

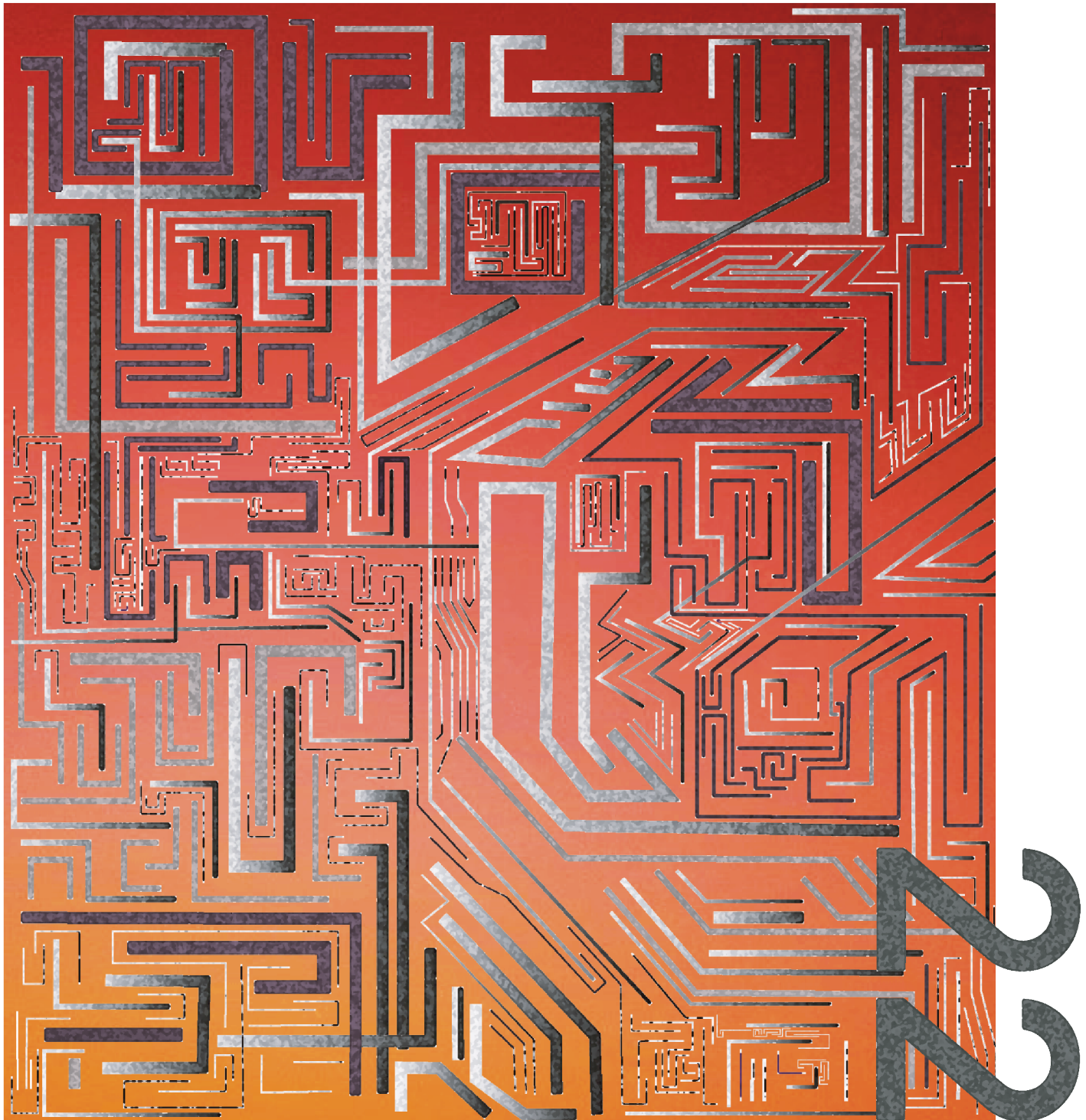
O MOSAICO

ISSN 2175-0796

Revista de Artes da FAP

Nº 22 – jan/jun 2022

DOSSIÊ TEMÁTICO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES: ESTUDOS ARQUEOLÓGICOS



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 revista 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.

O *Mosaico* objetiva atender as publicações da área acadêmica e artística, em suas diversas linguagens: dança, artes cênicas, música, artes visuais, cinema e artes do vídeo, divulgando resultados de iniciação científica e de conclusão de curso, bem como de pesquisas inéditas e relevantes de graduandos, graduados, pós-graduandos, pós-graduados e de professores pesquisadores de instituições de ensino superior nacional e internacional. Aberta ao livre acesso de artigos, ensaios, memoriais descritivos e resenhas, 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 e recortes na reflexão e análise de objetos e/ou temas artísticos.

Desejamos uma boa leitura!

Luciana Barone e Francisco Gaspar Neto
Editores Chefes dos Periódicos/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-Diretora / Vice-Dean: **Prof. Me. Drausio Fonseca**

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

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

Editores Chefes / Editors-in-chief: **Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto e Profa. Dra. Luciana Paula Castilho Barone**

Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier:

Profa. Dra. Ana Paula Peters; Profa. Dra. Cristiane Wosniak; Profa. Dra. Janiclei Mendonça

Equipe Técnica Periódicos/Fap

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

Diagramadora: **Juciene Cachione Franco**

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

Assessoria de Comunicação/Videoarte Periódicos: **Profa. Me. Arícia Machado**

Bibliotecário: **Me. Mary Tomoko Inoue**

Pareceristas ad hoc/Advisors

Me. Alexandre Rafael Garcia

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Alexandre Rafael Garcia

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Ana Paula Peters

Universidade Estadual do Paraná/EMBAP

Dr. André Sarturi

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Cristiane Wosniak

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Universidade Federal do Paraná

Dra. Denise Adriana Bandeira

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Diego Ebling do Nascimento

Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC

Universidade Federal do Tocantins/UFT

Dr. Diego Elias Baffi

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Elke Siedler

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Giancarlo Martins

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Gisele Miyoko Onuki

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Helen de Aguiar

Universidade Federal do Paraná

Me. Jair Mário Gabardo Junior

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná

Me. Jesse da Cruz

Universidade Federal do Paraná

Universidade Regional de Blumenau

Me. Kátiuska Marusa Cunha Dickow

Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Dra. Letizia Osório Nicoli

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Lúcio Kürten dos Passos

Centro Universitário de União da Vitória

Dr. Luis Fernando Severo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Luiz Gustavo Dalazen Fernandes

Universidade Tuiuti do Paraná

Dr. Marcos Henrique Camargo Rodrigues

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Maria Cristina Mendes

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Me. Michele Louise Schiocchet

Universidade Federal do Paraná/Setor Litoral

Dra. Milene Lopes Duenha

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Robson Rosseto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Rodrigo Oliva

Universidade Paranaense – campus Umuarama

Me. Sarah Ferreira

Universidade do Estado de Santa Catarina

Dra. Sonia Tramuja Vasconcellos

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Ulisses Quadros de Moraes Galetto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

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)
Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)
Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)
Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)
Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)
Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)
Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)
Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)
Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)
Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)
Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)
Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)
Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)
Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)
Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)
Dr. Raphael de Boer (FURG)
Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)
Dra. Rosane Kaminski (UFPR)
Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)
Dra. Sandra Fischer (UTP)
Dra. Sônia Tramuja (Unespar)
Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)
Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

O MOSAICO

ISSN 2175-0796

Revista de Artes da FAP

Nº 22 – jan/jun 2022

DOSSIÊ TEMÁTICO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES: ESTUDOS ARQUEOLÓGICOS

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



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

© 2022 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II -
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

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. 22 (jan./jun.),
2022. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2022.
409p.

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

Ana Paula Peters
Cristiane Wosniak
Janiclei Mendonça

EIXO 1 - PROCESSOS DE CRIAÇÃO, REGISTROS E DOCUMENTAÇÃO NAS ARTES CÊNICAS

PISTAS PARA UM TEATRO DE IMERSÃO NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *RÉSTIAS DE HISTÓRIAS [OU] NA SOLIDÃO DE UMA CASA IMENSA* 23

Walkíria Presa Paulino
Cristóvão de Oliveira Carraro

CONGADO E TREINAMENTO DE ATOR: ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO A PARTIR DA PERFORMATIVIDADE DO CONGADEIRO 48

Genilson Antonio Ferreira
Adilson Roberto Siqueira

O HORROR CORPÓREO NA PANDEMIA: UM ESTUDO SOBRE A FUGA ATRAVÉS DA FICÇÃO DO TEATRO DE HORROR..... 71

Rosana Moro

VÍDEOS MODÉLICOS, SALVAGUARDA ARQUEOLÓGICA DE APRENDIZAGEM PARA O ATOR: UMA ABORDAGEM DE CINEMATOGRAFIZAÇÃO ATORAL..... 88

Ricardo Di Carlo Ferreira

EIXO 2 – PROCESSOS DE CRIAÇÃO, REGISTROS E DOCUMENTAÇÃO NAS ARTES DO CORPO, DA DANÇA E DA VIDEODANÇA

INTÉRPRETES DE DANÇA E SEUS CADERNOS DE CRIAÇÃO..... 113

Maria Stella Agostini Basulto
Juliana Martins Rodrigues de Moraes

ÂNIMA TRAMA: A DANÇA COMO ARQUEOLOGIA SENSORIAL..... 128

Ana Rosangela Colares Lavand

SETE PALMOS DE TERRA: REFLEXÕES SOBRE DANÇA, COREOEDIÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CONTEXTO 143

Helen de Aguiar

CORPO, LINGUAGEM E GESTO CRIATIVO – PROCESSOS DE COMUNIC[AÇÃO] EM *COMPUTER-DANCE*..... 164

Cristiane Wosniak

PROCESSO DE CRIAÇÃO/ EDIÇÃO: UM OLHAR SOBRE A VIDEODANÇA *TRÊS LUAS* 188

Grégory de Souza Pinheiro

O EDITOR NÔMADE: O PROCESSO DE EDIÇÃO DE VÍDEO ENQUANTO PRÁTICA COREOGRÁFICA PERMEADA POR UMA LÓGICA DA ERRÂNCIA..... 203

Iago Roger Giehl

Rosemeri Rocha da Silva

SOMOVIMENTO: SAPATEAR INSTABILIDADES..... 219

Elke Siedler

Victória Napoli

EIXO 3 – PROCESSOS DE CRIAÇÃO, REGISTROS E DOCUMENTAÇÃO NAS ARTES VISUAIS, NO CINEMA E NAS ARTES DO VÍDEO

A CRÍTICA GENÉTICA COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA DE INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO E COMUNICAÇÃO EM AUDIOVISUALIDADES 237

Luiz Rodolfo Annes

VENDO SONS (OU)VINDO IMAGENS: MARY ELLEN BUTE A PARTIR DA TEORIA DE CINEASTAS..... 252

Vitor Droppa Wadowski Fonseca

Débora Regina Opolski

DO ACASO AO INÍCIO: NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS COMO OBSERVAÇÃO DO PROCESSO MENTAL DA CONCEITUAÇÃO DE UMA OBRA AUDIOVISUAL (E SUAS REFERÊNCIAS)..... 273

Daniel Rojas da Silva

ARTSHOW: O CORPO E OS MATERIAIS EFÊMEROS NA ARTE PARANAENSE DO FINAL DOS ANOS 1970	284
Wanderson Barbieri Mosco	

SEÇÃO – OUTROS TEMAS

A DISCIPLINA DE DESENHO NA EMBAP.....	312
Perci Cristina Klug Lima	

PRÁTICAS DE DIÁLOGO E ESCUTA PARA CRIAR-ENSINAR-APRENDER DANÇA EM COLETIVO	337
Bruna Ramos Tomaz Fernanda Goya Setubal Nara Corrêa Vargas Renata Santos Roel	

CUIDADO ONDE PISA: A INFLUÊNCIA DO SOLO NOS PASSOS DE DANÇA DE SALÃO	354
Mauricio Camargo Trida	

COMENTÁRIOS ACERCA DA IMPORTÂNCIA DO FILME “DIFERENTE DOS OUTROS” (1919), DE RICHARD OSWALD, E SEU PIONEIRISMO AO RETRATAR EXPLICITAMENTE A TEMÁTICA HOMOSSEXUAL NO CINEMA.....	370
Mateus de Moura Zaidan	

ENTRE DISCURSO E OBJETO: ESTÉTICA COMO POLÍTICA NA RESSIGNIFICAÇÃO DE MONUMENTOS PÚBLICOS A PARTIR DA AÇÃO ENSACAMENTO (3NÓS3, 1979)	381
Gustavo Candido de Jesus Paris	

SEÇÃO – RESENHAS CRÍTICAS

UM OLHAR SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EDUCAÇÃO EM DANÇA	396
Juliana Regina Virtuoso	

DANÇA NA ESCOLA: APRECIAR, EXPERIMENTAR E REFLETIR	401
Erika Kraychete Alves	

OS AFETOS E A BELEZA DE ÉRIC ROHMER.....	406
Lidia Maria Antunes da Gloria	

CONTENTS

EDITORIAL 13

Ana Paula Peters
Cristiane Wosniak
Janiclei Mendonça

AXIS 1 - PROCESSES OF CREATION, RECORDS AND DOCUMENTATION IN THE PERFORMING ARTS

CLUES FOR AN IMMERSIVE THEATER IN THE CREATION OF THE PLAY *RÉSTIAS DE HISTÓRIAS [OU] NA SOLIDÃO DE UMA CASA IMENSA 23*

Walkíria Presa Paulino
Cristóvão de Oliveira Carraro

CONGADO AND ACTOR TRAINING: ELEMENTS FOR THE CONSTRUCTION OF THE SCENIC BODY FROM THE CONGADEIRO'S PERFORMATIVITY 48

Genilson Antonio Ferreira Adilson Roberto Siqueira
Isabel Marques
Fábio Brazil

THE BODY HORROR DURING THE PANDEMIC: A STUDY ON ESCAPISM THROUGH THE FICTION OF HORROR THEATER 71

Rosana Moro

DEMO VÍDEO, ARCHAEOLOGICAL SAFEGUARD OF ACTOR LEARNING: AN APPROACH OF ACTORIAL CINEMATOGRAPHICALITY 88

Ricardo Di Carlo Ferreira

AXIS 2 – PROCESSES OF CREATION, RECORDS AND DOCUMENTATION IN THE ARTS OF THE BODY, DANCE AND SCREEN DANCE

DANCE PERFORMERS AND THEIR CREATIVE NOTEBOOKS 113

Maria Stella Agostini Basulto
Juliana Martins Rodrigues de Moraes

ÂNIMA TRAMA: LA DANZA COMO ARQUEOLOGÍA SENSORIAL 128

Ana Rosangela Colares Lavand

SETE PALMOS DE TERRA: REFLECTIONS ABOUT DANCE, CHOREOEDITION AND CREATION PROCESS IN CONTEXT 143

Helen de Aguiar

BODY, LANGUAGE AND CREATIVE GESTURE: COMMUNICATION PROCESSES IN COMPUTER-DANCE 164

Cristiane Wosniak

CREATION / EDITING PROCESS: A LOOK AT THE THREE MOONS VIDEODANCE 188

Grégory de Souza Pinheiro

THE NOMADIC EDITOR: THE VIDEO EDITING PROCESS AS A CHOREOGRAPHIC PRACTICE PERMEATED BY A LOGIC OF WANDERING 203

Iago Roger Giehl

Rosemeri Rocha da Silva

SOMOVEMENT: TAP DANCING INSTABILITIES 219

Elke Siedler

Victória Napoli

AXIS 3 – PROCESSES OF CREATION, RECORDS AND DOCUMENTATION IN THE VISUAL ARTS, CINEMA AND VIDEO ARTS

GENETIC CRITICISM AS A METHODOLOGICAL POSSIBILITY OF INVESTIGATION IN THE PROCESS OF CREATION AND COMMUNICATION IN CONTEMPORARY AUDIOVISUALITIES..... 237

Luiz Rodolfo Annes

SEEING SOUNDS OR HEARING IMAGES: MARY ELLEN BUTE FROM FILMMAKERS THEORY..... 252

Vitor Droppa Wadowski Fonseca

Débora Regina Opolsk

FROM CHANCE TO BEGGINING: AUTOBIOGRAPHICAL NOTES AS A LOOK INTO MENTAL PROCCES ON CONCEPTUALIZING AN AUDIOVISUAL ARTWORK (AND ITS REFERENCES) 273

Daniel Rojas da Silva

ARTSHOW: THE BODY AND EPHEMERAL MATERIALS IN THE ART OF PARANÁ FROM THE LATE 1970S	284
Wanderson Barbieri Mosco	

SECTION – OTHER THEMES

THE DISCIPLINE OF DRAWING IN EMBAP	312
Perci Cristina Klug Lima	

PRÁCTICAS DE DIÁLOGO Y ESCUCHA PARA CREAR-ENSEÑAR-APRENDER DANZA EN COLECTIVO	337
Bruna Ramos Tomaz Fernanda Goya Setubal Nara Corrêa Vargas Renata Santos Roel	

MIND YOUR STEP: THE INFLUENCE OF THE FLOORING ON BALLROOM DANCE STEPS	354
Mauricio Camargo Trida	

COMMENTS ABOUT THE IMPORTANCE OF THE FILM: “DIFFERENT FROM OTHERS” (1919), BY RICHARD OSWALD, AND ITS PIONEERING ROLE IN EXPLICITLY PORTRAYING THE HOMOSSEXUAL THEME IN CINEMA	370
Mateus de Moura Zaidan	

BETWEEN DISCOURSE AND OBJECT: AESTHETICS AS POLICY IN THE RESIGNIFICATION OF PUBLIC MONUMENTS IN THE ENSACAMENTO INTERVENTION (3NÓS3, 1979)	381
Gustavo Candido de Jesus Paris	

SECTION – REVIEWS

A LOOK AT DANCE CREATION AND EDUCATION PROCESSES	396
Juliana Regina Virtuoso	

DANCE AT SCHOOL: ENJOY, EXPERIENCE AND REFLECT	401
Erika Kraychete Alves	

ÉRIC ROHMER’S AFFECTS AND BEAUTY	406
Lidia Maria Antunes da Gloria	

EDITORIAL

A presente edição da Revista *O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes* (ISSN: 2175-0769), que 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), configura-se como uma coletânea de trabalhos que se debruçam sobre diferentes aspectos e recortes na reflexão e análise de objetos e/ou temas artísticos.

O dossiê temático – **PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES: ESTUDOS ARQUEOLÓGICOS** –, coordenado pelas professoras doutoras Ana Paula Peters (Unespar/EMBAP); Cristiane Wosniak (Unespar/FAP; UFPR) e Janiclei Mendonça (UNICURITIBA), reflete sobre a crítica genética e sobre os processos de criação em artes a partir dos documentos de registro de construção das obras.

Ancorado nos pressupostos da Crítica Genética e na Crítica de Processo, abordagens propostas por Cecília Almeida Salles, este dossiê traz para o foco do debate teórico algumas questões pontuais: 1) Como se organizam as tramas do pensamento em criação? 2) Como se estruturam os arquivos de criação processual de uma obra artística? 3) Os documentos de processo podem se constituir em mídias diversas daquelas da obra em pauta? 4) Como se pode dar a documentação de processo de uma obra a partir das artes visuais? E da música? E da dança? Teatro? Audiovisualidades? Cinema? Museologia? Literatura?

Os trabalhos aqui reunidos e que constituem a base do referido dossiê temático estruturam-se a partir de leituras reflexivas, analíticas e históricas sobre obras artísticas de diferentes matrizes e linguagens. O que se observa com a leitura destes trabalhos, são os processos singulares de criadores e criadoras – sobretudo brasileiros/as – a partir de suas perspectivas teóricas e suas obras. Também é possível reconhecer alguns estudos, leituras e comentários sobre processos artísticos inacabados, reflexões críticas efetuadas pelos/as próprios/as artistas acerca do conjunto de sua obra/acervo, autoetnografias ou leituras semióticas abertas sobre as obras de outrem.

Como afirma Salles (2006, p. 16) “muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes.”¹

A presente edição também apresenta um conjunto de trabalhos submetidos em fluxo contínuo e que podem ser consultados na Seção ‘Outros Temas’, além de três resenhas sobre livros publicados nos últimos 4 anos.

A reunião dos trabalhos nesse dossiê, portanto, dão o tom da multiplicidade de perspectivas que possibilitam o pensar-fazer artes na contemporaneidade a partir de alguns eixos norteadores.

O eixo 1 denominado **Processos de criação, registros e documentação nas artes cênicas**, é constituído por 4 trabalhos com distintas abordagens sobre processos de criação, registro e treinamento nas artes cênicas e no teatro.

O artigo *Pistas para um teatro de imersão na criação do espetáculo “Réstias de Histórias” [ou] “Na Solidão de uma Casa Imensa”*, de Walkíria Presa Paulino e Cristóvão de Oliveira Carraro, apresenta uma reflexão – resultante de um projeto de Iniciação Científica – sobre o teatro de imersão a partir da experiência de criação do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* do Núcleo de Intermitências Teatrais. O estudo atenta, de forma sensível, para a organicidade vital entre o processo criativo e a obra entregue ao público.

Em *Congado e treinamento de ator: elementos para a construção do corpo cênico a partir da performatividade do congadeiro*, os autores Genilson Antonio Ferreira e Adilson Roberto Siqueira abordam as possíveis rupturas estruturais na encenação teatral durante o século XX e trazem para o corpo a questão que perpassa os estudos da *performance afro-brasileira* em relação ao conceito de *evento performativo*, para então se reportarem ao congadeiro em situação de representação ritualizada, sendo que o campo de tal estudo é a tradicional festa de Nossa Senhora do Rosário que ocorre na cidade de Dionísio (MG).

1 REF.: SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo, SP, 2006.

Rosana Moro, por sua vez, é a autora do texto *O horror corpóreo na pandemia: um estudo sobre a fuga através da ficção do teatro de horror*. O trabalho que foi elaborado como requisito parcial para aprovação na disciplina *História da Arte VI* do curso de Museologia (EMBAP/UNESPAR), traz uma inusitada investigação reflexiva sobre o processo de criação da performance “*Babel*”, o que permite à artista-performer-produtora-pesquisadora, trazer os aportes da crítica genética para a reflexão, dando ênfase às documentações de todo o percurso gerativo da obra artística.

Já em *Vídeos modélicos, salvaguarda arqueológica de aprendizagem para o ator: uma abordagem de cinematografização atoral*, o autor Ricardo Di Carlo Ferreira

apresenta uma possibilidade operativa das pedagogias do ator: a videografia de demonstração técnica de trabalho, surgida na transição dos séculos XIX e XX, entre os artistas-pedagogos do corpo cênico. O autor parte de uma análise rigorosa sobre a *práxis* da demonstração de trabalho no campo do ensino e do fazer artístico, congregada aos vídeos modélicos (categoria videográfica que serve para instrução ou apresentação de trabalhos ou procedimentos técnicos performados por um ou mais artistas cênicos) colocando em diálogo interdisciplinar as relações pedagógicas atorais, que passam a ser transversalizadas pela linguagem cênica e pela linguagem do vídeo.

No eixo 2 – **Processos de criação, registros e documentação nas artes do corpo, da dança e da videodança** –, 7 artigos contribuem para a articulação de ideias resultantes de processos de análise crítica, genética e processual na área da dança e das videodanças.

As autoras Maria Stella Agostini Basulto e Juliana Martins Rodrigues de Moraes partem de entrevistas realizadas com doze intérpretes de dança contemporânea sobre seus processos de adaptação ao transitarem entre diferentes grupos e processos criativos em dança para a escrita do ensaio intitulado *Intérpretes de dança e seus cadernos de criação*. A análise dos cadernos de criação desses profissionais e o tipo de contribuição desses registros para suas atividades artísticas constituem o foco de interesse do estudo, rico em complexidade, memórias, documentação e reflexão teórica.

Em *Ânima Trama: a dança como arqueologia sensorial*, Ana Rosangela Colares Lavand se dedica a apresentar o processo de criação do espetáculo de dança contemporânea “*Ânima Trama*”, que é base da pesquisa de doutoramento desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes. Neste texto, além do processo de criação artística, o protagonismo reflexivo também abarca uma família de mulheres e de uma criadora de arte em Belém do Pará, trazendo memórias tecidas na infância da própria autora para se referir à uma possível arqueologia sensorial.

“*Sete Palmos de Terra*”: reflexões sobre dança, coreoedição e processo de criação em contexto é o ensaio/memorial de autoria de Helen de Aguiar em que apresenta o processo de documentação, registro, memórias historicizadas e criação da obra artística “*Sete Palmos de Terra*” (2021), concebida para a *Téssera Companhia de Dança da UFPR*. Trata-se de uma videodança, criada e coreoeditada durante a pandemia da COVID-19 e a abordagem metodológica da crítica de processo proposta por Salles, segundo a autora, permite um percurso reflexivo que convida pesquisadores e os próprios artistas a pensar sobre o processo de criação a partir de vestígios, além de relações complexas que permeiam a obra em sua gênese.

Cristiane Wosniak é a autora do artigo *Corpo, linguagem e gesto criativo – processos de comunic[ação] em computer-dance*, que parte de uma leitura reflexiva, analítica e contextual sobre os processos/gestos singulares de criação de uma artista brasileira – Analivia Cordeiro – dando ênfase a uma obra específica de sua autoria: a *computer-dance M3X3* (1973). A metodologia de análise se debruça sobre os pressupostos e aportes da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce.

Grégory de Souza Pinheiro, por sua vez, apresenta em *Processo de criação/edição: um olhar sobre a videodança “Três Luas”*, o percurso de criação/edição da videodança “*Três Luas*”, coreografada e editada pelo próprio autor do texto, em meio à pandemia de COVID-19, explicitando as dificuldades e obstáculos superados durante tal período.

Em *O editor nômade: o processo de edição de vídeo enquanto prática coreográfica permeada por uma lógica da errância*, os autores Iago Roger Giehl e Rosemeri Rocha da Silva pensam a edição de vídeo como um processo coreográfico que pode ampliar os caminhos

do editor e trazer novos modos de olhar para essa ferramenta. A interdisciplinaridade de assuntos de diferentes campos das Artes, e aqui principalmente entre Dança e Cinema, permite novos olhares que podem transformar e ampliar a noção de alguns de seus processos. É a partir de uma lógica da errância, de um editor enquanto nômade no seu processo, que o estudo apresenta um olhar sobre a edição enquanto modo coreográfico.

As autoras Elke Siedler e Victória Napoli em *Somovimento: sapatear instabilidades*, elaboram uma síntese de um memorial artístico-acadêmico sobre o processo de criação desenvolvido no trabalho de conclusão de curso intitulado “*Somovimento: sapatear instabilidades*”, apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Unespar/FAP. As possibilidades relacionais de codependência entre som e movimento, a partir do uso do sapato do sapateado em contato com diversas materialidades e em relação intrínseca com o conceito de metáfora é trazido para o debate para se pensar um corpo-instrumento que dança em função da música, no contexto do sapateado.

No eixo 3 – **Processos de criação, registros e documentação nas artes visuais, no cinema e nas artes do vídeo** –, 4 textos se fazem presentes ao apresentarem reflexões autobiográficas, autoetnográficas e a crítica genética como bases para se (re)pensar processos de criação que envolvam as (áudio)visualidades e materiais efêmeros.

O autor Luiz Rodolfo Annes em *A crítica genética como possibilidade metodológica de investigação do processo de criação e comunicação em audiovisualidades*, propõe um estudo de Crítica Genética aplicada a um produto videográfico que faz convergir os campos das artes e das comunicações. O *corpus* da investigação analítica recai sobre o curta de animação “*The Last French Fried Potato*” (2004), de autoria própria. A obra audiovisual é rigorosamente discutida por meio do seu percurso arqueológico criativo, procurando-se demonstrar a relevância dos arquivos do processo na investigação de produtos artísticos autorais.

Em *Vendo sons (ou)vindo imagens: Mary Ellen Bute a partir da Teoria de Cineastas*, os autores Vitor Droppa Wadowski Fonseca e Débora Regina Opolski projetam, a partir da abordagem de pesquisa da Teoria de Cineastas, uma investigação em torno dos processos de criação da cineasta Mary Ellen Bute empregados para interrelacionar o som e a imagem

em suas obras de Música Visual. O estudo parte de um inventário dos escritos, entrevistas e documentos de processo diversos deixados pela própria artista e disponibilizados pela *Beinecke Library*, repositório de manuscritos da Universidade de Yale.

Daniel Rojas da Silva, por sua vez, em *Do acaso ao início: notas autobiográficas como observação do processo mental da conceituação de uma obra audiovisual (e suas referências)*, parte de um olhar autobiográfico para investigar acontecimentos de variadas fontes que se referem e cruzam a sua vida na conceituação de obra audiovisual em processo de criação denominada “190_Ifa”. O artigo concatena conceitos gerais e artísticos como direcionamento no momento de sua criação: documentário poético e ruínas, música ambiente e paisagem sonora e percurso, para que seja possível observar os traços da gênese de um trabalho artístico partindo das percepções de seu criador.

Artshow: o corpo e os materiais efêmeros na arte paranaense do final dos anos 1970, de Wanderson Barbieri Mosco, resulta de uma análise apurada sobre as ações artísticas realizadas durante o “ARTSHOW”, evento idealizado pelo artista Sérgio Moura e que ocorreu na Galeria Júlio Moreira na cidade de Curitiba entre os dias 23 de setembro e 01 de outubro de 1978. O texto também contextualiza a presença de elementos da arte conceitual em trabalhos artísticos brasileiros, como o uso de materiais mais efêmeros, e da arte de performance, com a introdução do corpo como parte da obra na arte paranaense da década de 1970.

A **Seção Outros Temas** é composta por 5 trabalhos referentes aos estudos sobre dança, educação, artes visuais, estágio supervisionado em dança, crítica de/em cinema e monumentos públicos como discursos e objetos de arte.

A autora Perci Cristina Klug Lima em *A disciplina de desenho na EMBAP*, tem como objeto de estudo a disciplina de Desenho, que se constitui em parte integrante do currículo do curso superior de Licenciatura em Desenho, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em Curitiba (entre os anos 2000 a 2011). A partir de fontes documentais primárias (currículos do curso, ementários das disciplinas, leis federais e estaduais) os resultados apontam para a coexistência de diversos tipos de desenho nos currículos

analisados, possibilitando compreender, segundo a autora, em que condições a disciplina de Desenho se consolidou e como se estabeleceu como prática escolar no ensino superior no referido curso de graduação.

Em *Práticas de diálogo e escuta para criar-ensinar-aprender dança em coletivo*, as autoras, Bruna Ramos Tomaz, Fernanda Goya Setubal, Nara Corrêa Vargas e Renata Santos Roel apresentam um pormenorizado relato sobre as experiências vivenciadas no Estágio Supervisionado em Dança II do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/FAP, durante o primeiro semestre do ano de 2021. Como campo do estágio, realizado durante a pandemia de COVID-19, de forma online, menciona-se o *Grupo Nós de Dança* do município de Sobral, Ceará. No decorrer do processo, destaca-se a urgência em se repensar e reinventar as práticas pedagógicas devido aos protocolos de isolamento social.

Cuidado onde pisa: a influência do solo nos passos de dança de salão é o artigo de autoria de Mauricio Camargo Trida, em que se discute elementos históricos que permitem levantar a hipótese de que a forma de se dançar foi influenciada pelo local em que uma dança surgiu. O autor destaca que o modo como determinados movimentos são praticados, a época em que começaram a ser praticados, o tipo de piso do salão de baile, as músicas e roupas utilizadas, são todos elementos importantes para o debate empreendido neste estudo que toma como recorte a análise de quatro danças de salão: a valsa, o bolero, o samba de gafieira e o forró.

Em *Comentários acerca da importância do filme “Diferente dos Outros” (1919), de Richard Oswald, e seu pioneirismo ao retratar explicitamente a temática homossexual no cinema*, o autor Mateus de Moura Zaidan destaca o pioneirismo do filme, em retratar a homossexualidade de forma ‘tão aberta’ e por trazer à trama uma certa naturalidade ao abordar o assunto, mesmo sendo considerado ‘tabu’ na época em foi concebido. O autor tece comentários acerca da narrativa, dos personagens, das relações entre eles e relaciona tais questões com a mesma temática desenvolvida em filmes atuais.

Gustavo Candido de Jesus Paris é o autor do artigo intitulado *Entre discurso e objeto: estética como política na ressignificação de monumentos públicos a partir da ação “Ensacamento” (3nós3, 1979)*. O tema em destaque é a ressignificação de monumentos

públicos através da arte a partir de uma análise da intervenção *Ensacamento* (1979), do coletivo paulista 3nós3. O autor apresenta uma contextualização a fim de descrever o papel do monumento nas cidades capitalistas, bem como apresenta a origem do grupo como parte de um movimento nacional de retomada do espaço público no fim do regime militar. A ação é analisada segundo as noções de *site-specificity* (Kwon), demonstrando, segundo o autor, que a relação da poética com o *site* em sua dimensão discursiva é capaz de tensionar o lugar a partir de convergências com o discurso pré-existente no local, revelando memórias apagadas pela história hegemônica.

Por fim, a **Seção Resenhas** é composta por 3 resenhas críticas que se dedicam a apresentar a relevância de livros publicados – com temas referentes ao campo das Artes – nos últimos 4 anos.

Juliana Regina Virtuoso é a autora da Resenha intitulada *Um olhar sobre processos de criação e educação em dança*. O livro resenhado tem o título “*O olhar na dança: o processo criativo na dança contemporânea brasileira por 30 coreógrafos com grupo*”, de autoria da artista da dança e pesquisadora Juana Miranda, publicado pela Chang Produções em 2020 e contendo 320 páginas. O livro estrutura-se em 30 capítulos/seções que apresentam as 30 entrevistas com coreógrafos/as de grupos atuantes e distribuídos pelas diferentes regiões do país.

Erika Kraychete Alves é a autora da Resenha intitulada *Dança na escola: apreciar, experimentar e refletir*. O livro resenhado tem o título “*Por uma escola que dança*”, das autoras: Isleide Steil e Adair de Aguiar Neitzel, contendo 108 páginas e publicado pela Editora CRV (Curitiba) em 2019. A obra reflete sobre possibilidades de se entender, processar, projetar e aplicar Dança – como área de conhecimento autônoma – no ensino básico.

Lidia Maria Antunes Glória é a autora da Resenha intitulada *Os afetos e a beleza de Éric Rohmer*. O livro resenhado tem o título “*Os contos morais e o cinema de Éric Rohmer*”. Trata-se de uma resenha crítica da segunda edição do livro de autoria de Alexandre Rafael Garcia, publicado em 2021 pela Editora A Quadro (Curitiba, PR) contendo três capítulos. O livro é resultado da dissertação defendida pelo autor no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Finalmente, cabe salientar que todos os trabalhos aqui publicados passaram por criteriosa avaliação de membros do Conselho Editorial e pareceristas *ad hoc* especialmente convidados, a quem a equipe editorial e as coordenadoras do dossiê agradecem profundamente a dedicação para a leitura e apontamentos.

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 e a todos uma excelente leitura!

**Ana Paula Peters
Cristiane Wosniak
Janiclei Mendonça**

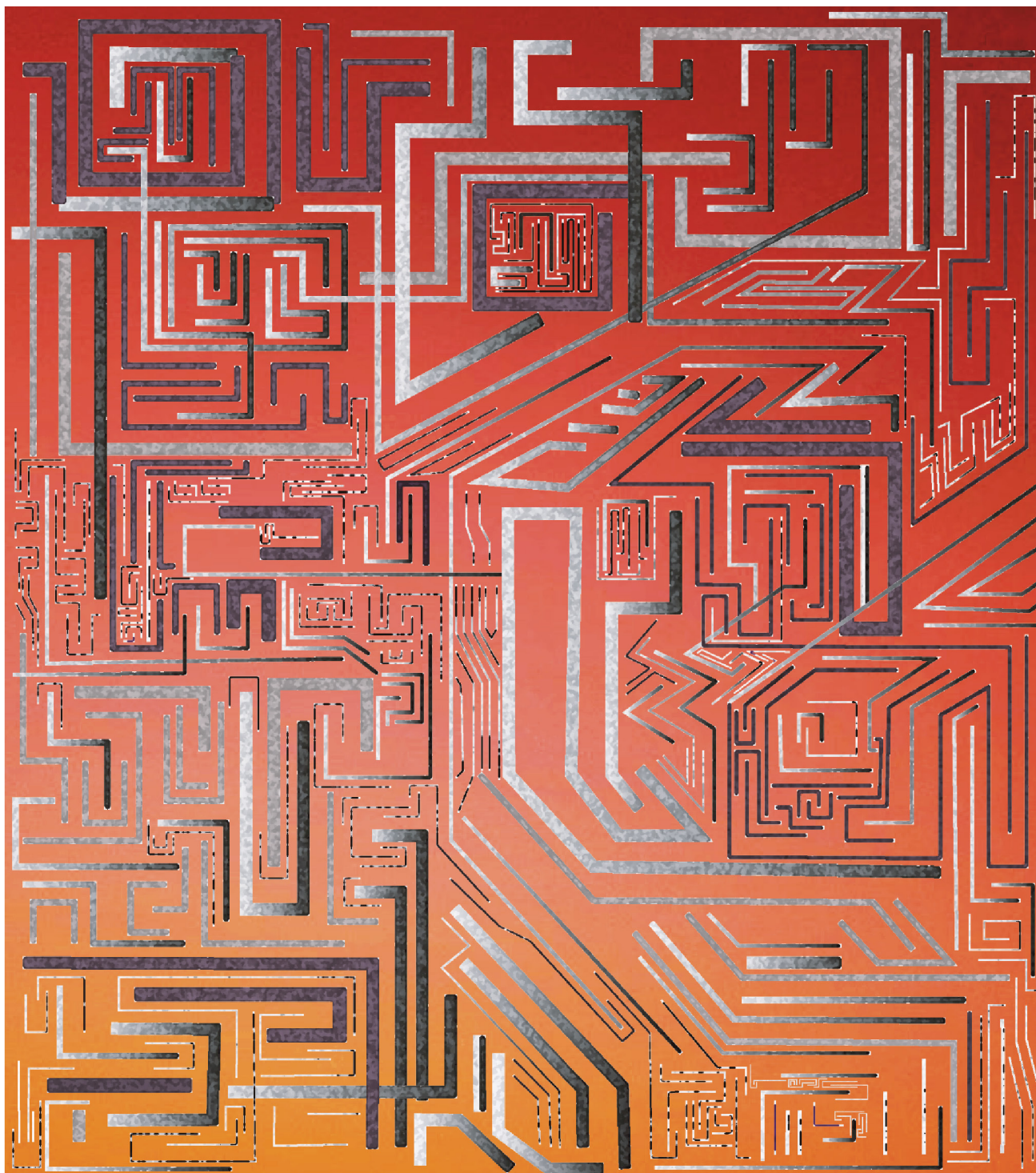
(Coordenadoras do Dossiê Temático)

EIXO
AXIS

1

Dossiê Temático

PROCESSOS DE CRIAÇÃO, REGISTROS E
DOCUMENTAÇÃO NAS ARTES CÊNICAS
PROCESSES OF CREATION, RECORDS AND
DOCUMENTATION IN THE PERFORMING ARTS



**PISTAS PARA UM TEATRO DE IMERSÃO NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO
RÉSTIAS DE HISTÓRIAS [OU] NA SOLIDÃO DE UMA CASA IMENSA**

Walkíria Presa Paulino¹
Cristóvão de Oliveira Carraro²

Resumo: O presente artigo apresenta uma reflexão sobre o teatro de imersão a partir da experiência de criação do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* do Núcleo de Intermittências Teatrais. Esse estudo foi realizado a partir da minha participação como criadora neste coletivo teatral e como pesquisadora no projeto de Iniciação Científica (PIC). No texto realizam-se descrições do processo criativo do grupo em aproximação com teorias sobre a criação da obra de arte de Cecília Almeida Salles e a relação do público com a obra de arte a partir de autores como Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière, John Dewey e Umberto Eco. O estudo passa por três importantes pontos da criação do espetáculo sendo o primeiro a imersão de artistas criadores no processo, o segundo a imersão na obra do escritor Gabriel García Márquez e o terceiro a imersão como poética do espetáculo teatral. Nesse último considero alguns parâmetros norteadores para a construção de um espetáculo imersivo como a dramaturgia aberta, a democratização do espaço cênico e a atuação em diferentes camadas. Posteriormente o texto traz apontamentos sobre a organicidade entre processo criativo e obra final.

Palavras-chave: Teatro imersivo; Estética relacional; Processo criativo; Processo colaborativo.

**CLUES FOR AN IMMERSIVE THEATER IN THE CREATION OF THE PLAY
RÉSTIAS DE HISTÓRIAS [OU] NA SOLIDÃO DE UMA CASA IMENSA**

Abstract: This article presents thoughts about the immersion theater based on the creation experience of the play *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* by Núcleo de Intermittências Teatrais. This study was accomplished through my participation as creator in this theater group and as a researcher in a Scientific Initiation Project. During this text, descriptions of the creative process of the group are made and related to theories about the work of art's creation written by Cecília Almeida Salles. I also use theories about the relationship between the public and the work of art described by authors like Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière, John Dewey and Umberto Eco. The study goes through three important points in the play's creation, being the first one the immersion of the creators in the process, the second one the immersion in the work of the writer Gabriel García Márquez and the third one the immersion as a way of the theatrical show. In this third point, I consider some parameters for creating an immersive play, such as open dramaturgy, the democratization of the scenic space and the acting in different layers. Finally, the text shows considerations about the organicity within the creative process and the final work.

Keywords: Immersive Theater; Relational aesthetics; Creative process; Collaborative process.

1 Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É criadora nos grupos *Núcleo de Intermittências Teatrais* e *Limonada de Vinagre*. Participou do projeto de Iniciação científica *A singularidade do espectador e a experiência do real em cena*, orientado pelo professor Me. Cristóvão de Oliveira Carraro. É também professora de inglês e português licenciada pela UTFPR - *campus* Pato Branco. E-mail: walkiriapresap@gmail.com

2 Mestre em Teatro (UDESC, 2012), onde cursa atualmente o Doutorado em Artes Cênicas. Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP, 2006). Professor Assistente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Membro do Grupo de Pesquisa Processos Criativos, na Linha de Pesquisa Poéticas da Cena. Coordena o coletivo *Núcleo de Intermittências Teatrais*. E-mail: cristovao.oliveira@unespar.edu.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca identificar aspectos de imersão na criação de um espetáculo de teatro baseando-se na construção do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* do Núcleo de Intermittências Teatrais - coletivo formado no âmbito da UNESPAR, Campus Curitiba II (FAP). O grupo surgiu do projeto de extensão “Leituras Intermittentes: da literatura para a cena”, idealizado e orientado pelo professor Me. Cristóvão de Oliveira. O projeto de extensão, e consequentemente, o coletivo teatral surgiu em 2016 e sempre teve como foco a recriação de obras literárias para as artes dramáticas. Na construção de *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* o Núcleo de Intermittências Teatrais tinha como âncora o livro *Viver para contar* (2009) do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Esse processo criativo se iniciou no ano de 2018 e o grupo planejou sua estreia para o ano de 2020, entretanto, a estreia do espetáculo não foi possível em virtude da pandemia e segue suspensa até o atual momento.

O grupo contava, durante o processo criativo do espetáculo, com dezesseis participantes entre elenco, produção e orientação. Grande parte do elenco e da produção era formada por artistas de fora da universidade. Nessa escrita irei me aprofundar no conceito de imersão e como esse conceito se apresenta fortemente nesse processo criativo. Para tanto, farei um passeio por algumas das características do termo *imersão* e me utilizarei dos autores Cecília Almeida Salles, Cristóvão de Oliveira e Renato Ferracini para construir um pensamento sobre o processo de criação de uma obra de arte e sua relação com a palavra *imersão*. Procuo também perscrutar a relação do público com uma obra de arte imersiva me utilizando de conceitos de Nicolas Bourriaud, Flávio Desgranges, Umberto Eco e Jacques Rancière em relação ao espetáculo *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa*, tais autores fundamentam o conceito de imersão vivenciado tanto pelos artistas proponentes quanto pelo público em um teatro imersivo.

A palavra imersão vem do latim *immersio*³ e significa o ato de imergir-se em um líquido. Ela está conectada ao verbo *imergir*, que no dicionário Aurélio tem como definição “1. Fazer submergir; mergulhar. 2. Entrar; penetrar; introduzir-se: *o animal imergiu na floresta*” (2001). Pretendo aqui elucidar quais são os espaços de imersão no espetáculo em estudo e quem são esses seres que nele imergem.

Considerando os apontamentos anteriores, devo elucidar que um dos seres que imergem na construção do espetáculo e no Núcleo de Intermittências Teatrais sou eu. A metodologia dessa escrita como acontece nesse momento no papel é construída sobre o acompanhamento de todo o processo criativo do grupo e do espetáculo, o termo imersão surgiu para mim primeiramente na prática e posteriormente como processo de pesquisa teórica, dentro do Projeto de Iniciação Científica (PIC⁴). Sou pesquisadora e também criadora do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa*. Sou parte do Núcleo de Intermittências Teatrais. A imersão aqui descrita se inicia por mim.

Essa pesquisa trata também de diferentes momentos do processo criativo, uma vez que é um estudo do procedimento criativo de um grupo, sobre um espetáculo de dramaturgia coletiva, no qual a dramaturgia já foi finalizada, o projeto de construção do espetáculo também foi finalizado, mas o espetáculo em si não aconteceu por motivos do isolamento social e da resolução nº 001/2020 - REITORIA/UNESPAR⁵ em vigor nos anos de 2020 e 2021. Dessa forma, o estudo dá-se sobre uma dramaturgia já construída, uma poética já assinalada, algumas cenas já construídas, e algumas outras ações artísticas do Núcleo de Intermittências Teatrais que estão também ligadas à construção do espetáculo, como veremos no decorrer do texto.

3 Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=G9MkY> >. Acesso em: 29 ago. 2021

4 Projeto de Iniciação Científica, cuja proposta inicial se definia como “A singularidade do espectador e a experiência do real em cena”. Projeto de pesquisa orientado pelo professor Me. Cristóvão Oliveira e fomentado pela Fundação Araucária, no qual fui bolsista nos anos de 2020 e 2021.

5 Disponível em: < <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/noticias/resolucao-sobre-a-suspensao-das-atividades-academicas-presenciais-a-partir-de-17-de-marco> >. Acesso em: 19 jan. 2022.

A IMERSÃO COMO PROCEDIMENTO CRIATIVO E COMO POÉTICA DO ESPETÁCULO

1 A IMERSÃO DE ARTISTAS CRIADORES NO PROCESSO

O que eu denomino como o processo de imersão do grupo acontece já no início da criação de *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* com a proposição de uma dramaturgia coletiva a partir da obra *Viver para contar* (2004) de Gabriel García Márquez. Na criação dessa dramaturgia todos os membros do grupo estavam presentes. Dessa maneira coletiva foi criada a primeira parte do espetáculo, que dava conta de dois dos oito capítulos do livro de Gabriel García Márquez. Depois desse momento inicial, enquanto o elenco seguia trabalhando a primeira parte do espetáculo em sala de ensaio, decidiu-se que a dramaturgia poderia ser feita capítulo a capítulo e, para isso, foram designados alguns membros do grupo e também algumas pessoas de fora, convidadas especificamente para a construção da dramaturgia – cada novo autor ficou responsável pela transposição de um capítulo do livro de Márquez para o texto dramático.

Essa situação de criação do espetáculo evidencia questões importantíssimas da poética específica que começa a se delinear no processo criativo. Nesse momento, além da imersão do grupo na dramaturgia se evidencia também a coletividade potencializada, afinal de contas, um grupo tão numeroso que ainda é capaz de trazer convidados externos ao grupo e que se propõe a encenar esse externo é um grupo que sabe se apropriar da força coletiva.

A segunda questão que se evidencia nesse momento é a importância que damos à singularidade, pesquisa principal do orientador do grupo. O que interessa ao processo são justamente os olhares singulares e os possíveis desdobramentos dessa construção, esse, portanto é um processo plural e singular. A ambivalência dos termos plural e singular utilizados aqui pode ser encontrada quando pensamos a formação da singularidade do grupo. Cristóvão de Oliveira (2016) ao explicar a singularidade, se utiliza da teoria dos conjuntos e enfatiza a existência de uma capacidade subjetiva das coisas de atravessarem os conjuntos

[...] o conteúdo de um conjunto é afetado pelo do outro: não há separação ou categorização, mas aberturas e fissuras. Claro que ainda permanece o aspecto relacional na ideia de que a partir de dois conjuntos pode-se formar um terceiro, mas esse terceiro conjunto é um todo. Entendemos, então, o todo como um contexto que “é, por natureza, mudança incessante, criação”. (OLIVEIRA *apud* PELBART, 2016, p. 119)

Se considerarmos que cada membro do grupo é um conjunto por si só e que o grupo acontece na formação de um novo conjunto compreendemos que o grupo se dá na pluralidade e na singularidade ao mesmo tempo. Segundo Oliveira a singularidade se dá nas mais distintas experiências subjetivas, de acordo com as mais improváveis relações. A singularidade é algo “que não se reproduz, porque é intrínseca ao acontecimento” (OLIVEIRA, 2016, p. 125). Assim, compreendemos que a singularidade não é algo relacionado apenas ao sujeito, mas é um fenômeno que se dá nas relações, é um acontecimento que não se repete uma vez que implica sujeito e relação. Pensemos que cada uma dessas singularidades imerge no processo de criação.

Existe uma segunda camada de significância no verbo imergir, que é a da submersão. Muitas vezes, quando imersos em algo, nos tornamos invisíveis ao externo, o animal que imerge na floresta, como exemplifica o Dicionário Aurélio, passa facilmente a ser também floresta para o olhar externo. O dicionário do Google explica que imersão na astronomia significa o “momento do desaparecimento de um astro, ao ser ocultado por outro”⁶. Há algo nosso que desaparece na imersão, não porque deixa de existir, mas porque passa a existir em uma outra camada, mais profunda do que se pode ver a olhos nus. Entretanto, continua lá. O astro que é ocultado por outro jamais nega sua existência e ela virá à tona assim que o momento breve de ocultamento passar, mas não se pode chamar imersão se desconsiderarmos ali a existência dos dois astros, uma imersão não existe apenas naquilo que se vê a olho nu, para que algo esteja imerso precisamos sempre reconhecer sua existência naquele ambiente.

Por esse motivo descrevo aqui o processo criativo do espetáculo compreendendo que o Núcleo de Intermittências Teatrais assim como o espetáculo e sua criação são acontecimentos singulares e também potencializadores da imersão.

⁶ Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=imers%C3%A3o&qq=imers%C3%A3o&aqs=chrome..69i57j69i59j0i433i512j0i512i3j69i60j69i61.3068j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

É possível que não se compreenda como o processo de criação de um espetáculo, que parte de uma narrativa, com uma dramaturgia escrita por diversas imaginações e é construído sobre a singularidade criativa encontra um caminho técnico justo dentro das artes cênicas e alcança beleza desfrutável por terceiros. Essa compreensão pode ser alcançada quando encontramos as discussões de Cecília Almeida Salles, que ao estudar as redes de criação de uma obra de arte afirma:

O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista. (SALLES, 2008, p. 22)

A partir dessa citação podemos compreender o processo criativo imersivo e baseado na singularidade, nesse caso, é possível a construção de uma poética coerente do espetáculo porque, o processo em suas relações inicia uma obra que em seu próprio caminho baliza as criações dos artistas. A própria imersão no processo criativo, essas reflexões e considerações criadas no coletivo é que fazem do grupo um outro conjunto, a consciência dos criadores sobre esse processo é o que permite transitar entre um conjunto e outro, reconhecendo o caminho do espetáculo. Esse tipo de processo pode exigir mais tempo que outros, pode ser mais curvilíneo que outros, afinal, a poética decifrada por um líder ou pensamento prévio organizacional é mais direta, no entanto, esse processo imersivo não deixa de ser eficaz na criação e sustentação de uma poética, apenas leva mais tempo para a absorção de todas essas singularidades.

Esse ambiente de construção colaborativa era vivenciado também nos ensaios que dedicavam longos períodos a conversas, reflexões e visões sobre o que estávamos construindo. Os ensaios sempre foram vividos de forma bastante fraterna, no sentido de construção de uma família mesmo, que tomava café da manhã enquanto debatia, marcava almoços e encontros fora da sala de ensaio. Essa construção do ambiente criativo me levou à percepção do afeto como um propositor, uma vez que o afeto foi sempre lido como uma das premissas do grupo. Por esse motivo todos nós, membros do grupo, sempre estivemos cientes de cada passo da construção do espetáculo.

Um exemplo evidente do afeto como propulsor da criação pode ser recordado no início do ano de 2020. Quando vimos o país assustado com a chegada do vírus da COVID-19, a Universidade Estadual do Paraná foi uma das primeiras a entrar em quarentena preventiva. Em março de 2020 havíamos planejado festivais, vendas de rifas e saraus para angariar fundos para a construção do nosso espetáculo. Quando a UNESPAR entrou em quarentena os prazos ruíram, ainda que não soubéssemos exatamente até quando.

Nesse momento em que estávamos “quarentenados” e sem muitas perspectivas, alguém dentro da multidão do grupo propôs que fizessemos encontros virtuais casuais, para que o isolamento que cada um vivia fosse aplacado. Marcamos reuniões pelo *Zoom* e pelo *Google Meet* onde nos propomos a “jogar conversa fora” e aplacarmos a angústia do isolamento.

Naturalmente nos encontros, além do compartilhamento de nossas questões pessoais em relação aos problemas sociais e de saúde enfrentados, surgiam temas relacionados ao nosso espetáculo e à obra de Gabo⁷, dessas conversas, e imagino que inspirados pelo crescimento das ações audiovisuais advindas de artistas em isolamento, surgiu a ideia da criação de vídeos para o *Instagram*⁸, com a leitura de alguns contos do livro *Doze contos peregrinos* (2020) de Gabo. Assim surgiu uma nova vertente do trabalho do grupo. O que nos uniu nesse momento em torno dessa ação da gravação dos vídeos foi pura e simplesmente a vontade de continuarmos juntos, foi o afeto que propôs a gravação dos vídeos, a dedicação fora da criação direta do espetáculo, o afeto nos moveu e nos manteve em movimento. Gravamos então diversos contos que foram disponibilizados no perfil de *Instagram* do grupo e também no *Youtube*⁹, gravamos de Gabo também o texto *A Solidão da América Latina* (1982).

Após algum tempo de trabalho com os contos decidimos que era hora de voltar ao texto do espetáculo, terminar a dramaturgia coletiva, rever o que precisava ser revisto e trazer de volta qualquer membro do grupo que tivesse se perdido pelo caminho (sim,

7 Apelido dado ao escritor Gabriel García Márquez.

8 Perfil do Núcleo de Intermitências Teatrais no Instagram: < <https://www.instagram.com/nucleointermitentes/> >. Acesso em: 29 ago. 2021.

9 Canal do Professor Me. Cristóvão de Oliveira no Youtube, onde também encontramos os vídeos do grupo <https://www.youtube.com/channel/UCJrtd9CfUplzbXLadHQBBA>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

isso também acontece). Então passamos a nos reunir e reler *Viver para Contar* (Márquez, 2004), reler nossa dramaturgia e encontrar formas para aprimorá-la. Queríamos nos sentir com as mãos no espetáculo, embora continuássemos longe da sala de ensaio.

No meio do caminho da dramaturgia um dos membros do grupo¹⁰, vinculou seu estágio universitário a ele e aplicou a todos exercícios de escrita criativa relacionados ao universo do espetáculo. Em um desses exercícios uma pessoa que talvez tenha sido a mais assídua em todos os encontros, que é produtora e atriz do espetáculo comentou “gente, vocês sabem que eu não escrevo [bem], eu só venho pela diversão”¹¹. Esse relato de diversão revela o afeto como propositor do grupo e revela a construção colaborativa, que leva até mesmo aqueles que não se veem como dramaturgos a participarem da dramaturgia. Assim se concluiu a revisão dramatúrgica do espetáculo.

Após todas essas considerações, eu gostaria de destacar a experiência vivida por nós, artistas do grupo, nesse processo imersivo de criação. John Dewey afirma que “[...] a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro”. (DEWEY, 2010, p.110). A imersão nessa criação acontece de forma profunda e alongada porque toca em diversos eixos de nossa vida. Nesse movimento criativo, ganhamos espaço e diferentes ritmos de criação em uma experiência que se multiplica em diversas outras experiências, sem deixar de ser a criação de uma peça de teatro. Para Dewey, “o criador tem também uma experiência estética ampla ao criar” (Idem, p. 129). Ao falar sobre a criação artística, o autor afirma que “o que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua” (Ibidem, p. 131). Essa experiência imersiva que tivemos não poderia fugir do público, pelo contrário, ela é instrumental para a experiência do público, essa experiência de criação é o que torna o projeto orgânico.

10 Por conta do Estágio Supervisionado na Comunidade – componente obrigatório como disciplina do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, Heinz Bollmann propôs essa atividade vinculada ao grupo.

11 Patrícia Barros.

2 A IMERSÃO NA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Todas as conversas e debates vividos no grupo nesses ensaios-reuniões levaram a um segundo tipo de imersão: a imersão na obra de Gabriel García Márquez. Embora a âncora do espetáculo seja a autobiografia do autor de *Viver para contar* (2004), enquanto discutíamos eventos do livro percebíamos que estes eram disparadores de outros livros do autor. Esse fato nos levou a uma compreensão maior sobre o legado de Gabo e passamos a falar da obra do autor como um todo, reconhecendo seu estilo e suas histórias.

Pensando na imersão na obra de Gabo retorno aqui à análise das ações para além do espetáculo no momento em que, em isolamento social, selecionamos o livro *Doze contos peregrinos* (2020) para o trabalho. O primeiro conto escolhido para ser encenado foi “Eu só vim telefonar”, esse texto foi dividido em pequenas partes para cada atriz ou ator, que fizeram suas gravações para que o diretor Cristóvão de Oliveira fizesse a edição final. Lançamos o conto em quatro episódios pelo *Instagram* do grupo¹². A ação foi aprimorada para o lançamento de vários outros textos, incluindo o discurso de Gabo quando esse recebeu o Prêmio Nobel de literatura¹³. Esse texto foi escolhido porque consideramos que a política de reconhecimento da América Latina que o autor criou nele seria muito importante para o momento político e social atual, principalmente no Brasil. Essas ações, embora estejam separadas temporalmente do espetáculo, acontecem no seu momento de produção e permanecem no imaginário dos artistas criadores de alguma forma¹⁴.

A produção de vídeos evidencia o momento social e de saúde pública vivenciado pelo grupo: por um lado, pode ser considerada uma forma de resistência, por outro lado, é também mais uma manifestação da criação curvilínea desse processo que chamo plural e singular. Nesse período não houve um abandono do espetáculo por parte do grupo, tampouco a percepção de que só poderíamos seguir adaptando as cenas do espetáculo existentes para o meio virtual, seguimos o processo criativo, buscando estratégias perpendiculares.

12 Disponíveis em: <https://www.instagram.com/tv/B_00vXgBKG5/>, <https://www.instagram.com/tv/B_3UQWJhUiz/>, <https://www.instagram.com/tv/B_5vwtDhKkP/> <https://www.instagram.com/tv/B_8VthIB6C5/>. Acesso em: 29 ago. 2021.

13 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DCMhTWaG1N4&t=2s>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

14 Alguns outros contos do mesmo livro foram gravados posteriormente e estão todos disponíveis no Instagram do Núcleo de Intermitências Teatrais.

As obras audiovisuais produzidas são ações que se finalizam cada uma em si, mas, ao mesmo tempo, são parte de uma grande obra do grupo. Uma reflexão sobre esse tipo de processo e obra também aparece nas discussões de Salles:

[...] a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2008, p. 21).

Ao nos depararmos com a escrita de Salles percebemos que o espetáculo em criação se expande por outras obras (o trabalho audiovisual com os contos de Gabo) e que a pesquisa artística realizada é também uma única obra em diversas nuances. Podemos considerar aqui também o momento em que o processo criativo e de pesquisa é compartilhado com o público – nesse caso, o público das redes sociais – que tem acesso à obra de Gabriel García Márquez, em conjunto com os artistas. O público nesse momento é também inserido no processo, por isso imerge na pesquisa de criação. Na obra do grupo a apresentação do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* é um fim, mas é ao mesmo tempo um meio.

Outra característica importante dessa imersão na obra de Gabriel García Márquez é o reconhecimento de como ele trata a ação de contar histórias. A epígrafe de *Viver para Contar* afirma que “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la” (2009). No grupo nos utilizamos sempre dessa epígrafe como um disparador do nosso pensamento poético. Ao trazê-la em uma autobiografia o autor fala de memória, da tensão entre a realidade e a memória, e também abre espaço para a autoficção¹⁵. Reconhecendo o realismo fantástico na autobiografia de Márquez, assim como os eventos de sua vida que o levaram à escrita de outros livros fantásticos, a invenção e a realidade se borram e nos sobra o amor por contar histórias e a arte de torná-las

15 Considero aqui uma definição da crítica literária sobre a autoficção: ‘uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc [...]; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um gênero híbrido: a indecidibilidade”. (FAEDRICH, Anna em **Autoficção: um percurso teórico**, 2016, p.44) Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

interessantes ao público. Compreendendo a epígrafe como um aval do autor começamos a contar também nossas histórias, histórias de atrizes e atores em cena, utilizando-nos do dispositivo de criação cênica memória e autoficção.

A partir dos pilares narrativa, memória e ficção foi construído o desenho do espetáculo. O diretor Cristóvão de Oliveira considerava narrativa como as cenas em que os atores narravam partes do livro de Gabo, memória como a construção de cenas sobre as memórias de infância dos próprios atores a partir da autoficção e ficção como as cenas com as personagens da narrativa de Gabo, agora se relacionando de forma dramática. Os dispositivos de criação adotados durante os ensaios presenciais eram então as conversas iniciais, a criação de dramaturgias corporais que eram estimuladas por trilha sonora e também por palavras guias apontadas pelo diretor, a contação das nossas histórias pessoais e também o exercício de improvisação cênico disparado pela dramaturgia já escrita.

Na primeira cena do espetáculo nós, atrizes e atores, recordávamos cenas das nossas histórias, através da autoficção, em um diálogo que se desenvolvia diretamente com o público. A concepção adotada para essa cena foi a de que o público se sentisse à vontade para participar de um diálogo informal, acrescentando à dramaturgia suas próprias histórias e imergindo na cena.

Nicolas Bourriaud ao falar da arte relacional fala de uma arte “que tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro” (BORRIAUD, 2010, p. 7). O autor, pesquisador das artes visuais, acrescenta posteriormente que a arte relacional não poderia acontecer nas artes cênicas, porque durante um espetáculo o público é levado a ficar calado e as discussões sobre a obra devem ficar para depois (BOURRIAUD, 2010, p. 7). Fazendo uma análise da concepção do espetáculo e dessa cena em especial acredito que possamos abrir um parêntese na afirmação de Bourriaud, afinal, o objetivo dessa cena sem dúvidas era o estar-juntos, o encontro que estreita o espaço das relações, o encontro que possibilita a imersão do público na dramaturgia, público esse que não precisaria e nem deveria ficar calado.

No jogo de improviso e de diálogo dessa cena estabelecemos como ponto final que algum ator ou atriz deveria encerrá-la com a frase: “Minha mãe me pediu que fosse com ela vender a casa” (MÁRQUEZ, 2004, p. 7). Essa é a primeira frase do livro de Gabo, que começa sua narrativa como jovem adulto, contando como sua mãe o convidou a voltar

com ela para a cidade em que ele nasceu e ajudá-la a vender a casa em que ele viveu sua primeira infância. A partir dessa frase saíam de cena os atores e suas histórias e surgiriam os personagens do livro: o personagem Gabriel García Márquez e sua mãe, Luisa Santiago, que começariam a desenvolver um diálogo em cena. O público que estaria na cena anterior imerso na autoficção de atrizes e atores seria agora imerso no universo de *Viver para Contar* (2004).

3 A IMERSÃO COMO POÉTICA NA OBRA FINAL

A imersão como processo de criação conforme descrita nas páginas anteriores certamente terá consequências na obra final. Aqui falarei mais detalhadamente sobre a imersão do público na obra. A construção estendida do espetáculo, as voltas de convívio promovidas pelas singularidades, o ser um grupo de extensão universitária, a absorção, a recriação e o afeto trouxeram ao Núcleo de Intermittências Teatrais a necessidade de partilha com o público. O mesmo processo de aconchego, de comunhão, de vivência, de experiência que o Núcleo acumulou durante os anos de produção do espetáculo virou regra para ser vivida por todos que do espetáculo quisessem fazer parte. É essa mesma vivência que o grupo decidiu compartilhar com o público.

A pesquisa inicial de construção do espetáculo já pressupunha a participação do público, afinal de contas, contar histórias é um talento nato do ser humano, compartilhar histórias biográficas só é considerado um ato divertido se houver troca. Quando criamos os vídeos com os contos de Gabo foi como abrir o espaço de pesquisa para o público, sendo que a etapa conseguinte de criação do grupo foi o compartilhamento de pequenas cenas, que atores e atrizes criavam em suas casas, tendo como ponto de partida uma personagem da dramaturgia.

O primeiro personagem escolhido para essa etapa da criação foi Papalelo (avô de Gabo), tendo essa personagem em vista, cada criador deveria fazer um vídeo curto, escolhendo uma parte da dramaturgia que lhe coubesse, ou não. No meu vídeo, por exemplo, escolhi ler uma carta que havia escrito ao meu avô que, por conta do mal de Alzheimer e de seu estado de saúde, não pôde comparecer à minha formatura do Ensino Médio. Nessa carta, escrita no mesmo dia da formatura, aos meus dezesseis anos de

idade, eu agradecia ao meu avô por tudo, dizia que estava triste por ele não poder participar da formatura e relembrava histórias que vivemos juntos. No vídeo eu li a carta e comparei a importância do meu avô na minha trajetória à importância do avô de Gabo para ele: na minha biografia também existe um Papalelo. Em outros vídeos atores dramatizaram o próprio Papalelo, criando alguns vídeos mais cômicos, outros mais emotivos, cada artista na sua singularidade absorvendo a personagem.

Existia nesse exercício, novamente, a possibilidade de imersão do público no processo de criação do espetáculo. Planejamos cada cena para que tivesse um início e um fim em si mesma, para que fosse agradável a quem assistisse, mas também fizemos ali nosso estudo de personagem, nossa pesquisa poética. Compartilhamos esses vídeos curtos também no *Instagram* do grupo e nas redes sociais encontramos nosso primeiro público, ainda que o espetáculo não esteja finalizado.

Por conta da trajetória curvilínea vivenciada na criação, de forma natural, o espetáculo pediu por curvas, por um percurso mais extenso, mais preocupado com a apreciação do próprio percurso que com o ponto final, o espetáculo pediu por mais tempo de absorção, ou seja, pediu por um tempo estendido. Um processo de imersão para o público dentro da história do Gabo, das histórias das atrizes e dos atores, da história do próprio espetáculo e da história do Núcleo de Intermittências Teatrais. Nossa poética continua se construindo ao longo do processo.

Naturalmente um espetáculo com essas características e que seja imersivo para o público exige dos elementos que o compõe a consciência da imersão. A atuação, o espaço cênico e a dramaturgia precisam estar preparados para que o público seja imerso neles. Em *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* esses elementos se dispõem em função do entre.

3.1 DRAMATURGIA ABERTA

Umberto Eco (1991) ao descrever a obra aberta e a obra em movimento explica que elas “[...] se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor” (p. 63). Eco explica que existem diferentes níveis de abertura em uma obra de arte e então se detém naquelas

que têm a abertura como uma proposição e explica que as obras *em movimento* são as mais relacionais, aquelas que precisam do fruidor (o público no nosso caso) para a sua formatação.

Um espetáculo de teatro, para ser imersivo, precisa conter uma dramaturgia aberta em algum grau para que o público tenha espaço para entrar e construir juntamente com os artistas. Em *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* nossa dramaturgia não é completamente aberta, existe ali uma fábula que é a história de Gabriel García Márquez que deverá ser contada até o fim determinado. Existem cenas definidas onde haverá menos participação do público, mas há também um grande grau de abertura. Destaco novamente a cena inicial do espetáculo, na qual encontramos a rubrica:

A peça se inicia com a acolhida ao público em um determinado ponto de encontro. Os atores interagem com os espectadores, contando e ouvindo histórias. Em um dado momento, um dos atores iniciará um relato sobre uma casa de seu passado. Cada dia um ator diferente executará essa ação. O relato deve terminar, obrigatoriamente, na mesma fala. (*Réstia de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa*, 2021, p.1).

Nós temos a compreensão de que, para que haja uma troca honesta, o público precisa sentir-se confortável a falar, por isso, as histórias deverão ser compartilhadas em tom despretenso, fazendo com que o espectador também relembre suas memórias e possa compartilhá-las. Nesse ritmo vários atores e atrizes, utilizando-se da autoficção, estariam no meio do público compartilhando diferentes histórias ao mesmo tempo. Eco também nos dá uma pista sobre a percepção do espectador em uma cena como essa:

Já que os fenômenos não mais estão concatenados uns aos outros segundo um determinismo consequente, cabe ao ouvinte colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer, ele próprio (embora ciente de que sua escolha é condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; e ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de graduações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação. (ECO, 1991, p. 49).

Nessa cena encontramos uma obra em movimento, pois ali o ritmo e a dramaturgia, as histórias partilhadas serão ditadas também pelo público, entretanto, quando surgir a necessidade da fábula atores e atrizes devem se sobressair nas interações. Esse movimento entre maior ou menor abertura dramática deve perpassar todo o espetáculo.

Esse primeiro exemplo foi sobre a dramaturgia textual que. Porém também devemos considerar que a dramaturgia do espetáculo não se dá apenas em palavras ditas, mas na cena como um todo: os discursos se manifestam em camadas, tanto no que é verbalizado quanto nas ações que se desenvolvem cenicamente. Em *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* as mesas de café abertas com mais ou menos público presente, alguém que eventualmente pode pedir para alcançarem o pão do outro lado da mesa, as possíveis conversas paralelas nas movimentações entre as cenas, quando o público é levado a sair ou a entrar no espaço, tudo isso são movimentos dramáticos necessários à imersão do público – a dramaturgia das relações.

3.2 ESPAÇO CÊNICO DEMOCRÁTICO

O espaço cênico em uma experiência imersiva precisa borrar as fronteiras entre espectadores e artistas criadores. Em *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* isso se dá através da escolha de diversos ambientes cênicos. Na primeira parte do espetáculo o público será recebido em uma biblioteca municipal, um ambiente que guarda as obras de Gabo e também de escritores que o inspiraram. Nesse momento haverá a partilha das histórias de infância onde atores e público comungam de suas memórias.

A segunda parte do espetáculo deve acontecer em um ônibus, que levará personagens e público para o último espaço cênico. Nesse ônibus algumas cenas acontecerão e as fronteiras entre realidade e ficção poderão ficar ainda mais nubladas, dado que uma das cenas acontecerá quando o próprio motorista parar o ônibus, simulando algum defeito mecânico, e nessa parada o personagem Gabriel García Márquez e sua mãe Luisa Santiaga viverão uma das cenas descritas na autobiografia do autor.

O terceiro ambiente cênico será a representação de uma casa, planejamos de fato realizar o espetáculo em uma casa vazia, entretanto, caso isso não seja possível, planejamos utilizar o espaço teatral construindo nele caminhos onde o público e as atrizes possam transitar, onde as cenas possam transitar, assim como sempre aconteceu em nossos ensaios. Costumávamos ensaiar no TELAB (Teatro Laboratório da UNESPAR – Campus Curitiba II). O TELAB é composto por 5 estúdios e um teatro caixa preta. Tem um hall de entrada de cerca de 10m², com um corredor e uma escada para o segundo andar,

além disso, possui também um espaço externo coberto por grama e um estacionamento de pedras. Ensaíamos sempre fora da caixa preta, alternando cenas entre o gramado, o *hall* de entrada e os estúdios, construindo em cada um desses ambientes um diferente espaço da vida de Gabriel García Márquez. Posteriormente passamos a ensaiar em nossas casas e nas redes sociais. Buscamos sempre encenar no *entre*, no espaço público, no caminho, na cidade, no ônibus, na intimidade de um quarto, nas redes sociais, imergir e experimentar.

Umberto Eco usa a criação e a imagem da forma barroca para explicar a importância da movimentação, da dinamicidade quando refletimos sobre a obra aberta:

A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. (ECO, 1991, p. 44).

Esse trecho comenta sobre o convite à movimentação relacionando-o à ideia de uma obra que é construída pelo próprio fruidor em seu fluxo, explicando sobre a relação do público com o espetáculo em análise. Ao transitar pela cidade e pelos diferentes espaços de encenação, o público não apenas assiste passivamente ao espetáculo, mas está em companhia das atrizes e das personagens, e na liberdade e na pluralidade espacial constrói seu próprio percurso. Existe aqui uma dimensão política da criação, dada pela forma e sua relação com a subjetividade de cada espectador. Existe uma democracia na construção de um percurso que não é observado, mas que é vivido em comunhão. Ao falar sobre a democracia existente nessa forma podemos retomar o conceito de partilha do sensível, proposto por Rancière:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outras tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

O compilado de cenas construídas no ônibus que transita pela cidade é um grande exemplo dessa partilha do sensível, ali o público poderá escolher se observa as personagens ou se relaciona com a cidade e com trajeto, olhando pela janela, por exemplo. O espetáculo

busca nesse momento criar uma tensão entre ficção e realidade, comentando pontos da cidade que já são conhecidos pelo espectador (o centro da cidade de Curitiba), mas transformando-os, através dos comentários das personagens, em pontos da narrativa de Gabriel García Márquez.

3.3 ATUAÇÃO EM CAMADAS

O espetáculo como experiência e como imersão exige dos atores um outro tipo de criação, um outro tipo de atuação. Aqui denomino essa atuação como “Atuação em camadas”. Existem no espetáculo diferentes camadas a serem exploradas pelos atores, como já mencionado, existe a camada narrativa dos eventos do livro, quando contamos histórias de Gabo como se fossem nossas, existe a criação de personagens nas cenas de dramatização (que o diretor chama de camada da ficção) e existe a camada da memória, que eu reconheço como autoficção, quando histórias “reais” dos atores e atrizes vão para a cena.

A partir de tais eventos é passível de reconhecimento no trabalho dos atores e das atrizes no espetáculo a transição, a transformação. A transição se faz importante quando perguntamos qual é o elo que conecta um momento a outro? Um movimento a outro? Uma camada a outra? Como tudo isso funciona junto? Essas questões evidenciam a importância do entre que acontece ininterruptamente no espetáculo.

Quando eu estava ainda no processo seletivo para o elenco do espetáculo precisei criar uma cena baseada em *Viver para contar* (Márquez, 2004). Escolhi uma cena em que o autor contava sobre quando seu avô (Papalelo) o levou para conhecer o mar. No estúdio de ensaio me posicionei diante do público (formado por colegas de trabalho) que estava sentado no chão à minha frente. Eu começava a cena ali, sentada de frente para o público, como em um palco italiano, mas terminava a mesma cena sentada entre o público e olhando para o espaço cênico vazio à nossa frente, dizendo uma fala do livro “é que do lado de lá não tem margem” (MÁRQUEZ, 2004, p. 17). O diretor afirmou que sobre a minha cena anotou “como transitar” e disse que aquela era uma contribuição para a poética do espetáculo. Por esse motivo, escolho como uma boa definição para nossa criação como atores o conceito de Atuação que Renato Ferracini traz no texto *Ensaios de atuação* (2013).

Nesse texto, Ferracini separa a arte do ator em três tipos: a interpretação, a representação e a atuação. Ferracini defende que a interpretação gira em torno de um texto, sobre o qual o ator atua como tradutor da linguagem literária para a linguagem corpórea e um mediador da linguagem literária para o público. A representação, para o autor, está relacionada às ações físicas, e nesse tipo de atuação o corpo do ator e da atriz são o centro da criação do espetáculo, sobre o qual se encaixa um texto que media a relação do ator com o público. Posteriormente, o autor traz para o texto o conceito de teatro pós-dramático levantado por Lehmann (2007) e afirma que nesse teatro existe uma completa independência dos elementos constitutivos da cena, que muitas vezes possuem uma dramaturgia própria. Para Ferracini “isso significa que as camadas de significância, sentido e sensações de uma encenação são geradas – seja na ponta final espetacular, seja no processo de criação – em espaços ‘entre’ de fluxo e vizinhança desses elementos cênicos independentes” (FERRACINI, 2013, p. 65). O uso que Ferracini faz da palavra *entre* me ajudou a compreender a transição da qual falou o diretor na minha cena e também todo o processo de construção poética do espetáculo, desde a atuação em camadas até a utilização do espaço e mesmo o jogo entre memória e ficção que o próprio Gabo faz em sua autobiografia.

Para Ferracini o teatro pós-dramático é o teatro não de interpretação, nem de representação, mas de atuação já que “não existe mais uma dramaturgia a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramatúrgicas, camadas” (FERRACINI, 2013, p. 65). Ferracini chama o ator de atuador e afirma que “o atuador atua na relação entre os elementos para gerar essa força que ao mesmo tempo recria a relação dos elementos” (Idem). É essa a atuação que o Núcleo de Intermittências Teatrais busca e esse é seu processo criativo. Existir no *entre*, no espaço *entre* a personagem e uma música ou um poema do qual a atriz gosta, ou criar cenas a partir do texto, mas também a partir de procedimentos puramente físicos e propiciar a sobreposição de cenas dos dois tipos. Em algum momento descobrir que uma corda vermelha é um símbolo importante e a partir desse momento trabalhar a atuação em uma cena pela materialidade da corda¹⁶. Estar *entre* os elementos cênicos, no

16 Esse elemento faz parte de uma cena de parto que será mais detalhadamente descrita posteriormente.

espaço entre o público, entre a personagem e a realidade, entre a cidade criando cenas em espaços não-teatrais, usando a transição, a locomoção, estar entre uma cena e outra, estar entre um espaço e outro.

É importante relacionar esse pensamento sobre a atuação principalmente quando pensamos na imersão do público no espetáculo, na relação direta que criamos entre ator/atriz e público. Quando pensamos entre, pensamos em espaço, criamos espaço. O entre é exatamente uma preposição que indica lugar, um espaço que se diferencia dos outros porque acontece na nebulosa de espacialidades diferentes.

Para Ferracini, “a atuação pode gerar – além de percepções macroscópicas musculares e de movimento, sensações ou afetos microscópicos. E é justamente nesse espaço entre a percepção macroscópica e a sensação/afeto microscópico que a atuação se territorializa” (2013, p. 73.). Bourriaud cita Deleuze e Guattari, afirmando que “a obra de arte é um bloco de afetos e perceptos” (BOURRIAUD, 2009, p. 10). Acredito que quanto mais aproximamos o público dos atores e das atrizes mais possibilitamos a criação desses afetos e perceptos. O público deixa de ter uma visão prioritariamente macro do espetáculo para se relacionar com mais proximidade da respiração do ator/atriz, seu olhar, seu cheiro, as marcas de expressão no seu rosto, nesse contexto a subjetividade e a singularidade são evidenciadas. Para Bourriaud:

A arte mantém juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares. A composição desse aglutinante, por meio do qual átomos colidindo chegam a constituir um mundo, naturalmente depende do contexto histórico: o que o público informa do atual encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. (BOURRIAUD, 2009, p. 10).

O trecho transcrito acima, no qual Bourriaud discorre sobre a singularidade do público e como suas formações subjetivas dão o tom da obra final também pode nos levar a outra discussão sobre a atuação em um espetáculo imersivo como *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa*: podemos pensar sobre a atuação do público. O grupo constrói uma experiência tão singular nesse processo de criação que não é um caminho retilíneo, mas que, pelo contrário, é um caminho que se desenha e se deleita em suas curvas, e que transfere essa qualidade de experiência para o público em um espetáculo imersivo.

3.3.1 A ATUAÇÃO DO PÚBLICO EM UM ESPETÁCULO IMERSIVO

Uma amostra dessa experiência com o público é a cena de um parto criada nos ensaios, o parto de Gabriel García Márquez. Nessa cena as personagens são as mulheres de sua casa: sua mãe, sua avó, suas tias, sua madrinha e uma parteira. Definiu-se primeiramente, que só as mulheres do público seriam convidadas a assistir o parto de perto e que os homens poderiam no máximo ouvir e espiar a cena por uma porta entreaberta. O parto que o espetáculo conta é um parto difícil, pois Gabriel García Márquez nasceu com o cordão umbilical enrolado em seu pescoço, segundo sua autobiografia. Por esse motivo, e também pelo ambiente duplamente místico e católico que o escritor descreve, propusemos na dramaturgia da cena que sua avó Mina fizesse uma oração na hora do parto e enquanto fizesse a prece, a parteira puxaria uma longa corda vermelha de dentro do figurino da personagem Luísa Santiaga, mãe do escritor. A ideia era de que essa corda fosse puxada e passasse pelas mãos de todas as mulheres na cena, personagens e público, como se todas ajudassem na realização daquele parto.

Essa cena é um importante exemplo do aspecto imersivo que o grupo busca proporcionar ao público. A imersão propiciada almeja a construção de uma experiência singular na relação do público com o espetáculo. John Dewey (2010, p. 109) afirma que a experiência acontece na interação **entre** o sujeito e o mundo. Se a experiência se dá na interação, quanto mais ampliamos essa oportunidade de interação, mais ampliamos as possibilidades da experiência. No caso dessa cena o espaço feminino criado, o tato das mulheres em sua relação com a corda, a sensação de conexão entre todas propiciada pelo ato conjunto de segurar a mesma corda, todas essas são formas de ampliação da experiência, e, nesse caso, as mulheres presentes não apenas assistem à cena e se identificam com as personagens, mas atuam nela, tanto quanto as atrizes. Mesmo o público masculino, que é deixado “apartado” da cena, pode ali experimentar outras formas de associação, a associação pela ausência, pela falta, e pode também se relacionar com o contexto histórico da narrativa, época em que os homens eram realmente responsáveis apenas por “esperar” o parto. Nessa cena em específico podemos pensar a experiência do espectador a partir de considerações feitas no livro *A inversão da olhadela* (2017) de Flávio Desgranges. Nesse texto o autor explica que na cena contemporânea:

Ocorre uma dilatação do estado processual de percepção e análise da cena, que se efetiva como operação menos preocupada com os resultados, ou com uma interpretação final a ser elaborada, que feche a leitura. As impressões, sensações, afetos, imagens suscitadas importam tanto ou mais que os significados construídos. O abarrotamento dos virtuais elementos de significação postos em cena, em alguns casos, sempre prontos a serem capturados pelo espectador, e a potente presença performática de tudo e de todos que participam do acontecimento, esmaecem a desesperada e imperiosa busca pelo entendimento. E suscitam a adoção de uma atenção flutuante [...], que evita uma compreensão imediata das coisas e teima em permanecer aberta, em espera, pronta para perceber o surgimento de pontos inesperados, apta para estabelecer, e mesmo para rever, a qualquer momento, possíveis ligações, correspondências e explicações. (DESGRANGES, 2017, p. 35).

Nesse momento, nós, criadores do grupo podemos imaginar e propor relações possíveis do público com os elementos cênicos presentes na cena, como eu mesma descrevi nos trechos anteriores, mas a trajetória do espectador será construída por ele mesmo, em sua subjetividade. Se as mulheres se juntam ou não à oração realizada pelas atrizes, se os homens se espremem no vão da porta para assistir à cena, ou se preferem se distrair com outras coisas no ambiente externo, se relacionam o fato de estarem de fora a algum contexto histórico, se isso aviva alguma memória em seu subconsciente, nada disso está no controle dos artistas propositores, o que está no nosso controle são apenas os elementos que propomos à cena. O resultado da cena está sempre no domínio do espectador.

Gostaria de destacar outro trecho da dramaturgia em que podemos pensar a experiência do público e sua atuação no espetáculo: a cena da mesa de café, na qual Adriana, a madrinha de Gabriel García Márquez e seu esposo, o doutor Alfredo, recebem ele e sua mãe Luísa Santiago depois de muitos anos:

Adriana prepara a mesa para servir um café. O doutor Alfredo entra, de pijama. ALFREDO – Luísa Santiago! Cumprimenta com um apertão rápido de mão ardente. **Ele nota a expressão de GABO.** Faz um ano que tenho uma febre essencial... **Senta-se.** Vocês nem imaginam o que este povoado teve de suportar. ADRIANA – **Reforçando o convite para o público.** Sirvam-se. Como não sabia que viriam, fiz de tudo um pouco. Sua avó já dizia, Gabito: “é preciso fazer de tudo porque nunca se sabe o gosto de quem chega”! (*Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa*, 2021, p. 5).

Destaco dessa cena a rubrica dedicada a Adriana juntamente com sua fala “**Reforçando o convite para o público.** Sirvam-se”. O público nessa cena é convidado diretamente para a atuação e para a experiência. Aqui, novamente, atores, atrizes e público

transitam no mesmo espaço cênico e atuam sobre ele. Nessa mesa haverá um café, bolos, biscoitos, frutas e etc. que poderão ser de fato desfrutados pelo público. Novamente aqui, ampliamos os estímulos e conseqüentemente ampliamos as possibilidades de experiência do espectador em sua relação com o espetáculo. Aqui o público não cria apenas pela visão e pela audição, mas pelo tato, pelo olfato e pelo paladar, o público é de fato imerso no universo proposto. Cada um desses elementos, desses sentidos pode despertar em cada espectador memórias, afetos e perceptos distintos. Se algum espectador come ou deixa de comer isso também provoca nele e nas pessoas à sua volta diferentes reações e relações.

Podemos pensar a experiência do espectador nesse espetáculo imersivo através dos conceitos de Dewey. Ainda que exista um espetáculo proposto, sobre o qual os artistas detêm certo poder de controle e, portanto, determinam muitas coisas do percurso há sempre uma parte do espetáculo que é determinada pelo público de forma singular e sobre a qual os artistas podem até exercer influência, mas não controle. Se para Dewey a experiência constrói-se na interação entre o sujeito e o mundo (2010, p. 109), a maneira de interação e de relação do sujeito determina a experiência, por isso afirmo que em *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* ampliamos as possibilidades de experiência do espectador.

Podemos também usar Dewey (2010) para analisar como se dá a singularidade de experiência em um espetáculo imersivo: Como para o autor a experiência é sempre uma sucessão de atos singulares, mas que se unem em um todo comum, ele explica que em uma experiência singular: “Por causa da fusão contínua, não há buracos, junções mecânicas nem centros mortos [...]. Há pausas, lugares de repouso, mas eles pontuam e definem a qualidade do movimento. Resumem aquilo porque se passou e impedem sua dissipação e sua evaporação displicente” (2010, p. 111).

Se uma experiência é um todo conectado, um fluxo de partes singulares que caminham para uma consumação, e dentro da experiência pode haver lugares de repouso e pausas, quando pensamos em um espetáculo teatral podemos pensar que esses lugares de repouso e pausa são algumas vezes planejados pelos artistas que determinam um ritmo entre os acontecimentos. Por outro lado, alguns momentos de pausa e repouso serão determinados pelo próprio sujeito espectador, porque algo do que ele vê não lhe agrada,

porque algo do que ele vivenciou no espetáculo acionou alguma memória pessoal e então ele dedica sua atenção a essa memória por algum período, porque a atenção se cansou e ele precisou descansar por alguns instantes e mais um milhão de possibilidades indescritíveis. Essas pausas, esses momentos de repouso ou de recusa são o que constituem a última nível a experiência singular de cada espectador e sobre a qual nenhum artista detém controle. Entretanto, sabemos que quanto mais imersiva é a obra construída, quanto mais estímulos são propostos, quanto mais espaços são criados, maior pode ser a experiência de cada espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição e reflexão sobre esse processo criativo acentua nesta que escreve várias questões políticas e artísticas. Primeiro é importante pensar sobre a importância política de um projeto acadêmico de extensão que imerge a comunidade artística local. Existe uma grande demanda de resistência em um grupo de teatro amador, que abraça a singularidade de quem se propõem a ser parte dele, de quem só podem ensaiar nos finais de semana pois atuam em outras profissões, juntamente com quem ainda busca um caminho de profissionalização na arte. Revela-se aqui a resistência exigida de todo e qualquer artista nos anos de 2020 e 2021 no Brasil, que precisaram reorganizar, recriar, reaprender suas pesquisas artísticas e também as acadêmicas. Iniciei essa pesquisa que tinha como título “A singularidade do espectador teatral e a experiência do real em cena” acreditando que até o momento de escrita desse artigo o espetáculo haveria estreado, conforme o planejado. Encontrei para além disso, na reorganização da escrita muitas outras ressonâncias do processo criativo em mim.

A segunda reflexão a ser destacada é a unidade dos processos criativos realizados, a organicidade da qual não conseguimos escapar. Descrever os processos do grupo gerou alguma dificuldade de síntese, até que percebi que a forma da minha pesquisa e da minha escrita eram também mais um dado do processo. Escolhi falar sobre imersão porque imergi na criação como atriz, como dramaturga e como pesquisadora. Essa organicidade das criações precisa também ser destacada quando refletimos a temática do espetáculo e sua forma imersiva. *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* é uma peça que

tem como âncora a autobiografia de um escritor latino-americano. Gabo conta em seu livro sua trajetória e explora os aspectos de sua família, de sua criação e dos espaços pelos quais passou deflagrando a relação desses com sua escrita e as ressonâncias disso em sua obra literária. É um livro sobre relações, e, assim sendo, construímos também um espetáculo sobre relações, onde convidamos todos para a partilha de suas singularidades.

A terceira consideração a ser feita é sobre a escolha da palavra imersão para reflexão sobre esse processo. A palavra imersão está sempre relacionada ao adentrar um ambiente, quando pensamos em líquido podemos também relacionar esse ato ao mergulho. O mergulho também pode ser entendido em seu sentido denotativo ou conotativo. Muitas vezes usamos a palavra mergulhou para dizer que alguém “entrou de cabeça em algo”, quer dizer, quando mergulhamos não nos preocupamos em poupar nenhuma parte do corpo, não nos preocupamos em entrar devagar até que o corpo se acostume, apenas nos introduzimos no novo ambiente. Os significados dessas palavras estão tão entranhados nos nativos de língua portuguesa que não há a necessidade de muitas explicações. Os dicionários são sucintos em suas definições, embora no campo da poesia saibamos que são palavras que podem nos levar muito longe e que podem ser usadas em diversas ocasiões, mas isso nós já sabemos... quando considero que nós, artistas proponentes *de Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* estamos imersos no processo considero que imergimos nessa floresta do imaginário, que mergulhamos sem nos preocuparmos em deixar algo do corpo de fora, que nada em nós permaneceu a seco. Embora eventualmente tomemos algum fôlego, permanecemos imersos nas águas dessa criação.

Quando afirmo que o público precisa ser imerso no espetáculo considero que o público deverá também respirar o mesmo ar que os artistas (em tempos em que o ato de respirar virou também ato de resistência), que tudo o que nos toca tocará também o público, pois na imersão tudo é contato, tudo está em relação. Michael Chekhov¹⁷ ao explicar sobre a criação de uma cena explanava a necessidade da construção de uma atmosfera. Era essa atmosfera que guiaria os atores pela criação da personagem, era a atmosfera que tornaria a personagem e a cena vivas. Reconheço aqui a existência dessa atmosfera no teatro e quando falo da imersão do público falo da imersão dele dentro dessa atmosfera, a mesma

17 CHEKHOV, Michael. *Para o ator* (1986, p. 51-67).

atmosfera criativa compartilhada pelos artistas. O público deve ser guiado a adentrar esse espaço imaginário, ou seja, assim como uma diretora guia a atriz para a criação, a atriz guia o público para a experiência. Ali o espectador deve sentir-se em contato e principalmente em criação.

A palavra imersão também está relacionada a algo de novo, um reinício, um recomeço, um ritual de transformação. Algumas religiões utilizam o batismo de imersão como esse ato de iniciação para uma nova vida. Um banho de imersão na sociedade capitalista tem poderes de relaxamento e de renovação, muitas vezes é isso o que Hollywood mostra ao final do dia da personagem. Nós adentramos uma atmosfera diferente da cotidiana, para emergir em um novo estado. E para quê existe uma ação artística se não para que possamos emergir dela em um novo estado? Fosse através da catarse proposta por Aristóteles, fosse através do teatro político de Brecht e Boal, sempre buscamos adentrar a ação artística para que nela pudéssemos encontrar um recomeço. Imergir e emergir.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Martins Fontes: São Paulo, 2009.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Martins Fontes: São Paulo, 1986.
- DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. Hucitec: São Paulo, 2011.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Martins Fontes: São Paulo, 2010.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. Perspectiva: São Paulo, 1991.
- FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação e Crítica**. V. 17: 2016, (p. 30-46) Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. Perspectiva: São Paulo, 2013.
- OLIVEIRA, Cristóvão de. **A singularidade no trabalho do ator**. Prismas: Curitiba, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Editora 34: São Paulo, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Horizonte: Vinhedo, 2008.

Recebido em: 29/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

CONGADO E TREINAMENTO DE ATOR: ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO A PARTIR DA PERFORMATIVIDADE DO CONGADEIRO

Genilson Antonio Ferreira¹
Adilson Roberto Siqueira²

Resumo: Este artigo faz um breve estudo do corpo na cena, discorre sobre as rupturas estruturais na encenação teatral durante o século XX e aborda o corpo como veículo condutor da obra de arte. O campo cultural e artístico deste artigo é perpassado pelos estudos da *performance afro-brasileira*, trazidos por Zeca Ligiéro, juntamente com o conceito de *evento performativo*, proposto pela pesquisadora Josette Féral. Também aborda elementos performáticos, indicando-os como fio condutor para obtenção de um comportamento restaurado por parte do congadeiro em situação de representação. A força motriz que sustenta, por exemplo, o movimento de dança na cultura afrodescendente, está repleto de matrizes que são recodificadas e ressignificadas em rituais que as mantém vivas na sociedade contemporânea, em especial, no tocante a este artigo, na tradicional festa de Nossa Senhora do Rosário que ocorre na cidade Dionísio, localizada na região do Médio Piracicaba mineiro onde são contadas e recontadas histórias as quais configuram uma política de resistência.

Palavras Chaves: Arte da cena; Congado; Dança; Performance; Treinamento.

CONGADO AND ACTOR TRAINING: ELEMENTS FOR THE CONSTRUCTION OF THE SCENIC BODY FROM THE CONGADEIRO'S PERFORMATIVITY

Abstract: This article makes a brief study of the body on the scene, I discuss the structural ruptures in the theatrical staging during the twentieth century and address the body as a conductor vehicle of the work of art. The cultural and artistic field of this article is permeated by studies of Afro-Brazilian performance, brought by Zeca Ligiéro, together with the idea of performative event, proposed by researcher Josette Féral. We also approach the performative elements, indicating them as a conductor to obtain a restored behavior of this congadeiro in a situation of representation. The driving force that sustains, for example, the dance movement in the Afro-Brazilian culture is full of matrixes that are recoded and re-signified in the rituals. Such action keeps them alive in contemporary society, especially in the cities that make up the region of Minas Gerais' Médio Piracicaba such as: the traditional festival of Nossa Senhora do Rosário in the city of Dionísio. Telling and retelling stories which configure a politics of resistance.

Key words: Scene art; Congado; Dance; Performance; Training.

1 Bacharel e licenciado em Teatro, mestre em artes cênicas pela Universidade Federal de São João del Rei. Doutorando em artes cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é membro colaborador do *GESTE – Grupo de Estudos em Teatro e Educação*. Professor de Artes e teatro da rede pública de educação de Minas Gerais, tem experiência na área do teatro-treinamento-ecopoética, dança- sustentabilidade, performance negras e afrobrasileiras. E-mail: genilsonferreirateatral@gmail.com

2 Professor associado da Universidade Federal de São João del Rei, onde atua no Curso de Teatro e nos Programas Interdisciplinar de Pós- graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade e no em Artes Cênicas. É Pesquisador-coordenador do *Laboratório de Ecopoéticas*. Atua na área transdisciplinar, dedicando-se principalmente aos seguintes temas: sustentabilidade e mudança climática, performance e decolonidade, jogo e arte-educação, ação comunitária e ativismo, negritude e racismo.

INTRODUÇÃO

Este artigo deriva da dissertação de mestrado *Corpo, Cultura e Educação: uma abordagem ecopoética metodológica da dança de congado de Dionísio MG*, pesquisa esta que foi realizada na Universidade Federal de São João del-Rei. Faz-se aqui um breve estudo do “corpo na cena”, iniciando também uma discussão sobre os Estudos da Performance Afrodescendente e sobre o Corpo em Situação de Representação e apresenta-se ao público as observações historiográficas travestidas de rastros documentais. Essa história é contada a partir de achados importantes, com a ajuda ativa de membros da própria comunidade congadeira. Os registros encontrados variam entre o Livro de Atas e os Registros Históricos que ficam sob domínio da Paróquia da cidade de Dionísio MG. O estudo cultural, apresentado nesse artigo, traz para os dias de hoje a reflexão sobre uma tradição centenária, evidenciando que esses saberes, credences e tradições populares são compostos por agentes que desejam manter o Congado vivo na cultura dionisiana.

Os elementos performativos analisados nesse artigo foram três: 1) O corpo em situação de representação. 2) A cidade enquanto cenário da festa. 3) O ritual como complementação desse grande evento. A partir da ideia de *comportamento restaurado*, proposto por Richard Schechner, podemos compreender como o tempo é vital para manter essa tradição de pé. Um membro da Guarda de Congado, durante o período que permanece por lá, passa por diversas etapas até se consagrar Rei Congo. Como podemos observar, a ideia de estabilidade ou de essência não ganha muito espaço nesse tipo de tradição. O Congado é fluência e confluência. Não há estabilidade, mas também seria incorreto afirmar que vivemos em uma instabilidade total e completa. A passagem temporal que essa tradição é capaz de absorver e demonstrar em um cortejo, por exemplo, é abismal. Nenhum corpo será como antes. Nenhum movimento será idêntico e inequívoco. Todos os comportamentos vão se restaurando e vão virando outras coisas, a partir das mesmas coisas.

O encerramento deste artigo está centrado nos estudos sobre performance. Os conceitos utilizados foram desenvolvidos por pesquisadores como Zeca Ligiéro e Josette Féral. Ao analisar o *mostrar-se fazendo* (FÉRAL, 2009) desses congadeiros durante a festa, obtivemos uma análise dos movimentos corporais da guarda, como: dançante, capitão e

guarda da rainha. Para a análise desenvolvida, realizamos um estudo com foco nas ações físicas e nas frases de movimentos. A dramaturgia, assim como a composição da cena em si, não está pautada em texto, mas se dá a partir da escrita corporal existente nos corpos dos membros da guarda.

Para mapearmos os movimentos encontrados, realizamos um breve estudo sobre dramaturgia corporal. Os conceitos utilizados foram de pesquisadoras como Lígia Tourinho (2009) e Maria Falkembach (2005). Os signos produzidos por esses corpos, no caso específico da dança de Congado, surgem a partir de comandos corporais expedidos pelo capitão. Esses signos são interpretados e incorporados por toda Guarda, dando início ao tradicional bailado negro (RODRIGUES, 1997). O resultado concreto dessa manifestação cultural encanta a multidão que assiste ao evento. A participação popular na construção da festa é um elemento importante, pois muitos moradores ajudam na confecção e elaboração da Festa. Eles participam ativamente na preparação do café da manhã e do almoço oferecido aos congadeiros e sua comunidade. A participação popular também se efetiva através da ornamentação das ruas por onde passa o cortejo dos Reis Festeiros. Enfim, importa dizer que a Festa é um momento de encontros e de produção coletiva, pois muitos dionisianos ausentes retornam à cidade para assistir, participare/ou auxiliar na construção desse evento. O corpo em situação de representação é construído graças a essa interação popular.

Ao longo do artigo discorreremos ainda, sobre as rupturas estruturais que, aos poucos, transformaram a encenação teatral durante o século XX. O corpo como veículo condutor da obra de arte tomou a centralidade da discussão, por entendermos a presença como aspecto fundamental da ação praticada. Os aspectos culturais e artísticos desse artigo abarcam e desdobram a contemporaneidade dos estudos sobre performance afro-brasileira, bem como suas reminiscências e ramificações da mesma. Para isso contamos com as generosas considerações acerca do tema trazidas por Zeca Ligiero, bem como a ideia de Evento Performativo, proposto por Josette Féral. A possibilidade de performatividade da Festa de Nossa Senhora do Rosário só se faz possível por indicá-los como fio condutor

para obtenção de um comportamento restaurado. Este congadeiro, em situação de representação, a partir da dança de Congado de Dionísio - MG, transforma a si e o meio a partir de sua performance, ou em outras palavras, por sua movimentação por esta zona.

UM BREVE ESTUDO DO CORPO NA CENA

Gostaríamos de apresentar uma análise acerca dos conceitos de *performance* e *performatividade* abordados nesta pesquisa, fazendo uma reflexão sobre a noção de *dramaturgias corporais* que se fazem presentes na composição dos personagens da Guarda de Congado. Dessa forma, o objeto de investigação escolhido foi o treinamento corporal realizado pelos membros da Guarda durante anos na concepção de seus personagens, treinamento esse que é construído no cotidiano e com base nos saberes populares dessas pessoas que mantêm viva essa tradição na cidade.

As transformações no século XX foram responsáveis pelas abordagens mais significativas no que tange ao trabalho do ator. Os mais complexos elementos são investidos de atenção ao se conjecturar caminhos e possibilidades de relação com o ator. Ao remontarmos a virada para o novo século, sabemos que saímos do século XIX sob a influência do textocentrismo, em que não se concebia um teatro fora do texto e que os atores tinham de ser singulares, ou seja, tinham que ter uma disposição para o trabalho, porém, não tinham uma técnica pessoal sistematizada. Talvez esta seja uma das razões de tão significativas transformações. (OLIVEIRA, 2013, p. 1)

Na citação acima, Oliveira (2013) reafirma que as transformações pelas quais o teatro passou, a partir do século XX, nos apresentaram um novo profissional: o diretor teatral. Com o passar dos anos, esse profissional tornou-se responsável pela organização e concepção da cena teatral. Responsável ainda pela composição de linguagens da encenação.

Mais atualmente, entretanto, a figura do dramaturgo também sofreu transformações: tornou-se mais um dentre os agentes responsáveis pela criação do roteiro teatral. Ele não é mais o detentor da encenação, porque o diretor também tem autonomia de criar e propor uma nova estética teatral, inclusive podendo interferir até mesmo na indicação do gênero da peça. Esse momento de transição foi marcado por uma briga clássica entre dois grandes nomes do teatro ocidental: Anton Tchecov e Constantin Stanislavski.

