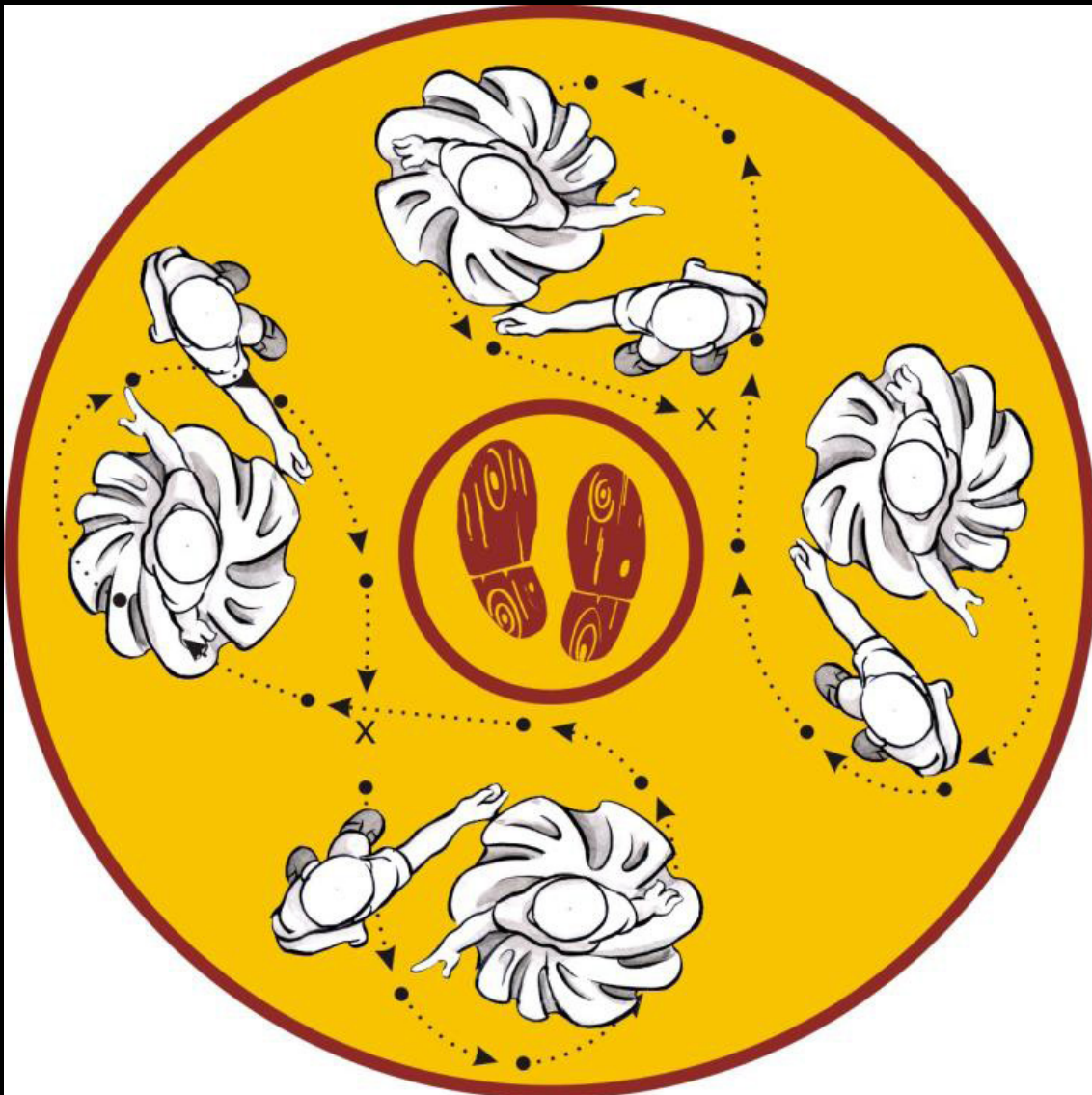
A verbo-visualidade é apresentada na própria imagem, na qual podemos ler o cartaz: II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, um texto verbal que situa o receptor quanto aos aspectos documentais do evento como periodicidade e localização. Nesse caso é interessante a articulação de culturas populares com instituições governamentais, visto que nas festas e encontros de fandango, além de haver divertimento, salvaguarda de cultura e troca de informação, também se fazem presentes práticas ligadas ao alinhamento jurídico e representativo das comunidades caiçaras em relação à tais instituições. Ou seja, a análise da materialidade precisa considerar a esfera de atividade humana na qual toda a textualidade verbo-visual foi produzida (BAKHTIN, 2016).

A solicitação do registro do fandango como forma de expressão do patrimônio imaterial brasileiro, seguiu um percurso marcado por amplos debates, diálogos e muita articulação. Nestes caminhos protagonizados pelos agentes desta prática, entre eles: tocadores, construtores de instrumentos, batedores e dançadores de fandango, jovens e velhos, grupos de fandango e associações, pesquisadores e gestores, em diálogo

com o Departamento de Patrimônio Imaterial, foram definidas as linhas gerais deste processo. (DOSSIÊ, 2011). A declaração de anuência e interesse foi assinada por mais de 400 pessoas entre fandangueiros, pesquisadores e gestores presentes no encontro. Além da minuta de requerimento e da declaração de interesse e anuência, seguiu um Dossiê Preliminar composto por: justificativa do pedido; denominação e descrição do bem proposto para registro, com indicação da participação e/ ou atuação dos grupos sociais envolvidos de onde ocorre ou se situa, do período e da forma em que ocorre; informações históricas básicas sobre o bem e referências documentais e bibliográficas disponíveis. Foram também encaminhados currículos resumidos e reunidos das entidades parceiras e alguns materiais de referência reunidos por meio de doações de pesquisadores e entidades durante o II Encontro. Portanto a imagem 2 se faz representativa na conquista coletiva do reconhecimento do Fandango caiçara como patrimônio cultural imaterial, e sua articulação ao texto verbal do dossiê diz muito sobre as resistências e lutas desse povo no sentido nas relações com o sistema, visando a salvaguarda de seus saberes e tradições.

A imagem 3, que integra o *Dossiê de Registro do Fandango Caiçara*, mas foi originalmente publicada no material intitulado *Fandango na escola*, explica a evolução de um passo de dança em forma de 8 presente na cultura do fandango caiçara, praticado em bailes e apresentações. O material *Fandango na escola* foi idealizado em 2008 pela Associação cultural Mandicuera, entre outros colaboradores em parceria com o projeto *Fera - Festival de artes da rede estudantil do estado do Paraná* e apresenta a cultura caiçara de maneira lúdica. A cartilha traça um panorama do fandango, em um roteiro que traz personagens, histórias e tradições vivenciadas no território caiçara. A abordagem do material oferece um contato amplo para crianças e adolescentes com os conteúdos da cultura popular, no intuito de aproximar a realidade dos povos tradicionais aos olhos dos estudantes das escolas públicas. É interessante ressaltar que tais aproximações se dão na maneira lúdica como o material é apresentado, nesse caso o fandango e as culturas tradicionais caiçaras, têm a oportunidade de serem representados numa abordagem infanto juvenil.

Figura 3 - Representação do Bailado : dança em pares reproduzindo um círculo no salão.



Fonte: "Fandango na Escola", Associação Mandicuera, 2008.

A disposição da imagem no dossiê vem acompanhada de uma "descrição de algumas marcas mais executadas" (DOSSIÊ, 2011, p. 62), o que caracteriza a verbo-visualidade que constitui um enunciado concreto que tem, por fim, mas não unicamente, o objetivo de educar para o fandango. Tal constatação nos coloca em diálogo com a primeira e a segunda imagens que integram este artigo. Enquanto as duas primeiras apontam, na questão do grande tempo, para uma tradição bastante vinculada ao povo caiçara de melhor idade, esta nos remete a uma memória de futuro (BAKHTIN, ou seja, uma aposta no vir-à-ser, no que há de acontecer com as futuras gerações. E tal aposta só se sustenta por meio da educação.

BREVÍSSIMAS CONSIDERAÇÕES

As imagens relacionadas para este artigo trataram de diferentes leituras possíveis, em perspectiva verbo-visual, para a leitura e compreensão dos movimentos culturais caiçaras no *Dossiê de registro do fandango caiçara* (2011), um trabalho técnico de instrução para o registro do fandango caiçara como patrimônio imaterial. Tal materialidade apresenta textos verbais e visuais, constituindo uma importante conjunto de enunciados concretos que funcionam e se mobilizam, ao mesmo tempo, como registro da cultura caiçara no litoral do Paraná e incentivo a uma educação cultural caiçara. As análises da materialidade, que compreendemos a partir da noção de dimensão verbo-visual, permitiram o apontamento de aspectos que demonstram a (in)completude e sintonia entre os materiais gerados por pesquisadores e mestres da tradição popular. As tradições caiçaras vivem um período de expansão, portanto são de extrema importância as reflexões e produções, tanto acadêmicas quanto artísticas em torno do assunto.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. (Volochínov, V. N.) **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRAIT, B. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, 1, 2009. P. 142-160. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004>> Acesso em 23 ago. 2021.

BUBNOVA, Tatiana. O que poderia significar o “Grande Tempo”? **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso** [online]. 2015, v. 10, n. 2 [Acessado 23 Agosto 2021], pp. 5-16. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2176-457323260>>. ISSN 2176-4573. <https://doi.org/10.1590/2176-457323260>.

DIEGUES, A.C. Cultura e meio-ambiente na região Estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá. In: PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (Org.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p.p. 13-19.

BRASIL, **Dossiê de registro do fandango caiçara**, Governo Federal. Brasil, 2011.

GONÇALVES, J. C. Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentidos para a prática teatral universitária. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso** [online]. 2013, v. 8, n. 2 [Acessado 23 Agosto 2021], pp. 106-123. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S2176-45732013000200007>>. Epub 17 Dez 2013. ISSN 2176-4573. <https://doi.org/10.1590/S2176-45732013000200007>.

FONTELLA, Joni Márcio. O FANDANGO CAIÇARA E O CONCEITO DE CARNAVALIZAÇÃO DE BAKHTIN. **Ideação**, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 124-138, nov. 2019. ISSN 1982-3010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/23566/14770>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

ORTIGÃO, Joana. A construção social do fandango como expressão cultural popular e tema de estudos de folclore. **Sociol. Antropol.** Rio de Janeiro, v. 06. 02: 407– 445, agosto, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2238-38752016v625>> Acesso em: 23 ago 2021

PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (Org.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

Recebido em: 05/08/2021

Aceito em: 06/09/2021

REPRESENTAÇÕES DA NOÇÃO DE “OBRA DE ARTE”
NO PROGRAMA DE TV “WORK OF ART”Amaro X. Braga Jr¹

Resumo: O trabalho discute a problematização do conceito de “Obra de Arte”, na arte contemporânea, no programa de TV e reality show exibido no Brasil “Work of Art: The Next Great Artist”. A partir de uma hermenêutica dos conteúdos, analisa os episódios da primeira temporada, confrontando a atuação dos artistas convidados, suas obras e as críticas dos avaliadores no processo de construção da definição do que é “uma boa obra de arte”. Problematiza a questão do programa veicular uma definição de obra de arte para o público em geral. Teoricamente, toma como base a Teoria Institucional da Arte de Howard Becker em cruzamento com outros autores que discutem a definição de obra de arte. Finaliza, enfatizando como o programa delimita o que é arte e o que não é arte, não a partir da obra em si ou nas credenciais do artista, mas no consenso da comunidade que circunda os artistas: curadores, críticos, marchands e galeristas.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Definição de Arte; Teoria Institucional da Arte; Reality shows.

REPRESENTATIONS OF THE NOTION OF THE “WORK
OF ART” IN THE TV SHOW “WORK OF ART”

ABSTRACT: The paper discusses the problematization of the concept of “Work of Art”, in contemporary art, conveyed in the TV reality show shown in Brazil “Work of Art: The Next Great Artist”. Based on a hermeneutics of the contents, it analyzes the episodes of the first season, confronting the performance of the guest artists, their works and the criticisms of the evaluators in the process of building the definition of what is “a good work of art”. It questions the issue of the program conveying a definition of a work of art to the general public. Theoretically, it is based on Howard Becker’s Institutional Theory of Art in intersection with other authors who discuss the definition of work of art. It concludes, emphasizing how the program delimits what is art and what is not art, not from the work itself or from the artist’s credentials, but from the consensus of the community that surrounds the artists: curators, critics, dealers and gallery owners.

Keywords: Contemporary Art; Definition of Art; Institutional Theory of Art; Reality shows.

INTRODUÇÃO

Os *Realities Shows* são programas de televisão que se propõe a acompanhar a vida real das pessoas sem ficção ou artifícios irrealis. Sabemos que estes princípios não passam de trocadilho e que o processo de gravação videográfica e edição de imagens já pressupõem uma criação ficcional. Ainda assim, o público consome estas produções como se fosse um documentário jornalístico reproduzindo fatos da realidade. Aliando-se ao fato

¹ Licenciado e Bacharel em Ciências Sociais. Mestre e Doutor em Sociologia. Mestre em Antropologia Social. Esp. em História da Arte e das Religiões. Esp. em EAD. Esp. em Artes Visuais. Professor Adjunto do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas - UFAL. E-mail: amaro@ics.ufal.br

que também atua como um show de entretenimento, quase novelesco, esses *Realities* são duplamente impactantes na percepção do que é real para o público. Nesse momento, nos deparamos com o teorema de Thomas: “Se as pessoas definem certas situações como reais, elas são reais em suas consequências” (THOMAS; THOMAS, 1928, p. 571-572).

Nos Estados Unidos, celeiros desses *Realities*, praticamente todas as profissões e ocupações já foram tema desses programas: cozinheiros (*Top Chef*), cabeleireiros (Por um Fio), modelos (*American Next Top Model*), decoradores (*Design Star*), carpinteiros (*The Renovators*), doceiros (*Ace of Cake*), maquiadores (Desafio da Beleza) e até estilistas (*Project Runway*). Em junho de 2010, o canal Bravo TV estreou o *Work of Art: The Next Great Artist* (algo como: Obra de Arte: o próximo grande artista). O programa reunia quatorze artistas plásticos em uma competição que eliminaria um dos artistas por semana até que o último fosse eleito e recebesse o título de “melhor”. A série trazia uma equipe de artistas plásticos consagrados no mercado de Nova York, galeristas e marchands que idealizavam as provas e julgavam as obras produzidas envolvendo inúmeras formas de expressão artística.

O programa apresentava uma perspectiva onde àqueles artistas, apesar de iniciantes, atuavam profissionalmente na produção e comercialização de obras de arte e prêmios em festivais. Os episódios foram editados de modo a acompanhar cada processo criativo e o uso das mais variadas técnicas. Os artistas, o júri e os demais participantes (todos envolvidos com o mundo da arte), constantemente, se envolviam com um problema: o que é arte? Como definir aquilo que o artista produz? O que faz uma obra produzida por um artista não ser considerada obra de arte? Durante o julgamento e análise das obras criadas, o programa produziu uma discussão que envolveu o fazer artístico e a própria essência da arte.

Ao contrário das outras séries, essa lidava com a própria natureza da arte. Essencialmente, apresentava o processo de criação artística, entre artistas contemporâneos, planejando o fazer artístico e instituindo uma visão de obra de arte, dissociada da obra em si e dos artistas, ao passo que alguns ganharam os concursos e depois eram eliminados, ou receberam excelentes críticas em um trabalho e má avaliações em outros.

O programa nos permitiu perceber questões que há muito vêm sendo debatidas na filosofia da arte e na sociologia da arte. Não só, “o que é arte?” ou “o que é obra de arte?”; mas também, quais os mecanismos usados pelos membros do grupo para incluir um artista enquanto tal, isto é, produtor de obra de arte. Essencialmente: “quais são as regras do mundo da arte?”

Com esse cenário em vista, parto da descrição dos momentos-chave desse reality, destacando as cenas e situações que descrevem a produção e a descrição do que seria uma obra de arte para promover um debate em torno dos conceitos descritos na Teoria Institucional da Arte, com ênfase na obra de Howard Becker (2010). Como o *Reality* teve duas temporadas, ambas exibidas no Brasil no canal de TV a cabo Glitz. Metodologicamente, minha análise, neste artigo, privilegiou apenas a primeira temporada, que é descrita a seguir.

WORK OF ART: OBRAS, PROVAS E ELIMINAÇÃO

A primeira edição contou com quatorze artistas (Quadro 1; Figura 01) que se destacaram no cenário da costa leste dos Estados Unidos, mas que, ao mesmo tempo, eram considerados “jovens artistas” (apesar de uma das concorrentes ter 61 anos!) pelos anúncios e chamadas do programa. Essa jovialidade estava relacionada a uma ação de ascensão profissional. Eram jovens no mercado de arte. Neófitos, por assim dizer. Como estímulo para participação, havia uma premiação de cem mil dólares e um espaço garantido para uma exposição individual no Museu do Brooklyn, um reconhecido santuário das artes plásticas contemporâneas de Nova York.

Os artistas foram julgados por uma equipe composta pela apresentadora China Chow, definida pela equipe como sendo uma “entusiasta” da Arte Nova Iorquina; pelo designer de luminárias e proprietário de uma galeria de arte, Bill Powers; pelo crítico de arte da New York Magazine, Jarry Saltz; e, por fim, pela Jeanne Greenberg Rohatyn, curadora e dona da galeria de arte nova iorquina *Salon94*. A equipe contava ainda com o leiloeiro de arte chamado Simon de Pury, que atuava como mentor dos artistas, acompanhando suas produções, criticando seus sentidos e propostas antes das provas de julgamento.

Figura 01 – Foto dos artistas integrantes da 1ª temporada de Work of Art.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

Quadro 1 – Artistas Participantes

Nome do Artista	Idade	Característica Artística
Abdi Farah	22	Pintor e Escultor
Amanda Williams	34	Pintora Abstrata
Erik Johnson	30	Pintor
Jaclyn Santos	25	Pintora Realista
Jaime Lynn Henderson	24	Pintor e Ilustrador
John Parot	39	Pintor
Judith Braun	61	Mixed Media
Mark Velasquez	32	Fotógrafo
Miles Mendenhall	23	Artista de Instalação
Nao Bustamante	41	Artista Performática
Nicole Nadeau	25	Designer e Escultora
Peregrine Honig	32	Pintora e Escultora
Ryan Shultz	26	Pintor Realista
Trong Nguyen	38	Artista de Instalação

Fonte: Do autor.

Quadro 2 – Provas de Criação (Eliminação) nos Episódios

Número	Nome	Atividade
Episódio 1	<i>Self-Reflexive</i>	Criar um retrato de um dos colegas
Episódio 2	<i>The Shape of Things to Come</i>	Criar escultura a partir de lixo eletrônico
Episódio 3	<i>Judging a Book By Its Cover</i>	Criar uma capa editorial para um romance do séc.19

Episódio 4	<i>A Shock to the System</i>	Criar uma peça chocante
Episódio 5	<i>Art That Moves You</i>	Criar uma obra de arte baseada no carro Audi
Episódio 6	<i>Open to the Public</i>	Criar uma obra de arte de circulação pública
Episódio 7	<i>Child's Play</i>	Criar uma obra de arte com base nas memórias de infância e com objetos encontrados no museu da criança
Episódio 8	<i>Opposites Attract</i>	Criar uma obra de arte sobre forças opostas
Episódio 9	<i>Natural Talents</i>	Criar uma obra de arte inspirada na natureza e com materiais de uma reserva ecológica
Episódio 10	<i>The Big Show</i>	Criação de uma exposição com tema livre

Fonte: Do autor.

Entre os dez capítulos do programa, foram produzidas nove provas de eliminação (Quadro 2). Foram nove exposições e avaliações dos trabalhos. Todas envolviam um tema e/ou uma limitação quanto à técnica envolvida na produção da obra. Quando não havia a limitação, os artistas podiam usar quaisquer materiais, instrumentos e técnicas que lhes interessassem.

A primeira prova consistia na realização de um retrato que captasse a personalidade dos integrantes do programa. Foram nove trabalhos figurativos e um abstrato. E, justamente, foi o trabalho abstrato que foi eliminado (Fig. 02). Os juízes, na avaliação, disseram: “Só podemos ler a sua peça como abstração. Ela não comunicou nada sobre Jaime enquanto sujeito” (WORK OF ART, 2013, [s.p.], tradução minha). A Amanda Williams foi classificada na apresentação do programa enquanto “Pintora Abstrata” (vide Quadro 1), sendo assim, usou a expressão a que estava acostumada. Na entrevista de saída, confrontou a avaliação: “Eu acho que a minha peça era um retrato... Eu acredito que há alguma validade para a abordagem que eu escolhi. Quando a China Chow, a apresentadora, anunciou que seria eu a ir para casa, fiquei muito surpresa” (WORK OF ART, 2013, [s.p.], tradução minha). Na avaliação das obras, claramente, prevaleceu o nível de mimetismo: as obras bem-avaliadas foram aquelas que o nível de retratismo foi mais próximo do real.