A peça teatral *Jardim das cerejeiras*, escrita por Tchecov, foi encenada pelo diretor teatral Stanislavski no teatro de Arte de Moscou no dia 17 de janeiro de 1904. A encenação desse espetáculo tornou-se um marco de uma nova linguagem teatral do século XX. Mesmo com esse grande sucesso e inovação na encenação teatral trazida por Stanislavski, a peça não agradou o autor Tchecov. Stanislavski realizou muitas modificações no texto e na concepção cênica proposta pelo dramaturgo, interferindo, inclusive, no gênero teatral da peça: a proposta inicial era de uma comédia com alguns elementos de farsa, mas foi adaptada e apresentada no palco do grande teatro de arte de Moscou com o gênero drama.

E, no entanto, a história das relações entre Stanislavski e Tchecov revela, quem sabe, uma nova fragilidade da posição dominante do escritor e do texto: ou, pelo menos, uma ambiguidade decorrente da importância que a arte do encenador vai então assumindo. Tchecov, com efeito, queixa-se, após um certo número de experiências bem-sucedidas, de que Stanislavski deturpa, através da encenação, a sua obra. Numa carta de 29 de março de 1904 ele, protesta: “Tudo o que posso dizer é que Stanislavski massacrou a minha peça!”. Mas Stanislavski não lança mão do argumento dos direitos do encenador para justificar proposta de uma visão original. Ele se defende proclamando sua fidelidade às indicações cênicas de Tchecov! Tudo isso, afinal, revela uma transformação, embora ainda latente, das respectivas posições hierárquicas do autor e do diretor. Este último coloca-se, é verdade, ao serviço do texto - ou, pelo menos, é o que proclama. O que não o impede de propor, e às vezes de impor, uma visão pessoal da obra. Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador. E é ali que reside a fonte do conflito. (ROUBINE, 1982, p. 48)

Vários fatores políticos, econômicos e sociais ocorridos devido ao processo de revolução que assolava a Europa causaram rupturas significativas durante o século XX. O século passado foi um período histórico marcado pela ascensão de diversos movimentos de vanguarda, havendo uma forte negação das artes clássicas e ocasionando grandes transformações na linguagem da encenação teatral.

Por volta da metade do século iniciava-se o processo de formação de grupos teatrais com produções coletivas /colaborativas, saindo a figura do diretor e surgindo o papel do *encenador teatral*. Esse momento marca o início de uma encenação livre de qualquer interferência do diretor teatral, culminando no trabalho em equipe onde atores, produtores auxiliam diretamente na construção cênica³.

3 Mais adiante (no Brasil, década de 1990), emergiram os processos de criação colaborativa e/ou compartilhada, onde há uma radicalização das relações entre os artistas-criadores da cena na busca de uma horizontalização não hierárquica das funções de cada artista na composição da obra cênica.

O corpo do ator tornou-se fonte de estudos para grandes pensadores do teatro moderno. A quebra da “quarta parede”⁴ proposta por Brecht, trouxe um novo lugar entre o ator e espectador. Impulsionado por um espírito revolucionário emergido entre lutas de classes do século passado, o público se identificava com as ações cênicas trazidas por Brecht.

Por outro lado, o pesquisador Jerzy Grotowski veio propor uma brusca ruptura entre espectador e o público. No seu texto *Da Companhia Teatral à arte como veículo*, ele

dividiu seu trabalho em quatro fases distintas: o teatro dos espetáculos, o parateatro, o Teatro das Fontes e a arte como veículo. No livro *The Grotowski Sourcebook* (1997), a divisão é diferente já que o parateatro e o Teatro das Fontes são apresentados juntos, e acrescenta-se a fase do *Objective Drama*, período entre 1983 e 1985, no qual Grotowski trabalhou na Universidade da Califórnia, Irvine. (LIMA, 2010, p. 1).

Nas quatro fases de estudos sobre a arte de ator, Grotowski intenciona o treinamento do ator, a subjetividade e espiritualidade, além de buscar estabelecer uma conexão recíproca na construção dos seus espetáculos. Diante disso, o trabalho do ator seria um processo experimental, que, no Teatro Laboratório, integraria o ator/treinamento.

Tatiana Motta, pesquisadora sobre Jerzy Grotowski, afirma: “minha hipótese provisória é de que, nos textos de Grotowski, o ‘sagrado’ aparece como provocação” (LIMA, 2010, p. 2). Para Grotowski, provocação e disciplina eram indispensáveis para que o ator pudesse romper os bloqueios impostos no seu dia-dia. Essa disciplina técnica exigida por Grotowski seria capaz de fazer com que o ator adquirisse um virtuosismo em seus treinamentos e que refletiria em cena, compondo o espetáculo e estimulando o público se torne intérprete da obra.

Após o contato com o trabalho de Jerzy Grotowski e suas considerações, Eugênio Barba desempenhou um complexo estudo corporal a partir do que ele passou de *pré-expressividade*:

O estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”. (BARBA, 1994. p.23)

4 Foi a partir da quebra da quarta parede e do diálogo do ator com o público que Brecht vislumbrou essa postura crítica da sociedade frente aos acontecimentos de sua época.

Para este autor, o movimento extracotidiano se torna base para o processo de formação da cena espetacular, assim como os conjuntos de habilidades e técnicas adquiridas durante anos pelo ator passam a ser sua fonte de estudo. Posto isso, é possível dizer que, nas danças de Congado, os componentes da Guarda, ao longo dos anos, adquirem habilidades corporais, gestuais e sonoras, compondo um conjunto de ações físicas e sonoras que podem despontar inclusive em situações cotidianas como no ato de falar, cantar, expressar-se socialmente, fazendo deste um componente, um típico personagem popular de sua cidade.

Por sua vez, tanto Grotowski quando Burnier afirmam que as ações físicas são as ações pequenas e, de seus escritos, depreende-se que elas possuem começo, meio e fim. Além dessas características, Burnier considera-as como “unidades mínimas de ações [...] a menor partícula viva do texto do ator”. Por texto do ator ele entende “o conjunto de mensagens ou de informações que o ator, e somente ele, pode transmitir” ao realizar ações sobre um palco. (SIQUEIRA, 2000, p. 23).

Assim, evidencia-se que os estudos corporais de Jerzy Grotowski “têm como princípio a concentração do valor semântico no corpo. Em vida, ele buscou a verdadeira experiência de vida na relação entre ator e espectador, construída pela presença simultânea dos corpos” (FALKEMBACH, 2005, p. 26). Em seus estudos sobre o “ator santo”, Jerzy Grotowski propõe uma “subjetividade de si”, em que o ator é capaz de tornar-se sua própria criação ao entregar-se de corpo e alma na elaboração e construção de sua obra de arte. Para ele, “o ator é uma corrente de vida básica” cujas ações são trabalhadas

no contexto do ator, e não do personagem. Num primeiro momento, estas ações são para nós a resultante de um processo de busca individual e pessoal, de uma dinamização de energias potenciais do ator, ou seja, desta corrente de vida básica, e num segundo momento, um instrumento técnico, um comportamento restaurado, que servirá de veículo tanto de ida – comunicação com espectadores –, como de volta – a religação consigo mesmo. (BURNIER, 1994, p. 211)

Luis Otávio Burnier (1994) propõe um processo de representação teatral a partir de codificações das ações físicas e vocais. Adilson Siqueira (2000), ao mencionar Sandra Minton, traz a informação de que “uma frase é feita de ‘pequenos movimentos’ que se caracterizam por ‘um impulso de energia que cresce, estrutura-se, encontra sua conclusão e flui fácil e naturalmente em direção à próxima frase de movimento’ (SIQUEIRA, 2000, p. 24).

O conceito de *dramaturgia corporal* é fruto das mudanças de paradigmas e dos movimentos vanguardistas que perpassaram diversas linguagens artísticas entre os séculos XIX e XX. Até o século XVIII, o teatro apresentava uma estrutura mais voltada para o texto, popularmente conhecida como “teatro do textocentrismo”: o teatro produzido pela velha guarda dos séculos XVIII e XIX era, pois, dominado pelo texto, sendo este o elemento principal na concepção da cena teatral. Essa forma de teatro prevaleceu até o final do século XIX.

[...] Dramaturgia do corpo (ou dramaturgia do ator), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como consequência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. (FALKEMBACH, 2005, p. 20)

Ademais, como se pode perceber, esse apanhado conceitual se fez necessário porque apresenta as muitas transformações nos pensamentos e concepções da cena teatral no decorrer dos séculos, sendo que todas vão, paulatinamente, mostrando-nos a importância do corpo do ator na formação da cena contemporânea. A nós interessa diretamente a discussão sobre dramaturgia corporal como um processo que parte do corpo para concepção da obra, já que esse princípio foi utilizado na composição dos personagens que compõem a Guarda de Congado.

no contexto do ator, e não do personagem. Num primeiro momento, estas ações são para nós a resultante de um processo de busca individual e pessoal, de uma dinamização de energias potenciais do ator, ou seja, desta corrente de vida básica, e num segundo momento, um instrumento técnico, um comportamento restaurado, que servirá de veículo tanto de ida – comunicação com espectadores –, como de volta – a religação consigo mesmo. (BURNIER, 1994, p. 211)

Luis Otávio Burnier (1994) propõe um processo de representação teatral a partir de codificações das ações físicas e vocais. Adilson Siqueira (2000), ao mencionar Sandra Minton, traz a informação de que “uma frase é feita de ‘pequenos movimentos’ que se caracterizam por ‘um impulso de energia que cresce, estrutura-se, encontra sua conclusão e flui fácil e naturalmente em direção à próxima frase de movimento” (SIQUEIRA, 2000, p. 24).

O conceito de *dramaturgia corporal* é fruto das mudanças de paradigmas e dos movimentos vanguardistas que perpassaram diversas linguagens artísticas entre os séculos XIX e XX. Até o século XVIII, o teatro apresentava uma estrutura mais voltada para o texto, popularmente conhecida como “teatro do textocentrismo”: o teatro produzido pela velha guarda dos séculos XVIII e XIX era, pois, dominado pelo texto, sendo este o elemento principal na concepção da cena teatral. Essa forma de teatro prevaleceu até o final do século XIX.

[...] Dramaturgia do corpo (ou dramaturgia do ator), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como consequência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. (FALKEMBACH, 2005, p. 20)

Ademais, como se pode perceber, esse apanhado conceitual se fez necessário porque apresenta as muitas transformações nos pensamentos e concepções da cena teatral no decorrer dos séculos, sendo que todas vão, paulatinamente, mostrando-nos a importância do corpo do ator na formação da cena contemporânea. A nós interessa diretamente a discussão sobre dramaturgia corporal como um processo que parte do corpo para concepção da obra, já que esse princípio foi utilizado na composição dos personagens que compõem a Guarda de Congado.

PERFORMANCE E SUAS DEFINIÇÕES

Parte dos estudos em performance no Brasil está voltada para as festas tradicionais e populares do país. Nelas podemos observar uma forte manifestação cultural de um determinado povo, com o intuito de cultuar o sagrado, geralmente em eventos ritualísticos e religiosos. Nesse sentido, temos uma grande miscigenação de culturas tradicionais espalhadas pelo país, transmitindo à população brasileira seus saberes, crenças e tradição.

O conceito “performance” tem sido usado também para compreender o teatro feito pelo povo iletrado, seguindo a tradição oral alheia aos modelos greco-romanos. Dessa forma, performance é utilizada como sinônimo de apresentação e representação, de folguedos e brinquedo, quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas destas formas preservando o seu alto grau ritualístico. (LIGIÉRO, 2011, p. 68)

Para Richard Schechner:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a:

Ser Fazer

Mostrar-se fazendo

Explicar ações demonstradas

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos quasares aos entes sencientes e formações supergalácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance. (SCHECHNER, 2003, p. 25)

Como se pode perceber, Schechner (2003) explicita que, na performance, o corpo é utilizado como suporte, ferramenta essencial para a criação, seja no cotidiano de uma pessoa, desempenhando alguma função, ou no campo das artes, no mostrar-se fazendo. Performance, na verdade, é um termo difícil de conceitualizar, levando-se em consideração as diversas ramificações que o termo apresenta. Performar uma ação não significa seguir uma linearidade com princípio, meio e fim. O performer pode simplesmente ficar no ato corporal de “fazer”, pois, nesse caso, “interpretar” a ação apresentada, cabe ao espectador.

Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o que é ordinário é observar quanto ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Dessa forma, falar em performance é pensar em um comportamento restaurado, em que cada ação se faz única e exclusiva. O comportamento em questão não pode ser copiado ou executado da mesma maneira. O momento deve ser único

e, de certa forma, ocorrer no ato de fazer e mostrar-se fazendo, tornando-a autoral. Por exemplo: por mais que uma obra de *Performance Art* seja reproduzida por vários artistas, ela jamais terá o mesmo tempo e momento experimentado em sua origem.

Em relação à performance e ao comportamento restaurado, uma vez que as

performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinaados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode

copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo - nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. O que dizer das réplicas e clones, mecânica, digital ou biologicamente produzidos? Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

O que Schechner (2003), chama de comportamento restaurado, pode ser compreendido como pegar uma situação que já aconteceu em algum lugar e repeti-la. Entretanto, esse ato de repetir tem que ter um sentido, uma intencionalidade que a ligue ao lugar onde ela acontece. Também o autor cita diversas modalidades de esporte como performance, e coloca como exemplo o futebol: em uma partida, por exemplo, podemos observar o “driblar” dos jogadores como um grande bailado. Mesmo o futebol não sendo uma dança, é inquestionável o desempenho dos jogadores, principalmente quando seu time se consagra na vitória, fazendo com que atorcida comemore junto, atingindo um êxtase coletivo. A troca de vibração ao comemorar o resultado de uma partida de futebol, entre os jogadores e a torcida, é a atmosfera propícia para que a performance aconteça.

Performatividade como metodologia de análise

A metodologia aplicada nesta pesquisa parte dos estudos sobre a observação participante proposta pela pesquisadora professora Maria Amélia Matos, seguindo protocolo de observação onde o observador registra os dados coletados contém uma série de itens, que abrangem as informações relevantes para a análise dos comportamentos (MATOS, 1990, p. 44). Assim torna-se possível o estudo da técnica corporal produzida pela Guarda de Congado de Dionísio, em Minas Gerais. Algumas figuras pertencentes à esta Guarda foram pesquisadas na busca de uma metodologia de ensino da prática de cultura popular na disciplina de artes na educação básica, conforme propõe a Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do Ensino Fundamental até o Ensino Médio.

O intuito inicial da pesquisa no mestrado era aproximar o aluno do ensino básico do objeto pesquisado (a corporeidade performativa do Congadeiro), possibilitando ao discente apresentar um trabalho prático a partir da cultura popular regional, seguindo os protocolos de observação participante (MATOS, 1990).

Tendo em vista que a pesquisa passa pelos estudos afrodescendentes na Festa de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio, as investigações trouxeram também inquietações em relação aos estudos performativos no âmbito da cultura popular.

Com base nisso, lançamos mão do conceito de *performatividade* de Josette Féral (2009) que no nosso modo de ver, pode ser observado na Festa de Nossa Senhora do Rosário. Neste sentido, somamos ao referencial teórico do conceito proposto por Eugenio Barba corpo em situação de representação, o qual utilizo a partir da Grazielle Rodrigues, bem como à ideia de performance afro-ameríndia proposto por Zeca Ligiéro; o conceito de performatividade proposto pela autora para compreender o “espaço potencial [...] onde olhar solicita a instauração de um ‘espaço outro’ que se torna o ‘espaço do outro’ – espaço virtual, espaço de criação – que, por sua vez, dá lugar diferenciado aos sujeitos atuantes e ao surgimento da ficção” (ACÁCIO, 2011, p. 40).

Para que exista arte tem que haver espaço potencial. [...] Essa visão nos permite entender por que às vezes há teatro e outras vezes não. Na medida em que o ator é capaz de criar esse espaço potencial, ele é capaz de atuar. Se ele como sujeito está demasiadamente presente, fracassa. Se a realidade está demasiadamente presente, também fracassa. (FÉRAL *apud* ACACIO, 2011, p. 42)

Este outro espaço criado pelo personagem compartilha da realidade vivida pelo performer em situações cotidianas, no dia-dia como o ato de: falar, cantar, gesticular, realizar movimentos, trejeitos, frases de movimentos e sonoras. Por outro lado, há um espaço mental criado pelo performer durante o ritual de Congado no mostrar-se fazendo, instaurando um comportamento restaurado. Nesse lugar o performer desempenha sua produção artística. O suporte fundamental que sustenta o evento é o corpo dos congadeiros e seus movimentos que despontam em seus corpos trazendo, a partir de um comportamento restaurado, os movimentos expressivos e pré-expressivos. Segundo Eugenio Barba, o comportamento cênico pré-expressivo

se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”. (BARBA, 1994, p. 23)

Esse comportamento pré-expressivo se presentifica em diversas culturas, podemos observar essa expressividade em cada parte do corpo dos congadeiros apresenta uma potencialidade gestual. Os joelhos talvez sejam os mais expressivos, pois realizam movimentos de flexão impulsionando diversas possibilidades de ritmos, altamente marcados pelos sons que ecoam dos instrumentos musicais. Os movimentos realizados a partir dos joelhos são chamados pelos membros da guarda “dobradura”, por se tratar de um movimento rápido e ligeiro no qual se impulsiona a formação de saltos e rodopios, constituindo a coreografia da dança conga.

Por outro lado, os pequenos movimentos de flexão de joelhos criados pelos dançantes, chamados “molejo”, trazem um gingado num ritmo cadenciado, geralmente em pequenos passos, de modo bem similar aos dançados pela Guarda de Moçambique. Para Graziela Rodrigues, “na relação simbólica e na concretude da ação física através dos joelhos o homem redime-se das imperfeições e invoca a presença do que é perfeito no recebimento do sagrado” (1997, p. 49).

Após a saudação, o rei é chamado pelo capitão a compor o cortejo e juntos vão à casa da rainha, onde o mesmo ritual se repete. O comportamento restaurado dos corpos dos congadeiros consiste na plenitude performática, que é um ato involuntário reforçando os estudos de Richard Schechner (*apud* GLUSBERG, 2011), ao afirmar que “o processo ritual é a performance”. Estamos falando de vida, algo que é feito por pessoas que se preparam o ano inteiro e, no dia específico da Festa, assumem os personagens de capitão, rei e rainha (membros de uma corte). Observa-se que, por mais que os personagens envolvidos no festejo sejam fictícios, naquele momento os moradores assumem, perante a sociedade, uma verdade empírica sobre si mesmos que frutifica elementos ricos em performatividade.

Outra parte digna de destaque no congo é o movimento de tronco a se curvar para frente como se exercesse uma força-peso em direção ao chão. Impulsionando um movimento forte dos ombros, os pés acompanham o ritmo com pequenas batidas no chão em compasso binário (dois tempos a cada passo). Assim segue a Guarda pelas ruas da cidade, mostrando seu molejo e encantando multidões.

Figura 1 – Congadeiros na Praça Central, Dionísio - MG



Fonte: Autoria: José Rosário de Castro Souza, 2018.

Na figura 1 (acima) observamos a dança circular da Guarda. Esse movimento é realizado para esperar a corte imperial formada. O cortejo vai em direção à Igreja Matriz de São Sebastião – padroeiro da cidade de Dionísio. Durante todo o trajeto, as Guardas de Congado dançam, festejam e louvam a Nossa Senhora do Rosário.

ANÁLISE E DESCRIÇÃO DA PERFORMATIVIDADE DO CORPO EM SITUAÇÃO DE REPRESENTAÇÃO NO CONGADO

Após realizarmos um breve levantamento sobre a ideia de performance e algumas de suas ramificações e subgêneros, pretendemos, então, relacionar a Guardade Congada de Dionísio ao campo dos estudos da performance. Logo, trazemos um breve relato de experiência sobre a festividade em estudo.

Para compreender a produção dos movimentos na dança de Congado, buscamos os estudos das *ações físicas*, desenvolvido pelo ator/diretor em pesquisador de teatro Constantin Stanislavski. Para ele, as ações físicas atuavam

como meio pelo qual o ator podia edificar sua arte. Ele constatou que as emoções pertenciam a um universo subjetivo do qual não tínhamos controle: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas”. A noção das ações físicas é, portanto, de fundamental importância para a arte de ator. Mas o que é exatamente uma ação física? O termo parece lógico: é uma ação que acontece no corpo, corporificada, ou um corpo-ação. Talvez o caminho para se entender este temor sem limitá-lo por meio de definições restritivas, seja entender o que não é uma ação física, afastando assim diversos mal-entendidos possíveis entre ação física, movimento, atividade, gesto. Antes, no entanto, vale lembrar como Decroux entendia a ação: “A ação nasce da coluna vertebral”, dizia com frequência em suas aulas. Assim ele diferenciava os movimentos e gestos que nasciam dos braços e das mãos, das ações que nascendo da coluna vertebral, ecoavam, nos braços e mãos. Para Decroux os braços, mãos e rostos eram vistos como terminações, prolongamentos do corpo. O tronco, a coluna vertebral, era o grande centro de expressão do corpo e, portanto, merecedor de destaque. (BURNIER, 1994, p. 39).

Ao chegar à sede do Congado, o capitão se ajoelha diante da porta, seus joelhos ficam flexionados, a cabeça vai ao encontro do tórax, os olhos permanecem fechados, o braço esquerdo fica em sentido horizontal com as mãos sobre a coxa esquerda, o braço direito permanece estendido para cima formando um ângulo de 90° graus, nas mãos um apito que é levado à boca. Um som fino reverbera no ar, um silêncio ecoa no espaço, todos os membros da guarda ficam em silêncio. Após esse momento, o capitão começa a se levantar. De pé, começa a realizar um pequeno movimento no quadril da direita para esquerda que vai reverberando para a coluna vertebral. Os pés vão da direita para esquerda com um leve movimento circular. Um canto é entoado pelo capitão com uma voz bem aguda pedindo proteção e abertura da porta da sede. Diante do altar de Nossa Senhora do Rosário, entoava um cântico.

A roupa dos dançantes é simples e com poucos detalhes. Geralmente feitas de tecidos finos e leves de maneira que não atrapalhem a movimentação dos corpos. Capacete com fitas coloridas, camisa branca com a imagem de Nossa Senhora do Rosário estampada ao centro, saia branca com fitas coloridas, sempre vestida sobre uma calça azul. São os responsáveis pelo encantamento da dança na festividade, seus gestos corporais, saltos e rodopios cativam o público integrando a beleza produzida pelos movimentos corporais, cantos e percussão.

Figura 2 - Sr. Sebastião Gonçalves Ferreira: pai de Genilson Ferreira autor 1 deste artigo



Fonte: Arquivo da Igreja Matriz, Dionísio - MG.

Os guardas dos Reis Festeiros são pessoas antigas no Congado e que geralmente acompanham a guarda ao lado dos Reis Festeiros. Sua movimentação é lenta, coluna vertebral sempre ereta, joelhos ligeiramente flexionados, carregam no braço uma espada encostada em seu tronco, seus olhos convergem em várias direções, estão atentos à movimentação de todos os participantes da festa, pois são os protetores dos Reis Festeiros. Já os Reis Congos são corpos cansados, são os veteranos mais velhos da guarda, sua postura corporal ereta, a coroa sempre na cabeça que geralmente tem uma leve curvatura para frente, movimentos leves, um andar lento, nas mãos geralmente carregam um rosário.

ELEMENTOS PERFORMATIVOS DA FESTA

Deste ponto em diante, gostaríamos de analisar alguns elementos performativos que compõem a Festa de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio, Minas Gerais, tais como: figurino, a cidade enquanto cenário da festa e os movimentos produzidos nos corpos do congadeiro como forma de comunicação e expressão. O conceito aqui estudado será o da *performatividade* de Josette Féral (2009). Entretanto, estou levando esse conceito

para a teatralidade a fim de encontrar essa ligação entre *performance* e *performatividade* nas festas tradicionais como as de Congado. Segundo Féral (2009), essa discussão entre *performance* e *performatividade*

abria de certa forma a década [de 2000] e reunia textos publicados no decorrer dos anos precedentes por uma questão fundamental: O que é a performance? Ou melhor, o que é uma performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política” [...] Esse trabalho de definição daquilo que pode recobrir a noção irá se afinando – mas, também, tornando-se cada vez mais abrangente – nos livros que se seguiram, particularmente em Teoria da Performance e em Estudos Performativos [...]. (FÉRAL, 2009, p. 198).

Os estudos em performance são amplos e gostaria de mostrá-los a partir da perspectiva do ritual de Congado. O objetivo é reafirmar a presença de uma performatividade na ação cênica dos congadeiros durante a festa e como os figurinos, a cidade e seus próprios corpos restaurados fazem com que aconteça esse evento espetacular.

Sabemos que a Festa de Nossa Senhora do Rosário se trata de um ritual religioso que compõe uma tradição centenária na cidade de Dionísio. Porém, ao analisarmos esses elementos performativos presentes na referida festividade, identificamos uma aproximação com a encenação teatral de outra perspectiva, assim acontece o que chamamos de performatividade.

Os corpos dos congadeiros estão preparados para seguir o caminho em direção à casa dos Reis Festeiros, para iniciar seu reisado. Nesse momento, constata-se uma forte potência corporal produzindo movimentos e sons que é a fonte de energia para toda a produção da dança.

Falamos de um corpo que se encontra à margem da sociedade brasileira, porém, é este mesmo corpo um receptáculo do inconsciente coletivo. Dentre as tantas expressões, este corpo capta o sagrado que faz-se presente em meio às contingências do profano. A sua manifestação, fruto de interações, aprofunda o significado do que seja A Dança, (RODRIGUES, 1997, p. 27)

A dança do Congado, além do seu caráter religioso, é também uma forma de comunicação, de expor seus sentimentos e, acima de tudo, um compromisso com o sagrado. É evidente a potente expressão que a dança é capaz de produzir nos corposdaqueles que a praticam e aos olhos de quem assiste àquele espetáculo de caráter urbano.

A CIDADE ENQUANTO PALCO DO GRANDE EVENTO PERFORMATIVO

Gostaríamos de ressaltar que a cidade de Dionísio se torna palco para um grande evento performativo em que memória, cultura e tradição se entrelaçam para a realização dessa festa centenária na Cidade. A Festa de Nossa senhora do Rosário acontece desde 1914, sendo que no ano de 2014 ocorreu a Festa do Centenário, momento em que todos os ex-Reis Festeiros ainda vivos desfilam no cortejo de reis pelas principais ruas das cidades.

[...] Com a consagração do uso de espaços semipúblicos para práticas artísticas na atualidade, inaugura-se uma outra etapa da história do espetáculo, complexa, híbrida, uma história de impermanências, desterritorializações, itinerâncias e normatizou-linhas de fuga que promovem uma história de situações teatrais onde a chave espaço-temporal é um eixo central. (KOSOVSKI, 2003, p. 221).

Desde os primórdios do teatro, o espaço público é utilizado para o ritual teatral. A origem do teatro ocidental nos revela a tradição do culto sagrado ao deus Dionísio, consagrado como o deus do teatro e também das festividades, orgias e bacanais. Com mudanças de séculos a arte da encenação começou a ocupar cada vez mais os espaços públicos, no século XX, as mudanças de paradigmas e surgimentos de novas linguagens artísticas como o *happening* de Allan Kaprow nos anos 1960 e 1970. Os artistas vanguardistas vinham impulsionados pelos movimentos surrealistas, dadaístas, futuristas e antiarte. O lugar “de onde se vê”, não era somente o “teatro”; as encenações ganharam um caráter urbano sendo representados em (casas abandonadas, hospitais, galpões, coretos, transportes públicos).

A partir da década de 1980, torna-se cada vez mais corriqueiro o uso de galpões *foyers* de centros culturais, jardins de museus, parques, ruas: praças como lugares possíveis para as performances teatrais - quando se percebe a presença das políticas públicas em relação ao espaço urbano, política que expressam a importância de reivindicação do direito à cidade, numa perspectiva de ampliação da cidadania no uso do patrimônio público e ambiental. (KOSOVSKI, 2003, p. 221).

A cidade é um palco da vida cotidiana de seus moradores. Cada casa abriga uma família, tradições, costumes, saberes e crenças. Assim como influencia diretamente a forma de vida da sua população, a Festa do Rosário é um grande exemplo de encontros entre famílias. Muitos dionisianos ausentes retornam à cidade para acompanhar e ajudar na organização da festa. Também temos os moradores da cidade que prestam serviço voluntário durante a mesma, desde o enfeite das ruas onde o cortejo irá passar, até a organização do café e almoço que são servidos aos congadeiros e a população da cidade.

A pesquisadora Sandra Pesavento (2007) apresenta a cidade e suas interferências em seus habitantes a partir da

[...] dimensão da sensibilidade que cabe recuperar para os efeitos da emergência de uma história cultural urbana: trata-se de buscar essa cidade que é fruto do pensamento, como uma cidade sensível e uma cidade pensada, urbes que são capazes de se apresentarem mais 'reais' à percepção de seus habitantes e passantes do que o tal referente urbano na sua materialidade e em seu tecido social concreto. Sem dúvida, essa cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento e que identifica, classifica e qualifica o traçado, a forma, o volume, as práticas e os atores desse espaço urbano vivido e visível, permitindo que enxerguemos, vivamos e apreciemos desta ou daquela forma a realidade tangível. A cidade sensível é aquela responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam na e por causa da cidade. (PESAVENTO, 2007, p. 14).

A cidade é, sem dúvida, um elemento performativo importante da Festa do Rosário. A interação entre moradores para realização do evento reafirma o comportamento restaurado trazido por Schechner. Na segunda semana de outubro, moradores já se preparam para organizar e realizar esse grande evento. No simples ato de enfeitar as ruas por onde o cortejo passa, ocorre uma modificação espacial na cidade, lugares nunca observados antes se tornam visíveis durante o cortejo. Também temos a demonstração das habilidades corporais presentificadas nos corpos dos congadeiros durante a Festa.

Figura 3- Congadeiros no cortejo dos reis festeiros



Fonte: Autoria: José Rosário de Souza Castro, 2018.

A performance se presentifica na dimensionalidade do espaço urbano por onde o cortejo passa (ruas, praças, coretos, avenidas e, por fim, as casas), deixando sempre um encantamento emergir por meio de um ato coletivo, envolvendo todos participantes daquela festa. Este cortejo é dividido em dois momentos: o primeiro é a busca do Rei Festeiro em sua residência; geralmente as Guardas se dividem, o Rei sempre está acompanhado de sua corte, formada por condes, condessa, príncipes, princesas e pajés. Essa caracterização simbólica mostra a riqueza e a diversidade de um reinado que ainda vai começar. Assim encontramos o ligamento das práticas artísticas, encontradas nas performances, presentes em eventos populares tradicionais do Brasil.

Nesta medida, o ato de ocupar os mais diversos tipos de nichos da cidade, descobrir e ocupar um novo sítio urbano, torna-se uma prática cada vez menos heroica e, conceitualmente, cada vez mais possível, confirmando que as sementes lançadas pelos artistas utópicos e sonhadores do século XX se instauraram na contemporaneidade e podem germinar à maneira do século XXI, maneira esta que estamos fabricando e descobrindo. (KOSOVSKI, 2003, p. 221).

Na chegada à casa do rei festeiro, geralmente a encontramos enfeitada e com uma cenografia bem representativa de uma corte, pois nesse dia, um cidadão comum na cidade se torna um rei e todos que participam da festa durante o cortejo o saúdamem sua realeza. Também a indumentária (a roupa real, capa, cetro e a coroa) estabelece um comportamento restaurado confeccionando o personagem do rei festeiro. A chegada da Guarda de Congado à casa do rei é sempre entoada por um canto de saudação. O capitão assopra em seu

apito um som que reverbera suavemente no espaço, fazendo uma comunicação com os membros da Guarda e o canto acontece: “Ô *Sinhô Rei, saia pra fora, entra no Congo / E lá vamos embora.*”

Figura 5 – Festa de Nossa Senhora do Rosário, Dionísio – MG



Fonte: Arquivo pessoal de Raimundo Nonato, 2003.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradição é trazida a público a partir de análise da festa de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Dionísio Minas Gerais. Permitindo a nós pesquisadores uma análise dos elementos performativos presentes na Festa, por outro lado fazemos um sucinta observação dos corpos em situação de representação na dança de Congado, o qual foi o objeto investigado por este artigo.

REFERÊNCIAS

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo [manuscrito]:** a construção de um operador conceitual, 2011.

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

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo. 1994.

FALKEMBACH, Maria F. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **Arte da performance. [The art of performance]**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KOSOVSKI, Lidia. Performance e urbanidade. In: **O Percevejo** – Revista de Teatro, crítica e estética, Programa de Pós-Graduação em Teatro, n°. 12, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Motta Tatiana. **Grotowski**: arte, espiritualidade e subjetividade. Rio de Janeiro, 2010.

MATOS, M. A.; Danna, M. F. **Ensinando observação**: Uma Introdução (1ª ed.). São Paulo: Edicon. 1990.

OLIVEIRA, Cristóvão de. Um brevíário para o diretor teatral: as relações diretor- espectador sob uma perspectiva de recepção. Revista **“O Teatro Transcende”** do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, N° 1, p. 03 - 18, 2013.

PAVIS, Patrice **A encenação contemporânea**: origens tendências, São Paulo: Perspectiva. 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 11-23, 2007.

PESAVENTO, S. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, S; LANGUE, F. (orgs.). **Sensibilidades na história**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007a, p. 9-21..

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Título original: Théâtre et mise en scène - 1880-1980 .1. ed. 2. ed. Tradução. e Apresentação 'de YAN MICHALSKI. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1982.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. A performance no Moçambique de Belém. In: **O Percevejo** – revista de teatro, crítica e estética, Programa de Pós-Graduação em Teatro, n.12, 2003.

SCHECHNER, Richard. 2003. “O que é performance?”, em **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge.



SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Busca e retomada**: um processo de treinamento para a Construção da Personagem pelo Ator-Dançarino, SP: 2000

TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgia do corpo: protocolos de criação das Artes da Cena: dialogos entre artistas**. 2009. 2v. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Recebido em: 19/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

O HORROR CORPÓREO NA PANDEMIA: UM ESTUDO SOBRE A FUGA ATRAVÉS DA FICÇÃO DO TEATRO DE HORROR

Rosana Moro¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo o destrinchamento de uma performance produzida como requisito parcial para a disciplina *História da Arte VI* do curso de Museologia (EMBAP/UNESPAR). Neste artigo expresse-me em quatro papéis, são eles: o papel da personagem investigada através da performance “Babel”², o da artista-performer-produtora, o da crítica genética investigadora e o da museóloga em formação. Em sua introdução, apresento a proposta da avaliação na qual a ideia inicial foi a de produzir uma performance relacionando corpo e pandemia. Então, apresento a correlação entre esses pontos com a minha produção em geral. Minha proposta foi explorar o horror corporificado e corporal, fazendo uso de conceitos relacionados ao teatro de horror. Como futura museóloga, procurei documentar o processo a fim de pensar em uma possível musealização da obra. Ao incorporar o conceito da crítica genética, envolvi-me na busca dos significados mais confidenciais que foram trazidos à minha mente desde o início do processo até o momento da escrita e leitura deste artigo. Além da crítica genética, também trago como possibilidade a documentação das ações vividas. Aqui me proponho a investigar mais a fundo o meu processo criativo visando uma compreensão da gênese do meu próprio processo artístico.

Palavras-chave: horror corporal; horror corpóreo; performance; processo artístico.

THE BODY HORROR DURING THE PANDEMIC: A STUDY ON ESCAPISM THROUGH THE FICTION OF HORROR THEATER

Abstract: This work aims to unravel a performance that was produced as a partial requirement for the evaluation of the discipline Art History VI, part of the Museology course (EMBAP/UNESPAR). In this paper, I express myself in four roles, which are: the role of the investigated character through the performance “Babel”, of the artist-performer-producer, of the genetic and investigative critic, and of the museologist in training. In its introduction I present the evaluation proposal on which the initial idea was to produce a performance correlating body and the pandemic. Then I present the correlation between these aspects and my overall production. My proposal was to explore body and embodied horror using concepts related to horror theater. As a future museologist, I tried to document the process as to envision a possible musealization of the work. When incorporating the concept of genetic critique, I got involved in the search for the more confidential meanings that were brought to mind since the start of the process and until the writing and reading of this paper. In addition to the genetic critique, I also showcase the possibility of documenting lived actions. Here I propose myself to thoroughly investigate my own creative process, aiming for a comprehension of the origins of my own artistic process.

Keywords: body horror; embodied horror; performance; artistic process

1 Tecnóloga em Produção Cênica pela Universidade Federal do Paraná. Graduanda em Museologia pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba I/EMBAP. Faz parte do GAFE (Grupo de estudos de Arte Fora do Eixo). E-mail: rosana4.730@gmail.com

2 https://archive.org/details/babel_202201

INTRODUÇÃO

Durante esse tempo de pandemia, refleti sobre algumas temáticas, sobretudo a necessidade e a importância de retomar algumas pesquisas. A título de exemplo, os estudos de gênero e minha produção artística — a literatura e o teatro de horror, roteiros e performance. Mas qual é essa relação a qual me propus a suscitar entre a pandemia e o retorno a tais assuntos? Seria a necessidade de repensar o lugar do (meu) corpo no mundo? Por que reviver estes temas? E a primeira resposta que vem ao pensamento é a que eu estava precisando me sentir viva. Artaud sintetiza meu fundamento, ao ser citado por Cohen (2013), brindando-nos com uma materialização do sentir teatral na qual discorre sobre o fazer de uma performance cênica viva:

... o Teatro refunde todas as ligações entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que já existe na natureza materializada... O Teatro devolve-nos os nossos conflitos dormentes e todas as suas potências e dá a essas potências nomes que aclamaremos como símbolos... (ARTAUD *apud* COHEN, 2013, p. 115).

A pandemia foi a catalisadora para que essa retomada existisse e para o desenvolvimento e um anseio de manifestar a minha arte, pois estive fora do circuito por uns anos e já pretendia voltar aos palcos, às exposições, desejava voltar a ser vista. Entretanto a pandemia veio e nos trancou³ em casa para vivermos através de uma tela de computador. Desse modo, precisei compreender que teria que mudar, em partes, o meu entendimento sobre as artes como um todo, com o objetivo de partir do pensamento sobre artes digitais, virtuais e acerca da não-presença física para conseguir manifestar meu propósito com minhas criações. A pandemia acabou alterando o modo como produzo arte – ou pelo menos emprestando-me conceitos de como desenvolver minha própria intenção artística – especialmente no sentido de expansão de objetivos e metodologias de produção. A partir da relação que quero ter com o exterior, projetando uma recepção que meu interior causaria em meu público, procuro reavivar os meus estudos do gótico, do horror, do terror e de tudo o que esteve me convencendo a continuar viva. Essa proposta surgiu como uma inspiração sobre o que eu queria mostrar quando há referência às minhas criações.

³ Aqui não entrarei no quesito (pelo menos não direta e profundamente) “privilégio ao luxo de poder ficar em casa em uma pandemia”, entre aspas por não acreditar que isso seja um privilégio, mas, sim, que deveria ter sido, no mínimo, um direito.



Desde o início de minha vida como produtora de arte, estive bebendo da fonte do horror, do sombrio e do medo tanto no Teatro como em minha escrita e, mais recentemente, em Histórias em Quadrinhos. Fazer horror, deixar o público passando mal, ficar com mancha de corante por ter feito sangue artificial, receber o público após a apresentação e ouvir “meu deus, minha pressão baixou, quase não consegui assistir, mas foi sensacional”. Tudo isso me deixava em êxtase, realizada e, de repente, não tive mais esse gozo, essa alegria de produzir. Desde então percebi que estive me privando de novas experiências cênicas, afinal eu não estava mais produzindo. Assim, escolhi trabalhar com uma obra minha por duas questões. A primeira delas é que me mostrar dessa forma também me é desconfortável, nesse sentido do grotesco e do divino. Mostrar uma obra minha e eu mesma destrinchá-la está fazendo parte de um exercício ao qual me propus desde a concepção de “Babel”, antes mesmo da definição do título. A segunda questão pode ser considerada como se meu ego filosófico quisesse se nutrir, portanto justifico parte da escolha do meu objeto de estudo a partir de Curiel (2020). Apesar de serem, na prática, temáticas diferentes, faço uso de algumas questões dela quanto a objetos de pesquisa: “Por que feministas brancas do Norte estudam as mulheres do Terceiro Mundo? Por que feministas acadêmicas do Sul estudam as ‘outras’ de seus próprios países? Sob que tipo de relações esses exercícios investigativos são realizados?”.

Desse modo, desenvolvo um estudo de caso que vivenciei e produzi, podendo, assim, dar mais vida ao meu processo. Ao incluir uma análise íntima e corporificada, também trabalho com uma curadoria especial, visto que relato uma visão de minha própria essência. Aqui, a observadora, a testemunha, a “outra” sou eu mesma, mas essa “outra”, primeiramente, só existe pois há uma “eu”, uma sentinela analisando, anotando, registrando cada enlace da faixa que cobre a falta dos olhos. Assim eu mesma, sou a espectadora e a «*camerawoman*» que grava a cena, talvez até mesmo rindo de escárnio pois não estava na pele daquela que sofreu a perda física do ato de enxergar ou, até mesmo, sofrendo por estar presenciando aquilo sem poder agir com o intuito de mudar o estado daquela vítima. Essa ideia de auto-avaliação chamou minha atenção, posto que a pandemia, além de todo o pesadelo externo, também me deixou mais introspectiva, revelando-me, também, alguns pesadelos intrínsecos.

A COMPOSIÇÃO

A videoperformance “Babel” consiste em uma cena de 4 (quatro) minutos e 44 (quarenta e quatro segundos), na qual fiz uso de um celular com câmera, fixo em um tripé e com um leve balançar causado pela corrente de ar do apartamento onde foi gravado. A câmera está filmando um espelho em formato oval, no banheiro, que reflete a personagem fazendo um curativo nela mesma. A personagem está calma e começa a cena colocando um tampão em seu olho direito (figura 1) e então inicia o enrolar da faixa de curativo (figura 2). cobre os olhos, passa por trás da cabeça e assim enfaixando até o final do tecido, cobrindo também a boca e o nariz (figura 4). Em determinados momentos ela pára (figura 3), pensando ter ouvido algum barulho pela casa e fica atenta, mas volta ao trabalho com a faixa. Prende a ponta com esparadrapo. Pausa. Tapa os ouvidos abaixando a cabeça (figura 5). Créditos por mais 4 (quatro) segundos. Em sua edição a imagem foi saturada ficando em um tom rosa alaranjado com granulado. A velocidade foi reduzida – originalmente o vídeo tinha a duração de 3 (três) minutos e 27 (vinte e sete) segundos. A captação original do som foi extraída com o objetivo de tornar a ambientação mais desagradável, o que explicarei mais a frente.

Figura 1 - Introdução



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

Figura 2 - Início faixa



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

Figura 3 - Suspeita



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201.)

Figura 4 - Enfaixar



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

Figura 5 - Conclusão



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

O processo começou em agosto de 2021 (dois mil e vinte e um), quando o tema da avaliação foi proposto. A gravação ocorreu em outubro, assim como a edição. Foram gravados 3 (três) vídeos e apenas um foi usado, sem cortes nem costuras. A videoperformance foi apresentada em dezembro do mesmo ano, via *Google Meet*, para a turma do 6º (sexto) período de Museologia da EMBAP/UNESPAR. Atualmente ela pode ser vista no *Internet Archive*. Os *prints* aqui sequenciados foram feitos durante o processo de documentação para este artigo.

Passo a trazer Salles (2006) e Edgar Allan Poe (2015) para me ajudarem a desfazer alguns possíveis nós. Salles (2006) nos revela a base para estudar o outro – não que ela se limite a ver só um lado, mas aqui veremos essa diferença para que eu possa unir as metodologias e assim conceituar o meu processo:

Estou mais interessada, no momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório. (SALLES, 2006, p. 162).

Salles (2008) qualifica que a concepção da Crítica Genética tinha mais ênfase em estudos de manuscritos de literatura, mas que ao passar do tempo e com o desenvolvimento de estudos artísticos, a Crítica Genética também passou a estar presente em outros campos das artes e das ciências como um todo.

Já Edgar Allan Poe (2015) faz uma análise sobre uma de suas obras mais conhecidas, o poema *O Corvo*, e nos provoca a pensar sobre uma obra de autoria própria. Em *A Filosofia da Composição* ele trata como tema a construção de obras literárias, mas tenho comigo que as artes funcionam em paralelo e o modo de fazê-las é similar. Poe nos conta como calculou desde o início do projeto da escrita do poema até a previsão de um possível público atingido. A partir da minha leitura do texto, percebi também que muitas das minhas produções estavam de acordo com *A Filosofia* – conscientemente ou não pois eu já estava produzindo antes de ter acesso ao texto. Trato minhas obras sempre pensando no resultado que elas trarão e nos objetivos que almejo ao expô-las. Ao mesmo tempo penso em minúcias durante o projeto e, além de todo o processo ainda por fazer, aproveito cada momento do planejamento para pôr em prática os experimentos de laboratório cênico ao qual estou me propondo – ou, dependendo da proposta, pôr em prática a obra final durante o planejamento. “Dentre as inúmeras consequências, ou impressões as quais são suscetíveis o coração, a inteligência ou (mais frequentemente) a alma, qual irei eu neste caso escolher?” (POE, 2015, p. 8). Particularmente recorro à alma, mas não abandono a razão, pois esta me guia até o momento em que a personagem, que estive montando, ganha vida própria.

Como parte da documentação desta videoperformance continuarei me embasando em conceitos de Salles (2006) e *A Filosofia* a fim de, mais uma vez, mostrar quão fui e sou tocada pela obra de Poe. Em determinado momento ele questiona por que um autor não detalha sua própria obra, como análise e/ou auto-crítica e, então, traz uma resposta razoável na qual revela algo sobre uma relativa vaidade (POE, 2015, p.8) e como me senti provocada, assim como por Curiel (2020), confronto a minha vaidade artística aqui e permito que vocês, leitores, acompanhem-me neste vale em busca de sentidos. Vocês já receberam as informações mais técnicas sobre a obra, agora tentarei mostrar o processo de construção de Babel e espero que, de alguma forma, apreciem a viagem.

O HORROR CORPORIFICADO

A minha (re)volta pelo sentimento de estar viva e ainda pulsante vem de antigas leituras de *creepypasta*⁴ e contos, de ser espectadora de filmes de terror e de ter produzido, enquanto graduanda em Produção Cênica, cenas e pesquisas sobre o *Grand Guignol*, que é o gênero (gênero, tempo, espaço, grau) do teatro de horror do final do século XIX e que durou até mais da metade do século XX. A fim de contexto, o *Grand Guignol* foi, a princípio, um espaço cênico situado à *Rue Chaptal, 20 Bis*, em Paris. Lugar onde noite após noite, seu palco e paredes foram banhados por sangue vindo de cenas de tortura, estrangulamentos, mutilações e outros crimes violentos encenados tão realisticamente que causavam sentimentos profundos em seu público tão distinto. Essas reações variavam entre repulsa com direito a desmaios e algumas pobres almas que vomitavam de horror. Havia, também, a excitação febril e estética por presenciar uma novidade do Naturalismo em palco e a inquietação por estar contemplando algo tão abominável sendo encenado para deleite daqueles cidadãos exemplares, que buscavam na ficção o que não podiam fazer na realidade, mas que secretamente talvez desejassem.

Ele, Zola, como autor, havia simplesmente praticado em dois corpos vivos a dissecação que os cirurgiões praticavam nos mortos. O método do dramaturgo naturalista, dizia ele, correspondia aos procedimentos da pesquisa científica que o século empregava com zelo febril. [...] Em poucas semanas André Antoine e um grupo de intérpretes amadores haviam atraído a atenção. [...] Em 30 de março de 1887, o *Théâtre Libre* (Teatro Livre) de Antoine apresentou-se pela primeira vez perante um círculo estrito de críticos e homens de letras. (BERTHOLD, 2004, p. 452).

Tendo base no *Théâtre Libre*⁵, o *Grand Guignol* acabou nascendo após o esfriamento da novidade desse teatro Naturalista, como Biscaia Filho (2012) traz:

Em pouco mais de uma década, o Naturalismo não era mais considerado *Avant-Garde*. O *Théâtre Libre* passaria a se repetir. Méténier, no entanto, permanecia um militante do Naturalismo. Apesar do Naturalismo sair de moda, buscou um local para abrigar suas ideias, bem como as obras de outros autores naturalistas. Fundou o seu próprio teatro: o *Théâtre du Grand Guignol* (BISCAIA FILHO, 2012, p. 13).

4 Histórias de terror e lendas urbanas (e também histórias de terror a fim de virarem lendas urbanas) publicadas na internet, em fóruns e redes sociais no geral, com a intenção de viralizar o conteúdo.

5 *Théâtre-Libre*: Fundado no início do ano 1887, foi um espaço teatral idealizado por André Antoine e co-fundado por Oscar Méténier. Com estética cênica embasada no Naturalismo, defendia a liberdade da experimentação cênica e o fim dos limites teatrais impostos até então a fim de trazer autenticidade para a ficção. Émile Zola foi um autor dessa Escola e repudiava o método da tragédia clássica (BERTHOLD, 2004, p.452)

O Teatro Naturalista de Zola e o *Théâtre Libre* de Antoine foram o início da jornada do *Grand Guignol* em Paris, que tomou a Europa, onde foram criadas companhias teatrais com o intuito de levar o sangue e a violência para os outros palcos que os aguardavam com ânsia curiosa, elevando essa crueldade brutalmente gráfica a um gozo estético.

Quando, então, a proposta da avaliação para a disciplina foi feita, ocorreu-me a possibilidade de trabalhar novamente com o *Grand Guignol*. Minha ideia inicial foi falar sobre o corpo em uma cena de horror, visto que a intenção era trabalhar temas relacionados ao corpo e à atual pandemia de Covid-19. Cogitei escrever sobre como poderia ser projetada uma peça (ou cena) relacionada à tortura do claustro a partir do conceito do horror ficcional no palco, com base no teatro de horror, e em como manifestar isso em um corpo pandêmico em meio ao caos visceral de uma crise humanitária. Apesar de o *Grand Guignol* ter a violência física como foco principal das cenas, com os crimes sanguinolentos, o principal motivo desses crimes ocorrerem é a monstruosidade humana, que também entra como base dele. Partindo do princípio da consciência de que o *Grand Guignol* foi uma ‘continuidade’ dos teatros de Zola e Antoine, de onde já traziam uma crítica social (no caso, a parisiense da época), podemos revelar também que aquela monstruosidade ainda está presente e cada vez mais visível e impune. Infelizmente, não são cenas de ficção. Essa monstruosidade, esses crimes contra direitos humanos, são mais reais do que nunca, mais difundidos do que nunca, mais impunes.

O *Grand Guignol* só se tornou o que ele é porque ele surgiu quando e onde ele surgiu. Quando se fala de um ‘Teatro de Horror’, pode-se imaginar a iconografia monstruosa e extravagâncias góticas (irônica ou não) em exibição no filme/show de Richard O’Brien, *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *O Fantasma da Ópera* (1986) de Andrew Lloyd-Webber e até mesmo *Entrevista com o Vampiro* (1976) de Anne Rice. Mas como uma forma realista que nunca se afasta do naturalismo inspirado por Zola, “o *grand guignol* requer sádicos em vez de monstros” (Carroll 1990, 15). Embora o *Grand Guignol* se afaste bem de todas as coisas sobrenaturais, ele leva o sujeito humano para a monstruosidade, extrapolando, por assim dizer, o “animal humano” em o “monstro humano”. (HAND; WILSON, 2002, p. X, tradução nossa).⁶

6 The Grand Guignol only became what it did because it emerged when it did and where it did. When talking of a ‘Theatre of Horror’ one might imagine the monster-iconography and Gothic extravaganzas (ironic or otherwise) on display in Richard O’Brien’s *The Rocky Horror Picture Show* (1975), Andrew Lloyd-Webber’s *Phantom of the Opera* (1986), and even Anne Rice’s *Interview with the Vampire* (1976). But as a realist form that never strays far from a grounding in Zola-inspired naturalism, ‘grand guignol requires sadists rather than monsters’ (Carroll 1990, 15). Although the Grand Guignol steers well clear of all things supernatural, it pushes the human subject into monstruosity, extrapolating, as it were, *la bête humaine* into *le monstre humain*. (HAND; WILSON, 2002, p. X)

Então surgiu a proposta de produzirmos uma performance. Passei a pensar nela em como eu poderia transpor a ideia textual sobre o corpo em cena e a minha consternação durante o horror da pandemia. O que me fez pensar mais sobre essa autocomiseração foi principalmente minha relação com o sofrimento que nós mesmos podemos nos causar por conta desse confinamento auto-infligido que algumas pessoas fizeram – seja por paranóia hipocondríaca ou simples negação do negacionismo – e desse “novo normal” digital e artificial. Fiquei tentada a mostrar uma cena *gore* como performance, justamente para referenciar o *Grand Guignol*, mas o virtual não me traria o retorno que eu estaria buscando, visto que meu objetivo, ao produzir espetáculos com essa proposta de horror físico é, a princípio, assistir o público ficando desconfortável, então preferi mudar o produto final, mostrando apenas uma possível última cena, até porque a cena projetada no começo estaria mais para virar um curta ou uma esquete teatral do que para, efetivamente, uma performance/videoperformance. Apesar do campo das possibilidades ser bem amplo, “[...] quando o assunto é performance, é sempre um número muito variável de concepções, as quais não se postulam obrigatórias para atingir um consenso” (MELIM, 2008, p. 9), mesmo assim mantive uma projeção mais sucinta para essa proposta. Então tal qual uma arqueóloga, irei escavando mais fundo à procura das razões e fundamentos da persona artista, embasando a obra em um sofrimento quase que inconsciente a partir da escolha do mote da pesquisa corporal.

Desde o início do projeto estive atenta às mudanças do meu humor em relação a essa ideia de cena, porque a pandemia me esgotou e revivi muitas vezes uma vontade de querer arrancar meus olhos de tão ardidos que estavam por ficar na frente de uma tela (ou duas) ou lendo livros com letras miúdas e grau defasado ou em desespero. Enfim os óculos foram trocados, mas a sensação daquela areia incômoda permanecia. Parecia uma vontade real de arrancar e comer aqueles olhos, não era só a areia de *Morpheus* anunciando que era hora de descansar, talvez até fosse, porém era o contexto que estava exigindo dedicação total, aquele apito sempre tocando “mantenha-se produtivo” senão você é apenas mais um nesse turbilhão. Ainda não consegui descansar e a cada minuto que passa sinto a dor de

estar nesse buraco pandêmico de covas rasas e valas comuns. Então o projeto iria partir do pressuposto do “remover os próprios olhos” e, então, uma tentativa de se curar, assim como foi observado em aula durante a avaliação da obra.

O processo de criação foi mudando, comecei com a ideia de usar maquiagem de efeito especial, sangue, um terror físico efetivo e peruca afim de me descaracterizar. Cogitei a ideia de entregar, como produto final para a disciplina, só uma foto da cena produzida. Também pensei em registrar o processo da maquiagem e usar o processo em si como argumento do trabalho para apresentar, como se fossem cenas de bastidores. Refleti e cheguei à conclusão de que uma cena mais calma, com uma câmera só, sem movimentos bruscos, apenas um leve balanço como se tivesse alguém filmando sem a personagem saber, talvez fosse melhor realizável para aquele propósito. Considero lançar mão de Cohen (2013, p.) para traduzir o meu objetivo: “Reforça-se com semelhante uso de espaço a situação de rito, da prática em si, da transição de *Que* para o *Como* (a história, o que está sendo narrado, em si não é o mais importante, interessa mais a própria prática, o happening, o acontecimento)”. Apesar de haver um ritual sendo feito, o modo como ele foi desenvolvido me importou mais naquele momento. Além da narração feita em cena, eu, aqui, quero mostrar como cheguei àquele ponto.

A partir dessa concepção surgiu motivo para acreditar que é apenas uma cena que indica que pode haver uma produção maior compondo um projeto completo, onde essa cena da videoperformance seria a cena final. Ainda nada efetivo, mas tudo começa a partir de uma ideia. A cena realizada para a videoperformance possui duas versões: uma sem áudio, que foi apresentada à disciplina e uma com áudio que não foi divulgada. Essa versão com áudio virará um estudo à parte. Já a versão sem áudio foi usada como prioridade na disciplina, visto que seria mostrada através do *Meet* e não teria a garantia de conexão boa para todos e esbarraria novamente na questão de eu querer ver o desconforto do público e não conseguir. Apesar desses entraves aproveitei para trazer um teste de ambientação, dado que a personagem está querendo parar de ouvir os tormentos dela e que existe a possibilidade de que público não esteja preocupado com isso, que não esteja, de fato, preocupado com “o outro”. O momento de assistir à cena foi (e ainda é) de cada um com o inferno que lhe compete.

Essa proposta de relação com o espectador é ilustrativa da visão radical de Appia sobre um Teatro do Futuro, onde vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuantes e ao mesmo tempo observadores. (COHEN, 2013, p. 83).

Minha proposta configurou-se e consiste em uma videoperformance visual, sem áudio. Aqui, o som, ou a falta dele, foi para fundamentar o desconforto da falta, pois ninguém saberá sobre as tuas dores, sobre o que realmente está acontecendo contigo e jamais entenderão, de fato, pelo que você está passando e o porquê da tomada de certas decisões. Ou seja, a ideia de deixar sem áudio consiste em uma ambientação na qual cada espectador desfruta a partir de seus próprios barulhos. A imagem na gravação está com saturação na edição, pois quem não está saturado desse horror pandêmico? Partindo desse infortúnio quis transportar esse atributo na cor intensa que foi usada. Permiti-me usar uma velocidade mais lenta que a da gravação em si a fim de trazer um momento de calma, de apreciação, de um respirar fundo depois do turbilhão de sentimentos, para sentir a possível mudança no corpo ou a agonia de sentir que está perdendo tempo assistindo sendo que poderia estar rolando o *feed* do *Instagram* esperando que alguém se importe com você dando *likes* em fotos automáticas. Na cena o espelho entra como um objeto que é um filtro, pois quem está de frente para ele é bloqueado por um obstáculo, no caso as bandagens, visto que normalmente nos vemos diferentes do que somos, a questão do ego (posso trazer duas situações díspares sobre síndrome do impostor e ego inflado). A câmera é o olhar do outro, o silêncio, o julgamento, aquilo que mostra a visão parcial, a visão incompleta, é aquele que nos observa com os olhos famintos prontos para devorar a carniça que, em breve, estará ali sobrando, é aquele com medo de ser descoberto, é o próprio espectador com seus barulhos, é o crítico sem fundamento, o sádico que busca pela visão do sofrimento do outro sem fazer nada para ajudar ou pelo menos não provocar mais dor ainda. Portanto, agora, tomarei a liberdade de justificar minha explicação usando um conceito de Cecília Salles:

O efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao

mergulhar no universo do processo criador as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas. (SALLES, 2008, p. 25-26).

Então Salles (2007) complementa que “a teorização que a crítica de processo oferece, auxilia a compreensão os estudos sobre a história das obras entregues ao público”, afirmando que

Muitas dessas obras se dão no estabelecimento de relações, ou seja, na rede em permanente construção que fala de um processo, não mais particular e íntimo. Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. (CARDOSO; SALLES, 2007, p. 47).

O caso de “Babel”, a performance, o ato em si, é a cena final de uma possível sequência anterior que ainda não foi gravada, mas que esteve - e ainda está - martelando minha cabeça durante os últimos meses e a motivação para ela existir está em mim há quase dois anos, só esperando o momento para sair. Frequentemente penso na estrutura narrativa que quero transmitir pois já tenho uma familiaridade com teatro e dança, então normalmente cogito propostas onde eu possa fazer uso de uma sequência narrativa para passar uma mensagem. Alguns *performers* podem fazer sua obra sem pensar nisso e, justamente, esse ser o conceito dela. “Babel” é uma ação narrativa pensada e transposta para mostrar essa narração. “A *performance* utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual... Na *performance* o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto.” (AGUILLAR apud COHEN, 2013, p. 50).

Formalizo a estrutura do meu gesto depois de trazer o argumento da minha questão sobre os olhos, pois desde o teatro estive envolvida com cenas e trabalhos cênicos que tinham relação com os olhos, com o arrancar dos olhos, com a cegueira, com o vazio no olhar (literal, com uma boneca sem olhos e, figurativamente falando sobre sufocamento mental). O *gore* também faz parte da minha obra, o horror, o susto, o nojo; isso é a essência do meu gozo artístico e parar de causar esses estranhamentos nos meus trabalhos seria uma morte horrível.

DOCUMENTAÇÃO

Uma performance feita em um espaço museográfico ou teatral tem o potencial de ser muito mais efêmera do que uma obra concreta – concreta no sentido das ditas artes visuais tradicionais, como uma pintura, uma escultura, entre outras. Portanto, talvez, não faça tanto sentido, para o *performer*, querer documentar uma performance com a finalidade de registro museográfico, para ficar em uma biblioteca ou em algum arquivo. Também dependerá muito do artista e das circunstâncias em que a obra se insere. Poucas coisas impedem de haver registros e, aqui, cabe ao artista informar como esses registros podem ser feitos a partir da proposta dele.

Por exemplo, há uma diferença entre posar para uma câmera para ter o registro de uma videoperformance ou fotoperformance e ter fotógrafos contratados pelo artista para registrar a performance profissionalmente. Este segundo caso pode ser considerado com o intuito de registro privado ou público. Também há registros feitos por espectadores, registros informais, onde não há o total controle de reprodução, como uma performance feita em uma praça e transeuntes miram o celular para mostrar para algum amigo que está acontecendo alguma intervenção artística e isso não necessariamente irá parar em um museu como registro da performance, mas o registro existe, informalmente.

Não posso considerar como performance apenas o processo e a finalização da obra, por isso faço a proposta de considerarmos que a documentação em si, não apenas de “Babel”, mas de obras em geral, também podem se transformar em performance, visto que Melim (2008) busca abrir a conceitualização sobre o que é performance e os meios para chegar a ela.

Pensaremos a performance como desdobramento da escultura e da pintura, [...]. Associada a essa noção, surge uma variante de procedimentos [...] apresentados na forma de vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas. (MELIM, 2008, p. 9)

Ainda usando como exemplo a performance que produzi para essa proposta, e que foi, praticamente, 100% registrada, não pretendo divulgar esse *making-of* como parte da performance. Prefiro deixar como registro privado, já que a performance em si foi feita por e para uma mídia digital, e posso pôr no ar quando quiser. Melim (2008) também tenta

trazer uma dissociação da performance e do estereótipo de ter o corpo como único meio de expressão. Trago essa provocação para endossar a questão da documentação e do processo corrente, pois foi a base de “Babel”

[...] é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato - tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação, análogo à body art - por um viés bem mais distendido. E, ainda, poder incluir, na construção de sua trajetória, não somente ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam deixar evidências ou qualquer tipo de existência do trabalho, ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, mas outras formas de desdobramento desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos. (MELIM, 2008, p. 8).

Dedicarei agora algumas palavras para contar sobre a escolha do título, Babel. A escolha do nome normalmente é a parte mais difícil, até ter o trabalho pronto já editado foram alguns dias pensando nele. Com a videoperformance finalizada e já tendo em vista a ideia da ausência de sons eu quis trazer no título um som, algum barulho e fui pesquisar sinônimos em palavras únicas que já desse o impacto desejado, “babel” foi a escolhida, a qual, de acordo com o dicionário Michaelis online, significa “5 FIG, COMUN Ruído ou interferência decorrente de um número excessivo de canais simultâneos de informação”

Então chegamos à musealização: o que, nessa videoperformance, poderia ser musealizado? As faixas médicas? O espelho? Fotos da produção? A partitura? Este artigo?

Partindo da perspectiva do sujeito, Le Goff (2003a; 2003b) afirma que um objeto não se constitui a priori como um documento, mas deve ser compreendido como tal na medida em que é lançado sobre ele este olhar. De outro modo: o que faz um objeto se tornar documento é a atribuição de valor simbólico que o destaca do universo dos objetos comuns. Nesta operação, há um investimento de memória, onde lhe é atribuído uma capacidade de recuperação e de comunicação de informações de um tempo a outro. (SILVA, 2014, p. 186).

Neste caso eu, como a artista, prefiro lançar na internet e ter isso como registro digital já que ela não será reproduzida em espaços públicos para espectadores presentes, publiquei em meu ‘Archive’ e registro nesse texto e não precisarei musealizar mais que isso.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 1996, p. 535).

Porém caímos no caso de fazer uma versão ao vivo, uma performance de fato (o que no caso desta não seria interessante fazer, pois é necessário um contexto físico diferente de um museu ou um palco, minha caixa cênica foi o banheiro de casa porque simplesmente precisava ser no banheiro de casa, fez parte do processo), então assim poderíamos musealizar e até mesmo vender a performance em forma de partitura (o roteiro da cena), poderíamos fotografar e filmografar, apesar de mudar o produto final da performance e aqui volto à questão das diferenças entre posar para o registro e ser registrado de alguma forma. Em videoperformance *posa-se*, eu posei para a câmera me registrar, mesmo sendo um trabalho apenas da câmera, sem um olho ativo por trás dela enquanto eu, *performer*, estive à frente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A videoperformance “Babel”, já é em si, parte de sua própria documentação. Vamos considerar ser uma tradução imagética de uma performance e ressignificação da experiência ou a própria experiência, visto que foi gravada com o intuito de ser uma videoperformance. “Babel” foi idealizada para ser uma videoperformance desde o início, justamente pelo horror da pandemia que nos forçou a ter uma sobrevivência digital. Podemos contar com registros além do próprio vídeo, pois documentei desde o princípio. Ideias anotadas em papel, em bloco de notas do celular, testes de posição de câmera, áudio (que decidi deixar sem), teste de locais onde concluir a cena e por fim os rascunhos de edição em aplicativo de celular justamente para chegar o mais próximo de uma produção caseira que tenta ser profissional sem realmente parecer.

O uso do conceito para a feitura de Babel para fins (e meios) de trabalho passou a ser uma medida para o desenvolvimento de novas produções para o meio virtual. Pois a pandemia deixou sequelas no modo como trabalhamos, não apenas as sequelas físicas de quem sofreu com a Covid-19 e suas variantes, mas em modo geral como tratamos o “novo normal”. Babel não foi a primeira videoperformance que fiz durante a pandemia, mas ela foi feita em consideração à ela. O horror continua intrínseco no dia-a-dia e, também, estamos performando uma normalidade abjeta, dado que ainda há um pânico e muito barulho internamente. Babel foi meu trajeto de fuga das novidades desse “novo mundo moderno”.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BISCAIA FILHO, Paulo. **Palcos de sangue**. Belo Horizonte: Estronho, 2012.

CARDOSO, Daniel Ribeiro; SALLES, Cecília Almeida. Crítica de processo - um estudo de caso, in: **Cienc. Cult.** vol.59 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial, in: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org) **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

Dicionário Michaelis, **Babel**. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/babel/>>. Acesso em: 02 mar. 2022.

HAND, Richard J.; WILSON, Michael. **Grand-Guignol: The French Theatre of Horror**. Performance Studies. University of Exeter Press, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORO, Rosana. **Babel**. Curitiba: Internet Archive, videoperformance (4 min e 48 seg)., color.; suporte virtual. Disponível em: <https://archive.org/details/babel_202201>. Acesso em 16 mar. 2022.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. in: **O Corvo**. São Paulo: Empíreo, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, SP, 2006.

SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. in: **Museologia & Interdisciplinaridade** vol.III, nº5, maio/junho, 2014.

Recebido em: 25/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

VÍDEOS MODÉLICOS, SALVAGUARDA ARQUEOLÓGICA DE APRENDIZAGEM PARA O ATOR: UMA ABORDAGEM DE CINEMATOGRAFIZAÇÃO ATORALRicardo Di Carlo Ferreira¹

Resumo: Neste artigo apresento uma possibilidade operativa das pedagogias do ator: a videografia de demonstração técnica de trabalho, surgida na transição dos séculos XIX e XX, entre os artistas-pedagogos do corpo cênico. Dessarte, eu proponho realizar uma análise reflexiva sobre a *práxis* da demonstração de trabalho no campo do ensino e do fazer artístico, congregada aos vídeos modélicos (categoria videográfica que serve para instrução ou apresentação de trabalhos ou procedimentos técnicos performados por um ou mais artistas cênicos) de inextricável relevância histórica à formação de artistas da cena desde a sua insurgência. Nessa tessitura, coloco em foco as relações pedagógicas atorais, que passam a ser transversalizadas pela linguagem do vídeo. Logo, articulo a problemática atorale de adaptação do trabalho do intérprete para o cinema, por meio de um experimento tangenciado pela epistemologia dos vídeos modélicos, no qual investigo a hipótese da técnica atuacional da *equivalência* (de origem teatral), como meio de prover a adaptação da atuação desejada pela *mise en scène* realista – da desteatralização à cinematografização, um clássico problema da atorialidade.

Palavras-chave: Formação artística; Vídeo modélico; Ator; Demonstração; Cinematografização.

DEMO VÍDEO, ARCHAEOLOGICAL SAFEGUARD OF ACTOR LEARNING: AN APPROACH OF ACTORIAL CINEMATOGRAPHICALITY

Abstract: In this article, I present an operative possibility of the actor's pedagogies: videography of technical demonstration of work, which emerged in the transition of the 19th and 20th centuries, among the performing arts-pedagogues, especially the artists of the scene. Thus, I propose to carry out a reflective analysis on the praxis of demonstrating work in the field of teaching and art making, joined to model videos (videographic category that serves for instruction or presentation of works or technical procedures performed by one or more scenic artists) of inextricable historical relevance to the training of artists on the scene since its insurgency. In this weaving, I focus on the pedagogical relationships of the actor, which are now transversalized by the language of video. Therefore, I articulate the actor's problematic of adapting the performer's work to the cinema, through an experiment tangential to the epistemology of model videos, in which I investigate the hypothesis of the actuation technique of *equivalence* (of theatrical origin), as a means of providing adaptation from the performance desired by the realist *mise en scène* – to eliminate the tone of theater in the acting to conquest a cinematic tone: actorial cinematographality - a classic problem of actoriality.

Keywords: Artistic training; Demo vídeo; Actor; Demonstration; Cinematographality.

1 Mestre em Cinema e Artes do Vídeo, pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, pela UNINTER. Graduado em Teatro, também, pela Unespar/FAP. Membro do Grupo de Pesquisa *Eikos: imagem e experiência estética* (PPG-CINEAV/CNPq) Membro do Grupo de estudos sobre o ator no audiovisual (GEAs). E-mail: ricodicarlo@gmail.com

INTRODUÇÃO

As histórias do cinema, do vídeo e do ator possuem uma infinidade de intersecções, atravessamentos e encontros. O ator um ente milenar, detentor de grandes tradições em seu *labor*, assimilou, erigiu e participou de uma série de linguagens artísticas imbricadas da atorialidade. Adiante no decorrer da história houve o surgimento do cinema, e o ator se dispôs a reconfigurar toda a sua linguagem de atuação (a linguagem atorial ou atoral, pois são sinônimos) – fortemente consagrada ao teatro nesse momento histórico para a sua cinematografização².

Não se tratava de defraudar a linguagem teatral (principal lugar da ambiência atoral até o século XIX), há muito tempo o ator perdera o lugar sacralizado dentro do teatro, devido ao caráter de síntese que foi se estabelecendo em sua representação. O teatro dedicou o lugar predominante ao longo da história à inúmeros artistas: ora dos pintores (os cenários pictóricos), ora dos prodigiosos compositores musicais, ora dos arquitetos monumentais, e de maneira muito mais incisiva o teatro foi tornando-se uma arte ditada preponderantemente pelos dramaturgos e diretores. Assim sendo, o ator ia se vendo numa situação de *deslugar*³.

A atuação perdia espaço na estrutura da linguagem teatral e o trânsito de atores e atrizes para a linguagem cinematográfica foi consequente, dado o interesse dos realizadores do cinema pela construção de uma *mise en scène* realista no emergente cinema ficcional.

2 A realidade imperiosa desde o nascimento do cinema até os dias de hoje é a de que a formação do ator se dá eminentemente pela linguagem teatral de atuação. Logo, Vsevolod Pudovkin (1893-1953), célebre cineasta desdobrou uma série de esforços teórico-práticos para que os realizadores do cinema pudessem trabalhar a partir dessa realidade atuacional. Os esforços de Pudovkin constituem as primeiras elaborações sistematizadas sobre o trato da adaptação do ator de teatro rumo à atuação na linguagem cinematográfica. Nessa tessitura, Pudovkin cria um neologismo terminológico de oposição ao termo *teatralização*: a *cinematografização*. Este preceito, no que concerne à atorialidade aborda o caminho de adaptação que ator precisa realizar na linguagem atorial: de desteatralização para a cinematografização (PUDOVKIN, 1956) – de aderência ao cinema, em termos de atuação.

3 Sandra Fischer nos fala que o *deslugar* “é atemporal e revela natureza exclusivamente psíquico-intelecto-emocional. Basicamente definido pelo nem/nem, o *deslugar* é uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado, do indizível e do inominável, “enunciada” pelo simultâneo não estar dentro e não estar fora. Isso implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, des-acerto, des-encaixe. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento, que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento. É alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora, que não pertence pertencendo e que pertence sem pertencer. Alguém que é mas não é. O sujeito pode, preenche todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o ser sem ser” (FISCHER, 2014, p. 158-159). A partir dessa premissa pode-se depreender que o *ator liminar* é um ser de *deslugar* que transita em *entre-lugares* para operar a sua prática atuacional, isto é, a sua linguagem própria, a *linguagem atorial*, a *atuação*.

Nada obstante, as mais bem afamadas pedagogias do ator até aquele período começaram a ser intensamente adaptadas para essa nova linguagem de atuação que se abriu ao atuante. Conquanto, também se sabe que as linguagens artísticas que tinham o caráter de participação dos artistas cênicos do corpo (o teatro e a dança), com o advento do cinema intensificaram em suas searas artísticas a reconstrução de suas formas de expressão. O intento, principalmente para o teatro era o de legitimar-se enquanto arte de relevância criativa, detentora da sua própria essencialidade, para isso o foco se deu no robustecimento da *teatralização*.

Nessa esteira, estabeleceu-se nas artes cênicas a predileção pelas pedagogias do corpo. Logo, o intercâmbio entre o teatro e a dança ficou muito acentuado. Essa tessitura de criação artística, de insurgência de inúmeros interstícios, de lugares intervalares entre as artes da cena, estabeleceu algumas convergências de investigação, operacionalização e pedagogização dos *performers* da época, uma delas foi o recurso do vídeo como demonstração para a reestruturação dessas novas abordagens.

É neste contexto que a liminaridade⁴ do ator torna-se muito acentuada. Até os dias de hoje, no ocidente, a formação atorial se dá de forma eminentemente teatral, com intensos intercâmbios com a dança. A fuga dos artistas que procuravam consolidar a permanência e o fundamento das artes cênicas, sobretudo pela expressão do corpo, se tratava de uma tentativa de distanciar-se da *signagem*⁵ do cinema, para afirmação da sua própria identidade.

4 A liminaridade “é a passagem entre *status* e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e *liminares* (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p. 5). Diz-se também que é a “condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte (...) espécie de fenda produzida nas crises” (CABALLERO, 2011, p. 34).

5 Neologismo criado por Décio Pignatari (1927-2012) para referir-se aos signos e/ou significações próprias de modalidades expressivas não verbocêntricas. Dito de outro modo, a terminologia confronta o termo *linguagem*, numa proposta, em que o referido autor opera contra a lógica do verbocentrismo (PIGNATARI, 1984).



O vídeo, no entanto, ainda sob a ótica de registro foi assimilado para o contexto da demonstração prática servindo ao ensino, registro e divulgação dos trabalhos destes artistas do corpo. Assim, o foco deste estudo se dá nessas primeiras relações pedagógicas de instrução e demonstração na e da prática atoral via recurso destes vídeos modélicos⁶, salvaguardas da arqueologia⁷ do ator.

Incursão do vídeo nas pedagogias de artistas cênicos do corpo

A transição dos séculos XIX e XX marcou a insurgência de uma infinidade de notáveis abordagens de realização e formação artística no Ocidente. Nessa tessitura histórica, muitos artistas se consagraram, sobretudo pelo seu caráter de engajamento com a formação dos artistas cênicos do corpo em suas linguagens de operacionalização⁸. Alguns destes expoentes, no entanto, se utilizaram do vídeo em maior ou menor grau, como meio de demonstração técnica em suas metodologias pedagógicas, tais como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1958), Ted Shawn (1891-1972), Étienne Decroux (1898-1991), Martha Graham (1894-1991), entre muitos outros.

Todos estes registros caros aos dançarinos, aos atores - aos artistas do corpo como um todo -, se perderiam não fossem essa prática registrativa e constantes reavivamento dessas videografias ao longo da história; por meio deles ainda se aprende a como fazer em mimesis corpórea, bem como se pode depreender e investigar os meios compositivos daquelas corporalidades artísticas, quando daqueles instantes tempórios.

Notadamente, essa abordagem do uso do vídeo era transversalizada sob no mínimo três óticas de pesquisa e experimentação em arte: a primeira delas era a do emprego do vídeo como registro documental de suas descobertas artísticas (funcional à finalidade de arquivo), a segunda relacionava-se à autoinvestigação crítica do *performer* (autocrivo do seu desempenho cênico), e a terceira coadunava-se à *demonstração prática* como meio didático/pedagógico (exposições técnicas).

6 Genericamente os vídeos modélicos são vídeos modelo, de exemplo (de demonstração). Exemplos ou “modelares daquilo que se pretende conseguir” (GONZÁLEZ, 2017, p. 261, tradução minha). Esmiuçarei essa categoria videográfica (objeto deste estudo) na seção *Vídeo modélico: aprendizagem atoral de cinematografização*.

7 Sucintamente, a etimologia de *arqueologia* refere-se ao relato de coisas antigas (FUNARI, 2010).

8 Pondera-se que por longo período as funções de artista e docente eram uma só; indivisíveis. A lógica das separações das funções (de superespecialização) manifestou-se na história, conquanto vem sido constantemente rediscutida nas duas searas, a das artes e da educação, pela intersecção do campo epistemológico de arte-educação, havendo nos dias de hoje grandes asserções sobre as discursividades e as práticas de artistas-docentes dedicados não apenas à formação de artistas, mas também, à educação básica.

Todos esses artistas passaram a reconstruir os *modus operandis* das linguagens dos artistas cênicos do corpo de seu tempo (e, também, do futuro de muitos outros por meio dos vídeos), na medida em que uma série de paradigmas é esboroadada em suas obras, nos referidos termos de ensino e exposição de suas realizações. No que concerne à operatividade laborativa o foco residia na pesquisa, na experimentação, na codificação e na decodificação de linguagem dos corpos cênicos – na formação e criação. O contato com os agentes externos de realização passa a se dar não mais tão ostensivamente pelos espetáculos, e, sim, por meio das *demonstrações de trabalho*⁹ (e suas versões videografadas). Essa noção diferenciada sobre o trabalho do artista e o seu contato com o externo vai de encontro à ideia de que a arte só possui sentido de realização, quando e se feita para o público – perspectiva consagrada na história social das artes. Conquanto, nesse momento da história essa concepção passa a ser colocada em discussão, se antes a arte era feita com a necessidade de se apresentar um produto pronto e acabado, agora essa lógica começa a ser reconstruída.

Talvez, um dos maiores exemplos desse viés de pensamento surge de uma nova lógica de operacionalização no cerne da criação teatral: os estúdios e/ou teatros laboratórios. Stanislavski (1863 -1938) foi um dos maiores precursores dessa mudança de concepção de trabalho, asseverando que “quanto mais o ator se preocupa com o espectador, mais exigente este se torna, e refestelado na sua poltrona, exige que o divirtam sem tratar de auxiliar sua criação em coisa alguma” (STANISLAVSKI, 1956, p. 166). Grotowski (1933-1999), seu sucessor próximo (temporalmente falando), coadunava desse pensamento de maneira direta: “quero dizer a vocês que não conseguirão grandes alturas se se orientarem para o público. Não estou falando de um contato direto, mas de um tipo de servidão, do desejo de ser aclamado” (GROTOWSKI, 1968, p. 183).

Essas discursividades frontalmente contrárias à hegemonia mercantil das obras (de produção de arte para alguém) passam a ser mais engajadas com os aspectos de pesquisa e experimentação. Logo, de formação artística e desenvolvimento, em reestruturação de

9 As demonstrações de trabalho (ou demonstrações técnicas) para esses artistas possuem dois vieses de operacionalização. O primeiro é didático (de ensino) e o segundo aliado a este é o de compartilhamento (exposição e divulgação) aos colegas do campo artístico e ao público interessado; o público, no entanto, neste contexto, não está ali para ser agradado, muito menos para ditar o rumo das artes, o artista, não espera mais aplausos, mas, sim, o desenvolvimento das artes. Falarei mais sobre isso na próxima seção do texto.



linguagem de representação. Por serem muito novas e distantes da feitura dos cânones das artes, essas abordagens criativas, antes de erigirem a nova obra, o novo espetáculo, dedicavam-se “à experimentação e à pesquisa de um saber e de um saber-fazer novos (princípios, regras, técnicas, etc.), capazes de modificar também os próprios pesquisadores” (MARINIS, 2014, p. 23).

Nada obstante, havia uma desproporção do interesse desses artistas-pesquisadores em produzir novas obras/espetáculos, em relação ao tempo dedicado à experimentação e pesquisa – que reforço: são indivisíveis do aspecto de formação, inextricável ao grande número de teorização, publicações e demonstrações de trabalho. É a partir desse último item que nasce uma acentuada relação do vídeo com a pedagogia dos artistas cênicos do corpo. A história da aprendizagem foi e ainda é impactada tangencialmente por essas produções videográficas.

Importa destacar que o ator e a atriz cinematográficos não estavam apartados dessas abordagens pedagógicas, visto que os intérpretes cênicos possuíam e ainda possuem uma formação que se dá principalmente pelo teatro, e que a arte teatral desse tempo como mencionado anteriormente volta-se às investigações do corpo.

Acrescenta-se, também, o fato de que muitos desses atores e atrizes transitavam constantemente entre o teatro e o cinema, isto é, não deixaram de atuar em peças teatrais. O contexto que estes intérpretes liminares estão vivenciando vai se tornando cada vez mais afunilado, na medida em que vão se construindo escolas/estúdios de interpretação focando a preparação do ator para a realidade cinematográfica. Essas escolas, no entanto, não constituem o grande corpo da formação atorial, isto é, são iniciativas muito pontuais. Isso é verificado contemporaneamente, também. O ator que deseja atuar no cinema deverá buscar formas alternativas na educação informal de aperfeiçoamento, dado que a tradição da formação atorial ainda é preeminentemente teatral.

Se a realidade imperativa de hoje é esta, não é muito difícil visualizar o cenário dos séculos XIX e XX. A escassez era grande e ainda é, dado que “os grandes centros de formação são restritos a poucos felizardos. Assim, quais alternativas para o ator nos dias de hoje?” (FERREIRA, 2020, p. 69), e, também dos intérpretes daquele íterim? Talvez, uma das soluções encontradas pelos artistas da Modernidade tenha sido as demonstrações no

vídeo? Se o intento era efetivamente esse ou não, fato é que essas produções constituem uma enorme contribuição epistemológica às pedagogias dos artistas cênicos do corpo. Além disso, certamente, a partir dessas produções videográficas, conseqüentemente, instaurou-se a democratização de conhecimento antes fechado aos partícipes destes pequenos grupos muitas vezes financiados. A restrição de acesso diminuiu, em dada medida, mas não totalmente é claro. De todo modo, o avanço da democratização de acesso estava propellido via as demonstrações videografadas.

Para que se dimensione a prospecção de ideias ao longo do tempo na formação dos artistas por meio dos vídeos modélicos, um notável exemplo é o de Luis Otávio Burnier (1956-1995), célebre ator, mímico e pedagogo teatral brasileiro, que “desde os 13 anos se lançou de maneira obstinada no seu aprendizado. No quarto, sozinho, imitava por horas os gestos do mímico francês Marcel Marceau, que conhecia por meio dos vídeos que emprestava da Aliança Francesa” (CAFIERO, 2005, p. 89). É apenas um exemplo, pois o impacto dessa videografia; da produção desses vídeos modélicos para a formação dos artistas cênicos do corpo está longe de ser devidamente catalogada.

SOBRE A TÉCNICA DA DEMONSTRAÇÃO

A demonstração prática é uma técnica didática, largamente desdobrada no campo da educação. Especialmente, pelo ensino das artes, no que concerne aos fatores técnicos de operacionalização artística. Chegou a ser criticada pelas teorias da educação, dado o caráter mecânico e tecnicista atribuído a ela por meio das vertentes da educação tradicional. Por algum período chegaram a apregoar que sua abordagem tolheria a criatividade e a reflexão dos educandos, engendrando que tal técnica afixaria apenas a mecanização dos procedimentos artísticos.

O movimento escolanovista, no entanto, esclarece que a demonstração pode ser uma técnica e um recurso didático vivaz para a educação, dado ao seu caráter efetivo de ensino, mas que ela deve ser composta de outros elementos. Como se sabe uma tendência pedagógica de ensino-aprendizagem (suas técnicas, procedimentos e abordagens) não elimina a existência de outras, não havendo uma concepção de educação pura, sem as reminiscências de suas antecedentes. Logo, “o surgimento de uma nova corrente teórica

não significa o desaparecimento de outra, a definição de um perfil predominante em uma concepção não descarta a possibilidade de outras formas de manifestação consideradas próximas entre si” (FOERSTE, 1996, p. 16). Nesse sentido, contemporaneamente, já se apercebeu que se aplicada num contexto dialógico e contextual as contribuições da técnica da demonstração são importantes para o processo de aquisição de conhecimento, pelo fato de atender a diversos objetivos de ensino-aprendizagem, tais como: a articulação da prática à teoria, o aprofundamento e a consolidação de conhecimento, o desenvolvimento de habilidades psicomotoras e a criação crítica. A demonstração propicia ainda a reflexividade e a sistematização de aspectos técnicos de operatividade, em termos de proposições de solução de problemas e aporte desses desvendamentos na vida do estudante que irá exercer a profissão de artista (VEIGA, 1991).

O recurso da demonstração técnica/prática, especialmente na formação de artistas cênicos do corpo é permanentemente aderida, ainda que sob novos entendimentos, na medida em que “ao observar como o artista-docente maneja seu instrumento de trabalho, o aluno pode perceber, com mais clareza, as possibilidades de desenvolvimento de seu trabalho em cada atividade proposta” (TELLES, 2008, n.p). Ainda neste sentido, sublinha-se que:

Uma pura demonstração de procedimentos que garantem um resultado adequado, passa a constituir mais um elemento metodológico que, vinculado a outros, proporciona ao aluno construir sua própria percepção do mundo a partir da experiência, articulando trabalho intelectual com trabalho prático (TELLES, 2008, n.p).

Ressalta-se ainda que as artes por suas especificidades técnicas nunca vieram a prescindir da demonstração no seu transcorrer histórico, tanto como recurso didático, quanto como procedimento de apresentação¹⁰ de suas criações, em face dos elementos essenciais técnicos de aprendizagem, que suas linguagens possuem em seus quesitos de prática. Nessa tessitura, em termos atorais, sabe-se fundamentalmente, que o ator:

por ser um artista cuja matéria prima reside em si mesmo, imanente a ele por natureza, em seu aparato corpóreo, vocal e mental, que transcendente em operação a partir do treino, da técnica; necessita, justamente, de uma formação que evite causar-lhe danos (FERREIRA, 2020, p. 56).

10 A palavra apresentação, inclusive, chega a ser utilizada como um jargão de demonstração.

Um exemplo preciso disso é o ensino da técnica vocal, dado que utilizar em cena o máximo da potência vocal sem o uso prévio de técnicas de aquecimento da voz pode incorrer em danos na saúde vocal do estudante/ator. O mesmo acontece se houver a execução incorreta de qualquer um desses exercícios. É necessário que haja a demonstração técnica e o devido acompanhamento e coordenação profissional para que se faça possível a aprendizagem/apropriação técnica adequada e sadia (FERREIRA, 2016). Como se pode ver, técnica e demonstração não podem ser abandonadas sumariamente na educação em artes, o que não significa que elas se encerram em si mesmas. Nesse contexto, o uso do vídeo em práticas de demonstração técnica-artística, conseqüentemente, instaurou uma “certa “democratização” do uso da imagem, que até então era praticamente restrita a pequenas camadas sociais” (OLIVEIRA; ALBUQUERQUE, p. 107).

Vídeo modélico: aprendizagem atoral de cinematografização

Como foi exposto o vídeo foi absorvido pelas pedagogias dos artistas do corpo cênico, a argumentação rastreou também a interrelação do ensino e a demonstração técnica nessas videografias, que não se deu por acaso, muito cedo se notou que “o vídeo tem uma função óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivelmente por um único observador” (BAUER; GASKELL, 2007, p. 149). Isso se insere em sobremaneira à realidade dos pedagogos de artistas cênicos hibridizados¹¹, que estavam em fase de reestruturação e autoavaliação de suas linguagens operativas.

É nesta medida que a categoria dos *vídeos modélicos* – classificação desdobrada, principalmente, nos estudos de cinema e vídeo na Espanha – referem-se aos vídeos que permitem explicar qualquer coisa e compartilhá-las rapidamente, em geral curtos (a duração estendida relaciona-se aos *filmes modélicos*) (GONZÁLEZ, 2017). Seus processos permitem a aquisição de conhecimentos e competências necessárias à assistência ou ao intento do realizador. Seu planejamento e preparação possuem caráter minucioso, organizados para que se trate de uma unidade inovadora conceitual e metodológica, cujos resultados podem

11 O hibridismo artístico diz respeito “à configuração de um tecido contaminado pelos entrecruzamentos de modalidades e disciplinas diversas, como a dança, o teatro, as artes visuais, a *performance art*, ou à configuração de um tecido de relações *transversais* entre diferentes aspectos das diversas artes” (CABALLERO, 2011, p. 21-22). Os avizinhamentos e os atravessamentos entre as artes se intensificam cada vez mais, e o vídeo faz parte desse novo contexto.

ser satisfatórios. Difere dos vídeos educativos, didáticos ou tutoriais, que são modalidades muito similares, conquanto o caráter didático/educacional é um dos elementos da grafia do vídeo modélico, dado que esse tipo de produção que possui especificidades de acuramento técnico e demonstrativo de um procedimento específico. Ele aborda algo que se pretende conseguir: a materialização; o efeito; a *performance*; os conhecimentos que se dão por meio da demonstração do experimento em performatividade no vídeo.

Assim sendo, os vídeos modélicos trazem a ideia de se conseguir construir materiais exemplares, de possibilidades modelares do investigador em vídeo. Por conseguinte são demonstrações dessas possibilidades atingidas ou *em investigação* – dado que o interesse antes de tudo do pesquisador nesta modalidade é o de conseguir experimentar soluções em caráter metodológico, embora “os resultados podem se tornar satisfatórios” (GONZÁLEZ, 2017, p. 260, tradução minha). Logo, esses vídeos estão no lugar das possibilidades, da experimentação. A instrução desses vídeos possui um padrão epistemológico, no qual se apregoa que se deve chegar a idéias claras via uma hipótese/pergunta/dúvida em que sempre há uma proposta ou uma possibilidade do que se pretende atingir na duração desse vídeo.

Talvez, os pesquisadores dos corpos cênicos que faziam uso do registro do vídeo no ensejo da Modernidade não tinham noção dos meandros de investigação do vídeo a que tangenciaram. Independente ou não da clareza que tinham sobre o uso que faziam do vídeo, a distância temporal nos impossibilita de entrevistar Étienne Decroux, por exemplo, a respeito de qual seria a articulação pormenorizada a que se propunha com a sua própria videografia, mas é fato que o que sobreviveu da obra deste artista; especialmente os vídeos, “se tornaram parte do escopo do ensino da própria técnica, tendo a sua reprodução como parte do processo pedagógico de quase todas as escolas atuais” (SEIXAS, 2016, p. 14). Nos marcos do presente, a relação que passa a instituir-se entre vídeo e ensino estabelece que:

o vídeo é dotado de conteúdo e não é visto apenas como um instrumento. O vídeo e também o professor passam a ser comunicadores, articuladores de diversas fontes de informação. O vídeo suscita discussões e é analisado com esse fim e não apenas como uma ilustração de determinado conteúdo. O fato de ser fundamento o coloca no papel de articulador, e isso através da articulação do trabalho do professor o

transforma num centro irradiador de conhecimento. O vídeo tem que ser pensado em termos de fundamento para depois ser usado como um instrumento, ou seja, um instrumento fundamentado (CHAMPANGNATTE, 2010, p. 8-9).

É a partir dessa premissa, que se propõe aqui a realização de um *vídeo modélico experimental de cinematografização*. É notória a problemática histórica da adaptação da atuação do ator que advém da linguagem teatral de interpretação e passa a atuar na linguagem cinematográfica. A questão foi posta ao ator no nascimento do cinema e permanece viva até os dias de hoje.

É nesta esteira, que Vsevolod Pudovkin promove um rastreamento das pedagogias do ator erigidas até a transição dos séculos XIX e XX e diagnostica que os procedimentos de formação mais similares às necessidades do cinema, ante a sua predileção pela atuação realista eram aqueles desenvolvidos pelo notável teatrólogo Konstantin Stanislavski.

Pudovkin, então realiza um desdobramento das práticas atuacionais arroladas por Stanislavski no teatro, de modo a transpor os preceitos de atorialidade teatralizada de *verdade cênica* (atuação verdadeira, crível, próxima da realidade, em equivalência ao real, porém sob a estética teatral/teatralizada, isto é, sob dilatação expandida, maiorada, no que tange ao tónus corpóreo-vocal do atuante). A lógica pudovkiniana desdobra que o ator, a atriz, devem ser ainda mais verdadeiros no espaço cinematográfico de atuação. Para tanto, o autor expunha que assim como o ator de teatro tinha a consciência da lógica da representação teatral (plateias enormes, com público distante do ator), que requeria amplitude vocal e gestual; agora urgia que o intérprete deveria tornar-se consciente do processo de realização cinematográfico e das especificidades técnicas da sua linguagem. A lógica era a do deslocamento do ator: da *teatralização* à *cinematografização*. Mas como *desteatralizar-se*? Pudovkin propunha ação em três instâncias de adaptação do trabalho do ator do teatro para o cinema:

1) a lógica das ações físicas na busca da *verdade cênica*¹² proposto por Stanislavski no teatro e transposto por ele como a *verossimilhança* no cinema – termo que possuía, na lógica pudovkiniana a característica de significar algo mais próximo do real, mais crível, por ser desprovido de *teatralidade*;

12 Procedimento atoral desdobrado por Stanislavski; orientava o ator a tornar indivisíveis as camadas de atuação de maneira proposital, não mecânica, interiorizada, em conformidade com a ação dramática, e equivalente ao real, de modo a concretizar a verdade cênica.

2) o conhecimento prévio da linguagem cinematográfica: O interesse era o de que o ator desenvolvesse o aprendizado sobre as camadas de significações da linguagem cinematográfica, e o seu potencial comunicativo; o ator deveria alinhar a sua técnica comunicacional ao cinema, comunicar junto e pelo mesmo caminho: o realismo cinematográfico;

3) a inserção do ator nas etapas de produção cinematográficas: Pudovkin defendia o *ator montador*, isto é, ele apregoava que o ator deveria ir além de conhecer os processos de realização cinematográfica, ele deveria também fazer parte dele, especialmente, a montagem do filme. A ponto de ser propositor de melhores ou mais adequadas maneiras de filmagem (angulações de câmera, etc.), que a nível do seu entendimento atuacional fossem compor melhor a realidade da intencionalidade representativa da *mise en scène* do cinema em sua diegese ficcional.

Na abordagem pudovkiniana, denotava-se uma preocupação de integração e alinhamento do trabalho do ator com o cinema, em que se expunha a sujeição atoral à esfera cinematográfica, em termos de linguagem. Sabe-se que o cinema além de uma técnica, possui também uma estética definidora, no campo da ficcionalidade hegemônica, a do realismo¹³. Pudovkin acreditava que o ator ao tornar-se mais consciente da linguagem cinematográfica viria a ser mais capaz de executar um trabalho efetivo de atuação. Para o autor “o trabalho do ator, na criação de sua imagem cinematográfica, está limitado, portanto, por um complexo conjunto de elementos técnicos que são específicos do cinema” (PUDOVKIN, 1956, p. 91). Neste sentido, aponto que o ator além integrar-se à técnica de linguagem do cinema, precisa também agir sobre a sua própria técnica e linguagem, a fim de se evitar cacoetes e a estrita dependência dos recursos cinematográficos. Ora, a técnica da montagem no cinema, por exemplo, serve como amplificadora de significação, e não como mero recurso para se esconder inaptidões ou falhas atorais de atuação em cena – como, infelizmente, muitos cineastas se obrigam a utilizar, por conta de atores destreinados. O ator deve ser capaz de dialogar com a linguagem cinematográfica no seu trabalho, no entanto não deve depender dela em atuação, porque existem obras múltiplas, diretores

13 Assinala-se que se trata aqui ainda dum cinema dito realista, que é a ambiência cinemática, na qual se vai requerer a *desteatralização* do ator. Contemporaneamente, e até mesmo no passado vide as realizações de Eisenstein, a teatralidade era e é muito bem vinda para outras estéticas cinematográficas.

múltiplas, que podem requerer uma atuação sem cortes, por exemplo. A habilidade de interpretação do ator, neste caso, será colocada à prova. Como se pode ver um bom ator deve dialogar com a linguagem cinematográfica, mas não deve depender dela para que assim possa servir adequadamente ao cinema. O ator se comunica pela linguagem atorial e dialoga com a linguagem cinematográfica na obra do cinema (de feitura de filmes).

Assim sendo, reconhece-se a fulcral importância daquilo que Pudovkin já desdobrou e adiciona-se a estes fatores (já elencados) a sapiência de que o ator precisa agir e burilar a própria linguagem (a de atuação), para assim, ser capaz de contribuir com outras linguagens artísticas. De acordo com Burnier (2011), os nossos atores não são munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas. Ele falava do contexto teatral. Logo, pode-se depreender disso que o problema não reside estritamente na adaptação da atuação entre linguagens artísticas, mas no acuramento contínuo da própria atuação, independente se é teatral ou cinematográfica.

Expus essa questão para abordar a necessidade da aprendizagem *in continuum* do ator, frisando que o problema da adaptação da atuação do teatro para o cinema é transversalizado por outras linguagens de expressão e conhecimento (a do teatro e a do cinema), sim, mas que o nervo central dela é a própria linguagem do ator: a atuação. Antes de se servir uma linguagem ou outra o ator deve ser profissional na sua própria linguagem, a linguagem atorial, a linguagem de ator, a atuação, sob a consciência da condição de que sua formação e obra estão em constante movimento de retroalimentação, independente se vai passar a atuar no cinema ou não. A atuação é o canal de comunicação do ator. Logo, quando o ator comunica na linguagem teatral, ele diz *com* e *pelo* teatro, quando o ator comunica na linguagem cinematográfica, ele comunica *com* e *pelo* cinema. No entanto, em ambas, ele fala, comunica, e se adapta a uma linguagem ou outra por meio de si mesmo, antes de tudo.

Assim sendo, a adaptação do ator à linguagem cinematográfica é feita na sua própria linguagem, em modulações que atendam as necessidades técnicas e estéticas da linguagem a que se insere. Para falar *com/junto*. É certo que muito do trabalho do ator no cinema, pode ser recortado, escondido (podem escolher arbitrariamente que dados do trabalho do ator serão materializados (expostos)) na montagem (o que também, cada vez mais, passa a ser

discutido/discutível, em realizações que encaram o ator como co-criador). Independente do seu espaço na obra é importante que o ator conheça a linguagem cinematográfica para que ele possa comunicar mais/melhor e em equivalência (isto é, nem mais nem menos do que é verossímil, crível) especialmente no cinema realista. Sabe-se que tradicionalmente o grande corpo de teorização sobre o ator se deu e se dá pelos esforços de pedagogos atorais, que são também pedagogos teatrais em sua maioria, ainda que muitas de suas produções teóricas sejam quase que exclusivamente de cunho atoral e não teatral. É natural deste modo, que muito sobre a teorização da linguagem do ator tenha se dado na esfera teatral. Por isso mesmo, desde Pudovkin, a realidade preeminente é esta; quando falamos de ator no cinema, recorreremos às teorizações teatrais e a sua adaptação (ainda intuitiva, pouco grafada nas teorizações em modo não latente). Consequentemente, dialogando com a tradição das pedagogias atorais a abordagem de investigação que proponho neste estudo é a de uma investigação prática em vídeo/demonstração/experimentação (vídeo modélico) de um possível viés de adaptação atoral de atuação do teatro ao cinema: a *equivalência*¹⁴. A partir dessa premissa, o experimento se deu acerca dos elementos da linguagem atorial no

14 Técnica que o ator empreende em seu trabalho de atuação para criar em cena um equivalente poético da realidade. No contexto teatral, a equivalência vai promulgar que o corpo do ator deve afastar-se tudo que é cotidiano, óbvio, crível. A técnica é largamente utilizada para representar corporeidades hiperteatralizadas, em que se representa elementos da natureza, estados, sentimentos, outros seres vivos; permite que o ator saia da representação de corpos humanos. No plano do teatro dramático, a equivalência também se faz presente, na medida em que os atores em cena acionam forças em tensões opostas, em uma totalidade de presença corpóreo-vocal; para que se materialize a *performance* teatral, que em sua teatralização por si só exige um tônus extracotidiano (ninguém fala um segredo para outra pessoa em tom audível para que uma plateia de 300 pessoas possa ouvir, mas no teatro esse tônus extracotidiano é operado pela convenção do evento teatral). Um ator profissional de teatro, por mais exímio que seja na representação dramática, será extracotidiano, talvez não sob leituras puristas do teatro contemporâneo/pós-dramático, mas certamente, um ator num palco nunca será a mesma pessoa que no seu cotidiano. Em termos de *cinematografização*, essa mesma técnica que dita esse corpo atorial, pode ser transposta do teatro ao cinema. Esta é a hipótese aqui investigada no caminho inverso da proposição da equivalência na zona teatral, isto é, a proposta aqui é a de modular o tônus de atuação do ator via a técnica de dilatação minorada para que se materialize uma equivalência cinematográfica de atuação, de forma crível, verossímil. A técnica da equivalência orienta que o procedimento técnico do ator deve ser erigido da seguinte forma: “Tudo acontece como se o corpo do ator fosse decomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final desta obra de decomposição e recomposição o corpo não se parece mais a si mesmo (...). O ator (...) é arrancado do seu contexto natural em que dominam as técnicas cotidianas do corpo. (...) o ator não pode mostrar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, isto é, os próprios automatismos. As diferentes codificações da arte do ator são, sobretudo, métodos para evitar os automatismos da vida cotidiana criando equivalentes. Naturalmente, a ruptura dos automatismos não é expressão. Porém sem ruptura dos automatismos não há expressão” (BARBA, 1994, p. 53).

cinema (o corpo, a voz e a rosticidade). E o caminho de tal experimentação videográfica foi o da *teatralização à cinematografização*¹⁵. Comento abaixo sobre os aspectos do processo de realização dessa experiência:

Definição do título do vídeo: Definiu-se *A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator*¹⁶. Assim, a titulação (*equivalência*) diz respeito à técnica atoral/atuacional, que trata o trabalho do ator: o de representar, o de *estar no lugar de* no plano artístico/atoral/atuacional/cênico, expondo ou materializando um equivalente poético da realidade, em termos de forma, materialidade, corporeidade, personalidade de um personagem/estado/ideia, etc.. A ideia de que o ator representa apenas personagens ou seres humanos já foi esboroadada na história da arte da representação. Já a subtítuloção (*da teatralização à cinematografização do trabalho do ator*) faz referência/reverência ao trabalho de conceituação de Pudovkin (aquele que é tido como possivelmente o primeiro teórico do ator de cinema, ao menos daquilo de que se tem notícia). Não apenas pelo reconhecimento à célebre presença deste autor na história das teorias do cinema, mas, principalmente, pela relevância pedagógica que o simples emprego dos termos *teatralização* e *cinematografização* evocam didaticamente de tão bem desdobrados pelo autor.

Sobre a narrativa atorial do vídeo-modélico. 1) *O viés de abordagem é o de demonstração atoral.* 2) Se dá por meio do paralelismo didático comparativo entre os procedimentos de *teatralização* e de *cinematografização* na interpretação/trabalho do ator, via a técnica procedimental atorial de *equivalência via dilatação maiorada (extracotidiana) – teatralização*; e, pelo seu encadeamento inverso, isto é, por meio do emprego técnico da *equivalência via dilatação minorada (verossímil) – cinematografização*.

Eleição de elementos macro da linguagem atorial no vídeo: Definiu-se as abordagens de atuação em *corpo, voz e rosticidade*, por serem os elementos da linguagem do ator em consonância com a cinematografização.

15 Diz-se que “se a teatralização implica num reforço em clareza e eficiência da voz, dos gestos e da mímica, obrigando o ator a transformar deliberadamente sua voz, gestos e mímica, normais e não teatrais, no cinema a mesma intensidade de clareza e de expressividade pode ser alcançada mediante os deslocamentos de câmera, através do primeiro plano, da escolha dos ângulos, a maior ou menor distância do microfone e, numa palavra, mediante a cinematografização resultante do conhecimento da montagem e da capacidade de aproveitar-lhe os métodos” (PUDOVKIN, 1956, p. 99).

16 *A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator* – Vídeo modélico resultante desta pesquisa sobre a linguagem atorial em cinematografização. 06 min, 2020. Realização: Ricardo Di Carlo Ferreira.

Linguagem videográfica transversalizada pela linguagem cinematográfica: Sobre a primeira, segundo Machado (1993, p. 8) “as regras de formar, no universo do vídeo, não são tão exatas e sistemáticas como nas línguas naturais”, o referido autor ainda diz que “a gramática do vídeo, se existir, não tem o mesmo caráter normativo da gramática das mensagens verbais” (*ibidem*, 1993, p. 8). De todo modo, como este estudo se orienta mais especificamente sobre os vídeos modélicos, pontua-se que não há uma regra, mas algumas tendências estéticas predominantes. Entre elas, destaca-se que a grande maioria é em preto e branco (pela questão período de realização: transição dos séculos XIX e XX), que é aderido por este estudo, porque a própria cor é elemento de enorme significação. Nesta medida, buscou-se a neutralidade pela coloração do branco e preto, para que se priorizasse a signagem da linguagem do ator no vídeo. Por esse mesmo interesse de neutralidade e foco na demonstração da performatização do ator, usa-se uma parede lisa, sem relevo ou cor sobressalente (no vídeo), do mesmo modo, o figurino do ator é preto (além da neutralidade na imagem é uma vestimenta tradicional (de trabalho técnico) no meio atoral (malha preta).

No que tange à *diluição da linguagem cinematográfica* (figura 1): no *enquadramento* aplicaram-se *planos médios – PM* (em que se enquadra o personagem da cintura ou próximo dela para cima), *primeiros planos – PP* (em que se enquadra o personagem do peito para cima) e *primeiríssimos planos – PPP* (em que se enquadra o personagem dos ombros para cima), por serem aqueles planos que a *cinematografização* predominantemente utiliza para destacar a expressividade dos intérpretes, em termos de rosticidade e corpo (especialmente o tronco). A *angulação de câmera*: Predominância de angulação normal (plana) frontal, levemente a *plongée – fixa*, para privilegiar a corporeidade, rosticidade, e movimentação do ator, na tentativa de emular a ambiência de relação do intérprete com a câmera, especialmente nas demonstrações de trabalho dos artistas dos corpos cênicos em que há predominantemente o uso da frontalidade. Dilui-se, assim, vídeo em cinematografização pelas câmeras que privilegiam os aspectos cinematográficos do corpo atoral: rosto e tronco do ator. *Trilha sonora*: Composta especialmente para o vídeo, sob encomenda do ator-autor da pesquisa, pela artista Michelle Barillet (que é quem habilmente,

também, faz a operação de câmera na produção do vídeo); a musicalidade do vídeo evoca uma sonoridade metodológica e procedimental, acionada pela própria composição atorial/videográfica de demonstração do vídeo, que emula um ambiente laboratorial de atores.

A respeito do *didatismo do vídeo* (figura 1): Técnica didática de ensino de demonstração artística e pedagógica, sobre os procedimentos atorais de *teatralização* e *cinematografização*, por se trabalhar a realidade concreta do fazer artístico atuacional (VEIGA, 1991). Metódico, o vídeo realiza a exposição antecedida e anunciada em texto das técnicas e procedimentos que são sequencialmente realizados. Sucessivamente exibem-se procedimentos de *teatralização* seguidos de respectiva *cinematografização* (sempre anunciados e precedidos por texto), sobre os estados atuacionais de riso, susto e revolta, por meio *dos elementos macro da linguagem atorial no vídeo (corpo, voz e rusticidade)*, por serem os elementos da linguagem do ator de maior aderência à cinematografização. A demonstração, neste sentido contribui com o caráter de avaliação e autoavaliação do sujeito artista, pois possibilita e estimula a autoavaliação contínua e diagnóstica, daquele que instrui, pois se autoanalisa¹⁷ em demonstração, no performar, no fazer, e daquele que assiste, pois se autoavalia, se questiona, se apura, em caráter formativo e somativo, (BOTH, 2012).

No caso, do vídeo modélico atoral ainda emula, também, o ensino do teatro na formação clássica pedagógica de palco-plateia em que o observador é ativo, pois se avalia o outro e a si mesmo no visionamento, aprende com o outro, vendo o outro. Além disso, o vídeo também recorreu ao procedimento didático de ensino aprendizagem de repetição procedimental a cada vez que a abordagem era retomada, fosse de teatralização ou de cinematografização, pormenorizando repetidamente o caminho de *equivalência* que se tomava em cada processo, ora de equivalência maiorada (extracotidiana), ora de equivalência minorada (verossímil) nos estados atuacionais já destacados de riso, susto e revolta.

17 As pedagogias do ator, até hoje, adotam o postulado seguinte: “O que eu quero realçar é essa nova e feliz qualidade de uma autoanálise induzida naturalmente” (STANISLAVSKI, 2015, p. 281).

Esse procedimento de repetição visa aprendizagem da audiência, e é baseado no *Sistema de Repetição Espaçada – SER*, campo de estudo da medicina e da educação acerca da aprendizagem, caro ao ensino e apreensão técnica, que “serve para revisão, ou seja, objetiva rever ou ver algo com atenção e cuidado” (CHAVES; SILVA, 2019, p. 4)¹⁸.

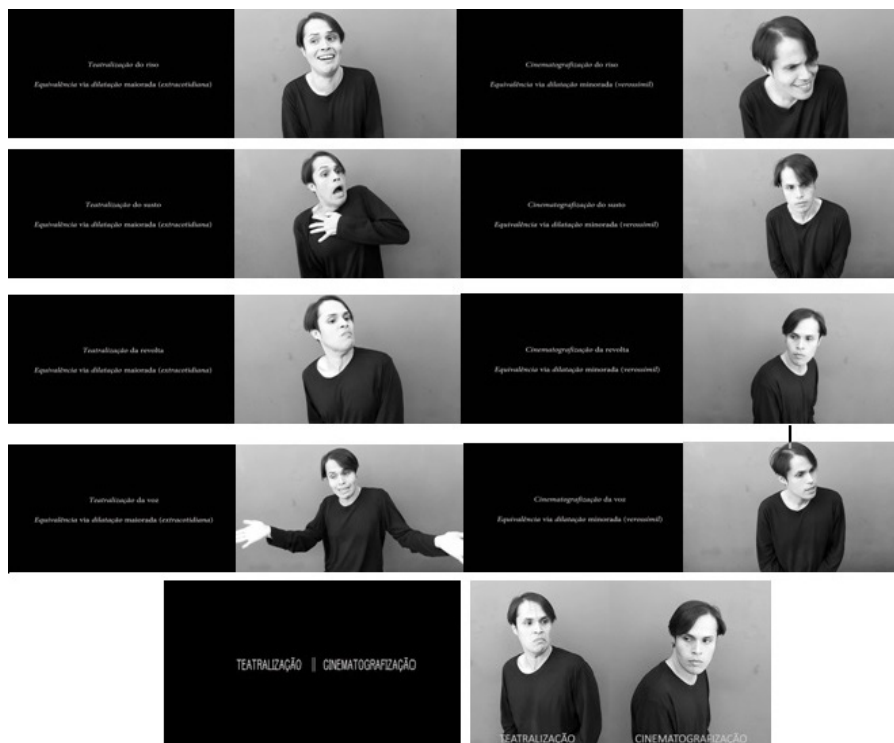
Por tudo isso, o referido vídeo compreende os seguintes objetivos didáticos: 1) possibilitar para a audiência que ela identifique as diferenças estéticas de atuação entre as modalidades de atuação teatral e cinematográfica; 2) observar, analisar¹⁹ e aprender por meio da visada do vídeo detentor destes diferentes procedimentos de interpretação; 3) investigar (o *performer/ator*, em vídeo) ao mesmo tempo que demonstra/expõe os aspectos técnicos e estéticos da linguagem atorial no entre-lugar do teatro e do cinema; e, finalmente 4) abordar os vetores da *equivalência* via dilatação maiorada (extracotidiana – de teatralização) e *minorada* (*verossímil – de cinematografização*) como meio possível de adaptação atorial para os intérpretes que advém do teatro e passam a atuar no cinema.

Tal experimentação constatou que o procedimento de demonstração em vídeo modélico a respeito da cinematografização atorial via a equivalência, gera resultados satisfatórios, no que tange a eficiência de demonstração técnica de diferentes métodos de trabalho de atuação do ator, tornando possível ao espectador visualizar e perceber as diferenças entre as linguagens de interpretação do teatro e do cinema. Torna-se possível a apreensão para um possível aluno-ator-espectador, pela estrutura modelar/exemplar que se adotou no vídeo, daquilo que seria considerado genericamente uma interpretação teatral e/ou cinematográfica. O caráter de exemplo se materializa, abre espaço para novas experimentações, seja do ator-*performer*, ou daquele que assiste o vídeo e, por ventura, deseja investigar a aplicabilidade desta metodologia.

18 Stanislavski dizia que “Não pode existir arte alguma sem virtuosismo, prática e técnica (...). A falta de entendimento e instrução dá um caráter de amadorismo à nossa arte (...)” (STANISLAVSKI, 1997, p. 23). Ressalta-se que a repetição é elemento de reforço de aprendizagem, nunca jamais se encerra nela. Em termos atoriais evoca-se o que Stanislavski já na Modernidade havia promulgado a respeito de que a técnica deve ser internalizada como uma segunda natureza ao ator, para que detentor de técnica e conhecimento sobre a sua própria palavra, esse intérprete possa, assim, transcender a técnica. “O hábito cria uma segunda natureza, que é uma segunda realidade” (STANISLAVSKI, 2015, p. 84).

19 Desde Stanislavski, na pedagogia atorial *analisar*, isto é, o ato analítico preconiza que “a análise diseca, descobre, examina, estuda, pesa, reconhece rejeita, confirma. Desvenda a orientação e o pensamento básicos de uma peça e de um papel, o superobjetivo e a linha direta de ação. É com esse material que ela nutre a imaginação, os sentimentos, os pensamentos e a vontade” (STANISLAVSKI, 2015, p. 188).

Figura 01 – Fotogramas do vídeo modélico *A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator*



Fonte: *A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator* (2020)

Além disso, evidencia-se que a abertura atorial de investigação a respeito da hipótese de que o princípio da *equivalência*, eminentemente atoral é capaz de oferecer subsídios de composição atucional para erigimento de cinematografização por parte do intérprete. Fica claro em termos de imagem, gestualidade e vocalidade, a diferença do tônus da interpretação do ator quando em teatralização e quando em cinematografização, evidenciando, assim, a validade atorial de cinematografização via aprendizagem em vídeo modélico transversalizado pela técnica da equivalência no trabalho do ator liminar que opera na ambiência do entre-lugar do teatro e do cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre a incursão do vídeo nas práticas formadoras e disseminadoras nos trabalhos dos membros das artes na história, constata-se que a demonstração em vídeo foi amplamente utilizada, sobretudo pelos artistas cênicos do corpo. Dentre eles, especialmente, o ator vem constituindo um lugar de liminaridade e deslugar, de trânsito entre linguagens.

Nessa conjuntura, inicialmente, vai se delineando uma predileção do ator pelo entre-lugar do teatro e do cinema, adiante pelas abordagens que vão se retroalimentando e reconfigurando esse espaço intervalar pelas próprias pedagogias do ator na transição dos séculos XIX e XX, o ator passa a estabelecer ambiência e trânsito no entre-lugar das artes cênicas (teatro, dança e *performance*) e do cinema e do vídeo, por grande espaço temporal. Atualmente, notavelmente, esse entre-lugar encontra-se ainda mais expandido. E, esses atores transitam no entre-lugar das artes cênicas e do audiovisual (cinema, vídeo, videoarte, videoclipe, série, *websérie*, telenovela e as múltiplas linguagens de representação da televisão).

Além disso, percebe-se que as produções videográficas dos grandes centros de formação dos artistas cênicos do corpo contribuíram e contribuem, em sobremaneira, ao autoaprendizado de atores, atrizes, dançarinos e dançarinas, e, *performers*. Dado que, a linguagem do vídeo é de inestimável valor, no que concerne ao aprendizado mais democratizado, se antes do vídeo a experimentação ficava restrita aos felizardos que possuíam condições financeiras para terem esse acesso, a realidade torna-se um pouco mais democrática com a insurgência do meio videográfico – especialmente, os vídeos modélicos.

Além disso, considera-se que o uso do vídeo se mostrou como linguagem capaz, de experimentação em duas vias: pelo próprio dispositivo da câmera inextricável à cinematografização, e, também, pela ótica consagrada na pedagogia das artes da técnica da demonstração, que não encerra o campo de experimentação, mas demonstra uma possibilidade de adaptação do ator que advém do teatro e passa a atuar no cinema, com resultados satisfatórios de operacionalização.

A hipótese a ser investigada: se a equivalência era meio atorial capaz de prover a cinematografização da atuação do ator foi constatada como eficiente, dado ao ser caráter efetivo metodológico de decomposição e recomposição (que a técnica em sua origem barbaniana já assevera) da ação física do ator-pesquisador. O processo de aplicabilidade da técnica da equivalência, nesta esteira, integrou além da construção de um equivalente poético da realidade, mas também de transposição técnica de linguagens estéticas, ao transpor no trabalho do ator a materialização de um equivalente cinematográfico de presentificação

atuacional do ator, na medida em que o ator deveria materializar algo equivalente a realidade, ao mesmo tempo que era algo equivalente a estética cinematográfica de representação, e que isso ocorrera em vídeo.

Essa ação de equivalência atorial foi realizada por meio de movimentos sucessivos e antagônicos, conforme a técnica sugere, num processo repetitivo de experimentação de rusticidade-corpo-voz. Assim, retirou-se o tônus internalizado de teatralização em interpretação do corpo do ator, deslocando-o para o estado de cinematografização em equivalência ao realismo cinematográfico (plástico, não teatral, não real, mas equivalente poética e cinematograficamente à realidade).

O corpo cotidiano do ator possui maneirismos de expressividade, em paralelo o corpo teatralizado do ator possui dilatação maiorada cara à linguagem do teatro. Logo, coube a mim enquanto ator-pesquisador, em processo de demonstração/experimentação/pesquisa videografada construir possibilidades de tônus atuacional de cinematografização – de equivalência via dilatação minorada (verossímil), na busca de materializar em atuação as sutilezas de estados costumeiros de representação do intérprete no cinema. Tomei por recorte de abordagem o riso, o susto a revolta, consciente de que no processo de formação atorial, ou o trato de cinematografização de um filme, por exemplo, vai requerer do ator a cinematografização em equivalência de toda a linguagem atorial, sob todos os estados que a personagem vai encontrar durante a *mise en scène* fílmica. Assim sendo, buscou-se passar, no experimento o mesmo valor e a mesma eficácia da teatralidade atuacional, mas em cinematografização, isto é, interpretação cinematográfica, aqui videografada – neste vídeo modélico de demonstração/pesquisa/experimentação atorial.

Obviamente a busca, aqui, era a de ruptura de adaptação da linguagem de atuação, do teatro para o cinema, de desteatralização do ator para a sua cinematografização. Logo, buscou-se tratar no vídeo modélico unicamente essa ruptura, que por si só não é a expressão, a criação atuacional. É apenas uma ruptura técnica de atuação, a atuação em sua verve artística vai requerer algo além: uma interpretação cinematográfica, artística, criativa, isto é, estar a serviço de uma obra artística, momento em que o ator transcende criativamente a técnica, momento quando a técnica serve a arte.

Convido, outrossim, aos atores e atrizes, que, por ventura, se interessaram por essas perspectivas que avento, aqui: do campo de ensino-aprendizagem técnico, de demonstração do e no vídeo sobre cinematografização atoral (e, por conseguinte, também de visionamento), em seus trabalhos artísticos, isto é, impulsionem essa possibilidade para os seus atos criativos nos filmes e nas artes do vídeo. A técnica e o meio (dos vídeos modélicos), acredito, passa a estar propélido via estes escritos.

REFERÊNCIAS

A EQUIVALÊNCIA: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator. Direção: Ricardo Di Carlo Ferreira. Brasil: Vídeo modélico resultante desta pesquisa sobre a linguagem atorial em cinematografização. Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo – PPG-CINEAV. Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/Campus de Curitiba II – FAP (Faculdade de Artes do Paraná), 2020. 7 min, p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=31GzK5ywSa0> >. Acesso em: 13 fev. 2022.

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

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOTH, Ivo José. **Avaliação planejada, aprendizagem consentida**: é ensinando que se avalia, é avaliando que se ensina. Curitiba: Intersaberes, 2012.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

CAFIERO, Maria Carlota Fenz. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 87-93, 2005.

CHAMPANGNATTE, Dostoiowski Mariatt de Oliveira. Mídias audiovisuais: contexto histórico e diversos usos no ambiente escolar. **Revista Comunigranrio**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-18, 2010.

CHAVES, Marcos Willyan de Araújo; SILVA, Cristina de Oliveira. Utilização da técnica de repetição espaçada na aprendizagem da Anatomia Humana. In: **V Simpósio de Anatomia e VI Mostra de Anatomia Humana**, 2019, Uberlândia. Anais do V Simpósio de Anatomia e VI Mostra de Anatomia Humana, 2019. p. 22-22.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. A formação do ator: por um ator-emancipado. **O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes**, Curitiba, v. 18, p. 55-71, 2020.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Experimentações Vocais no Espaço Escolar. In: Encontro Nacional das Licenciaturas (ENALIC), Seminário Nacional do PIBID, Encontro Nacional de Coordenadores do PIBID, 2016, Curitiba. **Anais do Encontro Nacional das Licenciaturas (ENALIC), Seminário Nacional do PIBID, Encontro Nacional de Coordenadores do PIBID**. Curitiba, 2016. v. 1. n. p.

FISCHER, Sandra. O palhaço silencioso, melancólico somewhere, perplexidades: o deslugar no cinema contemporâneo. **Rumores**, São Paulo, n. 15. v. 8, p. 154-170, 2014.

FOERSTE, Gerda Margit Schutz. **Arte Educação: pressupostos teórico-metodológicos na obra de Ana Mae Barbosa**. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar Brasileira) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1996.

FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2010.

GONZÁLEZ, Carmem Herreros. Historia del mundo contemporáneo en 10 minutos. Innovación educativa en Bachillerato. In: II Congresso Virtual Iberoamericano sobre recursos educativos innovadores (CIREI), 2016, Alcalá. **Anais II Congresso Virtual Iberoamericano sobre recursos educativos innovadores (CIREI)**. Alcalá, 2017. p. 258-267.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Arlindo. O Vídeo e sua Linguagem. **Revista USP**, São Paulo, n.16, p. 6-17, 1993.

MARINIS, Marco de. Trad. PINHEIRO, Paulo Jose Moraes. Pesquisa, Experimentação e Criação em Teatro no Século XX. **ARJ - Art Research Journal (ABRACE/ANPAP/ANPPOM)**, Rio de Janeiro, v.1/2, p. 21-38, 2014.

OLIVEIRA, Rodrigo Bomfim; ALBUQUERQUE, Eliana Cristina Paula Tenório de. Hibridismo das linguagens audiovisuais. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 13, p. 101-112, 2011.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

PUDOVKIN, Vsevolod. **Diretor e ator no cinema**. Rio de Janeiro: Iris, 1956.

SEIXAS, Victor Paulo de. **Repetir e sentir: mimo corpóreo, treinamento e subjetividade**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVEIRINHA, Patrícia. **A arte vídeo: processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas**. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html> >. Acesso em: 12 mai. 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na arte**. São Paulo: Anhembi, 1956.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. 21ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Martins Fontes. São Paulo: 1998.

TELLES, Narciso. De onde viemos para onde estamos indo: a demonstração prática como caminho pedagógico teatral. **V Congresso da ABRACE/Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação**, Campinas, v. 9, n. p, 2008.

VEIGA, Ilma Passos Alencastro. Nos laboratórios e oficinas escolares: a demonstração didática. In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro. **Técnicas de ensino: por que não?**. Campinas: Papyrus, 1991. p. 131-146.

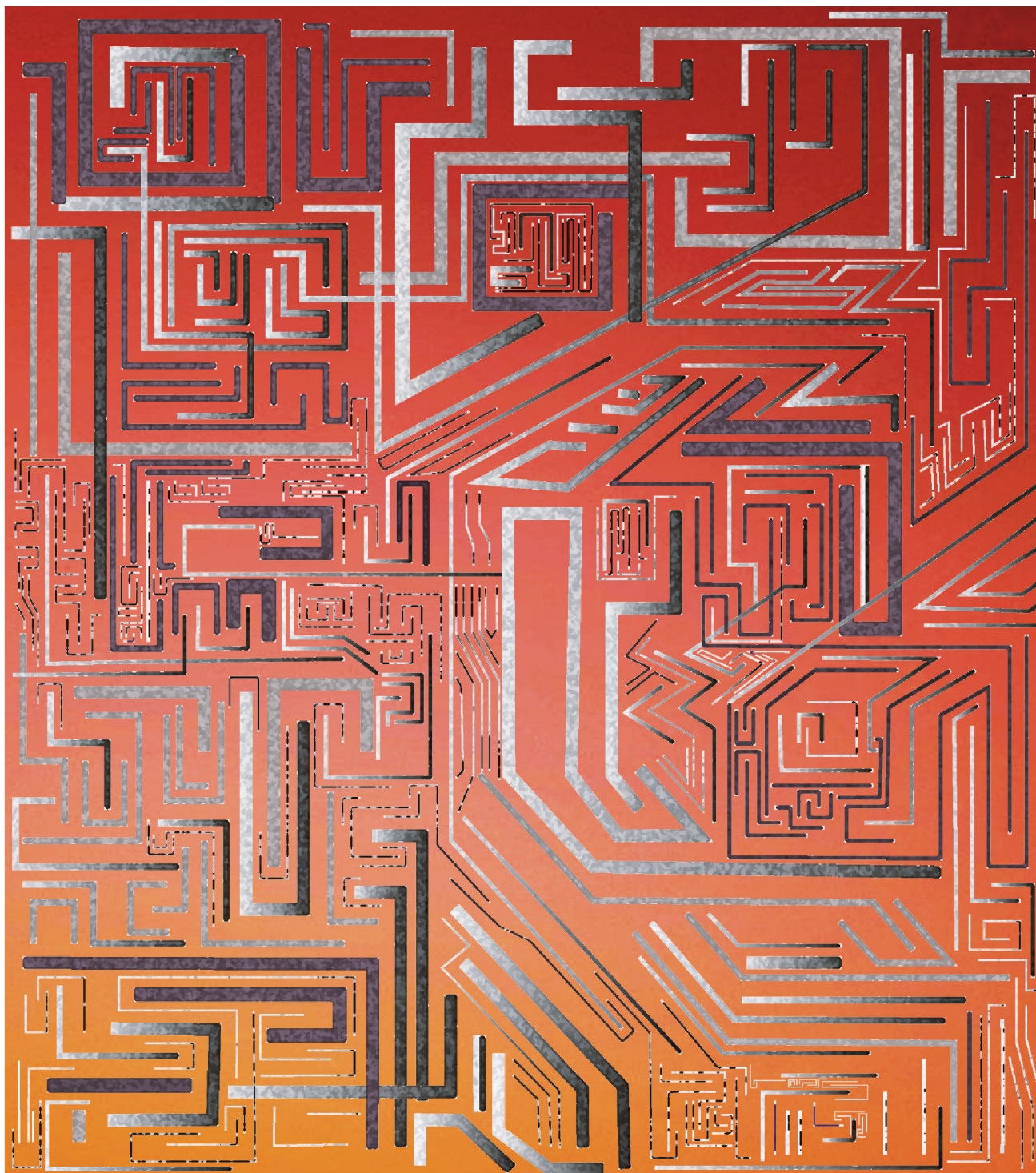
Recebido em: 23/10/2021

Aceito em: 02/03/2022

EIXO
AXIS

2

PROCESSOS DE CRIAÇÃO, REGISTROS E DOCUMENTAÇÃO
NAS ARTES DO CORPO, DA DANÇA E DA VIDEODANÇA
PROCESSES OF CREATION, RECORDS AND DOCUMENTATION
IN THE ARTS OF THE BODY, DANCE AND SCREEN DANCE



INTÉRPRETES DE DANÇA E SEUS CADERNOS DE CRIAÇÃO

Maria Stella Agostini Basulto¹
Juliana Martins Rodrigues de Moraes²

Resumo: Partindo de entrevistas realizadas com doze intérpretes de dança contemporânea sobre seus processos de adaptação ao transitarem entre diferentes grupos e processos criativos, neste ensaio abordo a utilização dos cadernos de criação por esses profissionais e o tipo de contribuição desses registros para suas atividades artísticas. Apresento relatos acerca de suas experiências com os cadernos de criação, compartilho a análise de dois diários de bordo de dois processos criativos, escritos e vivenciados por mim em 2019, e reúno alguns outros tipos de registro para a criação em dança, mencionados pelos intérpretes entrevistados. Este ensaio procura evidenciar a complexidade do processo criativo em dança a partir da perspectiva do intérprete, bem como a enorme diversidade dos assuntos e dos modos de organização presentes nos cadernos de criação dos intérpretes entrevistados e nos meus dois diários de bordo. Artigo a análise e reflexão com base na pesquisa de Cecília Almeida Salles, Lucas Larcher, Maria Clara Martins Rocha e Jussara Braga Bastos.

Palavras-chave: processo criativo; intérprete de dança; caderno de criação; diário de bordo; depoimentos.

DANCE PERFORMERS AND THEIR CREATIVE NOTEBOOKS

Abstract: Based on interviews carried out with twelve contemporary dance performers about their adaptation processes as they move between different groups and creative processes, in this essay I discuss the use of notebooks by these professionals and the contribution these records make to their artistic activities. I present reports about their experiences with the notebooks, I share the analysis of two of my notebooks written in creative processes in 2019, and I gather some other types of records for creation in dance mentioned by the interpreters interviewed. This essay seeks to highlight the complexity of the creative process in dance from the performer's perspective and the enormous diversity of subjects and modes of organization present in the notebooks of the interviewed performers and mine. I articulate the analysis and reflection based on the research of Cecília Almeida Salles, Lucas Larcher, Maria Clara Martins Rocha and Jussara Braga Bastos.

Keywords: creative process; dance performer; creative notebook; testimonials.

1 Bacharela em Dança em Licenciada em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, no Instituto de Artes da Unicamp. Participa do Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia (NPEC). E-mail: agostini.maria@gmail.com

2 Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Departamento de Artes Corporais e da Pós Graduação em Artes da Cena da Unicamp. Coordenadora do Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia (NPEC). E-mail: jumoraes@unicamp.br

INTRODUÇÃO

Ao entrevistar 12 intérpretes de dança contemporânea ao longo do ano de 2021 para a pesquisa de mestrado³ que venho desenvolvendo, na qual procuro analisar e refletir sobre como se dá a adaptação técnica e criativa desse artista ao transitar por diferentes processos de criação, em grupos e companhias diversas, trago à discussão a utilização dos cadernos de criação. Naquelas ocasiões, ao contrário do que eu supunha a partir das minhas experiências como intérprete em diferentes grupos e ao observar colegas de profissão que partilhavam comigo os mesmos processos criativos, a utilização do caderno de criação não é considerada uma prática ou ferramenta tão fundamental a mais da metade dos intérpretes entrevistados. Por outro lado, alguns se utilizam intensamente dessa ferramenta, discorrem sobre experiências e apresentam depoimentos amplamente variados sobre essa prática. Neste ensaio, apresento algumas reflexões, utilizações e particularidades compartilhadas pelos intérpretes entrevistados sobre o uso do caderno de criação em suas criações profissionais em grupos de dança na cidade de São Paulo. Compartilho também a análise de dois diários de bordo escritos por mim, enquanto intérprete de duas criações em dança que aconteciam no mesmo período em 2019, de forma evidenciar a complexidade do ato criativo e relatar a relevância de tal prática para o meu desenvolvimento em ambos os processos. Torna-se fundamental enfatizar que restrinjo a discussão aos intérpretes de dança (também nomeados como bailarinos, dançarinos, intérpretes-criadores e *performers*), uma vez que diretores e coreógrafos possuem outro tipo de relação com uma obra devido à sua função no trabalho. Ressalto também que ao me referir aos intérpretes de dança, considero que todo intérprete passa por um processo de criação conjunta à obra, independentemente do tipo de criação e demanda de um projeto. Assim, tanto intérpretes que participam de processos criativos com caráter colaborativo quanto aqueles que improvisam ou reproduzem coreografias pré-estabelecidas, todos lidam com o ato criativo em alguma instância. Entretanto, devido ao perfil dos intérpretes entrevistados, selecionados a partir de uma coorte específica⁴, todos atuam em grupos com criações majoritariamente colaborativas.

3 Pesquisa de mestrado intitulada “O intérprete de dança em criação: coreografando experiências”, realizada com apoio da Bolsa FAEPEX, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no Departamento de Artes Corporais, sob orientação da Prof^a. Dra. Juliana Moraes.

4 Intérpretes que atuam ou atuaram profissionalmente em no mínimo 3 grupos diferentes, na cidade de São Paulo, entre 2010 e 2021, com idade entre 22 e 40 anos.

Tendo os depoimentos dos intérpretes entrevistados como ponto de partida, abarco nesse ensaio: 1) aspectos do caderno de criação como um processo de organização e reflexão do artista, 2) o caderno como uma ferramenta suporte para a criação em dança, 3) o compartilhamento do processo de análise de dois diários de bordo escrito por mim, e 4) a apresentação de outros tipos de registro utilizados na criação em dança mencionados pelos intérpretes nas entrevistas realizadas.

CADERNOS DE CRIAÇÃO

Além de registrar materiais, referências, informações, tarefas criativas, entre outros elementos, esses cadernos podem servir como um meio que auxilia o profissional a uma reflexão sobre seu fazer artístico. Os cadernos de criação do artista podem se referir a diários, manuscritos, textos, entre outros tipos de materiais que vão sendo coletados e arquivados ao longo de um processo de criação e que contribuem para uma produção artística.

Uma vez que a experiência de vida do artista e suas relações com o cotidiano fazem parte do seu processo, para além de procedimentos teóricos e técnicos, Rocha (2010, p. 608) considera que o caderno de artista contribui para seu olhar crítico e reflexivo, e que é um caminho para se alcançar um amadurecimento sobre seu próprio trabalho. Segundo a autora, diferentemente de um livro de artista, o caderno de artista não se dá com o intuito de ser necessariamente uma obra a ser apresentada, mas registra um percurso criativo que contém cargas poética e estética, métodos de investigação e até mesmo particularidades gerais de um determinado contexto.

CADERNOS, DIÁRIOS, ORGANIZAÇÃO E REFLEXÃO

“Eu não tenho nenhum tipo de organização com esse processo de organização. Todo ele é um processo de organização” (José Artur, trecho de entrevista, 18/06/2021). José se refere aos seus diários de bordo de criação que, a seu ver, não apresentam uma disposição óbvia de informações a um possível leitor. Da mesma maneira, Aline declara: “é uma zona meus cadernos, mas me organiza” (Aline Bonamin, trecho de entrevista, 17/06/2021). Embora Allyson afirme não possuir a prática do diário de bordo, mostra algumas folhas de

papel de ofício durante sua entrevista, enfatizando que eram uns papéis soltos, e que nesse sentido, ele se sentia desorganizado (Allyson Amaral, trecho de entrevista, 28/07/2021). As percepções de uma suposta “desorganização” em seus cadernos de criação, recorrentes nas falas dos entrevistados, inferem um papel importante de tais materiais para a construção do pensamento do indivíduo artista. Para além de um processo documentado, Larcher (2019, p.104) considera o diário de bordo como um “catalisador para as constantes (re) criações do sujeito” uma vez que o faz refletir sobre suas experiências. Sobre tal processo o autor também coloca que,

elaborar um diário é fazer emergir a subjetividade de quem o cria, uma vez que, para além de registrar fatos objetivos, o artista e autor, por meio de pensamentos, dúvidas e angústias, pratica um tipo de exposição de seu eu, através de reflexões que lançam luzes e podem ajudar a compreender questões (LARCHER, 2019, p. 106).

e que no processo dessa escrita, acontece um tipo de distanciamento do artista em relação à sua obra, antes imerso no processo criativo, e com esse movimento pode ter um segundo olhar sobre seu trabalho.

Nesse percurso o artista pode construir materiais aparentemente sem sentido, como relata Thainá: “adoro fazer uns desenhos super abstratos que ninguém entende nada, mas que pra mim faz todo o sentido, escrever umas palavras soltas que ninguém entende, mas que pra mim funciona” (Thainá Souza, trecho de entrevista, 08/06/2021). Tal observação ilustra a personalidade e até mesmo a intimidade nos processos criativos, e, portanto, potencialmente presentes nos registros dos cadernos de criação. O intérprete Ricardo Januário relata especificamente sobre esse aspecto: “eu fico a maior parte do tempo nesse diálogo, entre a reflexão comigo mesmo, para aquilo que eu almejo, para aquilo que eu estou fazendo, e as anotações em paralelo da criação, elas vão acontecendo” (Ricardo Januário, trecho de entrevista, 06/01/2021), e afirma não compartilhar seus escritos com os colegas de trabalho, exceto quando lhe é solicitado anteriormente, sendo tais registros selecionados ponderadamente pelo próprio artista.

Não é novidade que na feitura de um diário ou caderno de criação aspectos muito diversos do artista e da criação emergem, sendo que revisitar tais registros pode apresentar indícios sobre as questões que permeiam o indivíduo e seu contexto. É comum ouvir de

artistas certa surpresa ao rerelem suas anotações, tanto por um não reconhecimento de si mesmos como por um afeto para com o momento passado vivenciado. “Nossa, hoje nada a ver comigo!” “Nossa, olha como isso me ajudou.” “Olha o que a pessoa falou!” “Olha o que eu senti!” Esses são alguns exemplos de frases colocadas por Daniela Moraes (trechos de entrevista, 09/03/2021) ao comentar sua experiência ao ler diários antigos, ainda que não o faça com muita frequência. Mais objetivamente, durante a entrevista, Ilana Elkis mostra e conta sobre um diário que tem há dez anos, onde reúne ingressos de espetáculos aos quais assistiu, anotações feitas durante cursos e *workshops* e imagens coladas que alimentam um processo de criação mais atual. Além desse diário conter atividades e pensamentos específicos de Ilana, também é possível notar uma riqueza de materiais que caracterizam a produção em dança de uma época e de um lugar. E, por fim, mais propriamente sobre um processo criativo, Danielli Mendes coloca que a partir desses diários é possível notar “a fonte da coisa, como começou, como foi construído, o quê que a gente estava pensando, o quê que a gente queria chamar” (Danielli Mendes, trecho de entrevista, 18/06/2021), colocação esta que ilustra a noção de documentos de processo, os quais consistem em “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (SALLES, 1998, p. 17).

Finalizo esta seção com uma percepção apresentada por Vinícius Francês sobre sua revisita a seus cadernos de criação:

Eu acho que ao longo de nove anos desses diários, eu devo ter revisitado [os diários] umas duas vezes no máximo, no máximo, porque tem uma perspectiva para mim que é: “fica o que significa e significa o que fica”. Eu aprendi essa frase com a [Companhia] InSaio, da [diretora] Cláudia Palma. Então, o que fica, fica e eu compreendo isso, e às vezes algumas coisas começam a escapar porque a minha realidade é outra, o desejo é outro, e eu acho que é por isso, eu também gosto de deixar no passado as coisas que não ficaram (Vinícius Francês, trecho de entrevista, 30/04/2021).

Passo, então, a uma discussão mais focada na utilização do caderno de artista no âmbito mais técnico da dança, por assim dizer. Com isso, adentramos na reflexão sobre a linguagem e os processos criativos que se dão no corpo e no movimento e, portanto, o trajeto de materiais de diversas naturezas para que, enfim, reste “o que fica” na obra de dança em si.

O TRÂNSITO ENTRE A ESCRITA E A CRIAÇÃO NO CORPO QUE DANÇA

“A partir do momento que eu escrevo, eu estou inscrevendo isso em mim.”
(José Artur, trecho de entrevista, 18/06/2021)

Apresento, a partir de agora, exemplos do uso dos cadernos de criação por intérpretes de dança e como percebem acontecer o fluxo das informações e estímulos entre escrita e fisicalidade. Tal fluxo, notoriamente, se dá entre duas linguagens e materialidades de naturezas distintas.

Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório (SALLES, 2009, p.119 apud LARCHER, 2019, p. 105).

Grande parte dos intérpretes entrevistados confirma utilizar vários tipos de anotações em seus cadernos, desde reflexões mais particulares, conforme visto anteriormente, até textos, poemas, desenhos, mapas, imagens, entre outros materiais. A partir de um conjunto de informações, somadas à prática corporal diária nos estúdios de dança, uma obra se constitui. O papel do intérprete de dança em uma criação consiste em permitir-se ser atravessado por propostas e estímulos de diversas naturezas, para então materializar corporalmente ideias, exprimir discursos, construir narrativas, manifestar fisicalidades expressivas, e assim por diante. Para tanto, o caderno de artista pode ser um grande aliado.

Salles (2012) afirma que arquivos dos processos de criação contemporâneos podem ter duas funções distintas: armazenamento e experimentação. No primeiro caso, há o registro de informações que nutrem o processo do artista (como diários, anotações e correspondências), enquanto o segundo está mais voltado a hipóteses levantadas e testes realizados a partir delas (como rascunhos, roteiros e ensaios). A autora também salienta que cada registro possui suas especificidades, podendo variar de artista para artista e também de acordo com as demandas dos processos.

Ao analisar os depoimentos a partir dessa proposta de categorização, fica nítida a utilização de ambas pelos intérpretes, embora a função de armazenamento nos cadernos seja mais recorrente. Mais adiante apresento, ainda, uma análise de dois diários de bordo

escritos por mim, na qual utilizei essa diferenciação dos papéis de armazenamento e experimentação. Mas antes, atendo-me às ilustrações apresentadas nos depoimentos dos intérpretes que entrevistei.

O primeiro tipo de suporte do caderno de criação que observei nas falas dos entrevistados se dá no auxílio da memorização e no estudo do movimento. Vinícius conta que, principalmente no início de sua trajetória como intérprete, “escrevia cada passo e cada tempo [contagem de uma coreografia] em um caderno, para fixar, para chegar em casa e poder folhear, estudar, e passar a coreografia na [minha] cabeça, como se [me] visse de fora, às vezes fazendo no corpo mesmo” (Vinicius Francês, trecho de entrevista, 30/04/2021). Aline, ao mostrar um de seus diários na entrevista, conta que possui uma escrita própria de movimento ao estudar uma coreografia: “ó meu ‘*Labanotation*’, só que não (risos) [passa a página do caderno, mostrando um tipo de código], mas eu sei cada movimento” (Aline Bonamin, trecho de entrevista, 17/06/2021). Já Ilana comenta que em trabalhos que têm a improvisação como linguagem, ela aproveita os cadernos para anotar e estudar os materiais com os quais ela pode jogar durante a apresentação. Danielli Mendes afirma que, para ela, uma das estratégias para se manter em diferentes processos de criação ao mesmo tempo é utilizar o caderno de artista para a escrita tanto

de roteiro quanto de desenhos no espaço, e sobretudo escrever movimento, é uma coisa que eu preciso fazer. Mesmo quando o espetáculo é improvisado, (...) mesmo as *performances*, eu escrevia os pontos de âncora, de cada coisa, e é claro que depende da natureza do trabalho o jeito que você faz anotações (Danielli Mendes, trecho de entrevista, 18/06/2021).

A artista afirma que costuma fazer tanto anotações poéticas como mais concretas, e vê tal recurso muito útil, principalmente em situações nas quais uma criação realizada há muito tempo precisa ser remontada para uma nova temporada, já que “fica muito mais fácil quando você tem aquele arquivo” (Danielli Mendes, trecho de entrevista, 18/06/2021). Outro tipo de informação presente no caderno de criação de um intérprete são os aspectos que compõem uma obra, especialmente quando se trata de um experimento, estudo ou peça autoral. Vinícius compartilha que ao começar a criar seus próprios trabalhos, precisou começar a refletir sobre dramaturgia, figurino, ensaio, limpeza coreográfica, qualidades de movimento, iluminação, entre outros temas pertinentes à produção do espetáculo, ou seja,

assuntos concretos relacionados diretamente à concepção de um trabalho, e que “passa pelo poético, passa pelo filosófico, porque tudo começa a se confundir quando você está mergulhado em uma obra” (Vinicius Francês, trecho de entrevista, 30/04/2021).

Ao longo de um processo de criação em dança contemporânea, muitos procedimentos corporais podem ser realizados de maneira investigativa de modo a levantar materiais que possam dialogar com a proposta de uma determinada pesquisa ou projeto. Ocasionalmente, a partir desses estudos investigativos de movimento, algo interessa à direção da peça e, de forma a manter uma continuidade da pesquisa ao longo do processo, é solicitado ao intérprete que ele retome, em ensaios futuros, aquela qualidade encontrada. Nesse caso, a anotação de sensações, imagens e do próprio procedimento realizado como estudo podem ser fundamentais para que o intérprete acesse novamente aquele material.

Essa frase sempre vem, né, “ó, mantenha isso”. Mas como que eu resgato isso? Aí eu fazia esse exercício de escrita bem profundamente analisando temperatura do espaço, analisando como eu estava me alimentando naquele período, analisando qual a inflamação que eu estava no meu corpo, analisando se era um dia que eu estava estressado ou não, analisando comportamentos de corpo que me chegaram, me colocaram naquele momento, que fizeram acontecer isso, né, grau de concentração... (Vinicius Francês, trecho de entrevista, 30/04/2021).

Não apenas por uma demanda externa, Vinicius conta que, com o seu amadurecimento profissional, passou a anotar as sensações que o movimento lhe causava, pois “algumas [me] eram muito caras, tinham intensidades que eram boas de ser vividas, [eu] queria entender o quê que [eu] tinha acionado para chegar até elas, para poder repetir, para poder viver isso de novo” (Vinicius Francês, trecho de entrevista, 30/04/2021).

Em contrapartida, o caderno de criação pode contribuir para o processo criativo em dança até determinado estágio, ou, para alguns intérpretes, pode simplesmente não funcionar como uma estratégia de apoio, sendo mais uma demanda para preocupar-se do que um suporte eficaz. Jussara Bastos (2014), em sua dissertação de mestrado⁵ realizado na Universidade Federal da Bahia, investiga como bailarinos de companhias com coreógrafos não residentes se adaptam a cada nova proposta apresentada e afirma que tal negociação pode variar de acordo com todos os aspectos envolvidos no trabalho do bailarino, mas que, no fim, “todo o processo de adaptação ao novo fazer em dança desse profissional acontece

5 Título: Adaptações corporais de dançarinos em contexto de Cias profissionais com coreógrafos não residentes (2014).

cognitivamente em/no/pelo corpo” (BASTOS, 2014, p. 38). Seguindo essa linha, Daniela Moraes compartilha que sempre começa fazendo anotações em cadernos ao iniciar um novo processo de criação, mas que, em algum momento, identifica que precisa “resolver no corpo” (Daniela Moraes, trecho de entrevista, 09/03/2021) as questões que o trabalho propõe, interrompendo, na maior parte das vezes, a prática do diário de bordo.

Por mais que eu escreva, por mais que eu desenhe, que eu coloque todas as minhas sensações ali, parece que eu sinto que tem uma hora que tem que resolver aqui dentro [coloca as mãos abertas sobre o peito], (...) e acho que talvez seja a hora que eu pare de escrever (Daniela Moraes, trecho de entrevista, 09/03/2021).

Thainá Souza afirma que raramente faz anotações em cadernos, mas que quando o faz, a ação acontece, geralmente, apenas no início do processo, ao receber uma proposta. Nessa prática, a intérprete escreve palavras, escolhe ações e qualidades para se mover, as quais podem se conectar com a proposta para, então, “começar a pesquisar corpo” (Thainá Souza, trecho de entrevista, 08/06/2021). Ricardo Januário, igualmente, refere-se à experiência que acontece em seu corpo nos processos de criação, reforçando que não possui o hábito de anotar muitas informações, preferindo “tentar decantar no [meu] corpo, tentar decantar na [minha] experiência, tentar decantar e resolver no plexo, na alma mesmo” (Ricardo Januário, trecho de entrevista, 06/07/2021). Rafael Carrion não tem o exercício de escrever em cadernos de criação por acreditar ter “uma limitação muito grande com a verbalização de certos aspectos do processo criativo”, e que sua “memória é meio atlética nesse sentido, é muito de uma sensação” (Rafael Carrion, trecho de entrevista, 11/03/2021), tornando-se dificultoso explicá-la. No caso de Manuela, a escrita se torna uma demanda que perturba a sua atenção. A intérprete relata: “a maioria das vezes eu preciso escutar, tipo, com o corpo inteiro o que está acontecendo, ver todas as coisas, porque a mínima distração, ela já faz com que eu perca alguma informação” (Manuela Aranguibel, trecho de entrevista, 14/05/2021).

Enfim, nota-se que as experiências com os cadernos de criação em dança variam imensamente e, através dos depoimentos, é possível constatar o quão pessoal é o percurso de um processo criativo para cada artista, bem como as estratégias particulares utilizadas por cada um. Tais relatos dizem muito a respeito dos desafios, prazeres e impasses da

profissão do intérprete de dança, ainda que esta possa e deva ser analisada a partir de diversas outras perspectivas, como as condições de trabalho e as relações profissionais, por exemplo.

ANALISANDO DIÁRIOS DE BORDO

No início da pesquisa de mestrado que estou desenvolvendo, realizei um estudo no formato de palestra-performance⁶ sobre a utilização de diários de bordo em processos de criação, no qual compartilho brevemente como se deu a análise de dois diários escritos por mim, referentes aos processos de criação dos espetáculos de dança *Dez anos em oito e meio*, do Projeto Mov_oLA, dirigido por Alex Soares, e de *Situação de Atrito: uma coisa muda*, do Núcleo EntreTanto, com direção de Wellington Duarte, ambos criados e apresentados na cidade de São Paulo, em 2019. O vídeo, nomeado *Intérpretes de dança contemporânea e seus diários de criação: uma palestra-performance* foi apresentado no X Seminário de Pesquisas em Andamento (PPGAC/ CAC/ ECA/USP) e pode ser acessado através do *link* <https://youtu.be/6dHK0lcoinQ>. Discorro, a seguir, sobre como se deu esse processo de análise, retomando a diferenciação dos papéis dos registros proposta por Salles (2012): armazenamento (como diários, anotações e correspondências) e experimentação (como rascunhos, roteiros e ensaios).

Ao revisitar meus diários de bordo identifiquei diversas categorias dos assuntos anotados e, posteriormente, pude relacioná-las tanto com o armazenamento como com a experimentação, notadamente em ambos os diários. Entretanto, os assuntos das anotações em cada diário eram bastante diversos. Na tabela 1 é possível perceber a variedade das categorias identificadas e uma predominância da função de armazenamento, com poucos itens associados à experimentação.

⁶ Ao longo da pesquisa estão sendo realizados estudos de palestra-performance que discorrem sobre assuntos levantados no decorrer da investigação. Os vídeos podem ser acessados através do *link* do canal da pesquisa: https://www.youtube.com/channel/UC_CvfGrNgQAFpN0LLoymKXA.

Tabela 1 - Características dos diários de bordo

Processo Criativo	Categorias	Função do diário
Dez Anos em Oito e Meio	Dança e criação (metalinguagem)	Armazenamento e experimentação
	Profissão – reflexões	Armazenamento
	Dança (mundo da)	Armazenamento
	Formação	Armazenamento
Situação de Atrito 3: uma coisa muda	Pensamento coreográfico + técnica associada	Armazenamento
	Intercâmbio com outros artistas	Armazenamento
Ambos	Impressões do público	Armazenamento
	Criação da peça	Armazenamento e experimentação
	Relações (pessoais)	Armazenamento
	Coreografia	Armazenamento e experimentação
	Questões do mundo/arte/ nosso contexto	Armazenamento
	Diário de Bordo	Armazenamento
	“Autoconhecimento”	Armazenamento
	Intérprete (reflexões sobre criação nessa função)	Armazenamento
	Estratégias particulares de criação (da intérprete)	Armazenamento e experimentação
Técnica	Armazenamento	

Para localizar as categorias apresentadas, li os diários na íntegra e anotei em algumas folhas A3 conteúdos que considereei como assuntos diferentes. Em seguida, recortei cada um desses assuntos, observando que muitas dessas anotações pertenciam, na realidade, a uma mesma categoria. Como exemplo, poderia citar as anotações sobre o filme *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini (utilizado como referência para o trabalho), e anotações de imagens para o desenvolvimento de um exercício de improvisação, ambos no diário de *Dez anos em oito e meio*. Neste caso, ambos os itens pertencem ao tema da criação. É importante notar também que quatro categorias identificadas no primeiro diário (*Dez anos em oito e meio*) não se relacionavam a nenhuma anotação do segundo diário (*Situação de Atrito: uma coisa muda*), e duas do segundo não constavam no primeiro, o que ilustra com nitidez o apontamento de Salles (2012, p.752) quando afirma que os diários podem ter variações de processo para processo, mesmo quando pertencem a um mesmo artista. Vislumbro também que, devido às criações em questão se tratarem da linguagem da dança e, por esse motivo, acontecerem majoritariamente no corpo dos artistas, os diários

acabaram servindo mais diretamente como armazenamento. Suponho que gravações de ensaios em vídeo ou desenhos de mapas espaciais/cênicos poderiam se tratar mais expressamente de um registro de experimentação, por exemplo. Porém, no caso desses processos, os poucos registros em vídeo que existiram não foram utilizados.

Ao ler o segundo diário, encontrei novas categorias que não tinham sido observadas na leitura do primeiro, como, por exemplo, a categoria “Impressões do público”, identificada tardiamente e inicialmente atrelada ao grupo “Relações (pessoais)”, sendo que tais categorias abordam nitidamente temáticas diversas. Esta avaliação, a princípio nebulosa, demonstra o quão complexo pode ser o estudo dos arquivos de processos, ainda mais sendo de autoria própria, uma vez que devido a minha própria opacidade (BUTLER, 2001), pode haver falhas na localização de conteúdos e questões. O conceito de opacidade segundo Butler, trata-se, resumidamente, da incapacidade do sujeito de narrar tudo sobre si. Em outros termos, por maior que seja o seu esforço e desejo, o sujeito é sempre opaco em relação a si mesmo em algum nível, havendo uma incompletude no seu autoconhecimento e uma impossibilidade de uma total transparência ao autorreferir-se.

Com essa análise também pude notar o quanto me transformei enquanto artista a partir dos tipos de questionamento anotados. Identifiquei escritos esquecidos e alguns irreconhecíveis, alguns interessantes, outros constrangedores. Ademais, salta aos olhos a vasta quantidade de informação sobre os processos criativos em si. Todos esses aspectos pessoais e profissionais propiciaram uma complexa reflexão sobre meu desenvolvimento e transformação em um curto período, e poderia considerar que uma das ferramentas que utilizei (e sigo utilizando) para conseguir estar em diversos processos de criação simultâneos foi a prática do diário de bordo.

OUTROS REGISTROS PARA A CRIAÇÃO EM DANÇA

Em consonância com Salles, que afirma haver “uma grande diversidade de registros audiovisuais feitos pelos próprios artistas ou encomendados para especialistas, como tentativas de lidar com o efêmero, como nos casos do teatro, da dança e da performance” (SALLES, 2021, p. 752), noto cotidianamente que muitos colegas intérpretes utilizam com frequência o recurso da gravação em vídeo pela possibilidade de captação da imagem

do movimento propriamente dito. Alguns intérpretes afirmam ter uma habilidade visual para a aprendizagem e memorização de movimentação, e, com o acesso cada vez mais crescente a dispositivos com câmera, como o aparelho celular, a gravação de investigações coreográficas para estudos e criações em dança torna-se uma forte aliada do intérprete, como para Fernando: “gravei esse pedaço, aí, antes de dormir, eu vou lá, dou uma olhada na coreografia, aí [me] lembro das correções que teve no dia, e no outro dia chego mais tranquilo para fazer as coisas, aí só dou uma lembrada na hora, o vídeo é uma ferramenta que me ajuda” (Fernando Ramos, trecho de entrevista, 29/07/2021). Sob outra perspectiva, Ilana considera sobre o vídeo que, embora propicie uma memória visual, às vezes o intérprete pode entrar em um julgamento de si mesmo ao se assistir dançando, o que pode não favorecer o seu processo. Ademais, a utilização apenas da gravação em vídeo, para ela, deixa o processo criativo “um pouco empobrecido”, e considera que o vídeo é um registro de movimento “meio chapado”. Por esse motivo, ela afirma estimar a prática da escrita, uma vez que as palavras a auxiliam em um processo de memória “com aquela experiência” (Ilana Elkis, trecho de entrevista, 04/12/2021) vivenciada. Fernando Ramos também compartilha uma situação nítida sobre a utilização do vídeo para retomar imagens que o auxiliam a alcançar uma determinada qualidade de movimento na remontagem de trabalhos. Ele conta que uma vez recordada a coreografia através do vídeo, ele passa a lembrar de cada imagem utilizada pelo coreógrafo, bem como do direcionamento de cada intenção dirigida durante a montagem. Ou seja, a partir do corpo em movimento algumas lembranças e sensações vêm à tona, contribuindo para o processo da retomada da qualidade daquele trabalho em questão.

A utilização de registros de ideias em áudios também foi um recurso apresentado: “eu comecei a gravar algumas coisas para também me organizar, aí eu fiz um grupo no *Whatsapp* só comigo para também ter essa possibilidade de gravar áudios instantâneos” (José Artur, trecho de entrevista, 18/06/2021). Ilana tem a prática de compartilhar pastas *online* com um dos grupos que trabalha, onde concentram referências para a criação. A intérprete também comenta sobre um *workshop* do qual participou, no qual propunham uma prática escrita compartilhada com os participantes a partir de revezamentos diários de vários cadernos, o que

era muito interessante, porque de alguma maneira fazia uma teia, uma rede de saberes e de modos de pensar assim, que ficava menos ensimesmado e ao mesmo tempo você percebia o quanto aquilo era compatível, você via um processo se dando também, ali, meio que na psiquê de cada um, mas que ia se revelando nas palavras (Ilana Elkis, trecho de entrevista, 04/12/2021).

Aline Bonamin gere uma página digital a qual opera como um portfólio *online* com os trabalhos que realiza como intérprete, mas afirma que é um espaço que utiliza também para organizar a sua linha de trabalhos que vem desenvolvendo como intérprete, para além dos cadernos de criação físicos.

Conforme Salles (2012), as novas tecnologias têm sido cada vez mais utilizadas e não desencorajam o uso dos tipos de registros anteriores, mas trazem maior diversidade às formas de arquivo de criação. Tantos exemplos práticos compartilhados pelos intérpretes ilustram a utilização de cadernos e registros audiovisuais de seus processos criativos e demonstram um dos aspectos da complexidade da criação em dança a partir da perspectiva do intérprete.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio procurei articular os relatos de experiências de intérpretes de dança sobre seus cadernos de criação com materiais acadêmicos que refletem sobre arquivos de processos de criação contemporâneos e a criação em dança. Apresentei algumas utilizações do caderno de criação na dança a partir da perspectiva do intérprete e as possíveis funções de suporte que tal prática pode propiciar, abarcando desde um espaço de escrita e registros para uma reflexão pessoal e profissional do indivíduo, até sua utilização como um instrumento para anotações concretas sobre um processo criativo. Tornou-se evidente a riqueza da diversidade das anotações e dos tipos de arquivo possíveis. A partir da discussão apresentada, considero o caderno de criação como um possível aliado na adaptação do intérprete de dança ao transitar por diferentes grupos e criações, sendo essa adaptação o tema central da minha pesquisa de mestrado em andamento.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Jussara Braga. **Adaptações corporais de dançarinos em contexto de Cias profissionais com coreógrafos não residentes**. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16691>. Acesso em: 25 jan. 2022.

BUTLER, Judith. Giving an Account of Oneself. **Diacritics**, vol. 31, no. 4, 2001. (p. 22–40). Disponível em: www.jstor.org/stable/1566427. Acesso em: 18/12/20.

DE CARVALHO LARCHER PINTO, L. O diário de bordo e suas potencialidades pedagógicas. **ouvirOUver**, v. 15, n. 1, p. 100-111, 18 jun. 2019. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV24-v15n1a2019-7>. Acesso em: 25 jan. 2022.

ROCHA, Maria Clara Martins. CADERNO DE ARTISTA: UM MEIO DE REFLEXÃO. **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Cachoeira, BA, 2010. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_clara_martins_rocha.pdf. Acesso em: 30 out. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. Arquivos nos Processos de Criação Contemporâneos. **Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**: “Vida e ficção: arte e fricção”, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2012/html/simposio5.html>. Acesso em: 26 jan. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. [S. l.:s. n.], 1998. Disponível em: https://www.academia.edu/10982636/SALLES_Cecilia_Almeida_Gesto_inacabado_processo_de_cria%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica. Acesso em: 20 set. 2020.

Recebido em: 29/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

ÂNIMA TRAMA: A DANÇA COMO ARQUEOLOGIA SENSORIAL**Ana Rosangela Colares Lavand¹**

Resumo: O texto que aqui se apresenta trata do processo de criação do espetáculo de dança contemporânea *Ânima Trama*, que é base da pesquisa de doutoramento desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes, nesta pesquisa, entende-se a dança como textura sensível e se percorre o desejo de tecer modos sensíveis de descrever tais acontecimentos, guiada pelo não saber me permito tecer conjecturas e desdobramentos. Este texto que é um têxtil, é também projeto evocativo de um processo de criação, de um espetáculo, mas também de uma família de mulheres e de uma criadora de arte em Belém do Pará. Bordo os acontecimentos que me conduziram a entender a constituição em meu tecido muscular e ósseo de uma mitologia corporal indígena na Amazônia através de uma arqueologia sensorial de minhas memórias de infância. Para tanto convoco a tecer comigo Hubert Godard e suas noções de pré-movimento e corpo mitológico e a abordagem de J. R. Pellini de arqueologia sensorial.

Palavras-Chave: processo de criação; corpo mitológico e arqueologia sensorial.

ÂNIMA TRAMA: LA DANZA COMO ARQUEOLOGÍA SENSORIAL

Resumen: El texto aquí presentado trata sobre el proceso de creación del espectáculo de danza contemporánea *Ânima Trama*, que es la base de la investigación de doctorado desarrollada en el Programa de Posgrado en Artes de la Universidad Federal de Pará en la línea de Poéticas y Procesos de Actuación en las Artes. En esta investigación se entiende la danza como una textura sensible y el deseo de tejer formas sensibles de describir tales eventos, y guiada por el no saber, me permito tejer conjeturas y desdoblamiento. Este texto, que es un textil, es también un proyecto evocador de un proceso de creación, de un espectáculo, pero también de una familia de mujeres y creadora de arte en Belém do Pará. Me acerco a los hechos que me llevaron a comprender la constitución en mi tejido muscular y óseo de una mitología corporal indígena en la Amazonía a través de una arqueología sensorial de mis recuerdos de infancia. Para ello, los invito a tejer conmigo Hubert Godard y sus nociones de premovimiento y cuerpo mitológico y el abordaje de J. R. Pellini a la arqueología sensorial.

Palabras clave: proceso de creación; cuerpo mitológico y arqueología sensorial.

1 Artista pesquisadora da Dança, licenciada em dança, mestra e doutora em Artes pelo PPGArtes/UFPa na linha de processos de criação. Professora de artes/Dança na Secretaria Municipal de Educação de Belém, onde compõe atualmente o Núcleo de Artes, Cultura e Educação. Integrante fundadora do Coletivo Umdenós. E-mail: rosangelacolares1@yahoo.com.br

Não faço ciência!!!

Esta é a mais importante e definitiva informação que precisa ser comunicada aqui, a ciência investiga a verdade e o meu fazer, aquilo que muitos chamam arte, cria suas próprias verdades.

Esse comunicado é importante para a compreensão que não tenho comprometimento maior do que com o meu fazer e em primeira instância, ele não é científico, pois se fosse, eu precisaria estar filiada e atrelada a uma série de categorias que pouco me interessam e que fazem ainda menos sentido para mim.

Sou artista e crio mundos, para isso roubo ideias.

Em um de seus textos mais referenciais, o artista e professor Jean Lancri confessa as dificuldades de um começo, e disserta sobre como é mais fácil falar de um começo quando já se está no fim. Continua sua argumentação respondendo a uma questão, “[...] por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer sua entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (LANCRI, 2002, p. 18).

Ao observar minha condição decido acatar o conselho de um grande mestre, estou no meio de muitos meios, sou feita de muitos meios. Estou findando o doutoramento em artes, exatamente no fim do percurso; trato de um processo de criação no qual sou intérprete criadora, a dança é o meio pelo qual me movo, este processo de criação tem por mote a relação entre memória familiar feminina e as poéticas manuais praticadas pelas mulheres da minha casa de infância, meu meio familiar; sou bordadeira e em meus bordados procuro sempre começar pelo meio do tecido para que ele possa ficar bem centralizado, o meio de uma prática.

Mas escolho começar este tecido doutoral pelo meio de uma questão, questão delicada e sutil que muito me tocou ao deparar-me com ela.

Sandra Meyer em seu texto *Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea*, nos questiona, “[...] como descrever a textura sensível de um acontecimento?” (MEYER, 2018, p. 70). Parto do meio desta dificuldade, desta ignorância, deste não saber como fazer, do não saber descrever o sensível e me abro para as possibilidades...

Em meio a ignorância, algumas suspeitas me assolam, como acreditar que o corpo, seus modos de percepção e seus cruzamentos de sensações, pode ser uma via sutil o suficiente para abrir possibilidades na difícil tarefa de narrar o acontecimento por uma abordagem do sensível.

Aproximar-se do campo de pesquisa *em* dança (e não somente *sobre* dança) a partir da corporeidade do artista-pesquisador tem sido um dos desafios mais instigantes na atualidade. A implicação dos próprios pesquisadores em práticas de dança impõe desafios epistemológicos e metodológicos, seja no âmbito universitário ou não. Não é mais um pesquisador desincorporado. A dimensão incorporada da experiência e o deslocamento das noções de sujeito e de objeto nas práticas contemporâneas em dança despojam identidades e interioridades essencialistas e fixas. Inclui vivências *no* campo, *em* campo e *com* o campo. A noção *embodiment* nas artes do corpo, a presença a partir da condição de fenômeno temporal corporificado, em contínua conexão com o meio, pressupõe a experiência e os desafios de sua compreensão e descrição (MEYER, 2018, p. 66).

Penso na questão como o espaço de dança e meu corpo como via de buscas de respostas, proponho, portanto, uma aproximação dançante e incorporada, um fluxo que tem como desencadeador outros modos de pensar, outras epistemologias e metodologias como sugere Meyer. Em mim, movem-se juntos sujeito e objeto de investigação, dança e bordado, artista e pesquisadora a partir de minha história de vida e memórias corporalizadas e esquecimentos musculares, deste modo, assumo aqui, uma postura autoetnográfica de abordagem para o meu acontecimento sensível, pois acredito que não posso falar a não ser de mim, esta afirmativa pessoal se coaduna com o que afirma Fortin, “Não podemos falar a não ser de nós” é o *leitmotiv* daqueles que adotam o gênero auto-etnográfico, que se quer menos subentendido por um projeto de objetividade, que procurará a “verdade” do que aconteceu, do que por um projeto evocativo” (FORTIN, 2009, p. 83).

Esta evocação trata-se em minha pesquisa de uma experiência feminina familiar.

Sou nascida e criada no bairro do Telégrafo Sem Fio, em Belém do Pará, neste lugar se localizava a casa da minha infância, no mesmo terreno em que se localiza minha casa hoje, mas entendo que não se trata dos mesmos lugares. A casa onde mora minha recordação era uma casa de madeira, o chão muito encerado, brilhava refletindo minha imagem, havia em alguns lugares espaços entre as tábuas de onde vinha o odor do igarapé sobre o qual morávamos, assim como podíamos sentir o frescor das lufadas de vento que entravam pelas frestas. Nesta casa, neste chão, era comum deitarmos após o almoço; eu, minha avó e minhas irmãs, a ausência de minha mãe era sentida durante a safra de castanha, neste período ela se ausentava para a fábrica de beneficiamento do fruto, sua presença se dava nas entressafras, quando se convertia de operária em costureira.

A imagem mais referencial que tenho da casa da minha infância é o círculo de mulheres que se formava com o intuito de aprender, ensinar ou executar as tarefas tramadas. Estes afazeres tinham a ver com as artesanias² praticadas com tecido, agulha e linha/fio. Dentro deste círculo feminino as várias técnicas eram acessadas pelas diferentes mulheres; a técnica preferida de minha vó era o empunhamento de redes; minha mãe gostava muito da técnica do bordado Richelieu e do crochet; minha irmã mais velha Ivone gostava de costura à mão, minha irmã Rosi não tinha nenhuma técnica favorita e estava no círculo pelo próprio encontro, e eu aprendi no círculo várias técnicas, algumas inclusive que não foram citadas aqui, mas aquela que se tornou minha assinatura é o bordado livre.

Uma dimensão importante de descoberta é compreender que é nesta prática doméstica e familiar que apreendo e aprendo características estéticas que percebo claramente hoje em meu fazer como intérprete criadora de dança contemporânea. Ouso, portanto, afirmar, que minhas primeiras lições de arte se deram no chão da minha casa e não em uma sala de dança, tendo como espaço cênico o tecido e o fluxo coreográfico as linhas de bordar.

2 O termo artesanaria é aqui utilizado a partir da referência de Robert Sennett, na qual ela é compreendida como a habilidade ou capacidade de fazer as coisas bem-feitas, muitas vezes demandando muito tempo e esforço para isso (SENNETT, 2008, p. 19).



Sustento ainda que esse modo muito próprio de ensino guarda características bem próximas de práticas tradicionais da Amazônia, como vivenciadas pela comunidade Céu do Juruá no Amazonas, quando do processo de confecção de uma linha a partir das folhas da palmeira do tucum:

Do processo de coleta das folhas ao processo final de produção da linha, são etapas onde homens, mulheres e crianças se reúnem durante manhãs e tardes inteiras, trabalhando, cantando, conversando. Tudo se faz em movimentos lentos, que envolvem muitas trocas, sem um tempo definido para começar e para acabar o trabalho. Assim, ao mesmo tempo em que é produzida a linha do tucum, produz-se uma sociabilidade e um aprendizado entre os que se envolvem nesse saber fazer (ABREU; NUNES, 2012, p. 30).

Valorizo, sobremaneira, este modo de fazer amazônico, se o trato assim, é por ser amazônica, e ainda que compreenda que este modo possa se dar em outros lugares, minha experiência se dá no contexto da região em que vivi por toda vida, sendo ela minha mais forte referência. Vejo neste modo que relaciona processo de ensino e aprendizado com uma sociabilidade comunitária, uma dimensão que me referencia profundamente, não só como professora pesquisadora quanto como artista que produz a partir deste modo de atuar suas estratégias de vida em arte, tanto as que se dão no seio familiar quanto as que se passam no coletivo com o qual trabalho e produzo dança em Belém do Pará.

Compreendo também que o acionamento e aprendizagem das técnicas corporais nesta dimensão possibilitam outros modos de percepção do corpo, esses outros modos produzem em meu trabalho estratégias que dialogam com esse fazer comunitário.

O trabalho relacionado à produção da linha de tucum é lento e envolve diversas etapas. Todas estas etapas são feitas de modo artesanal, com a utilização de ferramentas rudimentares e pressupondo extremas habilidades corporais. Mãos e pés são utilizados como instrumentos e diferentes posturas corporais são acionadas. O aprendizado dos mais novos e dos iniciantes tem lugar durante o próprio processo de feitura da linha, por imitação. Podemos dizer, portanto, que este saber fazer envolve importantes técnicas corporais, como a destreza para subir em árvores, a coordenação motora ampla e fina de mãos e pés para retirar seda, puxar o linho, lavar o linho, enrolar o linho no fuso e outros momentos do processo (ABREU; NUNES, 2012, p. 30-31).

Do mesmo modo que as autoras, vislumbro uma série de habilidades técnicas corporais que me foram ensinadas no círculo feminino que vivenciei no chão da minha casa de infância, algumas citadas acima pelas autoras, como a extrema habilidade das mãos e pés, as diferentes posturas corporais que possibilitam uma ampliação do vocabulário

corporal e enriquecimento da percepção do esquema corporal e dos modos próprios de cada pessoa lidar com os ajustes gravitacionais que um fazer, que se processa em tempo lento, pressupõe.

Estas e outras apreensões se deram em meu processo por diversas vias, mas aqui escolho discorrer acerca de uma imagem específica e o processo que ela passou para constituir um elemento-chave na compreensão de meu processo de criação.

Fui educada em uma casa de mulheres criadoras e recriadoras do tecido do mundo, suas mãos detinham o poder de modificar materialmente o ambiente que me rodeava, elas teciam realidades e relações. Mulheres que contavam as histórias das suas mulheres, essas, as mulheres que as antecederam no mundo e no fazer. Elas me ensinaram o modo de escolher o tecido que melhor se adequava ao objeto que eu pretendia criar, suas qualidades tão variáveis, precisavam ser eleitas a partir de uma profunda consciência de qual uso ele teria, em que espaço ele seria colocado e que tipo de desgaste ele sofreria. Cada qualidade era profundamente analisada e posteriormente experimentada no percurso de se trazer algo à existência.

Minha avó Ana sentava-se no chão para empunhar redes.

Imagem I - Eu aos onze anos e minha avó Ana.



Fonte: arquivo pessoal.

Minha avó era natural de Santarém, seu pai era cearense e sua mãe indígena da região dos Arapiuns em Santarém (PA), e era a parteira, erveira e benzedeira do bairro.

Ao se posicionar para o trabalho seu corpo maciço instalava-se consistentemente no chão, confortavelmente instaurado no colo da gravidade. O tronco nem por demais ereto e nem encurvado, movia-se graciosamente a medida que as mãos depositavam por entre os dedos dos pés os fios de punho, num vai e vem delicado e sutil em contraposição à imagem dos pés, cuja a pele ressecada, áspera e de aparência gasta, impunha uma força e dureza contrastante. Essa, a imagem evocada por mim, reafirma o fenômeno citado acima sobre o artesão do tucum, uma outra via de aprendizagem do movimento se apresenta como o que Hubert Godard chama de mitologias do corpo, afirmando que “[...] cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com o seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não esses quadros são sempre ativos” (GODARD, 1999, p. 11).

Observar minha avó em seu trabalho de empunhamento³, tanto me preenche de informações visuais e cinestésicas como gera em mim um reconhecimento de uma mitologia corporal.

Essa cena se repetiu diante de meus olhos incontáveis vezes, até que cada movimento, tensão e relaxamento ficassem incorporados em mim, ainda que nunca tivesse executado este trabalho. Meu corpo codificou por observação e decorou os caminhos, os percursos desta trilha memorial que se instaurava em minha musculatura.

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. [...] O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo (GODARD, 1999, p. 24).

Minha avó faleceu em 1997, um ano antes de meu início dos estudos em dança. E ainda que o tempo passe, o corpo da velha parteira ainda vive sob meu tecido muscular.

³ Técnica de colocar os punhos na rede, punho é a parte mais externa, aquela que se conecta ao armador, objeto que sustenta e liga a rede à parede na qual ela será pendurada.

Imagem II - Livro Mulheres da Amazônia.



Fonte: Martinelli (2003).

Em 2006, pesquisando para a criação de um espetáculo, me deparei com o livro de Pedro Martinelli, *Mulheres da Amazônia*. Em uma das imagens do livro estava minha avó, não a D. Ana, mas uma avó que continha em si a minha. Reconheci o modo de posicionar os pés e os músculos, e aquela familiar relação com a gravidade. Ela não empunhava redes, mas tecia um cesto. Vislumbrei a memória do corpo que encontra sua narrativa pela via da técnica em contato com a matéria, reencontrei minha avó na ancestralidade indígena que habita meu corpo e no modo que ele se constitui a partir da cultura material e imaterial, reconheci ali minha mitologia corporal.

Durante o processo de criação do espetáculo *Ânima Trama* começo um percurso de escavação de minhas memórias femininas familiares, em especial minhas memórias tramadas, memórias têxteis, e neste momento em específico passo a compreender que as técnicas que me foram ensinadas na infância e mais que isso, um certo modo de processar o conhecimento que tanto é pessoal quanto é coletivo, e para além disso, minha relação com a gravidade, fortemente referenciada nos anos de observação do corpo da minha avó enquanto esta trabalhava, me suscitavam elementos para o processo de criação que não

vinham dos modos mais usuais de se processar a dança. Meu processo de criação⁴ não se baseava em técnicas de dança preconcebidas, não se baseava sequer no que se costuma chamar corpo dançante, de certo modo, durante o processo tivemos que desaprender o que havíamos dançado até então, para incorporar códigos familiares que foram soterrados por práticas outras, estes códigos subterrâneos que herdei de minha avó, podem ser entendidos como pré-movimento.

É o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e afetivos de sua organização. De acordo com nosso humor e com o imaginário do momento [...]. A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador (GODARD, 1999, p. 15).

O corpo que entra nesta dança, que se move no processo de criação do Ânima Trama, é um corpo que muitas vezes precisa estar mais atento ao pré-movimento do que ao movimento comumente entendido como dança. Nesse sentido, passo a investigar modos de acionar em meus companheiros de cena este material tão sutil e delicado, bastante desconhecido por nós, sujeitos que produzem dança cênica em Belém do Pará. As invisibilidades do pré-movimento solicitam outros modos de conceber e acionar a dança, modos mais próximos da sociabilidade comunitária da casa da minha infância e dos produtores da linha de tucum, do que os ensaios e práticas higienizadoras da dança cênica europeia.

Eu e meus companheiros – Leo Barbosa, Glenda Brito, Caio Bandeira e Bruno Cantanhede – passamos então a nos encontrar a partir de outra dinâmica de ensaio, com períodos não tão rígidos e com momentos em que simplesmente sentávamos no chão e partilhávamos, durante horas, impressões sobre nossos laços familiares, o processo de criação que vivíamos no momento e nossas relações uns com os outros. Contávamos

4 Entendo meu processo de criação profundamente relacionado ao citado por Cecília Salles em seu livro *Gesto Inacabado*, no qual a autora afirma que “[...] a criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível” (SALLES, 2013, p. 61).



nossas histórias enquanto manipulávamos os fios de punho de rede, cenário e fio condutor do nosso processo de criação. E assim instauramos um corpo sensível ao pré-movimento, corpo mitológico e corpo-testemunha, ao mesmo tempo.

A legitimação da presença física do pesquisador no campo, como testemunha ocular deve, agora, incluir o “corpo-testemunha” do pesquisador, lembrando e representando as sensações corpóreas, num esforço para superar dualidades cartesianas de análise e de comunicação (BUCKLAND, 2013, p. 150).

Meu corpo torna-se, portanto, corpo que é memorial, corpo imagem memorial, corpo memória de uma técnica artesanal, memória incorporada em dança, dança que se constitui de uma série de registros mnemônicos sensoriais, portanto, a via de produção artística é uma memória incorporada que se move entre memórias cinestésicas e esquecimentos musculares, produzindo uma coreografia do afeto vivido. De tal forma que ao criar narro e crio memórias nos corpos dos artistas que compartilham a cena e criam comigo em um processo de tessituras de memórias incorporadas. Ao inserir em nosso processo de criação os fios de empunhar rede, meu corpo narra suas memórias encarnadas, referendo-me no descrito por Meneses que afirma que “Por se tratar de processos cognitivos encarnados, estão eles marcados por uma inserção física no universo material. A exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória” (MENESES, 1998, p. 89).

Imagem III - Eu durante o processo de criação do espetáculo *Ânima Trama*.



Fonte: arquivo pessoal

O corpo gerado neste processo, afirmo por fim, é um corpo cuja criação perpassa uma arqueologia do sensorial. Corpo que acessa o conhecimento pelas vias sensoriais e que performa seu engajamento sensível pela via da memória que se elabora em identidade a partir de seu esquema de pré-movimento.

Para mim, a Arqueologia Sensorial é a mais básica das Arqueologias. Somos seres encorpados, sendo assim, nossa experiência do dia a dia é uma experiência sensorial. Captamos as informações do mundo através dos sentidos. Cores, texturas, aromas, paladares, a sensação de movimento, de calor, de peso, tudo nos é apresentado através dos sentidos. Entre nós humanos, não há nada mais básico do que nossa relação sensorial com as materialidades do mundo. Os sentidos representam o domínio mais fundamental de nosso engajamento com o mundo, o meio pelo qual todos os valores e práticas são performados. Mesmo nossas memórias são criadas e ativadas através de nossa relação sensorial encorpada com o mundo material. Se vivenciamos o mundo através dos sentidos, precisamos entender como pensamos e estruturamos os sentidos, para assim entendermos como vivenciamos o mundo à nossa volta (PELLINI, 2016, p. 04).

Começo a esboçar uma descrição minimamente coerente com o que tenho vivenciado, percebendo o processo da obra *Ânima Trama*, este percebido como acontecimento que tem em suas vastas e ricas dimensões sensíveis, a elaboração de um corpo-testemunha e mitológico ao mesmo tempo, que através de processos de investigação em dança que se aproximam de uma arqueologia dos sentidos passam a escavar seu pré-movimento, nesta camada do pré-movimento revelada a mim pela observação e memorização dos estados de corpo de minha avó enquanto empunhava redes e como esse estado e suas qualidades, em especial aquelas que relacionam corpo e gravidade, me são incorporadas.

Metaforicamente digo que no *Ânima Trama*, o fio de Ariadne é cordão umbilical. Ariadne é a mulher que possui o dom de salvar e de tecer labirintos. Ela possui fios em suas mãos, um rolo de fio, fio da vida, fio condutor... Ariadne, nesta pesquisa, é muitas mulheres; minha mãe, minha avó e infinitas gerações de mulheres que vieram antes delas e que elaboraram os saberes e técnicas com tecido, agulha, linhas/fios. Muitas Ariadnes habitam em mim, nos saberes que moram em meu corpo.

Acredito que as linhas e fios que me foram ensinados a manipular, guardavam em si um segredo e no pré-movimento, as duas dimensões elaboram juntas um corpo com qualidades próprias e modos de acesso sensíveis e sutis, esta linha de corpo chamarei aqui de fio de Ariadne, cordão umbilical que me liga corporalmente a um corpo identidade, corpo-

testemunha, corpo memorial, corpo arqueológico. Este corpo foi entregue a mim através das artes têxteis apreendidas por mim pela via das infinitas mãos que seguraram o fio de Ariadne, reconhecendo assim a dimensão de memória coletiva elaborada por Maurice Halbwachs que afirma que é no coletivo que nossas memórias são elaboradas, portanto, a minha memória não é apenas minha minha, pois “[...] lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 30).

Imagem IV - Cena do *Ânima Trama*, a instauração do pré movimento.



Fonte: foto de Valério Silveira

Jamais estamos sós... O corpo da minha avó imprimia uma técnica elaborada por gerações de mulheres que a antecederam. Eu aprendi a bordar junto às mulheres da minha família de um modo que remonta séculos deste fazer. Por fim, o corpo memorial da minha avó constituiu o meu corpo através do pré-movimento em dança, dança corpo mitológico que é perpassado a uma nova geração de artistas que jamais tiveram contato com minha avó ou com a técnica do empunhamento de redes, mas que através da experiência da elaboração de um corpo-testemunha comunitária acessam seu pré-movimento e o lançam no presente. A memória continua seu percurso corporificada em minha avó, em mim e em muitas outras pessoas que serão plateia e testemunhas de uma memória.

Afirmo toda estratégia de referenciar o corpo dançante que aqui descrevo como um ato de resistência feminina do corpo amazônico ao padrão historicamente constituído do que seja o corpo de uma artista profissional da dança, sempre referenciado na externalidade, seja ela técnica ou estética e muitas vezes induzido a menosprezar seu corpo familiar.

[...] Privam-na do orgulho pelo tipo de corpo que lhe foi transmitido por linhagens de antepassados. Se lhe ensinarem a rejeitar essa herança física, ela será imediatamente desvinculada da sua identidade corporal feminina com o resto da família.

Se lhe ensinarem a detestar o próprio corpo, como poderá ela amar o corpo da mãe, que tem a mesma estrutura que o seu? – ou o corpo da avó, ou das suas filhas também? Como poderá ela amar os corpos de outras mulheres (e homens) próximas a ela que tiverem herdado o corpo dos mesmos antepassados? (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 254).

O fio de Ariadne está em minhas mãos, mas, já não só, está em meus pés, em meus braços, minhas costas, meu abdômen. Sou trama, sou tecido, sou corpo tecido e tramado pelo fio que Ariadne transferiu para meu corpo. Corpo herdado de uma longa linhagem de mulheres indígenas, africanas e europeias, diferentes tecidos humanos que constituem em diferença o que sou e a partir do que me afirmo como mulher no mundo.

Não faço ciência!

Voltar ao início é meu movimento coreográfico, repetição como reafirmação.

Embora esteja na academia, na universidade e este seja um texto que sustenta a busca por um título conferido a cientistas, não sou uma mulher da ciência e meu movimento é de afirmação de que a ciência é apenas um dos caminhos que conduz ao conhecimento, existem outros e a arte é um deles.

Esse é o meu caminho e meu modo de criar conhecimento, um conhecimento não higienizado ou apartado de mim, mas que se produz em mim, no meu corpo.

Sou mulher, mãe, artista, professora, pesquisadora, bordadeira, jardineira e cada uma dessas facetas dialoga como a criação de conhecimento que produzo em um movimento não hierárquico, mas movente e de forma instável.

Sou criadora, inclusive de conhecimento, minha arqueologia sensorial busca um retorno, um passo atrás, traço uma busca arqueológica no corpo de minha linhagem e assim traço uma linha de corpo tramada na gravidade da gravidade de um corpo anciã amazônica,

uma guardiã, minha avó, que guardou saberes da floresta em seu tecido muscular. Sou herdeira de um corpo guardião, e o tempo se desvela em meu corpo, já fui a virgem, me tornei a mãe e pouco a pouco me torno a anciã, senhora do tempo.

Não faço ciência, faço arte, faço dança como arqueologia sensorial, como escavação e coleta de pistas, me finjo pesquisadora acadêmica, reafirmo o que o poeta já disse... o artista é um fingidor. Assim sendo, se quiseres acreditar no meu fingimento, isso é contigo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; NUNES, Nina Lys. Tecendo a tradição e valorizando o conhecimento tradicional na Amazônia: O caso da "Linha do Tucum". **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, n. 38, 2012.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes da UFRGS, n. 7, 2009.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MARTINELLI, Pedro. **Mulheres da Amazônia**. São Paulo: Ed. Jaraqui, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Memória e cultura material**: documentos materiais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

PELLINI, J. R. Arqueologia com Sentidos: Uma Introdução à Arqueologia Sensorial. **Revista Arqueologia Pública**, Campinas, SP, v. 9, n. 4[14], p. 1–12, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8643516>. Acesso em: 23 dez. 2020.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALLES, Cecília de Almeida. **Redes da criação**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2015.



SENNET, Richard. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2008

Recebido em: 05/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

**SETE PALMOS DE TERRA: REFLEXÕES SOBRE DANÇA,
COREOEDIÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CONTEXTO**Helen de Aguiar¹

Resumo: Este ensaio tem a intenção de descrever e refletir sobre a obra artística *Sete Palmos de Terra*, criada em 2021 para a Têssera Companhia de Dança da UFPR de modo a apontar a historicidade no processo de criação. Trata-se de uma obra videodançante, criada e coreoeditada durante a pandemia da covid-19. Sua concepção, para execução ao ar livre e em cova rasa, sugere retorno à terra e surge como metáfora de uma angústia dançada. O objetivo da investigação aqui proposta é ancorar-se na abordagem metodológica da crítica de processo proposta por Cecília Almeida Salles (2000; 2006; 2013), por permitir um percurso reflexivo que convida pesquisadores e os próprios artistas a pensar sobre o processo de criação a partir de documentos, anotações, vestígios, além de relações complexas que permeiam a obra em sua gênese. Rastros artísticos, reverberações que perduram e permeiam a obra [in]acabada, são memórias artísticas que carregam um pouco da história de sua construção e traduzem o [re]conhecimento de um funcionamento criativo não linear e contextualizado, e realçam o processo de criação em movimento constante.

Palavras-chave: Processo de criação; Dança; Videodança; Corpo; Edição.

**SETE PALMOS DE TERRA: REFLECTIONS ABOUT DANCE,
CHOREOEDITION AND CREATION PROCESS IN CONTEXT**

Abstract: This essay intends to describe and reflect on the artistic work *Sete Palmos de Terra*, created in 2021 for the Têssera Companhia de Dança da UFPR in order to point out the historicity in the creation process. It is a video dance piece, created and choreographed during the covid-19 pandemic. His conception, for execution outdoors and in shallow grave, suggests return to the earth and arises as a metaphor for a danced anguish. The objective of the research proposed here is to be anchored in the methodological approach of process criticism proposed by Cecília Almeida Salles (2000; 2006; 2013) for allowing a reflective path that invites researchers and artists themselves to think about the process of creation from documents, notes, traces, and complex relationships that permeate the work in its genesis. Artistic traces, reverberations that last and permeate the finished work [in], are artistic memories that carry some of the history of its construction and translate the [re] knowledge of a creative functioning nonlinear and contextualized, and enhance the process of creation in constant motion.

Keywords: Creation process; Dance; Screen dance; Body; Edition.

1 Doutoranda em Educação (PPGE) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) - Linha de Pesquisa Linguagem Corpo e Estética na Educação. Mestra em Educação e Especialista em Estética e Filosofia da Arte pela mesma instituição. Bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. E-mail: helenaguilar@ufpr.br

INTRODUÇÃO

Este ensaio pretende descrever e refletir sobre a obra artística *Sete Palmos de Terra*², de minha própria autoria, criada em 2021 para a *Téssera Companhia de Dança da UFPR* [TCD]³ de modo a apontar a historicidade no processo de criação (AGUIAR, 2019). Delineia-se aqui uma proposta que parte de alguns pressupostos da crítica do processo, abordagem concebida por Cecília Almeida Salles (2000; 2006; 2013), sobretudo o convite à própria artista em questão falando consigo mesma, ou seja, travando “diálogos internos: devaneios desejando tornarem-se operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando” (SALLES, 2013, p. 50). É bastante esclarecedor o pensamento proposto por Salles ao afirmar que “a obra é permanentemente julgada [questionada] pelo criador [...]. Estamos, assim, diante de outra instância comunicativa do processo em construção. É o diálogo do artista com ele mesmo” (SALLES, 2013, p. 50).

E, neste diálogo consigo mesmo, o artista pode (e deve) recorrer não somente à obra finalizada e entregue ao público, mas também trazer à tona o próprio processo de criação a partir da verificação, descrição e avaliação do conteúdo de documentos, anotações, vestígios e de relações complexas que permeiam a obra desde a sua gênese.

A obra videográfica – videodança – *Sete Palmos de Terra*, que estreou em 18 de dezembro de 2021 e está disponível em plataforma digital tem duração de dez minutos e trinta e cinco segundos e se refere a um trabalho solo interpretado pela bailarina Caroline dos Santos Martins.

Na ocasião de sua criação o momento era de distanciamento social, pois fora concebida durante a pandemia da COVID-19, sendo assim, realizada em grande parte em trabalho remoto. Sua temática se desenvolve a partir da ideia de tentativas de se levantar, de sair do buraco. De acordo com a proposta enviada no planejamento anual das produções da TCD-UFPR o trabalho se origina a partir de “uma construção verticalizada, que busca equilíbrio em um corpo que se esvai [...] com uma poética que proporciona leituras diversas sobre vida, morte, caminhos e ligação com a terra.”⁴

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=puW6l9wlng8&t=19s>. Acesso em: 19 dez. 2021.

3 A referida companhia, vinculada à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) e Coordenadoria de Cultura (COC) da UFPR, mantém um site específico que narra sua trajetória histórica e contém uma galeria fotográfica disponível para consulta em: www.tessera.ufpr.br. Acesso em: 05 jan. 2022.

4 Release extraído do planejamento enviado por e-mail à equipe técnica da TCD-UFPR.

Desde março 2020, após o início da pandemia e da obrigatoriedade do *home office*, grande parte das minhas pesquisas e criações artísticas têm ocorrido a partir de recursos tecnológicos. As experimentações em edição de vídeo foram aprimoradas de forma autodidata e permitiram ensaios dos quais nasceram alguns trabalhos como *Manifesto UM – Saudade*⁵ e *Manifesto dois - PERDA*⁶.

Além das pesquisas e experimentações artísticas independentes, essa dedicação à produção de materiais com hibridação tecnológica possibilitou, também, a ampliação das produções videográficas da TCD-UFPR pois, como coreógrafa do grupo criei em 2020 uma versão em vídeo de uma coreografia solo (*Spectral*⁷) anteriormente apresentada em palco, a edição de vídeo e a trilha sonora de *Imanente*⁸, trabalho coreográfico de Juliana Virtuoso e, em 2021 todo o evento virtual comemorativo dos 40 anos⁹ da Companhia, a criação e edição do projeto *De dentro para fora – o artista e a Têssera*,¹⁰ cuja primeira temporada contou com 18 e a segunda temporada com 14 episódios, além das vídeo coreografias *Interlocuções em Movimento*¹¹, *Egéria*¹² e, *Sete Palmos de Terra*, objeto desta investigação.

Com intenso contato com a dança moderna, durante mais de vinte e dois anos de (con)vivência com o ambiente artístico da TCD-UFPR tenho desempenhando uma diversidade de funções, e atuar como professora, coreógrafa e bailarina me possibilitou, ao longo do tempo, uma visão ampliada no exercício em cada uma delas, desvendando particularidades tanto quanto dilatando a noção de atuação na dança.

Ocupo o cargo de coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR desde 2016, mas ministro aulas desde 2004 e atuo como bailarina desde 1999. Logo, nesta longa parceria, além das obras coreográficas compostas tenho desempenhado a

5 Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/B-8DN05IZnU/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

6 Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CFpJPxjA0Bh/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

7 Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CI_DJMvpP4I/. Acesso em: 10 jan. 2022.

8 Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CI_FC2zJbIR/. Acesso em: 10 jan. 2022.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xDJ2obarySY&t=480s>. Acesso em: 10 jan. 2022.

10 Disponível em: <https://www.facebook.com/tesseraufpr/photos/3669551876434576>. Acesso em: 10 jan. 2022.

11 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uPDUkzivevs&t=8s>. Acesso em: 10 jan. 2022.

12 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GAv8RTaTkAI&t=44s>. Acesso em: 10 jan. 2022.

função de bailarina e, também, acompanhado diversos trabalhos como pesquisadora e produtora de trilha sonora, cada qual com suas especificidades de método, de pesquisa e desenvolvimento.

A Companhia em si possui uma identidade estética própria, construída ao longo de seus 40 anos de existência, e embora seja uma identidade fluida, em constante atualização, se mantém fiel a alguns preceitos que a norteiam que se fundamentam nos princípios técnicos e artísticos da Dança Moderna.

A Têssera Companhia de Dança da UFPR comunica sua identidade, seu discurso, ao construir sua própria forma de dançar e de representar, agregando múltiplas expressões artísticas, transformando-se e adaptando-se ao meio. Na construção de um espetáculo, cria uma linguagem que escreve pormenores no tempo e no espaço, estabelecendo um contexto *multisensível* por meio dos corpos, movimentos, ideias e emoções, expostos em cena. Após décadas de atividades, o trabalho se configura a partir da opção pelos fundamentos formativos e estéticos da dança moderna, fundamentação esta que se apresenta ideológica e ativamente, nos corpos, movimentos e proposições artísticas. (AGUIAR, 2019, p. 125).

Sete Palmo de Terra retrata bem esse panorama de atualização e adaptação ao meio, sobretudo frente ao impacto da era digital com suas extensões tecnológicas contaminando nossas formas de comunicação, lazer, consumo, arte e educação. Neste sentido, cabe mencionar uma reflexão desenvolvida por mim, em parceria com as artistas e pesquisadoras Cristiane Wosniak e Juliana Virtuoso, em texto de nossa autoria:

Em função do contexto pandêmico, do isolamento social e a necessidade exacerbada de hiperconexão e da portabilidade móvel, anunciada pelos *smartphones* e por artefatos digitais similares, designados por Santaella (2013; 2007) como “equipamentos periféricos”, é possível vislumbrar o surgimento de uma nova corporeidade mediada por dispositivos digitais. A era da ubiquidade acaba por criar espaços e tempos de fruição mais fluidos, dispersos e rizomáticos, não apenas nas redes de comunicação, mas também nos próprios deslocamentos efetuados pelos sujeitos contemporâneos em suas conexões permanentes com essas extensões tecnológicas – aparelhos de telefonia celular com câmeras filmadoras e aplicativos de edição –, que impactam as suas relações com ambientes profissionais, paisagens urbanas, formas de lazer, serviços *online*, consumo [de videodança, por exemplo], e com os corpos/mentes que interagem entre si mediados pelas redes sociais (AGUIAR; VIRTUSOS; WOSNIAK, 2022, p. 551).

O processo de criação de *Sete Palmos de Terra* se realizou em formato remoto utilizando recursos tecnológicos, adaptando-se ao meio/contexto e, vislumbrada para uma realização em obra videodançante coreoeditada, demonstra a gradativa transformação

de uma companhia que habitualmente propõe suas obras para realização em palcos de teatros, galerias de arte, museus, comumente em estado presencial e não mediado tecnologicamente.

PRIMEIROS ESBOÇOS: COMO NASCE UMA IDEIA

Experimentar o mundo por meio de sensações se relaciona com uma concepção de entendimento pautado a partir dos sentidos. Não é o mesmo que pensar pelos sentidos. É, sim, antes de tudo, sentir o mundo e isso tem a ver com meu modo de criação e de processamento de informação.

Tal credo artístico encontra eco nas palavras de David Le Breton (2016):

Para o homem não existem alternativas senão experimentar o mundo, ser atravessado e transformado permanentemente por ele. O mundo é a emanção de um corpo que o penetra. Um vai e vem instaura-se entre sensação das coisas e sensação de si. Antes do pensamento, há os sentidos. (LE BRETON, 2016, p. 11).

O sensorial, a percepção, aquilo que toca, que mexe, que move, me move e *Sete Palmos de Terra* ainda não tinha esse título quando nasceram as primeiras sensações/ideias, a força motriz que desenrolaria o roteiro. A sensação de cansaço de um mundo e de uma realidade sufocante que aparentemente mata a humanidade por dentro.

Os primeiros lampejos para a criação foram imaginados ainda enquanto finalizava outro projeto. Normalmente acontece assim, visto que, enquanto termino um processo, algo não muito claro já começa a surgir, como que adormecido, até a pausa para dar vazão às ideias. Mais do que querer falar sobre morte, o contexto pandêmico me levou à necessidade [artística] de abordar uma temática que se relacionasse com a abrangência do tema em si. Muitas vidas sendo perdidas, sim, mas para além delas, aqueles que não morrem, não literalmente, me causavam a sensação de continuarem sendo enterrados, corroídos ou corrompidos. Estamos todos morrendo (sendo enterrados) mesmo estando vivos? E assim nasceu a ideia.

A primeira organização de tantos sentimentos e pensamentos misturados precisou ir para o papel sob a forma de um roteiro (figura 1), para planejamento e compartilhamento com o restante da equipe TCD-UFPR e foi enviado em 21 de maio de 2021. Após reunião, e aprovação da equipe iniciei o contato com a bailarina.

O diálogo inicial e exposição do esboço, em um momento ainda reflexivo do processo, aponta este documento como uma espécie de índice que materializa, por assim dizer, a intuição, o desejo, o gesto artístico da obra.

De acordo com Salles (2000):

Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, **os índices materiais do processo**, estamos acompanhando o trabalho contínuo do artista e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob esta perspectiva, a obra não é mas vai se *tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos (SALLES, 2000, p. 21 – grifo meu).

Figura 1 – Extrato do Roteiro elaborado para a obra Sete Palmos de Terra (2021)

Obra Artística em vídeo
Téssera Companhia de Dança da UFPR

Título da obra: "7 palmos de terra"
Duração: aproximadamente 6 minutos
Data prevista (ESTREIA): dezembro/2021
Cenário: ao ar livre, terra; cova rasa.

Objeto:

Projeto coreográfico desenvolvido a partir da ideia de tentativas de se levantar, de sair do buraco. Uma construção verticalizada, que busca equilíbrio em um corpo que se esvai. Libertação, luz ou escuridão?
A obra artística criada com recursos coreográficos e técnicos de repetição e replicação, com uma poética que proporciona leituras diversas sobre vida, morte, caminhos e ligação com a terra. O fim é semente? Obra aberta.

Ficha técnica (EM CONSTRUÇÃO)

Concepção, coreografia e edição: HELEN DE AGUIAR
Elenco: CAROLINE DOS SANTOS MARTINS
Trilha sonora: HELEN DE AGUIAR (mixagem a partir de EZ3KIEL)

Cronograma:

- 03 a 18/05 desenvolvimento de roteiro coreográfico e videográfico
- 17 A 21/05 pesquisa e criação da trilha sonora
- 21/05 primeiro encontro - explanação do roteiro/ideia motriz
- 26/05 primeiro ensaio – apresentação da música e *storyboard*
- 27/05 a 14/07 – *composição/criação coreográfica*

Fonte: acervo da autora

Considero aqui que este primeiro registro pode ser considerado um importante documento memorial de todo o processo de criação. Esta afirmação reverbera as palavras de Salles (2000; 2006) ao destacar que um dos papéis dos artistas/pesquisadores/críticos

genéticos é justamente buscar a “história secreta das criações; [o artista] vive numa estreita ligação com um ato eminentemente íntimo; e procura pelos princípios (ou alguns princípios) que regem esse ato” (SALLES, 2000, p. 29).

O desenvolvimento processual: trilhas e pistas do caminho...

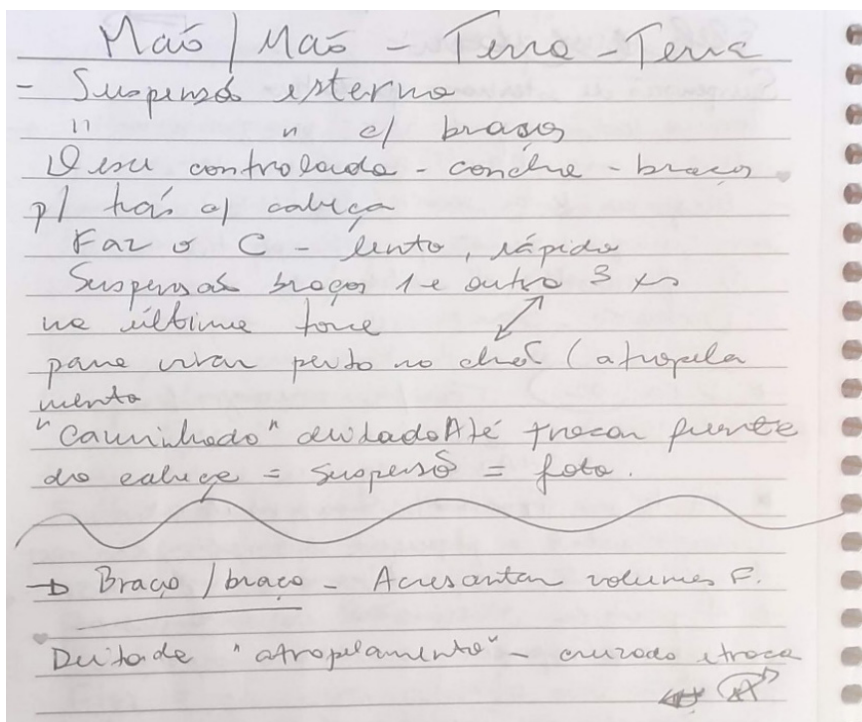
Eu sou da dança. E se “todo homem caminha num caminho sensorial ligado àquilo que sua história pessoal fez de sua educação” (LE BRETON, 2006, p. 12), comunico no/pelo corpo/movimento/emoção. Esse é o meu caminho. E a longa trajetória na dança moderna/contemporânea, teatralizada, faz dessa linguagem algo intrínseco à minha existência.