Figura 02 – “Retrato de Jaime Lynn”, feito pela Amanda Williams, primeira eliminada.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

Figura 03 – “What Would Tom Friedman Do?”, instalação de Trong Nguyen, Eliminado.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

A segunda eliminação ocorreu com uma prova que estabelecia a criação de uma obra a partir de um depósito de lixo eletrônico. Os materiais disponíveis eram televisores, aparelhos de som, computadores, fios e lâmpadas. Para ajudar os quatro avaliadores foi convidado o premiado artista *mixed media*, Jon Kessler, famoso pelas esculturas cinéticas que combinam artefatos mecânicos e digitais e que podem sofrer interferência do espectador em sua mobilidade. Os artistas fizeram algumas esculturas que incorporaram os objetos e a maioria fez instalações com esses mesmos objetos. O eliminado foi Trong Nguyen, especialista em Instalações (Fig. 03). Na avaliação dos juízes: “Trong, você levou quatro TVs e nos deu quatro TVs e só isso não foi o suficiente” (WORK OF ART, 2013, [s. p.], tradução minha)². Nessa prova, ao que parece, os jurados buscavam não apenas a apresentação de uma proposta no trabalho, mas que a obra surgisse de uma adaptação que não estivesse associada diretamente aos materiais utilizados. Eles queriam uma transformação com aspectos de *ready-made*. O trabalho premiado foi a instalação de Miles: um colchão e duas almofadas feitas de cimento com os sacos que trouxeram o lixo eletrônico (Fig. 04). Quando

² Fala de China Chow, episódio 2. Tradução minha.

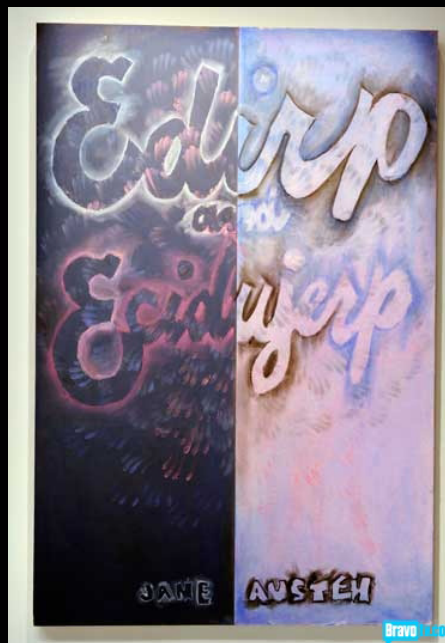
questionado quanto a inspiração que conduziu o trabalho, Miles foi enfático ao relacioná-la ao sono e sua vontade de dormir naquele momento. Sua obra criava, portanto, um contraste entre dureza e maciez, a utilidade do material, sua função e natureza. Antagonizando-os.

Figura 04 – “Worst Place” de Miles, ganhador do desafio. Um colchão de cimento.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

Figura 05 — Pintura para a capa para “Orgulho e Preconceito” de Judith. Eliminada. O título foi invertido, tornando-se ilegível.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

Na terceira prova os artistas tinham que criar uma ilustração para a capa de uma literatura clássica do século 19. O ganhador teria a impressão da capa em uma nova edição do livro pela *Penguin Classics*. A discussão dos trabalhos girou, mais uma vez, em torno do critério de aplicabilidade e inadequação. A perdedora foi a produção de uma capa, que segundo os jurados, tinha um “título ilegível e incompreensível” (ela escreveu as letras invertidas) (Fig. 05). Mas os juízes não apenas criticaram a inadequação enquanto ilustração, mas também enquanto pintura: “Judith, tanto como pintura, quanto capa de livro, a sua peça ficou aquém” (WORK OF ART, 2013, [s. p.], tradução minha)³.

No episódio 4, John é eliminado (mesmo tendo sido o premiado no episódio anterior) por não ter apresentado um trabalho “chocante”, tema do episódio. Seu trabalho foi uma pintura retratando uma auto felação (Fig. 06). Mas pela técnica e não tanto pelo

³ Fala de Jarry Saltz, episódio 3. Tradução minha.

tema, os jurados avaliaram negativamente sua obra: “John, o que você nos deu foi um alívio cômico. Você não foi profundo e não chocou ninguém” (WORK OF ART, 2013, [s. p.], tradução minha)⁴.

Figura 06 – Detalhe das duas obras “The Recluse” de John Parot e “Barely Standing” de Nao Bustamante. Ambos os trabalhos foram eliminados.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

A artista performática Nao Bustamante também foi eliminada. Os juízes não gostaram porque ela não justificou sua obra quando foi confrontada sobre os significados da performance e dos elementos visuais envolvidos em sua performance. Durante o episódio a Nao fez e desfez diversos protótipos de uma caverna ou cabana onde pretendia ficar. Seu projeto arquitetônico, entretanto, não se manteve estruturado (Fig. 06). A edição da filmagem do programa, mostra claramente que ela improvisou os elementos da performance, aglutinando objetos sobre si e no espaço de exibição. Quando criticada sobre os significados dessa construção, não soube explicá-los, mantendo-se em silêncio.

⁴ Fala de Jarry Saltz, episódio 3. Tradução minha.

O tema movimento e a experiência com um passeio em um carro Audi foram o tema do episódio 5. Lynn foi eliminado com um trabalho de colagens de desenhos de objetos vinculados ao movimento (calota de carro e uma sequência de 10 desenhos de um dançarino, organizados sobre uma paisagem urbana circular) (Fig. 07). Na opinião dos juízes, os elementos, apesar de temáticos, não estavam em harmonia uns com os outros.

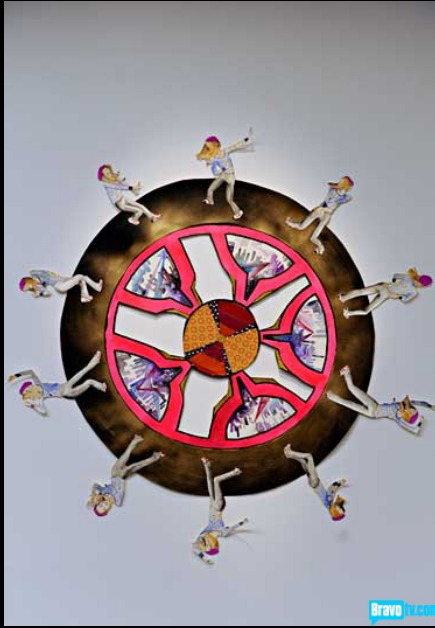
As provas dos capítulos 6 e 8 inovaram por desenvolver ações e produções coletivas. Na primeira, os artistas se dividiram em dois grupos e tinham o objetivo de criar uma obra pública, em espaço aberto e com grandes dimensões. No julgamento, se enfatizou a capacidade de execução da obra e o time perdedor foi aquele que entregou uma obra não acabada. Houve polêmicas quanto à escolha de quem deveria sair, já que se tratava de uma obra coletiva. Novamente, a decisão recaiu sobre o nível de argumentação na defesa de cada um sobre o significado do trabalho que foi apresentado. No episódio seguinte, os participantes formaram duplas, cujo tema orientaria a produção de obras com temáticas opostas. O eliminado recebeu a indicação pela falta de inovação: entregou um trabalho avaliado como clichê.

A sétima prova foi feita com o tema “memória baseada na infância” e restringiu a feitura das obras aos recursos encontrados em uma sala de pintura para crianças do Museu da Criança. O eliminado da competição foi Ryan. Durante sua saída, deixou claro que o que tinha feito até então, não era sua arte: “Eu gostaria de ter feito, antes de sair, um trabalho fruto tanto no meu estilo quanto das minhas técnicas, e algo que eu realmente me sentisse orgulhoso. Até agora eu realmente não mostrei minhas habilidades ou minha arte...” (WORK OF ART, 2013, [s. p.], tradução minha)⁵. Neste aspecto o que foi avaliado foi a finalização do trabalho: “Ryan, você foi convidado a encontrar a inspiração em sua infância, mas deu-nos algo que parece que foi feito por uma criança” (WORK OF ART, 2013, [s. p.], tradução minha)⁶ (Fig. 08).

5 Episódio 7. Tradução minha.

6 Fala de Jarry Saltz, episódio 7. Tradução minha

Figura 07 - Jaime Lynn “Turn it Up”. Trabalho Eliminado.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

Figura 08 - “Drawn Excavations” de Ryan . Trabalho Eliminado.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

Na última prova, os cinco finalistas tiveram que criar uma obra com recursos naturais disponíveis em uma reserva ecológica e inspirado na natureza. Ambos os grupos criaram peças arquitetônicas de madeira (Fig. 09 e 10). Os critérios de eliminação não ficaram muito claros, mas se ambientaram, não em torno da qualidade das obras (uma delas recebeu muitos elogios pelo seu design), mas pela arguição dos artistas na apresentação e defesa dessas. Os jurados avaliaram a capacidade de trabalhar em conjunto e de colaborar na construção de uma peça coletiva.

Feita essa breve apresentação dos episódios do programa e de alguns de seus elementos e discursos dos artistas, passo, a seguir, para uma perspectiva teórica que discute a noção de arte, com o objetivo de compreender as dimensões apresentadas quanto à constituição de uma obra de arte pelo discurso dos artistas e profissionais da arte expostos nesse programa de TV.

Figura 09 - “Neumatón”. Trabalho coletivo de Nicole, Ryan, Mark, Abdi. Ganhador do desafio.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

Figura 10 - “Escalas”. Trabalho coletivo de Miles, Erik, Peregrine, Jaclyn. Grupo perdedor.



Fonte: Print do Portal BravoTV.Com. 2013.

HOWARD BECKER E A TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE

A teoria institucional da arte se inicia a partir de críticas às teorias do neowittgensteinianismo, com os estudos de Arthur Danto (2005; 2006 [1964]) e, depois, com os de George Dickie (1969). Segundo Noël Carroll (2010, p. 252-253),

O defensor da teoria institucional [da arte] chama à prática social em causa ‘o mundo da arte’. O ‘o mundo da arte’, segundo afirma, é uma instituição social, como a religião, na medida em que é pautado por regras e procedimentos. Os candidatos são obras de arte porque respeitam as regras e os procedimentos do ‘mundo da arte’. Por outras palavras, uma obra de arte é originada pela observância das regras e dos procedimentos relevantes. [...] A relação da obra de arte com as regras não é uma propriedade manifesta da obra – não podemos observá-la diretamente olhando para o objeto de forma isolada; essa propriedade é uma função do contexto social em que a obra de arte está inserida.

Outro autor, que se destacou na defesa dessa perspectiva teórica, foi Howard Becker (2007; 2010). Partindo suas análises sobre a atuação dos profissionais que se envolvem com as atividades artísticas e seguindo os estudos de Danto (2005; 2006 [1964]) e Dickie (1969), Becker (2007; 2010) desenvolveu uma teoria institucional da arte mais microestruturada, indicando caminhos de observação que privilegiam as interações sociais entre todos os personagens (humanos e não-humanos) que contribuem para a criação das

obras de arte. Concentrar-me-ei na perspectiva apresentada por este autor, com vista ao objeto deste trabalho (o discurso imagético-textual sobre o que é obra de arte segundo o *reality show Work of Art*).

Becker (2010, p. 21) considera arte “[...] como um trabalho executado por determinadas pessoas, enfatizando mais os padrões de cooperação entre os indivíduos que realizam as obras do que as obras em si ou aqueles que convencionalmente são definidos como seus criadores”. Sua perspectiva envolve, portanto, uma ação coletiva. A propriedade da obra de arte não está nela ou nos artistas, mas na relação comunitária entre os indivíduos envolvidos na sua percepção. A obra é constituída por uma rede. Sendo assim, a arte não estaria na obra ou no artista, nem muito menos nos outros personagens envolvidos (curadores, críticos, galeristas), mas na relação conjunta entre eles. É um processo de cooperação:

É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. [...] As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar mundo da arte (BECKER, 2010, p. 27).

Por isso, para Becker, a arte é vista como uma atividade. Reconhece que a feitura da obra de arte pode ocorrer durante o processo de criação e execução da obra; e que sua qualidade não é, necessariamente, atrelada ao processo de criação. Em muitos dos capítulos do programa de TV supracitado, foi possível acompanhar como ocorreu essa criação coletiva das obras descritas por Becker. Não que sejam de autoria coletiva, mas que sofreram intervenção e/ou ajuda na execução de outros membros do grupo, mas cuja autoria é destinada a apenas um dos artistas. Reforça-se a ideia de que, na produção da arte podemos encontrar “uma ampla divisão do trabalho” (BECKER, 2010, p. 37) ou uma rede de cooperações.

Em cada capítulo do *Reality*, as obras sempre eram apresentadas durante uma vernissage com a presença de um público convidado que acompanhava os juízes em suas avaliações. Essas pessoas eram ouvidas sobre suas apreciações, emoções e relações de sentido junto às obras expostas. Becker (2010, p. 29) revela que a exibição é parte condicional do processo de constituição e efetivação da obra de arte:

Uma vez realizada a obra, é necessário que alguém lhe seja sensível, afetiva ou intelectualmente, que ‘descubra nela alguma coisa’, que a aprecie. [...] o fenómeno que aqui nos ocupa consiste na realização e na fruição de uma obra; não ocorre sem a presença de um público que reaja e aprecie.

O programa, ao colocar o julgamento e a seleção dos artistas na mão dos juízes – que são críticos, galeristas e marchands (e um leiloeiro de arte), ratificou o tipo de influência desenvolvida por esses personagens na produção de uma obra de arte. Esses profissionais pertencem a um sistema de distribuição da obra de arte e “como a maioria dos artistas aspira aos benefícios da difusão, trabalham sem nunca perder de vista aquilo que o sistema de distribuição característico do seu mundo pode aceitar” (BECKER, 2010, p. 100). Por isso que “[...] um artefacto [sic] passa a ser uma obra de arte quando alguém, agindo em nome do mundo da arte, lhe confere o estatuto de candidato à apreciação” (CARROLL, 2010, p. 254). Assim, a influência destes personagens é decisiva na construção da obra de arte:

[...] são obras de arte aquelas que acabam por se conformar às possibilidades do sistema de distribuição porque, na maior parte dos casos, aquelas que não se lhe adaptam não são difundidas. Dado que a maioria dos artistas deseja difundir suas as suas obras, abstém-se de realizar um trabalho incompatível com o sistema (BECKER, 2010, p. 100).

A descrição deste cenário observado por Becker não é diferente daquela apresentada no programa. Afinal, só são eleitos aqueles escolhidos pelos galeristas-marchands. E os artistas seguem diretamente suas orientações para não serem eliminados do Show (ou no caso da sociedade, do mercado). É assim que

O sistema exerce sua influência sobre as obras através das relações de interação entre os responsáveis das indústrias culturais e os artistas. [...] as características normalizadas dos produtos podem tornar-se uma espécie de critério estético para quem as avalia: na sua ausência, a obra será catalogada como trabalho amador (BECKER, 2010, p. 124-125).

Essa é a trajetória pelo qual se desenvolve uma teoria institucional da arte, onde “os artistas [que] querem ser reconhecidos enquanto tal, têm que convencer as pessoas que irão certificar o carácter artístico do seu trabalho” (BECKER, 2010, p. 146). Ou, segundo Carroll (2010, p. 257), o estatuto de arte exigirá, por parte dos candidatos, “uma prática social com regras e papéis atribuídos na base da apresentação dos objectos [...]”. Não sendo distante, esse cenário, daquele apresentado no programa, onde cada participante

mal avaliado tinha que defender verbalmente sua obra e convencer o júri. Por isso que “a diferença [entre rejeitar ou não uma obra enquanto obra de arte] não reside nas obras em si, mas sobretudo na capacidade que um mundo da arte tem de acolher as obras e os seus autores” (BECKER, 2010, p. 196).

Assim surge a noção de “Mundos da Arte”, que em um primeiro momento, poderia ser confundida com a ideia bourdieusiana de Campo (Cf. BOURDIEU, 1996). Inicialmente, por ser um jogo, um game, o *Reality* poderia invocar a noção de campo, conforme é exposta por Pierre Bourdieu, pois se trataria de uma disputa entre os participantes por prêmios em dinheiro e prestígio e/ou reconhecimento dos pares. Nesse conceito, se pressupõe uma disputa, um conflito pelo poder ou pelas esferas de recursos. Realmente, o campo do programa é um espaço limitado e onde apenas um dos artistas será declarado *The Next Great Artist* (um exemplo de capital simbólico). Competindo, ainda, além do título, por um valor em dinheiro (capital econômico). Tudo aproxima a análise da noção de Campo. Entretanto, nos argumentos de Becker, a noção de “Mundo” engloba um aspecto da cooperação colaborativa entre os atores e suas ações de forma que se complementam mutuamente. A noção de “Campo”, entretanto, não levaria em consideração o papel desempenhado pelos juízes e artistas convidados que não se encontram em competição ou disputa pelo poder (ou pela dominação). E até dos outros “competidores” que, mesmo na disputa, agem no auxílio dos concorrentes durante a consecução de suas obras (são os modelos-vivos, batem pregos, tiram fotos, carregam tinta e dão palpites durante a execução), agindo como pessoal de apoio intercambiável. A noção de “Mundo”, ao contrário da de “Campo”, nos permite perceber esses cenários como sendo compostos por indivíduos diversos (humanos e não-humanos) como agentes colaboradores em uma interação agencial, que tanto se direciona para cooperação, quanto para o conflito – dependendo do caso – mas com destaque maior para a interação do que para a dominação:

[...] a metáfora de mundo – e que não me parece verdade para a metáfora de campo – contém pessoas, todo tipo de pessoas, que estão a fazer alguma atividade que lhes exige que prestem atenção umas às outras, que tenham em consideração a existência dos outros e que ajam tendo em conta o que os outros fazem. Num mundo assim, as pessoas não respondem automaticamente a misteriosas forças externas que os cercam. Em vez disso, desenvolvem as suas linhas de atividade gradualmente, vendo como os outros respondem ao que fazem e ajustando o que irão fazer de modo a que convenha ao que os outros fizeram ou provavelmente irão fazer. (PESSIN; BECKER, 2010, p. 304-305).

Com isso, não quero dizer que não haja conflitos ou disputas de poder no espaço do game show. Eles existem ou podem existir. Na noção de Mundo, entretanto, há um princípio de aceitabilidade de uma gama maior de possibilidades de ação do que na de Campo (que é direcionado para o conflito, aprioristicamente).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CONCEITO DE OBRA DE ARTE EM *WORK OF ART*

Durante os dez episódios que compuseram a primeira temporada, muitos artistas famosos e consagrados do mercado de arte contemporânea nova-iorquina foram convidados como avaliadores em determinadas provas que se relacionavam com suas técnicas ou temas de trabalho ou reconhecimento (Quadro 3). No último capítulo, é o próprio curador do Museu do Brooklyn, Eugenie Tsai, que participa como jurado convidado da eliminação final.

Uma das grandes discussões, alimentada não só por diversos outros artistas que não participaram do programa, mas também pelo Jerry Saltz, um dos julgadores e crítico de arte, em alguns artigos, é a diferença entre ser “obra de arte” e ser “boa arte”. Durante o programa foi explícito a ideia de que tudo que é feito ali é arte. Saltz (2010) diz que é arte aquilo que o artista disser que é arte, mas, não necessariamente, de boa qualidade. E que não há muita diferença entre o que é feito no programa daquilo que ele encontra nas galerias de Nova York.

Quadro 3 – Provas de Criação e Artistas Convidados

Número	Nome	Artista	Descrição
Episódio 1	Self-Reflexive	-	
Episódio 2	The Shape of Things to Come	Jon Kessler	Escultor premiado e com acervo permanente em diversos museus dos EUA.
Episódio 3	Judging a Book By Its Cover	Jonathan Santlofer	Ilustrador e capista famoso no mercado de arte de Nova York. Várias premiações dos principais salões e museus do mundo. Autor de romances e contos.
Episódio 4	A Shock to the System	Andres Serrano	Artista controverso e autor de imagens polêmicas
Episódio 5	Art That Moves You	Richard Phillips	Pintor ultrarrealista
Episódio 6	Open to the Public	Yvonne Força Villareal	Presidente e co-fundadora do Fundo de produção de arte. Marchand.
Episódio 7	Child's Play	Will Cotton	Pintor famoso pelas telas com temas infantis e surreais.

Episódio 8	Opposites Attract	Ryan McGinnes	Artista pop de serigrafia que é famoso por juntar representação iconográficas com abstração
Episódio 9	Natural Talents	Michele Oka Doner,	Artista plástica que se especializou em criar arte baseada na natureza
Episódio 10	The Big Show	Eugenie Tsai	Curador do Museu do Brooklyn

Fonte: Do Autor.

Neste Reality Show houve uma completa desmistificação do processo de criação e do fazer artístico. A perspectiva de “obra de arte” como algo maturado, idealizado e refinado foi colocado de lado, sendo substituído como um objeto de convencimento. Muitos dos trabalhos foram modificados de última hora e opiniões e defesas construídas de improviso ou não explicadas; e a crítica avaliativa dos julgadores não se estruturam em torno de um conjunto finito de detalhes para avaliação. Às vezes: execução, técnica, inovação. Outras: simplesmente relacionadas à qualidade da retórica (uma arguição por convencimento). Muito do processo de criação era fruto do acaso e do uso do material e da interferência do leiloeiro (alguns rejeitavam suas intervenções).

O que o programa de TV apreciava era a capacidade de adaptação dos artistas e das obras e as possibilidades diversas de saber se expressar por múltiplos materiais. O artista enquanto “artífice”, que domina uma maestria técnica não suplantava a adaptabilidade retórica de outro menos habilidoso. Em alguns momentos foram recriminados por não se expressarem de forma satisfatória – em referência às técnicas apropriadas, como abstração em um momento que exigia figuração (Ep. 1) ou figuração realista em um momento de abstração (Ep. 3).