Mas, em *Sete Palmos de Terra*, uma dança coreoeditada, e seu processo constitutivo, a interação dos fatores que a envolvem ultrapassa os domínios da linguagem da dança e se refere a uma complexidade em que todos os componentes se inter-relacionam sem hierarquia ou linearidade, para que a obra possa ser construída e, “ao adotarmos o paradigma de rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções” (SALLES, 2006, p.24).

Vislumbro em minha dança influências, tanto no sentido de aprendizados como na estética e poética de obras criadas, dos meus mestres mais próximos, mas vejo fortemente uma das percussoras da dança moderna germânica – Mary Wigman (1886-1973) – como uma forte preponderância estética, transparecendo em vários trabalhos, e em especial nesse vídeo. Talvez por admiração, talvez por similaridade nas escolhas (dança moderna, visão de mundo), mas quando foco em refletir sobre o processo de *Sete Palmos de Terra* a rede se apresenta bastante emaranhada. Tudo acontecendo junto e misturado, interferindo-se mutuamente, simultaneamente e, aos poucos, se organizando, sensorial/corporal/mentalmente.

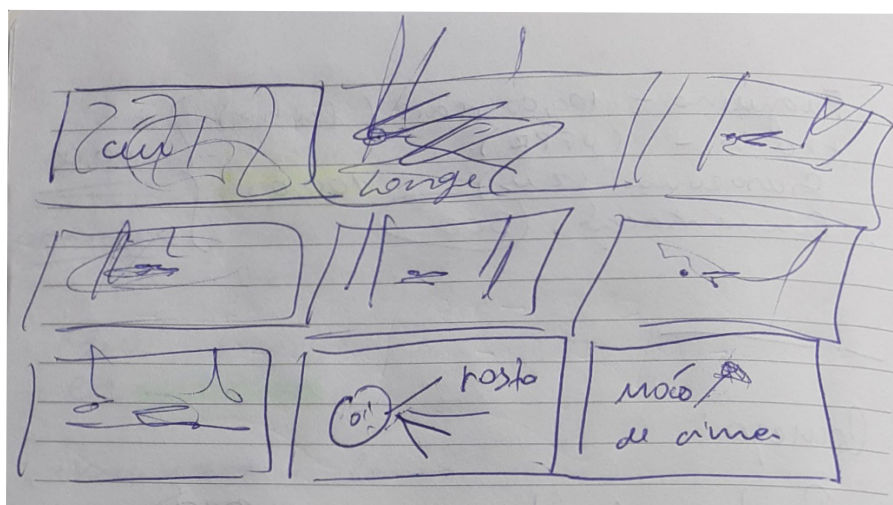
Para essa construção, trabalhei a dança, ou as ideias de movimento, sempre esboçando argumento, textos, palavras norteadoras, gatilhos, ideias a serem pesquisadas concomitantemente ao vislumbre do corpo para a cena no palco-tela. Esses esboços (figuras 2 e 3) podem ser mencionados como materialidades indiciais.

Figura 2 - anotações prévias à organização do Roteiro (caderno da diretora/coreógrafa)



Fonte: imagem fotográfica – acervo da autora.

Figura 3 - anotações prévias à organização do Roteiro (caderno da diretora/coreógrafa)



Fonte: imagem fotográfica – acervo da autora.

No intervalo entre o traçado do roteiro, dos primeiros esboços, à conversa com a bailarina, além de vivenciar todo o terror da pandemia (no Brasil), teve o momento de pausa para maturar e oxigenar a ideia, o que normalmente faço pesquisando trilha sonora, para criar o banco de dados de músicas e efeitos sonoros referentes ao tema/roteiro. Foi quando desenhei, juntamente com as primeiras construções da trilha, a direção que seguiria nas pesquisas de movimentos com a bailarina. Estes esboços de ideias registrados

em caderno de pauta parecem corroborar o exposto por Salles (2000, p. 35) ao afirmar que “há por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares desta concretização.” Essa organização mental materializada colaborou para criação do roteiro a ser seguido para o trabalho de desenvolvimento da coreografia.

Com o título de ‘prática de pesquisa/processo’, o planejamento foi dividido em cinco tarefas, variando entre momentos no chão, no centro axial, trabalhos em espirais/torções, quedas e recuperação, cada qual com detalhamento de especificidades e intencionalidades, palavras-chave, além de significados que podem ser observados nas descrições, tudo visando a incorporação da bailarina às dinâmicas que eu imaginava como coreógrafa/criadora da obra.

TAREFA 01. *CHÃO* início

Começa no troco X Suspensões – começa sutil, pequeno e ampla. Amplitude de movimento (não de potência energética ou velocidade)

Começa na posição deitada (cova) mas as suspensões podem gerar mudanças livremente. Leve, com retorno ao solo como se a terra puxasse (magnetismo) (Crescente! Se transformará e sequência solo antes das sete subidas)

Palavras chave: respiro; sopra; vida; tentativa; início

TAREFA 02. *DIFERENTES MANEIRAS DE SUBIR*

Levantadas fluidas da posição inicial (da cova) de modo a explorar diferentes direções no espaço.

Modos, maneiras e direções diferentes de levantar e seus desdobramentos. Continuar o movimento após a saída do chão, até ele se diluir, como se em movimento virasse fumaça.

Palavras chave: flutuar; esvoaçar; diluir

TAREFA 03. *CHÃO*

Torções e movimentos mais ‘acrobáticos’, porém, com a ideia de “sair de dentro”. Como se estivesse rasgando a pele pra sair a alma de dentro do corpo

Palavras chave: rasgar, contorcer; nascer

TAREFA 04. *CENTRO AXIAL*

Desequilíbrio leve – tentativa de manter-se em pé. Cada desequilíbrio rende uma outra coisa.

O ‘erro’, os ‘problemas’ geram movimento. Depois de cada desequilibrada vem algo bonito 😊

O desequilíbrio é pela ideia da terra que puxa. Como se a cova puxasse, e a gente vai bailar ao redor... contraponto entre a leveza, aérea, e o puxar para baixo que desequilibra.

Palavras chave: Cíclico; recuperação; equilíbrio; desequilíbrio;

TAREFA 05. *QUEDA E RECUPERAÇÃO*

Os desequilíbrios gerarão quedas. Quedas e recuperação em progressão gradativa da fluidez e leveza ao peso, do lento ao rápido, acelerando (repetição a la Pina Bausch) não do movimento em si, mas da ideia de cair e levantar. O ápice é cair na posição inicial

Palavras-chave: Queda; repetição; exaustão; ‘desespero’

(AGUIAR, 2021 – instruções enviadas por e-mail à bailarina).

Desde 2012 sou a responsável por elaborar as mixagens das trilhas sonoras para os espetáculos da TCD-UFPR e tenho um modo muito particular de realizar essa atividade. Preciso encontrar algum estímulo sonoro que emocione, de acordo com o que a cena pede, mesmo que a cena ainda não exista. Mas é algo como se nos meus sentidos ela já existisse. Portanto, paralelamente às pesquisas e construções coreográficas vão se desenvolvendo as pesquisas sonoras e se consistindo em processos fluidos, contínuos e interdependentes. Foram três versões de trilha sonora até a definitiva, e ainda assim, ampliada após a edição do vídeo, criando uma quarta e última versão.

E foi durante esse tempo necessário para ouvir e sentir a trilha sonora sendo montada que amadureci o roteiro e delineei as cenas – início e fim – da obra em vídeo. Criando imagens mentais, cores e texturas, cheguei ao clima que gostaria de alcançar. Com os materiais avançando (primeira versão da trilha sonora) e o diálogo com a bailarina fizeram progredir o processo, pois externar os pensamentos e desejos acerca da proposta artística esclareceram-me os próprios anseios.

A primeira parte da pesquisa de movimentos com a bailarina foi bastante demorada, até a familiarização com a proposta e dinâmica a ser [per]seguida. Essa tarefa dividida nos cinco itens foi planejada para pesquisas quinzenais e flexibilizada conforme demanda, e enviada antecipadamente, para que pudesse internalizar as propostas e nos encontros [virtuais] já estar preparada e receptiva para um bom andamento.

A metodologia para o processo coreográfico foi toda conversada e explicada de antemão, visando a segurança e confiabilidade para pesquisar. Inclusive os pontos escolhidos para causar desconforto foram explanados previamente, informando que em alguns casos a pesquisa não teria envio antecipado, visando a imprevisibilidade no percurso. Além das tarefas para pesquisa de movimentos coreografei sequências que foram enviadas para bailarina amadurecer e torna-las mais orgânicas, de acordo com as instruções pertinentes a cada etapa.

Vale destacar que o roteiro de *Sete Palmos de Terra* foi concebido no auge da pandemia, quando o número de mortes diárias aumentava a ponto de sugerir a auto destruição. A cova, o se enterrar, o tentar sair do buraco surgem como metáfora de uma angústia dançada, por vezes gerando desconforto no processo.

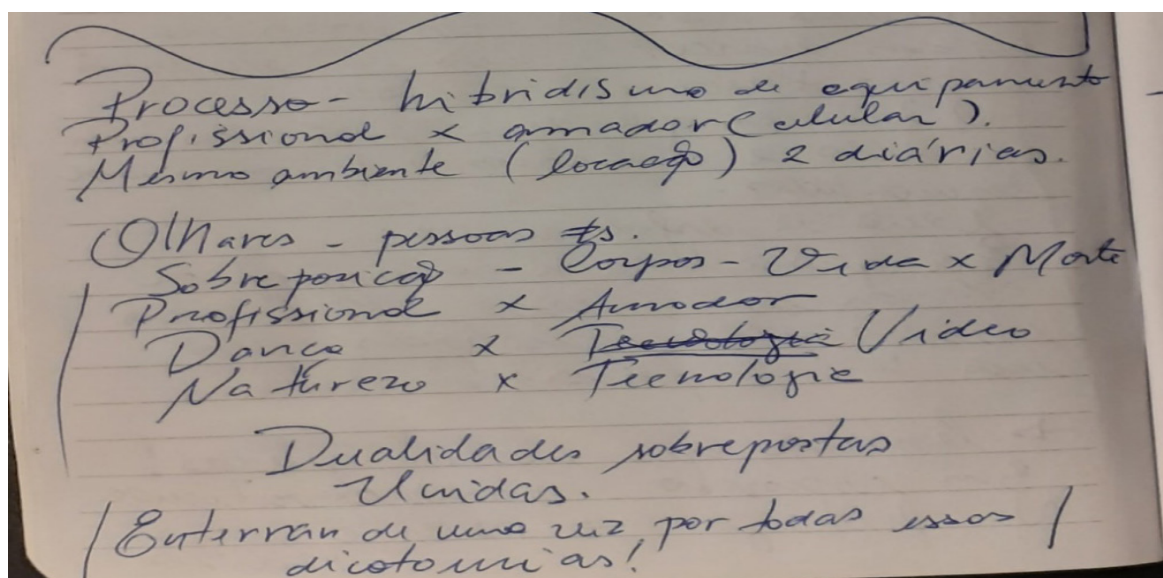
Quando instrui a bailarina com dicas sensoriais para a movimentação e surgiram frases “*como se você ao mesmo tempo que despeja a terra em si, arrancasse do peito toda a dor*”, ou ainda, “*ao mesmo tempo que flutua, como se descolasse a alma do corpo, outra parte pesa! Como um magnetismo que te puxa para o chão, sempre trabalhando oposição*”, (AGUIAR, 2021 – áudios de ensaios), esses recortes de indicações no processo coreográfico estampam a presença de sobreposição de dualidades na concepção coreográfica assim como em toda obra, como que em busca de uma (re)conciliação, anseios artísticos que permeiam a obra, sua construção, mas também muito da subjetividade da própria criadora. Muito se encontra da visão de mundo do artista nos pormenores de seu processo criativo.

No documento a seguir (figura 4) tais instruções processuais se tornam evidentes.

De acordo com Salles (2000, p. 36) o artista, cada um a sua maneira, encontra as formas mais cabíveis e orgânicas para armazenar seus documentos de processo, visto que “o ato de armazenar é geral, está sempre presente nos documentos de processo. No entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro.”

No intuito de capturar as experiências e hipóteses de movimentos, ideias de sequências, qualidades e a própria coreografia, os documentos, anotações processuais salvaguardavam as ideias matrizes e as suas transformações sucessivas.

Figura 4 - anotações da coreógrafa/diretora



Fonte: acervo da autora

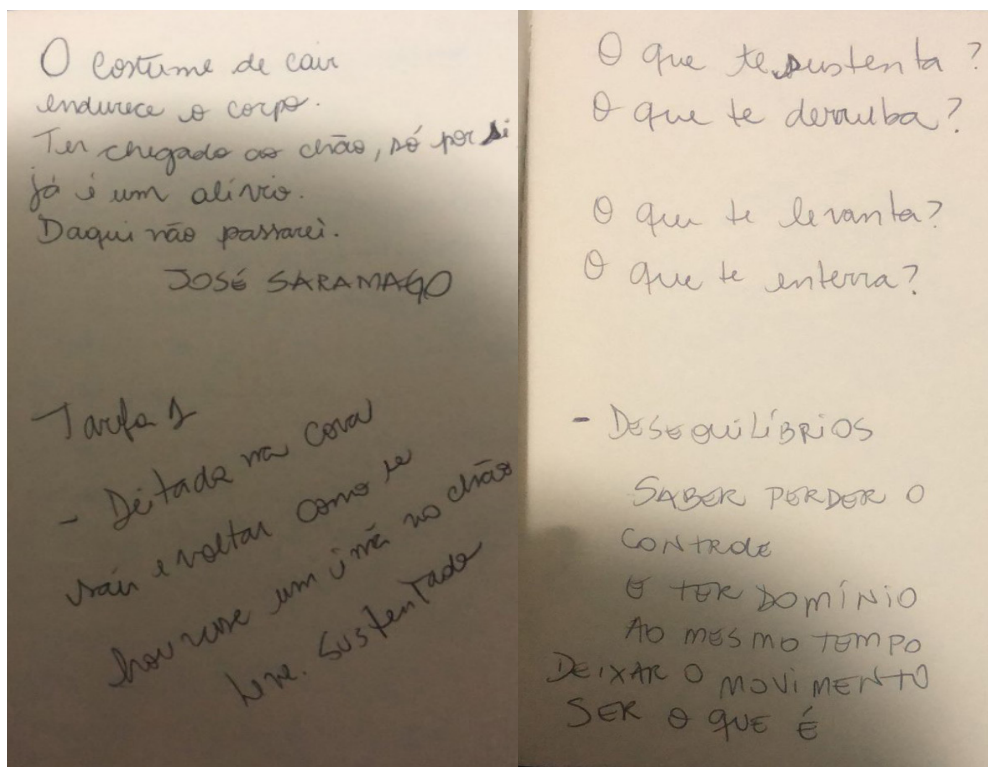
Após certo avanço no processo, os ensaios foram organizados para acontecerem semanalmente, de modo a restar tempo de pesquisa para a bailarina, com o roteiro em mãos para os movimentos, para a diretora, com estudos para edição, plano de filmagem, além de outros projetos em andamento, sempre mexendo/aprimorando a trilha sonora, trabalhando na produção e pesquisando possibilidades de figurino.

Conforme a flexibilização da pandemia fora permitindo, foram realizados alguns encontros/ensaios presenciais dos quais rendiam boas estratégias para (lentamente) delinear o plano de filmagem ou ainda, realizar experimentos com a lente do celular.

Como não se trata de um processo linear e tudo está em constante transformação, idas, voltas e experimentações até alcançar um anseio 'oculto' planejado para a objetificação artística, quanto mais eficaz a comunicação, mais eficaz o processo. Assim, além dos ensaios, pesquisas e experimentos coreográficos, o diálogo sobre o conceito de cada movimento e de como alcançar as intencionalidades desejadas esteve sempre presente e se mostrou imprescindível para essa construção.

Um dos assuntos recorrentes destas conversas recai no caráter desafiador do projeto coreográfico em si, relatado pela bailarina, mesmo antes de transportado para a fase vídeo construtiva. Neste sentido, a artista fez uso de recursos como anotações em diários e leituras que [intimamente] manifesta ser instrumento de seu próprio processo (figura 5).

Figura 5 - Recortes de anotações da bailarina durante o processo de pesquisa



Fonte: acervo da bailarina Caroline Martins

GRAVANDO! EDIÇÃO E CONSTRUÇÃO

O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva a ação, ou seja, à construção de suas obras (Cecília Almeida Salles)

Os planos foram alterados logo na primeira visita técnica. O bosque onde seria a locação foi todo derrubado pois chegou a época do corte e perdemos a floresta planejada para filmagem. O plano B, o quintal de um restaurante rural conhecido como Bar do Paulo¹³, em Campo Magro, município do Paraná, brilhou aos olhos conseguimos o espaço perfeito em meio a uma floresta de araucárias. Acertados todos os detalhes com os proprietários, e concluída a visita no local, para escolha de onde cavar, olhar a iluminação e condições ideais para filmagem, agendamos a data para 16 de outubro de 2021.

Fui surpreendida, às vésperas da filmagem, por um amigo da área cinematográfica que se prontificou a acompanhar e me presentear com a filmagem (com equipamentos profissionais), possibilitando iluminação, troca de lentes, foco e alta definição. Sua proposta:

¹³ Para maiores informações, consultar: <https://www.facebook.com/bardopaulocampomagro>. Acesso em: 10 jan. 2022.

apoio à Arte! Foram surpresa e ansiedade geradas, pois mudaria bastante todo o planejado, porém, traria um ganho indescritível para a qualidade do trabalho. Assim, já totalmente fora da zona de conforto por estar em processo criativo, assumi os riscos iminentes de não estar no controle total da filmagem, por enxergar mais bônus do que ônus, e racionalmente encarei o desafio de dirigir algo maior que o esperado. E “diante de tantas possibilidades e da potencialidade de novas possibilidades surgirem, o trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, envolvem muitas escolhas” (SALLES, 2006, p. 76).

A sensação de insegurança surge pela incerteza, pelo não planejado e pelo alto padrão do equipamento (da qualidade técnica e operacional) e profissionalismo da equipe, causando sentimento impossibilidade de atuação e controle técnico de minha parte, uma vez que, conforme anteriormente planejado seriam utilizados equipamentos básicos e câmeras de celulares.

No dia combinado para filmagem a diária estava agendada para iniciar logo cedo, mas a previsão do tempo mudou na madrugada e ao amanhecer, com chuva, hesitamos em sair e tudo aconteceu com atraso. Das muitas sensações a serem encaradas, lidar com o tempo foi adicionada às geradoras de inquietudes [internas]. E às dificuldades previstas de adaptar a bailarina [e a coreografia] ao solo/terra na cova, em meio às árvores, em uma floresta com terreno em declive foram somadas a chuva da madrugada, que transformou o solo em barro e diminuiu nosso período de filmagem pelo atraso na chegada.

Desempenhando funções de produção, de coreógrafa e de diretora, precisei armar um esquema [mental] para lidar com tudo e chegar, a contento, ao final do processo. Chegamos antes na locação eu, a bailarina, o outro produtor e a fotógrafa. Foi possível adiantar algumas coisas, como limpar a área onde seria filmado, tirando espinhos e esterco, puxar a energia elétrica, pegar mesas de suporte e ferramentas para cavar.

Com a chegada da equipe com os equipamentos, mostrei o espaço e expliquei o procedimento, coreografia, conceito e tudo o que só havia sido conversado por telefone. O momento de montagem de equipamentos, lentes, iluminação e ajustes necessários foi o tempo que a bailarina pode ter o ‘ensaio geral’ na terra, servindo para as devidas adaptações e também para a necessária sujada dela e do figurino, esperados para a realização da filmagem.

A atuação da bailarina, principalmente no quesito interpretação para a câmera foi uma preocupação existente em todo o processo, conduzindo nossos diálogos durante a montagem e ensaios da coreografia e em encontros, virtuais e presenciais para tratar especificamente desse tema.

Dentre os documentos que remontam ao arquivo de processo de produção da obra *Sete Palmos de Terra* encontram-se os cadernos de anotações da coreógrafa, da bailarina, vídeos de ensaios e áudios enviados com instruções sobre dinâmica, qualidades de movimentos, intencionalidades e direcionamentos para interpretação. Paralelamente a esse cuidado, cada gesto coreografado era imaginado enquadrado pela lente da câmera, buscando seu melhor ângulo para transmitir estética e poeticamente a sensação a quem assistir. Como auxiliar para que o gesto comunique o suficiente para alcançar uma comunicação sensível com o interlocutor?

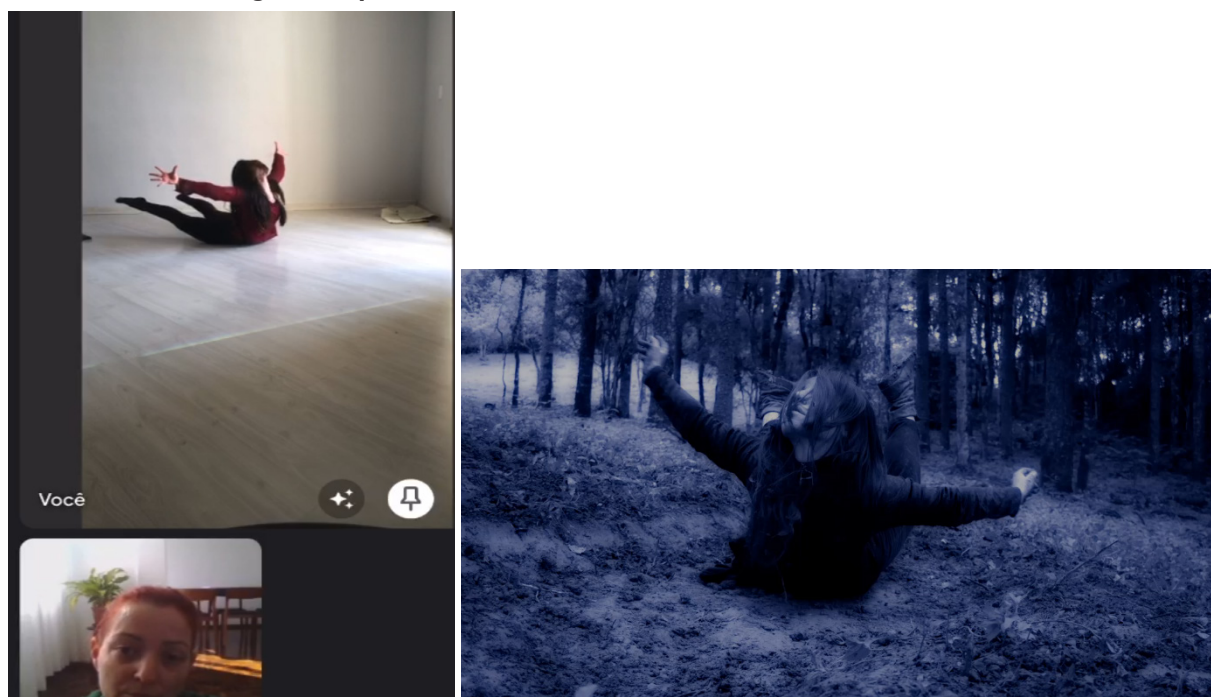
Essa dinâmica, entre a bailarina em toda a construção coreográfica, equipe no encontro e desenvolvimento do plano do dia, e comigo mesma, na organização das funções reflexivas, operacionais criativas em operação se anuncia em Salles e sua afirmativa de que “a interatividade é, portanto, uma das propriedades de rede indispensáveis para falarmos de modos de desenvolvimento de um pensamento de criação” (SALLES, 2006, p. 26).

O caráter efêmero dos encontros presenciais e conversas não gravadas, deixaram outros tipos de rastros na obra e nos corpos/pessoas que vivenciaram o processo. Neste sentido, muito do relatado no percurso coreográfico, referente às complexidades em sua realização ou quaisquer outros reveses, emergiram em ato de comunhão e intimidade artística compartilhada no momento da filmagem, principalmente entre a bailarina e diretora/coreógrafa (figura 6). Forma meses em parceria alimentando a ideia e maturando a obra.

Atingimos uma simbiose, uma unidade dividida em duas partes apenas para fins operantes naquele momento, cada qual com uma função, objetivando o mesmo propósito, deixando claro que “só aquilo que faz sentido, de maneira ínfima ou essencial, penetra o campo da consciência, suscitando assim um instante de atenção” (LE BRETON, 2016, p. 27).

E com a concentração acionada, cada qual com seus afazeres, desempenhando seu papel para o cumprimento do plano de filmagem conforme planejado, com as devidas repetições, pausas, quedas e improvisações necessárias, focamos, ajeitamos iluminação, reenquadramos e fomos resolvendo cada necessidade que foi se apresentando, e com a segurança e confiança por estar com profissionais qualificados lidando com questões técnicas, poder prestar atenção em detalhes estéticos foi bastante importante para meu processo.

Figura 6 – *print* de momento de ensaio / *frame* da videodança



Fonte: acervo da coreógrafa/diretora

Tendo em vista que a atividade da filmagem, assim como a criação como um todo, é dinâmica e fluida, nada está fechado, e nem tudo está planejado. No meio da performance uma situação pode gerar novas ideias de enquadramento, que leva a outra ação ou tomada não planejadas, com experimentos de movimentos de câmera, diferentes ângulos e a imprevisibilidade é sempre bem vinda (figura 7).

E, neste sentido, evidencio ressonâncias teóricas de Salles (2017) e me apoio no seguinte enunciado:

O processo de criação pode ser descrito como percurso sensível e intelectual, de construção de objetos artísticos, científicos e midiáticos que, na perspectiva semiótica (PEIRCE, 1931-1935), como movimento falível com tendências e sustentado pela lógica da incerteza, engloba a intervenção do acaso e abre espaço para a introdução de ideias novas. (SALLES, 2017, p. 16-17).

Figura 7 - coreógrafa orientando câmera para enquadramento



Fotografia: Dani Durães Fonte: acervo da coreógrafa

Alertei a equipe, repetidamente, de que na pior das hipóteses voltaria ao bosque para gravar novas imagens caso sentisse falta de algo ao editar, pois o trabalho só ‘nasceria’ na mesa de edição. E aconteceu. Duas semanas após a primeira diária voltamos, eu, a bailarina e o outro produtor para capturas mais algumas poucas cenas em *closes* e pausas. Esse agendamento da segunda diária, filmada com celular, para as poucas tomadas que senti falta editando auxilia na compreensão do processo de criação como não linear e em constante transformação.

No momento da edição, o primeiro 'esqueleto' foi montado apenas olhando as melhores imagens, as que estão com foco em ordem, em enquadramento, com melhor ângulo, o básico da coreografia pré-concebida bem executada, e com olhar atento para à bailarina, cenário, tudo tem de estar em ordem. Após grosseiramente ser criado o 'boneco' [não gostei] é chegado o momento da calma e paciência dos recomeços. Quantas vezes forem necessárias até se 'acertar a mão', joga-se tudo fora e reinicia o projeto. E eu recomecei inúmeras vezes, pausando quando massacrada mentalmente, experimentando recursos para correção de cor.

Nesse contexto, reconheço revérberos na Crítica de Processo:

As avaliações do artista estão implícitas nesse processo de se experimentar: ao produzir possíveis obras, ele pode ter de enfrentar todos os tipos de erros ou chegar à conclusão de que não é ainda aquela buscada; como consequência, é gerada a necessidade de se fazer outras tentativas e, assim, a abertura para novas descobertas. (SALLES, 2006, p. 114).

A ideia de que a obra teria seu 'parto' na edição, me provocou variadas idas e vindas aos esboços iniciais enquanto executava esta etapa do trabalho. Um dos motivos que me levou à segunda diária de filmagem foi que senti, editando, que deveria ter um close a mais de uma mesma cena em outro ângulo, com a bailarina com olhos abertos e vidrados. E, das tantas coisas que se transformam no decorrer no trajeto, o respeito à sensorialidade originária do trabalho é irrefutável.

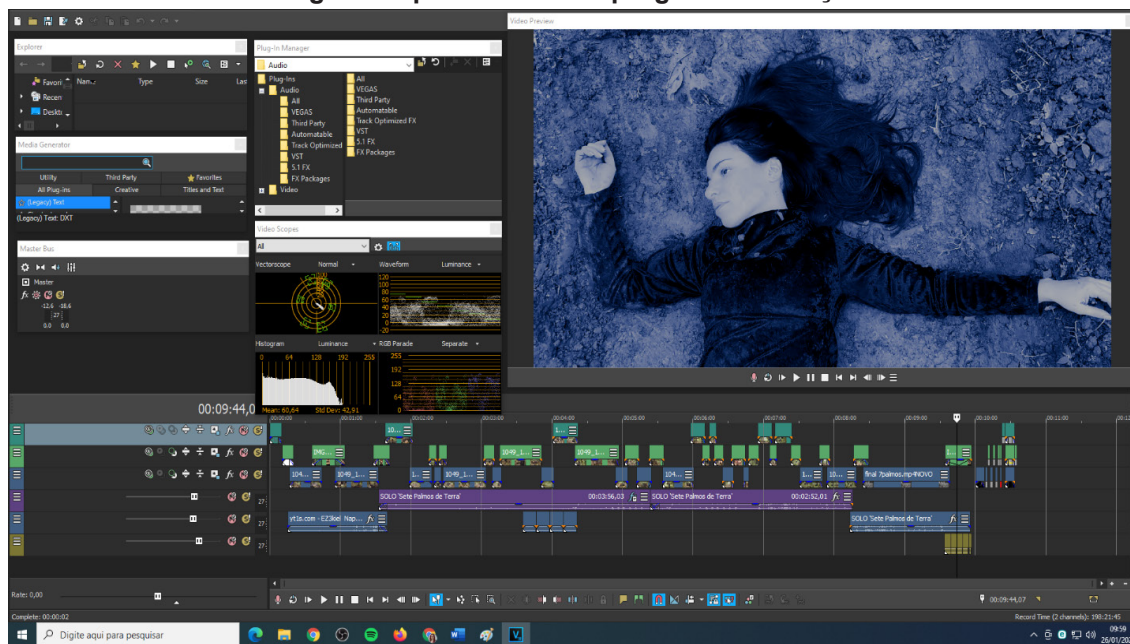
Foram necessárias estratégicas, pausas sensoriais de abertura para o acaso para poder sentir onde gostaria que o trabalho chegasse e quais as transformações conceituais estaria disposta a permitir. Muitas delas determinadas no ritmo da edição, nos cortes, sobreposições e pausas, e a coreoedição não poderia estar carente de matéria prima para ter a liberdade de escolha (figura 8).

De acordo com Salles (2013), para os momentos das tendências de acolhimento do acaso, da improvisação e da resolução sistemática de problemas e questões que surgem no processo, de forma imprevisível, ainda assim, o papel dos documentos que registram tais acasos são fontes inestimáveis da memória processual.

Os documentos de processo e os relatos retrospectivo conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios (SALLES, 2013, p. 41).

Além da paciência, a lapidação da edição requer tempo e dedicação. Muitas horas são necessárias para alcançar os detalhes desejados, principalmente para uma artista com um perfil como o meu, bastante detalhista e minucioso e não profissional da área de edição. Além da cor que persegue uma pele gelada com um tom de azul que mistura sensação de noturno com o vislumbre de algo surreal, o *slow motion*, e um leve efeito desfoque foram utilizados em alguns momentos, desorientando a personagem em dualidade realidade/sonho.

Figura 8 - print da tela do programa de edição



Fonte: acervo da coreógrafa

A quebra da lógica linear da sequência de movimentos percorre esse mesmo caminho, em busca de romper com o roteiro de acontecimentos e causar questionamentos sobre 'o que realmente está acontecendo?'

Como, desde o princípio, a proposta foi a criação de uma obra aberta, não me alongarei sobre as possíveis leituras embutidas ou nas metáforas imaginadas na autoria. Que a obra permaneça aberta aos olhos e sensações dos espectadores e espectadoras.

CONSIDERAÇÃO [QUASE] FINAIS

Os procedimentos e acontecimentos descritos nesse ensaio contemplam um relato reflexivo que expõe a ocorrência na/para a construção da obra videodançante *Sete Palmos de Terra*.

Os rastros artísticos, reverberações que perduram e permeiam a obra [in]acabada, são memórias artísticas que carregam um pouco da história da construção dessa videodança e traduzem o [re]conhecimento de um funcionamento criativo não linear e contextualizado e, com uma abordagem que abrange a criação “em sua natureza complexa de interações em permanente mobilidade” (SALLES, 2006, p. 170) realçam um processo de criação em movimento constante.

A criação, em si, pode ser observada, por meio da abordagem da crítica de processo, em toda a cadeia relacional de hipóteses testadas, a contínua mudança de perspectivas, acolhimento do acaso, adaptações necessárias quando se faz arte. Se Salles (2013, p. 33) menciona que “estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade”, a hipótese, certamente, pode ser aplicada aos saberes e fazeres artísticos das artes do corpo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Helen Cristiane. **Emoção e interação em cena**. Curitiba: Appris, 2019

AGUIAR, Helen Cristiane; VIRTUOSO, Juliana; WOSNIAK, Cristiane. Quando a pedagogia da ubiquidade faz um corpo vídeo[dançar]: processo de [trans]criação de *Spectral* (2020). **Anais de Artigos Completos do 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva**, 2021 (p. 548-557). Disponível em: https://www.cinemaemperspectiva.com/_files/ugd/7d3881_87bae3bda86b481a9b31971d76d5501b.pdf. Acesso em: 21 jan. 2022.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação - Construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 27-39, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v7i2p27-39. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/139967>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SETE PALMOS DE TERRA. Direção de Helen de Aguiar. Coreografia de Helen de Aguiar. Curitiba, 2021. Videodança (10:35 min.): son.; color.; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=puW6l9wIng8&t=19s>. Acesso em: 10 jan. 2022.

TÉSSERA companhia de dança da UFPR. Site disponível em: <http://www.tessera.ufpr.br/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

Recebido em: 26/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

**CORPO, LINGUAGEM E GESTO CRIATIVO – PROCESSOS
DE COMUNIC[AÇÃO] EM COMPUTER-DANCE**Cristiane Wosniak¹

Resumo: o artigo é estruturado a partir de uma leitura reflexiva, analítica e contextual sobre os processos/gestos singulares de criação de uma artista brasileira – Analivia Cordeiro – dando ênfase a uma obra específica de sua autoria: a computer-dance *M3X3* (1973). Tenho por objetivo atualizar, revisar e dialogar com uma produção teórica e analítica realizada em 2006, a partir de minha dissertação de mestrado. Trago para este momento novas instâncias comunicativas do processo de criação da obra. A metodologia de análise se debruça sobre os pressupostos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce. Os resultados de tal empreitada atualizam os sentidos e os processos de uma leitura polissêmica.

Palavras-chave: Processo de criação; Semiótica; Linguagem; Computer-dance.

**BODY, LANGUAGE AND CREATIVE GESTURE:
COMMUNICATION PROCESSES IN COMPUTER-DANCE**

Abstract: the article is structured from a reflective, analytical and contextual reading about the unique processes/gestures of creation of a Brazilian artist – Analivia Cordeiro – emphasizing a specific work of her authorship: computer-dance *M3X3* (1973). I aim to update, review and dialogue with a theoretical and analytical production carried out in 2006, based on my master's dissertation. I bring to this moment new communicative instances of the creation process of the work. The analysis methodology focuses on the assumptions of Charles Sanders Peirce's General Theory of Signs. The results of such an endeavor update the meanings and processes of polysemic reading.

Keywords: Creation process; Semiotic; Language; Computer-dance.

1 Doutora e mestra em Comunicação e Linguagens. Docente adjunta da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/FAP. Vice-Coordenadora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPR). Líder do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/Unespar/CNPq) e membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagens e teatralidades (PPGE/UFPR/CNPq). E-mail: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Em 2006 concluí meu mestrado em Comunicação e Linguagens – linha de cibermídia e meios digitais, pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), ao defender minha dissertação intitulada *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação*, sob orientação de Décio Pignatari (1927-2012).

Interessada, desde então, em apreender a questão do ícone cinético² que permeia as composições audiovisuais, selecionei, naquele momento dois textos não- verbais para analisar os processos de criação e significação: *Points in Space* (1986) de Merce Cunningham (1919-2009), coreógrafo estadunidense e pioneiro no campo da videodança e *M3X3 – computer dance para vídeo* (1973), pertencente à Analivia Cordeiro, coreógrafa e pesquisadora brasileira, pioneira no uso da mídia eletrônica e digital na dança e contaminada pelo pioneirismo de seu pai Waldemar Cordeiro (*computer art*) e também por Cunningham, de quem foi aluna, em Nova York.

Seu texto audiovisual capta as imagens gravadas em vídeo e levadas ao computador, onde por meio de um programa/*software* é analisado o percurso descrito pelo corpo, no espaço-tempo, em ação dançante. “O programa de computador foi feito na linguagem Fortran IV. A saída fornece instruções que coordenam as performances dos dançarinos com as tomadas e efeitos das câmeras de vídeo” (CORDEIRO, site da artista).³

A partir desta obra específica de Cordeiro, intenciono atualizar a leitura semiótica realizada em 2006, em uma análise recontextualizada, a partir dos pressupostos e ferramentas utilizadas no processo de decomposição, leitura e significação da obra e, neste sentido, a Semiótica de Peirce (1839-1914) será o eixo norteador do processo analítico, resultando em um caminho metodológico que traz resultados atualizados quanto aos sentidos polissêmicos a partir da construção da obra.

2 Peirce define os ícones como aqueles signos que possuem uma semelhança com o objeto ao qual se referem: “um signo pode ser *icônico*, ou seja, pode representar seu objeto principalmente por similaridade, não importando qual o seu modo de ser.” (2.276). Décio Pignatari salienta também, que “algumas características do ícone peirceano revelam os aspectos profundos da natureza da linguagem em geral e da linguagem artística em particular”. (PIGNATARI, 1979, p. 32-33). Neste sentido, um dos aspectos que fundamenta o processo de análise aqui empreendido é a *Abertura* do signo icônico, caráter mais ou menos manifesto de seu Objeto, que vai ao encontro às características do próprio objeto de pesquisa, a *computer dance para vídeo M3X3* em seu caráter aberto e formulada com códigos flexíveis, não fechados ou fixos, portanto, fluidos.

3 Para acesso ao site da artista, consultar: <https://www.analivia.com.br/computer-dance-portugues/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

ANALIVIA CORDEIRO – COMPUTER DANCE FOR TV – A ARTISTA E SUA OBRA

No Brasil, a partir dos anos 1970, a bailarina e pesquisadora do movimento, Analivia Cordeiro⁴ é a primeira a utilizar a mídia eletrônica e digital como forma de arte, na dança. Formada em arquitetura na FAU/USP, tornou-se mestre em multimeios pela Unicamp e em 2004 concluiu seu doutorado em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), ao defender a tese *Buscando a Ciber-harmonia: Um Diálogo entre a Consciência Corporal e os Meios Eletrônicos*.⁵

Notadamente recebeu influências de seu pai, Waldemar Cordeiro, artista que atuava na área das artes plásticas, inserido no movimento da pintura concreta, o *pop-creto*, as obras cinéticas e sua produção pioneira no campo da *computer art*. Devido a estes fatos, Analivia Cordeiro procurou transformar a linguagem do computador e da tela do vídeo, na própria obra de arte.

Em 1973, cria um processo de *computer dance for TV*, resultando em alguns videoteipes que participaram de vários eventos de arte e dança. “No Brasil, esta pesquisa foi muito bem recebida no ambiente das Artes Plásticas, onde fui considerada pioneira do vídeo-arte nacional. Na dança, a repercussão foi quase nula, havendo muito receio e dificuldade para absorção do processo pelos bailarinos” (CORDEIRO, 1998, p. 18).

Estudando em Nova Iorque, Cordeiro entra em contato com a geração da dança pós-moderna e em específico com Cunningham e seus *vídeo-workshops*, ministrados em parceria com Charles Atlas. Ao retornar ao Brasil, desenvolve algumas experiências em vídeodança e retoma suas pesquisas de dança por computador em 1982.

A vivência na área da dança resulta em duas fases distintas de pesquisa de movimento com o computador: na primeira fase (de 1973 a 1976), a artista concentra sua produção na *computer-dance*, tais como: *M3X3*, *0°=45°*, *Gestos* e *Cambiantes*. Também no campo da vídeodança, Cordeiro desenvolveu entre 1984 e 1997, segundo Maíra Spanghero (2003, p. 40), as seguintes obras: *Slow-Billie*, *Trajetórias*, *Striptease* e *Ar*, todas disponíveis para apreciação no site oficial da artista.

4 Para maiores informações sobre o trabalho da pesquisadora e coreógrafa, consultar o site oficial da artista: <<http://www.analivia.com.br>>. Acesso em: 27 dez. 2021.

5 Para maiores informações acerca da biografia da artista consultar o site do Itaú Cultural/verbete Analivia Cordeiro. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>. Acesso em: 29 dez. 2021.

Na segunda fase, a partir da década de 1980, Cordeiro se concentra na elaboração de uma escrita ou notação do movimento humano por meio de uma interface tecnológica. O *Nota-Anna*, como ficou conhecido no Brasil, é o resultado prático da pesquisa de mestrado da autora no Instituto de Artes da Unicamp-SP.

PRESSUPOSTOS DA SEMIÓTICA PEIRCEANA: O CAMINHO ANALÍTICO PARA A VIDEODANÇA

O caminho metodológico ser empreendido na análise de *M3X3* envolve a Semiótica desenvolvida pelo matemático, cientista, lógico e filósofo norte-americano – Peirce –, como um rigoroso estudo da linguagem. A Semiótica é “o estudo das relações existentes entre sistemas de signos” (PIGNATARI, 1979, p. 15) nos quais é possível verificar as unidades mínimas em categorias que permitem identificar o nível de interpretação e possíveis os significados/leituras presentes na obra. Os conhecimentos da Semiótica têm a função de penetrar no interior da(s) mensagem(s), no modo como são concebidas, nos procedimentos adotados e na sua realidade existencial ou indicial, enquanto suporte ou *medium*.

Um dos postulados fundamentais de Peirce é a de que o significado de um signo é sempre outro signo [...] o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo. Por que contínuo? Por que o signo é ativo, dinâmico, está em contínuo movimento, o que leva o autor Winfried Nöth (2003, p. 66) a afirmar que “para definir a semiótica peirceana é preciso dizer que não é bem o signo, mas é a semiose que é seu objeto de estudo.”

Peirce, segundo Nöth e Santaella (2017, p. 15) ancora toda a sua doutrina no pressuposto de que “os objetos representados pelos signos são também signos, com a diferença de que os objetos precedem os signos num processo semiótico, que ele definiu como semiose.” Desta forma, o modelo peirceano do conhecimento é triádico. O caminho para a elucidação das possíveis (mas não definitivas) leituras de significados das mensagens contidas na videodança, necessita do conhecimento prévio do Signo, elemento mediador, ou seja, o meio para o conhecimento.

Peirce toma como ponto de partida os fenômenos; como uma estrutura científica fenomenológica, ele cria as categorias do pensamento e da natureza. Estas categorias, em número de três, permeiam toda a arquitetura de sua obra e se referem aos modos de operação do pensamento como signo, que se processa na mente humana.

- A primeiridade – *firstness* – é a categoria dos fenômenos considerados somente em si mesmos e não relacionados a qualquer elemento fora deles mesmos. Diz respeito à qualidade, *feeling*, acaso, a potência. “Sem ser determinado por outra coisa, esses fenômenos não passam de meras possibilidades ainda não existentes” (NÖTH; SANTAELLA, 2017, p. 37).
- A secundidade – *secondness* – é a categoria dual (ação-reação) dos fenômenos considerados a partir da relação de algo com outra coisa, ou seja, “é aquilo que existe e, para existir, chama por algo como tempo e espaço, categoria dos fatos, no seu aqui e agora [...] da realidade e da experiência real” (NÖTH; SANTAELLA, 2017, p. 38).
- A terceiridade – *thirdness* – é a categoria da generalização e da mediação. “o geral é um fenômeno da terceiridade porque generalidade implica continuidade. Ela é também a categoria da semiose e dos signos, da representação, da comunicação, das leis, das regras, da necessidade, do hábito e da síntese” (NÖTH; SANTAELLA, 2017, p. 38).

Enquanto significado, um signo poderá conter várias concepções e, a depender do contexto, do repertório dos sujeitos envolvidos na leitura, recepção e produção de sentido por meio da relação entre os signos, a somatória das experiências constituirá a concepção geral da mensagem e do próprio significado do material – audiovisual, neste caso.

Na elaboração da significação de *M3X3*, portanto, as possíveis relações se darão entre os signos ou sistemas de signos (vídeo e dança) em si mesmos, em conexão com seus objetos e com seus interpretantes.

Peirce estabeleceu nos próprios elementos da tríade, categorias, em que o signo pode se relacionar com dois tipos de objetos e três tipos de interpretantes.

- O objeto imediato – “é o objeto dentro do signo”, o objeto “como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto da representação dele no

signo” (4.536).⁶

- O objeto dinâmico ou ‘real’ – “é o objeto fora do signo”; é a realidade que, de uma certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação” (4.536). Segundo Nöth (2003, p. 68) “é imediato e dinâmico porque só pode ser indicado no processo da semiose [...] deixando para o intérprete descobri-lo por experiência colateral.”

De acordo com o efeito do signo sobre a mente do intérprete, Peirce determina três classes maiores de interpretantes:

- O interpretante imediato – “é a qualidade da impressão que um signo é capaz de produzir, sem uma reação atual” (8.315). Em outras palavras, é aquilo que o signo pode (potencialmente) produzir, como efeito, antes da ação concreta de um interpretante;
- O interpretante dinâmico – “é o efeito direto produzido por um signo sobre um intérprete, aquilo que é experimentado em cada ato de interpretação e é diferente, em cada ato, do efeito que qualquer outro poderia produzir” (NÖTH, 2003, p. 75);
- O interpretante final – “é aquilo que seria finalmente decidido se a interpretação verdadeira e se a consideração do assunto fosse continuada até que a opinião definitiva resultasse” (8.184). Na verdade, o Interpretante Final nunca é final, visto que está sempre em processo semiótico.

A computer-dance para vídeo, neste caso, como uma signagem (conjunto de signos próprios) que carrega em sua essência duas matrizes, a visual e a sonora, pode contemplar, no percurso de sua análise semiótica, a própria lógica interna das relações do signo. Assim, aspectos relativos ao fundamento do signo deverão ser analisados antes da relação do signo com os seus objetos imediato e dinâmico e posteriormente as questões relativas aos interpretantes imediato, dinâmico e final deverão ser exploradas, levando-se em consideração que, na qualidade de observadora e analista, assumindo a posição de

⁶ As citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que se referem à edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v. Os 6 primeiros volumes (1931-1935) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os 2 últimos (1958), por Arthur V. Burks. No código, entre parênteses, a primeira cifra reporta-se ao volume, a segunda ao parágrafo.

interpretante dinâmico, eu também me transformo em signo processual, em diálogo com o signo que está sendo interpretado em seus possíveis significados tanto do meio quanto da mensagem.

E neste momento da reflexão, antes de nos reportarmos diretamente à análise da *M3X3*, cabe esclarecer a questão do ícone cinético tão relevante para esta investigação.

Os processos perceptivos são essenciais para a compreensão e análise das organizações sígnicas em qualquer forma de linguagem, visto que é por meio dos sentidos que se apresentam os fenômenos em qualquer nível, admitindo-se aqui, que a dança e, por consequência, a computer-dance para vídeo se constituem em formas de inteligência em si mesmas ao serem/estarem aptas a elaborar a sua signagem.

O movimento na dança começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, que não implica necessidade de lógica ou lei. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação espontânea, logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade.

Considerando-se a dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos –, supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução do texto não-verbal se manifestará no contexto da linguagem. Em outras palavras: a dança – predominantemente cinética – só tem sentido se dançada. Encontram-se em Peirce, algumas informações acerca do ícone:

Um Ícone não está inequivocamente para esta ou aquela coisa existente como um índice está. Seu objeto pode ser uma pura ficção quanto à sua existência. Muito menos é seu objeto necessariamente uma coisa de uma espécie habitualmente encontrável. Mas há uma segurança que o Ícone fornece no mais alto grau. Ou seja, aquela que se mostra diante do olhar da mente – a forma do Ícone que é também seu objeto – deve ser logicamente possível (4.531)

O *ícone* é fruto de um potencial da mente, do pensamento, para produzir configurações originais, espontâneas, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam como frutos incontroláveis de associações. Associações estas que não têm compromisso com o real, bastando ser uma mera possibilidade. Na dança, como em qualquer outra

forma de arte, os movimentos – os ícones cinéticos – não têm compromisso com o real, não necessitando provar nada. Porém as formas, as linhas do movimento, as cores utilizadas no figurino e no cenário, os espaços selecionados, as formações e os agrupamentos, os encadeamentos de sequências, as direções, os níveis, os planos e os sons que podem ou não acompanhar a dança, são e estão no real, e, fenomenologicamente, atingem o juízo perceptivo dos artistas/criadores e dos espectadores, que, em meio a estes elementos, selecionam o ‘meio’ e as possíveis ‘significações’ que o objeto artístico irá sugerir ou revelar.

O mesmo processo é aplicado à fruição de uma computer-dance para vídeo e até mesmo a uma videodança, em que os elementos da *mise-en-scène*, cortes, planos, posição e angulação das câmeras, edição/montagem, direção de fotografia, movimentos das intérpretes no enquadramento da tela e efeitos especiais utilizados, também se abrem a leituras polissêmicas.

O PERCURSO ANALÍTICO DE *M3X3* – PROCESSO DE CRIAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO

A leitura dos prováveis modos pelos quais a mensagem é produzida na computer-dance para vídeo, linguagem de matriz híbrida aplicará os pressupostos da primeira divisão da Semiótica peirceana – a gramática especulativa –, como possibilidade de ferramenta metodológica para a análise, discussão e possível (falível) leitura, não só dos dois sistemas de signos amalgamados à linguagem do vídeo/TV/computador e linguagem da dança, mas também dos modos como eles interagem na formação de mensagens polissêmicas que se originam a partir de processos constantes de semiose.

A seguir, apresento a sistematização adotada nesta investigação e que dará origem à leitura de *M3X3* de Analívia Cordeiro.

É oportuno lembrar que, para Peirce, o signo em sua natureza triádica, pode ser analisado: 1) em si mesmo (em referência a ele mesmo, às suas propriedades internas); 2) em relação com seu objeto (àquilo que ele indica, sugere, representa); 3) em relação ao seu interpretante (em seu potencial de diferentes interpretações).

Assim sendo, a metodologia aqui adotada propõe questões e reflexões acerca das diferentes naturezas que as mensagens veiculadas em *M3X3* podem ter, como o movimento em si, a imagem do movimento, a forma, o som, o cenário, enquadramento, angulação de

câmera e demais elementos. Trata-se dos aspectos da Referência do Signo. Proponho, também, verificar de que modo a mensagem se concretiza em sua referencialidade e Significação e como os possíveis interpretantes percebem, reagem e formulam hipóteses acerca de leituras abertas da obra, ou seja, a possível Interpretação.

A obra *M3X3* (1973), com 10 minutos de duração, possui coreografia de Analivia Cordeiro que também é responsável pela direção, juntamente com Irineu de Carli. A trilha sonora é de Laerte Silva e a composição de cenários e iluminação é de Durvalino Gomes e Antonio Cirino.⁷

Dou início ao processo analítico a partir do primeiro aspecto a ser observado: a Referência.

Em *Semiótica Aplicada*, Santaella (2002) atenta para o fato de que a referência diz respeito à relação do signo com aquilo que ele representa e envolve duas questões: *a que o signo se refere e de que modo o referente está presente no vídeo*. Logo, no percurso traçado na análise semiótica de *M3X3*, a primeira tarefa será a elucidação de sua temática. De antemão conclui-se que o material tem por temática o corpo em movimento dançante.

A seguir, é preciso destacar que “a referência na qual o signo funciona como meio é chamada de ‘referência ao meio’ [...] e subdivide-se tricotomicamente” (WALTHER-BENSE, 2000, p. 11). Apresento, portanto, os três aspectos que serão examinados mais atentamente: a) o qualitativo; b) o existencial; c) o genérico.

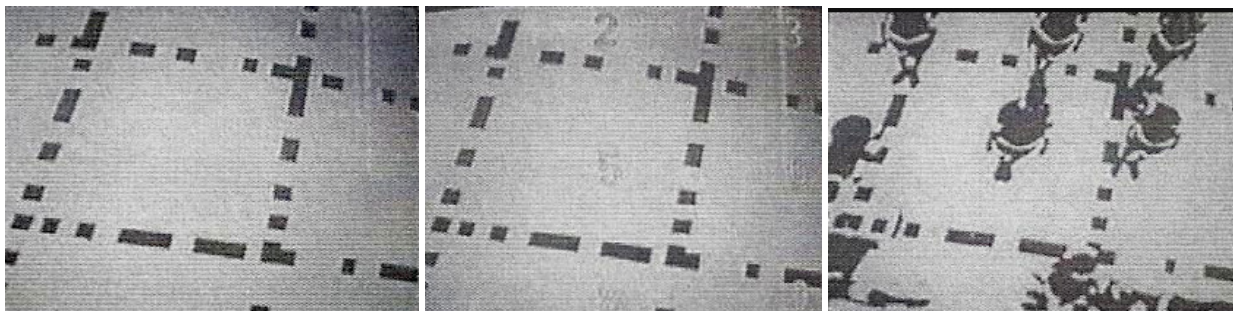
O aspecto qualitativo refere-se às qualidades internas da signagem. De acordo com Walther-Bense (2000, p. 11) “cada estado material de um signo é uma qualidade”. Na análise dos *quali-signos* (primeiridade) presentes em *M3X3* serão levados em consideração os aspectos da aparência do texto não verbal, ou seja: da descrição dos movimentos dos corpos dos dançarinos, dos movimentos da câmera, das formações e desenhos espaciais, da opção pelo p/b, dos figurinos e cenários, do uso da iluminação, dos recortes de enquadramento, planos, ângulos de filmagem, do tempo ou duração de cada

⁷ A obra foi produzida por Irineu de Carli (TV2 Cultura) São Paulo, Brasil e contou com o elenco formado pelas seguintes intérpretes: Eliana Moreira, Silvia Bittencourt, Marina Helou, Solange Metri, Fabiana Cordeiro, Analivia Cordeiro, Cybele Cavalcanti, Nina Chernizon e Beatriz Luis. Para acesso ao conteúdo do material audiovisual, consultar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=hZnn55oqPZ4>. Acesso em: 08 jan. 2022.

tomada ou cena, distribuição dos elementos na tela, número de entradas e saídas dos elementos do campo/cena, a qualidade e a relação/integração (ou não) do som em relação aos movimentos.

O início da computer-dance para vídeo apresenta uma tela branca recortada, onde observa-se traços negros e espaços, desenhados em duas linhas verticais e duas horizontais, sugerindo o formato do 'jogo da velha', delimitando com isto, nove espaços menores (figura 01a). Nenhum som, ruído ou trilha sonora acompanha a tela. A próxima tomada, mostra a inserção ou sobreposição de nove algarismos, um sobre cada um dos espaços delimitados pelo tracejado. Os números iniciam na margem superior esquerda, indo até a margem superior direita, 1-2-3; em seguida, da margem lateral central esquerda até a margem central direita, 4-5-6; por último, da margem inferior esquerda, até a margem inferior direita, 7-8-9 (figura 1b). Ainda nenhum som é audível. Em um corte abrupto, ao invés de números, são nove elementos imóveis, aparentando pequenos robôs ou bonecos trajando malhas pretas e brancas com capuz preto, que assumem cada um dos espaços delimitados pelos traços. Percebe-se que os elementos estão em pé e que a tomada da câmera se encontra em angulação *plongée*, ou seja, o ângulo da filmagem é de cima para baixo (figura 01c). No mesmo instante em que surge esta imagem tem início a trilha sonora que consiste unicamente de batidas metálicas, num ritmo constante como o andamento de um metrônomo.

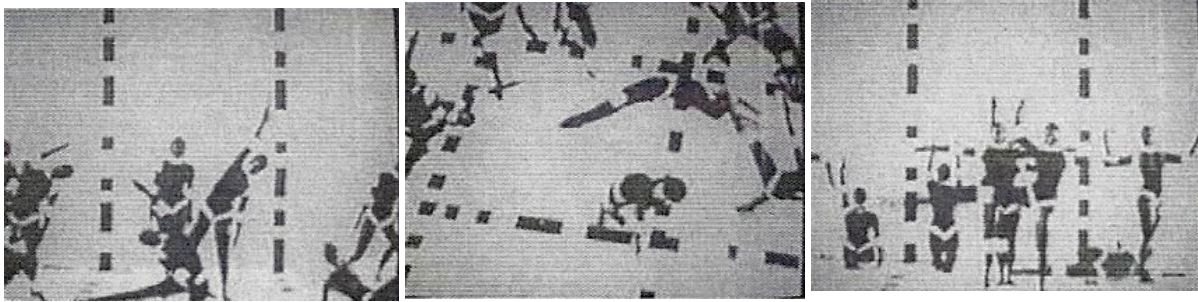
Figura 01 [a,b,c] – *computer dance M3X3* de Analivia Cordeiro (1973)



Fonte: *print screen* da tela extraído de - <<http://www.analivia.com.br>>

Após doze batidas ou acentos, os elementos começam a se mover, a princípio somente no eixo axial, sem locomoção e explorando flexões de tronco e braços, linhas angulosas e retas, movimentos 'quebrados' em ritmo *stacatto* ou percussivo. Com exceção

do elemento que ocupa o espaço nº 2 e que penetra no espaço nº 5 (central) fazendo com que o elemento que antes ocupava o espaço nº 5, penetre no espaço nº 8, aí permanecendo juntamente com o elemento que antes já ocupava este espaço; todos os demais permanecem nos espaços delimitados pelos traços negros. Corte abrupto: 1ª tomada frontal, horizontal, com câmera fixa. Focaliza-se uma formação simétrica em que se distribuem três grupos de três elementos cada um, mantendo-se três planos de enquadramento: no plano mais próximo da câmera, no 1º plano, os três elementos executam movimentos no nível baixo, ou sentados ou deitados; nos demais planos, mais afastados da câmera, os movimentos acontecem nos níveis médio e alto. Ao fundo da tela, verticalmente, observam-se dois traçados negros com espaços entre eles, dividindo a tela em três espaços retangulares (figura 02a) brancos. Todos os movimentos, formações ou pausas de movimentos, seguem o padrão rítmico imposto pelo recurso sonoro percussivo e extremamente acentuado. Corte abrupto: 2ª tomada em *plongée*. Inicialmente três elementos estão executando movimentos em nível baixo e se deslocando na tela, com rolamentos laterais. O elemento posicionado ao centro da tela, 'passa por cima' de um dos elementos que rolam no chão; este, por sua vez, rola até o centro da tela, no espaço nº 5 e executa um grande arco com seu corpo, deitado de lado, ultrapassando o tracejado que delimita o espaço central e 'rompendo' o padrão de linhas retas e angulosas, por meio de sua curva no espaço (figura 02b). Outros elementos saem por instantes de seus espaços demarcados, mas logo retornam a ele, executando padrões retilíneos e 'quebrados', dando um aspecto 'robótico' à composição. Por um momento, todos os elementos se deslocam e se concentram nos espaços, 1-2-3 e 4-5-6, deixando os espaços 7-8-9, vazios. Em seguida, três elementos desaparecem do recorte da cena e aos poucos, somente vestígios, partes de seus corpos aparecem na tela; movimentos de braços e pernas ora se complementam e ora se contrapõem em paralelismos e sucessões. Os segmentos, às vezes, movem-se simultaneamente (braços e pernas ou tronco e pernas) e às vezes em sucessão (1º braço, depois tronco e depois perna). Novo corte: 2ª tomada frontal e horizontal. Os elementos em 1º plano, agora se encontram em nível médio e alto e os do plano mais afastado da câmera, em nível baixo; houve uma inversão na disposição. O mesmo painel de fundo encontra-se posicionado, dividindo os três espaços verticais (figura 02c). O recurso sonoro permanece inalterado.

Figura 02 [a,b,c] – *computer dance M3X3* de Analivia Cordeiro (1973)

Fonte: *print screen* da tela extraído de - <<http://www.analivia.com.br>>

Num determinado momento, os elementos reúnem-se no centro da tela, complementando formas angulosas, retas e alongadas; o movimento predominante é o das pernas elevadas na lateral ou frente do corpo num ângulo de 90° em relação ao tronco. Em seguida há uma redistribuição dos elementos em cena, cada um retornando à posição determinada por seu espaço delimitado. Corte abrupto: 3ª tomada em *plongée*. Os recortes traçados no chão distribuindo o espaço da tela em nove secções, mostram, apenas três elementos enquadrados e em seguida, dois elementos movem-se de pé, sobre os espaços nº 5 e nº 6, enquanto somente partes dos corpos de alguns elementos podem ser visualizados no espaço nº 2. Novo corte: 3ª tomada frontal e horizontal. A câmera, sempre fixa, mostra apenas duas mudanças de posições em movimento, com os elementos saindo de um espaço delimitado e penetrando no espaço mais próximo de si. O tempo desta tomada é mais curto em relação ao tempo das demais. Corte: 4ª tomada em *plongée*. Somente dois elementos são visualizados no espaço nº 5: um elemento em pé e o outro deitado de costas; parte dos pés de um terceiro elemento, (figura 03a) também é visível no canto superior esquerdo da tela, espaço nº 1. Esta tomada também é mais curta em relação às anteriores. Corte: 4ª tomada frontal e horizontal. Os mesmos elementos do espaço nº 5 (vistos de cima), encontram-se agora, enquadrados ao centro da tela: o elemento em nível baixo, ajoelhado, executa diferentes arcos de tronco (figura 03b), enquanto o elemento da direita, em pé, executa movimentos de braços e pernas em oposição simétrica. Corte: 5ª tomada em *plongée*. Mostra os mesmos dois elementos, saindo do recorte da tela. Ambos vão rolando, no canto inferior direito da tela, em direção diagonal, deixando os espaços tracejados, vazios. Neste momento apenas o som/ compasso das batidas marcadas

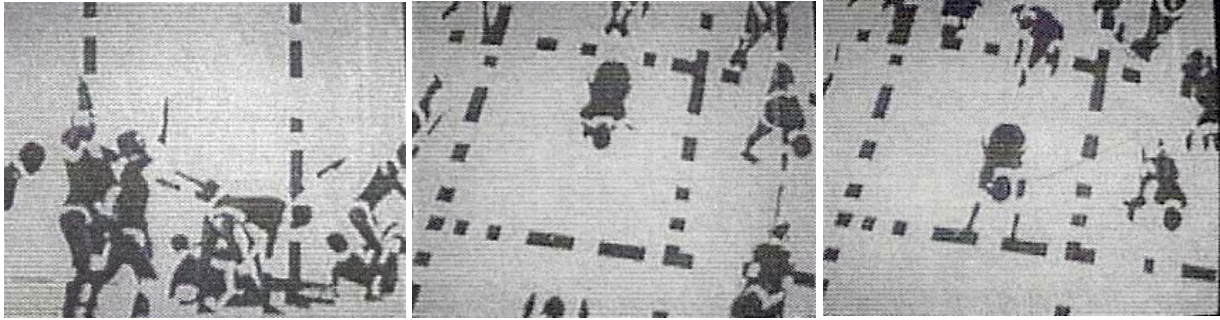
preenchem o espaço. Nenhum movimento é observado. Corte: 5ª tomada frontal e horizontal. O espaço da tela, inicialmente vazio, somente com o tracejado vertical visível, (figura 03c) é aos poucos 'invadido' por elementos que vêm das duas laterais da tela, colocando devagar, seus segmentos dentro dos espaços delimitados.

Figura 03 [a,b,c] – *computer dance M3X3* de Analivia Cordeiro (1973)



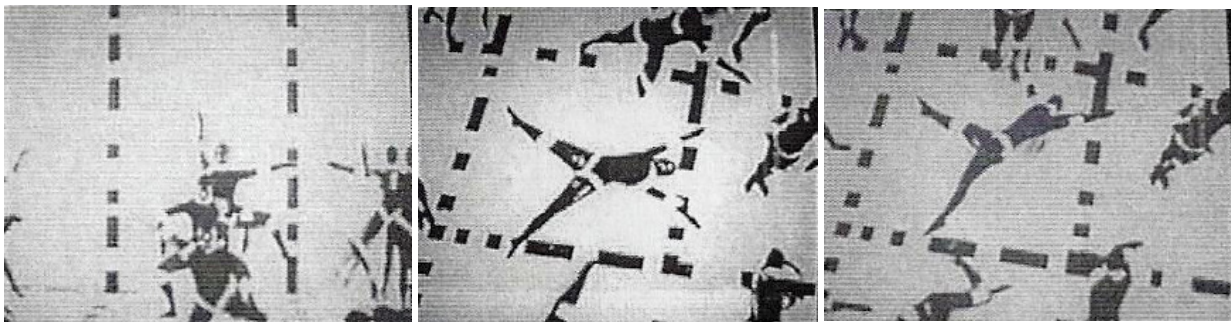
Fonte: print screen da tela extraído de - <<http://www.analivia.com.br>>

Um elemento em 1º plano atravessa a tela numa trajetória da esquerda para a direita, caminhando e executando movimentos com os braços, no ritmo imposto pelas batidas marcadas. Os demais elementos se alternam em seus espaços, enfatizando movimentos assimétricos; ao fundo da tela, no plano mais afastado, vê-se movimentos em nível baixo. Em seguida, o elemento que havia atravessado a tela no 1º plano, retorna ao enquadramento, por meio de um rolamento lateral, vindo do canto inferior direito da tela e dirigindo-se em diagonal, para o centro da tela, espaço nº 5, mantendo-se em 2º plano (figura 04a). Corte: 6ª tomada em *plongée*. Mostra novamente, cada elemento dentro de um espaço dentre as nove delimitações (figura 04b). Os movimentos executados são os mesmos do início da obra. Em seguida, ocorre uma reunião dos elementos no canto superior direito da tela, por meio de caminhadas e rolamentos, deixando o canto inferior, esquerdo, vazio (figura 04c).

Figura 04 [a,b,c] – *computer dance M3X3* de Analivia Cordeiro (1973)

Fonte: *print screen* da tela extraído de - <<http://www.analivia.com.br>>

Os mesmos movimentos ‘robóticos’ são executados nesta formação. Quando todos os nove elementos retornam à posição inicial, dentro de seus espaços, eles assumem uma forma/*shape* estático (ficando imóveis durante 12 batidas do ‘metrônomo’). Cada forma assumida, é diferente da outra. Após este intervalo ou pausa de movimento, os elementos recomeçam a se mover com padrões retilíneos. Esta é a tomada mais longa até então registrada. Corte: 6ª tomada frontal e horizontal. Novamente, os elementos em 1º plano executam movimentos em nível baixo e os demais complementam as formas, em seus respectivos espaços, compondo trios assimétricos (figura 05a). A câmera, neste momento aproxima-se um pouco mais da cena, recorta e delimita a composição. Corte: 7ª tomada em *plongée*. Cada elemento se encontra num espaço delimitado. O elemento do espaço nº 5, central, deita-se (figura 05b) e em seguida, senta-se com as pernas abertas e voltadas para as laterais, mantendo-se em diagonal com sua frente voltada para o canto inferior esquerdo da tela.

Figura 05 [a,b,c] – *computer dance M3X3* de Analivia Cordeiro (1973)

Fonte: *print screen* da tela extraído de - <<http://www.analivia.com.br>>

Em seguida, deita-se novamente, descreve um grande círculo com seu braço esquerdo no chão, acima da cabeça e numa torção de tronco, volta-se para o canto superior esquerdo da tela (figura 05c) e neste momento a composição é interrompida e na tela surgem em 1º plano duas faces de bailarinas em preto e branco, com o figurino da computer-dance para vídeo e sobre esta imagem sobrepõe-se a inscrição: *M3X3*.

O aspecto existencial é que de singular existe enquanto signo. Para Peirce, tal aspecto pode ser “um objeto ou evento concretamente existente” (WALTHER-BENSE, 2000, p. 12). *M3X3* é um elemento concreto, existente por si próprio, logo, trata-se de um *sin-signo* (secundidade) cuja materialidade física torna esta obra um *medium*, um canal ou dispositivo, que pode ser descrito por sua existência formal em sistema de computer-dance visualizado na tela da TV, com um determinado tempo de duração e que se propõe a uma função existencial: veicular uma obra de arte/dança, uma mensagem múltipla, aberta, e, trazendo nela mesmo possíveis significados, enquanto meio e enquanto a própria mensagem.

Em sua especificidade enquanto *medium*, *M3X3* também é um *sin-signo*, ou seja, uma realidade física, materializada numa fita VHS ou disponível atualmente online (site da artista), com uma composição coreográfica cuja duração, de 10 minutos, divide-se em dezesseis tomadas, alternando-se em duas possibilidades de ângulos: sete tomadas em *plongées* (com a câmera filmando num ângulo de cima para baixo) e 7 tomadas em ângulo frontal, plano horizontal (altura dos olhos dos elementos). A câmera não executa movimentos no acompanhamento das cenas, apenas registra a composição. A trilha sonora selecionada interfere sobremaneira na execução dos movimentos. Estes estão subordinados ao acento, ritmo ou pulso imposto pelo suporte sonoro. Formam um conjunto harmônico. Trata-se de uma materialidade audiovisual, em preto e branco, enfatizando o contraste das malhas pretas dos bailarinos em oposição ao fundo (tela) e chão branco, gravado e editado após a apreensão dos movimentos repassados por um computador, em 1973, em São Paulo (estúdio da TV Cultura). Como texto não-verbal, ou obra de arte, destina-se a uma faixa de usuários que apreciam a linguagem artística em seus aspectos visual e sonoro. O ambiente tecnológico e a (des)narrativa emocional envolvidos na produção da obra, enquanto

metalinguagem, também delimita a faixa de usuários interessados neste tipo de material que apreende o movimento em sua abstração no tempo e espaço bidimensional da tela do computador para a tela do vídeo/televisão.

Quanto a terceiro item a ser analisado em relação ao elemento da Referência do signo, apresento o aspecto genérico.

Este aspecto trata de signo denominados *legi-signos*, usados segundo normas convencionais, coletivas. No caso dos textos não verbais como videodança ou computer-dance, por exemplo, o critério de lei do *legi-signo* (terceiridade), estará determinando a forma ou o modo em que estes textos são classificados: imagem dinâmica ou imagem videográfica que, para existir como tal, obedece a certas regras de formatação: trata-se de obra artística, cuja organização sem hierarquias determinadas, concede-lhe certos privilégios estéticos, mas que lhe impõe certos princípios que delineiam este fazer artístico. Por se tratar de corpos em movimentos dançantes, a computer-dance para vídeo deverá obrigatoriamente vir acompanhada de imagens de dança, corpos em movimento no tempo e no espaço bidimensional da tela. Entretanto a mensagem veiculada poderá ser de caráter muito mais informativo do que comunicativo.

Como existente em si, *M3X3*, em sua forma final, acomoda-se na categoria das imagens videográficas computadorizadas e, dentro desta categoria, enquadra-se no gênero artístico, linguagem aberta e múltipla, que reúne características híbridas de imagens em movimento fornecidas por um programa computacional – *software* – desenvolvido pela autora Analivia Cordeiro. Estas imagens – informações de sequências de movimentos – são assimiladas e executadas pelas intérpretes para serem captadas pela câmera de vídeo e transformadas num material, sendo visualizado na tela bidimensional. A intenção notadamente informacional e estética, por reunir imagens de corpos em movimento – ícones cinéticos – faz com que o *legi-signo* se refira à classificação de um subgênero: computer-dance para vídeo.

O segundo momento da análise semiótica consiste na verificação dos modos com os quais a mensagem se concretiza em sua Significação. “Baseada na categoria fundamental da secundidade, a segunda tricotomia descreve os signos sob o ponto de vista das relações entre representamem e objeto. Peirce considera esta tricotomia como

'a divisão mais importante dos signos' (CP, 2.275). Os três elementos que a compõem são determinados conforme as três categorias fundamentais. São eles: o ícone, o índice e o símbolo" (NÖTH, 2003, p. 78).

Na análise do aspecto icônico de *M3X3* é preciso reconhecer que se o signo em si mesmo é um *quali-signo*, na sua relação com o objeto, ele será um ícone. O ícone "em virtude de qualidades próprias se qualifica como signo de relação a um objeto, representando-o por traços de semelhança ou analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados.[...]. O ícone é o signo de um possível" (PIGNATARI, 1979, p. 29). Os ícones têm alto poder de sugestão, justamente por seu caráter de analogia.

Embora o domínio do indicial seja predominante em materiais audiovisuais (videodança ou computer-dance para vídeo), por se enquadrar no paradigma fotográfico, não significa que o aspecto icônico não esteja presente. Para apreendê-lo, segundo Santaella (2002, p. 125) "temos de ficar alerta às semelhanças de qualidades, às isomorfias, semelhanças formais entre o referente retratado e o modo como o vídeo o retrata." Assim, serão enfatizadas as relações entre as tomadas do movimento com as câmeras também em movimento, os contrastes entre as imagens, as pausas (do movimento dança e do movimento câmera) e as relações icônicas entre a estrutura sonora e as imagens.

Em *M3X3* são observadas imagens de movimentos fraturados, percussivos, de aspecto robótico ou mecanizado, como se fossem autômatos a se mover devido a um comando qualquer. Sem nenhuma emoção, expressividade ou interpretação aparente, as nove intérpretes se movem de forma precisa, calculada, construindo e desconstruindo formas/*shapes* simétricos e assimétricos. Devido ao aspecto do figurino (malhas pretas e brancas), com tracejados brancos, os movimentos ambíguos confundem-se muitas vezes com a tela de fundo e do solo, também com tracejados pretos e brancos, compondo desenhos que contrastam ou se complementam em cena. Visto que o poder de referência apenas sugere o aspecto 'robótico', por exemplo, mas não delimita quaisquer significados a priori, o material audiovisual acaba por chamar a atenção para si mesmo – metalinguagem – enquanto suporte, *medium* e também significado ou a própria mensagem. Evidenciam-se, assim, os elementos estruturais internos, que fazem dele uma computer-dance para

vídeo: corpos em movimento, a imagem em p/b, referencial sonoro como suporte para a movimentação, traços, desenho espacial, pausas, tomadas e ângulos, cortes, contrastes e edição.

Quanto ao aspecto indicial da Significação, pode-se afirmar que se o signo em si mesmo é um *sin-signo*, na relação com o objeto ele será um índice, que “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por este objeto, do qual o índice é uma parte” (SANTAELLA, 2002, p. 127). Considera-se *M3X3* como parte da realidade que retrata, pois o modo como o faz, com suas opções, seleções de tomadas, direcionamento do olhar da câmera, recortes e enquadramentos, acaba por fundar uma outra linguagem que não é mais apenas dança e sim, dança para o computador e vídeo. Neste caso a ligação existente entre signo e objeto é direta, visto tratar-se de 3 existentes (dança, computador e vídeo) factuais no tempo e no espaço e conectados por uma ligação, que é a captação da imagem em tempo real e sua posterior edição em que o índice se torna explícito por apresentar, exibir na tela bidimensional, apenas duas dimensões e não mais três, inerentes à linguagem da dança. Também os blocos ou cenas coreográficas são apresentados em fragmentos metonimicamente recortados, pois a câmera não se propõe a registrá-los por inteiro, exercendo antes, uma apropriação da dança e sua signagem, por meio da intervenção de uma interface tecnológica com todo o seu aparato estrutural. Desta forma, *M3X3* pode ser discutido sob dois prismas:

- a indexicalidade interna ao material audiovisual – o tipo de cenário ou painéis brancos com traços negros que aparecem ao fundo e desenhados no solo, indicam tratar-se de um estúdio de gravação, de tamanho reduzido, proporcional ao alcance ou campo de visão do monitor ou câmera de gravação. As únicas duas mudanças de ângulos proporcionadas pelos cortes durante a filmagem indicam a presença de apenas dois painéis que se complementam com os figurinos ou malhas das intérpretes. Também há a indexicalidade da computer-dance para vídeo com o seu título: ‘*M3X3*’, tratando-se da utilização do número 3 e de seus múltiplos de maneiras diversas. Nove números eletronicamente incrustados na tela aparecem já no início da obra, indicando nove espaços vazios; em seguida, nove intérpretes assumem estes espaços. Na tomada

- frontal, três espaços verticais tornam-se evidentes e as intérpretes executam movimentos e agrupamentos em três níveis, três direções, reunindo-se de três em três ou às vezes seis integrantes na composição das formas geométricas;
- a indexicalidade externa ao material audiovisual – os traços de movimentos geométricos e os gestos que apregoam o cálculo e a precisão na execução e não a preocupação com qualquer narrativa emocionada, indicam a energia e metodologia matematicamente desenvolvida pela captação de movimentos eletronicamente, (captação por uma câmera de vídeo), sua posterior recombinação e notação no computador (*software*) e a passagem final (aprendizado e execução cênica) para a criação da obra.

Quanto ao aspecto simbólico da Significação admite-se que se, em si mesmo o signo é um *legi-signo*, na relação com o objeto ele será um *símbolo*, que “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como representando um dado objeto” (SANTAELLA, 2002, p. 128).

Na análise dos textos não verbais, o aspecto simbólico está explícito no discurso visual, na imagem dinâmica do corpo que dança. É por meio da dança que o vídeo cumpre seu papel de meio prioritariamente informativo; metalinguagem; mensagem poética. Como estatuto de obra de arte, busca-se fixar os valores sensíveis e estéticos embutidos na obra.

Finalmente, o último estágio da análise semiótica se reporta à Interpretação. “O terceiro correlato do signo, que Peirce denominou interpretante, é a significação do signo. Algumas vezes Peirce também fala de *significance* (CP, 8.179), significado, ou interpretação (CP, 8.184) do signo” (NÖTH, 2003, p. 71). Sendo algo criado na mente do intérprete, o interpretante tem três níveis ou estágios básicos de realização e que serão levados em consideração na análise proposta por esta investigação: a) o interpretante imediato; b) o dinâmico; c) o final.

O interpretante imediato é a interpretação interna ao signo. É o potencial interpretativo do signo, ainda não efetivado. Segundo Santaella (2002, p.129), “a determinação do público-alvo, é na realidade, uma expressão do interpretante imediato.” O nível de repertório

explícito na computer-dance para vídeo, por exemplo, já pressupõe sua aplicação para um tipo de público e não para outro. Sendo algo criado na mente do intérprete, o interpretante apresenta níveis ou estágios básicos para a sua realização.

Em *M3X3* há uma predominância do sensório sobre o registro puramente documental ou simbólico. A simplicidade de recursos, tais como a preferência por apenas dois ângulos de filmagem e a redução das imagens às cores preta e branca, faz com que se contemple na obra em questão, corpos distribuídos no espaço delimitado geometricamente, como números (literalmente no início da obra) de uma fórmula matemática. A dança espacial destes corpos, num primeiro nível interpretante, parece não estar representando nenhuma música, mas o próprio tempo, visto que é o som de um metrônomo que acompanha as imagens. Todos os traços notadamente 'matemáticos e lógicos', tais como nove espaços, vistos de cima, três espaços vistos frontalmente, nove intérpretes, som, movimento e pausa, parecem obedecer a uma lógica cujo princípio é tornar possível o movimento em si mesmo, ou a imagem dinâmica (mediada) do movimento, sem referências emotivas.

O interpretante dinâmico, por sua vez, refere-se ao efeito que um signo produz no intérprete. Ao atingir o intérprete, o audiovisual poderá provocar três tipos de efeitos, isolados ou conjugados: a) interpretante emocional – no caso de *M3X3* produzir no espectador apenas qualidades de sentimento, puro encantamento com as imagens e formas dinâmicas, além dos sons veiculados – (primeiridade → *ícone*); b) interpretante energético – no caso de *M3X3* produzir no espectador uma certa curiosidade, no sentido de tentar descobrir por que as imagens dinâmicas apresentam determinadas características, o que leva os elementos a se moverem daquela forma, o que leva o olhar da câmera a recortar o movimento-dança daquela maneira, como a música se relaciona com os movimentos. Neste caso, o interpretante energético leva a uma ação do intelecto na busca pela informação contida na computer-dance para vídeo – (secundidade → *índice*); c) interpretante lógico – no caso de *M3X3* levar o espectador a uma conclusão, após passar pelos dois estágios anteriores, de que, no mínimo, existe um contexto por detrás da obra, que fundamenta a existência concreta daquelas características apresentadas e que, na dependência do repertório do intérprete poderá se chegar ao contexto da obra, na razão para que o audiovisual assim se desenvolva, então, se apresentará o nível do interpretante lógico – (terceiridade → *símbolo*).

Como uma provável leitura de *M3X3*, pode-se fazer uso do interpretante lógico e acionar os hábitos de associação contextual, imagens, conceitos, repertório, conhecimentos prévios, históricos e culturais. Assim, esta obra parece ter sido criada para ser vista por quem conhece dança e, particularmente, dança moderna e pós-moderna. Sua função metalinguística acentuada concentra a atenção na própria linguagem, ou seja, nos recursos tecnológicos adotados na elaboração e execução do material. Sua estrutura baseada em unidades de espaço (visual) e tempo (metrônomo), faz com que dança e música estejam amalgamadas do início ao fim de cada unidade, não existindo uma independência de ação e sim complementaridade. Numa relação com o interpretante final, *M3X3* denotaria a 'verdade', decorrente de sua leitura semiótica.

Segundo Santaella (2002, p. 134), o interpretante final "se refere ao resultado interpretativo ao qual todo o intérprete está destinado a chegar se a investigação sobre o signo for levada suficientemente longe." Contudo, levando-se em consideração os níveis de interpretante imediato e dinâmico, esta 'verdade' não é absoluta, pois estará sempre em mutação, evolução contínua, por se tratar de semiose.

Isto faz da dança e da computer-dance para vídeo, em particular, um sistema aberto de significação, pois a partir da experiência, repertório e grau de análise do intérprete, novos sentidos ou mensagens poderão ser gerados.

O interpretante final é sempre um interpretante em aberto. São as novas possibilidades de leitura, que sempre poderão ser acionadas quando o processo de semiose se fizer presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o percurso desta investigação, de caráter reflexivo e analítico, a intenção primeira foi apresentar a dança como forma de comunicação e linguagem e verificar de que modo a mensagem pode ser produzida, quando a dança é mediada por uma interface tecnológica: a computer-dance para vídeo *M3X3* (1973) de autoria de Analivia Cordeiro.

Ao se admitir a dança como um sistema composto por signos próprios, ou seja, com uma signagem própria, automaticamente a hibridação de linguagens ou signagens advinda da fusão do vídeo/computador com a dança, por exemplo, produzirá uma ressignagem ou ressemantização da linguagem, como se queria demonstrar.

À semelhança de uma 'escrita' de movimentos no espaço e no tempo, a dança investigada nesta dissertação não pode esgotar as possibilidades de leitura de sua(s) mensagem(s). Por meio do estudo dos sistemas corpo, dança e linguagem buscou-se revelar alguns aspectos na construção de uma signagem ancorada na semiótica de Charles Sanders Peirce, com o objetivo de esclarecer alguns pontos no processo de produção de sentido.

Foi possível perceber que o texto não-verbal analisado – *M3X3* – não se utiliza, da estrutura linear de narrativa, como no cinedança, por exemplo. Não há uma história a ser contada. Por serem construídos com frases de movimento que acontecem dentro de uma lógica própria (os movimentos computadorizados, por exemplo) cada bailarino tem a sua importância no espaço-tempo em que se move. O foco do 'olhar da câmera', em cada tomada, cada corte metonímico, cada seleção de ângulo, parece ganhar existência própria neste fluxo de informações.

Cada um dos sistemas sígnicos envolvidos – música, figurino, iluminação, cenografia, movimento e filmagem, determina uma possibilidade e não outra, cada qual, dentro de suas qualidades de modo de existir, como um sistema em interação com o *medium*, como uma forma exclusiva de ressignagem.

Assim sendo, a relação não é apenas de partes isoladas, mas de complementaridade, integralidade, coerência e coexistências entre as várias cadeias semióticas possíveis. Considerando-se a dança como um sistema aberto, cujos signos são os movimentos e gestos, ícones cinéticos, supõe-se que o sentido ou significado a ser apreendido a partir da execução de *M3X3* se manifestará no contexto da linguagem. Em outras palavras: a dança – predominantemente cinética – só tem sentido se dançada ou videodançada, neste caso.

O que se verificou, após uma análise detalhada da Referência e da Significação em seus aspectos icônicos, indiciais e simbólicos, e da Interpretação, principalmente em seu estágio de interpretante lógico, coincide com a hipótese de que na dança, como em

qualquer outra forma de arte, e, neste caso específico, em *M3X3*, os movimentos – ícones cinéticos – não têm compromisso com o real, não necessitando provar ou significar nada. Porém as formas, as linhas de movimento, a ausência de cores pela redução ao preto e branco, os encadeamentos de sequências, as direções, os níveis, os espaços selecionados, as tomadas, os cortes metonímicos, os ângulos e os sons que podem ou não acompanhar a dança, são e estão no real, e, fenomenologicamente, atingem o juízo perceptivo dos intérpretes, dos criadores, dos diretores de vídeo e do espectador-receptor que, em meio a estes elementos, selecionam o ‘meio’ e as ‘possíveis mensagens’ que o objeto artístico computer-dance para vídeo acaba por revelar.

A leitura da mensagem e dos significados em *M3X3*, depende sobremaneira das relações sógnicas inferenciais, que é mais do que apenas descrever elementos isolados no mesmo tempo e espaço. É preciso entrecruzar as informações apresentadas no corpo no tempo e no espaço. Apresentando-se ao receptor, de modo esvaziado de significados evidentes e fechados, a obra analisada necessita de um processo de participação ativa na elaboração do significado de seu *medium* e de suas possíveis mensagens. Como informação estética, tanto a dança, quanto as imagens dinâmicas da dança capturadas pela câmera e posteriormente apresentadas no monitor ou tela da TV ou do computador, de forma independente, são sistemas de signos estruturados dentro de um código ou signagem específicos.

O relacionamento entre os sistemas é mantido pela possibilidade de coexistência: trata-se de sistemas dinâmicos, múltiplos e, portanto, abertos.

REFERÊNCIAS

ANALÍVIA Cordeiro. Site da artista. Disponível em: <<http://www.analivia.com.br>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

CORDEIRO, Analivia. **Nota Anna**: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume, 1988.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural – verbete Analivia Cordeiro. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>. Acesso em: 29 dez. 2021.

M3X3. Direção de Analivia Cordeiro e Irineu de Carli. Coreografia de Analivia Cordeiro. São Paulo, TV2 Cultura, 1973. Videodança (10 min.): son.; p/b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hZnn55oqPZ4>. Acesso em: 10 dez. 2021.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Introdução à semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação. São Paulo: Paulus, 2017.

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

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

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

POINTS IN SPACE. Direção de Elliot Caplan. New York: Elliot Caplan and Merce Cunningham: Cunningham Dance Foundation, 1986. 1 videocassete (60 min.) son.; color.; 12mm., VHS.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral dos signos**: introdução aos fundamentos da semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006.

Recebido em: 13/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

**PROCESSO DE CRIAÇÃO/ EDIÇÃO: UM OLHAR
SOBRE A VIDEODANÇA TRÊS LUAS****Grégory de Souza Pinheiro¹**

Resumo: O presente trabalho tem como tema o processo de criação/edição em videodança. Busco aqui articular referências práticas e conceituais através do relato do caminho percorrido na criação da videodança *Três Luas*, coreografada e editada por mim, em meio ao período de isolamento social, devido a pandemia de COVID-19, ocorrido no ano de 2020. Além disso, visa evidenciar alguns obstáculos superados no decorrer do processo criativo. Os autores que auxiliam nas reflexões e balizam o desenvolvimento do trabalho são: Barboza (2015); Brum (2012); Caminada (1999); Cerbino e Mendonça (2012); Gonçalves (2014); Pearlman (2012); Peres (2012); Santos (2016); Shultz (2011); Através do relato do processo de criação bem como as relações traçadas paralelamente com estes autores, organizei o presente estudo em três subtítulos: Tomada um: O curso de Dança-Licenciatura e os componentes Montagem de Espetáculo; Tomada dois: *Serenade ao Luar*, montagem em processo; Luz, Câmera, Ação: Composição/Edição na videodança *Três Luas*. A escrita deste estudo faz refletir o papel do editor, o qual aparece também como coreógrafo, retrabalhando, elementos fundamentais para uma composição coreográfica em videodança, tempo e espaço.

Palavras-chave: videodança; composição; edição; processo de criação.

CREATION / EDITING PROCESS: A LOOK AT THE THREE MOONS VIDEODANCE

Abstract: This work has as its theme the process of creation / editing in videodance. I seek here to articulate practical and conceptual references through the report of the path taken in the creation of the videodance *Três Luas*, choreographed and edited by me, in the midst of the period of social isolation, due to the covid-19 pandemic, which occurred in 2020. In addition, it aims to highlight some obstacles overcome in the course of the creative process. The authors who assist in reflections and guide the development of the work are: Barboza (2015); Brum (2012); Caminada (1999); Cerbino and Mendonça (2012); Gonçalves (2014); Pearlman (2012); Peres (2012); Santos (2016); Shultz (2011); Through the report of the creation process as well as the relations drawn in parallel with these authors, I organized this study into three subtitles: Take one: The Dance-Bachelor's course and the Performance Assembly components; Take two: *Serenade at Luar*, assembly in process; Light, Camera, Action: Composition/Editing in the Video Dance Three Moons. The writing of this study reflects the role of the editor, who also appears as choreographer, reworking, fundamental elements for a choreographic composition in videodance, time and space.

Keywords: videodance; composition; editing; creation process.

1 Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Pelotas; aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Mestrado). Colaborador no projeto de pesquisa, Tendências Epistemo-metodológicas da Produção de Conhecimento em Artes (UFPel), vinculado ao grupo de pesquisa, OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte). E-mail: gregorypinheiro2609@edu.unirio.br

INTRODUÇÃO

O presente artigo, partiu das observações e conexões realizadas por mim, no lugar de graduando em Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, no processo de construção de uma videodança, denominada *Três Luas* (2020)², que aborda questões relativas ao isolamento social, trabalho aprovado no edital Sete ao Entardecer da prefeitura municipal de Pelotas/RS. O objetivo aqui é relatar o processo de criação/edição em meio a pandemia de COVID 19, articulando o relato com discussões teóricas e conceituais acerca do tema videodança e evidenciando, também, as dificuldades enfrentadas pelos artistas envolvidos neste processo.

Buscando uma articulação com o “antigo normal”³ e o momento de isolamento social, com a videodança *Três Luas*, resgatei uma obra produzida por mim nas disciplinas de Montagem de Espetáculo do curso de Dança - Licenciatura da UFPel, no ano de 2018, o espetáculo *Serenade ao Luar*⁴. Com as intérpretes em isolamento social, procurei retrabalhar os solos desta obra, definindo-os em três fases da lua: minguante; nova; e cheia.

O artigo visa, também, refazer este exercício de composição. Assim, o texto está dividido em quatro subtítulos que perpassam e desenharam a trajetória de construção da obra evidenciada, desde o processo de criação do espetáculo *Serenade ao Luar* até o resultado final, retrabalhado durante o período de isolamento social no ano de 2020. São eles: Tomada um: O curso de Dança-Licenciatura e os componentes Montagem de Espetáculo; Tomada dois: *Serenade ao Luar*, montagem em processo; Luz, Câmera, Ação: Composição/ Edição na videodança *Três Luas*. Articulo os temas abordados as minhas reflexões a partir de autores como: Barboza (2015); Brum (2012); Caminada (1999); Cerbino e Mendonça (2012); Gonçalves (2014); Pearlman (2012); Peres (2012); Santos (2016); Shultz (2011).

Tomada um: O curso de Dança-Licenciatura e os componentes Montagem de Espetáculo

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=haTm7heictk>>

3 Termo adotado para definir o período anterior a pandemia de COVID19.

4 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vmRiUEaJ-k>>

O currículo do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas busca evidenciar três eixos epistemológicos-conceituais (UFPEL, 2013, s/p) que qualificam a formação do egresso. São eles: Formação Docente: professor-pesquisador- artista; Poéticas do Corpo; e, Processos históricos, culturais e políticos. O projeto pedagógico afirma que,

O Curso concebe a Dança como potencialidade integralizadora do indivíduo e da sociedade, cujo foco incide sobre o preparo de educadores com capacidade de intervenção no mundo, cuja formação tem como finalidade constituir educadores comprometidos em propiciar um desenvolvimento humano integral, cultural, científico e tecnológico, compassado com a vida contemporânea. A partir dessa concepção, a centralidade do curso é a de formar professores que sejam comprometidos com valores éticos e que considerem a educação para a sustentabilidade a fim de colaborar para uma sociedade sustentável. (UFPEL,2013, s/p)

Com isso, é possível notar a preocupação em formar um profissional que atue de forma contundente nos mais diversos ambientes educativos e que desenvolva seu trabalho articulando os conhecimentos desenvolvidos ao longo do curso. Barboza (2015), ao analisar, em sua dissertação, o projeto de formação de professores desenvolvido pelo grupo de docentes que formam o colegiado do curso citado, afirma que “o Curso toma para si a responsabilidade e o desejo de se constituir como uma Licenciatura.” (p. 154). Ou seja, propõe um ensino de dança, pautado em questões, historiográficas, corporais, metodológicas e principalmente pedagógicas, que constituem o professor de dança. Para elucidar esta afirmação, Barboza ainda conversa com Nóvoa (2011, 2007) propondo uma formação que tenha como foco central a prática pedagógica e, defendendo também a valorização do conhecimento docente. (p.154)

[...] a formação do professor de Dança é a formação para a incerteza. Incerteza dos espaços a ocupar, e das práticas a realizar. Incerteza de como serão recebidos nos diferentes espaços com os quais a Dança dialoga e pode se aproximar. Ao mesmo tempo, é formar para a certeza, para a certeza de que, construirão com as próprias “mãos” (e de corpo inteiro) as experiências que marcarão, principalmente, a chegada da Dança na escola e seus desdobramentos. (BARBOZA, 2015, p. 158)

Santos (2016), em seu artigo *Professor-artista-pesquisador: desejos, inquietações e caminhos na formação do licenciado em Dança da UFPEl*, percebe que a atual estrutura curricular do curso de Dança da UFPEl, é nas palavras dela “bastante disciplinar”, porém aponta também que “os componentes curriculares atuais provocam relações de ensino-

aprendizagem flexíveis e interdisciplinares” (p. 165). A autora afirma que posturas docentes que investem no trabalho coletivo e incentivam o discente a determinar e desenhar seu próprio caminho, dentro da estrutura esboçada, têm feito diferença na formação deste professor de dança. Barboza reforça esta afirmação quando diz que, “o Curso de Dança olha para sua proposta e projeta seus sonhos de formar um professor capaz de pensar e criar perspectivas de um ensino de Dança consistente, sério e questionador” (BARBOZA, 2015, p.154). De acordo com o projeto pedagógico, é importante que o acadêmico busque articular arte, educação e ciência, tomando para si, “com propriedade os elementos indispensáveis à pesquisa e à produção do conhecimento, em uma articulação entre Arte e Ciência.” (UFPEL, 2013, s/p):

Assim, o Curso de Dança – Licenciatura da UFPEl busca colocar em prática propostas e reflexões que evidenciam a importância da arte mediante seu saber estético e, em especial, através do conhecimento construído por meio do movimento artístico, num diálogo permanente com a complexidade e os desafios constantes dos espaços de aprendizagem. (UFPEL, 2013, s/p)

O projeto pedagógico do curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, ainda ressalta a premissa de que o movimento é a forma que o artista da dança se relaciona com o mundo, é o seu caminho de percepção e diálogo sobre as interlocuções entre sujeitos. É a partir da movimentação corporal que este reflete e discute também a configuração cultural. Portanto, além dos laboratórios específicos, que proporcionam vivências em diversos gêneros de dança, pode-se ressaltar, dentro do eixo poéticas do corpo abordado no currículo do mencionado Curso, as seguintes matérias: Expressão Corporal; Análise do Movimento; Música e Movimento; Composição Coreográfica I e II; e Montagem de Espetáculo I e II.

Estes últimos componentes curriculares citados, de acordo com suas caracterizações previstas no projeto pedagógico, preveem as etapas de pesquisa, concepção, experimentos práticos e elaboração de projeto sobre a montagem cênica bem como a própria obra cênica. Assim, de acordo com as ementas, estes componentes abrangem, os processos de produção, divulgação, apresentação e reflexão sobre a experiência de Montagem de Espetáculo.

Pensando na articulação dos conhecimentos e evidenciando a prática envolvida na construção artística do docente graduado em Dança-Licenciatura na UFPel, abordarei reflexões acerca da minha experiência nas disciplinas de Montagem de Espetáculo até a construção da videodança *Três Luas*.

TOMADA DOIS: SERENADE AO LUAR, MONTAGEM EM PROCESSO

Entre os anos 2017 e 2018, cursei as disciplinas de Montagem de Espetáculo I e II, em que projetei e criei o espetáculo *Serenade ao Luar* (PINHEIRO, 2018). Como referência principal para criação deste, considerei a obra do coreógrafo George Balanchine⁵, *Serenade* (1934). Segundo a página oficial do *New York City Ballet*, *Serenade* é um marco temporal, pois foi o primeiro *ballet* criado nos Estados Unidos, por uma companhia essencialmente composta por bailarinos “americanos”. George Balanchine usou e abusou da sua criatividade na criação desta obra. Composta em cima da música *Serenade for Strings in C Major* de Tchaikovsky, Balanchine, na coreografia, desfrutou da inexperiência dos bailarinos no palco. Após sua apresentação inicial, *Serenade* foi retrabalhado várias vezes. Em sua forma atual, existem quatro movimentos: “Sonatina”, “Valsa”, “Dança Russa” e “Elegie”. Os dois últimos movimentos invertem a ordem da partitura de Tchaikovsky, encerrando o *ballet* com uma nota de tristeza. Conforme afirma Alastair Macauley em sua reportagem para o site do *New York Times*:

Martha Graham, vendo “*Serenade*” pela primeira vez, disse que seus olhos se encheram de lágrimas quando de repente todos os pés, saltam juntos, na primeira posição do balé: “Foi a simplicidade em si, mas a simplicidade de um grande mestre – alguém que, nós sabemos, mais tarde será tão complexo quanto quiser. (MACAULEY, 2016, s/p, tradução minha)

5 Antes mesmo de trabalhar com este coreógrafo nas disciplinas de Montagem de Espetáculo, já havia despertado o interesse em estudar o mesmo, por isso algumas indicações iniciais sobre a proposta de Balanchine se encontram no resumo expandido *Painel Dançado: Neoclassicismo e George Balanchine* produzido para (VII CEG – Congresso de Ensino de Graduação, 2017). Disponível em: < https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2017/LA_04470.pdf>

O crítico de dança Robert Grskovic, diz que “é fácil esquecer que o balé começou como um exercício de escavação para estudantes incipientes” (1998, s.p. tradução minha). Isto amplia o entendimento da composição das cenas, que são simples e objetivas, porém repletas de significados. É um *ballet* criado sem a pretensão de ser o grande espetáculo que se tornou. Segundo a jornalista, Lisa Rinehart:

Em 1934, Balanchine recentemente co-fundou a Escola de Ballet Americano com Lincoln Kirstein e Edward Warburg. Preocupado com os alunos jovens não entenderem a diferença entre o trabalho de classe e o desempenho, ele decidiu que a melhor maneira de aprender era dar-lhes algo novo e desconhecido para a dança. [...] A primeira classe tinha 17 meninas, daí um começo usando 17. A próxima classe tinha nove alunos, então outro segmento foi feito para nove. Quando alguns homens se juntaram à classe, Balanchine adicionou peças para homens. Como Balanchine disse em uma entrevista anos mais tarde, “eu não tinha em mente fazer nada. Eu fiz *Serenade* para mostrar aos dançarinos como estar em um palco [...] Balanchine incorporou momentos de chance dos ensaios. Quando uma garota chegou tarde, trabalhou na dança. Quando um dançarino caiu com uma frustração exausta, ele disse a ela para ficar no chão e chegou ao início do movimento lento final conhecido como *Elegy*. (RINEHART, 2010, s/p, tradução minha)

Esta obra coreográfica de Balanchine me encantou desde que a conheci através de um vídeo no *youtube*, versão do *New York City Ballet* (1973)⁶. Tanto pela complexibilidade de sua criação, como a cena em si, repleto de figuras corporais e desenhos coreográficos bem trabalhados. O *ballet* coreografado originalmente por George Balanchine me envolveu a ponto de escolhê-lo como referência principal para a proposição do projeto, em *Montagem de Espetáculo I*, e para a criação da *Montagem de Espetáculo II*.

A intenção desta montagem não foi remontar o espetáculo originalmente coreografado por Balanchine, inclusive porque envolveria questões de direitos autorais essenciais de serem respeitadas, mas sim desenvolver uma releitura desta obra neoclássica de dança. Segundo, Pillar *apud* Schultz (2011) releitura implica em reconstrução, desenvolvimento de novos objetos em outros contextos, além de produção de novo sentido. A autora afirma que quando não ocorre a reconstrução de sentido, o termo releitura está sendo erroneamente empregado. Para dar conta de uma releitura busquei novas interpretações sobre a obra Balanchineana. Para isso levei em conta a fala da ex-diretora do *New York City Ballet*, Maria Calegari, a qual acredita que

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eOVhOMEijB4>>

a magia do balé começa com o quadro de abertura de 17 mulheres encarceradas em luz azul, as palmas das mãos levantadas e colocadas para fora como se fossem pegar o brilho da lua de uma noite clara. (RINEHART, 2010, s/p)

Partindo desta colocação, percebi uma clara relação entre a composição das cenas e os figurinos, com as questões que envolvem o brilho e a simplicidade da lua. Por isso encontrei no poema *Fases da Lua*, de Jorge Jacinto da Silva Junior (2015), um ponto de partida para a recriação de significados, da obra coreográfica original. O poema também gerou subsídio para compor a evolução da obra, pois descreve as fases da lua, evidenciando características emocionais do ser humano.

A poesia proporcionou-me perspectiva sobre a estrutura da obra para a disciplina de Montagem do Espetáculo II, desde a dramaturgia até a iluminação. Contemplando cada fase da lua, o poeta busca fortes relações sentimentais e este quesito é perceptível desde a primeira estrofe do poema, o que foi fundamental para o processo de composição das cenas dançadas na proposta de releitura de *Serenade* (1934), pois possibilitou a idealização da relação espacial, e conseqüentemente a construção de um novo olhar sobre a obra original de George Balanchine.