Muitos dos críticos de arte e colunas de crítica artística dos jornais norte-americanos criticaram o programa como uma banalização da arte. Apesar de não esquecermos que se tratava de um programa de TV, um reality show e de ser um produto da cultura pop feito para o entretenimento e garantir audiência. O programa apresentava um discurso composto por profissionais do mercado de arte. A descrição do Mundo da Arte não ocorreu por desconhecidos, ou pessoas de outros ramos de atuação, mas pelos próprios expoentes da arte contemporânea do leste estadunidense. Foram diversos artistas consagrados avaliando os trabalhos, além dos galeristas e curadores, também conceituados. E os

artistas participantes eram habilidosos tecnicamente em seus campos tradicionais de expressão. Revelaram, durante as provas, maestria e domínio artífice dos mecanismos mais tradicionais de expressão plástica. Entretanto, falharam, sobretudo, em convencer os jurados que suas obras se encaixavam adequadamente no tema do desafio.

O programa não destituiu a obra de seu reconhecimento enquanto obra de arte. Apenas destacou sua aplicabilidade, através da repetida frase de eliminação, dita pela apresentadora China Chow, “*Your work of art didn’t work for us*”, algo como “Sua obra de arte não funcionou ou não deu certo para nós!”. Em certos momentos, os juízes afirmaram: “A única regra em arte é o que funciona”, defendendo uma visão ergométrica e utilitária para a arte. Reitera-se, aqui, pelas cenas defendidas nesse Reality, a crítica que Carroll (2010, p. 248) fez aos *ready-mades*: “[...] qualquer tipo de coisa pode ser uma obra de arte, mas que nem tudo é uma obra de arte”. A concepção de arte partia, portanto, do diálogo entre o grupo de especialistas, o público e a defesa professada por cada artista, durante as sessões de exibição. O programa ratificou as conclusões de Becker (2010, p. 57) sobre o mundo da arte:

Os mundos da arte produzem obras e conferem-lhes igualmente um valor estético. [...] a interação de todos os participantes produz um sentimento partilhado do valor daquilo que produzem coletivamente. A apreciação comum das convenções partilhadas e o apoio mútuo que dispensam entre si convence os participantes de que aquilo que fazem tem valor. E se eles agem tendo a ‘arte’ com referente, a conjugação dos seus esforços dá-lhes a certeza de produzirem obras de arte dignas desse nome.

Assim, eles preservam o status de obra de arte, ao mesmo tempo que lhe destitui da qualidade de se comunicar com um público, leigo ou especializado. Leigo, porque os avaliadores sempre julgavam o trabalho durante uma exibição em galeria, como uma exposição, onde um público era convidado a circular e emitir pareceres apreciativos. A grande pergunta desenvolvida pelo programa não era o que é arte, mas o que faz uma obra de arte ser uma **boa** obra de arte.

Apesar do público da audiência do programa ouvir e acompanhar as avaliações estéticas sobre as obras produzidas pelos artistas-competidores, e, relacionarem o reconhecimento da obra enquanto obra de arte, a partir dos critérios por eles elencados; é na relação entre a equipe envolvida que decorre a definição do status da obra. O programa,

de forma minimalista, apresentava toda a ritualização do processo de contato com a obra de arte, desde sua produção criativa (concepção, temática e proposta), física (materiais envolvidos na produção), até as formas de exibição (que sempre estiveram relacionadas com a formatação final da obra e interferem no seu status, haja visto, muitas críticas dos juízes simplesmente relacionadas a exibição dos materiais na exposição, alegando que se tivessem encontrado uma maneira diferente despertaria uma positiva eficiência avaliativa, por parte dos juízes).

Os temas das provas, impostas aos artistas, demonstram algo que Perniola (2009) já havia percebido em seus estudos: existe um tipo de neo-ecletismo na arte contemporânea. O *The Next Great Artist* buscado pelo programa é aquela pessoa que soubesse se expressar de maneira mais conveniente não só em um ecletismo múltiplo nos materiais e técnicas utilizadas, mas também, dos temas que orientam suas produções.

O reality desmistificou a visão do senso comum sobre o que é uma “obra de arte”. Revelou a um público laico os mecanismos de criação do fazer artístico. Agiu no valor de apreciação da obra de arte. Em um mundo coetâneo onde há uma grande exposição de obras de arte e pouca informação para compreendê-la, o programa propiciou ao telespectador um workshop de crítica artística. Jerry Saltz, um dos juízes, utilizou seu blog para conversar com fãs do programa instruindo-os, justamente, na arte da curadoria. No fim, a desmistificação não recaiu apenas na obra de arte, mas sobretudo, na própria percepção do que é um artista. Trata-se, portanto, de uma quebra com a noção de artista divinizado Benjaminiano (Cf. BENJAMIN, 2007 [1935]), comprometido com suas criações inspiradas. É a profanação do sagrado na arte, como coloca Agambem (2009), em sua crítica à arte contemporânea.

Afinal, o modelo de arte contemporânea produzida por estes artistas é aquele em que seu orientador ou mentor é um leiloeiro (!) que sempre levanta o aspecto da coleção e da comercialização como um dos indicadores da qualidade de uma obra de arte. Além disso, essa perspectiva de arte contemporânea, apresentada pelo programa, foi o que Benjamin (2007 [1935]) chamou de passagem do valor de exibição para o valor de estima. E que já havia sido percebida por Perniola (2009), ao afirmar que o curador do museu passa a ser uma figura central mais importante que o artista.

A partir do momento que as obras de arte passam pelo crivo dos juízes e os artistas aguardam os 30 segundos de silêncio serem quebrados pela frase da apresentadora China Chow (*Your work of art didn't work for us*), nos deparamos, como coloca Buci-Glucksmann (1994), com o caráter de circunstancialidade em que é possível ler o belo e artístico. É a quebra com qualquer ideário universalista, rompendo com a ideia de princípio universal da arte. Essencialmente, configurando que o delimitar o que é arte e o que não é arte, recai não na obra em si ou nas credenciais do artista, mas no consenso da comunidade que aprecia e consome a obra. Na prática, como identificado por Becker (2010), os outros profissionais envolvidos com a obra de arte e o artista: curadores, críticos, marchands e galeristas.

Apesar das inúmeras tentativas de definição de arte, ao longo da história, por parte da filosofia, nos deparamos, pela voz dos próprios artistas, em uma definição institucional de arte que é apresentada pela própria cultura midiática do programa de TV. É possível, inclusive, perceber que os artistas (e a “equipe de apoio”) trabalharam com um conceito de arte alargada. Seria o “argumento do conceito aberto” (CARROLL, 2010) agregado a interferência dos agentes envolvidos: público frequentador das vernissages, os artistas produtores e os formadores de opinião; tendo em vista, que o conceito trabalhado pelos protagonistas do Reality envolvia uma definição mutável de obra de arte, e, essencialmente, constituída por um diálogo cooperativo entre estes personagens envolvidos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BECKER, Howard S. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/IMESP, 2007 [1935].
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editora Presença, 1996.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Baroque Reason: the aesthetics of Modernity**. London: Thousand Oaks, 1994.
- CARROLL, Noël. **Filosofia da arte**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

DICKIE, George. "Defining Art" in American Philosophical Quarterly, no. 3 (jul. 1969), pp. 253-256. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20009315?seq=1>. Acesso em: 15 jan. 2013.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração de lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

DANTO, Arthur C. O Mundo da Arte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006. [Versão original de 1964]. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/mod/resource/view.php?id=903273>. Acessado em: 8 set. 2021.

MONTEIRO, Paulo F. **Os outros da arte**. Oeiras: Celta Editora, 1996.

PESSIN, Alain. BECKER, Howard S. Epílogo à edição comemorativa do 25º aniversário: um diálogo acerca das noções de 'Mundo' e de 'Campo'. In BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 302-312.

PERNIOLA, Mário. **Enigmas**: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade da arte. Chapecó: Argos, 2009.

SALTZ, Jerry. Juiz Jerry. **Revista Art Net**. 22 set. 2010. Disponível em: <<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/judge-jerry9-22-10.asp>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

THOMAS, William Isaac; THOMAS, Dorothy Swaine. **The child in America**: Behavior problems and programs. New York: Knopf, 1928.

WORK of Art. The Next Great Artist. **Bravo TV**. 1ª Temporada. 2013. Disponível em:< <http://www.bravotv.com/work-of-art>> Acesso em: 15 jan. 2013.

Recebido em: 12/05/2021

Aceito em: 06/09/2021

**EXPRESSIONS OF STUBBORNNESS IN BRAZILIAN CINEMA:
INTERRUPTIONS AND DISCONTINUITIES DURING THE COLLOR YEARS**Leonardo Esteves¹Marcia Oliveira²Leila Sayuri Matsuoka³

Resumo: Os ataques recentes do governo federal ao cinema brasileiro em suas instituições de maior expressão levaram a um novo quadro crítico que acarretou a paralização de diversas atividades do setor, da produção à conservação de filmes. Instigado por este momento, este artigo propõe uma reflexão sobre os hiatos que permeiam a história do cinema brasileiro. Se há a compreensão de que o cinema no Brasil se desenvolve em ciclos, apresenta-se uma prospecção sobre o período entre eles, o que será nomeado aqui “ciclo negativo”. O recorte temporal contemplado pela pesquisa se dá nos primeiros anos da década de 90, entre o final da Embrafilme e o início da Retomada. O objeto de análise são três curtas-metragens: *Memória* (1990), de Roberto Henkin, *Pornografia* (1992), de Murilo Salles e Sandra Werneck e *A fila* (1993), de Kátia Maciel. Pretende-se evidenciar, por meio destas obras, características de uma filmografia que pensa a crise em sua contemporaneidade.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Embrafilme; pré-Retomada.

**EXPRESSIONS OF STUBBORNNESS IN BRAZILIAN CINEMA:
INTERRUPTIONS AND DISCONTINUITIES DURING THE COLLOR YEARS**

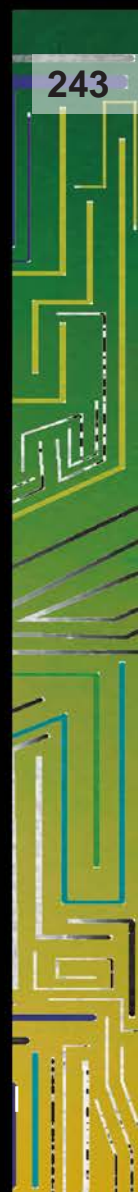
Abstract: The recent attacks by the federal government on Brazilian cinema in its most important institutions have led to a new critical situation that resulted in the paralysis of various activities, from film production to film conservation. Instigated by this moment, this article proposes a reflection on the gaps that permeate the history of Brazilian cinema. If there is an understanding that cinema in Brazil is developed in cycles, a research about the gaps between them is here presented, and will be named here as the “negative cycle”. The time frame contemplated by this research takes place in the early 90s, between the end of Embrafilme and the beginning of the so called “Retomada”. The object of analysis is a set of three short films: Roberto Henkin’s *Memória* (1990), Murilo Salles and Sandra Werneck’s *Pornografia* (1992) and Kátia Maciel’s *A fila* (1993). It’s intended to highlight, through these works, the characteristics of a filmography that reflects about the crisis in it’s contemporaneity.

Keywords: Brazilian cinema; Embrafilme; pre-Retomada.

1 Prof. Dr. do Curso de Cinema e Audiovisual da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso. Coordenador do Projeto de Pesquisa *Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro*. Membro do Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual (UFJF). E-mail: leonardogesteves@gmail.com

2 Graduanda no Curso de Cinema e Audiovisual da UFMT. Integrante do Projeto de Pesquisa *Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro*. E-mail: marcia.co180@gmail.com

3 Graduanda no Curso de Cinema e Audiovisual da UFMT. Integrante do Projeto de Pesquisa *Estudos historiográficos sobre ciclos e intervalos no cinema brasileiro*. E-mail: leilasayurii@gmail.com



Desde que assumiu a Presidência, em 2019, Jair Bolsonaro fez inúmeros pronunciamentos desfavoráveis ao cinema brasileiro. No campo prático, tomou medidas que dificultaram o funcionamento da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e da Cinemateca Brasileira. Entre as ações mais polêmicas, Bolsonaro congelou verbas do Fundo Setorial do Audiovisual e suspendeu o funcionamento da Cinemateca, dispensando seu quadro de funcionários. O descaso do governo pelo cinema e a instabilidade do momento proporciona novamente o debate sobre uma historiografia baseada em ciclos. Na história recente, Bolsonaro parece retomar o espírito do governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) no que concerne a uma política de descarte do cinema brasileiro, guardadas as devidas diferenças.

Já em sua contemporaneidade, a reprovação à administração de Collor de Mello se faz notar em *O vigilante* (1992), *último longa-metragem* de Ozualdo Candeias. Nele, o diretor torna a abordar a temática do homem do campo que resolve viajar à metrópole para tentar uma vida melhor. Na ocasião, ainda que tal paralelo não tenha sido aventado pelo diretor, o cinema brasileiro guardava semelhanças com o violeiro protagonista do enredo. Logo nos primeiros meses presidindo a República, Collor extingue a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e transforma o Ministério da Cultura em Secretaria. Como com o protagonista de *O vigilante*, os trabalhadores do cinema brasileiro, sobretudo dos filmes de ficção, precisaram se reinventar, às vezes se deslocando para outras áreas – o violeiro de Candeias, um exemplo extremo, trabalhará como vigilante; no caso do cinema, Susana Schild (1992, p. 6) sintetiza à época: “Como o cinema de ficção também tornou-se ficção, cineastas com o pé no real vêm constatando que, pelo menos no exterior, o documentário brasileiro é um produto valorizado, com exibição garantida na TV e sobretudo com financiamento”.

“(…) escrevi essa história e mandei para a Embrafilme. O projeto foi selecionado e deu no que deu. Fechou a Embra, eles me pagaram dois mil de multa do contrato e (...) ficou por isso mesmo, acabou” (AUTRAN; HEFFNER, GARDNIER, 2002, p. 27), lembra Candeias sobre *O vigilante*. Entre o desmonte da estrutura estatal de suporte ao cinema nacional – que tem como marco a dissolução da Embrafilme em março de 1990 - e o período de reativação do mercado audiovisual em 1993 – por meio da promulgação de

novos marcos legais, como a Lei do Audiovisual –, a estagnação é quase completa. De acordo com dados da época, dentre os apenas seis longas brasileiros lançados em 1992, dois eram “explícitos” e quatro “não explícitos” (RAMOS, 2018, p. 365). Tais números demonstram a extensão da crise.

Filmado com muita dificuldade, *O vigilante* não deixou de incorporar um comentário à situação. Ao chegar na cidade, o violeiro se depara com um realejo. Nele, o bilhete sorteado por um papagaio traz este texto: “O que você está querendo é uma mensagem de esperança, mas no Brasil dos Collor isso não está nada fácil”. Se o longa derradeiro de Candeias não passou alheio ao desmonte do cinema brasileiro, dedicando-lhe poucos segundos e uma mensagem objetiva, outros filmes irão documentar a asfixia do setor de forma bem mais contundente. Esses, entretanto, são de curta-metragem. Segundo Ramos (2018, p. 374), “na medida em que a realização de longas está inviabilizada, ou muito dificultada, no período do final dos anos 1980, a atividade dos jovens cineastas desloca-se de modo predominante para o curta-metragem, que serve como escoadouro dinâmico”. Tal argumento pode apontar para a relevância deste formato como uma das respostas do setor ao momento de crise. Ou respaldá-lo como instrumento para pensar a dimensão das adversidades que se opunham ao audiovisual à época.

Este trabalho propõe uma narrativa histórica para um período fatídico do cinema brasileiro agravado pelo governo Collor e interpretado a partir de três curtas-metragens: *Memória* (1990), de Roberto Henkin; *Pornografia* (1992), de Murilo Salles e Sandra Werneck; e *A fila* (1993), de Katia Maciel. O primeiro estabelece um paralelo contundente entre a política e o cinema, discorrendo sobre a aniquilação da memória. *Pornografia* recorre ao experimentalismo para protestar contra a insolvência circunstancial do cinema nacional nos primeiros anos da década de 90. E *A fila* parece soar como uma celebração que registra de forma descontraída as tentativas iniciais de retomar a atividade cinematográfica.

Compreendemos que este conjunto de filmes é produzido com o intuito de não apenas documentar uma época, mas reagir a ela. Pensam o cinema em paralelo à política destinada a ele. São, em si, documentos sobre a crise: de conjecturas iniciais sobre o desmantelamento à tentativa de reerguimento.

Para iniciar o percurso, propomos uma reflexão sobre a noção de ciclo na historiografia clássica do cinema brasileiro. O intuito é sugerir uma abordagem que concentre seus esforços sobre as atividades que estão contidas entre os ciclos. Isto é, contrariando a historiografia clássica, nos interessam os intervalos, ao que chamaremos de “ciclo negativo”. O objeto deste trabalho, os filmes citados acima, caracteriza em sua extensão o período crítico agravado pelo governo Collor, um “ciclo negativo”, compreendido entre o fim da Embrafilme e as origens da Retomada. Em seguida, a pesquisa é estruturada em três blocos, um para cada filme, em ordem cronológica. Neles, cada curta é interpretado a partir da discussão que apresenta em relação às suas épocas. O objetivo desta prospecção é, portanto, construir uma interpretação histórica direcionada à fratura, às pausas críticas do cinema brasileiro, motivada, em parte, pelo cenário atual, que acreditamos se constituir, ele mesmo, em mais um exemplo de “ciclo negativo”.

SOBRE UMA HISTORIOGRAFIA BASEADA EM CICLOS E NA TEIMOSIA

Os esforços iniciais mais contundentes que propuseram traçar uma linha narrativa sobre a história do cinema brasileiro, pensando sobretudo em um viés evolutivo, se viram diante de uma constatação imediata: essa linha não era contínua. Talvez devido a esse fato, Alex Vianny (1993, p. 15), que escreve em 1958 na “tarefa de elaborar um pequeno apanhado da história do cinema brasileiro”, trata o cinema como um “rapazinho”. Fazendo-o, parece considerar as seis primeiras décadas de desenvolvimento da atividade como ainda incipientes, cuja instabilidade tivesse prejudicado a formação de um caráter sólido. Mas não deixa de ver um futuro promissor, o que o leva a observar já nas últimas páginas de sua *Introdução ao cinema brasileiro*: “Daqui a pouco, com a ajuda de seus próprios esforços e de sua magnificente dedicação, os homens de cinema do Brasil não mais serão como o pobre do samba, que vive de teimoso que é” (1993, p. 126). A teimosia, enquanto figura de linguagem, parece respaldar essa juventude tão extensa, que nunca deixa de perder certas características e se vê impedida de atingir outras, mais maduras, estáveis.

Cinco anos mais tarde, partindo de uma queixa sobre a escassez de recursos, inclusive bibliográficos, e da vontade de incorporar o “método do autor” europeu, Glauber contextualiza sua *Revisão crítica* da seguinte maneira: “O resultado me parece válido,

após o livro introdutório de Alex Viany, para as primeiras pedras sistematizadoras do nosso cinema” (ROCHA, 2003, p. 40-41). Na narrativa de Glauber os capítulos são estruturados a partir de autores. O trajeto é iniciado em Humberto Mauro, passando por Mario Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, os independentes dos anos 50 e as origens do Cinema Novo. No viés autoral, percebe-se igualmente grandes hiatos e um recorte demarcado, dedicando um grande desenvolvimento aos últimos anos e à explosão de um cinema jovem em sintonia com o modernismo europeu.

Mais cinco anos adiante, e com o intuito de levar a cabo uma velha ideia de produzir uma “antologia do Cinema Brasileiro”, *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, é outro esforço memorável, uma nova *pedra sistematizadora*. Reúne um conjunto extraordinário de material filmado. Está alinhado à metodologia de Viany, no que concerne a registrar em ordem cronológica uma narrativa que ambiciona considerar o cinema desde sua primeira filmagem até os dias então atuais. Mas há uma inclinação em fazer constar toda uma evolução técnica de máquinas e utilizações, abrindo uma nova aresta.

Nos três exemplos acima, que contemplam uma década, nota-se um comprometimento inaugural em prospectar a(s) história(s) do cinema brasileiro. Do factual ao interpretativo. Nas três propostas, entretanto, vê-se excluída das narrativas a bela época do cinema brasileiro, eventualmente apontada como a primeira tentativa de estabelecer um recorte propriamente demarcado de um período na linha histórica (1908-1911). Os filmes que pertencem à época chegam a ser citados, mas nunca como integrantes de uma fase específica, na qual cerca de 80 títulos brasileiros ocuparam 50% do mercado, instituindo uma paridade com o cinema estrangeiro jamais alcançada novamente. O episódio, enquanto parte de uma sequência, já está, entretanto, presente em alguns ensaios, como “Pequeno cinema antigo”, escrito por Paulo Emílio Salles Gomes e publicado em 1969. Mas nele, consta ainda como “idade do ouro”.

A expressão bela época irá aparecer formalmente na década seguinte, na pesquisa pioneira de Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*, publicada em 1976. A obra traz dois textos introdutórios de Paulo Emílio e Alex Viany que demonstram grande entusiasmo com o material. O primeiro observa que se trata de uma “primeira fase” do

cinema brasileiro; o segundo acrescenta: "(...) primeira grande crise; e é aí, justamente, que Vicente de Paula Araújo termina sua obra, marco zero da história do cinema no Brasil (...)" (VIANY, 1976, p. 14-15).

A bela época, seus filmes e repercussão, "três ou quatro anos cariocas" (GOMES, 1976, p. 12), formaliza a ideia de origem de um ciclo, ou fase, na narrativa historiográfica do cinema brasileiro. Tem início, meio e, sobretudo, fim. Ainda em seu texto introdutório, Paulo Emílio parece retomar o Alex Viany de 1958, endossando, mais de 15 anos depois, a figura do homem de cinema como teimoso: "A pertinácia em querer matar o cinema brasileiro só pode ser comparada à sua teimosia em sobreviver, e isto não pode deixar de ter uma profunda significação cultural" (*Ibidem*, p. 12).