Como referenciais, busquei enxergar as relações existentes entre a obra original, a qual evidencia o virtuosismo, a capacidade técnica dos bailarinos e a perfeição das formas feitas no espaço, com a simplicidade e a delicadeza das estrofes do poema. Em linhas gerais, esta montagem se propôs experimentar o que se entende por *ballet* neoclássico, tendo como referencial estético e poético, além de características de obras deste gênero, um olhar que transitou pelos campos das artes visuais (desenhos, formas e volume) e do universo audiovisual (mudança do ângulo de visão). Sobre as características das obras de *ballet* neoclássico, Eliana Caminada, aponta que

Através da obra de Balanchine pode-se definir, em linhas gerais, o neoclassicismo na dança [...] foco, acentuação e intenção sempre à plasticidade do corpo humano [...] utilização da abstração, predominando sobre os ballets com enredo. (CAMINADA, 1999, p. 236)

Segundo a autora, o foco na plasticidade do corpo humano, na mencionada obra, se dá em função do tema e da concepção estética, “[...] inúmeras vezes, de inspiração renascentista, compreendendo uma dose de atletismo da alma e do corpo [...]” (ibid., p.

236). A mesma autora também nos indica que Balanchine acreditava que a dança não existia sem a música e, por este motivo, supervalorizava o conhecimento musical no processo criativo de suas coreografias, no sentido de que “sem a sugestão e o conhecimento teórico-musical, o resultado da criação é em grande parte uma improvisação que não pode ser considerada.” (CAMINADA, 1999, p. 237).

Identificar a importância da relação entre música e dança que Balanchine prezava, reforçou a ideia de manter, na releitura para a disciplina de graduação, a música original do *ballet Serenade*, evidenciando assim mais uma característica da poética neoclássica, vale ressaltar que no decorrer do processo, tive dificuldade na contagem da música e para isso desenvolvi junto à minha professora de *ballet*, uma métrica de contagem musical, à qual está escrita em meu diário de campo.

Minha proposta também visou articular as percepções e sensações das bailarinas, não as deixando de fora do processo criativo o que, em certa medida, caracterizou o processo de composição como um trabalho colaborativo no qual cada intérprete também foi criadora. Considero este ponto algo que caracteriza um exercício de olhar contemporâneo meu para o processo de releitura, na direção do que coloca Gonçalves (2014):

O bailarino tornou-se mais ativo, participando diretamente do processo de criação sugerido pelo diretor-coreógrafo, o qual inverteu a lógica de criação com sequências por ele elaboradas e a serem copiadas, para lançar questões ao grupo, de modo que os intérpretes-criadores fizessem parte da composição de um novo trabalho: uma obra coletiva. Improvisação, experimentação, criação de novas técnicas e procedimentos de composição integravam o leque de possibilidades que foi aberto na dança. (GONÇALVES, 2014, p. 59).

Os processos de criação estão sempre sujeitos a intuição e ao acaso, portanto estão todo tempo sendo transformados e afetados por experiências físicas e sensoriais, conforme afirma Peres (2012): “ao pensar sobre o sujeito da percepção, entendo que este não somente encontra-se no espaço que o cerca, como também é o espaço, sofrendo, assim, afetações e afetando o ambiente” (p. 25). O processo criativo desta releitura também partiu da intuição e, embora tenha sido pautado em uma técnica tradicional, esteve sujeito ao acaso, bem como a experimentos a partir de princípios mais complexos de criação em Dança, a exemplo dos fundamentos da estrela labaniana. Inspirado pela maneira como Balanchine criou *Serenade*, objetivei também evidenciar possíveis acontecimentos

durante o processo de criação que gerassem sentido para a cena. Para tal, foi necessário organizar um diário de campo e utilizar, como suporte, a filmagem dos ensaios para facilitar a composição da proposta.

Serenade estreou no dia 14 de Julho de 2018, no espaço da Bibliotheca Pública Pelotense, o qual foi escolhido para proporcionar ao público um novo ângulo de visão, oportunizando outras conexões e sentidos para a cena. Vale ressaltar a utilização deste espaço: um mezanino quadrado onde o público se colocou e assistiu a obra com uma visão de cima para baixo. As bailarinas dançaram no piso inferior e, portanto, o público as observou de cima. A estreia contou com o apoio de uma aluna da graduação do curso de cinema da Universidade Federal de Pelotas, que registrou em 4 diferentes câmeras e ângulos de visão, desde o ensaio geral até estreia do espetáculo, incluindo bastidores e a preparação da estrutura espacial e das bailarinas.

LUZ, CÂMERA, AÇÃO: COMPOSIÇÃO/EDIÇÃO NA VIDEODANÇA TRÊS LUAS

Percebo que o fazer dança em audiovisual tem sido uma prática muito utilizada por artistas desta área. Brum (2012), já afirmava um aumento de criações que abriam espaço ao hibridismo entre dança e audiovisual: “Nas últimas décadas, houve um aumento significativo nas produções criadas a partir da convergência entre dança e audiovisual, mais conhecida pelas rubricas videodança e cinedança.” (BRUM, 2012, p.76). O isolamento social, devido à pandemia de COVID-19, evidenciou muito mais estes modos de fazer dança. A exemplo disso temos o edital lançado pela Prefeitura Municipal de Pelotas do Festival Sete ao Entardecer,

Em decorrência da pandemia de Coronavírus e a situação de emergência, estabelecida pelo Decreto Municipal 6.267 de 22 de abril de 2020, e os impactos gerados em toda a economia da indústria criativa e cultural da cidade de Pelotas a Administração Municipal através deste edital, motiva-se a contratar ações culturais para fomentar a produção artístico-cultural com o intuito de reconhecer, divulgar e contribuir com os trabalhadores da cultura local, destacando e fortalecendo iniciativas que possam ser disponibilizadas em vídeo pela internet com ações musicais, de artes cênicas, literatura, manifestações populares e tradicionais, artes visuais, patrimônio cultural e cinema, assim como proporcionar a fruição da qualificada e diversificada programação artística e cultural à população, durante o período de isolamento social que impede atividades com aglomerações de público. (PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS, 2020, p. 1).

Este edital selecionou 100 objetos artísticos digitais, e inéditos. O processo de seleção pedia uma prévia de 3 a 5 min do objeto que, no total e ao final, deveria ter no mínimo 15 e no máximo 30 min. Foi então que propus uma releitura pandêmica do espetáculo *Serenade ao Luar*: a videodança *Três Luas* (PINHEIRO, 2020).

Pautada no resgate do espetáculo feito para a disciplina de Montagem do Espetáculo II, a ideia central da composição da videodança foi retomar, naquele momento, os solos das bailarinas envolvidas na obra de 2018. Com isso, a proposta estética foi articular cenas do espetáculo de 2018, predominantemente dos momentos de solos, com vídeos das intérpretes dançando-os, desta vez, em suas casas, devido ao isolamento social vivido. A concepção da videodança também incluiu alterar a trilha sonora da obra de 2018, trabalhando com a inclusão de áudios, gravados pelas próprias bailarinas, colocando em pauta as relações identificadas por elas entre as fases da lua e a pandemia. Através da nova releitura, desta vez para videodança, busquei reforçar a importância de fazer e fruir arte, no decorrer deste período difícil para bailarinos e artistas de uma forma geral.

Ao compreender conceitos teóricos e práticos de videodança percebo, nas palavras de Brum (2012), referência à uma relação próxima de artistas da dança e do audiovisual que, na forma de vídeo, encontram possibilidades de interlocução do fazer coreográfico e cinematográfico. Caldas *apud* Brum (2012), constata a potência que a linguagem audiovisual exerce no redimensionamento de tempo e espaço, elementos essenciais de uma criação coreográfica. Neste sentido o autor infere a percepção de que é, talvez, “por constatar a potência de descontinuar-los e redimensionar-los que tantos coreógrafos se orientem para a tela, onde o impossível é possível” (CALDAS *apud* BRUM, 2012, p. 90). Com este recurso em mente, no decorrer do processo de criação/edição da videodança *Três Luas*, pude perceber a diversidade de perspectivas que a linguagem filmográfica poderia gerar, trazendo para tela, além dos solos isolados, a possibilidade de estabelecer conexões entre os solos, gravados na estreia do espetáculo, reestruturando desta forma os citados elementos tempo e espaço, o que possibilitou retrabalhar as frases de movimento através da criação/edição.

Foi também no desenvolvimento deste experimento que pude reforçar a percepção de que o cerne da videodança está nas possibilidades de reestruturar tempo e espaço. Sobre isso, Cerbino e Mendonça (2012) apontam que, nos filmes ou vídeos “é possível

observar imagens de dança que não podem ser vistas no palco, redimensionando espaço e tempo, assim como apresentando uma nova narrativa, agora fragmentada e não mais linear.” (p. 163). Ainda ressaltam que não se trata apenas de “somar essas duas áreas”, mas de compreendê-la como uma área que possibilita reflexão e construção da sua identidade, e assim percebê-la como o próprio produto artístico, que instiga inquietações sobre corpo e movimento como suporte da dança, mas sem isolar os aspectos narrativos do vídeo, “já que a câmera também pode ser apontada como produtora de dança.” (CERBINO e MENDONÇA, 2012, p. 162):

Esta ressignificação do corpo e do movimento gera outro lugar, em que os fazeres - dança e vídeo - não são mais pensados em separado, mas como um processo de criação em conjunto. Mais do que a transposição da dança para vídeo e/ou cinema, pode-se pensar em uma hibridação, e, por isso mesmo, um trânsito entre identidades flutuantes e imprecisas. Uma instabilidade que, longe de gerar indefinições estereis, leva a uma escritura do movimento mais ampla e não normatizada, em que o corpo transborda sua própria imagem e redimensiona a relação espaço-tempo linear encontrada no palco. Cria-se, com isso, uma dramaturgia das imagens e nas imagens, em que o que pode ser chamado de efeito dança surge não como objetivo a ser alcançado, mas como consequência. (CERBINO e MENDONÇA, 2012 p. 163).

Reestruturar o que Cerbino e Mendonça (2012), apontam como “dramaturgia das imagens”, foi um desafio instigador. Deste modo, lancei mão de algumas estratégias que já havia utilizado na criação da primeira releitura, a exemplo da revisitação ao meu diário de campo que, aos poucos, foi se agregando a um diário de edição. Neste, idealizei o roteiro e fiz diversas anotações acerca da edição desta nova obra, ferramenta que facilitou o trabalho de editar os vídeos e, assim, potencializou a criação significados. Pearlman (2012), ao comparar princípios coreográficos ao trabalho de edição, afirma que “a coreografia é a arte de manipular os movimentos” (p. 218), e com isso reelaborar “tempo, espaço e energia, em formas e estruturas afetivas” (p. 218). Voltemos aqui o olhar para os elementos, tempo e espaço, que são fundamentais para compreensão conceitual e prática da videodança.

[...] a arte do movimento encontra-se nas trajetórias, transições e nas configurações temporais e espaciais, nas quais movimentos, membros e corpos relacionam-se uns com os outros. [...] A mudança de um único componente pode afetar toda a rede de interação dos elementos. Num sistema dinâmico, o tempo não é apenas uma dimensão na qual ocorrem cognição e conduta; em vez disso, o tempo (ou, mais corretamente, as mudanças dinâmicas no tempo) é a própria base da cognição (STEVENS et al., *apud* PEARLMAN, 2012, p. 224).

O processo de construção/edição desta videodança me colocou novamente em um papel de direção mas, desta vez, na frente de um computador, desafiando-me a conhecer novas possibilidades em um fazer digital. Desta forma, pensando na importância destes elementos, acredito que meu maior desafio no processo de criação/edição, foi retomar o trabalho dos solos com as bailarinas pois nem todas tinham um espaço ideal para filmar. Pearlman (2012), afirma que, “como os coreógrafos, os editores trabalham com a dinâmica temporal e espacial do movimento, a fim de criar um fluxo de imagens em movimento que transmita significado.” (p. 224). Neste sentido, evidencio que, grande parte da estrutura coreográfica dos solos precisou ser adaptada para o espaço de casa. Esta necessidade potencializou a criação de novos movimentos e significados, o que influenciou no resultado final da videodança.

Pearlman, ainda identifica o pulso como a menor e mais constante unidade de ritmo nos filmes, no entanto, ressalta a importância do mesmo quando afirma que,

O pulso nos filmes possui muitas outras características em comum com o corpo: tende a permanecer dentro de certa velocidade, organiza a percepção do rápido e do lento e mantém o filme vivo. Do mesmo modo que no corpo, se o pulso de um filme para, diminui ou acelera demais, o resultado pode ser desastroso para o ritmo, a história ou a experiência desse filme. (PEARLMAN, 2012, p. 226).

A autora ainda diz que, normalmente, não cabe ao editor estabelecer o pulso de uma sequência, esta é uma ação que denota a função do diretor e atores - neste caso bailarinas. Porém, o papel da edição está nas escolhas de sustentar, mudar e assim coordenar os pulsos, transformando-os em frases de movimento. De acordo com a autora, é através da seleção de tomadas e de pontos a serem editados que estas escolhas são feitas. No caso do processo descrito neste artigo, potencializo o termo criação/edição pois as duas funções denotadas pela autora couberam a mim, já que estive à frente como diretor/coreógrafo, bem como editor da videodança. De acordo com Pearlman (2012) ao citar o exemplo de uma sequência de movimentos em que o ator deve fazer uma entrada rápida em uma sala, hesitar largar as chaves e após andar com cautela até a geladeira, afirma que,

[...] o editor precisa construir essa nuance relacional dos movimentos rápido, hesitado e cauteloso com três tomadas ou até mais, se for esse o fraseado rítmico que deseja. Se ele tem uma sequência que contenha uma mescla de fotogramas amplos, médios e próximos, fraseia essa série de movimentos, escolhendo a

entrada mais rápida do ator, cortando para sua hesitação, antes de soltar as chaves, e depois insere uma tomada ou duas de sua caminhada cautelosa até a geladeira. (p. 230-231).

Nesta experiência de criação/edição, não conscientizei de forma separada, o trabalho editorial, no que se refere ao pulso, ressalto que, minha atuação como editor, se deu de forma muito empírica, buscando em alguns tutoriais como basicamente editar um vídeo, denotando um fazer mais bruto do que detalhado e consciente. Mas entendo que busquei, de alguma forma, estruturar a videodança de maneira que não perdesse o que aqui entendo como pulso, para que consequentemente ditasse um ritmo não linear para a obra.

Vale lembrar que a criação, desta videodança ocorreu no ano de 2020, em pleno estado de isolamento social. Portanto, houve algumas dificuldades no decorrer deste processo, como por exemplo, a filmagem, ou seja, não foi possível realizar diversas tomadas de uma mesma partitura de movimento com ângulos diferentes de visão, pois quem realizou a filmagem foram as próprias bailarinas com o apoio das pessoas que estavam em isolamento com elas. Além disso, nem todas as bailarinas da obra de 2018 participaram da nova releitura para a videodança. Por isso, acabei incorporando a este segundo processo de criação algumas filmagens de ensaios da época da montagem de 2018. Com estas filmagens em mãos, trabalhei com divisão de tela, cortes, e repetição de frases de movimento, para assim, idealizar e imprimir um pulso, ou seja, um ritmo para a videodança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, busquei, além de relatar o processo de criação/edição da videodança *Três Luas*, composta em meio a pandemia de COVID 19, no período de isolamento social em 2020, articular este caminho com discussões teóricas e conceituais acerca do tema videodança, levantando reflexões sobre modos de compor/editar nesta linguagem, bem como sobre as dificuldades enfrentadas pelos artistas envolvidos no processo da obra

citada. Percebo que, ao longo do texto, foi possível identificar momentos importantes para concepção da produção mencionada, traçando um paralelo com o caminho percorrido para a construção da obra referência de 2018.

Refazendo primeiramente o exercício de identificar a proposta discutida no Projeto Pedagógico do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, no que menciona os componentes curriculares Montagem de Espetáculo I e II, para então descrever o processo de criação do espetáculo *Serenade ao Luar*, reconheço caminho que permitiu um aprofundamento maior na discussão conceitual dos procedimentos criativos utilizados na criação/edição de *Três Luas*. Percebo que a releitura feita nesta videodança movimentou o meu fazer artístico durante a pandemia, o qual estava centrado apenas em fazer e dar aulas de *ballet* clássico. Esta experiência mostrou a mim novos caminhos para explorar a dança, que não seja apenas em uma sala de aula, ou um palco, ou principalmente na rua. Este processo gerou também outros questionamentos e reflexões que indicaram novos lugares em que a arte/dança passa a estar inserida. E tais questionamentos levaram também à escrita deste artigo, o qual apontou para uma direção em que o editor aparece também como coreógrafo, retrabalhando, elementos fundamentais para uma composição coreográfica, tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

BALLET, New York City. **Serenade**. 2017. Disponível em: <https://www.nycballet.com/ballets/s/serenade.aspx>. Acesso em: 05 abr. 2021.

BARBOZA, Mônica Corrêa de Borba. **O Processo de Formação de Professores do Curso de Dança-Licenciatura da UFPel**: uma trajetória em movimento. 2015. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/2911/1/Monica%20Correa%20de%20Borba%20Barboza_Dissertacao.pdf. Acesso em: 04 abr. 2021.

BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: CALDAS, Paulo *et al.* (org.). **Dança em Foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 74-113. Disponível em: http://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2012.pdf. Acesso em: 04 abr. 2021.

CAMINADA, Eliana. **História da dança - evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999, 486 p.

CERBINO, Beatriz. MENDONÇA, Leandro. Coreografia, Corpo e vídeo: Apontamentos para uma discussão. In: CALDAS, Paulo *et al* (org.). **Dança em Foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 151-165. Disponível em: http://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2012.pdf. Acesso em: 04 abr. 2021.

GONÇALVES, Thais. Dança-mundo: Uma composição de corpos, histórias e processos educacionais. **Caderno Pedagógico**, Lageado, v. 8, n. 1, p.7-22, ago. 2011. Disponível em: <http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/viewFile/825/814>. Acesso em: 04 abr. 2021.

MACAULAY, Alastair. In **Balanchine's 'Serenade'**: Rituals and Gestures of Autonomy. 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/10/07/arts/dance/in-balanchines-serenade-rituals-and-gestures-of-autonomy.html>. Acesso em: 04 abr. 2021.

PEARLMAN, Karen. A Edição como Coreografia In: CALDAS, Paulo *et al* (org.). **Dança em Foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 216-238. Disponível em: http://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2012.pdf. Acesso em: 04 abr. 2021.

PERES, Bruna Bellinazzi. **Inspiração de sensações**: Um processo de criação em Dança a partir dos sentidos da percepção. 2012. 94 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em: <http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/361>. Acesso em: 05 abr. 2021.

PELOTAS (RS). Edital Sete ao Entardecer nº 001-2020. [Seleção pública de ações culturais em âmbito digital e virtual]. **Pelotas**: Secretaria de Cultura do município, p. 1-15, 18 maio 2021. Disponível em: <https://www.pelotas.com.br/storage/arquivos/2020/EDITAL%20001-2020%20-%20SETE%20AO%20ENTARDECER%20festival.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2021.

RINEHART, Lisa. **Secrets of Serenade**. 2010. Disponível em: www.dancemagazine.com/secrets_of_iserenadei-2306869337.html. Acesso em: 04 abr. 2021.

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. Professor-artista-pesquisador: desejos, inquietações e caminhos na formação do licenciado em dança da UFPEL. In: ROCHA, Thereza (org.). **Graduações em Dança no Brasil**: o que será que será?. 9. ed. Joinville: Nova Letra, 2016. p. 157-166. Disponível em: http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-Danca-Graduacoes-em-Danca-no-Brasil_Varios-Autores.pdf. Acesso em: 04 abr. 2021.

SERENADE NYCB 1973 (Tchaikovsky/Balanchine). Intérpretes: Kay Mazzo; Peter Matins; Karin von Aroldingen; Jean-Pierre Bonnefoux; Sara Leland; Susan Hendl. Música: Serenade. Berlim, 1973. (31 min.), son., color.

SCHULTZ, Valdemar. Leituras e Releituras em Aulas de Artes Visuais: práticas escolares e processos de criação. In: ENCONTRO NACIONAL SUBJETIVIDADE UTOPIAS E FABULAÇÕES, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Anpap, 2011. p. 1206-1219. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/valdemar_schultz.pdf. Acesso em: 05 abr. 2021.

Recebido em: 07/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

O EDITOR NÔMADE: O PROCESSO DE EDIÇÃO DE VÍDEO ENQUANTO PRÁTICA COREOGRÁFICA PERMEADA POR UMA LÓGICA DA ERRÂNCIA

Iago Roger Giehl¹
Rosemeri Rocha da Silva²

Resumo: Pensar a edição de vídeo como um processo coreográfico pode ampliar os caminhos do editor e trazer novos modos de olhar para essa ferramenta. A interdisciplinaridade de assuntos de diferentes campos das Artes, e aqui principalmente entre Dança e Cinema, permite novos olhares que podem transformar e ampliar a noção de alguns de seus processos. A partir de uma lógica da errância, de um editor enquanto nômade no seu processo, esse artigo busca um olhar sobre a edição enquanto modo coreográfico. Permeia também assuntos como performatividade (SETENTA, 2008) e Corpo Propositor (SILVA, 2013), que complexificam a pesquisa. O que pode mudar no seu processo e conseqüentemente no seu resultado, se trabalhar as imagens enquanto frases coreográficas? Como utilizar do material disponível para criar seu discurso no seu fazer? Quais caminhos existem ao pensar a edição enquanto processo coreográfico? Esse artigo busca refletir e possibilitar esse olhar entrecruzado dessas práticas artísticas.

Palavras-chave: Edição; Coreografia; Criação.

THE NOMADIC EDITOR: THE VIDEO EDITING PROCESS AS A CHOREOGRAPHIC PRACTICE PERMEATED BY A LOGIC OF WANDERING

Abstract: The interdisciplinarity between different artistic fields allows new perspectives that can modify static notions and practices. Intertwining Dance and Cinema, for instance, it is possible to think about video editing as a choreographic process, expanding the editor's possibilities. From a wandering logic, understanding the editor within a nomad process, and following Jussara Setenta (2008) in her understanding of performativity and Rosemeri Rocha da Silva's concept of *Corpo Propositor* (2013), the present article seeks to approach editing as a choreographic mode. What can change in the process and thus in the outcome when working with images as choreographic phrases? How to use this material in order to create performances? Which possibilities can be explored considering video edition as a choreographic process? This article presents an attempt to answer these questions from an intertwinement of artistic practices.

keywords: Editing; Choreography; Creation.

1 Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II (PPGARTES). Bacharel e Licenciado em Dança pela mesma instituição. E-mail: iago.giehl@hotmail.com

2 Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996 da Universidade Estadual do Paraná/FAP. Atualmente é diretora do Centro de artes. Faz parte do colegiado do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES). Coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR. E-mail: rosemerirocha@gmail.com

INTRODUÇÃO

Dentro do campo das Artes, principalmente quando se fala de processo de criação, são diversos os caminhos que podemos seguir, e dentro de cada segmento das artes, seja no cinema, na dança, na música e/ou nas artes visuais, informações em **áreas** específicas existem e nos contam sua história, formas de pensar e modos de fazer. Mas focando numa interdisciplinaridade, os assuntos podem se conversar e refletir em diferentes modos de fazer, a partir do diálogo destes pensamentos diferentes.

O presente artigo vem refletir num possível encontro entre o modo de um coreógrafo pensar numa coreografia, com o modo de um editor editar seu vídeo, permeados por uma lógica errante e nômade de criar e desenvolver seu trabalho. Essa lógica está atrelada a uma criação a partir da experimentação, descobrindo seu discurso durante a criação, e que será aprofundado ao longo do artigo. Trabalhar a edição com um pensamento coreográfico pode ser um diferente modo de se pensar edição de vídeo. Essas informações podem colaborar e trazer novas perspectivas desse olhar.

Segundo Macedo (2016), o entendimento de *coreografia* além de não ser mais pautado apenas em pesquisas e discussões em Dança, também não possui uma definição específica que abrange apenas um único pensamento ou modo de se fazer, uma vez que na noção contemporânea de Dança, não se segue um padrão ou ideal para isso. “A confusão que se nota hoje é que coreografia entendida como dança, possivelmente, refere-se a uma dança partiturizada que, numa leitura superficial, seria a execução de passos memorizados” (MACEDO, 2016, p. 62). Seu entendimento já não sustenta mais apenas seu significado etimológico da palavra de “escrita da dança”. Como traz Schulze (2008, p. 9), “assume-se que as diferentes definições do termo coreografia tendem a estar ligadas a gênero, metodologias específicas, períodos históricos e contextos locais”. Assim, entende-se que quando se trata de coreografia, estamos falando além de passos ordenados, mas sim de modos de criar, decisões e escolhas que são relativas a algum criador específico, dentro dos seus trabalhos e pensamento.

Coreografia pode ser pensada como um mapa de pensamento, como uma ordem de composição, seja ela definida previamente ou ao acaso dentro de uma ideia. Pode ser princípios, movimentos e ter uma ordem que é planejada previamente, ou também

a partir da improvisação, com os elementos que se tem. Na Dança, é fácil visualizar em coreografias que propõe uma ordem de movimento, geralmente já codificadas, como é o caso do *ballet*. No cinema, também é possível pensar na coreografia com registros visuais (seja ele de corpos em movimento ou outros elementos visuais), inclusive desenvolver um vídeo/filme entendendo seus cortes e edições como uma coreografia.

Importante ressaltar que processo de construção de coreografia segue o método de cada criador, com sua metodologia específica, seja ela como for, numa linha cronológica, numa narrativa, ou na junção de imagens sem uma ordem específica, mas que faça sentido para quem está criando. Aqui neste trabalho, busca-se abrir caminhos para as possibilidades da criação coreográfica através do vídeo, permeado por uma ideia nômade na criação e coreografar com o material que se tem. Aqui traz o corpo em movimento nos registros que se possui, mas pode-se entender sem ter o corpo em movimento.

Outro conceito que permeia e ajuda a elaborar este pensamento do editor nômade, que se relaciona com esse fazer, seja ele do corpo criando ou da criação com o vídeo, é o conceito de performatividade, que a autora Jussara Setenta (2008) traz como um modo de estar e se relacionar com o que se faz, focando nas diversas relações que se cria, assim estar em constante movimento com as possíveis inquietações geradas por através do modo de estar no mundo. Enquanto o editor cria, cada tentativa, novas mudanças e possibilidades surgem. Questões e pensamentos vão se transformando com o seu fazer e consequentemente a personalidade do editor vai aparecendo na construção coreográfica do vídeo.

Seja o corpo no vídeo, seja o corpo do editor em relação com o que se cria, “o corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo.” (SETENTA, 2008, p.84). É a partir do corpo em movimento, em relação com o que se cria, que se enuncia sua fala, na relação com os elementos que possui, com o que se problematiza, se soluciona e cria novos problemas, que se produz o discurso, e assim, a coreografia. Um conceito atrelado a essa ideia, e que também atravessa os pensamentos dessa pesquisa, é o entendimento do Corpo Propositor, trazido por Rosemeri Rocha (2013) na sua tese de doutorado, onde entende-se que o corpo já é uma proposição de si mesmo que parte das potências anatomofisiológicas do próprio corpo, dentro de um contexto corporal-biológico-

cultural. “O corpo propositor e seus impulsos geradores de movimento potencializam a forma humana, fazendo dela uma proposição de corpo, de ideia, de dança e de vida” (SILVA, 2013, p. 64).

Através da curiosidade e do que é sentido pelo e no corpo, e aqui especificadamente do editor no processo de coreografar/editar o vídeo, que é possível potencializar e criar um discurso com o material disponível. Suas sensações vão problematizar relações e configurar soluções, criando seu discurso performativo desta edição.

É nessa experiência sensória que o CP transita entre as várias percepções que vivencia, como as sensações no momento, os pensamentos que aparecem, as vontades, a memória que vem à tona, enfim, não só a percepção dos aspectos anatomofisiológicas, mas também de todos os aspectos que fazem parte deste corpo. (SILVA, 2013, p. 66).

O Corpo Propositor gera um discurso performativo que abre caminhos para olhar para o fazer e perceber que sua relação está nas possíveis soluções que são necessárias para se manter o seu fazer-dizer, a qual se dá e está no presente momento da criação.

E mesmo que, numa ideia nômade de edição discutida nesse artigo, resalto que o fazer artístico através do olhar da performatividade permite que todo o seu enredo esteja conectado de forma coerente, pois o fazer leva a um enunciado específico, mas que se relaciona com todo o ambiente do indivíduo criador. “A performatividade promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz” (SETENTA, 2008, pg. 84). Por se fazer no presente e tendo aqui o corpo e coreografia como assunto, o fazer sempre será atualizado/reconfigurado na sua ação de edição. Pensar performatividade reconfigura os limites das possibilidades do coreografar e pode potencializar o seu discurso. Diferente de alguns modos de se fazer dança, aqui não existe uma linguagem de passos a serem editadas ou colocadas em ordem para se entender enquanto coreografia, mas sim, “espaços de passagem, de trânsito, e de movimentos para cada situação específica” (SETENTA, 2008, p. 86).

Para isso, a questão que permeia esse trabalho é de como um editor pode pensar seu processo coreográfico como prática nômade, que vai investigar o seu trabalho, e criar significados e coreografar seu vídeo. Coreografar porque irá criar movimento e sequências de

um corpo em movimento, e de suas imagens em movimento (junto com velocidades, planos, cores diferentes). Abrir possibilidades para enxergar essa criação, sem necessariamente fechar numa conclusão fixa final.

A partir da ideia e pesquisa de Karen Pearlman (2009)³, que traz seu olhar para o vídeo e uma relação com o modo de criar de um coreógrafo, do conceito de performatividade por Setenta (2008) e a partir de ideias e de uma lógica de errância e de um ser nômade, pretendo analisar uma obra de autoria própria chamada *Mobilidade Imóvel*⁴, buscando visualizar essa possibilidade de edição e assim talvez contribuir com um modo de olhar este processo do vídeo.

EDIÇÃO DE VÍDEO ENQUANTO PROCESSO COREOGRÁFICO

Para abranger essa reflexão, trago o olhar que a autora Dra. Karen Pearlman⁵ traz em seu livro *Cutting Rhythms – Shaping the Film Edit*, sobre a relação da construção de um vídeo (ou um filme), a partir do processo do editor, que seleciona e manipula o tempo das cenas, trajetórias e ritmo da obra. A autora relaciona esse processo com a experiência de coreógrafos de Dança, onde através dos movimentos do corpo produzem sentidos, mas também podem reconfigurar ações, transformar e moldar intenções e assim criar novas perspectivas a partir de um mesmo movimento.

No que diz respeito à construção de movimento da Dança e a produção de movimento pelo coreógrafo, a “coreografia é a arte de manipular o movimento: fraseando seu tempo, espaço, e energia em formas e estruturas afetivas.” (PEARLMAN, 2009, p. 23, tradução minha)⁶. É através de frases coreográficas que o coreógrafo irá falar sobre seus assuntos e interesses na sua obra. Nessa composição ele irá estudar os movimentos e suas intenções,

3 PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: shaping the film edit*. Oxford: Focal Press, 2009.

4 Disponível em <https://youtu.be/Ou5l7XQ9A4o> <Acesso em 28/08/2020>

5 É escritora, diretora e editora de produções cinematográficas. Pesquisa e escreve sobre a cultura do cinema, histórias de filmes feministas, cognição distribuída e processos criativos. É professora de Produção e Prática do Filme (*Screen Production and Practice*) na *Macquarie University*, no Departamento de Mídia, Música, Comunicação e Estudos Culturais. Autora de *Cutting Rhythms*, além de outras publicações de livros e artigos acadêmicos veiculados em diversas revistas internacionais. (<https://researchers.mq.edu.au/en/persons/karen-pearlman>).

6 Original: “*Choreography is the art of manipulating movement: phrasing its time, space, and energy into affective forms and structures.*”.

no intuito de refinar os sentidos e energia da sua construção. “Então, quando assistimos uma dança, vemos movimento, mas entendemos seu significado pelas expressões de seus elementos invisíveis de tempo e energia.” (PEARLMAN, 2009, p. 27, tradução minha)⁷.

No processo de criar uma sequência coreográfica, com frases, ideias ou impulsos para uma coreografia, o coreógrafo irá testar e criar dinâmicas no corpo que, dentro das suas experiências prévias com o corpo e movimento, se aproxime do que se quer falar. No desenvolver desse processo, muitas vezes ele irá reconfigurar alguns movimentos, com o intuito de aprimorar seu sentido. Essa reconfiguração, que aqui podemos chamar de edição de movimento, pode ser feita de diversas formas. Pode se alterar o movimento, o tempo de duração, a intenção do movimento, a velocidade, a espacialidade, e afins, até encontrar a melhor maneira de conduzir suas informações. Pearlman (2009, p. 31, tradução minha) diz que “O coreógrafo conecta os fragmentos em frases e, ao fazer isso, projeta seu fluxo temporal, organização espacial e ênfase. No filme, a conexão e a modelagem de fragmentos em ritmos são feitas pelo editor.”⁸ A organização espacial e o fluxo de imagens, junto com seu tempo, são pontos importantes de se observar nessa construção, tanto coreográfica, quando do vídeo.

Assim como o coreógrafo, o editor também realiza esse processo com as cenas/vídeos que ele conduz. Seja o que estiver em cena, o tempo disponível, velocidade, foco, será construído pelo editor, para dar sentido. Qualquer pequena mudança pode alterar o sentido todo de uma cena, e trazer outro significado para quem assiste. Como traz Pearlman (2009, p. 27, tradução minha):

Se aplicarmos isso à edição, poderíamos dizer que, assim como os coreógrafos, os editores moldam as trajetórias de movimento em tomadas, cenas e sequências, as transições de movimento entre as cenas. Como coreógrafos, os editores trabalham com a dinâmica temporal e espacial do movimento para criar um fluxo de imagens em movimento que carregam significados. E, assim como os coreógrafos, os editores muitas vezes descrevem essa forma como uma “mudança de um único componente pode afetar toda a rede dos elementos interagentes.”⁹

7 Original: “So, when we watch dance, we see movement, but we understand what movement means by how it expresses the invisible elements of time and energy.”

8 Original: “The choreographer connects the fragments into phrases and in doing so designs their temporal flow, spatial organization, and emphasis. In film, the connecting and shaping of fragments into rhythms is done by the editor.”

9 Original: “If we apply this to editing, we could say that, like choreographers, editors shape the trajectories of movement across shots, scenes, and sequences, the transitions of movement between the shots. Like choreographers, editors work with the temporal and spatial dynamics of movement to create a flow of moving images that carries meaning. And, just like choreographers, editors will often describe the way a “change to a single component can affect the entire interacting network of elements.””

Pode-se notar que com esse desenvolver da edição, as cenas e os fragmentos desses movimentos é o que cria as frases. Aumentar sua ênfase, diminuir, mudar as direções de cena, a velocidade, suas formas, vão construir os fluxos dinâmicos da cena. E assim, o movimento, tanto do que está presente em cena, quanto o modo como é feita a edição e sua transição, vão transformar o conteúdo emocional da história.

Analisando o contexto de cada obra, possivelmente conseguiremos identificar o conteúdo emocional e dramático de sua história baseada no seu contexto, mas as sensações virão exatamente pelos movimentos em cena, que nos trazem informações não necessariamente claras no decorrer do seu tempo e acontecimento, mas ajudam a formular hipóteses de acontecimentos em cena. Quanto mais exercitada a prática de edição, possivelmente melhor será a capacidade de dar as informações necessárias para entender e criar sentidos, seja ela através de sons, imagens, movimentos.

Isso é importante porque não passamos por um processo consciente em nossos pensamentos para entender o sentimento que estamos vendo. Sentimos com ele, usamos nossos neurônios-espelho e nossa capacidade de empatia cinestésica para captar diretamente a pulsação do movimento. Quando uma frase de movimento é coreografada satisfatoriamente por um editor, ela nos dá as informações cinestésicas que a história requer. (PEARLMAN, 2009, p. 34, tradução minha).¹⁰

A autora desse livro apresenta, como análise de comparação o modo de criação entre Dança e Edição de Vídeo, duas possibilidades, sendo uma delas a construção do coreógrafo, onde a intenção é a reprodução no modo que ele organizou (no caso do vídeo, o diretor passa as instruções e pontos marcantes/importante para o editor realizar, e ele deve seguir essas instruções). A outra forma, que mais se aproxima das exemplificadas nos processos descritos posteriormente, é onde a construção está na problemática gerada para resolver no corpo, e com ela o coreógrafo/editor irá construir toda a organização temporal, espacial e assuntos em destaque. Mas aqui neste artigo ao invés de construída no corpo humano como coreografia, será construída na edição do vídeo.

Princípios da errância enquanto possibilidade de criação

¹⁰ Original: "This is important because we don't go through a conscious process in our thoughts to understand the feeling we are seeing. We feel with it, we use our mirror neurons and our capacity for kinesthetic empathy to grasp the pulsation of the movement directly. When a movement phrase is satisfactorily choreographed by an editor, it gives us the kinesthetic information the story requires."

Primeiramente, entende-se que o conceito de errância se encontra dentro de um contexto urbano, relacionado com a cidade e sua arquitetura. Mas para este trabalho, busco por uma experiência errática, que como traz Jacques (2012)¹¹, pensada como uma ferramenta, seria um distanciamento do que se é comum, em busca de uma condição de estranhamento. Mesmo relacionada com o caminhar na cidade, os espaços arquitetônicos, a intervenção urbana, não é este o lugar que pretendo trazer, mas sim o caminhar como ideia de desenvolver, de processo, como uma experiência de edição, quase como um editor errante, ou um editor nômade, que se põe assim no seu processo.

A errância é entendida como um caminhar/deslocar sem rumo, sem previsibilidade ou lugar para chegar. O nômade, ou nomadismo, é um deslocar constante entre um lugar e outro, que diferente da errância, se permite voltar/retornar para algum lugar, circular por lugares conhecidos, ter ideia das rotas, mesmo sem saber onde se vai chegar (JACQUES, 2012).

O errante, digo o editor como errante, irá no seu processo “Lidar com o imprevisível, experimentar e deixar ao desconhecido o papel de guiar o caminho” (ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 366).¹² Ele irá com a sua atenção, curiosidade, e sensibilidade formular possibilidades da construção do vídeo, percebendo que sentidos ele pode abrir para seus projetos. A errância será entendida como um mote, um caminho metodológico para olhar a edição. Entenderá enquanto um procedimento de manipulação de imagens, a partir da sua percepção e informações geradas pela junção e alteração das imagens.

[...] a errância exige uma espécie de atenção do seu praticante, um estado consciente que lhe permita se imergir na vivência de forma atenta para perceber os sentidos atribuídos aos espaços, durante todo o tempo e modificá-los também. (ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 367).

Segundo o que trazem as autoras Araújo e Porpino (2017, p. 369), “a errância pode ser entendida como o princípio do nomadismo, este que seria uma especialização do erro”. Esse nômade relaciona o espaço já mapeado, para nele retornar e assim entender suas possibilidades. O nômade, poderia ser um especialista errante. E assim, o nômade iria

11 JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

12 ARAÚJO, Janine Leal; PORPINO, Karenine de Oliveira. A construção do espaço pelos significados: a improvisação enquanto errância. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 365-379



agir através do “preenchimento de significados, apegada ao percurso, que vê no caminhar um instrumento estético capaz de modificar espaços urbanos ainda visto como estruturas úteis.” (ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 370). Pensando no sentido urbano, o nômade “faz prevalecer as vivências e apropriações dos seus devidos atalhos para criação de um espaço novo, mesmo que este permaneça fisicamente intacto.” (ARAÚJO, PORPINO, 2017, p. 370). Relacionando com o processo de edição de vídeo, o editor, como um nômade em seu processo, irá compor sua história com o que ele já possui, mantendo o que se tem, e apenas editando ordem, tempo, velocidade do que existe. E enquanto ele edita, ele experimenta essa edição e constrói no seu tempo, o seu sentido.

Para que ele consiga fazer essa edição e agir como um editor errante, seria necessário agir com lentidão, para que ele possa talvez aguçar seus sentidos nos processos, e assim não criar uma relação superficial. Será necessária uma relação não líquida¹³ (BAUMAN, 2007)¹⁴, onde ele vai permitir se adentrar nas camadas da edição e criar sua composição. Ele vai “ouvir, sentir, experimentar, errar, se perder em significados de uma forma diferenciada do que seria caminhar” (ARAÚJO, PORPINO, 2017, p. 372)

É possível dizer que:

Assim como o nômade desenvolveu a capacidade de construir um mapa próprio a cada instante, fazendo da geografia uma mutação contínua a transformadora do território com base no percurso simbólico do seu deslocamento. (CARERI, 2013 *apud*. ARAÚJO, PORPINO, 2017, p. 373).

A edição nômade se faz de forma processual, para estar sempre em transformação, mediante a necessidade e sensibilidade do editor. Nesse processo de edição, se permite a possibilidade de errar conscientemente, mas sabendo que é possível reconfigurar até os significados anteriores. Esse errar voluntário permite novas perspectivas ao olhar o que surge nesse erro.

13 O conceito de Líquido para Zygmunt Bauman reflete na velocidade das transformações e relações do mundo. A passagem da fase ‘sólida’ da modernidade para a ‘líquida’ - ou seja, para uma condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam. (BAUMAN, 2007, p. 7)

14 BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 119 p.



Para isso, “só é possível sentir as condições atuais que levarão ao erro proposital quando se é capaz de aventurar-se em territórios desconhecidos e permitir-se sentir o que é incerto” (TUAN, 1983, *apud* ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 374), em tempo lento, para aprofundar sua relação e sua vivência da edição.

Ao editar nesse processo errante, cada edição de frase criada, vai criando significado no que já se tinha, durante seu processo. O ato de editar pensando como uma Dança vai construir um novo espaço. O seu novo significado vai se dar pela organização de forma diferenciada do que já se tinha.

MOBILIDADE IMÓVEL – O PROCESSO ACONTECENDO

*Mobilidade imóvel*¹⁵ é um trabalho autoral realizado no primeiro semestre de 2020, permeado por discussões e assuntos da matéria “Mediações Educacionais em Artes na Perspectiva da Educação Inclusiva”, que foi lecionada pela Prof. Dra. Andréa Sério, no primeiro semestre de 2020, no Programa de Pós-graduação em Arte, da Universidade Estadual do Paraná onde foi abordado assuntos como afeto, alteridade, Umwelt¹⁶ e deficiência como condição, entre outros assuntos relacionados. Durante a sua execução, a edição aconteceu no intuito de experimentar a ideia de um editor nômade e que entende a lógica da errância como parte do seu processo criativo.

15 GIEHL, Iago. *Mobilidade imóvel*. 2020. (5m56s). Disponível em <<https://youtu.be/Ou5I7XQ9A4o>>. Acesso em: 28 jan. 2020

16 A palavra *Umwelt* pode ser traduzida como “mundo à volta”, “mundo entorno”, ou “mundo particular”. O termo foi proposto por um biólogo estoniano, Jakob Von Uexkull, para designar a forma como uma determinada espécie viva interage com o seu ambiente. O *Umwelt* seria uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, função de sua particular história evolutiva. (VIEIRA, 2006, p. 78-79).



Figura 1 – Capa de divulgação do trabalho Mobilidade imóvel, de Iago Giehl.



Fonte: acervo pessoal

Contextualizando o corpo nesse processo, a movimentação acontece a partir de memórias de 2017, quando fui submetido a uma cirurgia, onde para realizar o procedimento, eu tive que tomar uma anestesia local que fez com que não sentisse meu corpo do quadril pra baixo, além da anestesia geral que me pôs a dormir durante o procedimento. Mesmo depois da cirurgia, quando acordei, os efeitos anestésicos ainda existiam, fazendo com que mesmo consciente, eu não conseguisse mover meus membros inferiores.

Tentei experimentar aquele momento com respeito, e tentando gravar aquelas sensações em mim. Por poucos instantes, senti minha *Umwelt* alterada, e me vi nas palavras de Jorge Albuquerque quando ele diz que “a realidade é aquilo que não depende de você, mas que pode se forçar sobre você, quer você queira ou não” (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2015).¹⁷ Naquele breve tempo, entendi um pouco o peso do meu tronco sobre as pernas, deitado e depois sentado o quanto conseguia. Senti o tempo, que é sentido nos seus espaços de tempo, na experiência sensível e corpórea, senti metades.

17 INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Jorge de Albuquerque Vieira – Visita à exposição A Arte e a Ciência – Nós entre os extremos*. 2015. (29m12). Disponível em <<https://youtu.be/m57yb6GVk9A>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Fui atravessado de sensações, de uma realidade momentânea, mas intrínseca a subjetividade do meu próprio ser. Parte dessa experiência faz refletir sobre as condições do corpo e tenta aproximar algumas sensações com alguns corpos que tem suas diferenças, mas que independente delas, atua em todas as áreas do mundo, pois são capazes.

Essa criação foi feita a partir dessas representações, memórias, experiências e sensações resgatas desse período de 2017 e sentidas para um corpo de agora, que se encontra quase imóvel perto do que fazia antes desse período pandêmico. São sensações e memórias que ainda lembro (já relatadas), misturadas com uma investigação do sentir na imobilidade, criado através de restrições.

Para isso se faz valer trazer a performatividade, que indiretamente se relaciona com o entendimento de errância utilizado aqui. Entende-se esse conceito de acordo com Jussara Setenta¹⁸ (2008, p. 83)¹⁹, como um “perturbar o domínio do “o quê”, “para quem”, “porque” em favor de um “como” que precisa ser sempre construído.” Na busca de não encontrar uma resposta, mas sim continuar percebendo as inquietações e caminhos que constroem essa pesquisa, o questionar da edição também potencializa um corpo que é afetado pelas ações em relação com o seu ambiente e seu processo.

Pensar performativamente cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. (SETENTA, 2008, p. 84).

Se o corpo é seu assunto e a intenção é coreografar a partir da edição do vídeo, aí se torna importante reconfigurar e testar caminhos da edição para potencializar o assunto. Criar tensões e questionamentos permite rever processos, gerar mais questões e possibilidades, aprimorando o olhar para a construção dessa edição e desse discurso criado.

Para a gravação, foi utilizada uma câmera estável presa ao teto, pegando o ângulo de cena que era uma cama, com um corpo deitado na posição horizontal do vídeo. Uma vez começado a gravar, as movimentações aconteceram sem um roteiro definido, mas

18 Professora efetiva do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), e tem sua experiência na área de Artes, atuando nos principais temas: dança, performatividade, performance, políticas de criação em dança, ensino da dança e coreografia. (Biografia retirada de seu currículo Lattes - <http://lattes.cnpq.br/1994310477310296>)

19 SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, Salvador: EDUFBA, 2008.

trazendo questões e modos de mover que vieram da experiência de investigação. Ao todo, esse vídeo teve um total de 28 minutos e 37 segundos sem pausa (o arquivo final contém 5 minutos e 56 segundos). Partes desse vídeo continha momentos de troca de algum elemento do vídeo, como posição, luz, e/ou repetições de alguns movimentos.

Não existiu um roteiro exato, que seria reproduzido no vídeo e durante o processo, surgiu algumas novidades, como ideias de possíveis cortes, posições de movimento, imagens estáticas, e afins. O processo de edição veio com o assistir do trabalho completo e depois de assistido, começou a composição com o que se tinha: “as “mudanças dinâmicas no tempo” que são o núcleo da arte do coreógrafo também são o núcleo da arte de modelagem do ritmo do editor.” (PEARLMAN, 2009, p. 28, tradução minha).²⁰

Resumidamente, a versão de gravação direta foi feita toda a movimentação com a luz branca, depois a parte das luzes coloridas e depois com as luzes em stroubble. Sua ordem foi dada no processo de edição, a partir de testes e produção de sentido com mudanças sem sua ordem, até chegar na versão final. Determinada parte que contém luz vermelhas foi gravada com trilha sonora em tempo real, e a música final foi colocada sobre o vídeo como soma de sentido.

Figuras 2, 3 e 4 – Fragmentos de Mobilidade Imóvel.



Fonte: acervo pessoal.

²⁰ Original: “the “dynamical changes in time” that are the core of the choreographer’s art are also the core of the editor’s rhythm shaping art.”

Inicialmente se tem imagens de um corpo deitado, parado, visto de cima, e sequencialmente com alguns pequenos movimentos de tronco e membros superiores, e que com o passar do tempo vão acelerando na sua própria edição, transformando a visão de um corpo parado, para um corpo com movimentos num estado calmo, até um despertar. Até este momento, houve pequenas interferência de imagens com luz azul (que foram gravadas com um tempo de distância entre elas). Pós isso, nota-se uma diferença num estado corporal, trazendo uma outra sensação desse despertar e assim são interrompidas por imagens com movimentos mais fortes, com flash de luz vermelhas.

Esse jogo das luzes vermelhas com o identificar pós despertar do corpo em cena, tem o intuito de provocar sensações que mudem o modo de entender aquelas informações (sendo o significado criado pelo próprio espectador). São imagens, sons, trilha sonora, movimentos que vão dando os significados para quem assiste.

Logo, depois desse momento, o corpo se encontra em outra posição, sentado, mas ainda vendo da mesma perspectiva, com outra forma de mover. Nota-se tentativas, imagens estáticas, impulso. E essa sensação vem com a forma da edição deste vídeo também. Com o tempo uma trilha sonora vem invadindo a cena, somando com a informação e os novos movimentos que surgem.

Não existia um projeto final desse vídeo. Existiam imagens, movimentos, testes, que seriam coreografados a partir da sua edição, num processo errante de seu desenvolver, para construir e organizar seus significados e momentos. “O processo de edição coreografa ativamente os ritmos” (PEARLMAN, 2009, p. 32)²¹ e assim, pode agir enquanto edição coreografada, com entendimentos de um coreógrafo de Dança. Pensar essa edição como movimento coreográfica talvez traga um modo diferenciado de criar e editar. Usar a noção coreográfica para editar, soma possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia aqui apresentada permeia uma vivência e um modo de pensar que possibilite compor com pensamentos de mais de uma área das Artes, a fim de criar outras perspectivas no modo de olhar um processo, mais precisamente aqui a da edição do vídeo, enquanto

21 “Original: The editing process actively choreographs rhythms”.

coreografia. Na experiência é possível notar algumas possibilidades de transformação de algo que ainda não tenha significados bem definidos, mas que com a edição, isso possa se transformar. E isso pode vir no processo de se editar e descobrindo novos olhares.

Como Pearlman (2009, p. 34) traz:

Uma razão para comparar a edição com a coreografia é criar a possibilidade de usar o conhecimento sobre o ofício da coreografia para ampliar as ideias sobre a elaboração do ritmo na edição. Se a construção do ritmo na edição do filme for entendida como um processo coreográfico, então algumas das questões com as quais os coreógrafos se agarram podem se tornar perguntas úteis que um editor pode se perguntar no processo de moldar o ritmo de um filme.²²

Não tenho a intenção de definir um conceito ou chegar num ponto final. Acredito que por essa lógica e por estar nômade no que se faz, é abrir possibilidades para novos caminhos e processos, mesmo com aquilo que você já conhece – e pode vir a desconhecer. Um editor nômade vai poder sempre olhar para sua obra e explorar possibilidades no seu processo. E assim, quem sabe, criar possibilidades ainda desconhecidas, que somem com toda a diversidade de seu material.

Entender a edição de filmes como coreografia, amplia as possibilidades de escolha, amplia as possibilidades nos caminhos errantes e a construção de sentidos dependendo do modo que for definida. Interdisciplinar conceitos e olhares sobre diferentes formas de Arte permitem avançar, ou pelo menos ampliar as possibilidades de ação.

Tanto os editores, quanto o coreógrafo, podem seguir nessa incessante adaptação e transformação do modo de criar, enquanto mostra seu olhar, suas satisfações e conquistas desses processos feitos pelo corpo e pelo vídeo. É uma alimentação que segue um fluxo, buscando sobreviver em meio a sua própria errância.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Janine Leal; PORPINO, Karenine de Oliveira. A construção do espaço pelos significados: a improvisação enquanto errância. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: ANDA, 2017. p. 365-379.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 119 p.

22 Original: "One reason to compare editing to choreography is to create the possibility of using knowledge about the craft of choreography to extend ideas about the crafting of rhythm in editing. If the construction of rhythm in film editing is understood to be a choreographic process, then some of the questions with which choreographers grapple may become useful questions an editor can ask herself in the process of shaping a film's rhythm."



GIEHL, Iago. **Mobilidade imóvel**. 2020. (5m56s). Disponível em <<https://youtu.be/Ou5I7XQ9A4o>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Jorge de Albuquerque Vieira – Visita à exposição A Arte e a Ciência – Nós entre os extremos**. 2015. (29m12). Disponível em <<https://youtu.be/m57yb6GVk9A>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MACEDO, Vanessa. **Pulsção da Obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança**. 2016. Tese (Doutorado em artes cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2016.

PEARLMAN, Karen. **Cutting Rhythms: shaping the film edit**. Oxford: Focal Press, 2009.

SCHULZE, Guilherme. **Notas para uma dramaturgia coreográfica**. Revista Moringa, João Pessoa, v. 2, p. 8-16. 2008.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**, Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **UNO, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2013.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Recebido em: 30/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

SOMOVIMENTO: SAPATEAR INSTABILIDADESElke Siedler¹Victória Napoli²

Resumo: A presente escrita trata-se da síntese de um memorial artístico-acadêmico sobre o processo de criação desenvolvido no trabalho de conclusão de curso intitulado “Somovimento: sapatear instabilidades”, apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR. O objeto de pesquisa versa sobre possibilidades relacionais de codependência entre som e movimento, a partir do uso do sapato do sapateado em contato com diversas materialidades e em relação intrínseca com o conceito de metáfora (LAKOFF; JOHNSON apud NUNES, 2006). O interesse em problematizar o entendimento de um corpo-instrumento e em função da música, no contexto do sapateado, são questões que impulsionam a pesquisa. Os procedimentos de criação partem do entendimento de instabilidade (NUNES, 2002) do corpo em relação ao espaço físico e apostam na fricção das relações obra-espectador, ao propor convites de engajamento na dança digital, por meio de estratégias dramáticas que aguçam a imaginação na experiência de fruição.

Palavras-chave: Sapateado; Movimento; Som; Instabilidade; Metáfora.

SOMOVEMENT: TAP DANCING INSTABILITIES

Abstract: The present paper is a synthesis of an artistic-academic memorial about the creative process developed in the end-of-course work entitled “Somovement: tap dancing instabilities”, presented as a partial requirement for the completion of the Bachelor’s Degree and Degree in Dance of UNESPAR. The research object is about the relational possibilities of codependence between sound and movement, from the use of tap dance in contact with several materialities and in intrinsic relation with the concept of metaphor (LAKOFF; JOHNSON apud NUNES, 2006). The interest in problematizing the understanding of a body-instrument and in function of music, in the context of tap dance, are questions that drive the research. The creation procedures start from the understanding of instability (NUNES, 2002) of the body in relation to the physical space and bet on the friction of the relations work-spectator, by proposing invitations of engagement in digital dance, through dramaturgical strategies that sharpen the imagination in the fruition experience.

Keywords: Tap Dance; Movement; Sound; Instability; Metaphor.

1 Elke Siedler é Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Mestre em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA); Bacharela e Licenciada em História (UFSC); Licenciada em Artes Visuais (Claretiano); Licenciada em Teatro (Italo). Professora colaboradora dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: elkesiedler@gmail.com

2 Victória Napoli é Bacharela e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Atua como bailarina, professora e coreógrafa em escolas informais de dança em Curitiba (Paraná). Tem como foco de sua atuação e pesquisa o Sapateado Americano. E-mail: victoria.napoli.vn@gmail.com

1 TRILHAR CAMINHOS EM UMA PESQUISA DE DANÇA: POR UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA DO SAPATEAR

O “SOMOVIMENTO: sapatear instabilidades” é uma pesquisa artístico-acadêmica desenvolvida como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Nesta graduação, os TCCs consistem na elaboração de um artigo sobre algum assunto específico da área em questão ou o aluno pode optar pela criação e apresentação de uma configuração de dança juntamente com o desenvolvimento de um memorial descritivos processos investigativos que permearam a pesquisa.

Optou-se pela feitura de uma poética pessoal ativada pelo desejo de desenvolvimento de uma pesquisa configurada em um solo estruturado para ser apresentado online, via plataforma *zoom*, com vistas à produção da autonomia criativa da graduanda e em estreita relação com pensamentos contemporâneos acerca das artes do corpo. Foi realizada ao longo de 2021, ano em que as aulas ocorreram de modo remoto devido às orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS) de isolamento social no combate à pandemia do coronavírus SARS-COV-2, causadora da doença Covid-19. Portanto, todas as orientações com a professora responsável pelo acompanhamento da proposta, bem como o compartilhamento dos processos investigativos em ações específicas promovidas pela disciplina Pesquisa em Dança I e II - TCC, aconteceram através de plataformas *on-line*.

O objeto de pesquisa versa sobre as possibilidades relacionais de codependência entre som e movimento, a partir do uso do sapato do sapateado em contato com diversas materialidades dispostas no chão. A partir da problematização acerca de entendimentos do senso-comum que associam o corpo do sapateador com o de um instrumento produtor de sonoridades, tendo o movimento em função de submissão à música, evoca-se algumas questões que contrariam o referido pressuposto: Que relações imbricadas entre o movimento corporal e a sonoridade são possíveis em uma dança atravessada pela linguagem do sapateado? Como a produção de som e de movimento pode ser organizada no e pelo corpo?

Para tanto, a metodologia parte de uma pesquisa bibliográfica, da qual destacam-se a história do sapateado (SIEBERT, 2005) e a Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) para compreender as dinâmicas que se dão na relação do corpo e ambiente em contextos de danças que se valem de uma relação intrínseca com a produção sonora durante a realização da mesma. A ideia de instabilidade a partir de Sandra Meyer Nunes (2002) e o entendimento de metáfora de George Lakoff e Mark Johnson, também através de Nunes (2006), nortearam os processos de criação e contribuíram para o desenvolvimento do raciocínio corporificado da presente escrita. Sobretudo, a pesquisa se deu em investigações corporais, a partir do uso do sapato de sapateado em intrínseca relação com materialidades dispostas no chão, realizadas por meio de laboratórios individuais e experimentais e, também, compartilhados com o público convidado em momentos pontuais.

Antes de prosseguir com a apresentação da pesquisa optou-se por escrever uma brevíssima contextualização histórica do sapateado para entender minimamente as trajetórias percorridas dessa linguagem, contemplando as transformações ao longo do tempo e que culminaram em uma relação intrínseca com a música.

O sapateado é uma linguagem de dança que, com uso de sapatos com chapas de metal na sola e piso normalmente de madeira, produz som junto ao movimento dançado. No Brasil nomeia-se de Sapateado Americano³ (*tap dance*) a dança percussiva de origem afro-estadunidense e que se caracteriza por uma gama de movimentos e sons codificados, sendo que o foco está nos passos de dança dos pés e da sonoridade produzida a partir da relação ao chão.

O Sapateado Americano teve sua principal origem em algumas danças oriundas de regiões africanas de cultura ioruba e que, posteriormente, passaram por atravessamentos euro-colonizadores de danças irlandesas e inglesas. O conhecimento acerca de danças africanas de percussão (especificamente da África central e oeste), segundo Seibert (2015), não foi documentado de forma escrita pelos próprios propositores/executores. Portanto, as

3 Reconhecem-se as problemáticas do “Americano” no nome, uma vez que América é todo um continente e o melhor termo para caracterizar uma arte dos Estados Unidos seria “estadunidense”. Alguns sapateadores preferem o termo Tap Dance, porém, “Sapateado Americano” é também popularmente utilizado há anos no Brasil para distinguir de outros estilos como sapateado irlandês. Ele é utilizado neste texto para ser entendível e também para flexibilizá-lo em verbo: sapatear.



informações coletadas pelo jornalista vêm de relatos de “viajantes e negociantes europeus, filtradas pelo preconceito e possível incompreensão destes” (2015, n.p., tradução nossa), ou seja, pelo olhar do colonizador, a partir de uma perspectiva eurocentrista.

Sob esta condição, notaram-se algumas características, dentre as quais destacam-se: a brincadeira de “pergunta e resposta”; a busca por velocidade e complexidade de ritmos e movimento dos pés e a polirritmia (dançar em diferentes ritmos com diferentes partes do corpo).

Os africanos dançavam percussivamente. Eles batiam seus pés no chão, mas também amarravam sinos em seus tornozelos e enchiam seus braços de braceletes, adornos que faziam barulho, tornando audível a precisão do bailarino. Mesmo partes do corpo sem adornos – escápulas, pescoço – se comportavam como se também estivessem fazendo som. (SEIBERT, 2015, n.p., tradução nossa).

Outro padrão identificado foi o diálogo entre dançarinos com músicos percussionistas, uma vez que, segundo Seibert (op.cit.), “o percussionista direcionava o dançarino, mas o dançarino também poderia sinalizar para o percussionista com gestos e ritmos; eles conversavam.” Neste sentido, pode-se supor a existência da relação não-hierárquica entre dança e música (e dançarino e musicista) no sapateado.

A dança foi um dos elementos de cultura africana que migrou para os Estados Unidos da América (EUA) através do processo violento de escravidão, iniciado no século XVI. É relevante citar aqui a lei *Negro Act*, de 1740, implantada no estado da Carolina do Sul, localizado no sudoeste do país, após a *StonoRebellion*(1739), em que cerca de 50 africanos em situação de escravidão iniciaram uma rebelião, onde foram gestadas novas estratégias de comunicação entre si.⁴

O ato de 1740 proibia o cultivo de alimento, o exercício da leitura, bem como a ação de tocar instrumentos musicais, ou seja, impedia a vivência dos hábitos culturais próprios das pessoas em situação de escravidão em território norte americano. Essa repressão fez com que elas produzissem música de outras maneiras e se comunicassem para além

4. Informações específicas sobre a *StonoRebellion* e o *Negro Act* podem ser aprofundadas na leitura dos sites norte-americanos “*NPS Ethnography: African American Heritage&Ethnography*” e “*A History of Racial Injustice*”.

da linguagem verbal, isto é, com o movimento dos seus corpos. Acredita-se que foi neste contexto que se fortaleceram algumas danças percussivas e que originaram linguagens específicas, dentre as quais a do sapateado.

Houve também danças irlandesas e inglesas em contato com as africanas, nos EUA, a exemplo do *Lancashireclog*, feita com o uso de *clogs*, tamancos utilizados por mineiros na Inglaterra, na tentativa de esquentar os pés. Seibert afirma que “segundo a história oral, os trabalhadores, inspirados pela batida da maquinaria, mexiam seus pés para mantê-los aquecidos e gostavam do som” (*op.cit.* n.p., tradução nossa). Ele ainda afirma que é possível que o *Lancashireclog* tenha influências da Irlanda, mas que, no geral, as danças irlandesas eram chamadas de *jigging*, tendo como um dos destaques a organização corporal da coluna ereta e os braços centralizados.

A importância do som para o sapateado é expressa pelas batalhas e rodas de improviso, comumente chamadas de *JAM Sessions* e *CuttingContests*. Essa cultura foi acentuada com o surgimento do Jazz, estilo musical também de origem afro-americana que cresceu em um ambiente comum ao do sapateado, sendo recorrente alguns sapateadores integrarem bandas musicais e serem considerados artistas da música. É possível pensar que a presença do sapateado entendida enquanto mais um instrumento constitutivo de bandas e clubes de jazz tenha gerado a construção de uma narrativa, por parte de alguns artistas, que enfatiza a característica primordial musical desta linguagem. Sob esse viés, é corriqueira a comparação do corpo com a de um instrumento musical, a exemplo de Brian Seibert ao afirmar que “o sapateado se encontra entre o potencial abstrato da música e a humanidade inevitável da dança, onde o instrumento é o corpo, a pessoa.” (2015, n.p., tradução nossa).

Esta pesquisa opõe-se a esta concepção, uma vez que um instrumento musical é um objeto a ser manuseado por alguém mediante técnicas específicas, e compará-lo com o corpo é perpetuar o dualismo cartesiano de corpo-mente, onde prepondera a ideia de que “alguém” habita-o (o corpo) e, através dele, se expressa por meio da execução de sons e movimentos. Esse discurso equivocado reforça práticas de dança em que o corpo é visto como um objeto externo, passível de ser controlado e manipulado, por meio de técnicas específicas, para expressar ideias e/ou sentimentos e transcender.

Para contrapor este pensamento, aproxima-se da Teoria Corpomídia, proposta pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (KATZ e GREINER, 2005, p.132).

Esta teoria é radicalmente contrária à noção de corpo-instrumento quando afirma que ele é mídia de si mesmo, e não uma máquina executora de ações artísticas. O corpo não é um objeto a ser manipulado por um ser externo (alma), mas sim um sujeito que, na sua singularidade entremeada por natureza e cultura, relaciona-se em um *continuum* com o ambiente, conferindo uma característica provisória de si pelos e nos agenciamentos (negociações) internos que se dão do e no contato com um fluxo de informações bioculturais.

Defende-se, aqui, a hipótese da possibilidade potente de criação e execução de configurações de dança que experienciam relações de codependência entre som e movimento, pelo e no uso do sapato de sapateado, considerando a subjetividade da bailarina e em uma perspectiva contemporânea dos fazeres nas artes do corpo.

Destaca-se que a bailarina da presente proposição teve seus primeiros contatos com o sapateado em academias de dança, empresas privadas de formação informal, na região sul do país. Além do constante estudo e aperfeiçoamento na área, sabe que há manifestações de incorporação dos códigos constituintes dessa linguagem e que são transformados pelo e no estabelecimento de novas relações com signos culturais hegemônicos. Entende-se que a presente pesquisa distancia-se de movimentos de apropriação cultural com vistas a recodificação e reelaboração para introduzir em um novo circuito semântico. Reorganiza-se no corpo os pressupostos aprendidos ao longo de sua vida nas artes, em intrínseca relação com o estudo do sapateado, com questões da subjetividade de experiências em relação ao seu entorno afetivo, em perspectivas decoloniais.

Ao considerar o corpo enquanto mídia de uma coleção circunscrita de informações que não para de se transformar, compreende-se que os processos evolutivos abarcam, também, modos de feitura de composições de dança. Sob este entendimento, trilhou-se pelo caminho da criação de um solo de dança digital a partir de procedimentos que criam outras possibilidades relacionais entre o sapato do sapateador, movimento e produção sonora, de modo a compor uma configuração engajada em corporificar outras metáforas de corpo, no próprio pensar-fazer arte em mídias digitais. A pesquisa debruça-se na feitura de uma proposição experimental que pretende gerar novas leituras aos olhares já habituados a lidarem com apresentações de dança cênica, gerando um desafio ao espectador, uma vez que ele é convidado a ter uma experiência distante das normatizadas, no que concerne a espaço, som e movimento.

2 A DANÇA DA INSTABILIDADE: NOVAS METÁFORAS DO CORPO NA RELAÇÃO COM O ESPAÇO

Dentre as múltiplas possibilidades de feitura em dança, apostou-se na elaboração de uma pesquisa que partiu de questões do e no corpo da bailarina ao considerar aspectos de sua subjetividade em diálogo com sua experiência de executora de uma gama de especificidades que caracterizam a linguagem do sapateado. Dito de outro modo, o solo “SOMOVIMENTO: sapatear instabilidades” configura-se enquanto um desafio pessoal por evocar outros modos de mover pela e na reorganização muscular entre tensão e relaxamento de um comportamento disponível às instabilidades das relações entre corpo e espaço.

Sob este propósito, as investigações corporais fizeram parte do processo da pesquisa, sob o entendimento da experimentação de outros modos pessoais de se relacionar com o chão. Inicialmente, houve um engajamento na realização de movimentos lentos feitos com o corpo no nível alto, de maneira a explorar a feitura de sons pelo contato dos pés com o solo. A partir dessas práticas permeadas pela noção de codependência entre som e movimento, gerou-se o nome *somovimento*, que representou um disparador para a tentativa de elaboração e a identificação de outras metáforas, com intuito de experienciar novas possibilidades relacionais entre o corpo em movimento e ambiente.

Dialoga-se com o entendimento de metáfora, dos autores George Lakoff e Mark Johnson, através de Nunes (2006), os quais afirmam ser desencadeadora e estruturadora dos processos cognitivos. Segundo a autora, “a metáfora passa a ser entendida não somente como padrão de pensamento e organização da linguagem, mas como estruturadora da própria atividade cognitiva, proporcionando ignição aos atos do corpo.” (2006, p. 28).

Nunes explica que o conhecimento sensório-motor, da interação de nossos corpos com o ambiente, é processado e compreendido por nós através de uma categorização de experiências, objetos e pessoas. Isto é, a metáfora não se trata apenas de uma figura de linguagem que utiliza uma analogia para se referir ou explicar algo. Mas sim “uma forma imaginativa da racionalidade imprescindível à nossa conceituação de mundo”. (*op.cit.*, p. 28).

A partir da compreensão de que a base do pensamento e a maneira de conceituar a realidade é metafórica, entende-se que, neste trabalho, algumas palavras são geradas a partir da percepção dos somovimentos, dentre as quais destacam-se: arrastado, seco e abafado. O arrastado, por exemplo, é sentido enquanto uma “característica” do som, mas também do movimento de deslizar o pé no tablado de maneira a conferir uma sensação de “suspensão do tempo”. O seco seria um “som curto, direto, austero e rude” de um movimento de queda brusca.

As metáforas, aqui, se apresentam enquanto tentativas de entender os somovimentos na perspectiva das experiências corporais experimentadas nessa pesquisa de TCC, isto é, considera-se essa dança enquanto um procedimento metafórico do corpo, a partir de procedimentos específicos que enfatizam a relação com um chão de diversas texturas. Visa-se gerar palavras corporificadas, com propósito distante de criação de novos códigos, mas sim, para elaborar, sob outros parâmetros, novas experiências em dança feitas a partir do uso do sapato de sapateado.

Ao aprofundar os laboratórios de investigação dos somovimentos pela e na ampliação da percepção de que a compreensão de aspectos do entorno se dá na confluência das experiências sensório-motoras com as experiências subjetivas, notou-se a recorrência da sensação de instabilidade do corpo em relação com o chão na medida em que aumentou-se a velocidade dos movimentos. A movimentação em desequilíbrio passou

a ser explorada nas investigações, por meio de associações com as lógicas organizativas dos passos de dança chamados “aéreos”, no sapateado, entendidos enquanto movimentos de passar com um pé por cima do outro, normalmente executados sem perder o eixo do corpo no nível alto. Porém, nas experimentações, eles foram executados com o objetivo de não recuperar a verticalidade do tronco, ampliando e alterando os modos de mobilidade de forma a potencializar o desequilíbrio em um fluxo contínuo de movimentos.

Nunes (2002) afirma que o equilíbrio do corpo beira o desequilíbrio. O próprio estado de equilíbrio do corpo é instável, e esta instabilidade garante o movimento. Sob este entendimento, busca-se experienciar dançar por meio da realização de movimentos que disponibilizam a entrega do peso do corpo a ação da gravidade, ao encontro do chão.

O equilíbrio e o desequilíbrio do corpo exercitado em técnicas corporais no teatro e na dança acontece pelo uso direcionado e ampliado de uma condição que já é própria da operacionalidade do corpo. (*op.cit.*, p.1).

A ampliação de torções, flexões (para frente e lados) e retroflexões do tronco, provocaram processos de desequilíbrio do eixo vertical sendo que a impossibilidade de recuperação da verticalidade culminou na ação da queda, entendida, aqui, enquanto potência artística. Compreende-se que a bailarina, em um fluxo de movimentos regidos por uma lógica organizativa de “desorganização” de distribuição do peso, buscou subverter a relação de um corpo ereto em deslocamento ágil pelo espaço físico.

Neste aspecto, surgiram estratégias para lidar com a relação do contato com o solo por meio da utilização de alguns pontos de apoio (mãos, joelhos e, principalmente os braços) para a proteção contra possíveis lesões e para reverberar na continuidade do fluxo de movimentos, ao invés de interrupção dado o impacto com o solo. O desequilíbrio do corpo, em relação à gravidade, é entendido enquanto um disparador de organização corpórea em fluxos dinâmicos e que geram uma rede de instabilidades relacionais com o ambiente, uma vez que aumenta-se as imprevisibilidades nos modos de se deslocar pelo espaço e em uma perspectiva de geração sonora para além do que costuma-se escutar.

A circunstancialidade do TCC ser realizado em um contexto pandêmico provocou uma série de restrições na pesquisa, dadas em função do espaço físico do local de desenvolvimento dos processos criativos. Ao invés de vivenciar experimentos artísticos nas

salas apropriadas para a dança da instituição de ensino superior (UNESPAR), a residência da bailarina transformou-se em ateliê de criação, sendo que as particularidades do espaço (dimensão pequena e a presença de móveis) instigaram algumas escolhas dramatúrgicas atreladas às possibilidades do momento. Entre elas, o tablado de madeira pequeno e um cobertor abaixo dele, inicialmente com o intuito de abafar o som, de forma a não perturbar o silêncio dos vizinhos, bem como os demais moradores da casa.

A restrição do espaço gerou novas estratégias de composição, de maneira que se percebeu um fluxo de nexos de sentido sendo constituído na processualidade das relações possíveis com o espaço reduzido. Ultrapassar a barreira do tablado e ir ao encontro do cobertor poderia ser considerado um erro de execução dos movimentos mas, ao invés disso, transformou-se em solução criativa de acionamentos de novas metáforas, a partir do somovimento.

Figura 1 - Ensaio em casa

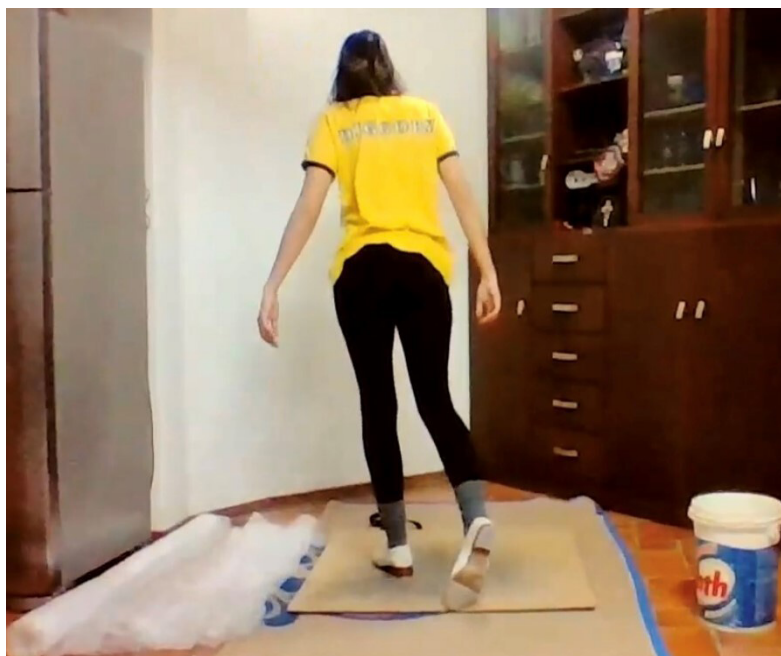


Fonte: arquivo pessoal (2021)

Descrição da imagem: foto na vertical da bailarina, mulher branca e de cabelos pretos com roxo, presos em um rabo. Ela veste uma blusa vermelha, uma calça cinza escuro e um sapato de sapateado branco. Está de costas, com as pernas cruzadas e os braços suspensos, em frente a uma parede branca e em cima de um tablado de madeira e um cobertor. Ao lado esquerdo se vê um rolo de plástico bolha.

Percebeu-se que os desequilíbrios que levaram ao contato dos pés com o cobertor, gerando sons abafados, trouxeram a vontade de explorar materialidades diferentes, para além do metal (do sapato) na madeira (do tablado). Assim, passaram a fazer parte da investigação grãos de areia e o plástico bolha, cujos sons também foram caracterizados com metáforas como arranhado (da sensação do sapato arrastando a areia na madeira), molhado (do movimento do plástico bolha), estridente (da areia, quando movimentada com velocidade), riscar (ainda da areia sendo arrastada, mas contempla também os riscos marcados no tablado) e estouro (ao estourar as bolhas do plástico, ou pisar nele com velocidade).

Figura 2 - Ensaio com materiais



Fonte: arquivo pessoal (2021)

Descrição da imagem: foto na vertical da bailarina mulher branca e de cabelos pretos com roxo, presos em um rabo. Ela veste uma camiseta amarela, calça preta e sapatos de sapateado brancos. Está em pé, de costas, sobre o tablado que está em cima do cobertor. Ao lado esquerdo se vê um rolo de plástico bolha e ao lado direito um balde cheio de areia. Ao fundo, uma parede branca e um armário marrom do espaço utilizado para ensaio.

Além disso, a exploração de diferentes materiais foi também uma maneira de ampliar a produção de timbres (característicos do sapateado) durante a performance. O timbre é uma maneira de reconhecer e caracterizar um som, e está relacionado à série harmônica.

Uma mesma nota (ou seja, uma mesma altura) produzida por uma viola, um clarinete ou um xilofone soa completamente diferente, graças à combinação de comprimentos de onda que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento. Essa ressonância está ligada a uma propriedade do som, que é vibrar dentro de si, além da frequência fundamental que percebemos como altura (a frequência mais lenta e grave), um feixe de frequências mais rápidas e agudas, que não ouvimos como altura isolada mas como um corpo timbrístico. (WISNIK, 1989, p. 24).

Isso quer dizer que, além da nota tocada (chamada de fundamental), existem os harmônicos de cada instrumento produzindo o som. Segundo Howard, o timbre é caracterizado “pela particular combinação dos harmônicos” (2010, p. 69). Para entender um pouco melhor, Wisnik explica que “os harmônicos, enquanto formantes de um som, correspondem àquelas vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental” (1989, p. 61).

No contexto do sapateado, os dançarinos não tentam reproduzir determinadas notas, entretanto, os sons possuem timbres característicos. Opta-se, aqui, pela geração sonora, a partir do contato com alguns materiais, para explorar diferentes timbres e experimentá-los através de metáforas. Em sua dissertação “Um Estudo sobre Classificações Físicas e Perceptivas de Timbres da Escuta Cotidiana, de Sons Sintetizados e de Noise Music”, Rodrigo Carvalho Borges afirma que “os eventos sonoros são percebidos por meio do timbre, o que faz dele um elemento entre a fonte e o ouvinte, acoplado ao som como uma espécie de interface para a percepção.” (2013, p. 10). Ele ainda cita uma pesquisa de Anne Faure, Stephen McAdams e Valéry Nosulensko (1996), em que voluntários ouviam diferentes timbres e apontavam semelhanças e diferenças entre eles. Além disso, eles relacionam os sons a adjetivos como “molhado”, “redondo”, “brilhante” e “metálico”.

É possível ver nesta pesquisa semelhanças com a proposta deste trabalho, que utiliza metáforas para caracterizar os sons encarnados. Além disso, na apresentação do trabalho, é feito um convite para o público descrever suas percepções acerca da recepção da obra, levando-os a fazerem também associações metafóricas com o que escutam. Isto evidencia o caráter perceptivo e subjetivo da escuta - cada ouvinte tem sua percepção individual do que escuta, atrelada a interpretações e, nesse caso, metáforas que o caracterizam.

Dançar uma proposição que não pretende o “controle” e “eficácia” dos movimentos provoca instabilidades nas relações corpo-espço, sendo que se pode-pensar no fracasso das expectativas da própria noção de uma dança realizada com o sapato do sapateado, por parte do espectador que frui o Somovimento. O termo “sapatear” e o uso dos sapatos característicos tende a gerar expectativa do público de como será realizado este trabalho, entretanto, esta espera é desestabilizada pela estrutura (forma e função) como o sapateado aparece, bem como as metáforas que suscitam.

3 DANÇA E ESPECTADOR: MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS QUE PROVOCAM A FRUIÇÃO

A contemporaneidade dos fazeres em dança está em intrínseca relação com o desenvolvimento cultural na qual se faz parte e, neste sentido, o crescente uso de tecnologias digitais online transformam modos de ver, fazer e perceber proposições das artes do corpo (SIEDLER, 2016). É possível dizer que, na crise sanitária instaurada em 2020, artistas de várias linguagens das artes ampliaram seus modos de composição ao contemplar outras maneiras de apresentação para um público conectado à internet. Além de ser uma estratégia de sobrevivência a uma nova realidade que resvala em uma adaptabilidade às novas plataformas *online*, uma gama de artistas apostaram na invenção de outras maneiras de dançar sob mediação de artefatos tecnológicos, ampliando as pesquisas em dança.

Neste contexto, as possibilidades dessa dança foram dilatadas ao optar-se por utilizar as ferramentas de câmera e microfone do computador e celular como estratégia para subverter o que comumente se espera de uma bailarina com sapatos de sapateado, de modo que se evocam as seguintes questões: o público imagina ou reconhece movimento quando escuta o som do sapateado? Imagina o som quando vê o movimento? Reconhece enquanto sapateado quando está sem som ou sem o vídeo?

O sapateado torna a música visível, combinando padrões auditivos com formas no espaço. Você pode assistir um vídeo de um dançarino como Buster Brown, desligar o som, e ainda assim praticamente ouvir as batidas. É música para os surdos. E o sapateado também faz o movimento ser audível. Feche os olhos e você pode quase ver a troca de peso. Chame de dança para os cegos. (SEIBERT, 2015, n.p., tradução nossa).

Inspirado nessas questões e nessa citação de Brian Siebert, experimentou-se, através da plataforma Zoom, diferentes modos organizativos de fricção da percepção visual e auditiva do público em relação à dança mediada por tecnologias. Primeiramente, testou-se em encontros com colegas da universidade, onde fez-se o convite para escolherem momentos para fechar os olhos ou retirar os fones de ouvido. Entretanto, evidenciou-se que a experiência de fruição ficou majoritariamente dependente das escolhas de controle da própria bailarina, na medida em que ela desligava a câmera e o microfone conforme suas intenções do momento presente.

A câmera e o microfone, desligados mais de uma vez, sem aviso, aguçaram a curiosidade na comunicação com o público. Ainda que o movimento e som estejam acontecendo, quem assiste não tem acesso ao conjunto das informações que vão se constituindo em confluência, sob a perspectiva da bailarina em cena. Sob essa proposição, foram relatadas a possibilidade de imaginação acerca do som, quando o microfone estava desligado, e a imaginação do movimento, quando a câmera estava desligada.

Apresentou-se, também, na “Mostra Quase Lá”, evento organizado por alunos do 4º ano da graduação em dança, com o objetivo de compartilhamento de recortes dos processos de TCC, com a comunidade interna e externa da instituição.

Figura 3 - Cartaz de divulgação confeccionado pela turma da disciplina Prática de Pesquisa I



Fonte: Matheus Margueritte (2021)

Descrição da imagem: banner de divulgação de “SOMOVIMENTO: sapatear instabilidades” na “Mostra Quase Lá”, com uma foto em preto e branco de um sapato de sapateado editada, e informações sobre o trabalho

Nesta ocasião, *Somovimento* foi apresentado através do *Zoom*, sob o seguinte roteiro: uma audiodescrição da artista seguido do convite para o público descrever, no *chat*, as percepções sobre a dança, durante toda a apresentação; compartilhamento de um áudio editado de sons produzidos em ensaios anteriores; dança em cima do tablado, com ênfase no desequilíbrio do corpo; ações de desligar e ligar a câmera e microfone do computador, em diversos momentos.

Esse compartilhamento, bem como outros encontros com o público foram essenciais para a continuidade e aprofundamento da pesquisa, uma vez que os experimentos tiveram retornos, mediante conversas após as apresentações, de maneira a gerar atualizações na estrutura do trabalho no que concerne às mediações pelas tecnologias. Destaca-se o exercício contínuo de testagem de estratégias de engajamento dos espectadores de maneira a friccionar modos habituais de recepção das artes do corpo, ao considerar a importância de criar condições participativas para o estabelecimento de um campo potencial de elaboração de sentidos perante essa dança digital.

A defesa pública do TCC também aconteceu através do *Zoom* e com o uso do site *WebCaptioner*, geradora de legendas automáticas. No início da videoconferência, a artista está conectada ao computador (destacando a parte superior do corpo) e ao celular, disposto na vertical, mostrando um cobertor e um tablado de madeira. Ela começa com uma audiodescrição de si e do espaço, seguida dos seguintes convites: o uso de fone de ouvido; a descrição, no *chat*, das percepções sobre a dança, sem expressar juízo de valor; ligar e desligar a câmera em qualquer momento. O texto verbal é repetido, dessa vez com o microfone desligado.

A câmera do computador é destacada e se vê as mãos da artista se aproximando e cobrindo a câmera com um *post it*. Em seguida, se vê, compartilhado na tela, o programa *audacity*, com um áudio ruidoso sendo editado em tempo real. Depois, destaca-se a câmera do celular, onde se vê a artista dançando em cima do tablado, em desequilíbrio, de modo que as instabilidades relacionais geram quedas. Quando o corpo não aguenta mais o fluxo

dinâmico de mudanças do nível médio para o alto, entrega-se ao solo em alguns momentos de pausa. Após, ela se move lentamente até o celular, pega-o, mostra um pote de areia e caminha novamente até o tablado. Por meio de um vídeo *selfie* em tempo real, vê-se os pés, calçados com sapatos de sapateado, pisando e arrastando na areia despejado sobre o tablado. Por fim, aproxima-se da câmera do computador e lê os comentários do público e fala repetidamente a frase “risco de queda”, finalizando com a câmera desligada e desligando o microfone no meio da frase.

A gravação da apresentação realizada na banca de defesa pública pode ser assistida pelo QR Code abaixo:

Figura 4 - QR Code



Somovimento trata-se de um desafio poético por colocar em questão metáforas de corpo-instrumento, no contexto do sapateado, e propor novas experiências do corpo em movimento, distanciando-se de técnicas específicas e codificadas, ao apostar na proposição de corporalidades próprias. É um exercício que compreende a pluralidade dos fazeres em dança de modo a testar diferentes modos de lidar com outras texturas de chão e a produção sonora, contemplando as instabilidades e incertezas, no que concerne ao rumo que os processos irão trilhar, enquanto potência de criação e execução de uma dança digital que fricciona a comunicação com o público.

REFERÊNCIAS

BORGES, Rodrigo Carvalho. **Um Estudo sobre Classificações Físicas e Perceptivas de Timbres da Escuta Cotidiana, de Sons Sintetizados e de Noise Music**. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica) - Escola de Engenharia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

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

HOWARD, John. **Aprendendo a compor**. Tradução de: Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Título original: Learning to compose.

May 10, 1740: South Carolina Passes Negro Act of 1740; Codifying White Supremacy. Disponível em: <<https://calendar.eji.org/racial-injustice/may/10>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

NPS Ethnography: African American Heritage & Ethnography. Disponível em: <<https://www.nps.gov/ethnography/aah/aaheritage/sysmeaningb.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas do trabalho do ator**. 2006. 191 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 090 - 099, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002090>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SEIBERT, Brian. **What the Eye Hears: a History of Tap Dance (English Edition)**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015. *E-book*.

SIEDLER, Elke. **Redesenhos políticos do corpo: uma análise de modos de circulação e concepção da dança on e off-line**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2016.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

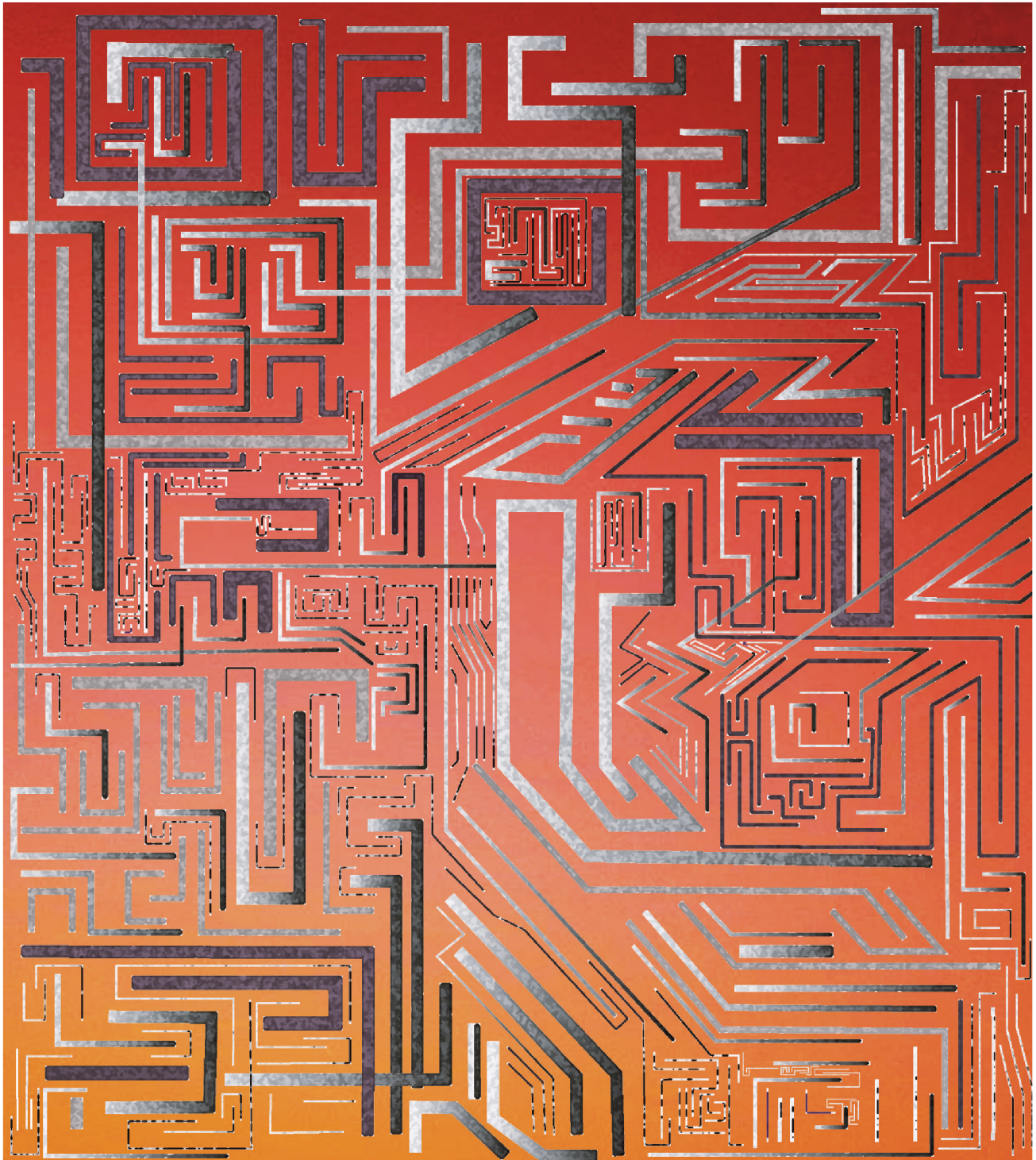
Recebido em: 17/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

EIXO
AXIS

3

PROCESSOS DE CRIAÇÃO, REGISTROS E DOCUMENTAÇÃO
NAS ARTES VISUAIS, NO CINEMA E NAS ARTES DO VÍDEO
PROCESSES OF CREATION, RECORDS AND DOCUMENTATION
IN THE VISUAL ARTS, CINEMA AND VIDEO ARTS



**A CRÍTICA GENÉTICA COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA
DE INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO E
COMUNICAÇÃO EM AUDIOVISUALIDADES****Luiz Rodolfo Annes¹**

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar um estudo de Crítica Genética aplicado a um produto videográfico que faz convergir os campos das artes e das comunicações. O corpus da investigação analítica recai sobre o curta de animação *The Last French Fried Potato* (2004), de minha autoria. A obra audiovisual será discutida, aqui, por meio do seu percurso arqueológico criativo. Esse enfoque pretende mostrar a relevância dos arquivos do processo na investigação de produtos artísticos autorais. O emprego da metodologia de investigação pautada na ciência da Crítica Genética fundamenta-se nos aportes da pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles.

Palavras-chave: Imagem; Artes do Vídeo; Animação; Comunicação; Crítica Genética.

**GENETIC CRITICISM AS A METHODOLOGICAL POSSIBILITY
OF INVESTIGATION IN THE PROCESS OF CREATION AND
COMMUNICATION IN CONTEMPORARY AUDIOVISUALITIES**

Abstract: This article seeks to conduct a study of Genetic Criticism applied to a videographic product that converges the fields of arts and communications. The corpus of the analytical research concerns the animated short film *The Last French Fried Potato* (2004), of which I am the author. The audiovisual work will be discussed here through its creative archaeological journey. This approach intends to show the relevance of the process files in the investigation of authorial artistic products. The use of the research methodology based on the science of Genetic Criticism is grounded in the contributions of Brazilian researcher Cecília Almeida Salles.

Keywords: Image; Video Arts; Animation; Communication; Genetic Criticism.

1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP) E-mail: lrannes7@hotmail.com

INTRODUÇÃO

As alterações nos modos de produção e desenvolvimento das novas tecnologias têm impactado radicalmente a vida dos seres humanos, principalmente no século XXI. Atualmente, vivemos no mundo da reprodutibilidade, um mundo governado pela imagem e pela sua multiplicação por todos os lados e das mais diferentes formas.

Voltando o olhar para a última década, percebemos que as novas tecnologias aumentaram as possibilidades e o controle sobre o mundo das imagens, alterando as formas de produção, reprodução, conservação e difusão, e também as imagens memoriais/históricas do passado. Essa transformação não repercute apenas nas imagens, mas na relação das pessoas com elas, com os aparelhos tecnológicos e, por fim, na sua relação com o mundo.

No ambiente tecnoestético há uma proliferação de criação nas artes do vídeo. Diferentes artistas começam a ter acesso e a explorar as tecnologias e equipamentos digitais, promovendo a utilização desses novos materiais para a produção de suas poéticas autorais.

Inserido nesse contexto, percebo que minha obra se coloca como proposição para uma investigação de processos de criação em arte enquanto possibilidade crítica em torno da (re)produção de imagens estáticas e em movimento.

Como artista visual, transito entre o desenho sobre o papel e a transposição de desenhos para o suporte – *medium* – vídeo. É nessa transição que esta investigação se assenta.

O presente artigo, portanto, pretende realizar uma análise arqueológica sobre o surgimento e os modos de utilização da linguagem ou *signagem* do vídeo no cerne de minha produção nas artes visuais – o curta de animação *The Last French Fried Potato* (TLFFP).

Cabe salientar que o termo *signagem* aqui proposto ancora-se no neologismo criado pelo semioticista brasileiro Décio Pignatari (1984) ao se referir a fenômenos não verbais. Para o autor, a videoarte – e, por consequência, o curta de animação videográfica em questão – seria uma espécie de elemento híbrido contemporâneo, assim como o cinema, a música e a dança, que se estruturam por parataxe, que, segundo Décio Pignatari (1995),

é a configuração própria dos textos não verbais. Pignatari não utilizava o termo linguagem associado às signagens artísticas por considerá-lo excessivamente atrelado à língua, à linguística e à gramática.

Pignatari, citado por Wosniak e Oliva (2019), também afirma que as signagens artísticas e comunicacionais, de forma geral, “constituem-se em um sistema aberto de signos que não são subordinados uns aos outros e, desta forma, atuam em um agrupamento em rede, a partir de uma relação em trânsito permanente e sem hierarquias técnicas ou estéticas” (WOSNIAK; OLIVA, 2019, p. 165).

Esclarecidos os conceitos acerca da signagem videográfica, cabe mencionar que a metodologia de análise utilizada nesta investigação será a Crítica Genética. Parte-se dos estudos da autora Cecília Almeida Salles na busca, descrição e análise de alguns elementos geradores que levaram a esse desdobramento em minha pesquisa autoral.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA – A CRÍTICA GENÉTICA E O PROCESSO GERACIONAL DA OBRA

A Crítica Genética, que na sua origem estava voltada para o estudo dos manuscritos literários, com Cecília Almeida Salles ganha nova dimensão, passando a uma noção ampliada do conceito de manuscritos, considerados como os arquivos de processo dentro de um percurso criativo. Os arquivos de processo podem ter diferentes materialidades: rascunhos, copiões, anotações, diários, fotos, músicas, arquivos digitais.

Salles é doutora em Linguística pela Pontifícia Universidade de São Paulo (1990), onde atualmente ministra aulas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. É coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP e ali desenvolve, desde 1990, pesquisas acerca da Crítica Genética em diferentes linguagens, mostrando uma Crítica Genética para além da literatura.²

² Informações obtidas por meio de consulta ao Currículo Lattes da pesquisadora. Link: <http://lattes.cnpq.br/6112940247306533>. Acesso em: 12 jan. 2022.



Admito que em minha trajetória artística tenho uma constante recorrência a cadernos de anotações para registrar diferentes formas de reflexão, o que traz um rico material para a investigação dentro do meu próprio processo de criação nas artes do vídeo. O encontro com as teorias e a metodologia proposta por Salles acabou, portanto, por reverberar no estudo investigativo aqui proposto.

Segundo Salles (2008), o início dos estudos genéticos em sua primeira fase é localizado na França, em 1968, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, quando o Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) forma uma pequena equipe para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França (BNF). Os pesquisadores enfrentaram problemas metodológicos ao trabalhar com tal material. Essa etapa inicial de pesquisa ocorre entre os anos 1968 e 1975. De 1975 até 1985 dá-se uma segunda fase dentro da Crítica Genética, quando se inicia o diálogo desse grupo com outros pesquisadores, que começavam a estudar manuscritos de autores como Proust, Zola, Valéry e Flaubert. Nesse momento cria-se um laboratório no CNRS, dedicado exclusivamente aos estudos literários.

Salles (2008; 1998b) afirma que a Crítica Genética chega ao Brasil em 1985 por intermédio de Philippe Willemart, que organiza em São Paulo o I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo. Um terceiro momento dentro das pesquisas em Crítica Genética se dá a partir dos anos 1990, quando há uma grande expansão dos estudos genéticos, que adquirem caráter transdisciplinar.

A Crítica Genética, que vinha se dedicando aos estudos dos manuscritos literários, passa, então, a discutir o processo criador em outras manifestações de linguagem. Como aponta Salles (1998b), a Crítica Genética tem em sua natureza a possibilidade de estudar os manuscritos de toda e qualquer forma de expressão artística. Não por acaso, seus estudos avançaram para além da literatura, abrindo possibilidade de pesquisas nas artes visuais, arquitetura, cinema, dança, teatro, música, jornalismo e publicidade.

O pesquisador em Crítica Genética tem por intento compreender a criação em processo e, para isso, passa a conviver com o ambiente do fazer artístico. O crítico genético investiga o processo de criação artística a partir de registros de percurso deixados pelo artista.

Podemos, através da Crítica Genética, acompanhar um processo de gênese das obras de arte, entendendo seu processo e não apenas buscando um ponto de origem. A questão-chave é: “como é criada uma obra”?

A partir dessa questão vital, Salles aponta, em *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística* (2008), que:

Os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos (SALLES, 2008, p. 25).

A Crítica Genética, portanto, não busca desvendar a origem da obra, mas, sim, verificar o processo e o crítico genético, nesse caso, tem como objetivo constatar a ocorrência de possíveis reincidências, recorrências de elementos, temas, atitudes, escolhas do artista ao longo do caminho gerativo da obra em questão.

Nesse percurso detecto nos meus arquivos do processo – em sua maioria cadernos de anotações, de diferentes formatos, que contêm reflexões sobre minha produção – uma vasta fonte para o estudo das animações. É possível, a partir da análise desse material, perceber escolhas e caminhos que me direcionaram para o uso dessa linguagem específica. Vale aqui observar que a criação acontece em movimento contínuo e carrega como característica o inacabado.

PERCURSO(S) INACABADO(S) – DO DESENHO AO MOVIMENTO

O ano de 2004 foi um ano de virada na minha produção artística. Eu trabalhava até esse momento com desenho e escrita como principais linguagens dentro de minha produção. O material que produzia era fortemente influenciado pela literatura, quadrinhos, desenhos animados, mas utilizando sempre como suporte diferentes tipos e formatos de papéis.

O vídeo *The Last French Fried Potato* foi realizado no ano de 2004, a partir da técnica de animação quadro a quadro, na qual cada quadro é desenhado individualmente à mão e a sequência dos quadros faz com que visualizemos o movimento.

A edição do vídeo é de Luciano Mariussi³ e a trilha sonora apresenta a música *Parallel Dimensions*, da banda Nine Inch Nails⁴. A duração é de 1:43 min. O vídeo foi exibido pela primeira vez em 2004, na Casa Andrade Muricy, em Curitiba, na exposição individual intitulada *Eu não entendo Jesus Cristo e*, posteriormente, em 2005, na exposição coletiva *Desenho*, com curadoria de Paulo Reis, no Museu da Universidade Federal do Paraná (UFPR), também localizado em Curitiba.

Em TLFFP predomina o espaço em branco cortado por uma linha do horizonte e um personagem chamado de Batata, que caminha por essa linha até fundir-se com ela, no final do vídeo. O movimento do personagem é como se ele se arrastasse pela paisagem. A linha do horizonte oscila a cada quadro, então, ao vermos o vídeo, ela não é uma linha dura e estática: ela se move com certa fluidez, parecendo muitas vezes a corda bamba em que se aventura o equilibrista. A Batata é como aquele que se equilibra colocando sua vida em risco. Em seu rosto percebemos pequenos traços que determinam boca, olhos e nariz; ao mover-se, suas feições mudam, remetendo a diferentes estados emocionais, como alegria e tristeza. A Batata sempre está de olhos fechados, como se caminhasse cegamente para frente em um transe ou estado sonambúlico. A personagem por vezes nos mostra sua pequena língua, buscando nos provocar. A caminhada solitária da Batata fala do estar só no mundo e na jornada, do caminho percorrido como metáfora da vida. O clima do vídeo é dado pela trilha sonora, que impõe ritmo e densidade à atmosfera.