Se a bela época configura uma tentativa de estruturar a história do cinema brasileiro como que fechada em episódios, em ciclos de vitalidade com vencimento, essa tendência irá aparecer em outras análises. Escreve Paulo Emílio já no "Pequeno cinema antigo": "Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade do ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes" (GOMES, 1980, p. 31). Na frustração, destacam-se novamente os teimosos: "Do grande número de pessoas ativas até 1911, perseveraram apenas os cinegrafistas. Ao lado dos curtas-metragens de atualidade, que lhes asseguravam a subsistência, esses pioneiros teimosos se aventuraram ocasionalmente a realizar um filme dramático" (*Ibidem*, p. 31).

No que concerne às origens da frustração que sucedeu a bela época, esses historiadores pioneiros citados acima nunca foram tão dedicados. Reconheciam aspectos da crise, mas parece claro que a ênfase sempre pendeu mais para lustrar o brilho do ciclo em seu caráter afirmativo do que para esmiuçar a configuração do sombrio das entre safras. É este tipo de lacuna que leva Bernardet (1995) a se interrogar sobre a forma como a bela época é trabalhada pela historiografia clássica. Atribui o tratamento dado a ela por esses pesquisadores como da ordem do mítico, pois inconsistente quanto a seu fim. Encontra em prospecções famosas de historiadores influentes da França, como George Sadoul e Jean Mitry, uma explicação para a "frustração" que as pesquisas que *constroem* inicialmente a bela época não abordam. Para Bernardet, Paulo Emílio omitiu a provável causa – uma mudança no negócio cinematográfico que instituiu o pagamento de direitos,

acarretando a locação de cópias pelo exibidor em detrimento da compra, vigente até então – “não por desconhecimento. Tendo a acreditar que deixar a explicação em suspenso reforça a visão mítica. É inerente à Idade de Ouro que ela se interrompa para deixar lugar à história degradada e, neste sentido, talvez não seja necessário explicar o seu fim” (1995, p. 43). Na *Nova história do cinema brasileiro*, aponta-se ainda o caráter mitológico da bela época em uma contextualização contemporânea ao auge da Embrafilme: “Era um passado glorioso sustentando a luta dos anos ‘embrafilme’ quanto à conquista do mercado interno” (SOUZA, 2018, p. 46).

O tipo de crítica formulada por Bernardet respalda o cuidado e, ao mesmo tempo, a falta de cuidado em construir um documento, tratando-o de forma idealizada. O recorte mítico irá fortalecer a estruturação da historiografia na forma de ciclos. De forma que, se é possível se falar em ciclos, o ponto inicial se dará a partir da bela época. Tal leitura guarda como marco metodológico o Viany de 1958, ainda que, nele, o ciclo inaugural não se chamasse bela época.

Cerca de 30 anos mais tarde, a *Introdução ao cinema brasileiro* e sua metodologia vai ainda inspirar Carlos Diegues a criticar a noção de ciclo, às vésperas de um apagão que irá interromper a atividade e pavimentar a aparição de uma nova fase. Nas palavras de Diegues (1999, p. 95), em artigo publicado em 1987, o ciclo é “uma sucessão de esperanças e fracassos fechados sobre si mesmos, a história de uma improbabilidade violentada pela energia de uns poucos, durante algum tempo”. E o cinema brasileiro, em seu histórico de interrupções, seria movido por crises: “O cinema brasileiro avança, não em ciclos, mas em crises, sem ter necessariamente um ponto fixo aonde chegar, como de resto o próprio País” (*Ibidem*, p. 97) – grifos do autor. Vinte anos mais tarde, em uma ocasião na qual se desenhava mais um episódio de enfraquecimento do cinema brasileiro sobre receitas, o mesmo escreve que “de vez em quando o cinema brasileiro ‘morre’”. Em seguida, como que fazendo uma autorreflexão sobre o conceito de ciclo, observa: “É verdade que nosso cinema sempre viveu de ciclos que se abrem com euforia e se encerram com brevidade. Uma crise econômica internacional, provocada pela guerra de 1914, acabou com o primeiro desses ciclos. O golpe de 1964, com o do Cinema Novo. Collor, com o da Embrafilme” (2008, p. 1). A figura do teimoso torna a aparecer neste texto, certificando que “o cinema

brasileiro não morrerá nunca”, e instituindo o que, como o ciclo, parece ser regra: “ (o cinema brasileiro) Estará sobrevivendo, como uma necessidade e como for possível, em experiências isoladas e aventuras inesperadas, como já aconteceu, entre um ciclo e outro” (*Ibidem*, p. 1). O comentário parece cristalizar o que Viany classificaria como mais um tropeço do “rapazinho”.

Não nos interessa, portanto, analisar o ciclo, o caráter próspero para dentro da demarcação afirmativa, historicamente reconhecida. Mas sim a teimosia, as “experiências isoladas e aventuras inesperadas” que contrariam a “cinzenta frustração”. Nos interessa pensar esses hiatos entre uma e outra safra produtiva como um “ciclo negativo”, isto é, circunstância recorrente que determina o estágio suspensivo.

A seguir, analisaremos três exemplos de teimosia que habilitam uma compreensão da frustração no período da redemocratização precisamente situados no hiato entre o final da Embrafilme e o surgimento da Retomada. Não há a pretensão em propor aqui um panorama detalhado da frustração, mas apontar como os filmes a radiografaram, sendo, ao mesmo tempo, objeto do discurso e consequência histórica da crise.

MEMÓRIA (1990): POLÍTICA DA DESTRUIÇÃO

Em meio à frustração, causada por uma das “mortes” que o cinema brasileiro sofre “de vez em quando”, iniciamos a discussão com *Memória* (1990), documentário dirigido pelo teimoso Roberto Henkin. Produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, o curta-metragem teve sua primeira cópia finalizada em 20 de junho de 1990. As filmagens foram realizadas entre junho e dezembro do ano anterior, em Porto Alegre (RS), contando com financiamentos estaduais e federais.

O debate em *Memória* gira em torno do contexto político brasileiro: está a 28 anos da renúncia do ex-presidente Jânio Quadros – tendo este então encerrado o mandato de prefeito de São Paulo, pela segunda vez – e próximo ao período eleitoral em que Fernando Collor será eleito. Depoimentos da população deixam claro que ela continua apoiando fortemente Quadros, por mais que sua participação na política tenha se mostrado bastante questionável, já que as principais medidas tomadas por ele foram irrisórias para o desenvolvimento do país.

O PASSADO INACABADO DA POLÍTICA BRASILEIRA

De início, podemos observar que o nome do curta-metragem evidencia a relevância da memória, a trágica consequência de sua falta e o impacto desse esquecimento nas decisões políticas do país. Diante disso, o filme retrata a suposta má política brasileira, traça paralelos possíveis entre as governanças de Jânio e Collor e, sobretudo, entre os mandatos de Jânio como prefeito e presidente. Ambos renunciaram à presidência da república e ainda assim deram prosseguimento à vida política. Além disso, os dois proclamavam propostas popularmente atrativas, anunciando o fim da corrupção. Uma das principais marcas de Jânio é a vassoura e seria com este item que o então candidato à presidência iria varrer a corrupção do governo. Já o outro se autointitulava “caçador de marajás”, propondo solução similar ao país. São propostas semelhantes, feitas com quase três décadas de diferença. O paralelo entre os dois nomes demonstraria a incapacidade do eleitorado brasileiro de memorizar sua história política, uma vez que, em 1989, Collor foi eleito e teve um desempenho de gestão com avaliação tão baixa quanto a de Jânio. Tal semelhança é evidenciada por Schwarcz e Starling (2015, p. 495):

É até possível que os brasileiros não quisessem perceber, mas Collor parecia-se excessivamente com Jânio Quadros – só que mais moço. Ambos compartilhavam o mesmo senso do espetáculo da política, o desprezo pelos políticos, o desdém pelo Congresso, a visão moralista e o perfil autoritário.

À vista desse cenário político, é possível notar que os depoimentos presentes no curta-metragem dados pela população fazem alusão à democracia e popularidade, pilares das propostas de Quadros. Tal fato pode ser constatado em seu discurso de posse, em 1961: “Somos um Estado democrático cujos fins se contém no governo do povo, pelo povo e para o povo. O povo estará comigo e consigo governará”⁴; assim como em sua fala resolutiva, incluída mais adiante no filme: “E não me faça mais perguntas que eu estou com o povo”.

No filme, recorre-se ao dicionário como recurso para situar e explicar a conjuntura em que a história se passa. Na primeira cena, há a definição de “pretérito imperfeito” em seu significado literal, de onde se infere a ideia de que o passado (do Brasil) seria o contrário

4 “ESTE governo será duro e áspero”: JQ. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1961, p. 1.

de “perfeição”. Além disso, a definição pode também demonstrar que a situação política se repete há tempos e que, até aquele momento, permanecia atual. Esta explicação, similar à de um dicionário, se faz coesa ao final do curta, quando, 28 anos depois da renúncia do ex-presidente Jânio Quadros, a população afirma que acredita e irá votar no candidato Fernando Collor. É também importante ressaltar que, dois anos após a produção de *Memória*, Collor sofrerá impeachment, comprovando a tese do filme de que o eleitorado seria de fato desmemoriado e as consequências disso se manifestariam pouco tempo depois.

Por fim, há em *Memória* uma depoente que é deficiente visual. Ela desempenha um papel significativo na crítica que o diretor propõe sobre a sociedade, sua deficiência faz alusão à dificuldade que o brasileiro possuiria em enxergar de forma crítica a administração de seu país. Dessa forma, a ausência de uma educação política consistente formaria uma barreira turva e metafórica sobre os olhos dos eleitores. Voltaremos mais adiante a esta personagem, porém explorando outra dimensão de sua representatividade na narrativa.

MEMÓRIA(S)

O filme abarca a discussão em torno da importância da manutenção da memória, uma vez que, a preservação do patrimônio cultural – material e imaterial – é também uma via para a compreensão do passado. Sendo assim, podemos observar que ao longo do documentário há sempre uma contraposição entre se manter olhando para o futuro e não observar o passado. O argumento aparece formulado no preâmbulo do curta, com uma história do antigo testamento: a mulher de Ló que, curiosa sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, olha para trás e se torna uma coluna de sal. A religião simboliza, muitas vezes, algo questionável e irracional. Trazer para o filme um cenário bíblico evidencia a carência de reflexão em diversas atitudes do brasileiro, como no ato de votar. A analogia propõe que a população não é encorajada a olhar para trás, ou seja, a refletir sobre a época pregressa. Sugere que a única resposta que se encontra ao volver-se ao passado é a punição - como o que se sucede à mulher de Ló.

Entre as citações que reforçam a importância da memória para o ser humano e são apropriadas pela obra, destaca-se a frase do cineasta surrealista Luis Buñuel: “Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela, somos

nada”. Tal sentença ganha fôlego em outra passagem, também incluída no filme, na qual se lê: “Lembrar é ter consciência”. O texto demonstra, principalmente no âmbito político, como o reviver do passado interfere no discernimento do indivíduo e, conseqüentemente, em suas decisões.

Aprofundando a discussão trazida pelo curta sobre o valor da memória no âmbito cinematográfico, há ainda a questão da destruição de cópias, prática recorrente da indústria. A compreensão deste procedimento tem início no Decreto-Lei Nº 1.949, no qual se estabelece que certificados de aprovação para filmes teriam prazo de validade. Tal norma institui que os filmes estavam sujeitos a um Certificado de Censura, permitindo a exibição comercial por cinco anos. Quando se encerrava o prazo, as películas se tornavam descartáveis. Queimá-las era uma prática comum. Logo, algumas fábricas utilizavam este material fotoquímico para confecção de vassouras. Ao evidenciar tal fato em *Memória*, o diretor faz uma nova alusão ao esquecimento. Derreter um material que guarda um registro por tempo indeterminado significa aniquilá-lo, dissolver a memória nele contido. E diante deste ato, o que deveria ser salvaguardado passa a ter um prazo para ser exterminado. Ironicamente, os filmes são derretidos para se tornarem vassouras, objeto utilizado para simbolizar o fim da corrupção por Jânio. A ideia de descarte, por sua vez, também pode se aplicar a ele e a Fernando Collor, pois ambos cumpriram um período breve de seus mandatos, não chegando até o fim – política descartável.

Durante as passagens das cartelas finais de créditos, é possível ver tiras de filmes em 35mm. Simultaneamente ouvimos falas de Jânio e de Collor, feitas em campanhas eleitorais, nas quais prometem diversos benefícios – que não serão cumpridos – para a população. Essas cenas demonstram a importância das gravações em mídia física para a construção de memórias, bem como a relevância de não se deixar esquecer tais discursos. É a partir de registros como estes que se torna possível a consciência histórica e uma certa ideia de eternidade. Nesse sentido, durante o curta, a leitura do texto de uma matéria de 1895 que saudava a chegada do cinematógrafo, concluindo que “(...) a morte deixará então de ser absoluta”, fortalece a percepção do objeto filme como suporte imortal de documentação desde seu surgimento.

TELEVISÃO X CINEMA/ TEXTURAS DAS IMAGENS

Em meio à discussão sobre a má política no Brasil e a relevância da memória, um outro tema adjacente adensa o debate: o do suporte do registro e suas implicações. Henkin parece trabalhar as texturas das imagens entre cinema e vídeo como artifício a introduzir outro paralelo. A todo momento em que *Memória* trata de Jânio Quadros, o material é colorido. Já quando se fala de Collor, as imagens são em preto e branco. Tal variação pode ser interpretada seja como uma forma de distinguir temporalidades, seja como um comentário sobre o retrocesso, visto que as imagens em P&B antecedem às coloridas. Também é possível fazer relações a partir da alteração de texturas nas captações. Os últimos depoimentos foram gravados com um equipamento eletrônico mais moderno, apresentando, assim, uma textura de VT. Essa característica, por outro lado, traz à imagem mais ruído, instigando a incoerência, pois, assim como o pensamento dos eleitores, a suposta evolução da imagem técnica não teria sido positiva.

No decorrer do curta-metragem, existe um paralelo constante entre o que é reproduzido pelas telas da TV e as do cinema. As características da televisão tornam a imagem fácil de ser identificada. De acordo com Machado (1997, p. 190), ela possui uma baixa resolução, textura granulosa do mosaico videográfico, não possui profundidade de campo e é exibida em uma tela pequena. Nela, o espectador normalmente assiste disperso, pois não é necessário que dedique seu foco para entender a mensagem proposta. Nessa mesma linha, Dubois (2004, p. 206) enuncia: “vídeo volátil, televisão: máquina do esquecimento”, descrevendo o caráter descartável dos registros imateriais televisivos, porém, sobretudo, o da informação, que é assistida pelo espectador e logo em seguida esquecida. Baudrillard (1993, p. 147), em comparação com a “imagem-cinema”, reafirma o caráter descartável da TV ao estabelecer que as “imagens-televisão”/ “imagens-vídeo” “(...) são *virtuais*, e o virtual é o que termina com toda negatividade, logo com toda referência à história ou ao acontecimento”. Dessa forma, o autor associa a falta de registros materiais dos conteúdos exibidos pela televisão à perda de historicidade. Tal característica originalmente não pertence ao cinema, pois ele possui o negativo como uma espécie de fonte, fôrma

“reserva”. *Memória* parece contemplar essa discussão ao trazer a textura da TV como contraste em relação a do cinema. Sobretudo no que concerne ao caráter descartável das mídias e seus conteúdos.

Tal debate ganha uma representação contundente no plano em que vemos a deficiente visual, já citada, em uma sala escura de cinema. A imagem projetada passa a ser refletida em seus óculos. Neles, vemos a tela pequena, como a da TV, mas no interior de uma sala de cinema. Contudo, o depoimento de Fernando Collor, refletido na lente, foi captado em videotape para veiculação televisiva. Assim, o filme deixa claro o tema do descarte na relação entre o cinema e o governo Collor, uma vez que, já no início de seu mandato, ele determinou a dissolução da Embrafilme e outros órgãos correlatos. Além disso, esse plano cria uma associação entre o caráter descartável da TV e a crise que o cinema brasileiro estava enfrentando, exibindo uma “imagem-vídeo” dentro de um ambiente cinematográfico.

Para finalizar, há ainda outra sequência, também no interior de uma sala de exibição, que parece discorrer sobre uma suposta convivência entre as mídias. “A convivência diária com a televisão e os meios eletrônicos em geral tem mudado substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens técnicas e isso tem consequências diretas na abordagem do cinema”, observa Machado (1997, 190). Henkin parece discorrer sobre essa mudança ao fazer a imagem projetada crescer gradativamente na cena, ilustrando a invasão da televisão, com sua tela pequena, sobre o telão do cinema. Além disso, essa construção vem justaposta a uma sequência na qual vemos o carregamento de um rolo 35mm em um projetor. Contudo, o que se vê reproduzido são imagens em textura de vídeo. Tais fatos demonstram que o diretor consegue estabelecer paralelos minuciosos que escapam do escopo imediato da política, encontrando um comentário na discussão tecnológica cinema/ televisão e suas implicações. É o caso de se prospectar sobre a deformação do cinema pela via eletrônica – discussão que virá à tona já nos anos 90 com a digitalização, atingindo a totalidade do processo no início desse século.

PORNOGRAFIA (1992), UMA ARMA POLÍTICA ENTRE O INTERDITO E O POÉTICO

Demonstrado o papel do cinema enquanto instrumento crítico de reflexão histórica e observada a prática brasileira corriqueira de não preservar o patrimônio audiovisual, avança-se para a análise de um segundo curta-metragem. *Pornografia* (1992), de Murilo Salles e Sandra Werneck, é também gestado entre o final da Embrafilme e o surgimento da Retomada. Integra o que se denomina aqui como um dos “ciclos negativos” na historiografia do cinema nacional.

Pornografia é um curta-metragem experimental, filmado em 16mm, editado em vídeo e outra vez filmado em 35 mm a partir de uma tela de TV (SCHILD, 1992, p. 7). Mostra dois atores da indústria pornográfica durante intercuro sexual, alternando-se em 16 posições distintas. Nas palavras do jornalista e cineasta Arnaldo Jabor (1992, p. 8), a obra:

(...) transcende a tela e vira happening; transcende o happening e vira notícia. Este é um filme feito para Jornal. Um filme-editorial. Um filme feito para provocar a ira; ou melhor, um filme que vem da ira e prova um crime. O filme é contra Collor, sim; mas é muito mais contra o mundo que ele criou. *Pornografia* não é um filme-manifesto, é um filme-impeachment (...) Pelo caminho da putaria chegamos a uma profunda ideia de nação.

Enquanto *Memória* coloca em primeiro plano a vocação do brasileiro para o esquecimento, resgatando as ambivalências de Jânio Quadros e Fernando Collor de Mello, criando paralelos entre passado e presente, *Pornografia* circunscreve sua crítica no agora, fixando-se em acontecimentos que lhe eram totalmente contemporâneos.

O filme estreou no 20º Festival de Gramado, em agosto de 1992. Naquele ano o já aclamado festival se tornava internacional e, irônica e paradoxalmente, dentre as motivações para essa ampliação estava justamente a escassez de longas-metragens brasileiros para compor o evento. Apenas seis produções foram registradas em 1992. Havia se passado 29 meses desde a dissolução da Embrafilme e quatro meses desde a criação do Prêmio Resgate, que foi uma medida para destinar uma verba residual da estatal extinta ao mercado cinematográfico. O prêmio será abordado com maiores detalhes à frente, na análise de *A fila*.

Como informado na introdução deste trabalho, dentre os seis longas produzidos em 1992, dois eram “explícitos” e quatro “não explícitos”. E qual teria sido a segmentação atribuída a *Pornografia* se houvesse nesta classificação um campo destinado aos curtas-metragens daquele período? “Explícito” ou “não explícito”? Antes de ensaiar uma resposta, é pertinente adicionar uma conceituação sobre pornografia:

Quase sempre associada às forças maléficas, algo que provém do lado obscuro da mente, a pornografia (veiculadora do obsceno) opera uma sexualização da realidade, erotizando com o fantasiar exacerbado, qualquer representação do mundo. A fantasia pornográfica materializada na ficção – que por sua vez é também simulação, fingimento – pode representar de modo extremado, a interminável e desesperada busca do desejo e a possibilidade de sua realização através do imaginário (ABREU, 1996, p. 24).

Ainda que o curta metragem de Murillo Salles e Sandra Werneck dedique quase a totalidade dos seus seis minutos ao ato sexual, não é de sexo que ele trata – como bem pontuou Jabor – e menos ainda sobre pornografia em seu sentido estrito. O sexo performado ali parece funcionar como uma analogia ao desejo de realização das produções cinematográficas brasileiras, as quais, tal qual aquele casal, não encontravam meios de vazão para o potencial criativo. Aquela casal não vivencia o clímax, não produz nenhum gozo, igualmente as narrativas cinematográficas que se veem abreviadas e castradas em idade fértil. O teor pornográfico do filme está em seus aspectos formais. As imagens atuam como uma máscara para abordar a dimensão não ficcional do espaço-tempo de onde a narrativa deriva. É um simulacro para a realidade contra a qual se ergueu esse “panfleto político-poético” (MORAES, 1992, p. 7), que também empresta da pornografia a transgressão:

Transgressiva por definição, sua força mobilizadora, no universo das representações, é a revelação: trazer para a máxima visibilidade tudo o que puder encontrar. Operando na ambiguidade fora de cena/dentro de cena, a pornografia talvez possa ser entendida como um discurso veiculador do obsceno: exhibe o que deveria estar oculto. Espaço proibido, do interdito, daquilo que não deveria ser exposto (ABREU, 1996, p. 19).

Sempre que lembrado, o curta aparece acompanhado de palavras como protesto ou manifesto, mas *Pornografia* enseja também a alcunha cicatriz. E assim como uma lesão, esse filme traz consigo o testemunho do seu tempo. Todo entrecortado por referências televisivas, *Pornografia* discute simultaneamente o papel da televisão no contexto político

da era Collor e as fricções entre o cinema e vídeo no âmbito audiovisual. A roupagem híbrida, evidenciada pela mistura de bitolas e formatos, é uma decisão para apurar a crítica a respeito da confluência de dois mercados, o televisivo e o cinematográfico, mais uma aresta de um debate também proposto em *Memória*. A televisão vivia um momento de opulência, em contraposição ao encolhimento da indústria cinematográfica. Ao mesmo tempo, o agente responsável pelas medidas que imputavam o encurtamento do cinema nacional era protagonista do mercado televisivo (e também jornalístico). A programação da TV era farta na reprodução de imagens geradas por Fernando Collor. Como sintetizou Schwarcz e Starling (2015, p. 494), “A espetacularização da Presidência no governo Collor incluía descer a rampa do Palácio do Planalto em companhia de atletas, comediantes e atores de telenovelas (...)”. Salles e Werneck a esse respeito sentenciavam – no papel de representantes dos “fabricantes de imagens” brasileiros – que Collor “só existe patético dândi doidão numa tela de televisão”; e foram além, com o brado do “cinema sem rampa” situam-no como como antagonista desse tipo de espetáculo.

Assumindo que o filme explicita a profundidade do golpe desferido contra a produção cinematográfica de longas-metragens tupiniquins, desmontada com a extinção da Embrafilme, reitera-se que muitas das decisões estéticas estiveram à serviço dessa mensagem. A câmera fixa, como outro exemplo, se apresenta como uma metáfora para a imobilidade imposta ao setor cinematográfico naquele período. A transição abrupta entre os planos do curta, intercalada por imagem e sons típicos de uma transmissão televisiva sem conexão, fora do ar, acentua os cortes secos e parece ressaltar a dificuldade de fluidez da sequência, fatos que também encontram correspondência no cenário político audiovisual daquele momento. Essa mudança inadvertida entre planos figura como uma alegoria para a denúncia de que a migração para um novo modelo de produção cinematográfico não contemplava um planejamento, uma fase de transição, o que culminou com a desconexão das atividades cinematográficas ficcionais e de longa-metragem. Interrompida, a cadeia produtiva se viu inerte e impedida de gerir sua própria sequência.

Mesmo nos minutos derradeiros, a narrativa reitera a instabilidade que ronda o cinema nacional nos primeiros anos da década de 90. Quando os diretores optam pela palavra “orçamento” para o espaço tradicionalmente ocupado pelo vocábulo “créditos”,

correlacionam as rubricas financeiras com as etapas cinematográficas (pré-produção, produção e pós-produção). Ao fazê-lo, parecem remontar ao fantasma do endividamento, que assombra aqueles que ainda teimam em seguir criando. Orçamento é estimativa, conjectura, não denota compromisso ou desembolso; aponta um valor para um produto ou serviço, mas não pressupõe o pagamento propriamente dito. Embora *Pornografia* esteja concluído, e os créditos finais o atestem, a forma como os custos são listados delata o problema acerca do financiamento.

As texturas sobrepostas no filme também revelam as marcas deixadas no cinema nacional pelo projeto societário neoliberal, inaugurado no Brasil pelo Governo Collor. Essas máculas chegam à tela por meio de uma fotografia em tons de verde e amarelo, que incidem sobre os corpos nus. O emprego das cores da bandeira brasileira em *Pornografia*, apesar de controverso, acena para a necessidade de recuperação e ressignificação dos símbolos nacionais, posto que, naquele momento, encontravam-se cooptados por Collor. Este, inclusive, incorporou as cores ao logotipo com seu nome, grafando um “l” em verde e outro em amarelo. Collor não poupou esforços para conferir veracidade à ideia de que patriotismo presumia demonstração de apoio a seu governo; tomando para si as cores que representavam o país, pretendia fundir sua própria imagem ao símbolo maior da nação. O fez inclusive quando no capítulo que selou o fim de sua jornada à frente do poder executivo, convocou “a população a vestir-se de verde e amarelo e sair às ruas, no domingo, em apoio ao seu governo” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 494). O verde e amarelo em *Pornografia* é ainda uma referência à obscenidade encrustada na administração pública, e, como um ato ativista, desejava carrear rejeição às políticas governamentais.

Em 1992, a redemocratização estava prestes a completar uma década e embora o país não estivesse mais sob o jugo da ditadura militar e da censura, esse *modus operandi* não havia sido de todo abandonado. A estreia de *Pornografia* em Gramado foi capaz de reacender as parcas luzes dos porões da ditadura. Ocorreu após negociações com a Polícia Federal, que cumpria na ocasião uma decisão de interdição contra a exibição do

filme. Murilo Salles rememora: “Chegamos no cinema para exibição, tinham três viaturas da polícia federal, em algum momento tememos em ser presos, pois ainda havia o fantasma da ditadura militar presente. A polícia federal foi braço importante da Ditadura.”⁵

A despeito da interdição, a primeira sessão do curta aconteceu, mas com o áudio parcialmente suprimido. Exigiu-se a retirada do Hino Nacional. E como forma de retaliação ao corte, a plateia emprestou voz ao filme durante a projeção, cantando ela mesma, ao vivo, o Hino censurado. O Hino Nacional, que é a trilha sonora para a maior parte da trama, e alvo do corte, figura como o elemento que endereça, sem sutilezas, a mensagem ao poder público do Estado brasileiro. De acordo com a Lei nº 5.700 de 1º de setembro de 1971, que dispõe sobre a forma e a apresentação dos símbolos nacionais, determina-se que “(...) durante a execução do Hino Nacional, todos devem tomar atitude de respeito, de pé e em silêncio”⁶. Ao contrário do que propõe o dispositivo legal, o que se vê durante a execução – parcial – do Hino são cenas de sexo explícito. A contravenção assumiu ares de vendeta frente ao desrespeito sofrido pelos profissionais do cinema brasileiro com a extinção da Embrafilme e com todas as reverberações que essa política de desmonte contra o setor ensejava.

É ainda possível inferir que a transgressão pretendia equalizar a desmoralização do símbolo oficial do país àquela a que foram sujeitos os profissionais da cadeia produtiva da sétima arte. Nas palavras de um de seus diretores “o ato pornográfico do filme devolve uma agressividade embutida no sistema”⁷. O desacato não carece de motivações, o texto do curta traz indícios da dimensão da crise experimentada quando diz: “Esta imagem é som direto, som direto do estômago”. Um estômago capaz de soar é aquele que tem fome e o que se sucede a um profissional que se vê impedido de trabalhar é justamente a escassez sistemática e progressiva. Essa crise que asfixiou a indústria cinematográfica nacional e uma geração de cineastas gerou também uma fila com “30 mil artistas e técnicos desempregados”⁸.

5 SALLES, Murilo. *Informação para artigo científico* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcia.co180@gmail.com> em 18 nov. 2020a.

6 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5700.htm. Acesso em: 08 out. 2020.

7 SALLES, Murilo. *Informação para artigo científico* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcia.co180@gmail.com> em 24 nov. 2020b.

8 ‘O uso do hino é moral, puro’. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1992, p. 8.

Dentre as reações negativas provocadas por *Pornografia*, as menos esperadas foram aquelas provenientes da própria classe. A partir da leitura dos periódicos que fizeram coberturas imediatas da polêmica levantada pela obra, observou-se que as opiniões contrárias reprovavam unanimemente o uso do Hino Nacional como trilha para cenas de sexo explícito. Ao perscrutar veículos com alcance regional e nacional que tiveram circulação entre os meses de agosto e setembro de 1992, a manifestação do cineasta Rogério Sganzerla fez-se notória:

(...) não gostei de *Pornografia*. Ele não tem nada de cinema brasileiro. O cinema nacional tem que mexer com a sua própria mitologia. Já o que eu vi faz jus ao próprio título, porque, infelizmente, não passa de uma brincadeira de mau gosto. Os símbolos, os pavilhões e os hinos, bem ou mal, devem ser respeitados. Eles pertencem a um código próprio. O filme não passa de uma produção hospitalar, asséptica, inócua, doentia. E o sexo é algo sagrado, não deve ser motivo de piadas inconsequentes. Como protesto é um erro de estratégia: dá razão ao adversário (LIMA, 1992, p. 2).

A investida de Sganzerla contra *Pornografia* situa o filme no campo do abjeto. Sem correlacionar o conjunto da obra com o panorama político que ela espelha, o realizador carioca, assentado no casamento do sexo explícito com o hino nacional, resumiu o filme a essas duas variáveis. Estes dois aspectos – hino e sexo – conjugados num mesmo plano são certamente onde repousam os traços de transgressão mais proeminentes da obra e também as motivações mais utilizadas para a rejeitar. Sustentando que *Pornografia* é mero produto pornográfico, Sganzerla alinhou seu discurso ao do Procurador-geral da República no Rio Grande do Sul, José Carlos Duarte, que assinou a ordem judicial que visava impedir a projeção em Gramado:

Dizendo gostar de cinema mas não de pornografia, o procurador observou que há muito tempo não tem tido oportunidade de ver filmes brasileiros. (...) quando se refere a Murilo Salles e Sandra Werneck, utiliza a palavra cineastas entre aspas. Perguntado sobre a razão do uso de aspas, Duarte respondeu que, se for julgar pelo filme vetado, não os coloca na categoria de realizadores. Isso não é uma obra de arte - julgou, embora não tenha visto o filme⁹.

Sob o rótulo de material pornográfico estão abrigadas as obras “de caráter ‘grosseiro e vulgar’, que tratam do sexo pelo sexo, produzidas em série com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos” (ABREU, 1996, p. 40). Trata-

⁹ PF veta 'Pornografia com hino. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 e 23 ago. 1992, p. 5.

se de uma categoria de trabalhos que tradicionalmente tem sua dignidade enquanto obra cinematográfica posta em xeque; carregam um estigma que, por razões evidentes, serviu como recurso contra *Pornografia*.

Ao refletir sobre essa aceção do filme, 28 anos após seu lançamento, Murilo Salles adensa o debate:

(...) a questão pornográfica é uma questão enorme dentro da 'Grande Questão ética e moral humana'. Tem um uso preciso do choque dela nos BONS COSTUMES. (...) Mas o filme tem uma pertinência com o uso da imagem da 'pornografia' usada SIM para melindrar os bons costumes, que servem precisamente para abafar a ideologia dominante, que está acima disso tudo¹⁰;

E permite-nos concluir como inevitável o choque entre as provocações propostas pelo curta e o moralismo atuante nos anais brasileiros.

A FILA (1993) E AS ORIGENS DA RETOMADA

Pornografia expõe o trauma de forma direta, visando uma polêmica que estará em plena consonância com os últimos momentos de Collor no Palácio do Planalto. O ano de 1993 se caracteriza, por outro lado, como o período mais brando, no qual veremos os esforços iniciais para se firmar novamente uma estrutura de produção subvencionada pelo estado. É, portanto, no governo de Itamar Franco, após o impeachment de Collor, que irá se desenvolver um número de propostas que irão sedimentar o terreno para a insurgência do que se convencionou chamar de Retomada.

A urgência em retomar o ofício justifica não só a produção, mas o objeto de *A fila* (1993), de Kátia Maciel. O curta-metragem contou com uma equipe de produção muito reduzida: a diretora, o fotógrafo, o assistente de câmera e um fotógrafo still. Apresenta a seguinte sinopse: “10 de março de 1993. Cineastas sem recursos fazem fila no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, para concorrer a verbas do governo federal”¹¹.

As tomadas são rodadas no interior e exterior do Palácio Capanema, prédio histórico, ícone da arquitetura moderna, localizado no Centro do Rio de Janeiro. Nesta edificação abrigou-se originalmente o então Ministério de Educação e Saúde do governo Vargas; hoje,

10 SALLES, Murilo, *op. cit.*, 24 nov. 2020.

11 Disponível em: <https://katiamaciel.net/a-fila>. Acesso em: 07.10.2020. No Porta Curtas a sinopse apresenta outra data: “Em 10 de novembro de 93, cineastas fazem fila para concorrer a verbas do governo federal”. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=a_fila. Acesso em 07.10.2020. A data correta é 10.11.

seis instituições federais estão instaladas no imóvel. Sobre a representatividade histórica desse espaço, destacamos três trechos do então Ministro da Cultura Gilberto Gil, em discurso proclamado no local, cerca de 10 anos após a filmagem de *A fila*: “Uma outra lição que este grupo (Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Le Corbusier, e demais arquitetos responsáveis pelo monumento) e este prédio nos dão está na aliança que souberam tecer entre a tradição e o novo”; “Este prédio nos ensina, também, que é preciso ter responsabilidade para construir. Responsabilidade social e cultural”; e

Por fim, gostaria de lembrar o contexto histórico em que este edifício se ergueu. Ele foi construído ao longo da II Guerra Mundial. E assim gerou um contraste eloquente. Enquanto na Europa a tecnologia estava sendo usada para destruir, no Brasil ela estava sendo usada para construir¹².

Sobre estas palavras, estabeleceremos algumas reflexões sobre *A fila* e o evento que ele documenta a partir de ligações com o cenário.

A TRADIÇÃO E O NOVO

Se o Palácio Capanema foi o local escolhido pela administração pública para receber “cineastas sem recurso” “para concorrer a verbas do governo federal”, este não foi aleatório: a representação regional do extinto Ministério da Cultura era baseada no imóvel. Parece haver, entretanto, uma curiosa ironia nesta escolha que vai além das motivações óbvias e habilita uma prospecção a partir do simbolismo do local. A aliança entre a “tradição e o novo” apontada por Gil sobre o trabalho realizado na construção do monumento pode repercutir de forma muito particular no cenário documentado por Maciel, tomando o cinema brasileiro como objeto. Dentro do processo de desenvolvimento do cinema brasileiro, como podemos estender a questão da tradição e do novo ao episódio documentado pelo filme? Por tradição, podemos considerar aqui a condição subdesenvolvida, que faz com que o cinema no Brasil seja instável, sendo caracterizado por ciclos e pela persistência em atingir o patamar industrial. É o que impulsiona Paulo Emílio Salles Gomes (1980, p. 111) a discorrer sobre uma trajetória no subdesenvolvimento e observar que “o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento”.

12 Proclamado em 06.02.2003. Disponível em: <http://cultura.gov.br/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-edificio-gustavo-capanema-marco-da-arquitetura-brasileira-e-mundial-35365/>. Acesso em: 07 out. 2020.

Já por novo, neste cenário, podemos considerar o (eventual) recomeço. A tentativa de dezenas de homens e mulheres que foram para a fila em busca de recursos. É uma nova tentativa de restabelecer uma atividade tradicionalmente minada por políticas desvantajosas; e que se manteve marginalizada das metas econômicas do país.

O paralelo entre a qualidade do edifício e o quadro desvantajoso do cinema brasileiro, tomando como referência a tradição e o novo, aponta para uma ironia que talvez seja respaldada pela trilha sonora de *A fila*, imprimindo um tom cômico à ocasião. Ao mesmo tempo em que é um instante de celebração, no qual se vislumbra a possibilidade de saída da inércia, não deixa de ser engraçado. Entre pastas, malas e maletas – e mesmo uma criança vestida de cangaceiro –, dezenas de artistas conversam de forma descontraída. Não se trata de um documento político, de palavras fortes ou da tentativa de marcar uma posição no meio do caos cultural pré-Retomada. Não há no filme o intuito de formular um discurso sóbrio ou moralizante sobre a situação do cinema brasileiro. Ou mesmo de apresentá-lo como uma vítima recorrente do descaso oficial em uma flagrante tentativa de reerguer-se. Não há sequer a preocupação de contextualizar o ato em cartelas explicativas entre os planos, como se dá na sinopse e, ainda assim, com lacunas. Mas talvez se trate de propor uma performance sobre o potencial lúdico, autoconsciente, de uma classe que trabalha sempre a partir de adversidades historicamente intransponíveis. Há uma verve semelhante à das chanchadas no filme de Kátia Maciel. Faz humor a partir de sua própria condição subdesenvolvida. Tende a tratar o assunto com um enfoque satírico.

RESPONSABILIDADE SOCIAL E CULTURAL PARA CONSTRUIR

Em seu discurso, Gil observa que o Palácio Capanema ensina que “é preciso ter responsabilidade para construir. Responsabilidade social e cultural”. Com este trecho, trataremos agora de discorrer sobre a proposta que levou os “cineastas sem recurso” ao local para disputar verbas. *Falaremos* sobre o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro.

Com a supressão da Embrafilme, uma verba da empresa, oriunda da Lei nº1900/81¹³ e destinada a produções futuras, ficou bloqueada. O recurso foi liberado e o Prêmio Resgate do cinema brasileiro é instituído como forma para reempregá-lo no setor.

13 Lei que estabelece valores para cobranças de obras audiovisuais exibidas no circuito exibidor ou na televisão. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/110721/decreto-lei-1900-81>. Acesso em: 07 out. 2020.

Importante observar que entre a liberação do dinheiro – cerca de US\$ 10 milhões – e a criação do Prêmio Resgate, o setor trava um debate que não deixa de discorrer sobre o “como deve ser” esse novo cinema. A matéria de Hugo Sukman (1993) no *Jornal do Brasil* trata a questão como um embate geracional ao propor o título “Mariachis¹⁴ X dinossauros”. O subtítulo explica: “Cineastas e produtores não chegam a acordo sobre que modelo de filme fazer com verba liberada por Itamar” (SUKMAN, 1993, p. 1).

Dois depoimentos em destaque na diagramação da matéria protagonizam o embate. Um, da estreante Carla Camuratti, já em vias de iniciar a produção de *Carlota Joaquina* (1994), discorre sobre um teto comum para todas as produções. No polo dos dinossauros, Luiz Carlos Barreto, se colocando “contra a mediocrização do cinema brasileiro” insiste sobre a qualidade: “Tem que ser bons (filmes), independente de orçamento” (*Ibidem*, p. 1). Trata-se da defesa do modelo de *clientela* da Embrafilme, que privilegiava certas produções, destinando verbas maiores para um determinado grupo, em detrimento de outras, inviabilizando um teto comum para todos.

É preciso apontar ainda que, na matéria de Sukman, o cinema brasileiro parece carecer de referências próprias, apesar de estar às vésperas de seu centenário. Além de chamar os novatos de *mariachis*, em clara alusão ao cinema americano de baixo orçamento do período, o jornalista irá se referir aos dinossauros como adeptos das superproduções “*spielberguianas*”. Não muito distante dessa pretensão, Roberto Farias, ex-diretor da Embrafilme e defensor do modelo defendido por Barreto, é convocado na matéria para opinar sobre a questão: “Colocar filmes pobres na tela é um risco de desmoralização. (...) acho que dessa verba não podem sair recursos para cineastas estreantes” (*Ibidem*, p. 1). E Arnaldo Jabor encerra a questão se afastando da polêmica sem assumir um lado e enfatizando a preocupação com a “vida social do filme”.

Polêmicas à parte, o fato é que tanto Camuratti quanto Barreto foram vencedores do Prêmio, que teve mais de 300 inscritos – entre curtas, médias e longas-metragens – avaliados por um júri de 17 pessoas que elegeram 13 projetos. O relato de Marília Franco (1996, p. 77), professora da USP e membro do corpo de jurados, dá uma dimensão detalhista sobre o processo de escolha. Seu testemunho aponta para um senso de responsabilidade

14 Inspirado no filme de baixo orçamento *El mariachi* (1992), de Robert Rodríguez.

do júri para tornar desse evento um marco dentro desse “resgate” ou Retomada do cinema brasileiro. Os dois personagens que protagonizam a matéria de Sukman vão endossar o argumento. *Carlota Joaquina* se tornará um marco da Retomada, levando mais de um milhão de brasileiros aos cinemas. E *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, produzido por seu pai, Luiz Carlos, vai concorrer ao Oscar.

CONTRASTE ELOQUENTE ENTRE O DOCUMENTO E O MONUMENTO

A fila é, como sugerimos, lúdico ao retratar a iniciativa de (re)construção, ou resgate, do cinema brasileiro. Tem início com duas imagens muito expressivas. A primeira mostra um par de pernas e sapatos frente a uma caixa plástica organizadora estufada – provavelmente um projeto a ser submetido. A segunda revela a atriz/diretora Norma Bengell beijando o produtor Luiz Carlos Barreto, dando uma dimensão histórica do cinema brasileiro no reencontro festivo de seus “dinossauros”, para se apropriar do termo proposto por Sukman na matéria para o JB.

As imagens a seguir não perderão de vista a convergência entre projetos (malas, pastas, maletas, *folders*) e proponentes. Faz-se notável na fila a presença de tantos nomes do *métier* e não de seus encarregados (secretários, assistentes, *office-boys*). Talvez fosse uma exigência do edital de que o próprio proponente devesse comparecer. Ou talvez se trate de mais um reflexo da descapitalização da classe. Impedida financeiramente de enviar, ou mesmo ter imediatos, vai ela mesma. Dada essa concentração democrática que ordena dezenas de nomes, épocas e relevâncias na mesma fila, toma forma um reinício peculiar. No espaço lúdico de *A fila* parece estar suprimida uma suposta hierarquia e todos, *mariachis* e *dinossauros*, parecem iguais.