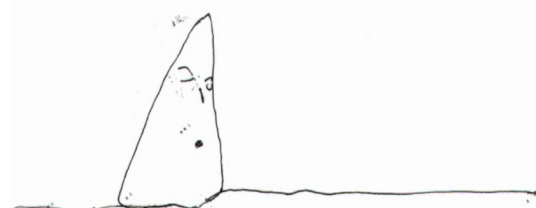
O desenho no vídeo é muito econômico, com poucas linhas e traços, que, repetidos quadro a quadro, dão ideia de movimento, não necessariamente belo ou fluido. Há um aspecto de desleixo que beira o desenho infantil, mas com crueza e ironia que acaba nos

3 “Luciano Augusto Mariussi (Tupãssi, Paraná, 1974). Artista visual e gravador. Frequenta o curso de educação artística na Faculdade de Artes do Paraná, em 1996, e conclui bacharelado em gravura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1997, em Curitiba. Realiza cursos de direção de cinema, desenho publicitário, litografia, livro de artista e xilogravura. Sua pesquisa une arte e tecnologia numa direção contrária, apontando para um certo estranhamento do homem diante das novas tecnologias”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa212680/luciano-mariussi>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

4 “Nine Inch Nails (abreviado como NII) é uma banda de rock industrial, fundada em 1988 por Trent Reznor em *Cleveland*, Ohio, Estados Unidos. Reznor foi o único membro oficial da banda Nine Inch Nails e permaneceu responsável sozinho por sua direção musical, sendo o principal produtor, cantor, compositor e multi-instrumentista. Os estilos musicais do NII abrangem uma grande variedade de gêneros, enquanto retendo um som caracteristicamente intenso usando instrumentos e processos eletrônicos. É um trabalho autoral e sempre atento cuidadosamente aos detalhes da produção”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nine_Inch_Nails>. Acesso em: 12 jan. 2022.

desestabilizando. O vídeo tem formato curto e ficamos presos a seu tempo, apreensivos com o desfecho da ação ou narrativa da personagem, e ela simplesmente desaparece, como quando nos chega a morte e nosso corpo funde-se novamente com a terra (figura 1).

Figura 1: A Batata - Vídeo *The Last French Fried Potato*



Fonte: Frame de *TLFFP* (2004). Acervo do artista

Em minha produção artística os desenhos, bordados, gravuras, textos e animações formam um corpo único; uma obra em andamento que se desdobra em diferentes signagens. Essas signagens, com suas especificidades, entrelaçam-se por meio de interesses e temas comuns, que se conectam e convergem entre si, em uma espécie de teia complexa que vai se ramificando e criando novos pontos geradores a cada obra.

Em meus processos de criação percebo uma intensa contaminação por diversas referências: literatura, poesia, história da arte e cinema. Por outro lado, meu imaginário também foi influenciado pela cultura de massa: quadrinhos, videogame e desenhos animados sempre me despertaram interesse, desde a infância até a adolescência. Elas podem ser observadas em um exame apurado dos meus cadernos de anotações. Tais cadernos são aqui considerados como documentos de processo e têm a capacidade de nos revelar o ambiente em que se dá a construção da obra.

Os documentos de processo são ressaltados por Salles em *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998):

Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia (SALLES, 1998a, p. 37).

No início de minha jornada da graduação em Artes Visuais, já a partir do segundo ano do curso, as disciplinas ministradas permitiam maior liberdade de escolha nas signagens utilizadas no desenvolvimento de uma poética autoral. Nesse período, ressaltou em minha produção um interesse maior pelo desenho. O contato com a literatura e a poesia eram muito intensos e eu buscava levar essa vivência para dentro de meus trabalhos de pintura, desenho e gravura. Frequentemente inseria em minhas poéticas visuais elementos gráficos que remetiam a trechos de poemas e livros que estava lendo na época, entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000. Porém um problema alérgico com tintas, solventes e materiais utilizados na gravura levou-me a uma dedicação muito maior ao desenho como linguagem principal.

No percurso de 2000 a 2003 me dediquei intensamente à linguagem do desenho e em 2004 senti a necessidade de inovação dentro das minhas práticas, já bastante sedimentadas no desenho e escrita.

BATATINHA QUANDO NASCE SE ESPARRAMA PELO CHÃO...

No período compreendido entre 1999 e 2000 realizei estudos de gravura em metal, sob a orientação da artista Andréia Las⁵.

Em 2004 voltei a frequentar o ateliê de gravura do Museu da Gravura de Curitiba⁶, após o afastamento devido aos problemas alérgicos com o material utilizado nas técnicas em gravura sobre metal. Nesse momento, sob a orientação de Ana Gonzalez,⁷ me dediquei a alguns experimentos em xilogravura, que logo abandonei, pois foram insatisfatórios. Dentro do ateliê, entre conversas e discussões com Ana sobre a área e o fazer artístico,

5 “Andréia Cristina Las nasceu em Curitiba, PR. Formou-se em Educação Artística pela UFPR. Desde 1986 é orientadora de gravura nos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Realizou cursos de gravura em metal com S.W. Hayter – Atelier 17 – Paris – França, curso de serigrafia com Dionisio Del Santo, Casa da Gravura – Curitiba, curso de papel artesanal com Otávio Roth, Casa da Gravura – Curitiba – PR. Expôs individualmente em galerias e centros culturais de diversos estados brasileiros e também fora do Brasil.” Disponível em: <<http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/80-artistas-brasil/437-andreia-las>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

6 O Museu da Gravura Cidade de Curitiba tem sede no prédio histórico que pertenceu ao Barão do Serro Azul, sendo uma unidade da Fundação Cultural de Curitiba. Após sua restauração, tornou-se abrigo dos ateliês de gravura, litografia, gravura em metal, xilogravura e serigrafia, pertencentes ao Museu da Gravura, que engloba ainda o setor de pesquisa, as salas de exposição e loja da gravura.

7 Artista e orientadora no ateliê de xilogravura no Solar do Barão.

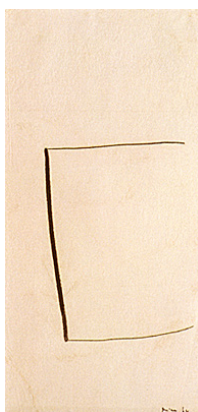


inicie uma pesquisa na técnica da monotipia. Essa escolha foi inspirada na artista brasileira Mira Schendel⁸, que fazia um trabalho muito delicado utilizando essa técnica e que me interessava como referência estética:

Mira Schendel faz grande quantidade de desenhos em papel de arroz, conhecidos também como Monotipias, de 1964 e 1966. Ela os realiza entintando uma lâmina de vidro sobre a qual o papel é pousado para, então, traçar sobre ele as linhas, pelo avesso, usando a unha ou algum instrumento pontiagudo. A opção em desenhar pelo verso tem uma importância conceitual para a artista, que pesquisa assiduamente um meio de chegar mais próximo da transparência. Como chama a atenção o crítico de arte Rodrigo Naves, esse traço indireto, caracterizado pelo uso do vidro entintado, em lugar de riscar a linha diretamente sobre o papel, diminui o controle sobre o resultado, incorporando irregularidades e imprecisões que, justamente, interessam à artista mais do que a vontade de ordenação e o controle dos meios (NAVES, 1996, p. 63).

Algumas características apontadas por Naves nos desenhos de Mira Schendel me interessaram na época, entre elas a incorporação de irregularidades e imperfeições. Queria fazer algo simples e delicado, como nos desenhos da artista (figura 2).

Figura 2 - *Sem Título* (1994)



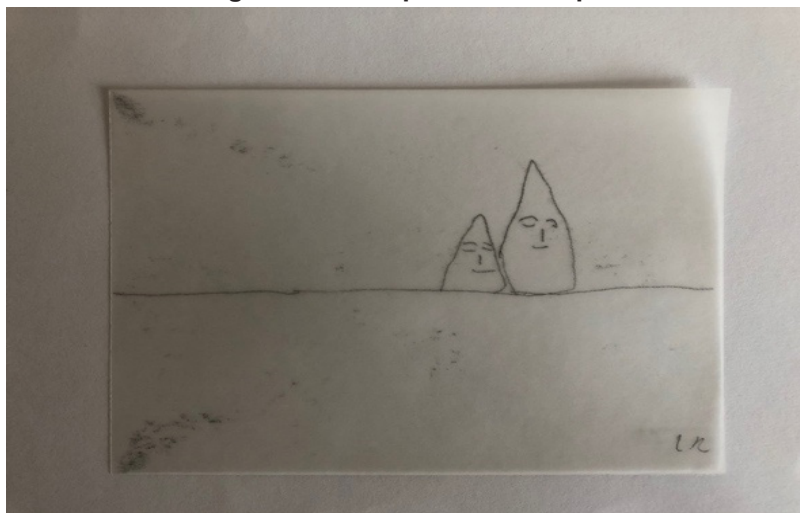
Fonte: Acervo coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural.

Foi com as monotipias que nasceram os personagens conhecidos como batatas. Durante alguns meses, frequentemente ia ao ateliê de gravura para fazer minhas monotipias com os personagens Batatinhas. Percebi durante o processo, analisando alguns trabalhos,

8 "Myrrha Dagmar Dub (Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, São Paulo, 1988). Desenhista, pintora, escultora. Muda-se para Milão, Itália, na década de 1930, onde estuda arte e filosofia. Abandona os estudos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Estabelece-se em Roma em 1946, e, em 1949, obtém permissão para mudar-se para o Brasil. Fixa residência em Porto Alegre, onde trabalha com design gráfico, faz pintura, escultura de cerâmica, poemas e restauro de imagens barrocas." Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

que me era recorrente a imagem de uma batata solitária sobre uma linha que remete à linha do horizonte. A imagem se repetia muitas vezes, mas alteravam-se as expressões no rosto das batatas, que ora pareciam tristes, ora felizes, esboçando um sorriso ou bravas e amarguradas – isso com alguns econômicos traços. Nas monotipias sempre prevalecem o fundo branco e a linha delicada que marca o personagem e a paisagem de maneira muito simplificada (figura 3).

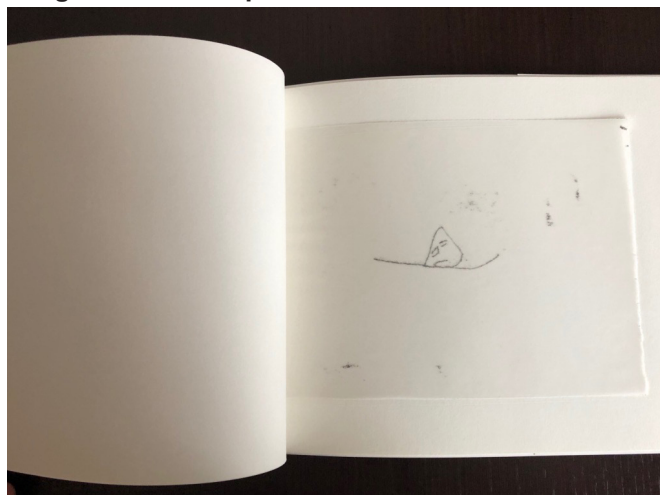
Figura 3 - Exemplo de Monotipia



Fonte: Série *Humores de Batata* (2004). Acervo do artista

No ano de 2004, Ana Gonzalez me convidou para uma exposição na sala de exposição anexa à loja de gravura do Solar do Barão. Seu projeto se denominava Máximo Múltiplo Incomum. Para essa exposição construí uma pequena série de livros de artista intitulados *Humores de Batatas*. No interior de cada livro foram coladas quatro monotipias, que mostravam uma batata na sua linha do horizonte e seus diversos humores. Ao se folhear o livro, algo lembrava o movimento da batata caminhando sobre a linha do horizonte (figura 4).

Figura 4 - Monotipia da Série Humores de Batata



Fonte: Série Humores de Batata (2004). Acervo do artista.

Para a abertura da exposição elaborei um texto que tinha certa ironia e brincava com a quadrinha⁹ infantil Batatinha quando nasce. Esse poema tem origem popular, não sendo possível identificar o(a) autor(a).

No texto Humores de Batata faço alterações no poema original de forma humorada e irônica, além de acrescentar pensamentos sobre as batatas e trechos de um poema de Ana Cristina Cesar¹⁰.

Humores de Batata

Batatinha quando nasce...

O que ele poderia dizer sobre o despertar de uma batata? Seria melhor o silêncio que tentar explicar qualquer coisa. As batatas são assim mesmo, ora doces, ora salgadas, e não permitem nenhuma espécie de controle. Quem disse um dia que as conhece de verdade mentiu, pois apenas uma batata sabe do que é realmente feita. As batatas habitam por dentro do oculto da terra. Lá as batatas crescem e deliciam-se de prazer.

Batatinha quando nasce se esparrama...

Além disso, as batatas possuem humores, até os incrédulos já estão dando-se por convencidos...

⁹ “Quadrinhas de quatro versos são de autoria popular e coletiva e passadas de geração em geração. Elas facilitavam a memorização de histórias quando a escrita e a leitura eram privilégios da corte e dos religiosos. O ano exato da criação do poema é incerto, mas Silvio Romero, em *Cantos populares do Brasil*, registrou os versos em 1885. O original era “Batatinha quando nasce / Deita rama pelo chão; Mulatinha quando deita / Bota a mão no coração”, alusão aos assédios de patrões sobre mucamas na época da escravidão. A rima provavelmente foi adaptada depois para ficar palatável às crianças. Assim, o “deita a rama” ou “esparrama” foi trocado por “espalha a rama”, e “mulatinha” por “menininha”. Fontes: Ari Riboldi, especialista em expressões idiomáticas, e Deonísio da Silva, etimólogo; livros *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero, e *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo.” Disponível em: <<https://super.abril.com.br/blog/oraculo/batatinha-quando-nasce-esparrama-pelo-chao-quem-criou-esses-versos/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

¹⁰ “Ana Cristina Cruz Cesar nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 2 de junho de 1952, filha de Waldo Aranha Lenz Cesar e Maria Luiza Cesar. Viveu “em estado de emergência”, nas palavras de Florência Garramuño, argentina estudiosa de sua obra, e, desse modo, transitou com afeição por áreas distintas, desde a poesia, passando pelo cinema, pela crítica literária e pela tradução.” Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/ana-cristina-cesar/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

Temperos dos mais diversos, alegria, tristeza, raiva, dúvida, excitação, ódio, amor, esperança.

E assim as batatas seguem sua jornada, caminhando em uma tênue linha do horizonte.

As batatas tentam escapar do seu terrível destino e daqueles que através delas anseiam

por saciar seus apetites. As batatas querem viver livres e escapar da grande fome que as persegue... As batatas não querem mais ser purê, não querem ser mais fritas, as batatas não querem ser nem cozidas, nem assadas. As batatas querem apenas aquilo que todos nós queremos. As batatas querem apenas ser felizes e querem permanecer cruas em suas cascas. Para alcançarem seu objetivo, estão dispostas a tudo. Estamos correndo sério perigo e a situação pode agravar-se mais ainda.

Batatinha quando nasce se esparrama pelo chão...

As batatas lutarão até o fim e declaram que, se alguém quiser devorá-las, será em sua crueza, uma batata e todos os seus humores...

Batatinha quando nasce se esparrama pelo chão...

Mamãezinha quando dorme põe a mão no coração...

Não é tesão não, Mas jura segredo e perdoa qualquer inconveniente da noite [passada.] Texto de ..., com participação de Ana Cristina Cesar. (ANNES, 2018, p. 154-155).

A BATATINHA NASCE... E O VÍDEO, QUANDO NASCE?

Ao participar da exposição, conheci, através de Ana Gonzalez, o videoartista Luciano Mariussi, que trabalhava com videoarte havia algum tempo e tinha experiência em edição de vídeo. Surgiu então um contato com o Luciano e em algum momento de nossas conversas vi a possibilidade de fazer um vídeo com os desenhos animados. Como seria meu primeiro experimento em vídeo, pensei em fazer algo simples e me pareceu muito apropriado utilizar a ideia das batatas caminhando na linha do horizonte. Outro fator definitivo foi a possibilidade de ter em meu escritório um computador e um *scanner*.

Na época de minha formação em Pintura, não tive acesso à tecnologia. Nesse ponto os acessos aos aparelhos tecnológicos abriram possibilidades para novas experiências artísticas.

Após algumas instruções do Luciano Mariussi sobre ordenação dos arquivos digitalizados, resolução das imagens e formato, iniciei a primeira animação da série de quatro com a personagem Batata. A técnica que escolhi foi a de desenho quadro a quadro, já que estava mais familiarizado com o desenho enquanto linguagem. Utilizei o princípio básico de sequência de imagens que, somando-se umas às outras, após certa quantidade, geram a ilusão do movimento. Para isso fiz uso do papel vegetal, que possui a transferência adequada para enxergar o desenho anterior e ter referências para o próximo desenho. Foi

aí que criei a sequência de dezenas de desenhos que mostravam uma Batata caminhando na linha do horizonte. A narrativa era extremamente simples e os traços também. Uma Batata que caminha e depois desaparece, juntando-se à linha do horizonte, que representa sua morte.

Já com os arquivos digitalizados, reuni-me com Mariussi pra fazer a edição do vídeo. Foi usado um software de edição que me parecia bem complexo, pois não tinha nenhuma proximidade com tais mecanismos. Mariussi fez a edição do vídeo e trabalhamos também no áudio.

A trilha sonora foi manipulada recortando-se um trecho da música *Parallel Dimensions*, da banda Nine Inch Nails. A tentativa arquitetada foi criar um clima de mistério. A escolha da música se deu após algumas conversas e audições de bandas e músicas na casa de um amigo. Essa primeira obra em vídeo é intitulada *The Last French Fried Potato* em referência a um poema do artista Emmett Williams,¹¹ que descobri fazendo pesquisas no grande acervo de material artístico do site UBU.

O poema de Williams tem certa dose de humor que me interessou, e uma das últimas frases é *I have just eaten the last french-fried potato*¹², que na ocasião me chamou a atenção e tornou-se título da animação.

Ao refletir sobre esse acontecimento, o fato de um poema despertar interesse em meio ao processo da construção da animação *The Last French Fried Potato* fica evidente e encontra uma forma de corroboração a partir de um comentário de Salles quando destaca o acaso no processo de criação artística:

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar pelo artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (SALLES, 1998a, p. 34-35).

11 Nota do autor: Emmett Williams era poeta e artista visual americano. Foi casado com a artista visual britânica Ann Noël. Williams nasceu em Greenville, Carolina do Sul, cresceu na Virgínia e viveu na Europa de 1949 a 1966. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Emmett_Williams>. Acesso em: 12 jan. 2022.

12 Tradução livre do autor: *acabei de comer a última batata frita*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto foi discutida e analisada, com base na Crítica Genética, a obra de vídeo *The Last French Fried Potato* e seu processo de criação a partir das monotípias e da influência dos desenhos animados como referência na construção de meu imaginário artístico.

Essa metodologia permitiu observar as várias conexões entre os arquivos do processo e a construção da obra final apresentada ao público, apesar de a descrição textual trazer certa linearidade no processo, parecendo que isso deu sequência àquilo.

Percebo, dessa forma, que influências e referências diversas se conectam ao mesmo tempo, formando uma teia onde se ligam diversos elementos.

Destaco que o acaso tem papel importante dentro do processo de minhas criações e que, enquanto produzo um desenho ou vídeo, tudo que está a minha volta pode se tornar material fundador da obra, seja a referência visual de um artista, um trecho de um livro ou poema, uma música ou outros estímulos.

1 REFERÊNCIAS

ANNES, Luiz Rodolfo. **Tudo para você**. Curitiba: Medusa, 2018.

CESAR, Ana C. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/ana-cristina-cesar/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

LAS, Andréia. Disponível em: <<http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/80-artistas-brasil/437-andreia-las>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

LAS, Andréia et al. **Solar da Gravura**: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Curitiba: Medusa, 2011.

MARIUSSI, Luciano. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa212680/luciano-mariussi>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

NAVES, Rodrigo. Pelas costas. In: SCHENDEL, Mira. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca D'Água, 1996. p. 63. [Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, com curadoria de Sônia Salzstein].

NINE INCH NAILS. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nine_Inch_Nails>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIGNATARI, Décio. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Globo, 1995.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998a.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUC, 1998b.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/1449924/Cr%C3%ADtica_Gen%C3%A9tica_fundamentos_dos_estudos_gen%C3%A9ticos_sobre_o_processo_de_cria%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação, construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHENDEL, Mira. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schandel>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

WILLIAMS, Emmett. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Emmett_Williams>. Acesso em: 12 jan. 2022.

WILLIAMS, Emmett. Disponível em: <http://www.ubu.com/historical/gb/williams_last.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.

WOSNIAK, Cristiane; OLIVA, Rodrigo. Linguagem, corpo e estética na construção de conhecimento no cinema e nas artes do vídeo. In: SOUZA, Ivan Vale de (Org.). **A produção do conhecimento nas letras, linguísticas e artes** – vol. 2. Ponta Grossa: Atena, 2019. Disponível em: <<https://www.atenaeditora.com.br/arquivos/ebooks/a-producao-do-conhecimento-nas-letras-linguisticas-e-artes-2>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

Recebido em: 27/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

VENDO SONS (OU)VINDO IMAGENS: MARY ELLEN BUTE A PARTIR DA TEORIA DE CINEASTAS¹**Vitor Droppa Wadowski Fonseca²
Débora Regina Opolski³**

Resumo: este artigo projeta uma investigação em torno dos processos de criação da cineasta Mary Ellen Bute empregados para inter-relacionar o som e a imagem em suas obras de Música Visual. À luz da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas (PENAFRIA et. al, 2015, 2016, 2017, 2020), pretende-se verificar caminhos de pesquisa possíveis a partir dos escritos, entrevistas e documentos de processo diversos deixados pela própria artista e disponibilizados pela *Beinecke Library*, repositório de manuscritos da Universidade de Yale. Assim, assentar as bases para o desdobramento de um artigo posterior é a premissa deste texto, cujo caráter embrionário de mapeamento e revisão, também expõe os processos de elaboração de uma pesquisa de mestrado em andamento.

Palavras-chave: Cinema Experimental; Música Visual; Mary Ellen Bute; Teoria de Cineastas; Processos de Criação.

SEEING SOUNDS OR HEARING IMAGES: MARY ELLEN BUTE FROM FILMMAKERS THEORY

Abstract: this paper projects an investigation around the creative processes of filmmaker Mary Ellen Bute used to interrelate sound and image in her Visual Music. In light of the approach proposed by the Filmmakers Theory (PENAFRIA et al.), it is intended to verify possible research paths from the writings, interviews and process documents left by the artist herself and made available by the Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Thus, laying the foundations for the unfolding of a later article is the premise of this text, whose embryonic character of mapping and revision, also exposes the processes of elaboration of an ongoing master's research.

Keywords: Experimental Cinema; Visual Music; Mary Ellen Bute; Filmmakers Theory; Creative Processes.

1 Pesquisa realizada com fomento – na modalidade de bolsa de mestrado – da Fundação Araucária. Uma versão anterior deste artigo foi apresentada ao 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, sob o título *Ver os sons, ouvir as imagens: a Música Visual de Mary Ellen Bute*. Visando ampliar o potencial desta pesquisa de revisão enquanto fonte para futuros estudos sobre Mary Ellen Bute, o presente texto atualizado estende o levantamento bibliográfico e filmográfico referente à cineasta, *linkando* suas obras disponibilizadas *online* e agregando outros documentos mapeados.

2 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e graduado em Licenciatura em Artes Visuais na mesma instituição. É membro do grupo de pesquisa CineCriare - cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq), vinculado à linha Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. E-mail: vitordwfonseca@gmail.com

3 Orientadora, docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), e do curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutora em Comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), com Mestrado e Graduação em Música pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: deboraopolski@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

No ano de 1977, a estadunidense Mary Ellen Bute (1906-1983) funda, em conjunto com outras cineastas, a *Women's Independent Film Exchange*: organização dedicada a redescobrir as contribuições de mulheres na cinematografia norte-americana por meio de pesquisa e difusão de filmes de autoria feminina em circuitos do cinema não-comercial. Cinco anos depois, no verão de 1981, uma foto da artista acompanhada da legenda “Mary Ellen Bute – criadora das primeiras imagens fílmicas geradas eletronicamente” ocuparia a capa da revista feminista *Women Artists News* (fig. 1), que naquele volume redescobria as quase quatro décadas de contribuições da pioneira, por sua vez apagada na história do cinema.

Figura 1 – Capa da revista *Women Artists News* – Bute manipulando o Osciloscópio



Fonte: Adaptado de *Women Artists News*, vol. 7, nº. 2, verão 1981.

A edição da revista trazia o dossiê intitulado *Women in Film, Part I* (vol. 7, nº. 2, verão, 1981), com o artigo de abertura, *Restoring Women to Film History*, escrito pela historiadora, curadora e diretora Cecile Starr. Como sugere o título de sua publicação – e como evidenciaram as empreitadas de sua carreira –, a autora se dedicou a restaurar o lugar de cineastas mulheres na história do cinema, problematizando o negligenciamento das realizações femininas no campo de estudos da arte e o consequente desconhecimento das conquistas contínuas de mulheres artistas precedentes. A problematização exposta no artigo refletia uma preocupação do dossiê como um todo e, em linhas gerais, do foco e escopo da revista *Women Artists News* nos seus dezessete volumes editados entre 1975 a 1992, bem como de outros inúmeros esforços da *Women's Independent Film Exchange* e demais coletivos feministas que iniciaram, ainda antes dos anos 1970, uma investida sistemática para recuperar o lugar das mulheres na história da arte.

Desde então, mesmo que se possa constatar uma melhora progressiva da situação problematizada, a necessidade da manutenção dessa postura consciente diante de uma história da arte defasada fica evidente justamente quando se depara com cineastas como Mary Ellen Bute, cujas experimentações pioneiras tateadas na edição de 1981 da *Women Artists News* pouco foram perscrutadas quarenta anos depois, a julgar pela quantidade escassa de pesquisas sobre essa artista disponíveis na atualidade.

Talvez, e mais certamente, a reivindicação creditada na capa da revista não seja de todo verdadeira, já que um ano antes de Bute criar “as primeiras imagens fílmicas geradas eletronicamente” por volta de 1952, os cineastas Norman McLaren e Hy Hirsh haviam feito uso de imagens eletrônicas nos filmes *Around is Around* e *Divertissement Rococo*, ambos em 1951. No entanto, o equívoco não destitui o fato de que a artista esteve à frente dos primeiros experimentos criativos com processos videográficos, e muito menos de que ela concluiu o primeiro filme abstrato norte-americano (*Rhythm in Light*, 1934), ou de que realizou a primeira adaptação cinematográfica do trabalho do escritor James Joyce em *Passages from Finnegans Wake* (1965) – premiado no Festival de Cinema de Cannes do mesmo ano –; sobretudo, não deslegitima o fato de que ela conseguiu produzir e distribuir

seus filmes experimentais em grandes cinemas, festivais e museus entre 1934 a 1965, à despeito de todas as dificuldades impostas por um circuito artístico discriminatório dominado por cineastas homens.

Em busca de uma “nova forma cinética de arte visual – uma que unisse som, cor e forma” e permitisse que os “materiais (visuais e audíveis) fossem sujeitos a qualquer inter-relação e modificação concebível” (BUTE, 1956, p. 2), a artista explorou desde a transposição de conceitos temporais da música para a pintura, sob influência abstracionista de Wassily Kandinsky e Paul Klee, à aplicação de teorias físicas e matemáticas de correspondência som-luz, insistindo na aproximação entre arte e ciência em práticas artísticas com *color organs*, até finalmente fundar, em meados da década de trinta, sua pequena produtora independente batizada *Expanding Cinema Inc.*, desvincilhando-se dos moldes narrativos, representativos e industriais do cinema *mainstream* para expandir as possibilidades de integração som-imagem em filmes sonoros abstratos. Com efeito, não apenas foi uma das artistas mais importantes experimentando com o conceito ao qual ela, Oskar Fischinger, Norman McLaren, Hy Hirsh, Len Lye, John Whitney e outros cineastas vanguardistas atuantes na América do Norte designavam de *Visual Music* (aqui traduzido por Música Visual), como também descortinou novos horizontes para este campo de criação a partir de suas obras audiovisuais geradas por sinal eletrônico, processo amplamente difundido nas décadas seguintes.

Sem querer privá-la da epígrafe de pioneira, pertinente para reforçar, como destacado nas notas das editoras da *Women Artists News* (LYLE, 1981, p. 3), o lugar das cineastas mulheres “na linha de frente de cada estágio de desenvolvimento do meio [fílmico]”, a intenção desta pesquisa não é tanto estabelecer Mary Ellen Bute enquanto instauradora de um discurso, estética ou manifestação artística completamente inédita, mas sim contextualizá-la na linhagem histórica (des)contínua dos experimentos artísticos fundados nas relações estreitas entre som e imagem e no entrecruzamento de práticas, linguagens e mídias óticas e acústicas.

Mais precisamente, pretende-se investigar a realizadora e sua obra *no e em* meio a história da Música Visual, sendo este artigo um desdobramento do projeto de pesquisa *Da Visual Music à Música Visual: movimentos do som e imagem no audiovisual abstrato*,

atualmente em desenvolvimento no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/UNESPAR). Neste contexto, interessa compreender o conceito de Música Visual a partir do discurso poético de Mary Ellen Bute expresso em seus escritos, entrevistas, documentos de processo diversos e obras audiovisuais, ancorando-se na abordagem da Teoria de Cineastas (PENAFRIA et. al, 2015, 2016, 2017, 2020) para arquitetar uma análise crítica em torno do pensamento artístico da realizadora.

Contudo, a elaboração de um artigo com tais pretensões foi desacelerada por imprevistos que interferiram (positivamente) a sua escrita e acabaram demandando uma etapa anterior de pesquisa, que aqui será apresentada. Enquanto texto inicialmente produzido para a disciplina *Cineastas: autoria e criação*⁴ e, portanto, circunstanciado pelas temáticas abordados em sua ementa, optou-se por focalizar as reflexões criativas de cineastas, olhando para os processos de criação sob o prisma das abordagens críticas debatidas no decorrer das aulas, notadamente a Crítica de Processos (SALLES, 2011) e a Teoria de Cineastas – daí a escolha de Mary Ellen Bute e a respectiva busca por obras, escritos, esboços e outros de seus materiais. O que não se previu, neste caso, foi a quantidade expressiva dessas fontes primárias encontradas preservadas em três coleções da *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, repositório de arquivos literários da Universidade de Yale que, além de ceder o acesso gratuito e *online* ao seu acervo, cordialmente prestou o serviço de digitalizar cerca de quatrocentas páginas de documentos manuscritos solicitados para o desenvolvimento da pesquisa.

Por mais proveitosa a oportunidade, em virtude do funcionamento reduzido da biblioteca no período da pandemia e da grande quantidade de materiais solicitados, o recebimento dos arquivos se deu de forma bastante prolongada e gradual. Com novos documentos chegando aos poucos, novas ideias esporadicamente atravessaram a elaboração do artigo, conduzindo-o por rumos paralelos de idas e vindas, sem direção definida até que o reconhecimento dos referenciais fosse completado. Isto porque a “leitura atenta, cuidada, aturada de todo o tipo de material escrito pelo cineasta, desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas” é encarada pela Teoria de Cineastas (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 28), abordagem adotada por esta investigação, como um

4 Disciplina optativa ministrada pelo prof. Dr. Eduardo Túlio Baggio, ofertada no primeiro semestre de 2021 pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR).

dos primeiros passos necessário na aquisição de “um conhecimento aprofundado do percurso do cineasta para, numa segunda fase, se relacionar esse percurso com eventuais respostas ou problematizações que possam contribuir para um avanço na compreensão [do som e] da imagem em movimento” (Ibid., p. 29).

Tendo em vista que a entrega dos documentos restantes de Bute pela *Beinecke Library* ultrapassaria em muito a data limite estabelecida pela disciplina para a conclusão do artigo, considerou-se mais adequado restringir suas pretensões e limitá-lo à primeira fase de reconhecimento orientado pela Teoria de Cineastas. Reformulada, a pesquisa voltou-se à revisão bibliográfica, mapeamento e organização das fontes primárias, com o objetivo de estudar as possibilidades da referida abordagem para o desenvolvimento da investigação projetada em torno de Mary Ellen Bute e sua Música Visual, levantando ainda alguns questionamentos e problematizações que, em outra ocasião, serão aprofundadas em um artigo dedicado. Assim, esta escrita se alimentou dos documentos diversos da realizadora na medida em que eles foram sendo entregues digitalizados, apresentando um caráter embrionário que delinea – para se aproveitar de uma expressão largamente comentado na disciplina – um artigo *em processo*.

2 PELÍCULAS DEGRADADAS: RESTAURAR E REVER MARY ELLEN BUTE

Se durante o período de maior atividade da carreira artística de Mary Ellen Bute – da década de trinta até meados dos anos sessenta – seus filmes abstratos obtiveram visibilidade considerável, contando com exibições regulares no *Radio City Music Hall* de Nova Iorque e em outros cinemas movimentados, nos anos subsequentes, a cineasta e sua obra fadaram a um desconhecimento ainda mais acentuado se comparado àquele que atingiu seus pares, como os já citados Fischinger, McLaren e Whitney. Efetivamente, Bute sofreu um duplo apagamento: primeiro, e enquanto adversidade comum enfrentada pelos cineastas experimentais, porque seus filmes curtas-metragens, abstratos, divergentes do cinema *mainstream* em múltiplos aspectos, recebiam menos atenção das grandes produtoras cinematográficas, restando à Bute a incumbência de distribuí-los de maneira independente e limitada a uma produção de cópias em menor escala, as quais, quando não sumiram por completo, durante um longo período estiveram em vias de desaparecimento (no

sentido literal da degradação da película decorrente das condições caseiras e improvisadas de armazenamento); segundo porque, resgatando mais uma vez o dossiê citado da *Women Artists News*, “mulheres pioneiras do cinema foram – e continuam a ser [1981] – consistentemente ignoradas pelos historiadores do cinema”, e “raramente receberam mais do que duas ou três linhas nos livros padrões e de referência da história do cinema. Muitas vezes, nem mesmo isso” (LYLE, 1981, p. 3-6).

Figura 2 – Mary Ellen Bute editando na Moviola



Fonte: Fotografia de Ted Nemeth, 1942, disponível na Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Kit Smyth Basquin Collection.

Apesar das circunstâncias desfavoráveis, na contracorrente devem ser pontuadas algumas iniciativas importantes que foram – e continuam a ser – realizadas para restaurar a película quase apagada de Mary Ellen Bute. A começar pelos trabalhos da já mencionada Cecile Starr, pesquisadora e historiadora do cinema que, ao lado de Bute, co-fundou a *Women's Independent Film Exchange* e distribuiu as obras da cineasta promovendo mostras de filmes realizados por mulheres em instituições de ensino, museus, cinemas e festivais.

Além disso, após o falecimento da artista em 1983, Starr fomentou o *The Bute Fund* com o objetivo de arrecadar fundos para o avanço das pesquisas sobre a vida e obra da pioneira, atuando na “catalogação e preservação dos filmes, artigos, *reviews*, fotogramas e outros materiais de Bute”, e adicionalmente na “transcrição de entrevistas e discursos gravados em fita relacionadas a sua vida e trabalho” (STARR, 1983). Chegou, inclusive, a planejar um documentário de uma hora que não foi finalizado, mas que rendeu uma prévia de quatorze minutos (*Mary Ellen Bute: Expanding Cinema*⁵) e cerca de duzentas páginas de pesquisa para o filme – abrangendo desde a roteirização e decupagem até a curadoria de fotos, cartazes de estreia, reportagens em jornais, textos críticos e gravação de entrevistas/depoimentos que integrariam o documentário. Todo o material da pesquisadora foi então reunido na coleção *Cecile Starr Papers Relating to Mary Ellen Bute*, atualmente mantida pela *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*.

Igualmente relevante é a coleção *Mary Ellen Bute Papers*⁶ armazenada por essa mesma biblioteca da Universidade de Yale, instituição frequentada pela artista em 1925 enquanto estudante da Escola de Drama – ela foi, aliás, uma das dez alunas da primeira turma de mulheres aceitas nessa universidade. A coleção contempla um conjunto extenso de manuscritos de Bute que documentam a sua carreira e vida, organizada da seguinte forma:

- Série I: Materiais de Produção Fílmica (1935-1982): documentos relativos à pesquisa, planejamento, financiamento, produção e distribuição dos seus filmes;
- Série II: Documentos de Negócios (1941-1983): materiais não vinculados a nenhuma produção fílmica específica, envolvendo cartas gerais (enviadas e recebidas) por Bute e escritos diversos;
- Série III: Documentos Pessoais (1907-1984): correspondências familiares, fotografias, registros financeiros, e arquivos do seu memorial;

5 Co-criado por Cecile Starr, Larry Molot e Kit Basquin, o planejamento do documentário foi iniciado em 1979 e se estendeu até 1996. O material gravado encontra-se na coleção de Starr, designadas pelo *call number* GEN MSS 679, disponível em: https://beineckelibrary.aviaryplatform.com/collections/1326/collection_resources/36275. Acesso em: 15 jul., 2021.

6 Designada pelo *call number*: GEN MSS 603, disponível em: <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/776>. Acesso em: 15 jul., 2021

- Série IV: *Ted Nemeth Studios* (1939-1985): materiais referentes à produtora cinematográfica de Ted Nemeth, operador de câmera e marido de Bute, atuante na produção técnica de seus filmes;

- Série V: *Materiais Impressos* (1936-1985): reportagens de jornal, artigos, folhetos com programas fílmicos, musicais, peças e outros itens que tratam, de forma abrangente, temas culturais que concerniam Bute;

- Adição de junho 2008 (1908-1983): agrega materiais de Bute arquivados previamente no Centro de Estudos Fílmicos de Nova Iorque pelo projeto de pesquisa de Cecile Starr (designado *Mulheres na História do Cinema*);

- Excedentes e Matérias Frágeis Restritos: últimas duas séries da coleção que incluem recortes, fotografias, fotogramas, cartazes de divulgação fílmica e *videotapes* de Bute.

Na *Beinecke Library*, há ainda uma terceira coleção importante pertencente a Kit Smyth Basquin⁷, doutora em estudos interdisciplinares, mestre em história da arte e autora da mais recente e extensa publicação relacionada: *Mary Ellen Bute: pioneer animator* (2020). A família de Basquin era bastante próxima da cineasta, contato de longa data que lhe conferiu acesso aos seus documentos pessoais, posteriormente agregados à coleção citada e utilizados como principal fonte das pesquisas da autora. A partir deles, sua publicação de 2020 delinea uma ampla biografia complementada por “entrevistas com familiares, amigos e colegas de Bute, para apresentar a vida pessoal e profissional da cineasta e os bastidores de seus processos de criação” (BASQUIN, 2020).

Entre os trabalhos fundantes de Starr e as investigações biográficas de Basquin, sem dúvidas resta muito a ser pesquisado sobre a realizadora em questão, em particular quando tamanha quantidade de fontes históricas preservadas estão acessíveis. Todavia, no levantamento bibliográfico realizado para a elaboração deste texto, foram encontradas poucas publicações acadêmicas com discussões que extrapolassem o marco de dois ou três parágrafos – nenhuma delas em língua portuguesa⁸. Das contribuições teórico-analíticas

7 *Kit Smyth Basquin Collection of Mary Ellen Bute*, designada pelo *call number*: YCAL MSS 1007, disponível em: <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/11500>. Acesso em: 18 jul., 2021.

8 Levantamento realizado entre junho e julho de 2021, nos bancos de dados Google Scholar, DOAJ, Scielo e Qualis CAPES Periódicos, em busca de produções científicas nos idiomas inglês e português. Das publicações mapeadas, as menções mais extensas em português (que não ultrapassam poucos parágrafos) podem ser encontradas em Lima (2011), Gonçalves (2015), Codevilla (2017), Costa (2017) e Pinto (2019).

de maior fôlego, cabe destacar o artigo *Expressive Motion in the Early Films of Mary Ellen Bute* (2019) de Kristian Moen, quem expressa uma visão mais otimista do que a exposta até aqui: “o status de Bute como uma cineasta altamente significativa e inovadora é bem estabelecido” (MOEN, 2019, p. 1); embora o diga citando algumas poucas comentadoras do século passado, como Lauren Rabinovitz (1995) ou a própria Cecile Starr (1976).

Nas décadas mais recentes, outro estudo aprofundado foi desenvolvido no artigo *Seeing Sound: the short films of Mary Ellen Bute* (2009) de Sandra Naumann, teórica cujo desempenho tem sido consistente para o avanço das pesquisas. Conforme consta em seu *curriculum vitae*⁹, desde 2007 organizou pelo menos três exposições dos filmes de Bute, apresentou cerca de sete comunicações em conferências especializadas, e publicou o artigo acima destacado, no qual também faz menção a sua dissertação de mestrado (cf. NAUMANN, 2006) – não encontrada nos repositórios *online*. Adicionalmente, colaborou para a construção do site *maryellenbute.ima.or.at*, que reúne informações a respeito da cineasta e sua filmografia, disponibiliza alguns textos da artista e elenca outras fontes de pesquisa pertinentes; dentre elas o *Center for Visual Music* (CVM): arquivo dedicado à preservação e difusão da Música Visual, com uma biblioteca digital de textos de ou sobre Mary Ellen Bute (ver, por exemplo, MORITZ (1996)) e um acervo com sua filmografia restaurada – felizmente, a maioria das cópias restantes foram restauradas, digitalizadas e disponibilizadas *online*, tanto de forma gratuita¹⁰ (com qualidade boa à razoável), quanto de forma paga (para as versões de alta definição).

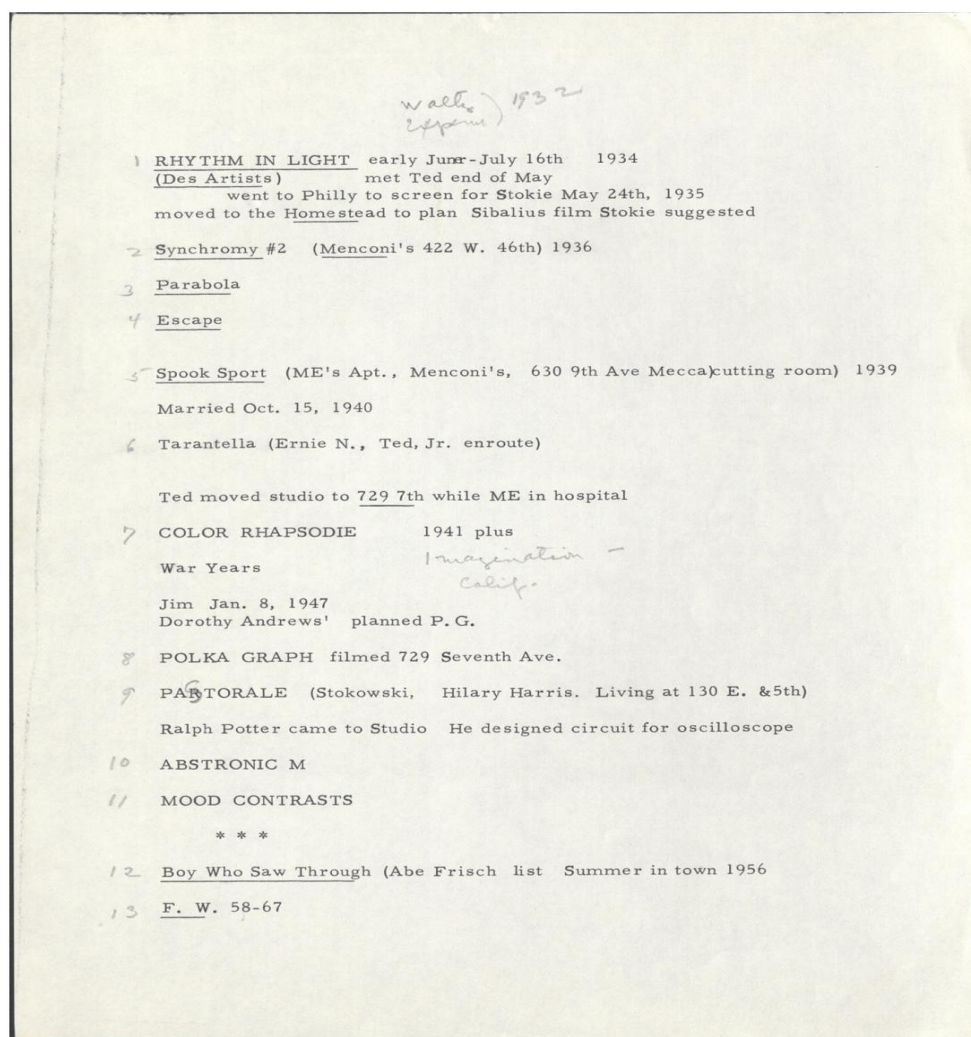
Em síntese, na ausência de uma fortuna crítica e teórica volumosa, foram levantados uma quantidade expressiva de materiais históricos relativos ou produzidos por Mary Ellen Bute, vislumbrando desde seus filmes e artigos, manuscritos lidos em conferências, textos não publicados, cartas, cartazes, esboços de obras e outros vestígios de processo, até mesmo entrevistas gravadas, fotografias, reportagens de jornal da época e demais fontes que registraram, em maior ou menor grau, o pensamento criativo da cineasta. Sendo assim, ao invés de elaborar um estudo baseado fundamentalmente em revisão bibliográfica e mediado pelo (pouco) que já foi comentado sobre Bute, um outro caminho aparentemente de menor

9 Currículo consultado em: http://www.fortisimaginationio.com/wp-content/uploads/2016/05/Sandra-Naumann_CV_EN.pdf. Acesso em: 26 jul., 2021.

10 Filmes disponíveis gratuitamente nos seguintes acervos digitais: <https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Mary+Ellen+Bute%22>; <https://lightcone.org/en/filmmaker-1441-mary-ellen-bute>.

resistência adentra, sem perder de vista o terreno pavimentado pela literatura revisada, o solo descoberto e abundante dos documentos históricos preservados por bibliotecas, coleções e demais acervos mapeados pela pesquisa. Diante de tais fontes primárias, resta ler, ouvir ou ver a cineasta através de um contato direto com seu discurso poético (seja ele expresso por meio filmico, oral ou escrito), e é neste sentido que a abordagem proposta pela Teoria de Cineastas se faz promissora aos fins desta investigação.

Figura 3 – Filmografia de Mary Ellen Bute, organizada cronologicamente pela artista (ca. 1970)



Fonte: Documento datilografado por Mary Ellen Bute, ca. 1970, disponível na *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers*, GEN MSS 603, box 21, folder 293.

3 TEORIA DE CINEASTAS: PARA VER, OUVIR E LER MARY ELLEN BUTE

Conjuntamente elaborada pelos coordenadores do Grupo de Trabalho Teoria dos Cineastas, integrado à Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) e à Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), a Teoria de Cineastas configura uma abordagem para compreender o cinema a partir dos cineastas que “nasce precisamente da inexistência de uma metodologia sistemática para receber e interpretar fontes primárias, provenientes de cineastas” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 28). Neste sentido:

A intenção é propor novos olhares sobre a teoria, à luz da reflexão original dos cineastas que, embora se coloquem afastados do discurso científico e acadêmico, dialogam com esse discurso, uma vez que se cruzam com questões debatidas pela teoria do cinema. (PENAFRIA; BAGGIO; GRAÇA; ARAÚJO, 2017, p. 9).

De princípio, a abordagem postula uma aproximação com aqueles que fazem cinema, introduzindo a possibilidade de verter o pensamento artístico em conteúdo enquadrável no campo teórico, não para legitimá-lo por si só enquanto teoria acadêmica – pois, conforme já advertido por uma das co-autoras em entrevista (PENAFRIA, 2020, p. 13), “o pensamento dos cineastas é tão forte quanto qualquer conhecimento produzido na academia” –, mas sim para reconhecer potenciais atos teóricos em um discurso que, antes de mais nada, “tem a validade de se referir a uma criação artística específica, com a probabilidade de ser alargado” (PENAFRIA et. al, 2017, p. 31). Logo, cabe ao investigador se posicionar ao lado do realizador e congregar as circunstâncias experienciais e processuais relativas as suas obras, analisando criticamente o pensamento criativo do artista manifestado por meio fílmico, verbal ou escrito, para então alargá-lo em uma teoria do cinema.

Daí o singular no termo Teoria (dos Cineastas) condicionar uma generalização em relação a estes criadores: todos eles compartilham de um determinado modo de pensar que, por mais diverso, eclode similarmente em nome de uma práxis; e é justamente ao apostar no estudo deste pensamento artístico carregado de um discurso sobretudo poético, e nem sempre coerente, sistematizado e organizado aos moldes de uma teoria – embora o possa ser, como sugere Jacques Aumont em seu livro *As Teorias dos Cineastas* (2002) –, que a referida abordagem figura enquanto Teoria elaborada *a posteriori* pelo investigador numa

reflexão continuada diante do paradigma de criação de um cineasta. Em suma, assume-se “que todo cineasta desenvolve ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em um percurso que pode ser investigado em busca da compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos” (GRAÇA et al., 2015, p. 23).

Retornando ao escopo da pesquisa projetada, interessa compreender em particular o conceito de Música Visual sob o prisma da poética de criação de Mary Ellen Bute, focalizando, portanto, o discurso da artista sobre ou desencadeado em seu fazer fílmico. Dessa abordagem assumidamente orientada pela Teoria de Cineastas, a atenção é dirigida não somente às obras acabadas, mas também aos gestos criativos que lhes deram forma, perscrutando os bastidores dos processos de criação com o intuito de conhecer as ideias e conceitos por trás da prática e analisar o que este discurso poético – que é posto em prática e, ao mesmo tempo, dela resulta – permite compreender.

A fim de compatibilizar os modos de construção de conhecimento acadêmico com a prática fílmica e o pensamento de quem faz cinema, a Teoria de Cineastas apresenta algumas linhas de investigação possíveis, sendo pertinentes e adaptáveis às pretensões desta pesquisa as linhas que partem:

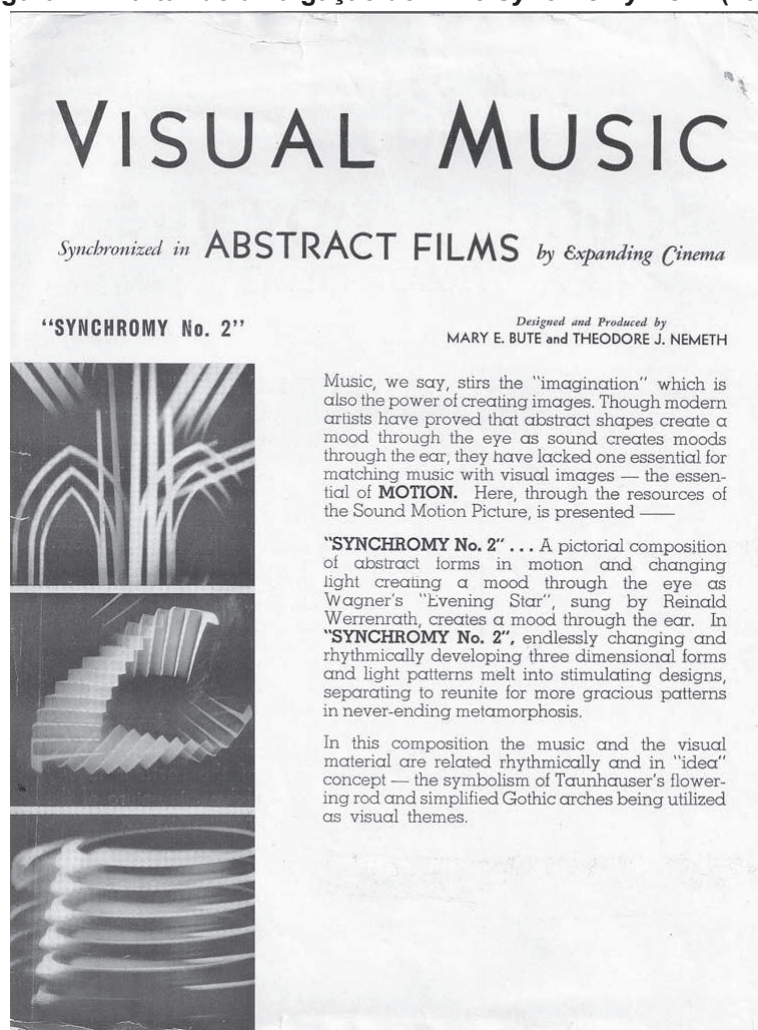
1) “Da relação dos cineastas com as suas próprias obras”, pois nela “[...] pode-se pesquisar os conceitos [no caso, conceitos sobre as interações entre som e imagem no âmbito da Música Visual] do cineasta com os quais define ou caracteriza sua própria prática. E ainda, como o cineasta compreende o seu próprio processo criativo?” (GRAÇA et al., p. 30);

2) “Dos conceitos dos cineastas presentes em seus filmes”, uma vez que se problematiza “como os cineastas apresentam em suas obras conceitos e ideias [alusivas à Música Visual] que possam ser observados e entendidos como tal a partir dos filmes?” (Ibid., p. 31);

3) “Da relação dos cineastas para com os teóricos”, acompanhada da indagação “como conceitos [de Música Visual] elaborados por investigadores podem ser relacionados ou verificados pelas reflexões dos cineastas?” (Ibid., p. 31).

Reservando o termo “cineastas” das linhas acima à Mary Ellen Bute, abrem-se rumos distintos para o avanço deste estudo, e na encruzilhada, ou em um percurso encruzilhado entre eles, uma preocupação mais pontual e central ganha corpo: poderiam as reflexões verbalizadas em escritos e entrevistas de Mary Ellen Bute ou mesmo expressas intrinsecamente em suas obras audiovisuais contribuir para a elaboração de uma teoria da Música Visual, estendendo o conceito para um campo de experimentação áudio-visual também explorado por outros artistas? Se sim, especificamente quais proposições teóricas da cineasta articulam uma concepção de Música Visual, e como elas são abordadas em sua práxis? De que forma as relações entre som e imagem em movimento desenvolvidas em seus filmes abstratos se configuram enquanto Música Visual? Ademais, o que este conceito permite compreender sobre a realizadora e sua produção?

Figura 4 – Cartaz de divulgação do filme *Synchromy No. 2* (1935).



Fonte: *Center for Visual Music Collection*, Los Angeles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das considerações teórico-metodológicas articuladas nesta pesquisa, fica evidente a necessidade de se debruçar sobre as fontes primárias provenientes de Mary Ellen Bute para o desdobramento das indagações tensionadas, antes privilegiando a leitura das imagens, sons e palavras da própria artista do que a leitura mediada pelos comentários de outros investigadores. Embora estes não devam ser desconsiderados, importa aqui, reforçando, olhar o cinema a partir de quem faz cinema, ou, mais especialmente, compreender a Música Visual a partir de quem a cria – daí a ênfase nos processos de criação. Ao mesmo tempo, vale ressaltar que isso não significa assumir o discurso de Bute enquanto palavra final e irrefutável sobre suas obras, pois:

A investigação a realizar no âmbito desta abordagem implica uma constante avaliação crítica para evitar cair numa investigação que revele uma natureza laudatória ou de mera confirmação de tudo o que o cineasta afirma, sendo o discurso dos cineastas sobre a sua própria arte marcadamente apaixonado e apaixonante, a investigação científica sobre esse discurso deve ser suportada por uma metodologia que não promova a imediata adesão a esse mesmo discurso. (PENAFRIA et. al, 2016, p. 10).

Nesta perspectiva, a almejada análise crítica do discurso poético da realizadora torna imprescindível o acesso e exame minucioso das fontes que o registraram, bem como um conhecimento aprofundado sobre sua trajetória artística. Conforme pontuado na introdução, foram justamente estes estudos preliminares de pesquisa e reconhecimento que balizaram a elaboração do presente texto, por conseguinte dedicado à revisão da literatura sobre Bute e à leitura atenta e cuidadosa dos seus escritos, sons e imagens. Assim, buscou-se na Teoria de Cineastas uma abordagem para sistematizar conexões possíveis entre as reflexões de Bute e formular questões norteadoras a serem aprofundadas em um artigo futuro. No caminho, também foram realizados o mapeamento de coleções, acervos, sites e arquivos pertinentes, o levantamento da filmografia da cineasta e a organização e fichamento das fontes primárias identificadas, numa tarefa que se estendeu para além do contemplado por este texto. Por fim, a ideia aqui foi assentar as bases para o desdobramento de uma investigação cuja pretensão central é compreender o conceito de Música Visual a partir do

discurso poético de Mary Ellen Bute, abordado na continuidade da discussão proposta pela pesquisa de mestrado *Da Visual Music à Música Visual: movimentos do som e imagem no audiovisual abstrato* (2021-2023).

REFERÊNCIAS CITADAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus, 2002.

BASQUIN, Kit Smyth. **Mary Ellen Bute: Pioneer Animator**. Reino Unido: John Libbey Publishing, 2020.

BUTE, Mary Ellen. **New film music for new films**. [artigo publicado na *Film Music*, vol. XII, n.º IV, sem data]. Disponível em: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Kit Smyth Basquin Collection*, [call number] YCAL MSS 1007, box 3.

BUTE, Mary Ellen. **Light * Form * Movement * Sound**. Originalmente publicado pela Revista *Design*, 1956. Disponível em: http://www.centerforvisualmusic.org/ButeBiblio.htm#:~:text=Light%20*%20Form%20*%20Movement%20*%20Sound. Acesso em 12 de jul., 2021.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, vol. 7, n.º 2, p. 67-71, 2020.

LYLE, Cindy (ed.). *Special Film Issue – Women in Film, Part I. Women Artists News*, Nova Iorque, vol. 7, n.º 2, verão 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/site/reveal-digital/independent-voices/womenartistsnews-27954031/>. Acesso em 16 de jul., 2021.

MOEN, Kristian. *Expressive Motion in the Early Films of Mary Ellen*. **Animation**, Bristol, vol. 14, n.º 2, p. 102-116, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334380968_Expressive_Motion_in_the_Early_Films_of_Mary_Ellen_Bute. Acesso em 15 de jul. 2021.

PENAFRIA, Manuela. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. [entrevista cedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho]. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa (eds.). **Revisitar a teoria do cinema, Teoria dos Cineastas** – vol. 3. Coimbra: LABCOM – Communication and Arts, 2017. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/book/304>. Acesso em 29 de jul., 2021.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa (eds.). **Ver, ouvir e ler os cineastas** – Teoria dos Cineastas – vol. 1. Coimbra: LABCOM – Communication and Arts, 2016a. Disponível em: <https://labcom.ubi.pt/book/284>. Acesso em 20 de mai., 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processos de criação artística. São Paulo: Editora Intermeios, 5ªed., 2011.

STARR, Cecile. **To The New York Foundation for the Arts for The Bute Fund**. [carta enviada à *The New York Foundation for the Arts*]. Nova Iorque: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Cecil Starr Papers Relating to Mary Ellen Bute*, [call numer] GEN MSS 603, Box 20, Folder 275, 1983.

REFERÊNCIAS MAPEADAS

BUTE, Mary Ellen. **Abstronics**: an experimental filmmaker photographs the esthetics of the oscillograph. [artigo originalmente publicado em *Films in Review*, vol. 5, n. 6, jun-jul 1954]. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/ABSTRONICS.pdf>. Acesso em 01 de jul., 2021.

BUTE, Mary Ellen. **Abstract Films**. [escrito não publicado, n.d.]. Disponível em: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers*, GEN MSS 603, Box 36, f. 545.

BUTE, Mary Ellen. **Brief Biography**. [documento não publicado, n.d.]. Disponível em: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers*, GEN MSS 603, Box 21, f. 293.

BUTE, Mary Ellen. **Composition in color and sound**. [artigo não publicado, n.d.]. Disponível em: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers*, GEN MSS 603, Box 21, f. 294.

BUTE, Mary Ellen. **Light as an art material and its possible synchronization with sound**. [texto datilografado lido diante da Sociedade de Musicologia de Nova Iorque, jan., 1932]. Disponível em: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Kit Smyth Basquin Collection*, YCAL MSS 1007, box 3.

BUTE, Mary Ellen. **Light * Form * Movement * Sound**. [artigo originalmente publicado pela revista *Design*, 1956]. Disponível em: http://www.centerforvisualmusic.org/ButeBiblio.htm#:~:text=Light%20*%20Form%20*%20Movement%20*%20Sound. Acesso em 12 de jul., 2021.

BUTE, Mary Ellen. **Manuscrito lido diante da The Pittsburgh Filmmakers**. [n.d., paginado de A a I]. Disponível em: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers*, GEN MSS 603, Box 21, f. 295.

BUTE, Mary Ellen. **New film music for new films**. [artigo originalmente publicado na *Film Music*, vol. XII, n.º IV, n.d [c. 1950]. Disponível em: *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Kit Smyth Basquin Collection*, YCAL MSS 1007, box 3.

BUTE, Mary Ellen. **Reaching for Kinetic Art**. [artigo originalmente publicado em *Field of Vision*, n. 13, primavera, 1985]. Disponível em: http://www.centerforvisualmusic.org/Bute_KineticArt.pdf. Acesso em 29 de jul., 2021.

BUTE, Mary Ellen. [Entrevista sem título]. Transcrição de entrevista concedida à Ramona Javitz. 1976. In: BASQUIN, Kit Smyth. **Mary Ellen Bute: Pioneer Animator**. Reino Unido: *John Libbey Publishing*, 2020, p.22-23.

CENTER for Visual Music. **Mary Ellen Bute**. Los Angeles: CVM's Bute Research Pages, n.d. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/Bute.htm>.

CODEVILLA, Fernando Franco. O som: da ciência às artes visuais. In: SANTOS, N. C. (org.). **LABART: Pesquisa em arte, ciência e tecnologia**. Santa Maria: FACOS-UFSM, p. 188-200, 2017.

COSTA, Daniele dos Santos. **Memória Err0: uma Performance Audiovisual**. TCC (Artes Visuais) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2017.

GONÇALVES, Jair dos Santos. **Educação Musical Interativa: recursos da Música Visual para as tecnologias educacionais em rede**. 2015. 170f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2015.

LIMA, Marcelo Carneiro de. **Vídeo-Música**. 2011. 255f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

MARKOPOULOS, Gregory. *Beyond Audio Visual Space: A short study of the films of Mary Ellen Bute*. **Vision: a Journal of film comment**, vol.1, n 2, p. 52-54, 1962.

MORITZ, William. **Mary Ellen Bute: Seeing Sound**. Los Angeles: *Center for Visual Music*, 1996. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/Bute.htm> . Acessado em 03 de mar., 2022.

PINTO, Henrique Roscoe Correa. **Tocando Imagens: dispositivos e técnicas da Visual Music**. 208f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

NAUMANN, Sandra. *Seeing Sound: the short films of Mary Ellen Bute*. In: LUND, Cornelia; LUND, Holger (eds.). **Audio.Visual – On Visual Music and Related Media**. Stuttgart: *Arnoldsche Art Publisher*, 2009.

NAUMANN, Sandra. **Mary Ellen Bute's Vision of a Visual Music: Theoretical and Practical Aspects**. *Master's thesis, University of Leipzig*, Leipzig, 2006.

RABINOVITZ, Laura. Mary Ellen Bute. In: HORAK, J. C. (ed.). **Lovers of Cinema: the first American Film Avant-Garde, 1919-1945**. Madison: *University of Wisconsin Press*, p. 315-334, 1995.

STARR, Cecile. Mary Ellen Bute. In: RUSSET, R.; STARR, C. (eds.). **Experimental Animation: an illustrated anthology**. Nova Iorque: *Van Nostrand Reinhold Company*, p. 102-105, 1976.

FILMOGRAFIA DE MARY ELLEN BUTE¹¹

CURTAS METRAGENS – SEEING SOUND:

SYNCHROMY [incompleto]. Realizado por: Mary Ellen Bute; Lewis Jacobs; Joseph Schillinger. Nova Iorque, 1932. 1 filme, 16mm, *b/w, sound*.

RHYTHM IN LIGHT. Realizado por: Mary Ellen Bute; M.F. Webber; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Expanding Cinema Inc.*, 1934. 1 filme [5 min], 35mm, *b/w, sound* [música: *Anitra's Dance*]. Estreou no *Radio City Music Hall*, 1935. Nos acervos: *Anthology Film Archives; MOMA; New York Public Library for the Performing Arts; UW-Milwaukee; Cecile Starr Collection at the Center for Visual Music; Anthology Film Archives DVD - Unseen Cinema*. Disponível em: <https://archive.org/details/1934MaryEllenButteRythmInLight>.

SYNCHROMY NO. 2. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Expanding Cinema Inc.*, 1935. 1 filme [5'40min], 35mm, *b/w, sound* [Música: *Evening Star*, segmento da ópera *Tanhäuser*]. Estreou em 1938 no *Radio City Music Hall*. Nos acervos: *Anthology Film Archives' DVD set - Unseen Cinema (2005); Anthology Film Archives, UW-Milwaukee; Center for Visual Music*. Disponível em: <https://archive.org/details/1936MaryEllenButteSynchromyN2>.

DADA. Realizado por: Mary Ellen Bute e Ted Nemeth para o *Universal Nesreel* [programa noticiário]. Nova Iorque, 1936. 1 filme [3min], 35mm, *b/w, sound*. Nos acervos: *Center for Visual Music; Anthology Film Archives; The Yale Film Study Center; UW-Milwaukee; Anthology Film Archives' DVD set - Unseen Cinema*. Disponível em: <https://archive.org/details/1936DadaMaryEllenBute>.

PARABOLA. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth; Rutherford Boyd. Nova Iorque: *Expanding Cinema Inc.*, 1937. 1 filme [9min], *b/w, sound* [Música: *La creation du Monde*, Darius Milhaud]. Nos acervos: *Anthology Film Archives' DVD set - Unseen Cinema (2005); Flicker Alley's 2017 CD, Early Women Filmmakers: An International Anthology; Yale Film Study Center' New York Public Library for the Performing Arts; UW-Milwaukee; Anthology Film Archives; Center for Visual Music*. Disponível em: <https://archive.org/details/1936MARYELLENBUTEPARABOLA>.

SYNCHROMY NO 4: ESCAPE. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Expanding Cinema Inc.*, 1937. 1 filme [5min], 35mm, *color, sound* [Música: *Toccatà e Fuga em Ré menor*, J.S. Bach]. Nos acervos: *The Whitney Museum of Art; Anthology Film Archive's DVD – Unseen Cinema; MOMA; Yale Film Study Center [apenas a cópia p/b]; George Eastman House; UW-Milwaukee; Center for Visual Music*. Disponível em: <https://lightcone.org/en/film-10349-synchromy-no-4>.

SPOOK SPORT. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth; Norman McLaren. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1939. 1 filme [7min], 35mm, *color, sound* [Música: *Danse Macabre*, Saint-Saen]. Nos acervos: *Anthology Film Archives' 2005 DVD set - Unseen Cinema; Flicker Alley's 2017 CD, Early Women Filmmakers: An International Anthology; National Film Board of Canada; Anthology Film Archives; MOMA; Whitney Museum of American Art; Yale film Study Center; New York Public Library for the Performing arts; UW-Milwaukee; Cecile Starr Collection at the Center for Visual Music*. Disponível em: https://www.nfb.ca/film/spook_sport/.

11 O levantamento destes dados se baseou na filmografia registrada por Bute (ver Figura 3) e no livro publicado por Basquin (2020), considerando, ainda, possíveis discrepâncias de informações pontuadas em mapeamentos filmográficos anteriores organizados por Naumann (2009) e pela retrospectiva do *Center for Visual Music* [n.d.].

TARANTELLA. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Productions.*, 1940. 1 filme [5min], 35mm, *color, sound* [Música: peça para piano original por Edwin Gershwyn]. Estreia no Paris Theater de Nova Iorque. Nos acervos: *Anthology Film Archives' 2005 DVD set - Unseen Cinema; Flicker Alley's 2017 CD, Masterworks of American Avant-Garde Experimental Film 1920-1970; MOMA; Whitney Museum of American Art; UW-Milwaukee; Eastman House; Center for Visual Music.* Disponível em [coloração alterada]: <https://lightcone.org/en/film-5883-tarantella>.

POLKA GRAPH. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1947. 1 filme [4'50''min], 35mm, *color, sound* [Música: *The Age of Gold*, Dmitri Schostakovich]. Nos acervos: *Anthology Film Archives; MOMA; New York Public Library for the Performing Arts; Yale Film Study Center; UW-Milwaukee; Center for Visual Music, CVM's 2017 DVD Visual Music 1947-1986.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e6Pd0q-Devo>.

IMAGINATION. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth [produzido para abertura do Steven Allen Show, NBC]. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1948. 1 filme [3min], *color, sound*. Nos acervos: *MOMA; UW-Milwaukee; Center for Visual Music.*

COLOR RHAPSODY. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1948. 1 filme [6min], 35mm, *color, sound* [Música: *Hungarian Rhapsody*, Franz Liszt]. Estreia no Radio City Music Hall, 1951. Nos Acervos: *Anthology Film Archives; Yale film Study Center; UW-Milwaukee; Center for Visual Music.* Disponível [trailer] em: <https://vimeo.com/208709266>.

NEW SENSATIONS IN SOUND. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth [produzido para RCA TV, a partir de colagens de fragmentos de outros filmes da cineasta]. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1949. 1 filme [3min], *color, sound*. Nos acervos: *MOMA; George Eastman House; Center for Visual Music.*

PASTORAL. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1950. 1 filme [9min], *color, sound* [Música: *Sheep may safely graze*, Leopold Stokowski]. Nos acervos: *Yale film Study Center; UW-Milwaukee; Center for Visual Music.*

ABSTRONIC. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1952. 1 filme [6min], 35mm, *color, sound* [Música: *How Down*, Aaron Copland; *Ranch House Party*, Don Gillis]. Nos acervos: *MOMA; New York Public Library for the Performing Arts; UW-Milwaukee; Center for Visual Music, CVM's 2017 DVD Visual Music 1947-1986.* Disponível [coloração alterada]: <https://www.youtube.com/watch?v=czDsy8BYP1M&list=PLvvpKaKCASiqFF0YDgvrLmjKgF1aZucs&index=7&t=211s>.

MOOD CONTRASTS. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1953. 1 filme [7min], 35mm, *color, sound* [Música: *Hymn to the sun from the golden cockerel* e *Dance of the tumblers*, Rimsky Korsakov]. Estreou em Radio City Music Hall. Nos acervos: *MOMA; Yale film Study Center; UW-Milwaukee; Center for Visual Music.*

FILMES DE LIVE ACTION:

THE BOY WHO SAW THROUGH. Realizado por: Mary Ellen Bute; George Stoney; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1958. 1 filme [25min], 35mm, *b/w, sound*. Nos acervos: *UW-Milwaukee; Yale film Study Center.*

PASSAGES FROM JAMES JOYCE'S FINNEGANS WAKE. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1965. 1 filme [97min], 35mm, *b/w, sound*. Nos acervos: MOMA; *New York Public Library for the Performing Arts*; *UW-Milwaukee*; *Yale film Study Center*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2o61zJrrss>.

THE SKIN OF OUR TEETH [incompleto]. Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1966-75. 1 filme, 35mm, *color, sound*.

OUT OF THE CRADLE ENDLESSLY ROCKING: the Odyssey of Walt Whitman, a Builder of the American Vision [incompleto]. Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: *Ted Nemeth Studios*, 1976-83. 1 filme, 35mm, *color*.

Recebido em: 13/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

DO ACASO AO INÍCIO: NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS COMO OBSERVAÇÃO DO PROCESSO MENTAL DA CONCEITUAÇÃO DE UMA OBRA AUDIOVISUAL (E SUAS REFERÊNCIAS)**Daniel Rojas da Silva¹**

Resumo: A partir de um olhar autobiográfico, investigamos acontecimentos e referências de variadas fontes que se referem e cruzam minha vida na conceituação de obra audiovisual em processo de criação denominada '190_lfa'. Este trabalho concatena conceitos gerais e artísticos como direcionamento no momento de sua criação: documentário poético e ruínas, música ambiente e paisagem sonora, percurso. Partindo das notas aqui compartilhadas, relacionamos obras artísticas, conceitos e situações a fim de identificar as tangências entre tais elementos que levaram ao conceito do referido trabalho. Ao mesmo tempo podemos observar os traços da gênese de um trabalho artístico partindo das percepções de seu criador. Para tal observação, recorreremos à Fayga Ostrower ao associar os acasos significativos à criação artística e à Cecília Salles juntamente de seus dispositivos e conceituações referentes ao processo criativo. Tendo em vista que o período prévio à criação de uma obra de arte também se caracteriza como parte do percurso de criação.

Palavras-chave: Processo de criação; acasos significativos; conceituação artística; autobiografização.

FROM CHANCE TO BEGGINING: AUTOBIOGRAPHICAL NOTES AS A LOOK INTO MENTAL PROCCES ON CONCEPTUALIZING AN AUDIOVISUAL ARTWORK (AND ITS REFERENCES)

Abstract: From an autobiographical point of view, we look into events and references from different sources that refer and cross my life on conceptualizing an audiovisual piece in creation process named '190_lfa'. This work catenate general and artistic concepts as a guide for its creation moment: poetic documentary and ruins, ambient music and soundscape, course. From the notes shared, we relate artistic works, concepts and situations in order to identify the intersections between these elements that led to the concept of the referred work of art. At the same time, we observe traces of the genesis of a work of art starting from the perceptions of its creator. For that, we resort to Fayga Ostrower, who associate meaningful accidents to artistic creation, and to Cecília Salles along with her schemes and concepts refered to creation process. In view that the previous period to the creation of a work of art also means part of the creation course.

Keywords: Creation process; meaningful accidents; artistic conceptualization; autobiography.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à linha de pesquisa Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. E-mail: daniel.silva_sk8@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Tomo a escrita deste trabalho justificando o uso da primeira pessoa do singular: aqui relato fatos, acontecimentos, memórias vívidas e vividas, cruzamentos de minha individualidade, de minha própria vida que confluem em meu processo de criação. Tais contextualizações particulares vem a narrar e a ajudar-nos a compreender como a conceituação da obra audiovisual '190_lfa' se efetuou em minha mente: a partir do acaso cotidiano e do acúmulo de informações, referências e experiências.

Para compreendermos a conceituação do trabalho a que nos referimos, é importante que haja uma explicação do que o trabalho é. Sendo assim a obra audiovisual denominada 190_lfa se caracteriza como um híbrido entre conceitos: do documentário poético à música visual; do trabalho com vídeo ao álbum conceito. No trabalho, realizo planos estáticos de uma casa em ruínas – e que vem a nomear o trabalho: 190 é seu número e lfa serve como um acrônimo à rua em que vivo, Rua Leonídia Ferreira Alves. A criação sonora se dará a partir da junção dos chamados '*field recordings*' (denominação dada ao subgênero de música *ambient* que privilegia gravações diretas de locais, nas quais ouvimos os sons correspondentes dos mesmos) ao conceito de paisagem sonora de Murray Schafer² e também à criação musical como um todo dentro do gênero amplo da música *ambient*.

ACASOS SIGNIFICATIVOS

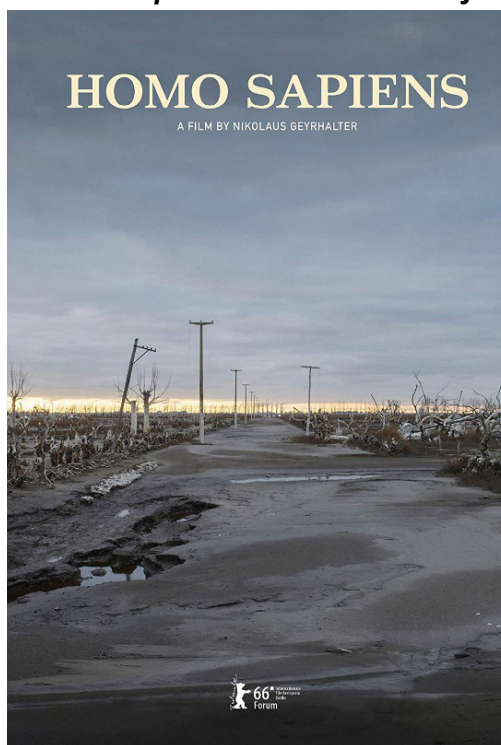
A partir da elaboração supracitada podemos então iniciar de algum ponto – o qual identifiquei como possível ponto de início – do processo de criação em questão. Levando em conta que a criação é contornada por um percurso borrado, admito “portanto, a impossibilidade de (se) determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo.” (SALLES, 2008, p. 26). E como elemento base para os acontecimentos aqui narrados trabalharemos com a noção de acaso significativo proposta por Fayga Ostrower quando associado ao processo criativo. Ostrower coloca que assim como na vida, na criação também ocorrem acasos variados, porém: “outros eventos [...] despertam em nós uma atenção especial.

² Segundo Schafer: “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem.” (SCHAFER, 1997, p. 23)

Sabemos imediatamente que eles não aconteceram ‘por acaso’”. (OSTROWER, 2013, p. 3) Seriam estes os acasos significativos, aqueles que reconhecemos dentre o curso da realidade e o “ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação [...], estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós.” (OSTROWER, 2013, p. 3). Apresento então alguns dos reconhecimentos correspondentes e aleatórios que perpassam meu processo criativo.

Em 2018, fiz uma experiência de um ano assistindo a um filme por dia durante todo o ano, ou seja: 365 longas-metragens ao final. No mesmo ano cursei uma disciplina optativa chamada Fotografia Contemporânea da graduação em Artes Visuais. A crescente curiosidade e afetuosidade que sentia em relação ao cinema fez achar importantíssimo conhecer mais a fundo sobre fotografia, afinal: a imagem é imprescindível ao audiovisual. Um dos trabalhos havia a temática livre e durante o mesmo período assisti a um documentário chamado ‘Homo Sapiens’ (HOMO, 2016) – dirigido por Nikolaus Geyrhalter – o qual consiste em sua completude em imagens estáticas apresentando lugares em estado de ruínas, abandonados, desolados e o som derivado desses mesmos lugares (Figura 1).

Figura 1 - pôster de ‘Homo Sapiens’ de Nikolaus Geyrhalter (HOMO, 2016).



Fonte: imagem fotográfica do pôster

Estas imagens e sons ficaram marcados e ressurgindo em meus pensamentos dia após dia: como que comunicando algo. Como estudante de Artes Visuais o contato com representações visuais de edifícios devastados era familiar devido às pinturas românticas do século XIX, atentando especialmente à obra de Caspar David Friedrich. Porém no filme observei imagens capturadas diretamente da realidade, locais aos quais poderia ter acesso se fosse esse meu objetivo. Um certo mistério se adensava dentro de minha mente: qual a origem de tanta potência nessas arquiteturas em ruínas? O que há onde tudo o que havia se foi? Tirei a prova ao meu próprio gosto: decidi aliar a proposta livre do trabalho de Fotografia Contemporânea à ideia da representação de ruínas. Já vinha memorizando locais que estivessem em estado de ruínas e foi quando fotografei pela primeira vez a casa 190 (Figura 2): a única e principal locação no trabalho do qual agora analiso o processo de criação. Naquele momento tirei fotos superficiais da casa, apresentando somente sua fachada e alguns detalhes dos destroços. Estes detalhes agora se apresentam como aspectos estéticos já intrínsecos e ressignificados na obra em processo.

Figura 2 - Uma das primeiras fotografias que realizei da casa 190, Quatro Barras, 2018.



Fonte: autoria própria

Ao mesmo tempo, identifico uma série de hábitos que costumava ter e ainda mantenho tangentes ao termo ‘percurso’, que “indica(m)-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)” (CARERI, 2013, p. 31); trago a princípio então a metáfora do percurso como uma linha atravessando e conectando historicamente as notas aqui relatadas, levando em conta a diversidade de elementos e de suas naturezas convergentes em um processo de criação. Num segundo momento, associo o percurso à prática do *parkour*.

O projeto inicial de 190_lfa previa que outras locações em ruínas seriam acessadas no intuito da realização do filme – após ponderações sobre o processo criativo associado à condição instável da pandemia no ano de 2021 tomei a decisão de gravar somente na locação em minha rua. Porém a partir desta idealização inicial com variados locais de difícil acesso, precisava encontrar uma forma para chegar até eles, uma forma de acessá-los. Associando esta necessidade à admiração que carrego a muito tempo pelo *parkour*, comecei a praticá-lo. Ao me aproximar desta disciplina, percebi suas similaridades com o processo criativo e que em seu nome já aparecem: “o termo *Parkour* foi desenvolvido como uma versão do verbo francês ‘*parcourir*’, significando percorrer ou traçar um curso”³ (KELLEY, 2011, p.6). Assim como o nome atribuído aos seus praticantes: *traceurs*, pode ser traduzido informalmente como aquele que traça, uma linha, um trajeto, um percurso. Iniciei a praticar o *parkour* em diversos locais, inclusive na casa 190 e acredito que essa aproximação física com o espaço acentuou minha imersão no processo criativo. Ao nomear a produção audiovisual por 190_lfa, escolhi utilizar o sinal de *underline* entre o número e o acrônimo por se caracterizar como uma linha, um traço – procurando integrar o *parkour* à criação em andamento, tendo em vista a relação que estabeleci entre ambos e a importância que apresentam para minha individualidade.

Parte considerável de meu acervo imagético, de minha afetuosidade com a cidade e suas paisagens, e minha memória audiovisual decorre de imagens aleatórias que costumo gravar e fotografar durante caminhadas entre lugares ou mesmo somente como registros aleatórios de detalhes da realidade que me tomam a atenção. Cultivo esta prática do vagar

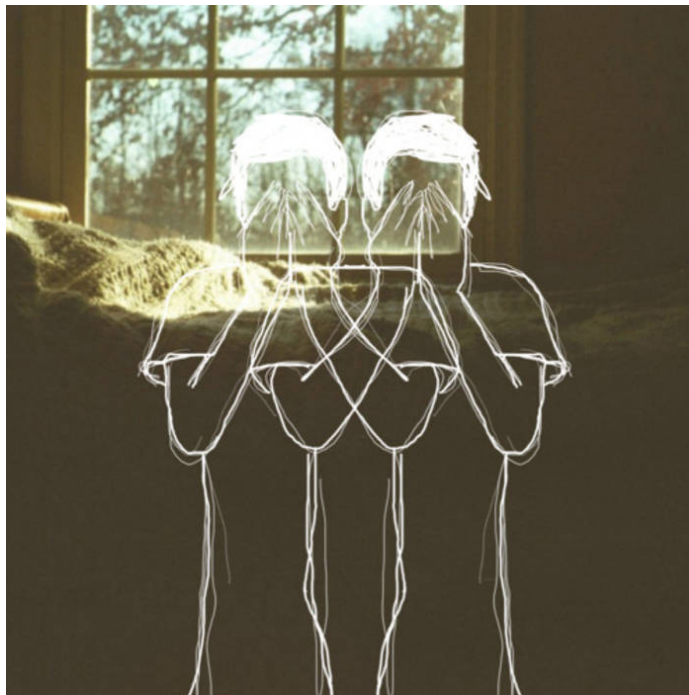
³ Do original: “the term Parkour developed as a version of the French verb *parcourir*, meaning to travel or trace a course.”

desde a adolescência e é algo que associo a um modelo contemporâneo da prática dos *flaneurs*: “aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade.” (CARERI, 2013, p. 74). De certa forma, foi desta maneira que obtive meus primeiros contatos com a casa 190, cruzando-a fisicamente e percebendo o valor estético presente naquele espaço esquecido por outros olhares. Observo os detalhes do mundo e procuro captar através do dispositivo fílmico como eles se apresentam singularmente a mim. Em parte, o mundo é ruína. Rachadura, resto, ruído.

Os acasos significativos se apresentam de forma aleatória durante a trajetória criadora, o que resulta futuramente numa direção coesa, no concatenar de ideias esparsas. Cecília Salles coloca que essa característica do processo pode ser análoga a um percurso do caos ao cosmos: “esse processo, que vai se dando ao longo do tempo, caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização.” (SALLES, 2008, p.33) A tendência a uma certa organização não somente ocorre no processo criativo como também determina a forma a qual o objeto artístico virá apresentar.

Os anos vividos na graduação mostraram caminhos tortuosos e variados ao meu gosto musical. No meio de tantas mudanças conheci *Flatsound* e seu ‘*Sleep*’ (Figura 3). É um disco de música *folk/ambient*. O ponto de virada formal que o disco apresenta é relativo simbolicamente à barra que separa *folk* de *ambient* no termo usado há pouco, pois o disco evidentemente é dividido em uma primeira parte com músicas caracterizadas como folk e repletas de sentimentalismo e em uma segunda parte de música *ambient* com áudios de locais reais com velocidade e frequências alteradas, sintetizadores criando texturas e outros processamentos sonoros (FLATSOUND, 2012).

Figura 3 - Capa do disco 'Sleep' de Flatsound (FLATSOUND, 2012).



Fonte: imagem fotográfica da capa do disco

Naquele momento estranhava tal ruptura, de fato não me agradava. Esse disco e mais uma série de outros trabalhos musicais – que por vezes nem beiram a ideia de música ambiente – auxiliaram minha audição a desenvolver-se e a pensar o fenômeno sonoro e conseqüentemente a música de formas diferentes. Rachando a tríade musical tradicional que considera música aquela que possui harmonia, melodia e ritmo, a música *ambient* auxilia na expansão de horizontes colocando a sonorização de locais e outros elementos que buscam certa abstração sonora, não como simples efeito, mas como elementares na criação da obra. Perceber essa ocorrência em uma forma musical que era relativamente nova a mim aconteceu quase como um choque. Um choque de percepção. Percepção confusa num primeiro momento e que o tempo e outras referências da música *ambient* se encarregaram em transformar.

Entre discos e filmes, leituras e caminhadas me deparei aleatoriamente - talvez um comentário de algum professor em aula – com o conceito de paisagem sonora. Tal ideia tão sinestésica se manteve em minhas conjecturas e abri uma aba do *Chrome* para pesquisar ali o que poderia ser ou se seria o correspondente daquilo que já imaginava a partir do

termo. Em um dos artigos encontrados: li ao que se referia, me interessei rapidamente e deixei a aba de pesquisa aberta – com mais muitas outras que costumava deixar para possível busca futura. Pensei comigo: “em algum momento há de reaparecer”.

As questões estéticas relativas à imagem e ao som e aos aspectos ruínas e *ambient* vinham sendo reformuladas várias vezes em meus pensamentos. Não necessariamente em direção a algo que fosse ser criado ou efetuado naquele momento, mas como indícios de possível trabalho futuro. Ao mesmo tempo, os trabalhos artísticos que tenho produzido ao longo dos últimos anos transparecem o gosto e o valor que atribuí a esses elementos inspiradores do processo criativo. Um forte exemplo disso é um EP musical que realizei no ano de 2018 sob o nome artístico de ‘sltr’ e que foi um trabalho inicial com mídia sonora. Aqui nos interessa uma música específica dentro de um trabalho mais amplo – um EP com quatro músicas realizado somente a partir de instrumentos eletrônicos. A terceira música em ‘sltr’ se chama ‘Dançando no Escuro’ (em relação ao filme homônimo de Lars Von Trier), tem cerca de dez minutos e no momento de sua criação já a identifiquei como um trabalho de música *ambient*, intenção possivelmente derivada da relação de afetuosidade que desenvolvi com este gênero musical e a sensação de calma que me proporciona (SLTR, 2018). De certo modo tentei emular sonoramente a sensação da personagem do filme de Von Trier que na última cena do filme caminha e canta por um longo corredor em direção à injusta morte impelida pelos instrumentos de justiça (DANÇANDO, 2000). A impressão do ambiente sonoro específico da protagonista na música era uma de minhas intenções ao ter assistido e sido impactado pela referida cena do filme. A tentativa de transfigurar as sensações momentâneas da personagem no filme para a música definiu sua estrutura: num primeiro momento escutamos sobretudo texturas sonoras e o som de um coração batendo a simular a incerteza e o medo da personagem que será levada à morte; já próximo à metade da faixa, a música toma ritmo cadenciado com as texturas acompanhando-o enquanto um sintetizador improvisando se destaca como que representando o desespero da personagem que em seus últimos momentos começa a cantarolar, carregada de tristeza, ao filho que foi separado dela. Próximo ao final da música as camadas de áudio vão diminuindo uma após a outra até ouvirmos principalmente ondas sintéticas sob efeito de *glitch* e uma fala robótica narrando a frase da cartela final de ‘Dançando no Escuro’. A

procura por simular sonoramente sentimentos e sensações específicas que são de outra ordem é uma das raízes da música *ambient* e já aparecia nas primeiras reflexões de Brian Eno, um dos desenvolvedores desse gênero e que buscava: “produzir peças originais [...] para momentos e situações particulares em vista de criar um pequeno mas versátil catálogo de música ambiental adequada a uma vasta variedade de climas e atmosferas.”⁴ (ENO, 1979, p. 1)

Posteriormente, junto à minha colega de banda propus uma música que apresentasse recortes de áudio antes e depois da *track* de áudio que remetesse a um ambiente em que quem canta/toca está localizado. ‘Abrigo?’ é uma música lançada por nós como fntsma (nome da banda) e foi composta durante os meses iniciais do isolamento social da pandemia de covid em 2020. A composição lírica da música discursa sobre como nosso abrigo não é necessariamente arquitetônico, mas pode abordar uma gama de outras possibilidades, inclusive pessoas queridas. As características sonoras ambientais – que são evidenciadas no videoclipe da banda – ressaltam a ideia do isolamento: no início da música como alguém que entra em um quarto e vai tocar um instrumento e no final como alguém que deixa esse quarto e ouvimos ao fundo uma notícia televisiva sobre a pandemia (FNTSMA, 2020). As noções de ambientação em áudio pairavam constantemente em meus pensamentos e planejamentos de projetos artísticos e davam indícios de estarem se enraizando em diversas de minhas obras. O destaque inicial e final para o ambiente sonoro foi realizado de maneira verossímil ao que é ouvido: representei corporalmente as atitudes – abrir a porta, entrar no cômodo, pegar o violão e assim por diante. A gravação destas faixas de áudio ocorreu em período concomitante ao planejamento inicial de 190_lfa, portanto a decisão de realizar experimentos com gravação de ambientes não foi de todo aleatória e já se configurava como o percurso traçado artisticamente e, associado a variados elementos visuais e conceituais vem a conectar diferentes obras de um mesmo criador.

4 Do original: “to produce original pieces [...] for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres.”

CONSIDERAÇÕES

Estas notas apresentadas configuram o início da caminhada analítica de um processo de criação em audiovisual partindo de alguns conceitos propostos pelas autoras às quais recorreremos. Tanto Cecília Salles (SALLES, 2008, p. 30) quanto Fayga Ostrower (OSTROWER, 2013, p. 6) relacionam o processo criativo ao processo de autoconhecimento, devido principalmente ao artista estar em busca de desenvolver algo que tem origem em si e direcionar sua atenção a estes aspectos íntimos. Os acasos significativos como elementos constituintes da trajetória percorrida pelo criador revelam sua percepção da vida e do mundo, e agem como inspiração para a criação em desenvolvimento. Nos momentos em que identificamos os acasos e os incorporamos como inspirações em nossos processos artísticos surgem “[...] novos apelos, de algo não-realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa.” (OSTROWER, 2013, p. 9). Como na metáfora do caos ao cosmos, no processo de criação o tempo cumpre papel imprescindível na seleção e ordenamento necessários e posteriores ao reconhecimento dos acasos: fontes de **inspiraões** do artista.

Apoiado nesta série de alusões a momentos, referências e obras que tive contato, pude narrar o que identifico como os momentos primários do agrupamento de repertório conceitual e artístico aplicado à conceituação mental do filme *190_lfa*, que em março de 2022 se apresenta em processo de criação sonora e pós-produção. Analisando a partir do olhar dos acasos significativos e dos aspectos referentes ao processo criativo sob a teoria de Cecília Salles, os acontecimentos da vida não parecem estar tão à deriva: o processo remarca um traçado que conecta os variados eventos que se passam com aquele que cria, atribuindo-lhes outros significados.

REFERÊNCIAS

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013;

DANÇANDO no Escuro. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca/Estados Unidos – Produção Zentropa Entertainments, 2000. 1 filme (141 min.): son.; color.; suporte DVD;

ENO, Brian. Ambient Music. Ambient 1: Music foi Airports. EG, 1979. Disponível em: <<http://www.bussigel.com/technosonics/wordpress/wp-content/uploads/2016/07/eno-ambient.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2022;

FLATSOUND. Sleep. San Diego: independente, 2012. Disponível em: <<https://flatsound.bandcamp.com/album/sleep>>. Acesso em: 5 nov. 2021;

FNTSMA. fntsma – Abrigo? (Videoclipe Oficial). YouTube, 31 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nGo1neouroA&ab_channel=fntsma>. Acesso em: 03 nov. 2021;

HOMO Sapiens. Direção de Nikolaus Geyrhalter. Suíça/Alemanha/Áustria – Produção Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, 2016. 1 filme (94 min.): son.; color.; suporte DVD;

KELLEY, Margaret E., **Moving like a kid again: an analysis of Parkour as free-form adult play**. 2011. 92 f. Dissertação (Master of Arts) – WWU Graduate School Collection, Western Washington University, Washington, 2011. Disponível em: <<https://cedar.wwu.edu/wwuet/165/>>. Acesso em: 10 jan. 2022;

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. – 1ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013;

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp. Editora: Annablume, 2008;

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 1997;

SLTR. Dançando no Escuro. Quatro Barras: independente, 2018. Disponível em: <<https://dandandandandan.bandcamp.com/track/dan-ando-no-escuro>>. Acesso em: 25 out. 2021.

Recebido em: 30/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

ARTSHOW: O CORPO E OS MATERIAIS EFÊMEROS NA ARTE PARANAENSE DO FINAL DOS ANOS 1970Wanderson Barbieri Mosco¹

Resumo: Este artigo é resultado de análise das ações artísticas realizadas durante o *ARTSHOW*, evento idealizado pelo artista Sérgio Moura e que ocorreu na Galeria Júlio Moreira na cidade de Curitiba entre os dias 23 de setembro e 01 de outubro de 1978. Para realizar essa análise foi feita a contextualização da presença de elementos da arte conceitual em trabalhos artísticos brasileiros, como o uso de materiais mais efêmeros, e da arte de performance, com a introdução do corpo como parte da obra na arte paranaense da década de 1970. Além de Sérgio Moura, vários outros artistas brasileiros participaram das ações realizadas na galeria, bem como diversos pedestres que passavam por aquele espaço e que foram chamados a contribuir. Algumas pessoas apenas atravessavam a galeria, muitas observavam as ações realizadas e outras paravam, efetivamente propondo e ajudando a compor trabalhos plásticos podendo, inclusive, ocorrer interação entre artistas e público. As ações realizadas durante esse evento enfatizaram muito mais o processo de criação artística e o envolvimento do público naquele espaço com ares de ateliê do que os objetos finais resultantes das propostas executadas durante o *ARTSHOW*.

Palavras-chave: arte e sociedade; arte popular; estética.

ARTSHOW: THE BODY AND EPHEMERAL MATERIALS IN THE ART OF PARANÁ FROM THE LATE 1970S

Abstract: This article is the result of an analysis of the artistic actions carried out during the *ARTSHOW*, an event idealized by the artist Sérgio Moura that took place at the Galeria Júlio Moreira in the city of Curitiba between September 23rd and October 1st, 1978. In order to carry out this analysis, the presence of elements of conceptual art in Brazilian artworks was contextualized, such as the use of more ephemeral materials, and of performance art, with the introduction of the body as part of the work in Paraná art of the 1970s. Besides Sergio Moura, several other Brazilian artists participated in the actions carried out in the gallery, as well as pedestrians who passed by that space and were called to contribute. Some people just walked through the gallery, many observed the actions being carried out, and others stopped, effectively proposing and helping to compose plastic works. The actions carried out during this event emphasized much more the process of artistic creation and the involvement of the public in that atelier-like space than the final objects resulting from the proposals executed during the *ARTSHOW*.

Keywords: art and society; popular art; aesthetics.

1 Mestrando do programa de Mestrado Profissional em Artes da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Licenciatura em Artes Visuais pela mesma instituição e em Sistemas de Informação pela Fundação de Estudos Sociais do Paraná - Faculdade de Educação Superior do Paraná (FESP). E-mail: wbarbieri.mosco@gmail.com

INTRODUÇÃO

A criação artística brasileira dos anos 1970 passava por grandes embates, principalmente com a efetivação do corpo como parte da obra e, em especial, nos trabalhos de performance (COHEN, 1989). Técnica, ou linguagem, a qual Renato Cohen identifica como intimamente relacionada à ação. Para Cohen (ibid., p. 28), “a performance é antes de tudo uma expressão cênica”, ou seja, não basta apenas a exibição de um trabalho visual, é preciso também haver uma ação do *performer*. Esse uso do corpo como instrumento de ação na arte brasileira exprime-se bem na proposição de Antonio Manuel, artista luso-brasileiro que em 1970 apresentou como obra o seu próprio corpo². Tendo sua proposição rejeitada pelos críticos do 19º Salão Nacional de Arte Moderna, o artista apareceu na abertura do evento e, em protesto, ficou nu, o que causou a “intervenção” da polícia (FREITAS, 2013, p. 269). Esse novo suporte, o corpo do artista, também apareceu em trabalhos de arte de performance realizados em Curitiba. E, além do corpo de quem propunha o trabalho artístico, em diversas experimentações apresentadas no Paraná na década de 1970 a figura do espectador passou também a ser parte de uma possibilidade de completude do trabalho. Essa tentativa de buscar um sentido para o trabalho artístico poderia ocorrer tanto na mente de quem tentasse entender o trabalho – por meio da fruição do(s) objeto(s) ou do acontecimento observado – quanto na interação física com a obra de arte (JUSTINO, 2010). A partir desse período, o elemento corporal se mostrou relevante para as Artes Visuais em Curitiba, haja vista sua importância para trabalhos de performance desenvolvidos nas décadas seguintes, anos 1980 e 1990, como parte do desenvolvimento da arte contemporânea (ARCHER, 2001). Na capital paranaense há diversos exemplos de trabalhos dessas décadas, nos quais o corpo se torna matéria principal da obra de arte. Observam-se tais ocorrências nos anos 1980, com as ações do Moto Contínuo, “Tatuatua”

2 Conforme descreve Freitas (2013, p. 264), durante a recepção do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, logo após a solenidade de abertura e junto a um público de aproximadamente mil pessoas, Antonio Manuel gritou e pediu a atenção dos presentes dizendo ser ele mesmo uma obra de arte. Depois de conseguir atrair a atenção do público, o artista pôs-se em um ponto alto e estratégico e começou a despir-se ficando completamente nu. Antonio ainda caminhou entre o público do evento por alguns minutos até que concluiu seu ato explicando às pessoas presentes no local que aquele era um protesto contra a recusa do júri do salão em aceitar sua proposição artística. A proposição que havia sido apresentada por Antonio Manuel ao júri do salão era uma exposição do próprio corpo do artista como obra de arte, que deveria ficar em “exibição” enquanto durasse o evento.

e a performance (vídeo documental) “Ikebana – a estética do aborto” (entre muitos outros), nos anos 1990 com o “Manifesto quieto”, de Júlio Manso e diversas performances de Adriana Tabalipa, para citar apenas alguns dos principais trabalhos da época (REIS, 2010).

Essas novas abordagens trazidas pela arte, principalmente pela arte de performance, buscavam quebrar também os limites que separavam as diferentes manifestações de Arte como teatro, música, dança e artes plásticas (COHEN, 1989). Essa hibridização das linguagens artísticas esteve em alta no Brasil daquele período, o que trouxe, além da performance e sua introdução do corpo como obra, novos meios de criação artística, com trabalhos assimilados por meio de produções que levavam mais em conta a ideia de arte do que o objeto de arte em si (CANONGIA, 2005). Essa característica teve forte influência de produções estadunidenses e europeias, cuja contribuição influenciou artistas brasileiros a criarem cadernos de artista, vídeos – principalmente gravados com filme Super 8 – e até a utilizarem lixo; materiais e processos historicamente considerados efêmeros, mas que ganharam espaço na produção de questionamentos a respeito da arte (FREIRE, 1999). Isso fez com que o tradicional objeto finalizado, matérico e de grande valor mercadológico, perdesse espaço nos trabalhos de artistas conceituais. A ênfase do trabalho desses artistas focava-se na busca por uma definição de arte e no processo de criação, passando a exigir que os artistas repensassem os modos tradicionais de criação e exposição dos seus trabalhos (FREIRE, 1999). Pouco importava aos artistas conceituais da época quais seriam as linguagens e os materiais utilizados, o mais significativo para esses proponentes era a capacidade da arte propor uma reflexão a respeito de si mesma e do mundo. Esse ideal influenciou a arte paranaense e perpassou o trabalho de diversos artistas locais (JUSTINO, 2010).

A partir de meados do século XX, no Paraná, as produções de artistas visuais sofreram um rápido processo de transformação. Nos anos 1960, o meio artístico curitibano se abriu à abstração pictórica, de cunho informalista, mas foi somente na década seguinte que a arte local se aproximou das formas híbridas e “impuras” da arte contemporânea (FREITAS, 2003). Um dos principais exemplos dessa influência é o evento artístico ARTSHOW, gestado da confluência entre esse aspecto pouco matérico da obra de arte, mais conceitual, e dessa presença do corpo como parte da obra e parte de uma interação entre artistas e público. O

professor Paulo Reis entende esse evento artístico como um trabalho “colaborativo”, cujo cerne foi o processo de criação coletiva (REIS, 2010, p. 119-120). O ARTSHOW se insere nesse período de importante transformação para a arte do estado do Paraná. Momento em que a paranaense Adalice Araújo (1931-2012), crítica de arte, professora e pesquisadora, afirma ter ocorrido um alinhamento de parte dos artistas locais com a produção artística que acontecia em outras regiões, nacionais e internacionais (ARAÚJO, 1974). O ARTSHOW foi realizado na cidade de Curitiba durante a semana de 23 de setembro a 01 de outubro de 1978, com idealização e organização encabeçadas pelo artista Sérgio Moura (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016). Moura nasceu em Manaus, radicou-se em Curitiba e foi na EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) que o artista se graduou em Artes Visuais. Um ano antes de executar o ARTSHOW, Moura já havia trabalhado em uma outra proposta de criação artística contínua e coletiva chamada “Praça da Arte”, evento durante o qual foram reunidos artistas do teatro, da música e da dança que transformaram um espaço público de Curitiba, a praça Eufrásio Correia, em ateliê a céu aberto (PRAÇA DA ARTE, 2017). Moura também já incluía o corpo como ferramenta de criação do seu trabalho artístico e da própria obra de arte desde que realizou uma intervenção no XVII Salão de Artes Plásticas para Novos, em Curitiba (DÉCADA DE 1970, 2017).

Este artigo é resultante de análise das ações artísticas realizadas durante o evento ARTSHOW, produções que foram concebidas com o uso de elementos não convencionais tais como o corpo e materiais considerados menos nobres: objetos retirados do lixo, jornais antigos e produtos menos resistentes como papéis de baixa gramatura. Na concepção desse evento orbitavam questões relativas ao conceito de arte, motivo pelo qual serão analisados possíveis paralelos entre esse acontecimento e a arte conceitual. O ARTSHOW repetiu a ideia de criação coletiva do “Praça da Arte” e contou com diversos artistas de Curitiba e de outras partes do Brasil. Tais artistas possuíam pesquisas poéticas relevantes em áreas como Literatura, Música e, principalmente, Artes Visuais, cujas práticas foram levadas para dentro da Galeria Júlio Moreira em Curitiba. Juntos, e por vezes trabalhando em paralelo, eles promoveram diversas ações artísticas. Alguns dos nomes mais relevantes que participaram, direta ou indiretamente, do evento são: Priscila Sanson, Reynaldo Jardim, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Reginaldo Fernandes, Roberval Santos, Alberto M.