Como indício de construção de uma nova etapa do cinema, que será amparada pela recriação do Ministério da Cultura e pela sanção da Lei do Audiovisual (nº 8.685), o Prêmio Resgate ganha toda uma *coloração* no Palácio Capanema. O local escolhido para formalizar a entrega de roteiros e aglomeração de velhos e novos, retomando o discurso de Gil, gera um “contraste eloquente”. Na fala do ex-ministro, este contraste está entre a destruição europeia e a construção brasileira no contexto da segunda guerra-mundial. Uma tentativa de reinterpretar esse “contraste eloquente”, pensando-o no resgate do cinema

brasileiro, pode implicar em vê-lo como uma força conjunta destituída de vícios hierárquicos – o que não será uma realidade se tomarmos o conteúdo da matéria de Sukman como exemplo, mas parecerá viável a partir das imagens de *A fila*. Murilo Salles, Alberto Salvá, Regina Casé, Silvio Tandler, José Joffily, Sérgio Ricardo, João Batista de Andrade, Julio Calasso, Julio Bressane e Tizuka Yamazaki são alguns dos nomes flagrados pela lente de Maciel. Dão uma dimensão plural do cinema brasileiro em épocas e perspectivas distintas, mas sob o mesmo teto. União singular.

Mas a proposta de pensar um “contraste eloquente” na perspectiva de *A fila* e tomando como referência um álibi histórico – na fala de Gil, o período da segunda guerra; na nossa, o próprio Palácio Capanema e sua *mitologia* – pode render mais um comentário: a oposição entre o entusiasmo do presente e a frieza da história.

O curta-metragem é todo sonorizado com a trilha de Fernando Moura, imprimindo a atmosfera lúdica que já mencionamos. Há uma vitalidade na maneira de inscrever um tom divertido sobre o evento, o dotando de uma harmonia que dificilmente fora unânime entre os “cineastas sem recursos” lá presentes. Entretanto, nos instantes finais, a trilha cessa e resta apenas imagens silenciosas. De um plano em câmera alta, sobre as cabeças, no interior do ambiente onde a aglomeração se faz vasta e ocupa boa parte da profundidade de campo, somos surpreendidos por um plano externo. Neste, a câmera filma em *contre-plongée* e contempla uma fachada do Edifício Capanema. Não há adornos, movimento, ou vida nesta fachada que resta estática e silenciosa como uma testemunha monumental, reclusa em si mesma. Há apenas concreto e espaços retangulares simétricos (janelas). O enquadramento é breve e a câmera vai se direcionando para a esquerda e para baixo, captando, além da extensão lateral da fachada, uma parte da fila, mais próxima da lente, mas mais distante do material filmado no interior.

É, portanto, sobre um dentro e sobre um fora que o “contraste eloquente” acaba rendendo seus últimos comentários. Este dentro e fora pode estar discorrendo sobre mais um capítulo histórico, nas dependências de um monumento que, por sua vez, já coleciona marcos, sendo, ele mesmo, um deles. Na diferença de escala entre a abordagem próxima – no calor do momento, apegada à captura de detalhes e fisionomias – e o tratamento recuado – que tem interesse em justificar a relevância do evento em uma linha temporal – *A*

fila se constitui, ele mesmo, em um contraste eloquente. Este se dá na ampliação do evento em sua importância imediata e sonora; e sua simplificação em uma estrutura silenciosa e muito maior: o cinema brasileiro e sua trajetória no subdesenvolvimento, seus ciclos e intervalos.

“CICLOS NEGATIVOS” E A PERSISTENTE REGENERAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

O período suspensivo que antecede a Retomada e compreende os três filmes enfocados nesse estudo traz, no espectro político, o protagonismo do neoliberalismo comopositor ao financiamento estatal para a cultura. E, como fora debatido, essa ausência do estado foi força motriz para a tentativa de apagamento do audiovisual no início da década de 90. Passados 30 anos, o cortejo fúnebre que insiste em sepultar o cinema nacional prepara o terreno para soterrar a sétima arte outra vez; e, novamente, sob a insígnia de um governo neoliberal.

Com Collor, o financiamento da indústria cinematográfica era declarado como excedente ao escopo de competências do Estado, tendo como justificativa o alinhamento entre o modelo econômico encampado pelo então presidente e os princípios do neoliberalismo. O Governo Bolsonaro, igualmente engajado com as fórmulas de desenvolvimento econômico neoliberais, também se isenta da responsabilidade de subsidiar a cultura, mas suas motivações extrapolam as razões econômicas. Bolsonaro, adiciona uma faceta retrógrada ao neoliberalismo brasileiro ao estabelecer a cultura como adversária do projeto de nação que ele representa.

Este estudo é largamente influenciado pela contemporaneidade. Foi provocado a partir das medidas do governo Bolsonaro contrárias ao desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil, de grande importância econômica. “Segundo a Coordenação de Serviços e Comércio da Diretoria de Pesquisas do IBGE, (...) em 2018 as atividades econômicas do setor audiovisual foram diretamente responsáveis por uma geração de renda de R\$ 26,7 bilhões na economia brasileira” (ANCINE, 2018, p. 13). Dados trazidos pela Brasil Audiovisual Independente (Bravi) (2019) permitem afirmar que orbitaram em torno do audiovisual nacional em 2019 mais de 300 mil empregos. Esses números colocam

o audiovisual à frente de setores como, por exemplo, o de turismo; e comprovam que – a despeito dos ataques que coleciona – ele pode renascer com números mais expressivos em relação ao ciclo anterior, como quem aprendeu a morrer para seguir vivendo.

Contextualizar nos dias de hoje os curtas-metragens focados nessa pesquisa como evidências da “teimosia” em um “ciclo negativo” abre uma brecha para pensá-los também na contemporaneidade. Isto é, enquanto discursos válidos para refletir sobre o presente.

Como se vê em *Memória*, o brasileiro continua optando por políticos que representariam uma suposta virada de página, apelando para o “novo” em seus discursos. Fez parte da proposta de Bolsonaro “acabar com tudo isso que tá aí”. Em tese ela seria o fim da “velha política”, mas na prática apresenta medidas questionáveis e descoordenadas – aos moldes de Jânio. Bolsonaro ainda se enreda em um manancial de contradições quando, por exemplo, tece elogios a Collor, “um homem que luta pelo interesse do Brasil e em especial do seu Estado” (GULLINO, 2020, p. 8).

O feitiço combativo de *Pornografia* é uma arma que municia a cadeia produtiva do audiovisual de modo atemporal, ele instiga a reorganização de respostas que militem pela sobrevivência do cinema nacional. Esse ativismo nascido da crise ensina que a radicalização do cinema opera como defesa contra o seu próprio extermínio. E consagra-se no presente como lentes válidas para que rastreemos e enfrentemos a ressurgência da instabilidade no desenvolvimento do cinema brasileiro.

A *fila* mantém o tom da esperança por dias melhores. Se o Prêmio Resgate foi feito a partir de verbas congeladas da extinta Embrafilme, vemos a classe novamente se debatendo sobre quantias do Fundo Setorial que seguem retidas pelo governo Bolsonaro, paralisando produções, fomentando uma nova *fila* e o achatamento do cinema nacional. Nem mesmo o Palácio Capanema, que abrigou os proponentes de 1993, passa ileso pelo desmonte atual: chega-se a cogitar sua venda em um “feirão de imóveis” públicos endossado pelo ministro da Economia, Paulo Guedes.

É, por fim, necessário compreender historicamente os intervalos, ou “ciclos negativos”, para tentar ao menos mitigar suas abrangências, amortizar seus efeitos devastadores ou, na melhor das hipóteses, evitá-los por completo. Esse trabalho consiste em um esforço inicial de prospectar sobre a crise periódica que ameaça o cinema do Brasil,

associando-a a medidas políticas que restringem o desenvolvimento do setor. Tomando como exemplo Collor e Bolsonaro, o discurso político do “novo” poderá implicar na necessidade cinematográfica trágica de *resgatar*, mais uma vez, outro recomeço.

REFERÊNCIAS

A fila. Direção de Kátia Maciel. Brasil, 1993. 1 filme (4 min.): son.; color.; suporte DVD.

ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar pornô:** a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ANCINE. **Estudo** – valor adicionado pelo Setor Audiovisual – Ano-base: 2018. Rio de Janeiro, Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/valor_adicionado_2018.pdf. Acesso em 13/12/20.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUTRAN, Arthur; HEFFNER, Hernani; GARDNIER, Ruy. Biografia – a margem da boca. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa. C. **Ozualdo Candeias.** São Paulo: Heco Produções, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro.** São Paulo: Annablume, 1995.

BRASIL. **Lei nº 5.700 de 1º de setembro de 1971.** Dispõe sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2 set. 1971.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro** – ideias e imagens. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1999.

DIEGUES, Carlos. Notas sobre um velório. **O globo**, Rio de Janeiro, 28 ago. 2008. Segundo Caderno, p. 1.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

“ESTE governo será duro e áspero”: JQ. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 1 fev. 1961, p. 1.

FRANCO, Marília. O sentido do Oscar. **Comunicação & Educação**, São Paulo, nº 7, set./dez. 1996, p. 77.

DISCURSO do ministro Gilberto Gil no edifício Gustavo Capanema, marco da arquitetura brasileira e mundial. Disponível em: <http://cultura.gov.br/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-edificio-gustavo-capanema-marco-da-arquitetura-brasileira-e-mundial-35365/>. Acesso em 07.10.2020

GOMES, Paulo Emílio Salles. Apresentação. In: ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.

GULLINO, Daniel. Para Bolsonaro, Collor 'luta pelo interesse do Brasil'. **O globo**, Rio de Janeiro, 05 nov. 2020. O País, p. 8.

JABOR, Arnaldo. Pornografia demonstra a agonia de um período. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1992, p. 8.

LIMA, Eduardo Souza. Cultura ou brincadeira? **O globo**, Rio de Janeiro, 08 set. 1992. Segundo Caderno, p. 2.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MEMÓRIA. Direção de Roberto Henkin. Brasil, 1990. 1 filme (14 min.); son.; color.; suporte DVD.

MORAES, Denise. Pornografia: a polêmica continua. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1992, p. 7.

'O uso do hino é moral, puro'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1992, p. 8.

PF veta 'Pornografia com hino'. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 e 23 ago. 1992, p. 5.

PORNOGRAFIA. Direção de Murilo Salles e Sandra Werneck. Brasil, 1992. 1 filme (6 min.); son.; color.; suporte DVD.

RAMOS, Fernão Pessoa. A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs). **Nova história do cinema brasileiro: volume 2**. São Paulo: Sesc, 2018.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SCHILD, Susana. Manifesto-bomba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1992. Caderno B, p. 7.

SCHILD, Susana. De câmera apontada para a realidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1992, p. 6.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, José Inácio de Mello. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs). **Nova história do cinema brasileiro: volume 1**. São Paulo: SESC, 2018.

SUKMAN, Hugo. Mariachis X dinossauros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1993. Caderno B, p. 1.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIANY, Alex. O Brasil descobre o cinema. In: ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Recebido em: 27/12/2020

Aceito em: 06/09/2021

EMOLDURAR-SE NO OUTRO: UMA ANÁLISE DAS
RIMAS VISUAIS EM AS PRAIAS DE AGNÈSNatacha Oleinik de Moraes¹

Resumo: Considerando a relação entre a cineasta Agnès Varda e seu modo de fazer cinema, objetiva-se analisar o filme *As Praias de Agnès* (2008) a partir das diversas molduras encontradas no filme, consideradas como motivo, paralelismos, ou rimas visuais desta obra, na definição de Bordwell e Thompson (2013). Através desta análise de seu filme-memória, é possível delinear sua criação fílmica, a qual parte de suas vivências entrelaçadas ao seu ato de filmar, até o processo de (auto)transformação que ocorre ao longo seus filmes, caracterizando assim, de certa forma, sua própria definição de *cinescritura* (VARDA, 1994). Desse modo, observa-se que essas molduras sinalizam a busca da cineasta por uma outra maneira de emoldurar a si mesma sempre considerando sua relação com o outro, - seja este seus personagens, sua equipe, ou até seus espectadores - subvertendo enquadramentos e construindo outros contornos de visibilidade para, assim, mirar outros modos do viver.

Palavras-chave: Agnès Varda; *As Praias de Agnès*; Molduras; Rimas Visuais; Relação com o Outro.

FRAMING ONESELF IN THE OTHER: AN ANALYSIS OF
THE VISUAL RHYMES IN PRAIAS DE AGNÈS

ABSTRACT: Considering the relationship between the filmmaker Agnès Varda and her way of making films, this project aims to analyze the film *As Praias de Agnès* (2008) based on the various frames found in the film, considered as motifs, visual parallels, or visual rhymes of the work, in the definition of Bordwell and Thompson (2013). Through the analysis of this film-memoir, it is possible to draw an outline of her filmic creation, which starts from her experiences - intertwined with her act of filming, up to the process of (self) transformation that occurs throughout her films, thus characterizing, in a way, her own definition of *cinécriture* (VARDA, 1994). Thereby, it is observed that these frames indicate the filmmaker's pursuit of another way to frame herself, always considering the relation with the other – be it her characters, her team, or even her spectators – by subverting the frames and creating new contours of visibility to, thus, aim at other ways of living.

Keywords: Agnès Varda; *Praias de Agnès*; Frames; Visual Parallels; Relation with the Other.

273

¹ Graduada em Cinema e Audiovisual pela Unespar – Universidade Estadual do Paraná, campus de Curitiba II/FAP. E-mail: oleiniknatacha@gmail.com.

EMOLDURANDO UMA PESQUISA

Meus filmes são aventuras mentais que faço para entender e aceitar o outro.
Agnès Varda

Este artigo tem como objetivo analisar o filme *As Praias de Agnès*, tematizando como seus elementos formais, mais especificamente os enquadramentos utilizados, emolduram as pessoas, os objetos, a memória e a própria cineasta no sentido de que este ato – o emoldurar(-se) – constitui uma realizadora que, ao assumir partir de sua própria biografia, expõe o seu movimento como mulher e artista que vê, no recorte de seus múltiplos encontros com o Outro, a única possibilidade de dar ao cinema e à vida outros modos do visível e, por consequência, do vivível, para além dos enquadramentos hegemônicos. Em síntese, aqui persigo a noção de como a reiteração de molduras, constituindo rimas visuais - presente tanto nas fotografias, quanto nos planos em que Agnès filma - representa uma busca da diretora em emoldurar-se na relação com o outro, ou seja, o outro-espectador, o outro-equipe, o outro-objeto, o outro-obra artística, o outro-personagem. Assim, Agnès subverte os moldes dessas molduras, muitas vezes assimétricas ou que se mostram quase imperceptíveis a um olhar menos atento, buscando novos contornos que divergem da norma clássica cinematográfica em um cinema que preza pela transparência.

A noção de transparência está imbricada, segundo Ismail Xavier (2008), numa base de interpretação que coloca a imagem num “regime da mimese naturalista”. Ao contrário disso, nos enquadramentos de Agnès Varda,

[...] partilhamos a defesa da opacidade e a ideia de que é preciso interromper o jogo previsível da leitura fluente, criar os pontos em que a imagem se impõe pela força de sua auto-referência (o que Jacobson denominava função estética) e conduzir a uma outra relação entre o filme, como estrutura autônoma, e a realidade, fora dos limites da representação (XAVIER, 2008, p. 20).

A este lançar para além dos limites da representação é que está o exercício radical de alteridade, dessa experiência que, na mediação da força da imagem, nos coloca diante daquele que jamais pode ser condensado (e portanto, dizimado) no eu (como referência egoica), isto é, nos coloca diante da alteridade entendida aqui como “a condição daquilo que é diferente de mim; a condição de ser outro” (SILVA, 2000, p. 16). É neste convocar à

experiência da alteridade que, defendemos, está a busca que Varda coloca em seus filmes, localizando esta busca nas escolhas formais das molduras, deste gesto de emoldurar(-se). Assim, Agnès encontrava nos *outros* a quem ela emoldurava e com quem emoldurava-se a possibilidade de transformação da vida, destacadamente em *As Praias de Agnès*.

Encontrei-me pela primeira vez com a obra de Agnès Varda em meu segundo ano da faculdade de Cinema², através do filme *Visages, Villages* (2016). Deste filme, lembro-me da percepção de poderoso encantamento ao assistir aquela obra. Algo como um encontro absolutamente “único, imprevisível e fulminante” aconteceu. Um encontro que, nas palavras de Bergala (apud VASCONCELOS, 2018, p. 69), “se dá na certeza instantânea [...] de que aquele filme, que me esperava, sabe alguma coisa de minha enigmática relação com o mundo que eu mesmo ignoro, e o guarda em si como um segredo a ser decifrado”.

Fazia muito tempo que um filme não me tocava assim. Sempre busquei certo afastamento de um cinema não comercial, e, assim como Varda destaca de sua relação com o cinema, nunca fui cinéfila³. Entretanto, Agnès me sensibiliza como ninguém em suas narrativas e, desde então, nenhum outro filme ou conteúdo audiovisual me provocou tamanha experiência e impacto quanto as obras de Varda. A fotografia, a montagem, a sensação de leveza por Agnès se colocar em seu filme (com bom humor, diga-se de passagem) me encantaram. Encanta-me, acima de tudo, esta capacidade que suas imagens têm de nos provocar a, tocando-nos no mais íntimo de um si mesmo, nos projetarmos para além de nós mesmos. Muito me interessa essa capacidade de poder se traduzir em um filme, busca que a cineasta parece perseguir em toda sua filmografia, mas assumindo esta base autobiográfica como permanente conexão com o Outro, com o mundo e com suas responsabilidades ético-políticas. Neste sentido, destaca-se um cinema de vertente feminista não só em relação a seus temas, mas também em sua forma de retratar suas personagens, trazendo à tona as dimensões da subjetividade, das identidades e dos processos de identificação, assumindo que “o pessoal é político”.

2 Disciplina de Documentário II do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Baggio.

3 Ao menos recusando esta cinefilia da matriz masculina que se esconde “[...] por trás da obsessão pelos objetos, gestos, enquadramentos, pela erudição em diretores, por listas de melhores isso e melhores aquilo, por trás do que nós amamos e do que odiamos no cinema [...]”. Recuso esta propagada ideia de cinefilia que defende que uma suposta “[...] instituição sagrada do cinema deveria estar acima de tudo e acima de todos, acima inclusive da dignidade de mulheres, crianças, das pessoas negras, dos indígenas, dos LGBTQs e de qualquer pessoa que esteja longe dessa figura que nunca é marcada na sua especificidade de ser homem branco hétero” (ALMEIDA, 2017, s/p).

Entendo ser importante explicitar que meu envolvimento com esta pesquisa expõe também meu anseio e meu fascínio por compreender a relação das mulheres com a arte e, mais especificamente, com suas próprias obras, uma vez que percebo gestos diferenciados na arte vocalizada a partir do lugar do feminino e que emerge um olhar feminista.

Refutando qualquer aprisionamento essencializador, esterotipador e, sobretudo, totalizador nos termos feminino e feminista, o que por ora arrisco dizer nas limitações deste trabalho é que percebo nas criações de mulheres uma constante não separação entre obra e vida – seja em produções artísticas que assumem as tintas autobiográficas, como em Varda, seja em obras que não o fazem explicitamente –, sendo a dimensão da alteridade o (infinito) horizonte criativo. Creio que estudar cinema junto ao nosso papel no mundo e como a linguagem cinematográfica pode nos sensibilizar a uma relação mais aberta para com a alteridade é o que mais me interessa no meio⁴.

Seguindo essa percepção, neste artigo escolho me ater à opção de considerar o filme indissociavelmente da trajetória de sua realizadora, pois creio que a relação obra-vida tem dado um importante sentido para compreendermos as origens das decisões que mulheres – e, neste caso, Agnès Varda – tomam como cineastas⁵. Compartilhando os argumentos de Ana Catarina Pereira e Juslaine Abreu Nogueira, compreendo que

[...] as produções realizadas por mulheres têm apontado para uma atitude estética cuja busca tem se materializado de modo indissociável de uma atitude ética, configurando uma exigência que poderíamos dizer ético-político-estética da mulher-artista e sua inserção no mundo. [...] [em que] vamos sendo transpassadas pelo testemunho de um esculpir artístico que é também um esculpir a própria vida. Tudo parece ser absolutamente indissociável [...] [n]uma profunda conexão entre corpo- artístico e corpo-artista, entre obra e modo de vida. Neste sentido, mulheres cineastas - que vão, por exemplo, de Agnès Varda, Naomi Kawase, Chantal Akerman a Petra Costa, incluindo-se também muitas outras jovens realizadoras - estão dizendo não à lógica de uma arte que esteticamente se justificaria acima e à revelia da responsabilidade e da vivência ética de quem a realiza (algo que a arte protagonizada por artistas homens em muito se amparou) (PEREIRA; NOGUEIRA, 2018, p. 109-110).

4 Parte de minha pesquisa em torno de processos criativos de mulheres e como essas enxergam seu próprio fazer artístico foi a direção e montagem de *Criativa(mente) Destoante* (2018). Trata-se de um curta-metragem documental de 16 minutos, realizado por mim em parceria com Sabrina Trentim e Vinícius Vendramim. Nele, buscamos um modo de retratar, através do cinema, fragmentos da vida de quatro mulheres - Dani Durães, Débora Zanatta, Jo Mistinguett e Sabrina Souza – que, a partir de suas identificações como mulheres lésbicas e/ou bissexuais, avocam para si um lugar no meio artístico (dança, cinema, música e artes visuais). Vejo na feitura deste filme uma certa aproximação com o modo de composição cinematográfica de Agnès Varda, ao sempre exercitar-se numa relação de alteridade e, nesta busca, expor-se a uma possibilidade de transformação de si.