Viana, Lucília Guimarães, Luís Carlos Rettamozo, Antenor Penasso, Bittencourt I, Telma Serur, Marco Alzamora, Ailton Silva, Valquíria, Ernani P, Wagners', Suzana Matoski, Dario Krupper, Nivaldo Lopes, Aldo Dallago Jr., Oscar Bértio, Sandra Benato, Moacir David, Francisco, Gilberto CS, Claude Urban, Eduardo Nascimento, Aparecido Marques (Cido), Chico, Marcos Bento, Geraldo Leão, Rossana Guimarães, Solda, Rogério Dias, Jarbas José S. Schünemann, Saulo Kozel, Gorda, Bira, Santosouza, Caco, Lu, Renato, João Urban, Djalmer, Genésio Jr., Roberto Pittela, Paulo Gaivota e Carlos Reis (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 1978).

A GALERIA COMO PARTE DA OBRA

A Galeria Júlio Moreira foi escolhida pelos artistas propositores do evento, liderados por Sérgio Moura, por se tratar de uma passagem subterrânea para pedestres que ligava dois pontos de grande fluxo de pessoas em plena região central de Curitiba (ARTSHOW, 2008). A galeria havia sido construída no final dos anos 1970 e sua criação se deu por conta do alargamento da Travessa Nestor de Castro (MENEZES, 2016). O espaço foi feito para funcionar como uma trincheira que conecta o calçadão do “Largo da Ordem” à praça Tiradentes. A Tiradentes é um dos principais espaços públicos do centro da cidade e ali localiza-se a catedral Católica da capital paranaense. Desde aquela época a região sempre foi muito diversificada com lojas, famosos bares turísticos, conservação de vários edifícios históricos, centros culturais como a Casa Romário Martins, além de possuir muitas paradas de transporte coletivo municipal que ligam o centro à região do famoso bairro de Santa Felicidade. O espaço hoje é mais conhecido como TUC (Teatro Universitário de Curitiba) e, em seu interior, há salas de exposição, escritórios administrativos municipais e um auditório onde são realizados espetáculos e exposições, além da prática do Xadrez e outros jogos disponibilizados pelo poder público.

A ocupação do espaço da galeria por parte dos artistas que trabalharam no ARTSHOW ocorreu de forma anárquica, como pode ser visto nos vídeo-registros remanescentes daquela época³. O evento durou uma semana e, nesse período, os artistas

³ O vídeo com um compilado de imagens registradas durante o evento está disponível no canal de Thiago Moreira na plataforma *YouTube*. Nesse registro visual foi também inserida uma narração *in off* do próprio artista Sérgio Moura que explica cada cena apresentada. Disponível em: <<https://bit.ly/2JQ0Fn4>>. Acesso em: 29 out. 2016.

participantes convidaram as pessoas que atravessavam a galeria a envolverem-se nas ações. Pretensão que foi noticiada inclusive no jornal que divulgou o evento, o *Correio de Notícias*, periódico apoiador do ARTSHOW. A publicação criou uma reportagem em alusão ao projeto, na qual anunciava o evento utilizando a frase “venha participar” em destaque (ARTSHOW: ARTE NA RUA, 1978). Esse detalhe evidenciava a expectativa, por parte dos organizadores, de que o público participaria do processo criativo. Seria de se imaginar que um evento interativo tivesse grande impacto para a cena cultural da época, porém, em consulta a microfilmes de jornais do período pós-acontecimento, nada foi encontrado sobre o evento e sua possível repercussão na cidade.

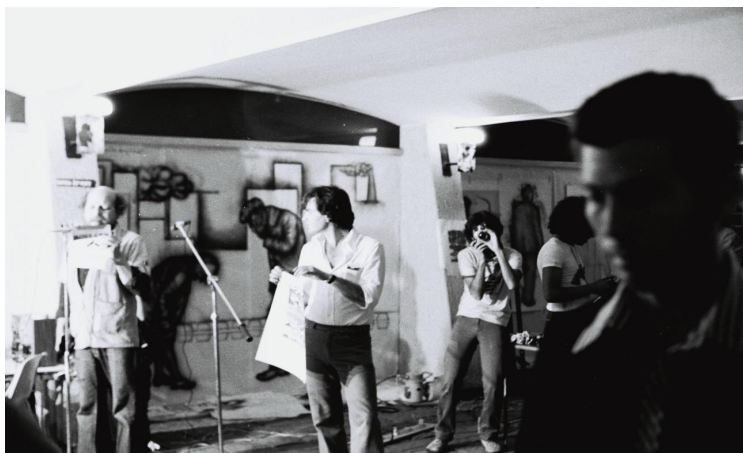
Ao realizar busca por dados do evento no circuito de arte foram encontradas apenas três referências aos trabalhos realizados durante o ARTSHOW. O primeiro foi um episódio do Programa Hora da Prosa realizado em Curitiba em 2008, totalmente dedicado ao ARTSHOW (SOLDA, 2008). O segundo foi uma celebração do trabalho que ocorreu no TUC em 2013, contando com a presença do organizador original do evento, o artista Sérgio Moura⁴. E, por último, foram encontrados dados a respeito de uma apresentação em vídeo com registros do evento na exposição itinerante “Movimento Paradas em Circuitos Compartilhados”, que teve curadoria de Newton Goto (GOTO, 2011). Não foram encontrados artigos acadêmicos a respeito do ARTSHOW.

A Figura 1 permite uma ideia do quão dinâmico foi o evento. Na imagem é possível identificar Reynaldo Jardim à esquerda, lendo um texto, e Rogério Dias ao centro, segurando um trabalho visual que parece ter acabado de ser concluído. Os dois estão de costas para um mural no qual foram afixados papeis de grande escala com desenhos de figuras humanas e uma cidade, todas aparentemente inacabadas. Há ainda um terceiro artista, mais ao fundo, que está ou realizando o registro fotográfico de outro participante tirando uma fotografia ou registrando Jardim, Dias e a si mesmo por meio dos vidros espelhados da galeria. Contudo, essa última possibilidade parece descartada pela explicação de Sérgio Moura (2017) indicando que “a galeria estava totalmente forrada” por “painéis”, incluindo “vidros e

4 Durante essa nova “edição” do ARTSHOW, artistas de diversas linguagens expuseram seus trabalhos em comemoração ao evento original. Ocorreram, ainda, performances visuais e musicais, incluindo uma nova apresentação da música “Verdura”, cantada por Paulo Leminski na edição original, e interpretada agora por sua filha, Estrela Ruiz (TUC RECEBE, 2013).

paredes”. Na área menos nítida da imagem é possível notar pessoas que aparentemente apenas transitam pelo espaço e vários participantes, quase imperceptíveis na composição, trabalhando em outros projetos.

Figura 1 – Fotografia de Reynaldo Jardim e Rogério Dias durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016)

As ações realizadas colocaram o público em contato com a arte de um modo diferente. Essa atitude foi uma tentativa de mudança da dinâmica de “Zoológico Institucional”, termo utilizado por Sérgio Moura para descrever a maneira de expor trabalhos dentro de um museu, lugar onde – ele acreditava – a significação dos trabalhos artísticos se tornava hermética e, por isso, destinada a um público intelectual muito seletivo (ARTSHOW, 2008). Outra motivação principal para atuar em espaço público como o da Galeria Júlio Moreira, segundo palavras do próprio Sérgio Moura (2017), foi a percepção do artista, forasteiro em Curitiba, de uma certa distância existente entre alunos de arte locais. Moura comenta ter sentido uma “forte indiferença” entre eles “e acentuado ressentimento” (ibid). A partir dessa percepção e de subsequentes encontros e reuniões foi tomada a decisão de levar o espaço de ateliê para a rua, agregando artistas, iniciantes ou não, entre si e com o público.

OS RECURSOS MATERIAIS

Não havia faixas ou *banners*, daqueles impressos em lona ou adesivados às paredes, contendo informações detalhadas da programação sendo executada em um determinado local, como é costumeiro encontrar em exposições de artes visuais. No lugar

desse tipo de painel explicativo os pedestres que passavam pelo espaço da Galeria Júlio Moreira encontravam tapumes que cobriam toda a área de paredes de alvenaria ou de vidro. Havia também diversas páginas de jornal abertas e fixadas com fita adesiva nas paredes de entrada da galeria. Sobre esses jornais via-se um letreiro feito à mão com tinta bem diluída, detalhe perceptível por conta de vários fios de tinta que escorriam sobre o papel após a aplicação. Essas imagens, que foram captadas e editadas em vídeo, demonstram a falta de recursos para a realização do evento, dando ao projeto um caráter independente que foi confirmado pelo discurso do organizador do projeto, Sérgio Moura (ARTSHOW, 2008). Apesar de contar com data de início e fim, além de uma definição de quais vertentes artísticas seriam exploradas, o evento, segundo Moura, não possuía uma agenda muito definida de antemão (ARTSHOW, 2008). O panfleto de divulgação tampouco continha a descrição de um cronograma exato com datas e horários de cada ação (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 1978). Quem desejasse se programar com antecedência para o evento não estaria certo do que encontraria ao chegar à Galeria Júlio Moreira. E essa característica de imprevisibilidade parecia estar lado a lado da ideia de interação.

O mote principal do evento era criar interferências no espaço urbano (ARTSHOW, 2008). Uma tentativa não apenas de produzir objetos artísticos, mas também de aproximar as pessoas de um espaço que é público e delas por direito. As ações eram engatilhadas pelos artistas, começando com uma abordagem já nas escadarias de entrada do espaço da galeria subterrânea. As escadarias estavam presentes inclusive no material gráfico de divulgação do evento, dando a ideia de espaço de passagem (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 1978). A extensão da galeria não era muito grande, fato que, segundo Moura, permitia unir com facilidade as ações e as pessoas que decidissem participar das intervenções (ARTSHOW, 2008). A ideia, ainda segundo o artista, era incluir os pedestres como parte de diversas ações, transformando-os em “cola” que unia todos os diferentes tipos de trabalhos e experimentos (ARTSHOW, 2008). Além das paredes cobertas por grandes folhas de papel alguns tapumes foram posicionados ao longo da galeria, aumentando o espaço passível de intervenção. Contudo, conforme pode ser visto no vídeo apresentado por Newton Goto, há paredes de vidro nas quais não ocorreram interferências (ARTSHOW, 2008). Esse fato denota que havia limites para o uso do espaço naquela época, aspecto

muito diferente das ações realizadas atualmente, quando as paredes da galeria geralmente são ocupadas por pinturas e decalques (MENEZES, 2017). Essa possibilidade trazida pelo ARTSHOW de construir conexões entre a população de uma cidade e a infraestrutura que a cerca pode gerar o sentido de habitar (BLOOMFIELD, 2012). É nesse ponto que está uma das principais relevâncias das propostas do evento: fazer frente ao crescimento das cidades e à diminuição da importância do ser humano diante da rotina à qual habitantes de grandes metrópoles precisam se submeter. As cidades, com suas ruas, calçadas e espaços públicos transformados em chão de fábrica, exigem cada vez mais produtividade, agilidade e alienação de seus habitantes.

Os artistas, em diversos momentos, saíam do espaço da galeria, conforme indica Moura, e realizavam “andanças” durante as quais recolhiam objetos que encontravam jogados pelas ruas (ARTSHOW, 2008). O organizador ainda relata que esses “andarilhos” voltavam com sacos cheios de materiais que eram então utilizados para compor colagens sobre painéis cobertos por folhas de papel (ARTSHOW, 2008). Esse uso de painéis para exposição de parte da produção plástica realizada naqueles dias torna evidente que ateliê e espaço de exposição estavam integrados dentro da galeria.

SEGUIR, PARAR OU INTERAGIR?

As imagens presentes no vídeo da exposição Movimento Paradas em Circuitos Compartilhados demonstram haver um grande fluxo de pessoas; não é possível notar um momento anterior ao início do evento, de preparação, pois tudo está em constante montagem (ARTSHOW, 2008). O espaço da galeria vai ganhando elementos e novas formas a cada ação realizada, tudo se transformava rapidamente. A “equipe” não chegou num lugar já pronto para o uso, o público não ficou do lado de fora enquanto o local era preparado, tudo aconteceu ao mesmo tempo. Esse dinamismo ia ao encontro das pretensões do grupo que, segundo Sérgio Moura, eram de criar a ideia de um ateliê onde a produção fosse compartilhada com o público que passava pela galeria (ARTSHOW, 2008).

As imagens em ARTSHOW (2008) mostram pessoas que pararam e interagiram com os artistas, com os trabalhos artísticos sendo realizados, e muitos passantes que simplesmente atravessaram o espaço e observaram ou não o que ocorria ali. Esse fato

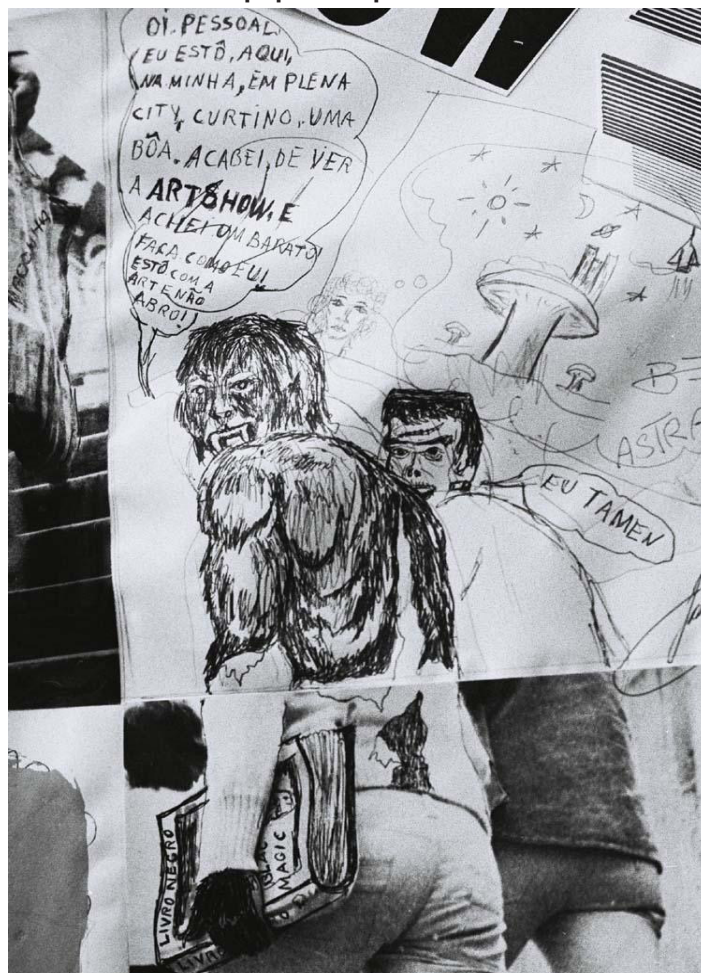
demonstra que o “estar de passagem” era válido dentro da dinâmica da proposta, até porque seria impossível aos artistas proponentes do evento obrigarem os pedestres a parar e interagir com eles. Toda essa movimentação gerou experimentos em vídeo que hoje compõem as lembranças do ARTSHOW. São corpos que trabalharam como se estivessem em uma oficina de arte ou ateliê. Desenhos em papéis afixados na parede, colagens, poemas recitados, música, gravação de audiovisual, foram vários os meios disponibilizados. Além dos passantes, uma quantidade considerável de artistas estava por toda a galeria, eles se dispunham a auxiliar no manuseio e na criação de material pelos que cruzavam a trincheira, mas não davam a impressão de estar guiando o público (ARTSHOW, 2008). A socialização entre artistas e transeuntes era constante na galeria, contudo, nas imagens não é possível ver um mediador ou alguém que tome o espaço como aquele que dá informações aos que passam (ARTSHOW, 2008). O que se vê é um fluxo de interações interpessoais desordenadas nas quais o público criava junto com os artistas, mas essa interação não se dava de forma padronizada como geralmente ocorre em uma sala de aula, a ideia parecia ser muito mais de cooperação do que hierarquização. Um fluxo que representava um “grito de revolta perante o golpe militar que estava passado e esgotado” para aqueles artistas (MOURA, 2017). Essa forma de interação pode ser vista como agregadora porque a experiência de quem não tem contato rotineiro com arte acaba sendo mais valorizada, sem a necessidade de intromissão da figura do artista; essa ausência proposital da figura de um mediador especializado parece ter incentivado o público a criar mais livremente.

Muitas pessoas paravam próximas umas das outras, formando um semicírculo em torno de alguém que desenhava, pintava, recortava, colava, produzia (ARTSHOW, 2008). Alguns participantes aparecem sendo entrevistados no vídeo do ARTSHOW (2008), talvez como forma de colher depoimentos ou de gravar áudios para uso posterior. O que se vê, quando algumas pessoas tomam das canetas disponíveis próximas a um painel coberto por papel, é a criação de desenhos estilizados e figurativos (ARTSHOW, 2008).

A Figura 2 é uma fotografia de detalhe de um dos painéis nos quais os transeuntes desenharam. Na imagem é possível constatar que se trata de uma colagem que sofreu interferência com caneta esferográfica. Os traços completam uma fotografia na qual se identificam dois pares de pernas, os troncos criados à caneta são de duas figuras míticas e

comumente presentes em filmes de suspense e/ou fantasia, o Lobisomem e o Frankenstein. Aqui cabe um comentário a respeito de quanto o cinema comercial já povoava a mente e influenciava a criatividade das pessoas. Esses personagens foram ali criados e cercados por falas que indicavam a passagem deles pelo ARTSHOW, seu apoio à arte era o convite para que quem estivesse lendo o texto participasse também. Esse detalhe dá a entender que a tentativa de tornar o evento participativo não apenas funcionou para aqueles que criaram o desenho como também os incentivou a divulgar e apoiar a participação de outros. Mais mensagens, espalhadas por esse mesmo painel que aparece na imagem, demonstram que a escrita foi outro elemento importante da participação do público.

Figura 2 – Fotografia de desenhos em papel e expostos durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016)

Sérgio Moura comenta ainda que tanto proponentes quanto passantes, ou seja, todas as pessoas atravessando a galeria foram, com o passar do tempo em cada novo dia, se mostrando mais preparados para intervir nas ações que estavam sendo realizadas (ARTSHOW, 2008). Analisando essa afirmação pode-se concluir que o estranhamento inicial causado pela proposta se transformava em ímpeto de participação conforme as pessoas entendiam o intuito do evento. O que se percebe pelas imagens em ARTSHOW (2008) é que o andar das pessoas que passavam pela galeria diminuía de velocidade conforme os painéis eram preenchidos de trabalhos, reforçando a ideia de galeria de arte. Há mais espectadores que pessoas participando das ações, um público cujo interesse se volta para a observação do processo de criação dos desenhos, gravuras, colagens, assim as imagens vão mostrando cada vez menos interação e mais contemplação (ARTSHOW, 2008).

Na Figura 3 pode-se notar uma grade que separa o público observador dos trabalhos que aos poucos vão sendo expostos. Os artistas não se limitam a colocar seus experimentos apenas nas paredes, pois na referida imagem aparecem alguns recortes de figuras humanas em papel que estão pendurados no teto da galeria. A própria estrutura física da galeria Júlio Moreira é propícia à comparação com uma galeria de arte. Na imagem isso fica evidente, pois quase não se vê a escadaria ao fundo e facilmente confunde-se essa fotografia de um espaço de trincheira com uma fotografia de alguma sala de exposição.

Figura 3 – Fotografia de parte do público que passou pela Galeria Júlio Moreira durante a realização do ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016)

Os espaços de criação continuaram ativos durante todo o período de duração do ARTSHOW, mesmo depois dessa “transformação” em galeria de arte. Esse novo espaço, mais expositivo, aglomerava um maior número de pessoas do que era possível perceber no início das imagens do vídeo (ARTSHOW, 2008). Isso sugere que a prática de transformar um espaço expositivo em ateliê não era muito comum naquela época. Tanto que o professor e pesquisador Paulo Reis (2010), cujo trabalho de pesquisa cataloga as apresentações de performance que julga mais relevantes do Paraná, considera o ARTSHOW um evento diferente dos outros trabalhos da década de 1970 justamente por conta dessa dinâmica de galeria e ateliê integrados.

Os trabalhos continuam e o tema da cidade surge em boa parte deles. Um homem e uma mulher cruzam um espaço urbano nevoento de uma fumaça que parece pesar, carros formam a palavra porcos, uma garota grita no centro da letra “O” (ARTSHOW, 2008). São imagens que remetem à dinâmica superlativa das cidades contemporâneas, suas ruas abarrotadas, poluição visual e atmosférica, prédios cinzas, muitos carros, acúmulo de lixo e fumaça espessa. Um rapaz replica a figura de pequenos porcos enfileirados que parecem apoiados sobre as nuvens de fumaça que cobrem uma paisagem urbana desenhada com tinta *spray* (ARTSHOW, 2008). O papel parece ser o suporte preferido desses artistas visuais.

O PAPEL E SUAS DOBRAS

O registro audiovisual de ARTSHOW (2008) mostra pessoas desenhando sobre papel, recortando figuras com base em moldes pré-construídos, fotografias sendo impressas e afixadas aos painéis. Rolos de papel eram abertos para permitir que fossem criados os desenhos, traçados recortes e cobertos os painéis. Materiais para colagem e serigrafia eram colocados à disposição, e havia mesas disponíveis no local sobre as quais as pessoas poderiam apoiar os materiais. Como pode ser visto nas Figuras 4 e 5, muitas vezes era ali mesmo no chão que os trabalhos eram produzidos e finalizados. Havia também uma mesa com equipamentos para a criação serigráfica. Na Figura 4 o artista Sérgio Moura imprime uma tela serigráfica sobre um grande pedaço de papel.

Figuras 4 – Sérgio Moura gravando trabalho serigráfico durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016)

Figura 5 – Sérgio Moura trabalha a serigrafia sobre uma mesa durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (MOURA, 2017).

Além de papéis em branco, jornais e revistas impressos também serviam para a colagem. Palavras e frases eram recortadas e coladas nos painéis espalhados pela galeria para criar imagens ou frases. O jornal impresso parece ser o mais presente na composição de intervenções nos painéis do evento, tanto como parte de colagens quanto como suporte para outros trabalhos (ARTSHOW, 2008). O próprio panfleto de divulgação da programação do evento era impresso em papel jornal (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 1978). O uso desses materiais efêmeros foi forte característica do evento.

Como pode ser visto na Figura 3, outro uso comum do papel era na criação de figuras em escala humana que eram então recortadas e penduradas pela galeria. Há mais um detalhe importante: a cobertura de quase toda a área de paredes e vidros, incluindo painéis, era feita por papéis em branco que ganhavam, aos poucos, intervenções. Nesses painéis estavam penduradas canetas que as pessoas pegavam para desenhar ou escrever nos espaços vazios (ARTSHOW, 2008). Esse ato da escrita parece remeter à assinatura em caderno de visitas de uma exposição de museu. E aqui existe ainda outra evidência do quanto o espaço apresentava-se cada vez mais com a dinâmica de uma exposição de arte. A aparência de ateliê também é evidente nas imagens, nas quais é possível constatar que o processo e as ferramentas de trabalho sempre estavam à mostra (ARTSHOW, 2008). Cartazes com pinturas à base de tinta, impressões de gravura e de serigrafia, eram produzidos e colocados para secar ali mesmo. Não parece ter havido nenhuma tentativa de esconder qualquer parte do processo físico de criação ou as técnicas utilizadas na produção dos trabalhos artísticos.

Sérgio Moura perguntou ao público por meio do microfone disponível no espaço: “quem gostaria de sair vestido de papel?” (ARTSHOW, 2008). O artista afirma ter tido essa ideia, de “vestir” o público do evento com roupas de papel, por influência dos Parangolés de Hélio Oiticica. Os trabalhos de Oiticica foram feitos em tecido e a proposta do artista era que os espectadores que fossem à exposição vestissem a sua obra (ARTSHOW, 2008). Essas vestimentas propostas por Moura permitiram que as intervenções fossem para além do espaço da galeria; não somente o papel, como também todo tipo de material coletado externamente pelos artistas, era afixado “nos próprios transeuntes como adereços junto ao corpo das pessoas” (MOURA, 2017). Havia outras formas de uso do papel que eram mais “convencionais”, como o de servir de suporte para várias técnicas visuais tais quais a serigrafia, o desenho e a criação de formas com o uso de moldes de estêncil. Para essa última técnica a criação se dava com o uso de tinta *spray* que era impulsionada por dois compressores; esses aparelhos foram mantidos ligados por todo o tempo em que os artistas permaneceram na galeria⁵. Os compressores geravam um ruído constante no espaço e essa

⁵ Sérgio Moura explica que o grupo de artistas participantes e organizadores do ARTSHOW combinava de “não perder o início do expediente de trabalho” da população e que, por conta disso, chegavam ao local às 9 da manhã e ficavam com a galeria aberta e com todos os equipamentos à disposição até as 21 horas para cobrir todo o turno de trabalho médio da população (MOURA, 2017).

foi uma forma encontrada pelos artistas de gerar barulho, uma necessidade que Moura diz ter percebido juntamente com outros propositores naquele momento (ARTSHOW, 2008). Por consequência da disponibilidade do papel como suporte artístico foram produzidos muitos desenhos. As criações traziam símbolos comumente representantes de um espaço urbano contemporâneo.

A Figura 6 é uma fotografia na qual se pode observar uma pessoa a criar uma figura humana utilizando moldes de estêncil e um compressor para aplicar tinta spray sobre o painel que cobre uma das paredes da galeria. É notável a presença de figuras humanas nesses murais, como também pode ser visto ao fundo na Figura 7, são pessoas representadas em tons de cinza e sem muitos detalhes no rosto. Esses corpos eram representados em poses que denotam estarem de passagem por esse espaço etéreo em que foram construídos. O tema da cidade, da metrópole e de seus percalços estão presentes em quase tudo que é visualmente produzido na galeria. Moura (2017) entende a atuação de seu grupo como “um grito de revolta perante o golpe militar”, regime cuja influência se apoderava da narrativa da cultura da cidade e buscava ditar as regras para os artistas da época.

Figuras 6 – Fotografia de pessoa em ação com estêncil e compressor para tinta spray, gravando trabalho sobre um painel de papel durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016).

Figura 7 – Pessoa realizando trabalho serigráfico sobre uma mesa e, ao fundo, nota-se um painel de papel em que foi construída uma figura humana com tinta spray no ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016).

Figuras 8 – Fotografia de Rogério Dias em ação realizada na Galeria Júlio Moreira, saída para a Praça Tiradentes durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016)

Outra ação com papel foi realizada nas escadarias de entrada da galeria. Moura relata que ele e outros artistas decidiram usar o papel na escadaria para forçar os passantes a interagir com esse material antes de continuar seu trajeto (ARTSHOW, 2008). Nas Figuras 8 e 9 há o registro de uma dessas intervenções. Na Figura 8 o artista Rogério Dias está sentado sobre um grande rolo de papel que foi esticado por cima de cada degrau. O papel sobressai ao caminho, também perceptível na Figura 9, como uma forma de chamar a atenção para o espaço e de tentar indicar a quem passava pelo local que alguma coisa estava acontecendo ali. Interessante notar essa tentativa de dar evidência ao espaço de passagem que poderia ser tornado invisível pela rotina. Atitude cujo resultado se assemelha à tentativa de escape quando ocorre qualquer evento que configure um bloqueio no tráfego, fato gerador de congestionamentos e de tentativas de buscar caminhos alternativos para fugir do bloqueio, permitindo a descoberta de novos atalhos e fazendo emergir uma consciência do espaço no qual se está inserido.

Figura 9 – Fotografia do interior da trincheira em que o rolo de papel branco é estendido pelo centro da área de passagem durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (MOURA, 2017).

O SUPER 8 E A CRIAÇÃO DE REGISTROS AUDIOVISUAIS

Durante o período de duração do evento diversos dos artistas que participaram das ações na galeria trouxeram consigo câmeras de filmagem e fotografia, gerando um bom volume de registros dos trabalhos realizados durante o evento (ARTSHOW, 2008). Moura explica em seu relato que as câmeras de filmagem utilizavam o filme Super 8, um tipo de material mais acessível ao público. Essas câmeras eram portáteis e permitiam que mesmo quem não era profissional de cinema ou televisão pudesse fazer gravações em vídeo (ARTSHOW, 2008). Contudo, apesar do caráter interativo do evento, não é possível constatar que as câmeras de Super 8 tenham sido deixadas à disposição para uso dos passantes. Como forma de agregar à produção artística do evento, os artistas que carregavam essas câmeras deixaram em vídeo diversas imagens que só poderiam ser compostas no aparelho. Em uma dessas filmagens o vídeo mostra o momento em que um desses propositores gira a câmera a partir da imagem de um painel e cria uma “imagem abstrata” (ARTSHOW, 2008). Ação que até poderia ser realizada pelo olho humano, mas que ficaria apenas na memória de quem a registrou mentalmente e que, com o aparato, ficou guardada para além do tempo de duração do evento. Esse detalhe mostra o quanto havia de liberdade para os artistas trabalharem com a câmera da maneira como quisessem, sem qualquer roteiro prévio ou regra de uso preestabelecida.

As reminiscências das ações do ARTSHOW deixadas pela captação em Super 8 compõem novos trabalhos documentais que permanecem disponíveis em rede pela internet até os dias de hoje. O exemplo mais nítido dessa possibilidade é o vídeo encontrado disponível no serviço de streaming YouTube (ARTSHOW, 2008). O vídeo está editado e os trabalhos que haviam sido realizados originalmente com o intuito de criar registros visuais mais artísticos, hoje, são utilizados como registro documental. O áudio desse vídeo é substituído – ou talvez ele nem tenha sido captado no original – por narração de Sérgio Moura. O vídeo-documento mostra pessoas com a câmera em mãos, mas o equipamento parece passar despercebido entre os transeuntes na maioria das vezes. Sua presença gera olhares curiosos apenas quando as pessoas estão no posto de observadores do trabalho sendo realizado na galeria, parece não haver interesse nesse aparato analógico (ARTSHOW, 2008). Ou seria uma atitude de timidez frente à câmera?

O vídeo finaliza com os créditos da filmagem sendo escritos da mesma maneira que a faixa inicial mostrada na abertura do vídeo compilado com gravações do ARTSHOW: tinta sobre jornal (ARTSHOW, 2008). Esses escritos sobre jornais afixados às paredes da galeria – se é que se pode confirmar que estão realmente na galeria ou que sequer tenham sido gravados durante o ARTSHOW – sustentam frases como “A arte deve descer às ruas”, “Sair do zoo cultural em que está estabelecida” (ARTSHOW, 2008). As frases não parecem tentar expressar algum ideal estético na forma como são dispostas, elas são declarações explícitas que parecem ter sido realizadas para servirem ao fim de inclusão de créditos no vídeo.

FOTOGRAFIA E INVENÇÃO

Sérgio Moura relata que foram chamados diversos fotógrafos para que captassem o máximo possível do evento (ARTSHOW, 2008). A ideia é interessante de se levar em conta, uma vez que as ações eram um tanto imprevisíveis e de autoria compartilhada. As fotografias feitas durante o evento eram reveladas na própria galeria, que contava com um laboratório de revelação, e Sérgio Moura informa que muitas imagens foram reveladas na hora (ARTSHOW, 2008). Uma mesa repleta de fotografias impressas aparece em imagens do evento, são fotos do próprio espaço e de seus transeuntes (ARTSHOW, 2008). A própria movimentação que é vista nas imagens teria ficado apenas na memória dos participantes se não houvesse tantas câmeras fotográficas registrando as ações. Alguns dos artistas locais que trabalharam com suas câmeras no evento foram João Urban, Ivan Rodrigues, João Henrique, Roberto Viana e Reginaldo Fernandes. Esses artistas foram escolhidos pela organização, conforme nos indica Sérgio Moura, por conta de sua capacidade de “inventar” com a máquina fotográfica e não apenas registrar (ARTSHOW, 2008).

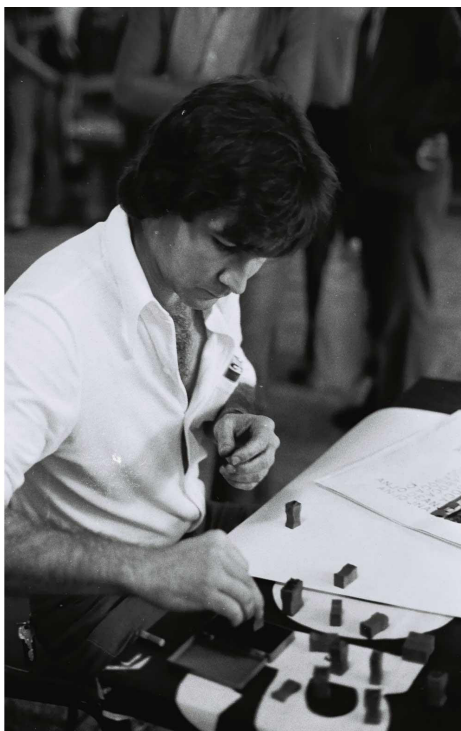
A presença humana nas fotografias era constante e seus “personagens” estavam sempre em movimento de passagem, subindo ou descendo escadas, atravessando a rua e cruzando outros desses “personagens” (ARTSHOW, 2008). Esse mosaico de passantes apresenta uma sinédoque da paisagem urbana contemporânea já apinhada, naquela época, de pessoas em correria por suas ruas, calçadas, casas, comércios e edifícios residenciais.

Figura 10 – Reynaldo Jardim a observar Paulo Leminski sentado e cantando



Fonte: (SOLDA, 2008)

Figura 11 – Rogério Dias pressionando um carimbo sobre uma almofada de tinta durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016).

É possível ver pelas imagens de ARTSHOW (2008) que num espaço específico da galeria foram espalhados pelo chão alguns instrumentos musicais. Não se nota nenhum palco italiano ou qualquer púlpito onde os artistas pudessem subir para tocar e cantar. Isso pode ser notado na Figura 10, na qual Paulo Leminski foi retratado sentado, cantando e tocando um violão enquanto era observado por Reynaldo Jardim. Tanto sua cadeira quanto todos os microfones que aparecem no enquadramento estão diretamente no chão, sem palcos ou separação do público. Ainda assim, não é possível confirmar se os espectadores tinham acesso e poderiam utilizar os instrumentos ou se apenas os proponentes com mais familiaridade com aqueles equipamentos poderiam manuseá-los. Segundo Moura, Paulo Leminski interpretou ali mesmo na Galeria Júlio Moreira a música “Verdura”, composição de Caetano Veloso (ARTSHOW, 2008). Os microfones também foram usados para a declamação de poesias (ARTSHOW, 2008).

AS PALAVRAS E SUAS LETRAS

Alguns carimbos foram confeccionados e sua utilização permitiu a criação de novas colagens. Algumas letras musicais e textos literários nasciam de montagens criadas com algumas palavras sendo recortadas de jornais, revistas e das letras geradas pelos carimbos, tudo posteriormente colado nos painéis (ARTSHOW, 2008). A Figura 11 traz a imagem de Rogério Dias trabalhando com os carimbos e tendo à disposição algumas páginas de papel em branco para compor seus textos. Por essa imagem pode-se concluir que havia um espaço reservado com almofada de entintagem, tintas, papéis e carimbos para esse tipo de criação visual que aliava imagens e textos.

Figura 12 – Fotografia de painel na Galeria Júlio Moreira durante o ARTSHOW em Curitiba, 1978



Fonte: (ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA, 2016).

A participação de Leminski não se limitou à interpretação musical, pois o artista ainda criou textos literários originais para o evento. Na Figura 12 é possível visualizar um dos painéis no qual se encontra texto de Leminski que faz referência à obra de Marcel Duchamp: “O pinico de Duchamp é a fonte da juventude”. Ainda no mesmo painel há uma afirmação de autoria do mesmo artista francês: “tudo é arte e nada é arte”. Entre as duas frases estão impressões serigráficas fixadas no mesmo painel e riscadas por dois grandes “X”. Os riscos quase cobrem as referidas gravuras, tanto que a da esquerda fica irreconhecível; obviamente, o fato de compor um registro de baixa resolução também interfere na nitidez da imagem. Esse trabalho transmite uma sensação de ironia contra a censura à mudança; Duchamp questionou as instituições de arte e aqui encontra-se sua fala em um evento que promulga o mesmo questionamento, “o que é arte?”. Ao mesmo tempo, o ARTSHOW questiona também: “quem pode fazer arte?”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho principal desenvolvido no ARTSHOW foi mover o público em direção a uma efetiva participação na produção de cada artista que esteve presente no evento. Apesar da materialidade dos objetos criados e manipulados na Galeria Júlio Moreira, as proposições realizadas durante o evento se aproximaram de questões mais conceituais, fato evidenciado pela exploração do espaço da galeria e do incentivo para que o público também participasse das criações. É impossível apresentar um único objeto ou ação que sintetize o ARTSHOW, a obra foi o próprio evento e as relações que ocorreram entre os participantes, fossem eles artistas consagrados, estudantes de arte ou espectadores.

Parte do público que passou pela galeria Júlio Moreira naquela semana buscou aprender mais das técnicas de criação, principalmente gravura, serigrafia, desenho, pintura, literatura, tridimensional, escrita criativa, música, entre outros. As pessoas que decidiram participar dessas ações experimentaram uma saída da própria rotina e puderam estar no lugar do outro, o artista, e assim receberam a oportunidade de experienciar outra realidade por meio da arte. Os artistas buscaram familiarizar os espectadores com os materiais e ferramentas utilizados nas técnicas mais usuais da época como tintas, diferentes tipos de papel, estêncil, instrumentos musicais ou audiovisuais, entre outros. A arte estava sendo questionada e sua dinâmica alterada para abarcar o espectador. Porém, levar uma pessoa a participar de uma apresentação artística não é algo simples, e um grande feito do ARTSHOW é que durante o evento essa interação aconteceu em diversos momentos, um fato considerável. Como resultado dessa dinâmica entre artistas, estudantes e espectadores, os objetos produzidos diminuíram de importância. Os materiais e experimentações ficaram livres de uma aura quase divina que muitas vezes é assumida pela obra de arte. Essa alteridade pode fazer a mente se abrir e construir um entendimento da própria existência, entender que dos becos sem saída é possível buscar outra possibilidade.

O corpo do público e dos artistas agiam por um impulso criativo dentro da galeria e esse foi o fluxo que deu vida às ações, fato assemelhado à corrente sanguínea corporal que, ao se movimentar, mantém os corpos vivos. Não era o objeto final que importava mas sim o processo de criação, e isso incluía o experimentar um ambiente laboratorial da arte. Toda essa movimentação atípica daquele espaço público, com foco na interação, gerava

uma confluência de ações significativas para a criação de memórias e sensações, algo que deixou de acontecer em muitos espaços públicos por conta da velocidade da rotina e da dificuldade de conexão entre os habitantes dessas urbes. Durante aquele evento ocorreram interações livres de interesses comerciais e não se buscava o lucro ou a realização de alguma ação burocrática. Não havia prazos, não havia metas, o trabalho se completava em uma produção na qual todo material era válido e todo resultado era possível. Aquele espaço-ateliê transformava a ideia de arte pública, classicamente simbolizada pelas estátuas estáticas e insensíveis à vida que as cerca, em uma prática de construção de sentidos, uma tentativa de dar significados mais humanos para a vida na cidade.

Em resumo, desde a segunda metade do século XX é possível testemunhar, na maioria das vezes de forma impassível, uma transformação do espaço das cidades de um local para a convivência humana a um local de trocas e negociações. O carro ganhando cada vez mais prioridade, a especulação imobiliária descaracterizando diversos espaços históricos, a mobilidade se tornando difícil, e as relações interpessoais ganhando um sentido mais comercial. Problemas exponenciados naquela época por conta de uma política autoritária de controle dessas interações por parte dos governantes antidemocráticos que estavam no poder. Tudo o que se perdeu com o distanciamento entre as pessoas sem relações comerciais em comum foi buscado de volta com ações de conexão humanizada entre desconhecidos realizadas durante o ARTSHOW. Os organizadores do evento buscaram gerar um curto-circuito intenso o suficiente para alimentar fagulhas capazes de provocar um necessário incêndio naquela sociedade anestesiada pela rotina.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adalice. **Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense**. 1974. 424 f. Tese (Livre Docência em História da Arte) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1974.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTSHOW. Produção: Goto. São Paulo: Epa, 2008. 1 DVD (26 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2w-gsb-_EE>. Acesso em: 29 out. 2016.

ARTSHOW: ARTE NA RUA. **Correio de Notícias**, Curitiba. 23 set. 1978. Caderno Apronte, p. 13.

ARTSHOW – GALERIA JÚLIO MOREIRA TUC 1978. Não paginado. Disponível em: <<https://goo.gl/9aooMx>>. Acesso em: 29 out. 2016.

BLOOMFIELD, Tânia. **O espaço urbano vivido, percorrido e produzido por práticas artísticas contemporâneas na cidade de Curitiba.** 2012. 304 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DÉCADA DE 1970. Não Paginado. Disponível em: <<https://goo.gl/hE1NqD>>. Acesso em: 18 mai. 2017.

FCC NOTÍCIAS: TUC recebe nova edição do ARTSHOW. Disponível em: <<https://bit.ly/2HKyUtV>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

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

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte no Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 8, n. 2, p. 87-124, 2003.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha:** vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

FREITAS, Artur; JUSTINO, Maria José. **Estado da arte:** 40 anos de arte contemporânea no Paraná – 1970-2010. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA; ARTSHOW Companya Expiral: A arte deve descer literalmente às ruas e sair do zoológico cultural estabelecido. Panfleto. Curitiba, PR, 1978.

GOTO, Newton. **Circuitos Compartilhados – registro de ações artísticas em circuitos autodependentes.** 1. Não Paginado, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/o825Ua>>. Acesso em: 18 mai. 2017.

JUSTINO, Maria José. Poéticas Transitivas: o estado da arte no Paraná. In: FREITAS, Artur; JUSTINO, Maria José. **Estado da arte:** 40 anos de arte contemporânea no Paraná – 1970-2010. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

MENEZES, Fabiane Ziolla. Em Curitiba, Galeria Júlio Moreira é um exemplo de espaço de arte subterrâneo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 abr. 2016. Não Paginado. Cultura. Disponível em: <<https://goo.gl/R4Us0k>> Acesso em: 18 mai. 2017.

MOURA, Sérgio. **Entrevista por email com Wanderson B. Mosco.** Curitiba, 1 ago. 2017.

PRAÇA DA ARTE (Praça Eufrásio Correia) 1977 – Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap). Não Paginado. Disponível em: <<https://goo.gl/k9tp9a>>. Acesso em: 18 mai. 2017.

REIS, Paulo. **O corpo na cidade:** performance em Curitiba. Curitiba: Ideorama, 2010.

SOLDA, Luiz Antonio. **Artshow, 30 anos depois**. Não Paginado, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/4qgVjR>>. Acesso em: 18 mai. 2017.

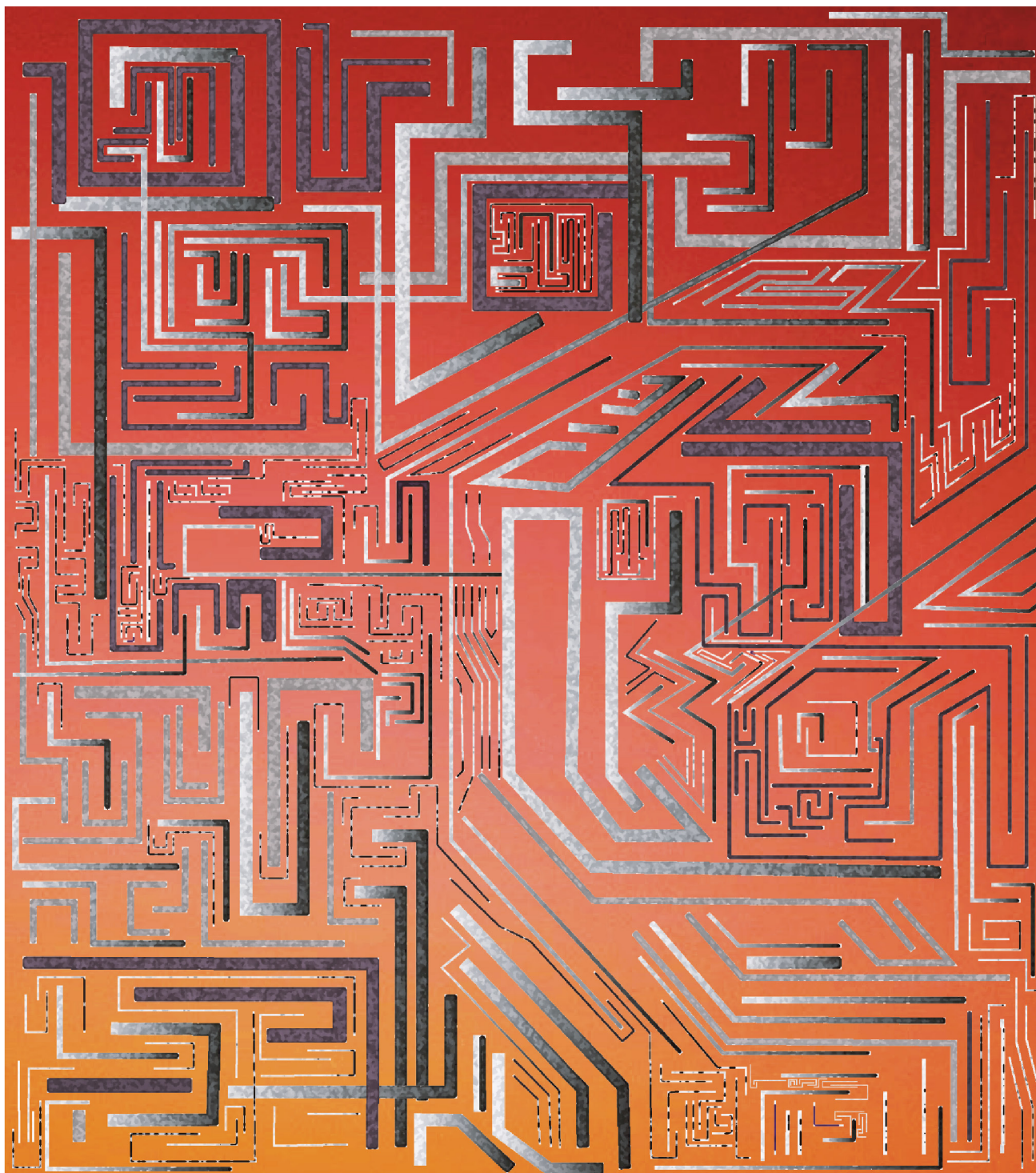
TUC RECEBE nova edição do “Artshow”. FCC, Não Paginado, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/3hmbZ9V>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

Recebido em: 15/08/2021

Aceito em: 02/03/2022

SEÇÃO SECTION

OUTROS TEMAS
OTHER THEMES



A DISCIPLINA DE DESENHO NA EMBAP

Perci Cristina Klug Lima¹

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo a disciplina de Desenho, como parte integrante do currículo do curso superior de Licenciatura em Desenho, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP em Curitiba. A delimitação temporal é justificada por meio das prescrições localizadas nas ementas da Disciplina de Desenho na EMBAP e compreende o período que inicia em 2000, ano das ementas referente à disciplina de Desenho até o ano de 2011, quando ocorre a modificação para Licenciatura em Artes Visuais. O aporte teórico se ampara André Chervel com a História das Disciplinas; e Roger Chartier para dar suporte às discussões acerca do tempo presente. As fontes utilizadas são essencialmente institucionais e oficiais, as quais incluem currículos do curso, ementários das disciplinas, leis federais e estaduais que foram fundamentais para compreender a constituição da licenciatura, a composição da grade de disciplinas e o conteúdo programático da disciplina de Desenho. Como parte da análise foram considerados os conteúdos das disciplinas, levando em conta outros aspectos estruturais. Os resultados apontam para a coexistência de diversos tipos de desenho nos currículos analisados. Esses resultados possibilitaram compreender em que condições a disciplina de Desenho se consolidou e como se estabeleceu como prática escolar no ensino superior no curso de Licenciatura em Desenho na EMBAP.

Palavras-chave: História da educação; História das disciplinas; Ensino do Desenho; EMBAP.

THE DISCIPLINE OF DRAWING IN EMBAP

Abstract: This article has as its object of study the discipline of Drawing, as an integral part of the curriculum of the Degree in Drawing at EMBAP in Curitiba. The temporal delimitation is justified by the prescriptions located in the Discipline of Drawing at Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP and comprises the period that starts in 2000, the year of the discipline of Drawing until the year 2011, when the change to Degree in Visual Arts occurs. The theoretical contribution is supported by André Chervel with the History of Disciplines; and Roger Chartier to support discussions about the present time. The sources used are essentially institutional and official, which include course curricula, discipline syllabuses, federal and state laws that were fundamental to understanding the constitution of the degree, the composition of the disciplines grid and the syllabus of the Drawing discipline. As part of the analysis, the contents of the disciplines were considered, taking into account other structural aspects. The results point to the coexistence of different types of design in the analyzed curricula. These results made it possible to understand under which conditions the discipline of Drawing was consolidated and how it was established as a school practice in higher education in the Degree in Drawing at EMBAP.

Keywords: History of education; History of subjects; Teaching of Drawing; EMBAP.

1 Mestre em Educação, Linha de História e Historiografia da Educação pela Universidade Federal do Paraná, integrante do Grupo de Pesquisa em História Intelectual e Educação – GPHIE - UFPR, graduanda em Pedagogia pela Faculdade Educacional da Lapa, pós-graduanda em Formação de Professores nível Superior, Técnico e Tecnológico pela Universidade Positivo e graduada no curso Superior de Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. E-mail: cris.klugmk@gmail.com

INTRODUÇÃO

A Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP correspondia a um estabelecimento de ensino superior estadual e que ofertava cursos nas áreas de música e artes, situada na cidade de Curitiba. Optou-se por realizar a investigação nesta instituição pelo fato, de esta ofertar, diferentemente de outras instituições, o Curso de Licenciatura em Desenho, na década de 1970.

A EMBAP foi fundada em 1948, por meio da Lei Estadual nº 259 de 03/10/1949, sendo reconhecida pelo Decreto nº. 30.474/54 do Conselho Federal de Educação, a partir de 22/12/1954. O movimento a favor da criação da EMBAP surgiu na Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, recebendo imediatamente apoio da Academia Paranaense de Letras, do Círculo dos Estudos Bandeirantes, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Feminino de Cultura, da Sociedade de Amigos Alfredo Andersen, do Instituto da Educação e do Colégio Estadual do Paraná (EMBAP, 1993, p. 5).

A estruturação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi composta pela definição do currículo, que buscou exemplos nas instituições congêneres nacionais, como o caso da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, pela organização do espaço físico e pela seleção de professores (TORRES, 2017).

Sendo assim, a divisão de Artes Plásticas ofertava, inicialmente, os cursos superiores de Pintura e, mais tarde, Escultura e Gravura, todos bacharelados. Sua cultura artística era justificada por ser uma das mais conceituadas escolas superiores do Paraná, como fica claro nesse comentário publicado no jornal *O Dia*:

[...] O ano letivo da Escola de Belas-Artes, encerrou desta forma, primorosamente, as suas atividades de ensino, e os alunos puderam demonstrar reais aproveitamentos, documentando assim a vantagem duma escola de arte. Semelhante estabelecimento de instrução superior já fez muita falta nestes últimos tempos, até que o Governador Moysés Lupion, compreendendo a necessidade de cultura artística para os seus governados, criou, há um ano, a Escola de M. e B. A. do Paraná (FREYESLEBEN, *O Dia*, 1948, p. 38).

Essa cultura artística vinha de uma tradição que se fazia presente no currículo da ENBA, a qual fundamentou a estrutura escolhida pela EMBAP para adoção. Foi uma estrutura de ensino, que refletia nas disciplinas e em seus conteúdos, sendo que era explicitada na formação dos professores e suas concepções de arte, e ainda na maneira como cada professor conduzia suas aulas.

Os trabalhos para a organização da escola foram confiados ao professor Fernando Côrrea de Azevedo que viajou por diversos lugares a fim de estudar a estrutura de entidades similares, visando a adotar modelos que já tivessem sido experimentados. Nesse aspecto, visitou a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, o Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, a Escola de Desenho da Associação de Artistas Brasileiros, a Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, o Conservatório Dramático Musical de São Paulo, a Escola de Belas Artes de Niterói e, por fim, o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (EMBAP, 1993, p. 5).

Figura 1 - Sede Embap Rua Emiliano Pernetta.



Fonte: Arquivo Embap, 1993a.

Com o resultado dos debates desenvolvidos por um grupo de intelectuais, decidiu-se pela redação de um memorial solicitando a criação da EMBAP, o qual foi levado em mãos ao governador Moisés Lupion, que se comprometeu a encaminhar o processo à Assembleia Legislativa e, na sequência, contribuir para a instalação imediata da escola (TORRES, 2017).

Porém, foi por meio da Lei nº. 259 que a Assembleia Legislativa tornou oficial a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, embora esta já estivesse em atividade desde a data de 17 de abril de 1948, na sua primeira sede na Rua Emiliano Pernetá, nº 50. Nesse endereço, a EMBAP permaneceu por três anos, mudando-se então para o nº 179 da mesma rua (EMBAP, 1993, p. 5).

A criação do Curso de Licenciatura em Desenho ocorreu em 15 de dezembro de 1973, por meio do Decreto Federal nº 21.923/51, e seu reconhecimento se deu em 21 de maio de 1979, pelo Decreto nº 83.473/79. O curso possuía a duração de 4 anos, com um total de 2.910 horas e tinha como objetivo a formação de profissionais para a atuação no magistério, promovendo uma visão abrangente sobre teoria, história e prática artísticas. O registro do MEC habilitava o profissional para a atividade como professor nas disciplinas Desenho, Expressão em Volume, Geometria Descritiva, História da Arte e Estética, Perspectiva e Iniciação às Artes Industriais (EMBAP, 1993).

O recorte temporal 1981 a 2011 é justificado pelas fontes disponíveis na instituição e Chartier (1996) problematiza esta temática, ao debater sobre limites, possibilidades e peculiaridades que devem ser considerados para uma investigação com um recorte mais aproximado do presente. O autor demonstra a importância das pesquisas voltadas para a história do tempo presente quando afirma:

[...] o historiador do tempo presente é contemporâneo de seu objeto e, portanto, partilha com aqueles cuja história ele narra as mesmas categorias essenciais, as mesmas referências fundamentais. Ele é, pois, o único que pode superar a descontinuidade fundamental que costuma existir entre o aparato intelectual, afetivo e psíquico do historiador e de homens e de mulheres que ele descreve. Ao contrário do historiador dos tempos consumados, para historiador de tempo presente parece infinitamente menor a distância entre a compreensão que ele tem de si mesmo e dos atores sociais históricos, modestos ou ilustres, cujas maneiras de sentir e de pensar ele reconstrói (CHARTIER, 1996, p. 216).

Há de se considerar um certo grau de fragilidade do historiador ao analisar um fato ainda inacabado. No entanto, ao qualificar um recorte temporal mais próximo, sem perder de vista a perspectiva histórica colocada em evidência, essas reflexões contribuem para avaliar e explicitar os limites e possibilidades que incidem sobre essa escolha.

O objetivo geral que direcionou esta pesquisa foi observar as mudanças e permanências ocorridas na disciplina de Desenho desde a implantação da Licenciatura em Desenho. As metodologias e as concepções empregadas na disciplina de Desenho foram verificadas por meio da análise de documentos institucionais e sugerem algumas questões sobre como eram conduzidas as aulas de Desenho.

Os objetivos específicos compreendem observar os conteúdos da disciplina de Desenho, analisar o currículo da Licenciatura em Desenho e, por fim, constatar a permanência da disciplina de Desenho nos currículos.

A metodologia está respaldada por meio da análise das prescrições das fontes localizadas na instituição de ensino superior, EMBAP, como ementas, fotografias, relação de professores que delinham a investigação da Disciplina de Desenho.

A LICENCIATURA EM DESENHO

A Licenciatura em Desenho visava no seu ensino abordar conceitos do desenho geométrico e geometria, com disciplinas correspondentes. Ainda assim, o objetivo era o de formar profissionais para a atuação no magistério, promovendo uma visão abrangente sobre teoria, história e prática artísticas. Esse fato levanta uma hipótese interessante, do porquê da EMBAP ter iniciado ofertando a Licenciatura em Desenho e não a Licenciatura em Educação Artística, como a maioria das Instituições de Cursos Superiores de arte no Brasil daquele período.

Antes da criação da Licenciatura em Desenho, os professores eram bacharéis formados pela EMBAP e a titulação em licenciatura era obtida por meio de um curso complementar de um ano, na Faculdade Católica de Filosofia de Curitiba², depois de

² Faculdade Católica de Filosofia de Curitiba criada em 05 de agosto de 1950, (FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE CURITIBA, Ata da sessão de fundação da Faculdade Católica de Filosofia de Curitiba realizada no dia 05 ago. 1950. Livro 1, p. 1-2). Mais tarde passando a ser chamada de Faculdade Católica de Filosofia do Paraná e Pontifícia Universidade Católica do Paraná.



concluído o curso de bacharel na EMBAP. A partir da existência desse curso é plausível considerar a possibilidade de que a EMBAP tenha optado pela criação de uma Licenciatura em Desenho para dar continuidade a um curso que já existia.

Mesmo ofertando o Curso de Licenciatura em Desenho, específico para a formação do professor de Desenho, a EMBAP mantinha a sua tradição de formação de artistas, pois era:

Uma faculdade voltada para o ensino das artes tem, obviamente, características e necessidades próprias que precisam ser adequadas dentro de um contexto educacional. A Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP vive atualmente uma fase de renovação sem, contudo, perder estas mesmas características que lhe são fundamentais e justificam a sua razão de ser. A EMBAP, atualmente com cerca de mil alunos e cem e quarenta professores, busca continuamente aprofundar e intensificar o ensino, a pesquisa e a extensão. Para a EMBAP, que desenvolveu tantos mestres e artistas, a preparação de novos artistas em nível superior possibilitará a continuidade desse processo (EMBAP, 1993, p. 1).

Nesse aspecto, a partir da análise do Regimento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, no capítulo V, são detalhados os departamentos da instituição e são citadas as disciplinas de Desenho Artístico e Desenho de Modelo Vivo, fazendo parte, portanto, do Departamento de Desenho.

Esse fato é justificado, uma vez que os currículos dos Cursos de Artes Plásticas da EMBAP foram elaborados com base na Escola Nacional Belas Artes - ENBA³, tendo como apoio as suas experiências pedagógicas. Sendo assim:

Todas as modalidades de ensino da ENBA, no currículo de 1946, mantinham uma forte carga de desenho. No Curso de pintura da EMBAP, o desenho estava presente nos quatro anos por meio da disciplina de Desenho do Gesso e do Natural no primeiro e segundo anos, e da disciplina de Desenho de Modelo Vivo nos terceiro e quarto anos (TORRES, 2017, p. 170).

Nesse sentido, o Curso de Pintura foi o primeiro Curso de Artes Plásticas da EMBAP e foi elaborado a partir das experiências pedagógicas das Escolas de Belas Artes de nível superior de São Paulo e Rio de Janeiro, somados às experiências particulares de arte que estavam ativas em Curitiba no mesmo período. No processo de seleção dos

3 Inicialmente chamada de Escola Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, em outubro de 1820. No entanto em 1826 passou a ser chamada de Academia Imperial de Belas Artes - AIBA e mais tarde sendo modificado seu nome para Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. “A instituição de ensino da arte mais antiga do Brasil carregou no decorrer de sua trajetória o peso da tradição. Isso se deu inicialmente pela adoção do ensino acadêmico europeu e posteriormente pela manutenção das práticas pedagógicas, embora tenham ocorridas várias reformas estruturais” (TORRES, 2017, p. 165).



professores, foram considerados os capitais cultural e simbólico, evidenciados pelo currículo e, sobretudo, pelos destaques nos campos da arte e da cultura. No primeiro ano do Curso de Pintura, os alunos tiveram as disciplinas Desenho de Gesso, ministrada por Estanislau Traple; Modelagem com João Woiski; Desenho Geométrico, lecionado por Oswald Lopes e Composição Decorativa, conduzida por Guido Viaro. Nos anos subsequentes foram contempladas as disciplinas de Desenho de Gesso e Natural, Composição Decorativa, Geometria Descritiva, Arquitetura Analítica, Anatomia e Fisiologia, Pintura, Desenho de Modelo Vivo, Perspectivas e Sombras, Modelagem, História da Arte e Estética. Muitas dessas disciplinas vieram a compor o currículo do Curso de Licenciatura em Desenho.

Dos anos de 1970 aos anos de 1980 estão relacionados os professores e as disciplinas que lecionavam, sendo possível observar as Disciplinas História da Arte e Estética, que se tratava de disciplinas com conteúdos estritamente teóricos e não abordavam o desenho, todavia as disciplinas Desenho do Modelo Vivo, Desenho do Gesso e Natural e o Desenho Geométrico eram direcionadas para a prática do desenho. Tais disciplinas eram ministradas tanto na Licenciatura em Desenho quanto nos outros cursos de bacharelado, disponíveis na instituição (Quadro 1).

Quadro 1 – Listagem de professores x disciplinas. Fonte: Arquivo Morto EMBAP

DISCIPLINA	PROFESSOR
Modelagem	Adolph David
Desenho do Modelo Vivo	João Osório Brzezinski
Desenho do Gesso e Natural	Thomaz Wartelsteiner
Desenho Geométrico	Amaury de Ribeiro
Composição	Ivens Fontoura
Geometria descritiva	Orlando S. Pereira
Pintura da Paisagem	Luis Carlos Andrade Lima
Pintura de Natureza Morta	Leonor Botteri
Arquitetura analítica	Fernando Carneiro
História da Arte e Estética	Adalice Araújo
Pintura da Figura Humana	Fernando Calderari
Gravura	Fernando Calderari

Fonte: Quadro adaptado da Listagem de professores e disciplinas – Arquivo Morto EMBAP 1970-1980.

Dentre a relação de professores (QUADRO 1) havia artistas e alguns possuíam a sua formação em Pintura pela EMBAP, como Adalice Araújo, Fernando Calderari, Ivens Foutoura e João Osório Brzezinski.

No Curso de Licenciatura em Desenho, a maioria das disciplinas eram voltadas à prática do Desenho, conforme o Quadro 2:

Quadro 2 - Grade Curricular de Licenciatura em Desenho. Fonte: Arquivo Morto EMBAP

	DISCIPLINAS	C/H
1ª Série	Desenho I	90
	Desenho Geométrico	90
	Expressão em Volume I	90
	Geometria Descritiva I	90
	História da Arte e Estética I	90
	Composição e Plástica I	90
	Expressão em Superfície I	90
	Expressão em Superfície e Técnicas de Desenho	120
	Teoria da Cor	60
	Antropologia Cultural	60
	Análise e Exercício de Materiais Expressivos	90
2ª Série	Composição e Plástica II	60
	Desenho II	90
	Expressão em Volume II	90
	Geometria Descritiva II	90
	História da Arte e Estética II	90
	Introdução à Metodologia Científica	60
	Perspectiva I	90
	Técnicas de Pintura	120
	Desenho III	90
	Desenho Técnico	90
3ª Série	Didática Geral I	60
	História da Arte e Estética III	60
	Iniciação às Técnicas Industriais	120
	Matemática Aplicada - Complementos de Matemática	60
	Perspectiva II	90
	Psicologia da Educação	90
Prática de Ensino (Estágio Supervisionado Profissionalizante)	120	

4ª Série	Análise Gráfica	60
	Desenho IV	90
	Didática Geral II*	60
	Estrutura e Funcionamento de Ensino Fundamental e Médio	60
	Ética (Deontologia)	60
	História da Arte e Estética IV	60
	Técnicas de Composição Industrial	60
	Teoria da Arte Educação	90
	Oficina de Artes Industriais (Organização e Direção)	30
	Noções de Economia Industrial	30
	Prática de Ensino II (Estágio Supervisionado Profissionalizante)	240
Carga Horária Total do Curso: 3.150 horas		
*Pré-requisito (ingressantes a partir de 2006) ** Pré Requisito Didática I e Prática de Ensino I		

Fonte: Quadro adaptado da Grade Curricular de Licenciatura em Desenho – Arquivo EMBAP – 1993b.

As disciplinas que integravam a Grade Curricular da Licenciatura em Desenho eram divididas em disciplinas teóricas, como História da Arte e Estética, Psicologia da Educação, Teoria da Arte Educação e Antropologia, que eram responsáveis pela formação teórica e cultural do licenciado em Desenho. A disciplina de Ética (Deontologia) trabalhava com questões fundamentais para o altruísmo e convivência entre as pessoas, necessários ao bom profissional. As disciplinas pedagógicas centravam-se mais nos 3º e 4º anos do curso e a disciplina Introdução à Metodologia Científica, no 2º ano, evidenciava uma preocupação com a formação pedagógica do futuro professor. As disciplinas técnicas demonstravam o interesse em formar o aluno com consistência técnica. O curso totalizava 3.150 horas.

Na abordagem da disciplina de Desenho supõe-se ir além de seus conteúdos, proposição que se encaixa com a explanação do autor:

A descrição de uma disciplina não deveria então se limitar à apresentação dos conteúdos de ensino, os quais são apenas meios utilizados para alcançar um fim. Permanece o fato de que o estudo dos ensinamentos efetivamente dispensados é a tarefa essencial do historiador das disciplinas. Cabe-lhe dar uma descrição detalhada do ensino em cada uma das etapas, descrever a evolução didática, pesquisar as razões da mudança, revelar a coerência interna dos diferentes procedimentos aos quais se apela, e estabelecer ligação entre o ensino dispensado e as finalidades que presidem a seu exercício (CHERVEL, 1990, p. 192).

As disciplinas com conceitos e práticas do Desenho já faziam parte do Curso de Pintura. No primeiro e segundo anos havia a disciplina “Desenho de Gesso e Natural” e no terceiro e quarto anos “Desenho de Modelo Vivo”. Nesse sentido, havia também na composição das disciplinas, no segundo ano, a disciplina “Perspectiva e Sombras” que também estava relacionada ao ensino do desenho.

Na EMBAP havia uma preocupação no início de “identificar a presença dos professores-fundadores no meio artístico local e nacional e mapear suas produções até o momento em que foram indicados para compor o quadro de docentes, entre os anos de 1947 e 1948” (TORRES, 2017, p. 174). Para a seleção inicial de professores da EMBAP consideravam-se a origem, a formação artística, a experiência em docência, participações no campo da arte, sendo que estas categorias apontam a conquista de “capitais simbólico, cultural e social no meio artístico paranaense” (TORRES, 2017, p. 178).

A cultura acadêmico-docente é uma combinação de crenças e mentalidades, hábitos e práticas. Consiste em formas de fazer as coisas assumidas por comunidades de professores que enfrentam demandas e limitações semelhantes ao longo de muitos anos (VIÑAO FRAGO, 2000).

Essa cultura pode ser constatada, com a criação da Licenciatura em Desenho, contando com disciplinas como Desenho de Gesso e Natural, Desenho de Modelo Vivo e Geometria Descritiva, disciplinas que passaram a integrar a grade curricular da Licenciatura em Desenho. Na disciplina Desenho do Gesso ou Natural são usadas peças de gesso para exercícios de cópias, em que os desenhos vão de um claro para um escuro sutil. Essas peças escultóricas eram compostas de modelos de gesso e cópias de originais gregos e romanos⁴ que expressam um modelado suave por conta de seu acabamento alvo e polido, e a luz que incide sobre o branco das peças acaba por promover um claro escuro discreto, proporcionando um bom meio para se estudar a percepção dos brancos.

Assim, entravam os exercícios com luz e sombras. Isto porque, ao forçar o aluno a perceber estes brancos sutis, proporcionava-se a percepção complexa do claro e escuro, desde o ponto mais luminoso, passando pelos brancos acinzentados ou os cinzas médios,

4 O ensino acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes tinha como um de seus objetivos a compreensão da tradição clássica, através dos métodos de ensino de desenho. Assim, anterior ao estudo do Desenho de Modelo Vivo, havia o processo pedagógico exercitado através do estudo do desenho, que compreendia as cópias de estampas metodológicas, seguidas da cópia dos gessos.

até chegar ao ponto mais escuro. Ademais, há também a questão das poses clássicas nas quais são ilustradas as torções do corpo, o contrapeso, a ênfase dos músculos tensionados, contrastados muitas vezes com partes relaxadas. Essa cultura perpetuou-se ao longo dos anos de ensino na EMBAP, por meio de práticas, perpassando dos professores aos alunos que ali estudaram. Nesses exercícios eram utilizados os bustos de gesso, meio corpo em gesso e simulações com luz para a produção de sombras para a construção dos desenhos.

Figura 2 – Busto de Gesso. Fonte acervo Artístico EMBAP



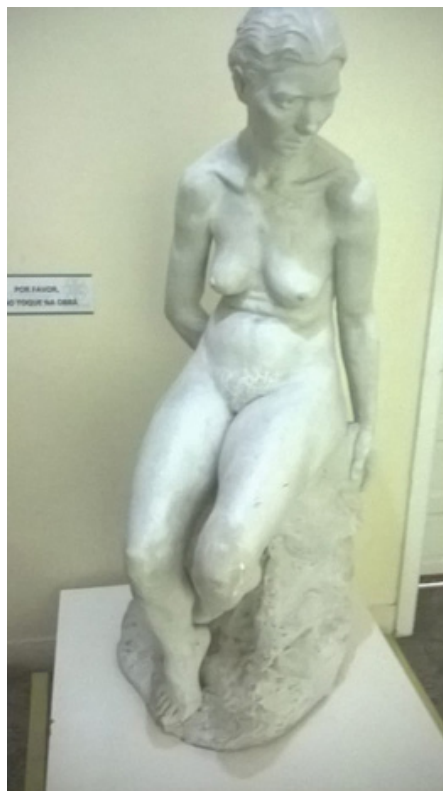
Fonte: Acervo Artístico da EMBAP, 198-?.

Figura 3 – Aula de Desenho com figura meio corpo: Luz e Sombra.



Fonte: Acervo Artístico EMBAP, 198-?b.

Figura 4 – Escultura Armando Schannon.



Fonte: Acervo de Artístico da EMBAP, 1936.

Nessa perspectiva, o ensino do desenho na EMBAP, com base nos exercícios da figura humana ou modelo vivo praticados nas aulas, possuía uma aproximação com a arte no Renascimento e o desenho instaurado a partir deste período que viabilizou a descrição racional do espaço e a representação do corpo humano de forma naturalista por meio da observação anatômica (HAUSER, 2000).

Sendo assim, pode-se inferir

Como agregadoras de todas as artes, as Academias de Belas Artes trouxeram para o seu quadro disciplinar todo o saber em Desenho que já se articulava nos espaços educativos voltados para o desenvolvimento de habilidades artísticas para a profissionalização dos produtos fabris” (TRINCHÃO, 2008, p. 140).

Portanto, nesse aspecto, a tradição das belas artes possui uma proximidade maior no que diz respeito à construção do currículo da EMBAP e os conteúdos da disciplina de Desenho.

Entretanto, é importante ressaltar que os exercícios de desenho, baseados nas cópias das estampas e das peças de gesso, fazem parte do acervo⁵ da EMBAP e correspondem a exercícios de imitação, em oposição aos exercícios de modelo vivo, em que se desenvolve, dentre outras coisas, a interpretação do modelo. A última etapa era o desenho à frente do modelo vivo, sendo a etapa mais importante e demorada, pois o aluno deveria perceber plenamente as formas do corpo, a sua realidade, a sua carnação, a sua vida.

Como exemplo, pode ser citado o desenho de representação, em que sobressaem a análise e a observação. Entretanto, no desenho de expressão artística, a imaginação exige a problematização constante de relações espaciais, métricas, geométricas, destacando-se dentro do processo criativo, o ensaio, a experimentação e a interrogação de conteúdos significativos (SILVA, 2010).

Nos anos de 1990, no currículo do curso de Licenciatura em Desenho, havia as disciplinas de Desenho de Observação I e II, Desenho Técnico, Desenho Construtivo e Expressão em Superfície e Técnicas de Desenho.

⁵ O acervo Artístico da Embap possui, na categoria escultura, um conjunto de esculturas em gesso e placas de gesso baixo relevo ou alto relevo. Tem Gessos de João Turin, Zaco Paraná, Oswald Lopes e de alunos desconhecidos.

A disciplina de Desenho Construtivo abordava temas como desenho de observação e desenho de criação. Já as disciplinas de Desenho de Observação I e II objetivavam desenvolver no aluno o senso de observação, percepção espacial, criatividade e destreza manual. A disciplina Expressão em Superfície e Técnicas de Desenho tinha por objetivo o estudo das técnicas e as possibilidades gráficas dos materiais. Em seu conteúdo programático constava o trato com os seguintes materiais: grafite, carvão, sanguínea e pastel seco, esferográfica, bico de pena (tinta nankin) e o desenho a pincel (tinta nankin aguado). As aulas eram compostas por exercícios de observação do modelo vivo com o emprego de diversas técnicas e materiais.

Os ementários da disciplina de Desenho expressavam seus conteúdos e recebiam o nome de “Plano de Curso”, sendo divididos em quatro disciplinas: Desenho I, II, III e IV, para a Licenciatura em Desenho. Pôde ser constatado, apesar da modificação dos nomes das disciplinas, que suas estruturas se mantiveram, sendo de tal forma atualizadas a datar dos anos 2000.

Quadro 3 – Plano de Curso da Disciplina Desenho I. Fonte: Arquivo EMBAP

PLANO DE CURSO
DEPARTAMENTO DE: DESENHO E GRAVURA
DISCIPLINA: DESENHO I
CURSO: LICENCIATURA EM DESENHO
SÉRIE: 1ª.
CARGA HORÁRIA: 90 HORAS
PROFESSOR RESPONSÁVEL: LÍGIA BEATRIZ NOCERA ⁶
1. EMENTA
Desenho de observação
Forma: Percepção
Estrutura
Ritmos/linha e volume

⁶ Professora com Vínculo institucional com a EMBAP desde 1994: Servidor Público, Enquadramento Funcional: Pesquisa e Desenvolvimento, Carga horária: 40, Regime: Dedicção exclusiva. Fonte: Plataforma Currículo Lattes – CNPQ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Essa informação permite estimar as ementas da disciplina de Desenho da Licenciatura em Desenho da EMBAP.

2. CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

Colocação de ponto

Colocação de linha – características

Plano:

Volume, luz.

Valores:

Textura

Volume

Movimento

Luz:

Claro / escuro

Sombra

Forma:

Contorno

Transparências

Superposição etc.

Diversificação de materiais:

Grafite

Nankim

Hidrográfica

Giz de cera

Pastel

Carvão.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS:

Aulas teóricas expositivas, trabalhos práticos de conteúdo dirigido.

4. RECURSOS (didáticos e/ou materiais)

Diversificação no uso do material na prática do desenho.

<p>5. SISTEMA DE AVALIAÇÃO (forma, periodicidade, critérios)</p> <p>Forma: análise dos trabalhos executados em classe além de um trabalho específico de avaliação ao final de cada bimestre.</p> <p>Periodicidade: quatro avaliações bimestrais / ano.</p> <p>Critérios: análise individual de trabalhos bimestrais além dos executados em classe.</p>
<p>6. BIBLIOGRAFIA DE APOIO E/OU REFERÊNCIA:</p> <p>PENTEADO, Onofre. Desenho estrutural.</p> <p>MUNARI, Bruno. <i>Diseño y Comunicacion Visual</i>. Barcelona. Editorial Gustavo Gilli, S.A.</p> <p>SAUSMAREZ, Maurice De. <i>Desenho Básico</i>. São Paulo, Martins Fontes.</p>
<p>7. ASSINATURAS:</p> <p>Professor responsável: Lígia Beatriz Nocera</p> <p>Chefe de Departamento: Roberto Antonio Pitella Junior</p>

Fonte: Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho I – Arquivo EMBAP – 200-?a.

Quadro 4 - Plano de Curso da Disciplina Desenho II. Fonte: Arquivo EMBAP

<p>PLANO DE CURSO</p>
<p>DISCIPLINA: DESENHO II</p> <p>CURSO: LICENCIATURA EM DESENHO</p> <p>SÉRIE: 2ª.</p> <p>CARGA HORÁRIA: 90 HORAS</p>
<p>1. EMENTA</p> <p>O desenho na Contemporaneidade</p> <p>Desenho de observação: fundamentos da representação pelo desenho</p> <p>Análise de produções</p>

2. CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

Concepções contemporâneas do desenho.

Desenho de observação: volume, iluminação e proporção.

Desenho enquanto representação, imaginação e memória.

Relação entre desenho e cor.

Desenho de observação de figura humana.

Percepção entre superfície e espaço.

Experimentações de suportes e materiais gráficos.

3. OBJETIVOS:

3.1 Desenvolver a experiência artística, buscando o equilíbrio entre a liberdade de expressão e a técnica empregada.

3.2 Oferecer elementos para a compreensão da história do desenho.

3.3 Possibilitar o domínio dos fundamentos estéticos e técnicos do desenho.

3.4 Experimentar e desenvolver a linguagem do desenho.

4. METODOLOGIA:

Aula expositiva sobre conceitos, técnicas e expressividade do desenho.

Apresentação de artistas que se destacaram com produção em desenho.

Exercícios práticos na linguagem do desenho.

Pesquisa, análise e discussão sobre a produção artística em desenho.

5. RECURSOS (didáticos e/ou metodológicos)

Livros e revistas de arte, projetor de slides, papel (de diferentes qualidades), grafite, carvão, nanquim e riscantes variados; modelos variados.

6. SISTEMA DE AVALIAÇÃO

Os alunos serão avaliados processualmente, a partir de sua produção e de reflexões sobre o processo de criação.

7. BIBLIOGRAFIA:

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

DERDYK, Edith (Org). *Disegno, Desenho, Designio*. São Paulo: Senac, 2007.

FRAGOSO, Suely. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA / Companhia Melhoramentos, 1998.

LANCRI, Jean. *Colóquio sobre metodologia de pesquisa em Artes Plásticas na universidade*. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Eida (Org). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org). *A pintura*. Volume 9: o desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2004.

PASSERON, René. Da estética à poética. *Porto Arte*. Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997.

MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NASCIMENTO, Erinaldo Alves do. *Ensino do desenho: do artífice/artista ao desenhista auto-expressivo*. João Pessoa: UFPB, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Arquivos de criação: Arte e curadoria*. Vinhedo: Horizonte, 2010.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Fonte: Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho II – Arquivo EMBAP – 200-?b.

Quadro 5 - Plano de Curso da Disciplina Desenho III. Fonte: Arquivo EMBAP

PLANO DE CURSO

DEPARTAMENTO DE: DESENHO E GRAVURA

DISCIPLINA: **DESENHO III**

CURSO: LICENCIATURA EM DESENHO

SÉRIE: 3ª.

CARGA HORÁRIA: 90 HORAS

PROFESSOR RESPONSÁVEL: ALLAN SOSTENIS HANKE

1. EMENTA

Fundamentos do desenho como meio de representação e expressão.

2. CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

Unidade I – Desenho de observação, imaginação e memória dos objetos do cotidiano.

- Introdução teórica: fundamentos técnicos e estéticos do desenho.
- Valores gráficos do desenho.
- Perspectiva artística e volumetria.
- Síntese e análise
- Plano e espaço.

Unidade II – O desenho da figura humana – a cabeça.

- Introdução teórica: fundamentos técnicos e estéticos do desenho.
- Volume e proporções.
- Plano e superfícies da face.
- Estudo dos elementos: boca, olhos, nariz etc.
- Construção dos volumes a partir dos planos.

Unidade III – O desenho da figura humana – o tronco

- Introdução teórica: fundamentos técnicos e estéticos do desenho.
- Volume e proporções.
- Plano e superfícies do tronco.
- Estudo dos elementos: quadril, pelve, ombros, etc.
- Construção dos volumes a partir dos planos.

Unidade IV – O desenho da figura humana – Os membros

- Introdução teórica: fundamentos técnicos e estéticos do desenho.
- Volume e proporções.
- Plano e superfícies dos membros.
- Estudo dos elementos: braço, antebraço, mão, pernas, pé, etc.
- Construção dos volumes a partir dos planos.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS:

Aula coletiva com atendimento individual dos alunos.

4. RECURSOS (didáticos e/ou materiais)

Emprego de modelo vivo e objetos utilizando técnicas de desenho variadas.

Leitura obrigatória de textos de apoio e eventual utilização de recursos áudio visuais.

5. SISTEMA DE AVALIAÇÃO (forma, periodicidade, critérios)

Forma:

- Avaliação da produção acadêmica de modo individual.
- Provas práticas e teóricas (objetivas e subjetivas).
- Monografias feitas individualmente ou em equipe (eventual).
- Frequência e participação.

Periodicidade:

- Diariamente através da produção acadêmica e doméstica.
- Prova prática e teórica bimestral de acordo com o calendário letivo.

Critérios:

- Notas de 0 (zero) até 10 (dez).
- Qualidade e produtividade.

6. BIBLIOGRAFIA DE APOIO E/OU REFERÊNCIA:

SCOTT, Robert Gillan. *Fundamentos del deseño*. Buenos Aires. Victor Leru, 1962.

BRO, Lu. *Wie lerne ich Zeichnen*. Köln: Dumont, 1983.

HOVING, Thomas. *Two Worlds of Andrew Wyeth. A conversation with Andrew Wyeth*. Editora: Houghton Mufflin, 1978.

PARRAMÓN, José M. *El Gran Libro Del Dibujo*. Editora: Parragón Ediciones, s^a. Barcelona: Parragón, 1990.

MARTINS, Itajahy. *Desenho Arte e técnica*. Editora: Fundação Nestlé de Cultura. São Paulo: Fundação Nestlé de Curitiba, 1992.

PRISCILLA, Louis. *Basic Drawing*. Editora: Grayson Publ. New York: Grayson, s/d.

VANDERPOEL, J. H. *O desenho da figura humana*. 2^a edição. Editora: Parma – São Paulo: Parma, s/d.

HEYES, Colin. *Guia completo de pintura Y dibujo*. Técnicas e materiales. Editora: H. Blume – Oxford: H. Blume Ed., 1978.

SIMPSON, Ian. *The enciclopédia of drawing techniques*. Editora: Headline – London: headline, 1994.

VELLANI, F. *Cours de dessin et de peinture*. Editions de Vecchi – Paris: Editions de VECCHI, 1997.

VANDERPOEL, John V. *The human figure*. Editora: Dover – New York: Dover, 1958.

COLE, Rex Vicat. *Perspective for artists*. Editora: Dover – New York: Dover, 1976.

HOGARTH, Burne. *O desenho da figura humana sem dificuldade*. Editora: Evergreen – Köln: Evergreen, 1998.

_____. *Luz e sombra sem dificuldade*. Editora: Evergreen – Köln: Evergreen, 1999.

_____. *O desenho da cabeça humana sem dificuldade*. Editora: Evergreen – Köln: Evergreen, 1998.

_____. *O desenho anatômico sem dificuldade*. Editora: Evergreen – Köln: Evergreen, 1998.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto*. Editora: Escrituras – São Paulo: Escrituras, 2000.

7. ASSINATURAS:

Professor responsável: Allan Sostenis Hanke

Chefe de departamento: Roberto Antonio Pitella Junior

Fonte: Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho III – Arquivo EMBAP – 200-?c.

Quadro 6 - Plano de Curso da Disciplina Desenho IV. Fonte: Arquivo EMBAP

PLANO DE CURSO	
DEPARTAMENTO DE: DESENHO E GRAVURA	
DISCIPLINA: DESENHO IV	
CURSO: LICENCIATURA EM DESENHO	
SÉRIE: 4ª.	
CARGA HORÁRIA: 90 HORAS	
PROFESSOR RESPONSÁVEL: LÍGIA BEATRIZ NOCERA	
1. EMENTA	Interpretação volumétrica da figura humana através de técnicas de aguada, sanguínea, bico-de-pena e aquarela aplicadas ao desenho modelo vivo.
2. CONTEÚDO PROGRAMÁTICO	<p>UNIDADE 1 – REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA FIGURA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Percepção dos planos superficiais. - Técnica de aguada: linha virtual como delimitação de planos. <p>UNIDADE 2 – REPRESENTAÇÃO DO CLARO E ESCURO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Percepção do volume como decorrência da luz e sombra. - Técnica de sanguínea. <p>UNIDADE 3 – REPRESENTAÇÃO ESPACIAL DA FIGURA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Percepção do volume estrutural. - Bico de pena; linha como elemento de construção dinâmica do espaço. <p>UNIDADE 4 – VISÃO ABSTRATA DA FIGURA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Percepção bidimensional dos elementos. - Aquarela: superfícies e transparências para libertação e expansão da forma.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS:
Aulas práticas de desenho de modelo com comentários e aulas expositivas a partir de resultados apresentados.
4. RECURSOS (didáticos e/ou materiais)
Projeto de slides, livros com reproduções, modelo vivo.
5. SISTEMA DE AVALIAÇÃO (forma, periodicidade, critérios)
Análise bimestral dos resultados com verificação do desenvolvimento e desenvoltura no uso dos materiais para o alcance dos objetivos propostos.
6. ASSINATURAS:
Professor responsável: Lígia Beatriz Nocera
Chefe de departamento: Roberto Antonio Pitella Junior

Fonte: Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho IV – Arquivo EMBAP – 200-?d.

O desenho de observação se destaca nas ementas de Desenho, como um ponto em comum, que busca estabelecer um desenvolvimento crescente nos exercícios propostos, partindo da observação e percepção dos objetos, indo do corpo, para a relação do corpo no espaço, chegando ao espaço construído, e a partir daí propondo exercícios de memória. Nesta fase, o aluno desenhava sem necessitar visualizar o objeto que seria desenhado, pois utilizava a imagem que estava em sua memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados a respeito das ementas e conteúdos programáticos da EMBAP são indícios de como eram desenvolvidas as atividades nas disciplinas, que constavam no currículo vigente para o curso

de Licenciatura em Desenho, atestando por meio das fontes, como se dava a organização curricular, sendo o currículo escrito “o testemunho público e visível das racionalidades escolhidas e da retórica degitimadora das práticas escolares” (GOODSON, 1997, p. 20).

No currículo do Curso de Licenciatura em Desenho constavam disciplinas que abordavam o desenho, ligadas à geometria, com questões de forma, tamanho e posição relativa de figuras e com as propriedades dos espaços, como o Desenho Geométrico, a Geometria Descritiva I e II e Perspectiva e Sombras. As disciplinas de Arte Decorativa

e Desenho e Composição possuíam um cunho teórico aplicado. Além dessas, havia as disciplinas de Pintura, Gravura, Modelagem, Escultura e Desenho do Modelo Vivo que possuíam o propósito de formar tecnicamente o aluno.

Nesse aspecto, pe possível concluir que, o desenho, enquanto disciplina, compunha o currículo do Curso de Licenciatura em Desenho, e integrava os conteúdos das demais disciplinas. As prescrições foram cruciais para esta pesquisa, visto que direcionaram as análises da disciplina, permitindo perceber como esta era ministrada, fazendo-se presente desde o início do curso em 1973 até 2010, quando ocorre a alteração para Artes Visuais e um novo ciclo inaugura para o curso.

Com a modificação da designação do curso ocorreu a necessidade de modificar o currículo, a partir da demanda existente naquele momento. Portanto, foi possível constatar que as diversas mudanças no conteúdo da disciplina de Desenho vieram a ocorrer somente após a reformulação do currículo para Artes Visuais, demonstrando em um primeiro momento, uma permanência nos saberes da disciplina. Após a modificação do curso, foi possível perceber que o currículo mostrou-se dinâmico, pois estava em constante fluxo e transformação.

Por fim, ao empreender e finalizar essa pesquisa buscou-se contribuir para a história das disciplinas, por meio de análises contando com os documentos institucionais e oficiais da EMBAP, tencionando situar a disciplina de Desenho, considerando o espaço da instituição universitária e suas especificidades de conteúdo, integrando o currículo da licenciatura, que possuía o propósito da formação do professor de Desenho.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. **Na visão do historiador modernista**. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV. p. 215-218. 1996.

CHERVEL, Andre. **A história das disciplinas**: reflexões sobre um campo de pesquisa. In: Teoria & Educação, v. 2, 1990.

SILVA, Inês Carolina Robusto Leitão da Silva. **O contributo da Arte Contemporânea no ensino do Desenho Artístico, através de métodos experimentais**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2010.

TORRES, Renato. **O conservadorismo moderno na estruturação do projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)**. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

VIÑAO, Antonio Frago. Culturas escolares y reformas (sobre a naturaliza histórica de los sistemas e instituições educativas. **Revista Teias**. v. 1 n. 2, p. 1-25, jul. dez. 2000.

FONTES

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Quadro adaptado da listagem de professores e disciplinas**. Curitiba, 1970-1980.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Foto Sede Embap Rua Emiliano Pernetá**. Curitiba, 1993a.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Quadro adaptado da Grade Curricular de Licenciatura em Desenho**. Curitiba, 1993b.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Foto Busto de Gesso. Acervo Artístico EMBAP**. Curitiba, 198-?a.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Foto da Aula de Desenho com figura meio corpo: Luz e Sombra**. Fonte: Acervo Artístico EMBAP. Curitiba, 198-?b.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Foto Escultura Armando Schannor**. Fonte Acervo Artístico – EMBAP. Curitiba, 1936.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho I**. Curitiba, 200-?a.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho II**. Curitiba, 200-?b.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho III**. Curitiba, 200-?c.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Quadro adaptado do Plano de Curso - Disciplina de Desenho IV**. Curitiba, 200-?d.

Recebido em: 24/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

**PRÁTICAS DE DIÁLOGO E ESCUTA PARA CRIAR-
ENSINAR-APRENDER DANÇA EM COLETIVO**

Bruna Ramos Tomaz¹
Fernanda Goya Setubal²
Nara Corrêa Vargas³
Renata Santos Roel⁴

Resumo: Neste artigo relatamos as experiências vividas no Estágio Supervisionado em Dança II do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR - Campus CURITIBA II durante o primeiro semestre do ano de 2021. Adentrar os encontros do grupo Nós de Dança do município de Sobral - CE ampliou a percepção e trouxe pistas para discutir práticas artístico-educacionais em dança que exercitam tentativas de relações horizontais e democráticas. No decorrer do processo, foi urgente reinventar as práticas pedagógicas devido à pandemia da Covid-19, e neste percurso constatou-se a urgência da escuta e do diálogo nos encontros e a afirmação de criar-ensinar-aprender dança a partir dos tensionamentos e construção de vínculos. As articulações conceituais aqui expostas se tecem da composição e fricção com as vozes de artistas e pesquisadores do campo da dança, educação e psicanálise, des integrantes do grupo Nós junto das anotações sensíveis do campo de estágio.

Palavras-chave: dança; criar-ensinar-aprender; escuta; diálogo.

**PRÁCTICAS DE DIÁLOGO Y ESCUCHA PARA CREAR-
ENSEÑAR-APRENDER DANZA EN COLECTIVO**

Resumen: En este artículo relatamos las experiencias vividas en la Pasantía Visionada en Danza II del grado de bachillerado y licenciatura en Danza de la UNESPAR - Campus CURITIBA II durante el primer semestre del año 2021. Adentrarse a los encuentros del Grupo Nós de Dança del municipio de Sobral - CE amplió la percepción y trajo pistas para discutir prácticas artístico-educacionales en danza que ejerciten tentativas de relaciones horizontales y democráticas. En el decorrer del proceso, fue urgente recrear las prácticas pedagógicas en virtud de la pandemia de Covid-19, y, en ese percurso, se constató la urgencia de la escucha y del diálogo en los encuentros y la afirmación de crear-enseñar-aprender danza a partir de las tensiones y construcciones de vínculos. Las articulaciones conceptuales aquí expuestas se tejen de la composición y fricción con las voces de artistas y pesquisadores del campo de la Danza, educación y psicoanálisis, de integrantes del Grupo Nós de Dança junto de las anotaciones sensibles del campo de pasantía.

Palabras clave: danza; crear-enseñar-aprender; escucha; diálogo.

1 Graduanda no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e atualmente bolsista pela Fundação Araucária do Programa de Iniciação Científica/Unespar. E-mail: tomazbruna28@gmail.com

2 Licenciada em Letras Espanhol pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014-2018) e graduanda no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: goya.fernanda.s@gmail.com

3 Graduanda no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Participa do Programa de Iniciação Científica sendo bolsista pela Fundação Araucária. Email: naracorreavargas@gmail.com

4 Docente colaboradora do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). E-mail: renataroel@gmail.com

O presente artigo visa construir conexões entre referenciais bibliográficos que discutem tentativas de relações horizontais e democráticas⁵ nos modos de criar-ensinar-aprender dança e as vivências obtidas no Estágio Supervisionado II no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança (UNESPAR/FAP). Para isso faz-se um breve relato da experiência deste estágio, cujo foco recai sobre as práticas artísticas em Dança e reflete-se criticamente sobre as urgências e inquietações emergentes do ato de criar-ensinar-aprender dança no contexto da pandemia mundial da Covid-19⁶.

Como base para criar essas conexões utiliza-se os referenciais bibliográficos estudados na disciplina do Estágio Supervisionado II e as percepções de cada uma das estagiárias, bem como, da orientadora do campo da Instituição de Ensino Superior (IES). Além disso, serão utilizados trechos das entrevistas realizadas pelas estagiárias como atividade para cumprir as horas de assistência do estágio, assim como as práticas, diálogos e relatos des⁷ integrantes do *Grupo Nós de Dança*.

Contextualiza-se que o Estágio Supervisionado Obrigatório é parte integrante do processo de ensino e aprendizagem do percurso acadêmico no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR - Curitiba II e envolve atividades artístico-pedagógicas que investem no intercruzamento entre teoria e prática. Com ênfase nas práticas investigativas em arte-docência, a experiência do estágio propicia reflexões e práticas significativas sobre processos de ensinar-aprender dança e a direta relação com a realidade social, política e cultural.

5 Os termos “horizontal” e “democrático” são utilizados pelo Grupo Nós de Dança para caracterizar seus fazeres artísticos e pedagógicos, por este motivo opta-se por cunhá-los no presente artigo, reconhecendo este como um espaço de registro dos fazeres do Grupo e, também, de elaboração e tensionamento daquilo que foi aprendido e vivenciado em campo. Salienta-se, desta maneira, que as escritoras do presente artigo reconhecem as problemáticas ao redor do termo “democracia”, mas opta-se por não adentrar nessas questões e mantê-lo, aqui, em detrimento do campo de estágio.

6 O vírus Sars-Cov-2 começou a se espalhar significativamente no final do ano de 2019. No começo de 2020 “a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional” e no dia “[...] 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia” (OPAS, [202-], não p.). No dia 17 de Março de 2020 a Universidade Estadual do Paraná declarou que suas atividades presenciais seriam suspensas por tempo indeterminado. Desde então, docentes, discentes e servidores vêm trabalhando de maneira remota e integrando esforços para o seguimento das atividades de ensino-aprendizagem e apoio a comunidade interna e externa.

7 Neste artigo, com a intenção de alinhar a escrita às questões políticas que perpassaram o estágio e de exercitar um uso democrático da língua, optamos por utilizar o pronome não-binário quando nos referimos às pessoas do Grupos Nós de Dança, visto que o grupo é composto por pessoas de gêneros heterogêneos, e, com relação às autoras do artigo, utilizamos os pronomes no feminino por ser um grupo composto exclusivamente por mulheres.

Especificamente no que diz respeito ao Estágio Supervisionado II - Educação Não Formal, composto por 134h divididas em duas experiências: Processos e Configurações Artísticas e Atuação Comunitária, conforme regulamento do estágio do curso:

A primeira voltada ao acompanhamento de processos artísticos desenvolvidos em ambientes não formais e/ou artistas independentes com Registro Profissional - DRT com base na Lei 6533/78, Graduação e/ou Pós Graduação em Dança e áreas afins, e a segunda relativa ao exercício da docência fundamentada no intercâmbio artístico-educacional em diferentes segmentos comunitários (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ, 2013).

Neste artigo, focaliza-se a etapa de acompanhamento de processos e configurações artísticas, contudo, considera-se importante ressaltar que a experiência do estágio no âmbito da comunidade⁸, por ser realizada concomitantemente nesta etapa do curso e por esse mesmo grupo, possibilitou ampliar a percepção e nutrir as reflexões que aqui serão apresentadas sobre criar-ensinar-aprender dança. Tais reflexões foram atravessadas de modo não-linear pelo contexto sócio político e cultural, o qual convocou corpos de artistas-docentes-discentes da área da dança a um processo contínuo de reinvenção das lógicas pedagógicas, além de atualizar os modos de se vincular às salas de aula e criar corpo para se relacionar com as plataformas on-line de comunicação.

Esta atualização dos modos e lógicas de ensino-aprendizagem da dança, no ambiente virtual e em contexto pandêmico, provocaram reflexões que reverberaram tanto no contexto do estágio artístico com o Grupo Nós de Dança, quanto no estágio comunidade. Em ambas as experiências foi necessário afinar e dialogar sobre os propósitos e objetivos de nossas presenças dentro de cada espaço, dado que o tempo de convivência ocorria de maneira diferente no ambiente virtual. Também foi preciso discutir as urgências e perceber as necessidades de cada circunstância para pensar em como encurtar as distâncias entre aquilo que se via na tela e o que era vivido no corpo. Tais situações instigaram as reflexões escritas de maneira coletiva e possibilitaram a construção de relações sinceras, possíveis e dialógicas.

⁸ A experiência no âmbito da comunidade teve como campo de estágio o Distrito LEO LD-5, organização sem fins lucrativos que visa dar voz e experiência para jovens líderes de diversos municípios do estado de Santa Catarina através do serviço voluntário para com suas comunidades. Entendendo o corpo e os afetos vivenciados como ponto de partida para a construção de sujeitos socialmente engajados, as estagiárias propuseram “Práticas para Energizar o Corpo”, que consistiam em curtos momentos com exercícios de movimentação para ativar, presentificar e mobilizar o corpo para a ação.

Ao se debruçar para escrever coletivamente, não apenas sobre, mas também a partir dessa experiência de estágio, afirma-se de partida a impossibilidade de criar-ensinar-aprender dança sem tensionamentos e sem vínculos. Seja do corpo com o chão, com o compromisso acadêmico e os sonhos de coletivos e artistas independentes. O vínculo do corpo com as ações que, aqui, atravessaram cidades-distâncias, tensionaram, criando atmosferas variadas, interrompendo um dado fluxo.

A troca entre campo de atuação, estagiárias e orientadora deixou as/os agentes do processo profundamente engajadas na experiência que se construiu ao longo dos meses de estágio, possibilitando que a produção de conhecimento habitasse e ultrapassasse o tempo de um semestre. As reverberações seguem acontecendo e possibilitam uma troca intensa de saberes, incertezas e desejos que aparecem na feitura a oito mãos, e muitos movimentos, do presente artigo.

Num momento de crise no sistema educacional, dúvidas, medos e a mudança subjetiva e concreta dos espaços físicos para as plataformas on-line, os corpos das que aqui escrevem esse artigo vivenciaram estados variados de avançar, recuar e ousar, lidando com o não-saber na carne, construindo vínculos e tensionando as distâncias, criamos tons coletivamente para abertura de novas portas e janelas para adentrar o campo de estágio.

ADENTRANDO O NÓS: CRIAR-ENSINAR-APRENDER DANÇA COLETIVAMENTE

Este estágio teve como campo de atuação o *Grupo Nós de Dança* (Sobral - CE) e ocorreu no primeiro semestre do ano de 2021. As estagiárias tiveram como supervisor do campo o professor-bailarino-pesquisador Souza Frota⁹, sendo este responsável pelo acompanhamento e avaliação das mesmas frente ao campo e colaborando com ideias e questionamentos acerca dos modos de criar-ensinar-aprender dança em um coletivo.

O *Grupo Nós de Dança* é um coletivo da cidade de Sobral (CE) que se organiza de maneira a horizontalizar as relações, dividir as demandas e democratizar a realização das atividades. O coletivo, que não possuía lugar próprio antes da pandemia da Covid-19,

9 Francisco Sebastião Frota da Costa, conhecido e chamado por Souza Frota, é um artista-docente do interior do Ceará, onde faz parte do Grupo Nós de Dança desde 2017. É graduado em Educação Física Licenciatura e atua na área como professor da rede pública no município de Sobral. Também é graduando em no curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Ceará (UFC), onde busca relacionar suas vivências do coletivo com as da graduação em dança. Para mais informações segue a página do Instagram do Grupo Nós de Dança: <https://www.instagram.com/nosdedanca/>

utilizava o espaço público do município, a ECOA - Escola de Cultura, Comunicação, Ofícios e Artes e, devido a pandemia, mudaram seus encontros para o formato remoto. Assim, desde o começo da pandemia da Covid-19, no início de 2020, o grupo passou a atuar de forma on-line e, ao longo do período de estágio, relataram que os trabalhos foram intensos e que o cansaço das telas também foi grande, por isso, desde o final de 2020 até todos integrantes estarem vacinados e poderem voltar aos encontros presenciais o grupo tomou a decisão de trabalhar com leveza, respeitando os tempos singulares e tornando as necessidades de cada um aliadas dos processos de criação.

A busca por um ambiente democrático de ensino-criação em dança, o respeito aos tempos singulares e o exercício da partilha coletiva, já era uma característica do Nós de Dança no trabalho presencial. Na passagem das atividades para o ambiente on-line, o grupo sentiu-se pressionado para continuar a produzir e se encontrar na mesma intensidade de antes, o que afetou profundamente a relação dos integrantes com seus corpos e com a dança. No entanto, após um intenso fluxo de trabalho, o coletivo entendeu que sua sobrevivência dependia de retomar o que já faziam antes: olhar para aquele ambiente como um espaço de partilha sincera, parceria e cuidado de si, onde os corpos estivessem seguros para colocar suas ideias e emoções e criar dança a partir daquilo que aparecia como desejo comum.

Tornou-se evidente, para nós estagiárias, ao observar o Nós de Dança, suas trocas e encontros, algo que já aparecia como desejo comum desde o começo do estágio: tornar este processo leve e dinâmico, sem perder o rigor e o compromisso com a experiência. Passado um ano de trabalhos, atividades e encontros on-line, na época do início do estágio, nossos corpos sentiam o peso da falta da presença física, do toque, da imagem que não vinha da tela e das vozes que não saiam de alto-falantes ou fones de ouvidos.

Objetivamos, como trio, fazer do estágio um lugar de encontro e de aprendizados, onde pudéssemos criar redes profissionais que contribuíssem para nossa formação como artistas-docentes e pesquisadoras. Além disso, o esgotamento indicava que aquele espaço também precisava ser fluído, compreensivo e aberto para os afetos que os corpos traziam consigo. Estar com o *Nós de Dança* ajudou a colocar em prática todos estes desejos

e objetivos e formar uma rede de apoio que possibilitou que as experiências, práticas, saberes e sabores vividos e aprendidos no processo do estágio avançassem para além de um semestre.