5 Deparei com essas mesmas características nos filmes de algumas jovens mulheres do curso, como, por exemplo, Bianca Ono (curta-metragem *O Calor do Silêncio*, 2018) e Camila Sailer (curta-metragem *Estampas*, 2018), cineastas em formação próximas a mim que se deixam permear por suas obras, entrelaçando suas vivências a todos os elementos presentes em seus filmes, desde seus temas, personagens, *mise en scène* e montagem, mas recusam um egocentrismo por estarem sempre buscando um encontro com o outro e, neste sentido, uma experiência de autotransformação, uma experiência de também ser outro.

Ampliando esta reflexão, Ilana Feldman (2019), no prefácio “Ela é um outro: por uma outra história do cinema”⁶, disserta sobre a vastidão de trabalhos que têm se dedicado a produzir questionamentos “[...] sobre o lugar da mulher como realizadora e pensadora do cinema, como sujeito do olhar, em vez de mero objeto do olhar alheio” (p. 9), assim defendendo:

O movimento mundial por equidade de gênero no cinema, da indústria cinematográfica ao campo da reflexão acadêmica, tem ganhado contornos cada vez mais claros também no Brasil, onde coletivos femininos se organizam para discutir a participação de mulheres na concepção, produção, crítica e pensamento acerca da produção audiovisual atual (FELDMAN, 2019, p. 9).

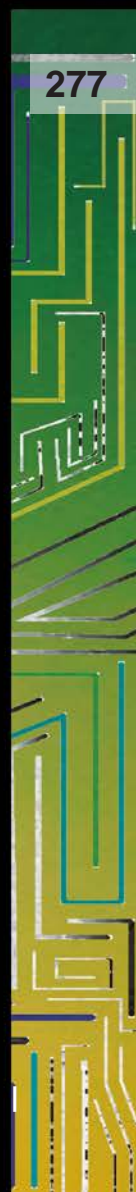
O cinema de Varda é político e inebriante e permite uma reflexão sobre este fazer artístico baseado em um encontro com o outro a partir das próprias vivências, evidenciando essa característica em seus filmes, bem como retratando neles, também, seu processo de elaboração fílmica, com vistas a um processo de (auto)transformação. Essa tríade memórias autobiográficas/ relação com o outro / (auto)transformação parece ser uma chave importante para se compreender as molduras eleitas por Agnès Varda e, em especial, nesta sua obra-síntese que é *As Praias de Agnès*:

O que vamos encontrar na tecnologia do eu que Varda adota [...] é uma rejeição de modos miméticos de filmar que privilegiam reconstruções naturalistas e uma estética realista. Nenhuma outra tentativa é feita para dar a ilusão de que um cineasta está voltando ao seu passado sem problemas [...]. Em vez das recriações do eu no passado, que pode estar implícito por um olhar desse presente, encontramos algo muito diferente: uma forma de automodelagem em que a ênfase está sobre o desempenho do eu no momento das filmagens, de um jeito que destaca o lugar da transformação e ficção numa tecnologia do eu resolutamente voltada para o futuro (BOYLE, 2013, p. 16-17).

Sarah Yakhni (2014) também aponta para esse processo de transformação entre o *outro* que está sendo filmado e a realizadora:

Com a questão da verdade deslocada para dentro da narrativa, como criação sua, o outro assume um novo lugar, um lugar de pertencimento a um processo que envolve também o realizador, ambos, personagens que se transformam, transmutando-se entre um “antes” e um “depois” promovidos pelo percurso do filme. (YAKHNI, 2014, p. 203).

6 Prefácio da coletânea *Mulheres de cinema*, de Karla Holanda (2019), a qual traça um panorama das obras realizadas por mulheres ao longo da história do cinema.



Dito isto, também gostaria de brevemente sublinhar que esse processo de criação é comum em filmes-ensaio, como definido por Timothy Corrigan em seu livro “O filme-ensaio - Desde Montaigne e depois de Marker”:

Como dimensão essencial da política dos filme-ensaio, o encontro entre um eu aberto e proteico e a experiência social produz a atividade do pensamento ensaístico como a terceira característica distintiva desses filmes, uma atividade que Montaigne cedo identificou como o testar das ideias. Naturalmente, a subjetividade e a experiência são os produtos do discurso e, em vez de estabilizar e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria choques e lacunas em cada encontro e ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento. Assim, uma parte essencial do encontro ensaístico, como caracterizado por Graham Good “almeja [...] preservar algo do processo do pensar” (1989, p.20). (CORRIGAN, 2015, p. 37).

Direcionando-se especificamente ao cinema de Varda, Corrigan também afirma:

Os filmes de Agnès Varda oferecem um mapa quase único do movimento histórico do filme-ensaio, de sua associação ao cinema francês dos anos 1950 até seu desenvolvimento e expansão contínuos no presente digital. Desde o seu *L'opéra Mouffle* (1958), um esboço de *Rue Mouffetard* visto pelos olhos de uma mulher grávida, e *Cléo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*), seu esboço ficcional de uma cantora vagando por Paris durante mais ou menos duas horas de tempo real e tempo fílmico, Varda tem trabalhado o terreno do filme-ensaio ao longo de vários projetos, entre eles *Jacquot de Nantes* (1991), *Os Catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) e *As praias de Agnès* (*Las plages d'Agnès*, 2008) (CORRIGAN, 2015, p. 73).

Assim, tratarei do cinema de Varda algumas vezes como um ensaio, por acreditar que ele sintetiza essas experimentações propostas pela cineasta, entretanto, elucidado aqui que a própria cineasta definia sua criação fílmica como *cinécriture*. Em seu artigo publicado na edição de 1994 da revista *Cahiers du Cinéma*, Agnès reflete:

Eu lancei essa palavra e agora me sirvo dela para indicar o trabalho de um cineasta. Ela reenvia àqueles casos do trabalho do roteirista que escreve sem filmar e àquele do realizador que faz sua *mise-en-scène*. Que pode ser a mesma pessoa, mas a confusão sempre persiste. Disso tenho ouvido tanto: É um filme bem escrito, sabendo que o cumprimento é para o roteiro e para os diálogos. Um filme bem escrito é igualmente bem filmado, os atores são bem escolhidos, os lugares também. A decupagem, os movimentos, os pontos de vista, o ritmo de filmagem e de montagem têm sido sentidos e pensados como a escolha de um escritor, frases densas ou não, tipo de palavras, frequência dos advérbios, alíneas, parênteses, capítulos continuando o sentido da narrativa [récit] ou a contrariando, etc. Em escritura é o estilo. No cinema, o estilo é a *cinescritura*. (VARDA, 1994, p.14).⁷

⁷ Tradução de Carlos Eduardo Batista de Souza, doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, em sua tese “Despontar uma Linha de Fulgor: a *cinescritura* de Varda à luz da textualidade de *Llansol*” (2018).

Aqui podemos enxergar como ela toma para si todos os processos envolvendo o fazer cinema, não em um gesto egoísta de poder sobre seu filme, mas sim em um pensar com liberdade para tomar suas escolhas e decisões ao filmar. Em sua tese “Despontar uma linha de fulgor: A cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol”, Carlos Eduardo Batista de Souza define essa relação entre a criação de um filme por completo e a assinatura⁸ da cineasta:

Há, assim, essa aproximação de dois ofícios: o literário e o cinematográfico. Entretanto, nessa aproximação, o que gostaria de ressaltar é antes a percepção da cineasta para com o cinema, enquanto um fazer que não se reduz ao roteiro, ampliando o que seja escritura para que responda pelas várias etapas da confecção de um filme dentro da ótica de uma realizadora. Daí insistirmos no termo “assinatura”, pois a cinescritura concerne a um modo de realização absolutamente ímpar, qual seja, o de Agnès Varda. (SOUZA, 2018, p. 119).

Percorrendo essa aproximação entre o cinema e a literatura, encontro em Virginia Woolf uma provocação sobre a relação entre mulheres e a autoria – e essa dimensão da assinatura - de suas obras. Woolf, no ensaio “Um Teto Todo Seu” advertia sobre o apagamento das narrativas das mulheres na história: “A mulher jamais escreve sobre a própria vida e raramente mantém um diário — existe apenas um punhado de suas cartas” (WOOLF, 1990, p. 57). Agnès procura nos oferecer em seu cinema justamente uma tentativa de superação desta limitação historicamente imposta às mulheres, ao entrelaçar seus filmes a tudo aquilo que perpassa sua vida, suas memórias e seus valores, colocando-se junto aos seus personagens, ora em tela, ora apenas expressando temas caros às mulheres, como por exemplo o aborto e a amizade entre mulheres em *Uma canta a outra não* (1976). Carlos Eduardo Batista de Souza reflete acerca dessa *cinescritura*, essa miscelânea entre vida e obra, tanto em seus projetos ficcionais, quanto no campo ensaístico ou até documental:

Dessa forma, haveria essa vida que acompanha a obra, obra que extrapola os limites do campo documental, bem como do campo ficcional, para inscrever-se naquilo que a própria realizadora chamou de *cinécriture* – que aqui traduzimos por *cinescritura*. (SOUZA, 2018, p.15).

8 A assinatura de um filme foi tema de muitas discussões nas questões que tangem o cinema de autor, cunhado pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, os quais se tornaram diretores na *Nouvelle Vague*. Varda, apesar de ser um dos nomes dessa geração de cineastas, não atuou como crítica na *Cahiers du Cinéma*, mas em seu texto *Varda par Agnès* a cineasta teceu críticas a esse tema: “São eles e elas que vemos na cena e na tela, são eles que primeiro fazem vibrar o público. [...] Nesse caso, me parece que os autores do cinema de autor são supervalorizados” (VARDA, 1994, p.15).



A partir desses apontamentos basilares, dedico-me a fazer um percurso de análise do filme *As Praias de Agnès* por acreditar ser este um filme síntese da filmografia de Varda, no qual a própria autora revisita suas obras, partindo de seu começo como fotógrafa até sua consolidação como uma cineasta cânone do cinema mundial. Busco, então, perseguir através desta análise a noção de moldura, a qual Agnès constantemente utiliza para enquadrar seus planos, personagens e também, muitas vezes, como recurso de montagem, criando paralelismos em suas cenas.

EMOLDURANDO AGNÈS VARDA: UMA ANÁLISE DAS RIMAS VISUAIS EM AS PRAIAS DE AGNÈS

Rimas visuais são princípios formais importantes em filmes. Também chamados de paralelismos, ou motivos, como Bordwell e Thompson denominam em “A arte do cinema: uma introdução” (2013), consistem em algum objeto, cena ou gesto que se revelam recorrentes na obra, podendo ganhar diferentes interpretações na análise cinematográfica. As molduras presentes em *As Praias de Agnès* representam esse motivo a que Bordwell e Thompson (2013) se referem, sendo um elemento expressivo repetido no filme. Neste projeto, pretendo identificar como estas molduras sinalizam a busca de Agnès por uma outra maneira de emoldurar a si mesma sempre na relação de alteridade, com vistas à (auto)transformação, marca de seu cinema.

Este filme foi escolhido para esta pesquisa por representar, como dito, uma obra síntese da carreira de Varda, sendo ele um revisitar da própria cineasta à sua biografia e às suas obras, ao recompor imagens de sua infância nas praias francesas, ir ao encontro de espaços onde viveu e expor suas primeiras fotografias em seu início de carreira como fotógrafa. Agnès realizou inúmeros filmes documentais, sempre colocando-se neles de alguma forma, relacionando-se com o *outro* que é filmado e com o espectador.

Aqui, persigo a busca de emoldurar a si e ao outro que a cineasta demonstra em seus projetos, muitas vezes tomando o objeto filmado pelas mãos, isto é, as molduras presentes no filme não são apenas molduras físicas, mas também um emoldurar de Varda

a partir de outros objetos e até de si mesma, apresentando variações dessa similaridade, do motivo. Bordwell e Thompson defendem que um filme se torna entediante ao se basear apenas em repetições, sinalizando uma necessidade de mudança nos filmes:

É preciso que haja também algumas mudanças ou variações, ainda que pequenas [...]. Isso significa que, ainda que os motivos (cenas, cenários, ações, objetos, dispositivos estilísticos) possam ser repetidos, eles raramente serão repetidos exatamente (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 133).

Assim, em *As Praias de Agnès* podemos ver essas mudanças na forma de emoldurar o objeto, a equipe e o espectador, realizando performances em seu ato de filmar, gerando uma quebra com o cinema clássico, o qual prezava pela transparência e realismo, ao passo que o espectador se sentia parte da narrativa filmada, do espaço físico em que se passa a história (BALAZS, 2012). Em *As Praias de Agnès*, o espectador está ciente da câmera que grava, da equipe que filma, da cineasta que enquadra e do espaço em que a obra se passa. Nenhum desses fatores, porém, o torna distante da narrativa, à medida que Agnès quebra a cisão entre o observador e o objeto observado, criando uma noção diferente de realismo, a de que um jogo ou uma performance está acontecendo em sua frente, o convidando a participar da obra.

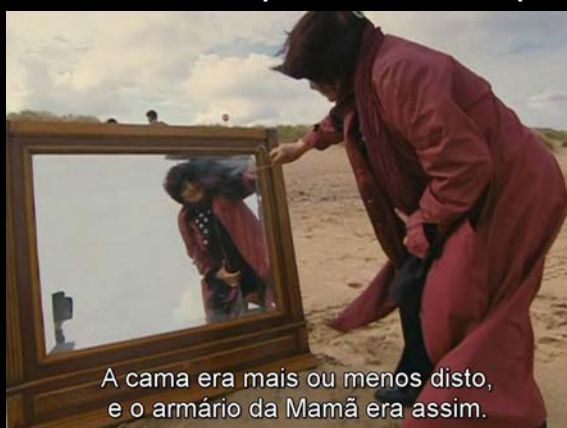
No filme, para contar seus oitenta anos de vida e mais de cinquenta de carreira, Agnès segue um fio cronológico que se deixa atravessar a todo momento por idas e vindas, por imagens de seus outros filmes, por fotografias de família e amigos e por entrevistas com pessoas que já passaram por suas lentes. Essa escrita cinematográfica que a cineasta trabalha, em grande parte na montagem de seus filmes, as quais costumam ser assinadas por ela, faz com que o filme se revele não só através de sua própria visão ou de suas próprias palavras, mas da visão de todos aqueles *outros* com quem ela teve contato.

O filme se inicia com a clássica cena de Agnès espalhando espelhos pela praia junto a sua equipe. Em um levantamento de estado da arte para este trabalho, constatei que diversas pesquisas mapeiam esse emoldurar da praia através dos reflexos, como o artigo “A memória das insignificâncias: Agnès Varda e outra história do mundo”, no qual Laís Oliveira descreve:

Varda escolhe trazer para a praia espelhos e molduras, construindo reflexos e enquadramentos de si na areia e na beira do mar. Esses são retratos que não são encerrados, terão outra imagem sempre que qualquer pessoa transitar pela praia ou houver qualquer mudança no volume das águas. No presente, passam a ser constituídos, assim, retratos que poderão ser sempre apreendidos a partir de um futuro, de um outro agora. (OLIVEIRA, 2018, p. 4).

Varda inicia o filme dizendo que são os outros que a interessam, a intrigam e a motivam, e que, desta vez, para falar de si, ela pensou: “Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens, mas se abrissem a mim, encontrariam praias” (*As Praias de Agnès*, 2008, 00:00:43). Assim, ela utiliza dos recursos que o cinema oferece para mostrar aquilo que há dentro de si. Ao filmar essas praias, a cineasta dispõe vários espelhos espalhados pela orla. Alguns com moldura - as quais Agnès revela ser do mesmo material dos móveis de seus pais em Bruxelas -, outros sem.

Sequência 01: Varda espelhada em diferentes molduras



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Sequência 02: Varda e sua equipe refletidos em espelhos

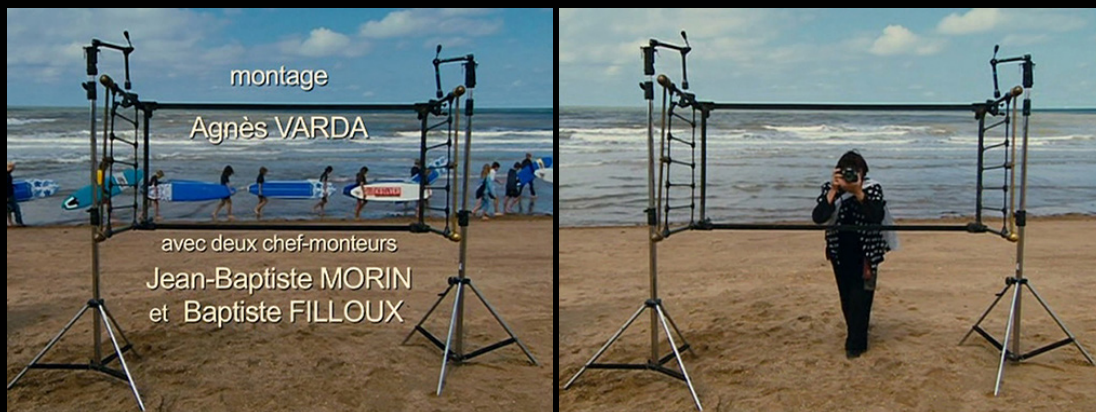


Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Para além dessas molduras que abarcam alguns espelhos, ela utiliza os espelhos para emoldurar as praias e tudo aquilo que também passa por eles, como a própria diretora, sua equipe ou, ainda, outros espelhos. Agnès também se vê refletida em superfícies que já estavam ali, sem sua intervenção, como em uma poça de água que mostra seu retrato coberto por um lenço. Ao agradecer sua equipe, ela pede para que olhem para a câmera através dos espelhos, encontrando, assim, outra maneira de emoldurá-los.

Os créditos são expostos em uma imagem de pessoas que seguem da esquerda para a direita da tela passando por uma moldura criada por equipamentos. Aqui, o que poderia ser apenas uma imagem de surfistas caminhando pela tela ganha um novo olhar a partir de um enquadrar da diretora. Logo em seguida, a mesma se aproxima dos equipamentos para ser ela então emoldurada. Mesmo em um filme sobre si e sobre sua própria história, Varda mantém uma relação íntima com o *outro* filmado, afinal, ela se coloca nessas posições ao passo em que ela quer visibilizar. O *eu* acaba se dissolvendo, o *eu autor*. Não no sentido de autoria enfraquecida, mas no sentido de autor enfraquecido, assim ela se define como *outro*.

Sequência 03: Varda e outras pessoas emolduradas por equipamentos



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Ainda nesse cenário, Varda faz um paralelo entre a representação de sua infância e da velhice. Ela diz não sentir saudades da infância, mas ainda assim aprecia as fotografias. Varda, então, emoldura essas fotografias junto de pequenos espelhos que refletem a praia e suas mãos ao tocarem a imagem. Esse ato de tomar com as mãos alguns objetos filmados, como fotografias, livros e caminhões na estrada é recorrente em suas obras, algo

que marca seu cinema em seu modo de enquadrar o que está na tela. A diretora menciona algumas vezes que a invenção de câmeras digitais mais leves facilitou esse gesto de filmar com uma mão a outra, tomando para si aquilo que mostra através da câmera.

Sequência 04: Varda segurando fotos da infância



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Quanto à velhice, ela diz ser engraçado imaginar-se velha e apresenta uma cena que realizou quando mais nova, na qual segura um espelho emoldurado por conchas de costas para seu rosto, de modo que o espectador tenha a sensação de se ver refletido. Então, ela vira o espelho e, através da montagem, vemos um desenho de uma velha. Varda não emoldura só a si ou ao outro filmado, ela também emoldura os espectadores de seus filmes.

Sequência 05: Passagem entre Varda, a senhora, e o espectador emoldurados pelo espelho



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Nos próximos planos, é-nos mostrado uma senhora caminhando na praia com a ajuda de um andador, emoldurada por tocos de árvores e duas cortinas. As cortinas então se fecham e o próximo plano é de Varda imitando o andar da senhora performando um andador invisível, emoldurada por troncos de árvores um pouco maiores, criando um paralelo entre ela e a sua personagem através da mudança em alguns detalhes dessas molduras que as envolvem.

Sequência 06: Passagem entre senhora e Varda caminhando entre troncos de árvores



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Logo após, ela diz sempre ter gostado de filmar as pessoas muito velhas e nos mostra um plano fechado com o rosto de uma outra senhora emoldurado em um quadro oval com textura de plumas. Ao mostrar um plano geral, agora o corpo inteiro da senhora se vê emoldurado por essas paredes brancas, em um arranjo geométrico que a envolve. Podemos ver, então, como a cineasta encontra formas de envolver esse corpo na tela, não como apenas o corpo de uma senhora nua, mas como um corpo que preenche e se dissolve no plano filmado.

Sequência 07: Senhora enquadrada em diferentes molduras



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Para além deste emoldurar imagético, Agnès também se refere a molduras físicas diversas vezes no filme. Ao contar sobre a casa em que morou com Jacques Demy e na qual criou seus filhos Rosalie e Mathieu, Varda nos diz que decidiu reformá-la como se fosse um cenário, aproveitando-se de objetos - vestígios - que os antigos moradores deixaram ali. A casa ficava entre uma mercearia e uma loja de molduras, as quais se encontravam espalhadas pelo local.

Agnès menciona em especial uma delas, que tanto ela quanto seu amigo, o escultor Alexander Calder, julgaram muito bonita. Então Agnès fotografou Alexander com a moldura, colocou um espelho e a utilizou em filmes. Aqui, percebemos como Agnès não indissocia sua vida pessoal de seu fazer cinematográfico: ela concebe seus espaços pessoais referindo-se em termos fílmicos, como, por exemplo, ao considerar sua casa parte de um cenário, ou quando revela em *As Praias de Agnès* que ela apropria-se de suas relações e afetos ao expor suas fotografias como uma artista orgulhosa de sua obra (VARDA, 2008)⁹. Carlos Eduardo Batista de Souza faz uma reflexão a respeito dessa vida que perpassa a obra:

Estou a salientar, com isso, a desenvoltura da própria artista para fazer cinema com aquilo que a afeta em seu convívio; incluindo aí as pessoas que lhe são próximas, entre as quais vêm em destaque, primeiramente, os familiares; dessa forma, a família avança junto com a obra. Porém, trata-se também de um convívio que se alarga aos amigos, aos vizinhos, às paisagens circunscritas. (SOUZA, 2018, p.120).

⁹ Trecho da fala de Agnès Varda no filme *As Praias de Agnès* em 00:42:57.

Sequência 08: Agnès com as molduras deixadas em sua casa

Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Logo então ela entrelaça a história de sua casa e seus objetos pessoais, - como a referida moldura -, com os percalços que passou para poder conseguir criar espaços e maneiras de fotografar e criar imagens em seu começo como fotógrafa ao montar seu próprio laboratório. Ao filmar a câmera através da moldura com o espelho, ela diz estar sempre pensando no espectador e, conseqüentemente, na câmera. Tainah Negreiros Oliveira de Souza, em sua tese “A vida e obra de Agnès Varda em *As Praias de Agnès* (2008)”, descreve esse recurso fílmico que Agnès performa para que haja um encontro entre seu olhar e dos espectadores: “Essa sequência sugere que há um desnudamento de uma estratégia de contato entre cineasta e espectador(a). Ela sai de cena para que o espectador olhe direto para a câmera, mas quem almeja esse encontro de olhar é a própria Agnès Varda” (SOUZA, 2018, p.37).

Sequência 09: A moldura que utilizou em diversos filmes

Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Ao dissertar sobre seus primeiros trabalhos como fotógrafa, Varda revela ter se sentido envergonhada ao desfocar alguns elementos em suas primeiras fotos. Depois, ela diz ter passado a apreciar imagens desfocadas, principalmente no primeiro plano. Ao analisarmos algumas dessas imagens podemos perceber desde o princípio um olhar que emoldura o objeto fotografado, ora com foco nele, ora com foco no próprio emoldurar.

Sequência 10: Diferentes percepções do foco



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Em 1962, Varda visitou Cuba em sua revolução. Desta viagem nasceu o curta metragem *Salut les Cubains* montado a partir de mil e oitocentas fotografias. Ao relembrar esse passeio, Varda descreve Fidel como um utópico corpulento, com asas de pedra (VARDA, 2008)¹⁰. E assim o retratou. A fala de Agnès complementa o retrato, no qual as rochas, mesmo tão rígidas, provocam a sensação de suavidade ao emoldurar Fidel. Este demonstra, através de sua linguagem corporal, ter cedido certa abertura para Agnès fotografá-lo, três anos após a Revolução Cubana que liderou, deixando-se relacionar com a fotógrafa naquele momento em que tal imagem foi capturada, o que sugere que confiou confiar no olhar de Agnès.

¹⁰ Trecho da fala de Agnès Varda no filme *As Praias de Agnès* em 00:58:21

Sequência 11: Fidel emoldurado por asas de pedra

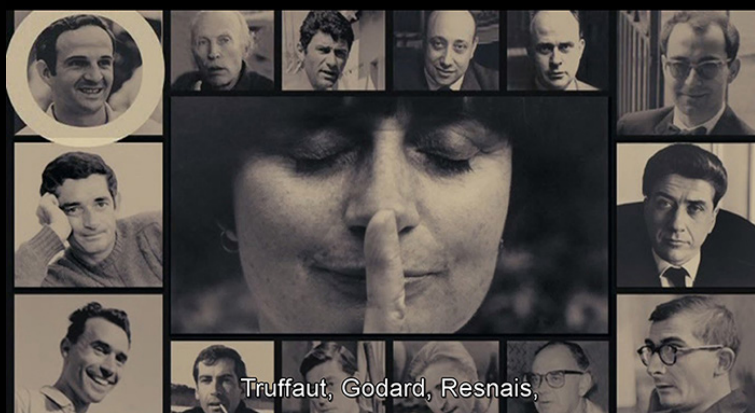


Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho espero ter demonstrado como essa percepção inicial entre a relação da vida que transparece na obra de mulheres se mostra refletida no cinema de Agnès Varda, especialmente em *As Praias de Agnès*. A cineasta retrata, através de performances, enquadramentos e recursos fílmicos, não só seu *olhar* para com as imagens, mas seu *olhar* para com todos aqueles que com ela se encontram, seja seus personagens ou qualquer um que assista hoje a algum de seus filmes. Gostaria de fazer uma última análise sobre a colagem em que a cineasta se emoldura nos rostos do novo cinema francês, propondo algumas questões que me ocorreram ao longo deste projeto.

Sequência 12: Agnès Varda emoldurada por cineastas da Nouvelle Vague



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

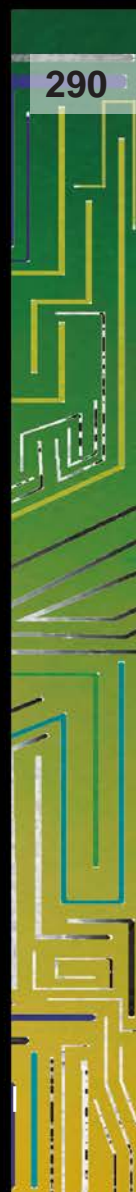
Em As Praias de Agnès, ela conversa com *Chris Marker* sobre a *Nouvelle Vague* francesa. Varda foi uma das poucas mulheres a se destacar neste período do cinema francês. Nessa colagem, ao mesmo tempo em que nos deparamos com a imagem de Varda centralizada, em destaque, ela se encontra em um plano fechado, com um rosto pacífico, olhos cerrados e levando um dedo à boca. Esse gesto pode ser lido de diversas formas, como um sinal de introspecção, de silenciamento, em que ela olha a si mesma enquanto ocupa uma posição de evidência ou até como um pedido de silêncio, como se expressasse seu cinema, mais fundado na imagem - talvez por seu início como fotógrafa - do que no verbal, tão costumeiro nos filmes deste período do cinema francês.

Não há como deixar de reparar que Varda segue hoje reconhecida como a única cineasta mulher de destaque do período e, assim, tentar compreender seu papel nesse cinema. Delphine Bénézet, professora em literatura comparada na Universidade de Londres afirma em seu livro “The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism”:

Por causa de seus *status* duplo como mulher e cineasta que não pertencia ao grupo da *Cahiers du Cinéma* formado por Godard, Rivette, Truffaut e Chabrol, os quais foram “colocados juntos no *banner* da *New Wave*” (HAYWARD, 2004, p.233), Varda sempre foi percebida como uma *outsider*, uma persona que a cineasta até cultivou por várias razões, incluindo seu desejo de afirmar sua individualidade. (BÉNÉZET, 2014, p. 10).¹¹

Varda busca, então, cultivar sua individualidade, mantendo assim sua originalidade perante o cinema da época, para que não corra o risco de ser emuladora ao cinema dos homens. Até os dias atuais, a indústria cinematográfica guia inúmeros cineastas, homens e mulheres, a um cinema comercial, no qual esse lugar de alteridade parece ter menos espaço. Entretanto, mesmo que essa lógica afete a todos, creio ser maior o impacto nos filmes realizados e pensados por mulheres. Percebo uma busca dessas por outra maneira de criação e de realização, produzindo com sua comunidade, em uma teia de confiança e afeto.

¹¹ Tradução minha. No original: “Because of her Double status as a woman and a filmmaker who did not belong to the Cahiers group formed of Godard rivette troufaut e chabrol who were ‘lumped together under the banner of the New wave’ (Hayward 2004: 233), Varda has always been perceived as a bit of an outsider, a persona that the filmmaker has even cultivated for various reasons, including her Desire to assert her individuality. The cinema of agnes varda: resistance and electicism.” (BÉNÉZET, 2014, p.10).



Bazin, referindo-se ao primeiro longa-metragem de Varda, *La Pointe Courte* (1955), relata o processo que a cineasta percorreu ao encontrar em seus próximos a organização necessária para produzir seu filme:

Agnès Varda é uma mulher muito jovem, cujo grande talento conhecemos enquanto fotógrafa do Théâtre National Populaire, e que sentia simplesmente a necessidade de realizar este filme. Em vez de procurar um produtor segundo o processo tradicional, ela achou justamente que a energia necessária para desaninhar esse pássaro raro seria melhor empregada se ela o produzisse por seus próprios meios. Convenceu então alguns amigos a trabalhar em cooperativa, e é assim que, com pouco dinheiro mas muita coragem, imaginação e talento, *La Pointe Courte* chega a ver o dia. Este primeiro milagre condiciona o segundo: essa total liberdade de estilo que nos dá a sensação, tão rara no cinema, de nos encontrarmos face a uma obra que não considera nada além da vontade de seu autor, sem nenhuma concessão. (BAZIN apud BANCO DO BRASIL, 2006, p. 77)

Deixo aqui uma pequena provocação: acredito que do mesmo modo que Virginia Woolf afirmava que para uma mulher escrever ela precise de “quinhentas libras por ano e um quarto para si” (WOOLF, 1990), Varda precisou encontrar uma forma de encontrar colaboração e cuidado para produzir seu cinema. Um cinema em que cada peça envolvida - desde suas memórias, seus conceitos formulados sobre os mais variados temas, seus vizinhos, familiares e amigos, sua equipe de trabalho, seus espectadores, seus personagens, todos esses devidamente emoldurados por seu *olhar*, ou seja, todos esses que não o *eu* autor - é pensada e se encontra de alguma forma com Agnès Varda. Ela se apodera desse encontrar o *outro*, ao buscar formas de se conectar e se expressar através da filmagem, através do contato. Não há como viver sem olhar o outro. Apesar da lógica individualista do mundo relegar a solidão às mulheres, Varda resiste buscando entender esses *outros*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carol. Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema. **Blog Fora de Quadro**. Disponível em <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>. Acesso em: 20 set. 2017.

AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. Produção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 2008.1 Vídeo DV (110 min.).

BALAZS, Bela. **Theory of the Film**. Ulan Press, 2012.

BANCO DO BRASIL. **Agnès Varda: O Movimento Perpétuo do Olhar**. São Paulo, 2006.

BÉNÉZET, Delphine. **The Cinema of Agnès Varda – Resistance and Eclecticism**. New York. Wallflower Press, 2014.

BOYLE, Claire. Autoficções e Cinema: Varda e a tecnologia transformadora do eu em *Les Plages d'Agnès*. Tradução de Sabrina Garcia. **Instituto Moreira Salles**. As Praias de Agnès (Agnès Varda), 2013 (livreto que acompanha DVD).

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Editora Papirus, 2015.

FELDMAN, Ilana. “Ela é um outro”: por uma outra história do cinema. In: HOLANDA, Karla. **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Numa, 2019, p. 9-12.

OLIVEIRA, Laís. A Memória das Insignificâncias: Agnès Varda e Outra História do Mundo. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, 2017, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2018.

PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Juslaine Abreu. A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível: o cinema de Petra Costa. **Revista Científica/FAP**, v. 18, n. 1, p. 106-126, jan./jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2309/1553>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

SILVA, Tomás Tadeu da. **Teoria Cultural e Educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. **A vida e obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès (2008)**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SOUZA, Carlos B. **Despontar uma Linha de Fulgor: a Cinescritura de Varda à Luz da Textualidade de Llansol**. 2018. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários - Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma / L'Etoile, 1994.

VASCONCELOS, Beatriz A. “Uma Delicadeza Intrínseca Que Permeava O Ambiente”: Experiência e emancipação na recepção de Rocco e seus irmãos, de Luchino Visconti. **Revista Científica/FAP**, v. 18, n. 1, p. 69, jan./jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2308>>. Acesso em: 04 nov. 2019.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar (entrevista com Ismail Xavier). **Revista Educação & Realidade**, v. 33, n.1, p. 13-20, jan./jun. 2008.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si**. Campinas: Unicamp/IA, 2014.

Recebido em: 01/06/2021

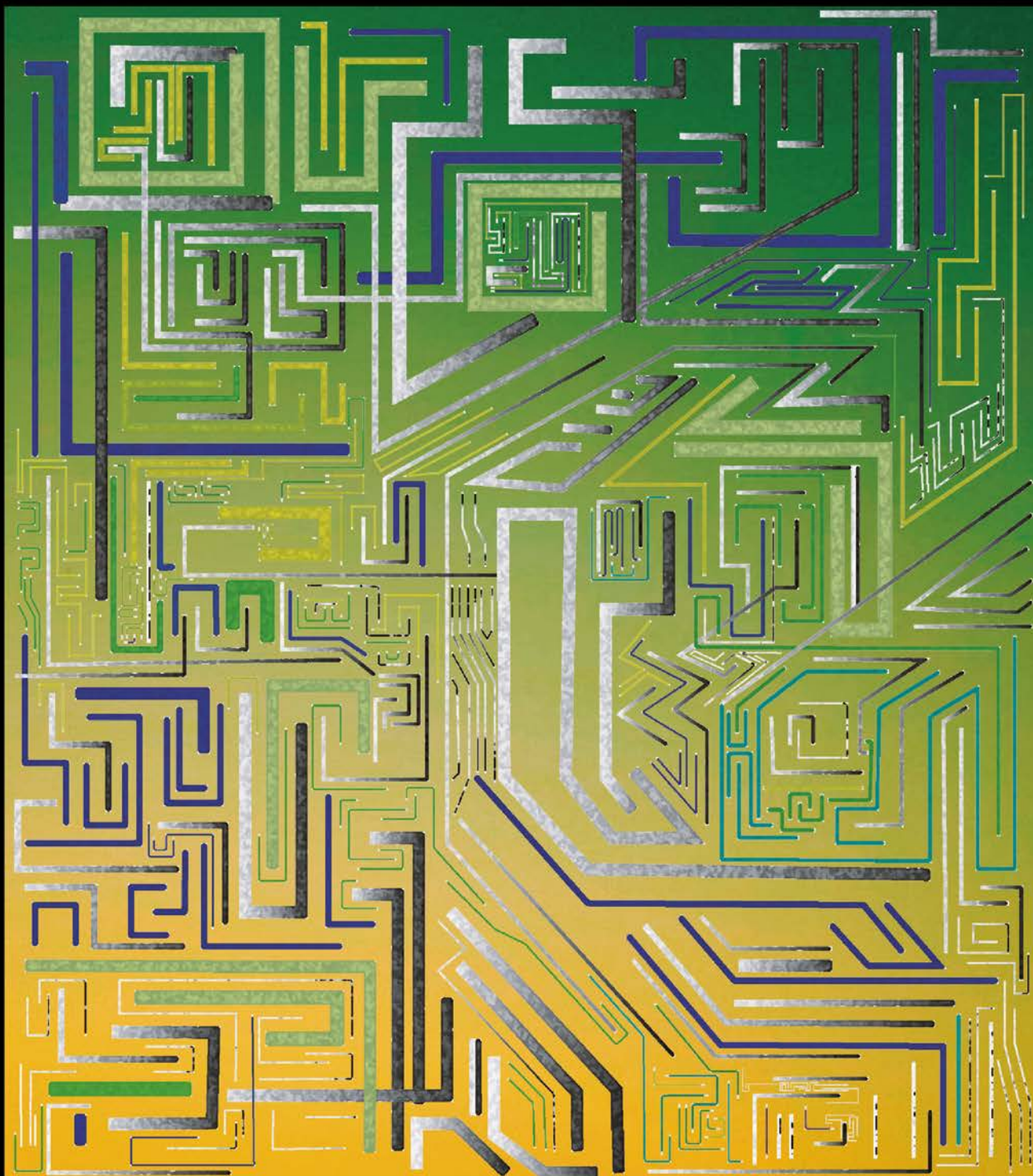
Aceito em: 06/09/2021

293

EIXO
AXIS

4

RESENHAS
REVIEWS



FRISSON NO OLHO, GUERRA ENTRE OS DENTES FRISSON IN THE EYE, WAR BETWEEN THE TEETH

Stefano Lopes dos Santos¹



SWINGUERRA. Direção: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Brasil: Ponte Produções, 2019, 23 min. Color. Visionado durante o 22º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em nov. 2020.

Resumo: Resenha crítica do curta-metragem recifense “Swinguerra”, dirigido por Benjamin de Burca e Bárbara Wagner e lançado mundialmente em 2019, que resulta de uma pesquisa acerca de manifestações culturais locais. O filme retrata os ensaios de grupos variados para uma competição anual de dança focada em swingueira, um fenômeno cultural majoritariamente periférico.

Palavras-chave: Swinguerra; Corpo; Performance; Dança; Swingueira.

Abstract: Critical review of the Recife’s shortfilm “Swinguerra”, directed by Benjamin de Burca and Bárbara Wagner, world premiered in 2019, result of a research about regional cultural manifestations expressions. The film shows the rehearsals of various dance groups for an annual competition focused on swingueira a cultural phenomenon mostly peripheral.

Keywords: Swinguerra; Body; Performance; Dance; Swingueira.

1 Pós-graduando em Corpo e Palavra nas Artes da Cena e da Imagem. É bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e licenciando em Letras – Português pela Universidade Paulista, São José dos Campos, São Paulo, Brasil. E-mail: stefano_lopesantos@yahoo.com.br

*Meu corpo é meu quando todo mundo tem também o seu.
A liberação é sempre um acontecimento comum.
Da ordem do comum (Ana Kiffer).*

Se há conflito instaurado em *Swinguerra*, ele não é meramente corporal – os corpos dançantes não se confrontam, apenas; somam-se em uma corporeidade maior de grupo, como evidenciado pela planificação mais aberta do filme, que enquadra, majoritariamente, corpos como monumentos na paisagem. Não por acaso: a fotografia de Pedro Sotero, sempre bastante atenta à movimentação, aqui une magistralmente a contemplação do gesto ao movimento em si do próprio dispositivo cinematográfico, cujo deslocamento diligente contrasta com a movimentação dos corpos em tela, engrandecendo os seus gestos e também eles próprios.

Logo, num movimento pós-colonialista na lida com os registros da escritura e da narrativa dos e pelos corpos, o filme transpassa esforço na consolidação de um novo regime de imagens sobre a corporeidade, recontando e ressignificando a história do corpo ao tornar sensibilidades corporais dissidentes e populares inteligíveis. Esforço esse que parecer ser, tal como nas artes da presença, contemplado como matéria prima da obra – o suor que escorre dos dançarinos é como a sublimação de um processo. Assim o é também, ao se ouvir, durante uma apresentação, o DJ interferir na música promovendo o seu trabalho (o seu esforço): “DJ Binho do Coque, o pai da facção”.

O som ambiente antes do início dos ensaios de dança contrasta com as músicas e os gritos de grupo durante suas performances, que funcionam como gritos de guerra mesmo. Ali, os grupos dizem quem são e a que vieram. Assim, o microcosmos da quadra pública, cujas paredes são pintadas em verde e amarelo, é metonímia do Brasil, incorporando também todas as suas contradições, tais como as formações binárias, “das meninas” e “dos meninos”, e as dilatações, dentro dessas mesmas formações, da performatividade esperada desses corpos – uma espécie de revide moral coreográfico –, em meio às repetições de posturas impostas culturalmente.

Embora a preparação para a competição de dança se instaure contextualmente como drama rarefeito, a guerra em si pode ser apreendida enquanto a realidade do mundo lá fora – não o fosse, durante o ensaio, não haveria por que as dançarinas alcunharem os passos da coreografia com expressões como “chuta, não me toca” e “sai daqui que eu tô na paz”. Ali, elas estão de fato em paz. Lá fora, resistem à guerra cotidiana.

Figura 01 – O grupo ensaia para a câmera



Fonte: Frame de *Swinguerra* (2019)

Ao contrário das concepções etnográficas muitas vezes atribuídas ao trabalho da dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, em *Swinguerra* interessa a performance – os grupos não apenas dançam, eles dançam para a câmera; olham-na no olho. Não só: a luz também performa, vez ou outra, no ritmo dos corpos. Eduarda Lemos é uma diva *pop* autoconsciente que encara a câmera com frontalidade, dona de seu próprio protagonismo. É a partir dela, dos olhares que recebe e lança de volta, que um frisson se instaura entre os grupos – e se impõe ao espectador.

Figura 02 – Eduarda Lemos encara a câmera/o público



Fonte: Frame de Swinguerra (2019)

REFERÊNCIAS

KIFFER, A. **O corpo larvar, ou a máquina de produzir anfíbios**. Revista DR (online), ed. 3. Disponível em: <<http://revistadr.com.br/posts/o-corpo-larvar-ou-a-maquina-de-produzir-anfibios>>. Acesso em 14 jan. 2021.

SWINGUERRA. Direção: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Brasil: Ponte Produções, 2019, 23 min. Color. Visionado durante o 22º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em nov. 2020.

Recebida em: 14/01/2021

Aceita em: 06/09/2021