Neste sentido, a organização do trio para os momentos de observação com/do *Grupo Nós de Dança* também se encaminhou de modo a respeitar aquele espaço e agir de maneira atenta, mas procurando dar tempo para que nossas presenças fossem se integrando com o Nós aos poucos. O grupo, que já tinha uma familiaridade e intimidade construída, também precisava nos conhecer e nos perceber. Foi com o desejo de encontrar o *Nós de Dança* de maneira leve, mas comprometida com a observação e a escuta ativa, que se construiu um ambiente de partilha e aprendizado, em busca por um ambiente democrático.

A construção deste ambiente democrático em dança perpassa pela escuta atenta do corpo e de suas diferentes demandas. O *Nós de Dança* vê na democracia um modo de organizar-se que possibilita a escuta atenta do corpo em suas diferentes demandas, evitando as sobrecargas criativas e burocráticas que se fazem presentes para que um coletivo de dança siga atuante. Neste contexto, percebe-se que a ausência de uma pessoa que centraliza o poder de decisão das próximas ações do coletivo e seus temas de interesse, viabiliza um espaço de aprendizado no e pelo corpo, uma vez que as diferentes demandas são compreendidas com igual relevância e como potência para os processos pedagógicos e criativos em dança.

O modo de trabalho do grupo *Nós de Dança* não apenas possibilita esta escuta, como também cria um espaço que viabiliza este aprendizado, uma vez que esta escuta se dá, primeiro, no nível individual e só depois se estende para o grupo, onde ocorrem os combinados e reconhecimento dos limites de cada pessoa que compõe aquele coletivo, trabalhando também o rigor e o compromisso com o encontro e com a relação coletiva que, muitas vezes, escapam dos combinados.

Na entrevista elaborada para as horas de assistência do estágio, momento em que não só observamos o grupo, mas que também criamos interferências para participar ativamente das práticas, todes integrantes tiveram a oportunidade de contar um pouco mais

sobre como veem o grupo (estas percepções, bem como imagens e links, foram publicadas neste artigo com a autorização do coletivo). A integrante Maria Alice, neste contexto, comentou:

Eu acho que essa coisa de distribuir as atividades né, as demandas, tem sido muito importante pra gente conseguir dar conta das coisas. Porque a gente anda tão sobrecarregado de tantas coisas, de tantos outros compromissos, que chega uma hora que é preciso realmente dividir as atividades. E aí o coletivo é sobre isso né, sobre um ajudar o outro, sobre um estar junto ali com o outro e sobre a divisão das demandas também dentro do grupo, [...], para que a gente consiga levar o que a gente está pensando em fazer, o que a gente está desejando fazer de uma forma massa mesmo né. (*informação verbal*, 2021)¹⁰

Ao integrar a escuta dos desejos e singularidades de cada corpo presente neste ambiente de encontro, administrar demandas, tomar decisões e assumir responsabilidades de maneira comunitária, o Nós de Dança compreende o coletivo como um espaço diverso de criação, em que o diálogo na construção coletiva das ideias faz com que cada integrante seja atravessado pelos modos de fazer e pensar que vem desta troca. Neste modo de articulação, abre espaço também para que as singularidades sejam colocadas no múltiplo do grupo, sem que haja um apagamento destas. Assim, cada integrante colabora com o coletivo e ao mesmo tempo é impactado pela multiplicidade do grupo, onde as diferenças são valorizadas e fazem parte da construção do todo.

O que aparece como comum é fruto da criação de um espaço democrático onde os corpos e suas questões sejam bem vindas e possam se relacionar de maneira íntima e respeitosa, pois, como relatou Hilana Ferreira, integrante do grupo, “para além de dançar a dança com o corpo, a gente também dança a dança das palavras, das risadas, dos afetos” (*informação verbal*, 2021).¹¹

Esta dança dos afetos abre um caminho para momentos em que pensamentos e situações particulares e individuais alimentam discussões e ideias que se interligam quando presentes no encontro e na partilha coletiva. Para o grupo, a criação artística mostra-se intimamente ligada com as situações cotidianas e com a história de cada corpo, neste sentido

10 Fala de Maria Alice durante entrevista em maio de 2021.

11 Fala de Hilana Ferreira durante entrevista em maio de 2021.

Várias questões que a gente traz quando a gente sai para conversar, são questões que a gente traz para a cena também. (...) A gente sempre acha que é uma questão muito individual nossa, mas quando a gente joga na roda, a gente vê que tá todo mundo desse jeito também, ou pelo menos as pessoas entendem, entendem o que é estar nesse lugar de alguma forma. E é isso, são nossas questões individuais que a gente leva para o grupo.” (*informação verbal*, 2021)¹²

Nós, enquanto trio, fomos profundamente afetadas por este modo de trabalho do Grupo e seus integrantes, que, ao encarar o encontro compreendendo-o como um momento de troca e fortalecimento dos relacionamentos e potencialidades, nos fez querer estar ainda mais presentes nesse momento de aprendizagem que além de nos ensinar muito sobre democracia e outros modos organizativos para a criação e ensino em dança, também nos serviu de amostra de como funciona, na prática e em contexto não escolar, uma pedagogia da autonomia (FREIRE, 2011).

Aproximamos, portanto, as noções presentes no grupo com aquilo que o autor Paulo Freire elabora sobre o conceito de autonomia, em que esta “[...] vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões que vão sendo tomadas” (FREIRE, 2011, p.72). O processo da constituição da autonomia é um processo que se dá no tempo e que, segundo o autor, é um processo de devir. Assim, uma “pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras de decisão e de responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitosas de liberdade.” (*ibidem*)

Ao observar o grupo, percebemos que o desenvolvimento da autonomia se dava através do entendimento de que cada integrante tem de se responsabilizar pelas funções que assume naquele contexto, realizar as atividades a sua maneira e reconhecer que cumprir ou não uma tarefa implica em algum efeito no grupo. Estes aspectos podem ser percebidos na fala de Souza Frota que, ao discorrer sobre o que ele chama de “operacionalização da democracia”, nos explica, também, sobre a importância do erro no desenvolvimento do que, aqui e no grupo, se compreende como autonomia.

Como operacionalizar a democracia? E uma das coisas que eu pensei nesse sentido, com o coletivo, é o que que cada um faz no coletivo? Por que não fez? E como é que a gente pode fazer aquilo que não foi feito sem uma pessoa só se responsabilizar por fazer? E aí desde o ano passado para cá que as coisas vêm se reorganizando nesse sentido né. E aí também não quero ser ingênuo de dizer

12 Fala de Giovana Oliveira durante entrevista em maio de 2021.

que não é necessário alguém que fique puxando, dando toque [...], e aí tem a ver também com a sua gentileza, com a sua escuta, com a sua comunicação tentando ser o mínimo violento possível [...]. (*informação verbal*, 2021)¹³

Souza destaca que as dificuldades e o cansaço também aparecem no trabalho dentro de um ambiente democrático. Sua fala ressalta que é preciso delegar funções para que o processo de distribuição das responsabilidades aconteça, e, ainda assim, entender que falhas e situações difíceis ocorrem e é preciso colocar-se à disposição enquanto coletivo para resolvê-las de maneira saudável. Por estas vias nota-se que “participação, tomada de decisão, construção da vida social e política são ideias encadeadas ao conceito de democracia. E o que isso tem a ver com uma aula de dança? (ROEL, 2020, p. 139).”

Longe de tentar criar definições sobre fórmulas de um ambiente democrático nas práticas educacionais em dança, aqui lançamos reflexões críticas do que pode ampliar nossas presenças como artistas-docentes para vivenciar práticas de criar-ensinar-aprender atenta às vozes, gestos e histórias de quem partilha o mesmo espaço. O interesse está em considerar fazeres artísticos-pedagógicos que se engajam no desafio ético de rastrear de onde vêm determinadas linguagens artísticas e saberes, que marcas de silenciamento e obediência um gesto-palavra pode seguir propagando. Experimentar espaços de criação e aprendizagem com esse teor demanda tónus, engajamento e abertura dos corpos para adentrar problemas mais que soluções.

O corpo implicado no fazer artístico, na criação em dança, evoca tomadas de decisão para o aqui e agora. Enquanto dança, coloca em jogo aquilo que sabe e o que não tem certeza. Assumindo suas demandas dentro de um espaço que permite sua tomada de decisão, o corpo chama para si a responsabilidade de contribuir com seus movimentos para e com aquilo e aqueles com quem se relaciona. O fazer democrático no ensinar-criar-aprender dança coloca singularidades, diferenças, dúvidas e percepções em relação e provoca à administração daquilo que aparece como desejo singular, frente ao que se partilha como vontade coletiva.

13 Fala de Souza Frota durante entrevista em maio de 2021.

Deste modo, nota-se na relação coletiva do grupo Nós de Dança, que o processo de criação artística feito de maneira partilhada e colaborativa, integra o entendimento das diferentes temporalidades e singularidades que compõem o grupo, no entanto, necessita da organização e do compromisso de todos para que as demandas e objetivos sejam alcançados de maneira salutar e prazerosa. Os combinados e a distribuição das responsabilidades é também uma forma de tornar estas danças geradas a partir destes encontros, danças dos afetos.

O desejo de estar junto, mover o corpo na e com a presença de outros corpos não é saturado quando há engajamento e autonomia entre aqueles que compartilham deste espaço e processo de criação. Deste modo, é possível estender a energia gerada entre este coletivo para outros espaços e locais, e assim, abrir convites para que outros corpos participem do processo de criação e alimentem com seus movimentos e ideias aquilo que já se reconhece como coletivo e compartilhado.

Pensando em ações que se estendam para além do que acontece internamente, o Grupo Nós de Dança abre suas portas para a presença de corpos da comunidade. O coletivo tem uma atuação bastante significativa dentro da cidade de Sobral e promove aulas abertas para os sobralenses que têm curiosidade e desejo de compartilhar e movimentar o corpo. Usando de um local público para suas atividades, o grupo faz com que estes encontros sejam, de fato, um espaço de resistência para a dança dentro do município.

Uma das primeiras formas pensadas pelo Grupo Nós de Dança para apresentar algum retorno à comunidade sobralense e, com ela, estabelecer vínculos em dança foram os chamados **Encontros com Dança**. Estes Encontros consistiam em aulas de dança contemporânea ministradas pelos integrantes do Grupo no espaço da ECOA, qualquer pessoa da comunidade poderia chegar e participar do encontro, sem a necessidade de inscrição prévia ou pagamento. Estas aulas eram pensadas como um espaço onde o Grupo apresentava seus fazeres e expandia suas potências. Em entrevista, Romário, integrante do grupo, nos conta:

Comecei a fazer cursos, comecei no ECOA, foi quando deu certo em 2016 se não me engano 2017, que eu fiz o curso com o Souza de contemporâneo, foi quase um ano de curso ou um ano e meio, não sei muito bem. Foi daí que eu comecei a conhecer o contemporâneo né. (*informação verbal, 2021*)¹⁴

Com a prática da dança contemporânea, o grupo trabalhava a abertura de possibilidades, sem uma forma específica a se alcançar. Por meio dos movimentos, as pessoas ali presentes tinham a possibilidade de investigar seus corpos de maneira criativa e, por meio disso, criar novos vínculos com a dança, as pessoas e com a cidade. Os processos criativos do *Nós de Dança* refletem e misturam-se nas ações didáticas pensadas para os encontros, sendo assim estas aulas tornam-se verdadeiros exercícios de ensino-aprendizagem-criação colaborativos e performativos e, talvez, ao

(...) proporcionar um ambiente cooperativo capaz de instaurar estruturas participativas – se instigue a prática contínua de tomadas de decisão vividas no confronto do corpo-a-corpo, tanto no discente quanto no docente. Tornar-se presente com e praticar pensamentos e planejamentos tecidos de modo coletivo, talvez possa ressoar para além das paredes da sala de aula e assim provocar reinvenções nas estruturas intersociais. (ROEL, 2020, p.124)

Sendo este um campo fértil de criação e contaminação para os corpos que aceitam os convites, os **Encontros com Dança** promovem uma experiência estética que atravessa o seu local e tempo de acontecimento. Pensamos que, em experiências estéticas como estas propostas pelo Grupo Nós de Dança, acontece a formação do que o autor André Lepecki chama de “sujeito político pleno”, pois este “emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, [...]”. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento” (LEPECKI, 2010, p.57).

Os espaços e experiências que se dispõe a pensar a arte além da produção e criatividade, mudam o caráter cronológico da temporalidade de perceber a si mesmo e perceber ao ambiente, ao passo que toma parte e vive a ação em si, pois “quem ocupa o tempo marca, determina e orienta o ritmo de cada espaço. Ou seja, faz coreopolítica. [...] É porque o chão, mesmo estando aí, nunca nos é dado - ele tem que ser ocupado mesmo. Há que pensar essa ação de ocupação, de ação no chão, e depois ter a coragem de agir” (LEPECKI, 2010,).

14 Fala de Romário Sousa durante entrevista em maio de 2021.

O Grupo Nós de Dança propõe-se a ocupar e conquistar os espaços da cidade e estende essa possibilidade para os cidadãos sobralenses. Faz da dança um movimento de criação de novas necessidades e demandas, e acaba por fortalecer o vínculo entre dança, política, educação e afeto. Poder partilhar destes modos de criação dentro de um ambiente democrático fez do Estágio Supervisionado um momento de intenso aprendizado, inspirando afetos nas relações internas do grupo de estagiárias que se expandiram, também, para a nossa orientadora.

As apreensões corporificadas na experiência de adentrar este campo de estágio nos possibilitou o exercício da escuta e do acolhimento para as nossas demandas pessoais e coletivas. Esse primeiro semestre de 2021 abarcou sensações diversas de tensões, instabilidade, medos e também de prazer de relembrar dos nossos sonhos e vontades em relação ao ato de ensinar-aprender dança. Foram muitos os atravessamentos das forças do mundo, do contexto político no Brasil e das mortes causadas pela pandemia e, a decisão de seguir com o que nos conectava como plano comum de desejo e força vital, demandou abrir o corpo para uma escuta sensível que considera o corpo e o que dele ressoa.

ESCUTAR O CORPO E SUAS RESSONÂNCIAS NA PRÁTICA DA ARTISTA-DOCENTE DA DANÇA

Escutar é uma alegria, é se deixar afetar pelos ruídos e barulhos do mundo, pelo estalar dos dedos em noite fria ao redor da fogueira e pelos sentidos que se aguçam à proximidade dos corpos com suas cores, cheiros, texturas, rugosidades e asperezas, adivinhando, no avermelhado da cor, no zumbido das abelhas e no perfume que exala a madurez da fruta, ainda no pé. Escutar é tudo isto, mas pode ser também outras imagens, outras letras, outras línguas, outros acordes, outros batuques e transes, outros colares e penas. As combinações parecem infinitas. E se não forem, se o caminho parecer árduo, pode-se pedir aos Deuses Guaranis que nos enviem belas e sábias palavras, almaspalavras derramadas como chuva, despertando as sementes e fertilizando a terra. (ARANTES, p.91, 2012)

Vivenciar processos de criar-ensinar-aprender dança implicados na investigação de práticas horizontais e democráticas, como os praticados pelo Grupo Nós de Dança, ampliou a percepção das autoras que escrevem o presente artigo para notar as ressonâncias das vozes diversas que ecoam nas relações e nos vínculos que se estabelecem da habitação de desejos em comum. Criar-ensinar-aprender dança como quem cria e sustenta, no ato pedagógico, atmosferas de questionamentos, dúvidas e erros é o que ganhou relevo nesta

experiência do estágio, desde o momento da incerteza de habitar um território on-line - a princípio desconhecido por nós (docente e discentes de uma universidade pública) - até a distância geográfica que, por conta das vivências on-line pode ser encurtada e mobilizada, chegando, por fim, ao encontro com os integrantes do grupo Nós e todas as formas e forças que circularam por nossos corpos no percurso dessa experiência.

Mesmo sem sentir o cheiro e o toque dos corpos habitando, concomitantemente, o mesmo espaço, sem ter a possibilidade de pisarmos juntas/es no mesmo chão, nota-se que estar de corpo inteiro com a escuta ativa altera a qualidade do encontro. Estar de corpo inteiro na dúvida, na tentativa de compreender, na ação, nas mudanças que aparecem como urgências e, por vezes, fomentam espaços de aprendizagem que transitam no desconhecido e no prazer de inventar estratégias de continuidade sem saber onde ao certo irá chegar.

A psicanalista Suely Rolnik (2018), para definir as experiências da subjetividade, se refere às noções de formas e forças as quais aqui articulamos a compreensão de corpo e seus processos relacionais com o entorno. No que concerne às formas, isto remete à captação dos sinais do mundo via percepção e sentimentos, associações e significações imediatas. Sinais articulados aos códigos socioculturais que orientam um modo de apreensão da realidade pela via das representações. As formas estão relacionadas ao plano tangível. Já as forças operam por um outro modo de apreensão do mundo: pela via dos afetos; que não se confundem com carinho, afeição e ternura. As forças estão relacionadas ao plano intangível e ao efeito das relações que agitam e atravessam todos os corpos.

O que afeta nossas práticas artísticas hoje? Como as práticas artísticas desestabilizam nossas práticas como docentes? Como ensinamos? O que está em jogo e atravessa o ato de criar-ensinar-aprender dança?

A ativação de um ambiente tecido pelo diálogo e a escuta surgem como um caminho, estratégia simples e transformadora que possibilita criar aproximações e desfazer barreiras instauradas pela distância e o isolamento social. Ainda que estes modos de elaborar e organizar um ambiente não sejam nenhuma novidade enquanto estratégia metodológica, atualizá-los e deixar-se atravessar pela voz do outro lado da tela e vivenciar o encontro na qualidade das ressonâncias que vibram no corpo pode abrir espaços para danças ainda não

conhecidas, que trazem em si seus próprios confrontos, discussões e desentendimentos como potência para movimentos acontecerem e ecoarem em ações para além do próprio coletivo.

Estar de corpo inteiro é tecer um ambiente de vínculo e tensão - o que surge através dos corpos e das subjetividades são pontos de conexão e ativação da força coletiva, abre espaços de inquietudes e a urgência da criação se faz não apenas pelo consenso, mas por aquilo que ecoa como diferença. Tatear a criação sem habitar concomitantemente o mesmo espaço geográfico convoca aos corpos uma escuta ativa, atenta à sonoridade das vozes, àquilo que talvez não foi posto em palavras, mas que atravessou o corpo no silêncio.

Espaços de participação que consideram as experiências singulares, onde a partilha de narrativas pessoais produz conhecimento no coletivo, ampliam nossa capacidade de vivenciar os processos artísticos-educacionais. Ouvir e ser atravessada pelas palavras sugere pistas para um ambiente democrático. E aqui, considerando nossa experiência na dança, a escuta se expande também para as danças que surgem, danças que contam histórias, que manifestam sonhos e inquietudes e que alteram nossos modos de compreender o ato da docência em dança.

A autora feminista e educadora bell hooks ao refletir sobre as responsabilidades dos professores coloca que:

[...] uma das responsabilidades do professor [...] é criar um ambiente onde os alunos aprendam que, além de falar, é importante ouvir os outros com respeito. Isso não significa ouvir acriticamente ou que as aulas devam ser abertas de tal modo que qualquer coisa que qualquer pessoa diga seja considerada verdadeira, mas significa levar realmente a sério o que a outra pessoa diz. Em princípio, a sala de aula deve ser um lugar onde as coisas são ditas a sério - não sem prazer, não sem alegria - mas a sério e para serem levadas a sério. (hooks, 2013, p.201)

Ainda, dialogando com hooks que afirma: “O prazer na sala de aula provoca medo. Se existe riso, pode ser que um intercâmbio recíproco esteja acontecendo” (2013, p.194), acredita-se na potência de aprender sobre o prazer de escutar e compreender os intercâmbios de conhecimento, não apenas pela via dos conteúdos, mas pela via dos afetos, aquilo que convoca o corpo a vibrar e compor novas relações não apenas pela via associativa, das formas, mas pelas forças. Essa experiência do estágio, tanto para as

estagiárias como para a orientadora da IES, abriu espaços de questionamentos sobre a prática de arte-docência, nos provocou a pensar no que pode emergir dessa experiência, nos modos de observar, fazer assistência e aplicar as regências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adentrar o campo foi um convite à escuta, a dialogar constantemente sobre o que as condições apresentavam e como criar *com* estas condições, e não apesar delas. E, como ato transformador dessa experiência, a escuta e o diálogo evidenciaram pistas para o exercício de práticas de criar-ensinar-aprender dança como ato pedagógico que exercita a operacionalização da democracia. Assim como a decisão de colocar aqui diversas vozes e percepções em articulação e movimento é um exercício, também, de considerar a produção de conhecimento emergente da habitação sensível de um território coletivo.

Estar entre nós, discentes e docentes da UNESPAR e com o grupo Nós de Dança, num momento crítico e desconhecido instaurado pelo isolamento social e a imersão num ambiente pedagógico on-line, possibilitou abrir novos campos para pensar e questionar o que temos entendido por criar-ensinar-aprender dança, sob quais lógicas temos trabalhado e sobre quais aspectos nossos corpos têm desejado agir e movimentar. A experiência possibilitou criar uma rede de afetos, apoios e inquietações que trouxeram sabor para a (re) criação de conhecimento interna e externamente ao grupo. Abrir novos horizontes através da escuta, da mobilidade dos afetos e das dinâmicas de se estar presente em um espaço permitiu que outras danças fossem criadas, aprendidas e ensinadas, enfim, partilhadas em diferentes modos de ser em um coletivo.

Investigar e arriscar modos de mediação e práticas em dança atravessados pelos saberes que brotam do chão partilhado da sala de aula, seja presencial ou on-line, arriscando e construindo metodologias com escuta e diálogo é nosso desafio e interesse como artistas-docentes da dança. Neste artigo, expomos nossa experiência, constatações e também as perguntas que seguem ressoando: O que muda no corpo de docentes e discentes quando atravessamos juntas uma pandemia? Quais saberes e sabores nos dão suporte para seguir ensinando-aprendendo dança? Quais territórios podemos criar e habitar

como artistas-docentes? Como partilhar os saberes produzidos a partir da experiência? Quais atualizações são urgentes na compreensão do diálogo e da escuta nas práticas artístico-educacionais em dança?

Vivenciar o Estágio Supervisionado em Dança sem saber ao certo por qual caminho trilhar, nos possibilitou compreender, neste tempo, criar-ensinar-aprender dança com tensões, vínculos, prazeres e incertezas. A tensão e a incerteza provocaram o constante fazer e refazer ajustes no corpo-a-corpo, com aquilo que não tem percurso dado previamente e nem resposta pronta. E o prazer de imergir nas práticas de um coletivo e criar vínculos com pessoas, ideias e desejos evidenciou a relevância do corpo nos processos educacionais, os movimentos dançados como tentativas de afinação das presenças, o contínuo fazer *com* e a co-implicação do grupo em manusear o encontro e coreografar as vontades em diversas camadas e qualidades.

Para além de horas a serem cumpridas dentro do currículo da graduação em dança, o Estágio possibilita a criação de vínculos entre docentes, discentes e comunidade, tensiona e provoca diferentes realidades e modos de criar-ensinar-aprender. Ao proporcionar este encontro entre artistas-docentes, artistas independentes e comunidade, nos convida a habitar um território onde as perspectivas teóricas conceituais ganham volume nas proposições práticas, mobilizam ideias e inquietações.

Referências

ARANTES, Esther Maria de Magalhães. ESCUTAR in: **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Organizado por GALLI, Tania Mara Fonseca; DO NASCIMENTO, Maria Lívia; MARASCHIN, Cleci. Porto Alegre: Sulina, 2012.

CURITIBA. Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus de Curitiba II. Decreto Estadual n. 9538, de 05 de dezembro de 2013. **Regulamento do Estágio Supervisionado Obrigatório e Não Obrigatório do Curso Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campus Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná - FAP**. Curitiba, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, 2, p.41-60, 2011.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DE SAÚDE (OPAS). **Histórico da pandemia de COVID-19**. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>
Acesso em: 19 jan. 2021.

ROEL, Renata Santos. Tese de doutorado: **Performar convites, plasmar encontros, bailar: Por uma docência performativa na dança**. Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II: Curitiba, 2020.

ROLNIK Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Recebido em: 29/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

**CUIDADO ONDE PISA: A INFLUÊNCIA DO SOLO
NOS PASSOS DE DANÇA DE SALÃO****Mauricio Camargo Trida¹**

Resumo: Este artigo pretende apresentar elementos históricos que permitam levantar a hipótese de que a forma de se dançar foi influenciada pelo local em que uma dança surgiu. O modo como determinados movimentos são praticados, a época em que começaram a ser feitos, o tipo de piso do salão de baile, as músicas e roupas utilizadas, são todos elementos importantes para esta pesquisa. Para isso, foi feita uma abordagem multidisciplinar para melhor conhecer os primórdios de determinadas danças de salão, além da descrição e análise de movimentos característicos de tais danças. Por não esperar esgotar o assunto, foram analisados apenas movimentos de valsa, bolero, samba de gafieira e forró. O artigo procura oferecer, também, um rascunho de caminho que pode ser utilizado para reflexões correlatas em outras danças de salão e, quiçá, até outras danças fora dos salões de baile.

Palavras-chave: História; dança de salão; dança social; salão; piso.

**MIND YOUR STEP: THE INFLUENCE OF THE
FLOORING ON BALLROOM DANCE STEPS**

Abstract: This article aims to provide historical factors that might substantiate the hypothesis that dancing styles were influenced by the places where they were originated. The way in which each movement is executed, the time and place when the dance was first performed, the available ballroom flooring material, the music, as well as the attire are all important elements in this research. Hence, we chose a multidisciplinary approach to understand the roots of some ballroom dances and to provide detailed descriptions and analyses of their featured movements. Due to the extensiveness of the subject, and far from having it exhausted, we have limited our analysis to the waltz, bolero, samba de gafieira, and forró movements. Hopefully, this article will shed some light on the subject and encourage more in-depth studies about dances heritages, might they be in or out of ballrooms.

Keywords: History; ballroom dance; social dance; hall; floor.

¹ Professor e pesquisador no Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS). Graduado em História pela Universidade de São Paulo e Especialista em Dança e Consciência Corporal. Site: www.incautosdoontem.com. E-mail: proftrida@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A prática de uma dança pode ser feita, simplesmente, executando movimentos tradicionais daquele estilo sem nunca questionar as razões para que se faça exatamente aqueles gestos. Um conhecimento mais aprofundado pode enriquecer o repertório de um dançarino/coreógrafo e, também, permitir criações que respeitem a origem da dança.

No entanto, conhecer com mais profundidade a origem de um movimento pode se mostrar algo extremamente desafiador. São raras e indiretas as pesquisas que abordam o tema, mais ainda para danças praticadas pelas camadas mais pobres da sociedade. Descobrir os pontos de partida de alguns gestos de dança de salão e, mais precisamente, a influência do local em que se dançava para a feitura desses movimentos é, portanto, o objetivo central desta pesquisa.

Inicialmente, investigarei os ambientes em que algumas danças de salão eram praticadas quando do seu surgimento. Com o auxílio de estudos históricos e documentos de cultura material e imaterial, deixarei claro quais danças eram mais praticadas por cada classe social. Seus padrões morais e vestuário ajudarão a explicar que movimentos podiam ser executados. Os recursos financeiros de cada grupo, as músicas apreciadas. Com tudo isso, delimitarei, por fim, onde essas danças eram praticadas: salões próprios para bailes, casas ou, até, no meio da rua.

Entender porque os pés se arrastam em um bolero, mas precisam sair do chão durante um samba de gafieira; analisar a diferença da aproximação das pernas durante um forró e uma valsa; compreender porque os dançarinos podem girar soltos em algumas danças e não em outras. São alguns dos exemplos que poderão ser aprofundados graças a todas as informações adquiridas com a revisão de literatura e a análise documental da primeira parte deste artigo.

Em seguida, descreverei alguns passos de dança de salão. As informações anteriores servirão como base para demonstrar claramente de que forma os locais utilizados para se dançar os influenciaram.

METODOLOGIA

Toda esta pesquisa foi feita graças aos princípios da *École des Annales*, defendidos por Marc Bloch e Lucien Febvre a partir de 1929. Essa forma de se analisar o passado inclui as demais Ciências Humanas às pesquisas históricas. Nas palavras de Tereza Aline de Queiroz e Zilda Iokoi, esse método utiliza

[...] pressupostos metodológicos derivados de uma discussão intelectual coletiva[, com] a sociologia de Durkheim (1858-1917), a geografia de Vidal de la Blache (1845-1918), a antropologia, a filologia, a linguística, a economia, a psicologia [... todas contribuindo] com seus aportes conceituais e metodológicos à discussão histórica. (1999, p. 94)

Esse método multidisciplinar não é simplesmente enriquecedor, mas necessário para esta pesquisa. O conceito de cultura imaterial e material, cunhado pelos estudiosos de Arqueologia (PALOMÉ, 1982), é essencial para entender tanto as formas de pensar e a produção cultural da época, quanto a parte física dos locais de dança utilizados por quem bailava. Mais ainda, a forma de pesquisa da *École des Annales* discorda da História tradicional que dá atenção

[...] somente a documentos escritos, voluntários, negligenciando os documentos não escritos – vestígios arqueológicos, séries estatísticas – e os testemunhos involuntários que muito dizem sobre as atividades humanas; a ênfase no fato, no fato singular, num tempo curto – uma batalha, por exemplo –, ao invés de apreender a vida das sociedades, que se mostra por fenômenos comuns, repetitivos, e que se manifestam num tempo longo – a cultura do trigo, por exemplo; o privilégio atribuído pela história historizante aos fatos políticos, diplomáticos, militares em detrimento dos fatos econômicos, sociais e culturais; sendo a história “dos vencidos de 1870”, a história historizante é extremamente prudente, não se engaja em debates, não se arrisca a interpretações e descarta qualquer tentativa de síntese. (QUEIROZ; IOKOI, 1999, p. 94)

Sendo um trabalho que analisa movimentos de dança, este artigo valoriza também documentos não escritos (MENESES, 2012). Precisa dos vestígios arqueológicos – como, por exemplo, os salões que ainda existem (PALOMÉ, 1982). Tem como base testemunhos involuntários, como trechos de romances, e busca entender melhor a vida das sociedades estudadas, os fenômenos comuns (como bailes, festejos, músicas que foram do gosto do público). E, principalmente, arrisca-se a interpretações. Trata-se exatamente de uma pesquisa que, nas palavras do historiador francês Jacques Le Goff está “Na encruzilhada

do material e do simbólico [em que] o corpo fornece ao historiador[...] um observatório privilegiado[...]. Interessa dar toda a importância, para além da escrita, à palavra e ao gesto.” (2016, p. 11-12).

REVISÃO DE LITERATURA

A produção literária é essencial para conseguir descrições de bailes e festejos dos períodos em que determinadas danças surgiram. Nesse ponto, a literatura do século XIX é extremamente rica. É possível encontrar relatos em romances europeus, como, por exemplo, *Sense and sensibility* e *Pride and prejudice*, de Jane Austen. Assim como em textos escritos no Brasil, como os romances *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, ou *Quincas Borba*, de Machado de Assis. São todos casos de testemunhos involuntários de danças: não se pretendia descrever a dança, mas contar algo que acabou fazendo com que aquela descrição da dança ou do salão ficasse registrada, mesmo que esse não fosse o objetivo principal.

Entre as fontes mais diretas, é possível citar os memorialistas. O caso mais icônico é o de João Ferreira Gomes, mais conhecido como Jota Efegê.

Mais diretos ainda podem ser os manuais produzidos na época. Na primeira metade do século XX, por exemplo, o manual de dança mais vendido do Brasil foi o do professor Gino Fornaciari. Diga-se de passagem, até mesmo manuais de boas maneiras podem servir como fontes, como, no caso, o *Código do Bom Tom*, do cônego José Ignacio Roquette.

As roupas e salões analisados neste trabalho também precisam das descrições feitas em estudos sobre dança. Apesar do exemplo que Paul Bourcier pode ser para a atenção dada aos documentos nos estudos históricos sobre dança, sua rejeição à dança de salão o empobrece como material bibliográfico para esta pesquisa. Mesmo com um aprofundamento menor, Marco Antonio Perna, com obras próprias ou organizando outros autores, acaba sendo mais importante. Graças a ele, é possível ver os textos de Leonor Costa para aproveitar descrições de bailes do Império Brasileiro (1822-89) aos nossos dias.

Por fim, este trabalho ficaria extremamente empobrecido sem o apoio de estudos gerais sobre as sociedades analisadas (com foco muito grande na cultura). Por isso mesmo, cito com vigor obras como as de José Ramos Tinhorão, Lilia Schwarcz, Marcos Napolitano, Mary del Priore e Eric Hobsbawm.

A DANÇA E SEUS LOCAIS

Em 1890, ao descrever o cortiço “Cabeça-de-Gato”, Aluísio Azevedo escreveu que

[...] a mísera, sem chorar, foi refugiar-se ... no “Cabeça-de-Gato” que, à proporção que o São Romão se engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando acanalhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão. (1998, p. 259-260)

Nesse preconceituoso trecho – ou nos momentos em que Aluísio Azevedo descreve a personagem Rita Baiana dançando –, é fácil imaginar a pobreza do local. Pobreza essa que acabava influenciando as danças praticadas.

Figura I - Cortiço carioca



Fonte: imagem fotografada por Augusto Malta (1906)

Como pode ser percebido na foto de Augusto Malta (figura I), os cortiços, sejam os do século XIX ou da primeira metade do século XX, invariavelmente tinham sua parte pública de terra batida. Os momentos públicos de lazer das populações mais pobres eram, exatamente, ao relento. As festas, “os forrobodós”, ao melhorar um pouco de vida, passavam a ser “dentro de casa, com três ou quatro músicos, ceia de café com pão; muita calça branca e muito vestido engomado.” (AZEVEDO, 1998, p. 236). As ruas de terra dos cortiços, obviamente, eram bastante irregulares. Sendo assim, os dançarinos pobres se viam obrigados a levantar os pés em quase todos os passos.

Mesmo as festas privadas, nas casas das pessoas que melhoravam um pouco de vida e saíam dos cortiços, acabavam proporcionando, nas ruas, esse tipo de dança. Tinhorão, em seu estudo *Os sons que vêm da rua*, lembra que “A ‘animação dos bailecos’, por sinal, transformava a casa em que se realizava a festa num ponto de atração para a vizinhança, que formava na rua um público de curiosos chamado de ‘sereno’.” (2013, p. 198). Vale lembrar que esse “pessoal do sereno”, ao aproveitar para dançar na rua a música que vinha de dentro da casa, tinha de se virar com o chão que tinham aos pés: calçadas de pedras portuguesas ou ruas de paralelepípedos.

Para não ficar apenas nos exemplos urbanos, é possível citar também as danças que eram praticadas pelas camadas mais baixas no interior. “Tem-se notícia de que a partir de 1888, quando a Princesa Isabel proclamou a libertação dos escravos, os negros realizavam a sua dança tradicional — o samba — em diversos lugares da região ituana: na cidade e nos arrabaldes.” (IANNI, 1956, p. 404). O termo “samba” utilizado na citação não está ligado a algum dos estilos tradicionais da dança samba, mas, sim, a uma forma genérica de se falar da dança dos mais pobres.

Entretanto, depois daquela data, um desses lugares logo sobrepujou aos outros, seja quanto ao interesse que despertava, seja quanto à repercussão da fama de seu samba. Tratava-se do terreiro fronteiro à igreja de São Luís, Bispo de Tolosa, situada no antigo largo de São Francisco, hoje praça D. Pedro I. Este logradouro público reunia dois elementos altamente favoráveis à realização do samba: possuía uma igreja, onde se encontrava também a imagem de São Benedito, o que levava a irmandade negra de mesmo nome a ter aí sua sede; e permitia aglomeração de gente, *havendo chão batido suficientemente amplo para a dança e a assistência-participante*. Reuniam-se, pois, num mesmo lugar, fatores favoráveis à festa religiosa e à profana. Aí se realizou o samba até a primeira década deste século. (IANNI, 1956, p. 404. Grifos meus)

As danças ligadas às cerimônias religiosas não eram exatamente danças de casal, entretanto “havia nessa época do ano uma perfeita conjugação de cerimônias religiosas e festas profanas. Aquelas incluíam missas, comunhões, rezas e a procissão, enquanto que estas se resumiam em beber e sambar.” (IANNI, 1956, p. 405). As danças “profanas” eram, exatamente, as de casal e, é importante não esquecer, eram dançadas na terra batida. Tanto que, em certas regiões do interior de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, são chamadas de “samba de terreiro”.

Claro que seria ingenuidade imaginar que apenas o local acabou moldando todos os elementos das danças. Só para citar mais um fator, vale lembrar que esse grupo mais pobre da população era formado principalmente de negros e mestiços e que, da África, vieram tanto batuques, quanto danças que tinham, como base, o bater de pés. (GONZALEZ, 1987) Entretanto, como bem ressalta Tinhorão, existiam grandes diferenças

no final dos oitocentos [entre] as danças populares de terreiro (sempre muito presas à sua raiz negro-africana) e as de salão, dirigidas às expectativas de “modernidade” da burguesia, dos senhores de terra locais e da pequena classe média composta por profissionais liberais, funcionários públicos e gente do comércio das pequenas comunidades urbanas, ou vilas. (2012, p. 102)

Com a mudança das cortes portuguesas para o Brasil, no início do século XIX, a vida cultural da colônia mudou. A construção de bibliotecas, de faculdades, a organização da imprensa e diversos outros elementos vão transformar a forma de pensar e agir da população. Costumes das elites europeias, que antes apareciam no Brasil como uma imagem em um espelho fosco, passaram a fazer parte do cotidiano brasileiro.

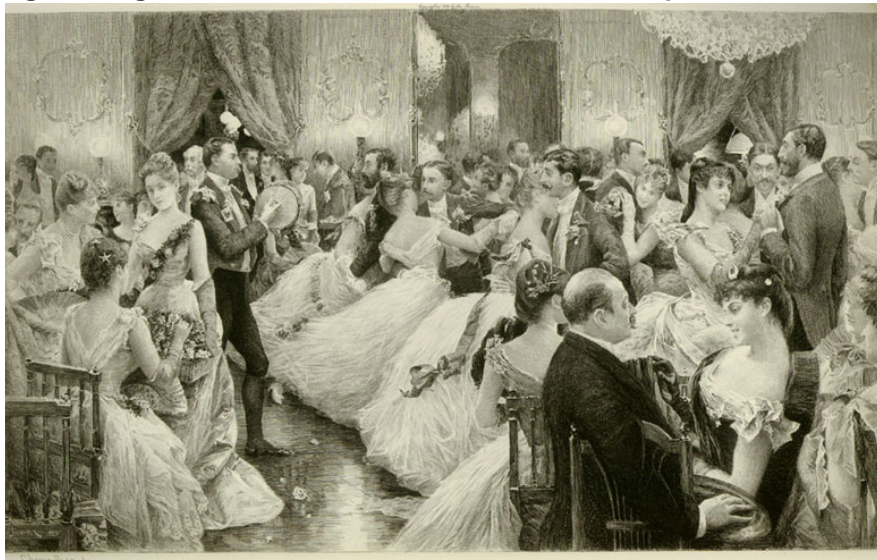
Desde o século XVIII, na Europa, os bailes com danças de casal haviam se tornado uma atividade festiva comum e desejada. A burguesia queria se diferenciar como classe, divertir-se e, ao mesmo tempo, conseguir se afastar das danças cortesãs da nobreza. Para isso, passou a organizar bailes que deixavam de ser apresentações para se tornarem eventos em que casais dançavam de maneira semi-improvisada. O sucesso foi tão grande que, em pouco tempo, até mesmo os membros da corte haviam aderido à nova moda. (HOBSBAWM, 1988; TINHORÃO, 2009)

Com a vinda da família real, em 1808, houve um contato mais direto com as modas europeias. As cortes lusitanas e a elite brasileira passaram a organizar bailes. Não é à toa que, em 13 de julho de 1811, Luís Lacombe, Compositor de Danças e Maestro de Danças da Casa Real, anuncia na *Gazeta do Rio de Janeiro* seus serviços como professor de dança. Essas aulas e esses bailes, obviamente, não aconteciam nas ruas. (COSTA, 2011)

Nos romances de Jane Austen é fácil imaginar quão lisos e agradáveis eram os pisos dos salões de baile. A elegância da casa de sir John Middleton, o grande organizador de bailes do livro *Sense and sensibility* (1811), ou a riqueza de *mister* Bingley, um dos organizadores de bailes de *Pride and prejudice* (1813), suscitariam poucas dúvidas sobre esse ponto. O mesmo pode ser visto ao acompanhar as desventuras do recém enriquecido Rubião vendo Sofia valsar, no romance *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis.

Não é apenas a cultura imaterial dos relatos literários que pode servir como ferramenta. É possível ver um pouco como eram esses bailes em gravuras feitas na época, como as de Champollion (figura II). Além disso, muitas dessas propriedades de grupos mais abastados continuam perfeitamente preservadas até hoje, com sociedades históricas lutando contra qualquer tipo de mudança (até contra a troca da tinta, dos papéis e da madeira original, para tentar preservar o passado da melhor forma possível). Sendo assim, tanto o piso do palácio de Versalhes, na Europa, quanto o de Petrópolis, no Brasil, podem servir como cultura material para comprovar esse ponto.

Figura II – gravura retratando um salão de baile europeu do século XIX



Fonte: Gravura de Eugene Champollion (1893)

A lisura e regularidade do piso desses salões acabava por permitir movimentos diferentes daqueles feitos nas danças das camadas mais baixas. Em quase toda a dança, o arrastar dos pés é que se tornava o usual. Vale acrescentar que tanto as roupas, quanto a moralidade do período – que considerava indigno para as moças mostrar o tornozelo (ROQUETTE, 1867) –, faziam com que o levantar muito os pés do chão fosse algo pouco praticado em bailes e afins.

Esta análise acabaria por ficar muito mais empobrecida se não soubéssemos quais danças foram executadas nos salões do século XIX. Essa informação, entretanto, não é difícil de ser obtida. Voltando a utilizar a literatura, podemos ver Machado de Assis dizendo, no capítulo LXIX de *Quincas Borba*, que “Os quinze minutos foram contados no relógio do Rubião, que estava ao pé da Maria Benedita, e a quem ela perguntou duas vezes que horas eram, no princípio e no fim da valsa.” (1994).

Mais ainda, nos mais importantes bailes da alta sociedade, era comum o uso de cadernetas ou cartões. Nesses cartões, vinham marcadas quais músicas seriam executadas durante o evento e as damas escreviam o nome dos cavalheiros para os quais haviam prometido determinada dança. Só para citar um exemplo, no Baile da Ilha Fiscal, o mais famoso baile do 2º Reinado brasileiro, ocorrido em 11 de novembro de 1889, “No carnê de danças que cada senhora recebia, a sequência dos estilos era rigorosa: ‘Quadrilha, valsa, polca, valsa novamente, lanceiros, valsa, polca, galope’. Eis aí um vasto programa.” (SCHWARCZ, 1998, p. 455). Vale lembrar que, com a exceção da germânica polca e do galope, todas as demais são danças de pés arrastados.

Acrescento que a prática dessas danças elitistas, conhecer a forma correta de dançá-las, era grande sinal de diferenciação de classe. Na propaganda que Luís Lacombe publicou na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1811, estava escrito:

Luiz Lacomba, Professor de Dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de anunciar a *todas as pessoas civilizadas desta Cidade*, que elle se propõe ensinar *todas as qualidades de Danças proprias nas sociedades*: todas as pessoas que lhe quizerem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na rua do Ouvidor, n. 82, 3º andar. (Sic. Grifos meus)

Essa forma de se pensar persiste até durante parte do século XX. Por isso mesmo que aprender a dançar determinadas danças era parte integrante das aulas de etiqueta. (PERNA, 2012; SILVA, 2013)

Não se deve pensar, obviamente, que essas danças não se encontravam. As danças das classes mais abastadas influenciavam as do restante da população – e vice-versa. Os mais ricos acabavam por presenciar (e não raro invejar) a dinâmica e a proximidade do bailado do populacho. As pessoas de classes mais baixas eram os empregados das casas dos nobres e burgueses e vendo as danças, imitavam-nas fora do momento de trabalho. Parafraseando Tinhorão (2009, p. 102), certas danças eram graves na corte e marotas na rua.

ALGUNS PASSOS EM ALGUNS “SALÕES”

Entre as danças de salão praticadas pela elite no século XIX, a valsa figurava como uma das de mais sucesso (algo facilmente notado pelo número muito maior de valsas no carnê de danças do Baile da Ilha Fiscal, citado acima). Trata-se de uma dança em que os casais, sem se separar, executavam inúmeras espirais durante toda a música. Pelo fato da valsa se tratar de uma música ternária, essa dinâmica costuma ser razoavelmente rápida e funciona muito melhor se todos os casais forem educados para se deslocarem no sentido anti-horário (regra constante nas lições de dança do século XIX e até em manuais do século XX, vide o *Como aprender a dançar*, de Gino Fornaciari).

Em sua movimentação básica, o casal executa um passo em deslocamento e, em seguida, duas pisadas no lugar – algo que pode se repetir por toda a música. No deslocamento, os pés de ambos podem ser arrastados pelo chão; nos passos executados praticamente no lugar, o levantar dos pés não deve ser muito grande. Como dito anteriormente ao descrever os salões da elite (ou mesmo das famílias que melhoravam de vida financeiramente), esse passo dificilmente poderia ser executado em um chão irregular.

Com uma dinâmica mais lenta, o bolero, ao longo do século XX, acaba sendo o principal substituto da valsa nos salões de terceira idade e nas aulas de etiqueta. Sua origem é mais elitista, tanto que Paiva (2011, p. 13) o chama de “filho comprovado da

Orquestra”. Seu passo básico é composto de uma repetição de passo à frente e atrás com a perna esquerda, passo atrás e a frente com a direita, sempre deslizando os pés. O caso é o mesmo que o da valsa: é muito difícil manter esse movimento sem um salão liso.

Para não ficar apenas em passos básicos, creio que vale olhar para o passo de bolero conhecido como “S”. O cavalheiro serve como apoio e condutor, enquanto a dama desliza de um lado para o outro, fazendo um movimento de meia-lua. Esse movimento deve ser executado sempre com apenas um impulso. Aqui, não apenas o salão de chão liso é importante, mas, também, a mudança do vestuário existente entre o surgimento da valsa (século XVIII) e do bolero (século XX). O espartilho já havia sido aposentado e os vestidos não contavam mais com muitas camadas, muito menos com crinolinas. (HOBBSAWM, 1988 e 1999; PRIORE, 2016)

No caso das camadas menos abastadas, é possível citar facilmente o samba de gafieira. Estilo de dança cujo nome duplamente marca a sua origem.

Baile de gente pobre – o que quer dizer predominantemente de pretos e mestiços –, essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de “vida de salão”. E tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes da gente de classe média [ou superior], tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria pela primeira vez esses tipos de clubes de *gafieiras* para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de *gaffes* que neles sempre ocorria. (TINHORÃO, 2013, p. 207. Grifos do autor)

Para evitar confusões, continuo citando o excelente Tinhorão, em outra obra, para explicar que

É evidente que o gênero de música urbana cantada aparecido nas primeiras décadas do século XX com o nome de samba ainda estava longe de ganhar a estrutura com que viria a ser reconhecido, mas seus elementos básicos já integravam, por certo, as várias danças saídas desses batuques de samba (2012, p. 85).

Entre essas “danças saídas desses batuques de samba” – e que serviram de base para o samba de gafieira – está o maxixe, tão mal visto por certos grupos sociais que foi chamado por Jota Efegê de “dança excomungada” (1974).

Dois passos no lugar e uma pisada deslocada formam o passo básico do samba de gafieira. Inicialmente, pode parecer a mesma ideia do passo da valsa, mas a diferença é grande. Para começar, a velocidade é outra: trata-se de um compasso 2/4 e um dos tempos

deve ser utilizado para a pausa. Além disso, como já foi visto, o local em que se dançava impedia o deslizar dos pés. Todos os movimentos, então, são feitos retirando os pés do chão.

É possível perceber a influência do “salão” irregular em que se dançava também nos giros: todos os giros mais clássicos do samba de gafieira são giros deslocados, movimentos em que o cavalheiro ou a dama devem pisar no chão várias vezes antes de completar a volta. Isso pode ser visto no passo conhecido como desencontro: os dois dançarinos utilizam 4 passos lentos para completar o giro. No movimento conhecido como giro da dama ou “passo do malandro”, o cavalheiro simplesmente caminha para frente, enquanto a dama gira cerca de 360° executando três passos lentos.

O passo básico do forró, outro estilo de dança praticado originalmente pelos grupos mais pobres, utiliza o mesmo tempo da base do bolero. Em algumas regiões do Brasil, o movimento também é o mesmo. Porém, a origem da dança moldou os passos de maneira que esses movimentos não pudessem ser confundidos. Enquanto no bolero se arrastam os pés, toma-se conta da postura e esticam-se as pernas, no forró o passo básico é feito de maneira mais solta, tirando os pés do chão, sem esticar as pernas e, até, dando pequenos saltitos.

Assim como os giros do samba de gafieira, os giros do forró são executados utilizando muitos passos. Além disso, costumam ser giros curtos, em que cavalheiros e damas mal chegam a completar 180°. Mesmo assim, é importante não esquecer que esses giros curtos também foram possíveis por conta de um vestuário bem mais leve do que aquele próprio da elite que valsava.

A moralidade também era bem mais leve entre os dançarinos de maxixe, samba e forró. Arígida moralidade das elites fez o cônego Roquette explicar que um cavalheiro deveria convidar uma dama para dançar da seguinte forma: “Estou certo, segundo a educação que recebeste, que não te esquecerás de dizer, quando fores tirar alguma senhora para dançar: A senhora, ou V. S., V. Ex., quer fazer-me a honra de dançar a primeira contradança ... ?” (1867, p. 72). Mais do que isso, o autor do *Código do Bom Tom* alerta: “Toma muito cuidado, meu filho, não digas nunca o gosto (*le plaisir*). Esta palavra dá a conhecer as pessoas” (ROQUETTE, 1867, p. 72. Grifos do autor). O vestuário e a moralidade mais leves das

camadas mais pobres acabavam por permitir uma dança com pernas entrelaçadas, mais junta e esfregada, herdeira da umbigada africana (TINHORÃO, 2012). É possível ver esse ponto claramente no passo básico do forró: bem junto e com as pernas misturadas.

No clássico puladinho, do samba de gafeira, podemos perceber, ao mesmo tempo, os efeitos dessa moralidade e roupas mais leves e do chão irregular em que se dançava. O casal, para executar o passo, deve ficar com os corpos extremamente colados, a perna direita do homem no meio das pernas da dama e a perna direita da dama no meio das pernas do homem. Todo o movimento executado com os corpos dos parceiros formando curvas um no outro. Nem uma moralidade rígida, nem uma crinolina permitiriam esse movimento. A moralidade também poderia impedir os saltos que dão nome ao movimento, mas que podem ser muito bem praticados não importando muito a regularidade do solo da pista de dança.

As danças com movimentos deslizados ou giros rápidos que contaram, em sua origem, com membros das camadas mais pobres da sociedade (como o tango, a salsa e o *lindy hop*), fazem parte de um processo de transição ou de realidades sociais bastante distintas. (TAQUES, 2021; HOBBSAWM, 2004; WADE, 2011) Nas palavras de Tinhorão, “O aparecimento dos salões de dança para a gente do povo ... representa um curioso momento na história das relações de classe” (2013, p. 207). Trata-se de danças que nasceram sendo praticadas em salões frequentados por mais de uma camada social e que, portanto, contaram com certos privilégios de movimentação que os “salões” originais de forrós e sambas não permitiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O casal está bailando um bolero bem agarradinho. O cavalheiro percebe que a música vai terminar, alonga um pouco o passo à frente e executa um passo mais longo para trás, virando o corpo 90°. Atenta ao movimento, a dama segue com o corpo, estica bem uma das pernas e vira um pouco a cabeça, de maneira que o seu cabelo cai para o lado, acrescentando um belo efeito ao passo. Está feita a pose.

O local em que a dança começou a ser praticada teve alguma influência nesse movimento específico? Não sei.



Este artigo não procurou, de maneira nenhuma, esgotar o assunto. Muito pelo contrário, o objetivo central foi o de acrescentar mais um elemento no complexo campo de estudo da Dança. Pretendi, isso sim, permitir um contato maior com a origem das danças praticadas até hoje. Estou ciente que, sendo eu um dançarino brasileiro, mesmo conhecendo algumas danças de salão praticadas fora do país, posso ter feito uma análise por demais enviesada.

Por isso mesmo, creio que a hipótese levantada por este artigo – de que o local em que as danças eram praticadas quando do seu surgimento influenciaram seus passos – deve ser examinada em outros estudos. Pode, também, ser experimentada no corpo de dançarinos que, com este texto, encontraram mais um elemento para ficarem atentos enquanto dançam. Um dos efeitos dessa atenção pode ser o de enriquecer o repertório criativo desses dançarinos, que poderão criar mais cientes às principais características daquela dança.

Outras danças de salão e outros passos precisam ser analisados: o samba-rock, o *swing out*, o zouk, o xenhenhém. Tudo que foi aqui comentado, deve ser aprofundado. O campo da Dança carece de estudos históricos que se debrucem sobre documentos, que levantem hipóteses e tentem embasá-las. Com meu conhecimento de Dança e minhas leituras, tentei dar uma leve contribuição.

São pretensões grandes e pequenas. Da mesma forma que diminutas irregularidades da rua de um cortiço podem ter moldado enormemente uma dança praticada mais de cem anos depois.

REFERÊNCIAS

Gazeta do Rio de Janeiro. 13 jul. 1811. Arquivo da Biblioteca Nacional.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice**. The Project Gutenberg, 1998. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/1342/1342-h/1342-h.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

AUSTEN, Jane. **Sense and Sensibility**. The Project Gutenberg, 1994. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/161/161-h/161-h.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHAMPOLLION, Eugène André. **Gravura**. Figura II. 1893.

COSTA, Leonor. 200 anos de muitos bailes!. In: PERNA, Marco Antonio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil – volume 1**. Rio de Janeiro: Amaragão, 2011. p. 75-82.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Gráfica Lux, 1974.

FORNACIARI, Gino. **Como aprender a dançar**. São Paulo: 1950.

GONZALEZ, Lélia. **Festas populares no Brasil**. Rio de Janeiro, Índex, 1987.

HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

IANNI, Octavio. O samba de terreiro de Itu. **Revista de História**, v. 12, n. 26. São Paulo: USP, 1956. p. 403-426.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

MALTA, Augusto. **Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios n. 12 a 44 da Rua do Senado, ano de 1906**. Figura I. Foto preservada pelo Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/>> e <<https://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/corticos/cortimagens1.html>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História e Imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-262.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**. São Paulo: USP, 2007. p. 153-171.

PALOMÉ, Edgar Charles. **Language, society and paleoculture**. California: Stanford University Press, 1982.

PAIVA, Alípio. O Bolero: das imprecisões históricas às lendas. In: PERNA, Marco Antonio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil – volume 1**. Rio de Janeiro: Amaragão, 2011. p. 11-14.

PERNA, Marco Antonio. Pequena história da Dança de Salão na cidade de São Paulo. In: PERNA, Marco Antonio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil – volume 4**. Rio de Janeiro: Amaragão, 2012. p. 103-142.

PRIORE, Mary del. **Histórias da gente brasileira – volume 2: Império**. São Paulo: LeYa, 2016.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de e IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. **A história do historiador**. São Paulo: Humanitas, 1999.

ROQUETTE, José Ignacio. **Código do bom tom**. Paris: Aillaud e Guillard, 1867.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Gledson. **Documentário Madame Poças Leitão**. São Paulo: Baila Mundo, 2013. Disponível em <https://youtu.be/rwp_LxC_2r8>. Acesso em: 10 dez. 2021.

TAQUES, Leonardo José. Tango de bordel? Reflexões sobre as possibilidades de origem do tango. **O Mosaico**. n. 20. 2021. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3896>>. Acesso em: 05 jan. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular que surge na Era da Revolução**. São Paulo: Editora 34, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folgedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2013.

WADE, Lisa. The emancipatory promise of the habitus: Lindy hop, the body, and social change. **Ethnography**. n. 12. Sage, 2011. p. 224-246.

Recebido em: 28/01/2022
Aceito em: 02/03/2022

COMENTÁRIOS ACERCA DA IMPORTÂNCIA DO FILME “DIFERENTE DOS OUTROS” (1919), DE RICHARD OSWALD, E SEU PIONEIRISMO AO RETRATAR EXPLICITAMENTE A TEMÁTICA HOMOSSEXUAL NO CINEMA

Mateus de Moura Zaidan¹

Resumo: Têm-se, aqui, um texto elaborado com comentários a partir do filme *Diferente dos Outros*, de 1919, do diretor e roteirista Richard Oswald, considerando sua importância que, corajosamente, se deu no século passado e segue, certamente, até os dias atuais. O pioneirismo do filme, em retratar a homossexualidade de forma tão aberta, acaba por trazer, à trama, uma certa naturalidade ao abordar o assunto, mesmo sendo considerado crime na época. Esse fator natural desempenha um papel narrativo de extrema importância, o de expor, fato após fato, a forma como os personagens se conhecem, se olham afetuosamente, encontram, um no outro, uma possibilidade de futuro e tudo isso, pelo menos nos primeiros minutos de filme, é mostrado como qualquer outra história de amor. Hoje, não sendo mais crime, porém ainda tabu, a relação desenvolvida por *Diferente dos Outros* acaba por tornar-se um clássico, devido à sua alta comunicabilidade, relevância e até mesmo uma linguagem quase documental, em alguns momentos, para educar e amorizar seus espectadores.

Palavras-chave: Diferente dos Outros; Cinema LGBT; Richard Oswald; Homossexuais no cinema.

COMMENTS ABOUT THE IMPORTANCE OF THE FILM: “DIFFERENT FROM OTHERS” (1919), BY RICHARD OSWALD, AND ITS PIONEERING ROLE IN EXPLICITLY PORTRAYING THE HOMOSSEXUAL THEME IN CINEMA

Abstract: Here, we have a text elaborated with comments from the film *Different From Others*, from 1919, by director and screenwriter Richard Oswald, considering its importance, which courageously took place in the last century and continues, certainly, to the present day. The pioneering spirit of the film, in portraying homosexuality so openly, ends up bringing a certain naturalness to the plot when approaching the subject, even though it was considered a crime at the time. This natural factor plays an extremely important narrative role, that of exposing, fact after fact, the way in which the characters know each other, look at each affectionately, find, in each other, a possibility of future and all that, at least in the first few minutes of movie, is shown like any other love story. Today, no longer a crime, but still taboo, the relationship developed by *Different from Others* ends up becoming a classic, due to its high communicability, relevance and even in an almost documentary language at times, to educate and love its spectators.

Keywords: Different From Others; LGBT Cinema; Richard Oswald; Homosexuals in Cinema.

¹ Licenciado em Filosofia, desde 2018. Atualmente é estudante do curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Autor do artigo *Filosofia e Cinema*, o qual foi publicado pela RELICE. Atualmente se envolve em roteiro e produção de curtas-metragens. E-mail: mateusz.cdmd@gmail.com / mateus.zaidan.44@estudante.unespar.edu.br.

INTRODUÇÃO

O estudo sobre cinema LGBTQIA+ nasceu a partir de uma vivência pessoal e interesse nessa temática. Na atualidade, é muito fácil encontrar filmes, na internet, que abordem esse tema, mesmo que no próprio cinema as coisas não sejam bem dessa maneira. Quando se fala de romance gay mundialmente conhecido, por exemplo, veem à mente os que fizeram sucesso da crítica como *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005) e *Me chame pelo seu Nome* (2017) e entre o público mais jovem *Com amor, Simon* (2018). São três filmes, em quase duas décadas.

A Marvel, recentemente, com *Eternos* (2021), teve o primeiro beijo gay, que durou dois segundos, e muita gente ainda saiu do cinema com raiva, dizendo até que a Marvel estava ‘militando’. Sem falar que, nos quadrinhos, surgiu um personagem que é bissexual, filho do Superman, o Jon Kent, e a foto dele beijando outro garoto fez bastante ‘rebuliço’ no Brasil, por famílias que se dizem conservadoras e que querem manter seus filhos numa bolha social mascarada e até por jovens que não aceitam uma sexualidade diferente da heteronormativa.

O fato é que, se atualmente, é difícil ver um beijo ou relação gay no cinema, porque ainda é um tabu, porque ainda fere, de alguma forma, a sociedade, imagine há 102 anos atrás, quando o cinema era mudo e o casamento gay estava longe de acontecer, sendo o primeiro apenas em 1989.

Considerando esses fatores, segundo Nazário:

O cinema sempre serviu de refúgio para os homossexuais que, sufocados pela realidade, projetaram suas fantasias sobre a tela [...] Mais focado no tema, e talvez o primeiro filme a abordar de fato a questão, foi *Anders als die Anderen* (1919), de Richard Oswald, realizado com a colaboração do pioneiro da sexologia, o judeu homossexual e comunista Magnus Hirschfeld: neste filme, Conrad Veidt interpreta um violinista “diferente dos outros” que acaba se matando sob a chantagem do Parágrafo 175, da Constituição de Weimar, que penalizava os pederastas. (NAZÁRIO, 2017).

Esse artigo vem retratar a importância do filme *Diferente dos outros/ Anders als die Andern* (Alemanha, 1919) de Richard Oswald, ao trazer, de forma explícita, a relação homossexual como protagonismo e tudo o que o filme em si destaca e coloca em perspectiva

para a cultura e linguagem audiovisual mais representativa. Lutas, essas, travadas por corajosos no passado, para que, atualmente, a liberdade de expressão se concretize através das artes, impedindo o poder destrutivo de antagonistas reais.

ANDERS ALS DIE ANDERN

O filme *Diferente dos outros* (1919) teve uma importância histórica, enorme, na Europa e em todo o mundo, servindo de pontapé inicial para um diálogo mais humano e aberto acerca da temática LGBT. Não sendo bem aceito na época de lançamento, pela maioria do público, ainda hoje cria controvérsias por enobrecer uma condição ainda tão marginalizada e até mesmo ‘maleficamente’ vista nos dias atuais: a de ser gay. A importância do filme de 1919, é atual, é presente, e mesmo tendo cumprido uma parte do seu papel, lá no passado, chegará aonde precisará chegar de agora em diante.

O filme já inicia com o nosso protagonista, Paul Körner, lendo notícias no jornal, enquanto toma seu café da manhã, e se deparando com o suicídio de dois homens, um deles antes de casar-se, e o outro era um jovem. O que havia em comum entre esses homens? Körner se questiona, temendo, também ele, fazer parte do infortúnio que assolara as vidas ceifadas por escolhas próprias. O que poderia levar alguém a tirar a própria vida? Alguém condenado a não ter liberdade, talvez? Ou a cumprir penas intermináveis, sem chances de conseguir quitá-las e enfim livrar-se de tal dever imposto? São questões que ficam no ar, e que são salvaguardadas para um final trágico, porém, previsível, de nosso herói em sua breve jornada.

Paul Körner é um violinista profissional, que acaba atraindo a atenção do jovem Kurt Sivers, que lhe pede para dar-lhe aulas particulares de violino. Dessa proximidade, já é suposto, brotará um romance e um relacionamento. Até que, durante um passeio na praça, eles são vistos por um homem mal-intencionado, que começa a subornar Körner, pedindo-lhe dinheiro, caso contrário, iria entregá-los às leis. Sabe-se que o parágrafo 175 estava em voga, na época, no qual era proibida a relação homossexual, sendo considerada, crime.

As consequências naturais desse processo são facilmente percebidas no rosto de Körner (figura 1), cansado do suborno, da não aceitação e de ter que viver sua vida segundo leis criadas e impostas por terceiros, em contrapartida com a feição de Sivers,

que sendo mais jovem, ainda preso na ingenuidade normal de sua condição, resguarda um sorriso esperançoso e um olhar apaixonado de herói de ficção. Só que essa história fictícia é baseada em uma realidade crua alemã, e nesse tipo de relacionamento, idealizado por ambos, o herói já nascera fadado a perder.

Figura 1 - Paul Körner à esquerda e Kurt Sivers à direita



Fonte: <https://filmelgbt.com/movies/diferente-dos-outros-lancado-em-1919/>

Paul Körner vai procurar ajuda de um médico, um sexólogo, que abre os seus olhos e diz: “ser homossexual não é crime, mas uma variação”. Em outra cena, Magnus Hirschfeld também lhe fala: “amar alguém do mesmo sexo pode ser tão puro e nobre como pelo sexo oposto. Esta orientação existe em pessoas muito respeitáveis”. Esse discurso, gerado pelo filme, vem em contramão ao caminho natural, porém problemático, tomado pelo cinema, como diz Azevedo (2010): “Ao longo dos anos, a homossexualidade no cinema, tem sido representada como uma patologia, repleta de sexo ou é tornada invisível”.

Entre tantos pontos essenciais, *Diferente dos Outros*, mostrou, de forma explícita, uma festa onde dançavam-se homens entre si, demonstrando-lhes carinho e afeição. Sem contar em ter aberto o discurso, de maneira quase documental, até hoje estudado sem obtenção de respostas concretas, segundo Milani (2018), retratando a diferença entre identidade, sexualidade e afetividade de gênero, que independem de uma postura mais

feminina ou masculina, isso para homens ou mulheres. Ou seja, não importa se um homem tem uma postura mais feminina, isso não determina que ele sinta atração por homens, da mesma forma, com mulheres mais masculinizadas, que podem se interessar e casar-se com homens, perfeitamente. Não precisa dizer que essa discussão já era atual, já que hoje em dia muitos sequer conseguem pensar dessa forma. O que se tem a dizer, com convicção, é que essa forma de pensar a sexualidade está bem à frente do seu tempo, só não temos como dizer quanto tempo exatamente.

Obviamente, o filme teve muitas críticas, foi impedido de rodar em vários locais e até mesmo sofreu tentativas de destruição, sendo restaurado anos depois, porém apenas em partes, nunca se conseguiu recupera-lo em sua integridade.

O filme chegou até nós numa cópia bem reduzida de sua versão original, tendo sido vítima de uma série de cortes e destruição de suas melhores cópias, proibidas em cinemas de algumas cidades e países da Europa e Ásia e incendiadas pelos nazistas no expurgo inicial que o sistema realizou entre 10 de maio e 21 de junho de 1933. (SANTIAGO, 2014).

De acordo com Kürten (2019), algumas vias de comunicação da época, como a revista mensal *Kothurn*, Konrad Lange, no livro de 1920 *O cinema no presente e no futuro* e o comentário do jornal *Deutsche Zeitung*, falaram coisas como “tedioso [...] lata de lixo para os dejetos do dia [...] manifestações perversas da vida sexual” e foram levantados questionamentos, se, como alemães, eles deveriam se “deixar empestear pelos judeus?” (KÜRTEEN, 2019).

É nítido que o preconceito não toca apenas o mérito sexual, mas abrange a nacionalidade, raças e culturas. *Diferente dos Outros* é responsável por comentários sociais e levanta discussões importantes para entender a origem da culpabilidade e da não aceitação da homossexualidade vivida de forma digna. Há por trás de tudo isso, uma credence estruturada na soberba e no orgulho, antropocêntrica, egoisticamente mascarada de educação, religião e fidedignidade, “bases de sua sociedade”, e que na verdade nada mais é do que exclusão do diferente e sentimento de superioridade cultural, religiosa, de raça e sexual.

MAGNUS HIRSCHFELD, MÉDICO E ARTISTA

Richard Oswald uniu esforços com Hirschfeld no período das gravações do filme, já que além de médico e sexólogo, Hirschfeld era homossexual, vivia com mais dois companheiros e iniciou um projeto que estudava o comportamento dos seres homossexuais e suas correlações.

Hirschfeld via o cinema como um importante meio para a ciência, a cooperação entre ciência e cinema, para assim alcançar um público maior [...] A dúvida, no início, era se fazia um documentário de base puramente científica ou se apresentava, de modo exemplar, um destino fictício, baseado em fatos reais, aproximando-o do público. (SCHWIENSTEK *apud* KÜRTEEN, 2019).

Hirschfeld sempre procurou entender o que se passava em sua mente, por ser homossexual, mas nunca acreditou que existia uma patologia nessa condição, como muitas pessoas, principalmente autoridades, da época queriam alegar. Então, utilizou-se de sua profissão para tentar entender mais a fundo tudo o que relacionava atração física, desejo sexual, comportamento, etc. Sendo ele, então, o precursor nas pesquisas de múltiplas identidades, gênero e sexualidade homoafetiva. Sobre isso, Mills (2019) diz que: “Hirschfeld não acreditava na binaridade do gênero, mas sim num leque amplo de identidades, registrando até 64 delas em sua pesquisa”.

Sabe-se que o objetivo do Sexólogo, ao atuar e participar do filme *Diferente dos Outros*, era muito maior do que apenas propagar seus resultados de pesquisa. Mas tentar abrir a mente do maior número de pessoas possível para a realidade homossexual presente naquele momento. “Dr. Hirschfeld era um ativo defensor da causa homossexual, tendo fundado em 1897 a primeira organização de defesa LGBT da História, o chamado *Comité Científico-Humanitário*”. (SANTIAGO, 2014). Se uma realidade existe, ela deve ser vista e ser aceita, se ela não faz mal a ninguém, ela não deve ser marginalizada. A luta de Hirschfeld tomava, ali, uma nova direção, mas ela estava longe de ter o seu fim almejado:

Durante a Primeira Guerra, Hirschfeld fez parte de um grande movimento para revogar o Parágrafo 175, que tornava a homossexualidade ilegal na Alemanha. Ele começou uma petição para derrubá-la e conseguiu mais de 50.000 assinaturas, incluindo as de Albert Einstein, Thomas Mann, Hermann Hesse e Richard von Kraft-Ebbing. Apesar de seus esforços, a lei só foi revogada muito após sua morte, em 1994. (MILLS, 2019).

A seguir (figura 2), é possível ver Hirschfeld com suas amigas, em um tom de amizade e benevolência, em frente ao Instituto e seu local de estudo, simbolizando uma mente avançada, um comportamento que chocaria muitos atualmente, porém esse período retratado é de um século atrás, e gerando esperança de uma sociedade, ou pelo menos de um grupo familiar particular, que seja, mais aberto, orgulhoso e sensível à realidade alheia.

Figura 2 - Magnus Hirschfeld com duas *cross-dressers* em frente ao Instituto de Sexologia, na década de 1920.



Fonte: <https://revistahibrida.com.br/2019/04/12/magnus-hirschfeld-o-medico-gay-e-judeu-que-defendia-lgbts-do-nazismo/>

DIFERENTE DOS OUTROS HOJE – DE 1919 A 2022

O que mudou em 103 anos? Conquista de direitos, formas de ver o outro, de ver o diferente? Sim, em partes. Em relação ao filme em si, a voz que ele ressoa, é ainda tão impactante atualmente.

No que concerne à qualidade do filme, é difícil avaliar com segurança uma obra que sabemos ter sido picotada e reeditada através dos anos, mas o material que restou é de boa qualidade, padecendo apenas dos vícios e incômodos de edição do

Primeiro Cinema, mas isso não interfere de maneira absurda na qualidade geral da obra. Quanto às atuações, destaca-se o ótimo Conrad Veidt no papel do violonista homossexual e seu drama particular entre o mostrar-se para a sociedade e ser o que de fato era. (SANTIAGO, 2014).

Corre-se um grande risco do espectador, heterossexual, após assistir ao filme, criar empatia pela condição do protagonista e refletir sobre suas lutas, desejos e contradições, que estão longe de fazer parte, apenas, do século passado. Ao ver alguém que se autocondena, a pena irreversível que é a morte, na verdade, já fora condenado por todos a sua volta e precisará viver uma ilusão de vida ao invés da realidade merecida por todo e qualquer ser humano. Esse final fictício de Paul Körner poderia ter remediado outros tantos finais em todo o mundo, como não foi o caso de Bobby e Jadin, retratados cada um em seus tristes longas, baseados em história real: *Orações para Bobby* (2009) e *Joe Bell* (2021). A pergunta que fica é: até quando se precisará realizar filmes de gays se ferindo constantemente, até todos entenderem que a cura é a própria pessoa que os orbitam?

Por outro lado, é bem correto afirmar que o espectador LGBT, ao se sentir representado em cena, também coloca seus medos e ressentimentos para fora de si, fazendo uma espécie de análise daquilo que ainda existe, do que ainda está machucado e passa a aceitar algumas palavras como pontos de mudança para a própria vida. O discurso do Dr. Hirschfeld, por exemplo, traz um sentido de beleza e pureza à condição de vida homossexual, quase relevando essa à outras condições existentes. Gerando, em quem assiste, um verdadeiro sentido de “*pride*”, em sua essência, o orgulho. Não apenas a aceitação, não apenas o aprender a conviver como se fosse uma deficiência, mas o sentir-se, de fato, orgulhoso por ter nascido assim. Muitos não entendem, mas esse sentimento pode ser uma conquista que dure anos e anos

Creio que por toda a importante história que o cerca, *Diferente dos Outros* deveria ser um filme mais conhecido e melhor divulgado, especialmente em tempos de popularização massiva do discurso em prol dos direitos humanos e da liberdade sexual, seja ela qual for, principalmente porque mostra o quão atrasada se encontra a cabeça dos que ainda não se deram conta do óbvio: a espécie humana é feita de diversidade, de diferenças. Nós não somos iguais. E nem sempre gostamos ou somos conquistados e impulsionados pelas mesmas coisas. Ainda bem. (SANTIAGO, 2014).

É claro que o cinema abraçou a representatividade homoafetiva de forma bem mais amigável em várias partes do mundo. O que era uma luta na Alemanha, atualmente encontra-se respeito e aceitação em quase toda a Europa, e na América, de forma geral, essa aceitação vem crescendo e tomando conta, pelo menos, de forma mais proeminente das novas gerações. Elas têm se mostrado mais receptivas a abraçar o que é diferente, a 'novidade', que na verdade já é antiga, mas vem tentando com muita força impostar-se.

Um filme como *Diferente dos Outros*, pioneiro em retratar relações homossexuais de maneira explícita, como algo bom e belo, como são de fato, tem um impacto tão grande na história da humanidade que nós pouco nos damos conta.

O papel das artes, para influência e mudança de comportamento, fora relevado e credibilizado, nesse caso. Richard Oswald sabia que um artigo científico publicado não atingiria ou convenceria tanta gente quanto um filme artístico. A ficção, a sensibilidade e emoção movem o ser humano, os torna suscetíveis. Essa transformação, ainda hoje, pode ser percebida em quem o assiste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É imprescindível o poder que a arte tem em atribuir significado especial aquilo que é ordinário, e até inegável que ela chame a atenção a tudo o que circunda. O que temos aqui é um filme, em seu puro estado de obra de arte, na tentativa de dar sentido ao que, logicamente, é mais difícil de discutir e de aceitar. A sétima arte, nesse caso, veio como água, mesmo mole, mesmo frágil, mas que persiste e atravessa gerações, chegando até aqui, um século depois, cumprindo o papel dela.

Mas qual o papel da arte? Ou melhor, qual o papel deste filme em específico? Diria, talvez, que em cada coração e em cada olho, ele caia de uma maneira diferente, quase particular. Talvez ele nunca tenha desejado mudar a integridade de quem odiava ou até desejava a morte de homossexuais, talvez o filme não tivesse a presunção de tornar a Alemanha um país lindo, onde todos se aceitem do dia para noite, onde pais seguram a mão de seus filhos, homens, lá na frente, enquanto outro homem vem em sua direção no dia do casamento. Isso seria ilusório demais. E até hoje isso é raro.

Talvez o papel de *Diferente dos outros*, seja dizer para você, leitor, caso se sinta diferente, a abraçar isso com leveza: essa diferença que há em você. E que está tudo bem ser assim. No início do filme, tanto quanto no final, nos deparamos com o suicídio de homens, que provavelmente possuíam uma questão não resolvida com sua sexualidade. Isso, o filme quer escancarar para quem assiste: não é bom! Não está certo! Mesmo que o protagonista tenha sido condenado por sua família, amigos, colegas de trabalho e sociedade, havia um lugar onde ele poderia ser bem acolhido. Esse lugar sempre existe. E nesse lugar, ele poderia ser quem era de verdade: puro, amável, carinhoso e afável com quem ele desejasse. Como diz Hirschfeld, “logo vai chegar o dia em que a ciência terá uma vitória sobre o erro, a justiça sobre a injustiça, e o amor humano sobre o ódio e a ignorância” (HIRSCHFELD *apud* MILLS, 2019).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sílvia. **Representação da Sexualidade Não Normativa no Cinema – o caso português**. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Cinema; Orientador: Professor Doutor Frederico Lopes; (2º ciclo de estudos); UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR – Faculdade de Artes e Letras/ Covilhã, outubro de 2010.

KÜRTEEN, Jochen. **Como o Cinema Alemão via a Homossexualidade a 100 anos atrás**, 2019. Encontrado no site: <https://www.dw.com/pt-br/como-o-cinema-alem%C3%A3o-via-a-homossexualidade-100-anos-atr%C3%A1s/a-49404245>. Acesso em: 14 nov. 2021.

MILANI, Robledo. **Papo de Cinema – Filmes/ Diferente dos Outros**; crítico de cinema, presidente da ACCIRS – Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul, 2018; encontrado no site: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/diferente-dos-outros/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

MILLS, Laura. **Revista Híbrida – Magnus Hirschfeld, o Médico Gay e Judeu que Defendia LGBT's do Nazismo**; 2019. Encontrado no site: <https://revistahibrida.com.br/2019/04/12/magnus-hirschfeld-o-medico-gay-e-judeu-que-defendia-lgbts-do-nazismo/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

NAZÁRIO, Luiz. **Revista Cult – Cinema Gay**; Professor de Teoria e História do Cinema na Escola de Belas Artes/UFMG, 2017. Encontrado no site: <https://revistacult.uol.com.br/home/cinema-gay/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SANTIAGO, Luiz. **Plano Crítico**; Crítica: Diferente dos Outros; 28/05/2014; Encontrado no site: <https://www.planocritico.com/critica-diferente-dos-outros/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

IMAGENS

1 – <https://filmeigbt.com/movies/diferente-dos-outros-lancado-em-1919/>. Acessado em 17 de novembro de 2021, às 16:44 pm.

2 – <https://revistahibrida.com.br/2019/04/12/magnus-hirschfeld-o-medico-gay-e-judeu-que-defendia-lgbts-do-nazismo/>. Acessado em 17 de novembro de 2021, às 16:52 pm.

FILMOGRAFIA

Com Amor, Simon (*Love, Simon*); Dir.: Greg Berlanti; Prod.: Marty Bowen; (EUA); 20th Century Studios, 2018; acessado pela Plataforma NOW.

Diferente dos outros (*Anders als die Andern*); Dir. e Prod.: Richard Oswald, (ALEMANHA); Line Store, 1919; acessado pela plataforma MUBI.

Eternos (*Eternals*); Dir.: Chloé Zhao; Prod.: Kevin Feige; (EUA); Walt Disney Studios Motion Pictures, 2021; assistido no Cinema.

Joe Bell (*Joe Bell*); Dir.: Reinaldo Marcus Green; Prod.: Mark Wahlberg; (EUA); 2020; acessado pela Plataforma HBO MAX.

Me Chame pelo seu Nome (*Call me By your Name*); Dir.: Luca Guadagnino; Prod.: Rodrigo Teixeira; (IT/ EUA/ BR/ FR); Sony Pictures Classics; 2017; acessado pela plataforma NETFLIX.

O Segredo de Brokeback Mountain (*Brokeback Mountain*); Dir.: Ang Lee; Prod.: Diana Ossana; Focus Features, 2005; acessado pela plataforma NETFLIX.

Orações para Bobby (*Prayers to Bobby*); Russel Mulcahy; Prod.: Damian Ganczewski; (EUA); Lifetime Channel, 2009; acessado pelo YOUTUBE.

Recebido em: 28/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

**ENTRE DISCURSO E OBJETO: ESTÉTICA COMO POLÍTICA
NA RESSIGNIFICAÇÃO DE MONUMENTOS PÚBLICOS A
PARTIR DA AÇÃO *ENSACAMENTO* (3NÓS3, 1979)****Gustavo Candido de Jesus Paris¹**

Resumo: O presente artigo visa discutir a ressignificação de monumentos públicos através da arte a partir de uma análise da intervenção *Ensacamento* (1979), do coletivo paulista 3nós3. Para tanto, parte-se de uma breve contextualização que objetiva, de um lado, descrever o papel do monumento nas cidades capitalistas e, de outro, apresentar a origem do grupo como parte de um movimento nacional de retomada do espaço público no fim do regime militar. Como gênero artístico, a ação será analisada segundo as noções de *site-specificity*, abordadas pela autora Miwon Kwon, mostrando que a relação da poética com o *site* em sua dimensão discursiva é capaz de tensionar o lugar a partir de convergências com o discurso pré-existente no local, revelando memórias apagadas pela história hegemônica. De um discurso, a ação passa por um processo de rematerialização, hipótese defendida neste artigo na forma de criação de um novo objeto, produto da intervenção sobre o conjunto de estátuas, efêmero no espaço-tempo do acontecimento e permanente a partir do seu registro. Dessa leitura emerge a relação estética entre arte e política à luz da teoria de Jacques Rancière, com o objetivo de mostrar que a estátua ensacada se configura como uma promessa no processo de autonomia da experiência sensível. Por fim, destaca-se como a ressignificação dos monumentos públicos se manifesta nos diferentes atos da ação, mostrando que existe uma estética primeira nas estátuas, antes e depois da intervenção.

Palavras-chave: monumento público; *site-specificity*; estética.

**BETWEEN DISCOURSE AND OBJECT: AESTHETICS AS
POLICY IN THE RESIGNIFICATION OF PUBLIC MONUMENTS
IN THE ENSACAMENTO INTERVENTION (3NÓS3, 1979)**

Abstract: This paper aims to discuss the resignification of public monuments through art from the perspective of the intervention *Ensacamento* (1979), by collective 3nós3, from São Paulo/BR. It starts with a brief contextualization that, on the one hand, describes the role of the monument in capitalist cities and, on the other hand, presents the origin of the group as part of a Brazilian resumption of public space at the end of the military regime. As an artistic genre, the intervention will be carried out according to *site-specificity*, approached by the author Miwon Kwon, showing the relationship of the poetics with the site in its discursive dimension being capable of starting from convergences with the pre-existing discourse in the place, revealing memories erased by the hegemonic history. From the discourse the action goes through a process of rematerialization, a hypothesis defended in this article in the form of the creation of a new object product of the intervention of statues on the set, ephemeral in the space-time of the action and perpetual from its registration. In this way, the aesthetic relationship between art and politics arises in the light of Jacques Rancière's theory, to show that a bagged statue is configured as a promise in the process of sensory experience. Finally, it will highlight how the resignification of public monuments is manifested in the different actions, that there is a first aesthetic and after the intervention.

Keywords: public monuments; *site-specificity*; aesthetics.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Profissional em Artes (PPGArtes) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), na linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes. E-mail: gustavocjparis@gmail.com



INTRODUÇÃO

Com frequência proferido, o discurso sobre toda história escrita ser uma história das lutas de classes² figura como lente eficaz para interpretar os eventos da sociedade e, por extensão, da cidade contemporânea. Afinal, é dessa relação conflituosa que emergem os fenômenos sociais e sua territorialização. A realidade material produzida pelo trabalho humano é também fruto do acúmulo desses processos históricos e se encontra nas formas de produção da cidade capitalista³. O espaço urbano, palco e objeto das disputas entre classes sociais, se configura segundo tal lógica, marcando lugares na geografia, onde alguns poucos detêm e exercem o poder sobre outros tantos que se encontram como reféns da exploração e opressão. Neste contexto, brevemente explanado, há uma história hegemônica; esta, contada inclusive através da construção das cidades, se caracteriza pela glorificação de certas figuras e pela consequente omissão de outras memórias existentes, guardadas em suas estruturas. Contudo, elas permaneçam lá, para além do imanente.

Elemento-chave dessa construção de memórias, o monumento público figura, a priori, como ferramenta no processo de dominação, uma vez que é erguido no espaço público como símbolo de uma narrativa histórica oficial em detrimento de outras. Por este motivo, esses conjuntos tensionam em seu entorno diversas atitudes possíveis, das quais destacam-se aqui duas: a primeira, afeita aos grupos sociais dominantes, que encontra na institucionalidade as possibilidades de desenvolvimento e se manifesta através da imposição da memória daqueles que por ela são representados; a segunda atitude possível, relacionada com a parcela da sociedade que não é plenamente contemplada pelo Estado, se caracteriza pela resistência e opera formas variadas de resignificação dos territórios em disputa. Deixando de lado a pretensão de uma leitura aprofundada sobre a postura

2 O trecho refere-se ao início do *Manifesto do Partido Comunista*, escrito por Marx e Engels e publicado em 1848. A esse respeito, Engels esclarece em uma nota à edição inglesa, já em 1888, que as sociedades rurais pré-históricas não eram estratificadas, mas organizadas em torno da propriedade comum da terra, algo ainda não descoberto no ano de publicação da primeira edição do manifesto. De qualquer forma, trata-se aqui de resgatar brevemente uma abordagem do materialismo histórico dialético no que tange a organização da sociedade em torno dos meios de produção, processo que se estabelece inclusive nas formas de produção da cidade capitalista, da sua origem aos dias de hoje.

3 Em *O direito à cidade* (1968), o filósofo marxista Henry Lefebvre explica que o espaço da cidade industrializada (o que, para o autor, o configura como um espaço efetivamente urbano) traduz na sua espacialidade os conflitos em torno do trabalho e do capital, estabelecendo territórios que refletem materialmente as relações de poder a partir de práticas socioespaciais (LEFEBVRE, 1968).

impositiva – sem, no entanto, ignorar a importância do debate – este artigo lança o olhar sobre a resistência e seu potencial de ressignificação de monumentos públicos a partir de uma forma específica de operação: a artística.

Para tanto, a chave da presente discussão será a intervenção urbana *Ensacamento*, do coletivo paulista 3nós3 (1979-1982), que se consistiu em uma ação direta sobre um conjunto de estátuas públicas na cidade de São Paulo (SP) no ano de 1979. Esta análise, enquanto gênero artístico, será feita à luz das ideias da autora Miwon Kwon a respeito de *site-specificity*, sob a justificativa de que o resultado desta forma de arte, ao estabelecer uma relação direta com o lugar concebido como discurso, é capaz de tencioná-lo, revelando dimensões históricas apagadas. Ainda, se apresentam considerações sobre a relação entre arte e política no cerne da ação, utilizando o aporte teórico de Jacques Rancière, do qual surge a hipótese de que um dos produtos da ação – as estátuas ensacadas –, na qualidade de um objeto-outro (ou na sua rematerialização), ao mesmo tempo, efêmero e permanente, se configura como uma *promessa* de autonomia da experiência sensível, a qual se dá, segundo o autor, sob o regime estético das artes. A análise dos ensacamentos sob essas duas perspectivas teóricas tem como objetivo compreender como se manifesta a operação de ressignificação do monumento público e refletir sobre os elementos que compõem sua articulação através dos três atos da ação.

ENSACAMENTOS: ENTRE O SITE DISCURSIVO E A REMATERIALIZAÇÃO COMO PROMESSA

O Brasil dos fins da década de 1970 vivia um contexto peculiar no campo da política. Desgastado, o regime militar encontrava-se no que a cientista social Maria D’Alva Kinzo (2001, p. 4) chama de primeira fase do processo de democratização do país⁴, marcado sobretudo pela revogação do Ato Institucional nº 5, o mais intolerante dos decretos de toda a ditadura. Em paralelo, a sociedade civil passava a reocupar as ruas para reivindicar seus direitos, representada, no campo da militância política, pelos movimentos sociais e

⁴ Como forma de análise, Maria d’Alva Kinzo divide o longo processo de democratização no Brasil em três fases. A primeira, de 1974 a 1982, em que a dinâmica política de transição estava sob total controle dos militares, na qual se insere a atuação do 3nós3, é marcada pela ascensão do general Ernesto Geisel no ano de 1974 e seu projeto de distensão gradual e segura e pela revogação do Ato Institucional nº 5, em 1978. As duas fases que seguiram foram de 1982 a 1985, com políticos civis desempenhando papel importante na política e de 1985 a 1989, quando finalmente os militares deixaram de deter o papel principal (KINZO, 2001, p. 4).

operários, os quais davam mostras, segundo Marcos Napolitano (2011, p. 7), de grande potência crítica no que tange ao autoritarismo implantado a partir do golpe de 1964. Na esfera das artes, segundo afirma Paulo Reis, o movimento não foi diferente. O autor aponta ser sintomático desse momento de transição para uma democracia ainda incerta, o surgimento de propostas artísticas que utilizavam a cidade como principal suporte (REIS, 2009, p. 5). Tratava-se da retomada do espaço público pela sociedade civil inclusive na perspectiva da arte.

Surgido neste contexto – e concomitantemente a outros grupos de arte urbana –, o coletivo 3nós3 atuava segundo propostas de afastamento em relação ao circuito oficial das artes que, representado pelas instituições materiais e imateriais e os agentes que o constituem, se configura historicamente pela institucionalidade e a lógica do capital (RAMIRO, 2004, p. 1). O trio, formado pelos artistas visuais Mario Ramiro (1957), Hudinilson Urbano Jr. (1957 – 2013) e Rafael França (1957 – 1991), foi responsável por um total de dezoito intervenções urbanas localizadas, sobretudo, na cidade de São Paulo, entre os anos de 1979 e 1982.

Ensacamento, realizada no dia 27 de abril de 1979, foi a ação inaugural do 3nós3, uma operação que agregava três atos distintos. O primeiro, que aconteceu entre meia noite e cinco da manhã daquele dia, consistiu em cobrir com sacos de lixo preto a cabeça de 68 estátuas públicas na cidade de São Paulo. Pela manhã, o segundo momento da ação se deu como ato performático: cada um dos integrantes telefonou para três jornais simulando serem vizinhos indignados com o suposto ato de vandalismo. A parte três da ação aconteceu em “parceria” com a mídia, uma vez que a veiculação espontânea das notícias, tomada como parte da obra, também assumiu um duplo papel para os ensacamentos, quais sejam, o de registro e, também, de multiplicação da circulação e recepção do trabalho⁵.

Em seus três atos, *Ensacamento* incorpora um repertório híbrido, que vai da inserção de objetos sobre o espaço urbano à utilização da mídia, ambas as ações articuladas pelo ato teatral dos telefonemas. Este conjunto de operações que estrutura a ação possibilita uma gama de reflexões e permite emergir outras perspectivas sobre o espaço do cotidiano

⁵ A descrição completa dessa e demais ações do grupo pode ser encontrada na dissertação de mestrado *O que está dentro fica, o que está fora se expande – 3nós3 – coletivo de arte no Brasil* (NICHELLE, 2010).

– processo que se aproxima da ideia de *interversões*⁶. Desse modo, os ensacamentos induzem à resignificação do elemento no qual se presta a intervir – o monumento público – ao tensionar o lugar não só em suas dimensões físicas, mas também (e principalmente), discursivas⁷. Tal processo se faz presente em vários aspectos da ação, dos quais destacam-se, neste artigo, três.

O primeiro reside na relação entre o repertório de ação utilizado no ato inicial e o contexto em que se inseriu: ensacar uma estátua pública figurava como um gesto de alusão às práticas de tortura perpetradas pelo regime militar, o qual seguia em vigor. O segundo aspecto, interessante para este estudo, surge da forma perspicaz como o trio utilizou a mídia, cujo resultado não teve a finalidade de registro apenas, mas, como parte indissociável da ação, também assumiu como possibilidade a criação de novas narrativas sobre o trabalho, produzidas em conjunto com o próprio público. Sobre este fator, as notícias que surgiram como produto permitiram um efeito multiplicador de circulação e recepção do trabalho, extrapolando o espaço e o tempo nos quais a ação fora realizada. O terceiro, com um caráter direto no processo de construção de memórias, chama a atenção pelos moldes como as matérias foram escritas: em linhas gerais, levantavam a bandeira do patrimonialismo e demonizavam a suposta prática de vandalismo, excluindo a discussão acerca da violência praticada pelo estado autoritário, se configurando como documento histórico que revela, inclusive, parte de um papel desempenhado pela mídia no Brasil durante o regime militar.

Embora, o contexto da política de Estado do fim da década de 1970, tenha sido importante na retomada do espaço da cidade pela sociedade brasileira – no qual se insere o surgimento dos coletivos de arte urbana –, este não figura como fator único a impulsionar as ações artísticas do 3nós3 sobre o espaço público. Como parte da base formadora do grupo, pode-se concordar com Nichelle que as noções de *Earth Art* e *Arte Conceitual* se constituíram não só como influências, mas também como uma das justificativas para que o trio começasse a se reunir. A respeito dos encontros iniciais do 3nós3, a autora afirma:

6 Cunhado pelo próprio grupo, o termo refere-se às inversões de percepção induzidas pelas ações sobre o espaço público (NICHELLE, 2010. p. 100).

7 A relação entre o gesto dos artistas e o lugar enquanto discurso, que constitui parte do *Ensacamento* como trabalho artístico, será abordada mais adiante neste artigo segundo a noção de *site-specificity*.

Um dos objetivos desses encontros era conhecer os livros e catálogos sobre *Earth Art* e *Arte Conceitual* americana que Rafael França traduzia (...). Segundo Mario Ramiro, eles se interessavam pelos livros e catálogos que documentavam a ocupação de espaços não-convencionais da arte e apresentavam diferentes formas de intervenção na paisagem urbana ou no meio ambiente (NICHELLE, 2010. p. 102).

De fato, as práticas artísticas pós-minimalistas do fim da década de 1960, as quais buscavam extravasar os limites do cubo branco, constituíram um forte apelo à arte que seguia pelo questionamento da crítica institucional, da qual o 3nós3 se aproximava segundo suas próprias intenções⁸. Em *Um lugar depois do outro: anotações sobre site-specificity* (2008), a autora Miwon Kwon explica como a arte *site-specific* encontrava na relação com um “espaço real” – ou seja, o da paisagem e do cotidiano em contraponto ao espaço estéril da galeria – uma possibilidade de rompimento com a ideologia estrutural do campo da arte. Traçando uma espécie de genealogia do *site-specific*, Kwon lança luz sobre as transformações na própria ideia de *site*, o qual, num primeiro momento, está vinculado à especificidade do lugar físico e sua unidade seria inseparável do trabalho artístico. Tal processo, ao expandir a crítica minimalista de negar o hermetismo idealista do objeto de arte, negava também o hermetismo do próprio espaço da arte, configurando-se em ato de resistência à economia capitalista, para a qual a arte é mercadoria, transportável e negociável. A respeito dessa concepção de *site*, a autora explica, a partir de Daniel Buren, que:

(...) o site inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles, o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. Ser “específico” em relação a esse local [site], portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 2008. p. 169, grifo da autora)

8 Sobre o apelo à crítica institucional presente nas ações do 3nós3, Mario Ramiro afirma ser a intenção do grupo operar no sentido de afastamento do circuito oficial da arte. Tal discurso se encontra de forma literal em outras ações do coletivo, como *X-galeria* e *Arte* (RAMIRO, 2004; NICHELLE, 2010).

Nesta etapa da argumentação já seria possível aproximar o 3º nó, ao menos em termos discursivos, da premissa que busca na especificidade do lugar uma forma de distanciamento do circuito tradicional da arte, de modo geral orientado pelo mercado.

No entanto, foi com as práticas *site-specific* posteriores – a partir da década de 1980 –, cujo significado de site extrapola o lugar físico, que as ações do coletivo encontram eco enquanto operação artística. Kwon explica que o site, nesse momento posterior, passa a ser interpretado também como “o sistema das relações socioeconômicas dentro das quais a arte e seu programa institucional acham suas possibilidades de existência” (2008. p. 170).

Além das camadas econômicas e políticas do lugar servirem de tônica, a autora também comenta as práticas artísticas nas quais o site é abordado em termos epistemológicos, ou seja, a partir das dimensões históricas e conceituais do lugar (KWON, 2008. p. 170). Tanto num sentido quanto noutro, Kwon aponta para a desmaterialização do site que, a partir desse cenário, vai ser abordado a partir de seus aspectos discursivos (e não apenas físicos).

Seguindo pela lógica da autora, um site abordado em termos de discurso (seja histórico, político ou econômico) e tomado como parte de uma obra, permite que o próprio objeto artístico, também, se desmaterialize, uma vez que o ponto que os conecta não é necessariamente material, mas discursivo, como afirma Kwon:

Concomitante a esse movimento na direção da desmaterialização do site é a progressiva desestetização (por exemplo, recuo do prazer visual) e a desmaterialização do trabalho de arte. Indo contra o menor sentido dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte *site-specific* adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência (KWON, 2008. p. 170, grifo da autora).

A ação do grupo segue a mesma linha de argumentação quanto às potencialidades dos seus três atos. No ensacamento propriamente dito, a utilização dos sacos de lixo pontua a ideia de que, nessa ação, o que importava não era o objeto, mas a relação deste material ordinário inserido em um contexto inusitado e, ainda, tomado com um propósito subversivo.

A relação entre o saco plástico e a estátua pública⁹ da ordem do discurso, uma vez que essa adição material – que dá origem a um novo objeto, qual seja, a estátua ensacada –, além de sutil e efêmera, possibilita desenterrar naquele espaço uma outra história, aquela que não estava sendo contada como glória a partir do monumento, mas operada de forma violenta através dos próprios aparatos institucionais. Da “desestetização” do objeto, a ação segue pela imaterialidade dos telefonemas para os jornais, uma performance limitada pelo tempo. Por fim, ao se infiltrar na mídia, o trabalho conduz uma verdadeira expansão espacial (e também temporal). Dessa maneira, *Ensacamento* do 3nós3 pode ser definido como um *site-oriented*, uma vez que o site (agora expandido) deixa de ser “pré-condição”, pois, na qualidade de discurso, passou a ser gerado pela ação e, posteriormente, confirmado segundo a convergência desse com a dimensão discursiva deflagrada pelo acontecimento no local e a difusão dessa narrativa pela mídia (KWON, 2008. p. 171). Um trabalho orientado pelo site¹⁰.

Mais do que uma tentativa de definir a ação de acordo com um gênero artístico ou interpretar as formas como o 3nós3 se afasta da instituição arte, abordar o *Ensacamento* pelas noções de *site-specificity* – aproximando-o das práticas que assumem a dimensão discursiva do *site* – revela como o trabalho não provoca apenas uma outra percepção sobre o monumento a partir da acuidade física do espectador. Ela se dá, principalmente, sob o espectro crítico em relação aos discursos que transcendem a materialidade da estátua. Ademais, as fotografias de registro presentes nos jornais, adicionadas da parcialidade do discurso jornalístico, podem provocar o olhar do espectador de forma a transcender aquela realidade material, tornando-o capaz de questionar a ideologia do monumento público inclusive no tempo presente. Tal olhar, de certo modo em suspensão em relação ao olhar cotidiano, determina a estética – domínio primeiro ao qual pertence a ação enquanto arte – não como esfera isolada, mas como forma de “enxergar” outras esferas, a exemplo da política, no caso da intervenção *Ensacamento*; ou seja, define a existência de uma estética primeira presente em ambos os domínios.

9 Considera-se aqui a estátua como elemento do site em ativação, uma vez que este é composto não só por ela, mas também pelo seu entorno (praça, vias etc.).

10 Em sua proposição acerca do conceito de *site-oriented*, Kwon (2008. p. 171) explica que este informa uma gama amplificada de disciplinas, para além da arte. Neste caso, é latente a relação com o campo da política, uma vez que o discursivo proferido pela mídia estava subordinado a condições limitantes no que tange a liberdade de expressão durante o regime militar brasileiro.

Tal proposição – de uma estética como forma de ver/ser e não como um domínio fechado do conhecimento humano – é feita por Jacques Rancière em *A estética como política* (2010). Neste texto, o autor faz um percurso teórico no sentido de reconstituir a noção de estética como uma relação entre arte e política, ou seja, uma existência *a priori* nesses dois campos distintos (RANCIÈRE, 2010. p. 19).

Neste caso, não estariam as artes dentro da esfera da estética, mas o autor justifica que a mesma se encontraria tanto na essência da arte quanto da política. Ao abordar o campo artístico, Rancière mostra que o olhar em suspensão, segundo uma postura lúdica do espectador e o estado de livre aparência¹¹ do objeto, pode promover uma espécie de autonomia daquela experiência sensível, ou seja, livre dos critérios impostos pelo espaço específico da arte, o que possibilita uma reconfiguração de lugares marcados, onde quem dita os termos não é mais a norma do campo da arte, mas o espectador. Tal processo de reconfiguração, que termina por transformar a estrutura desse campo, pode ser entendido analogamente como centelha de transformação da estrutura política.

No entanto, é necessário fazer a seguinte observação: Rancière não aponta em seu texto um pensamento de simplesmente replicar as transformações de ordem estética (vistas agora na arte) no campo da política, como estratégia revolucionária. Antes disso, o autor sugere que a analogia de atitudes emancipadas nas duas áreas pode servir como uma espécie de pista na compreensão de que a estética é também inerente à política. Por este motivo, seu pensamento se afasta de uma arte politicamente engajada, com a qual os ensacamentos do 3nós3 poderiam estar relacionados como parte “dos comprometimentos infelizes da arte com a política” (RANCIÈRE, 2010. p. 36).

A esse respeito, Annateresa Fabris (1984) explica que, embora as intervenções do grupo utilizassem principalmente a cidade como suporte, a operação artístico-crítica do 3nós3 não tinha como fim a fusão entre arte e cidade. Segundo a autora, as ações visavam estabelecer um momento de fruição, no qual a arte se assimilava ao cotidiano por um breve lapso de tempo. Esta leitura reforça, portanto, sua autonomia como linguagem artística. Aproximando o olhar da ação *Ensacamento*, pode-se compreender que a sua

11 A ideia de *lúdico* é explicada a partir do conceito de *jogo*, que define uma postura que suspende a experiência cotidiana. Quanto ao estado de *livre aparência*, é aquele no qual o objeto assume uma aparência livre em relação aos contextos em que está inserido. Essas noções são abordadas por Rancière a partir de Schiller (SCHILLER, 1794 *apud* RANCIÈRE, 2010).

supressão do espaço público não significou a modificação da essência do trabalho, nem a alteração do lugar, já que a escolha da localização das intervenções foi feita tendo em vista os monumentos. Estiveram associados, obra e espaço público – na figura da estátua ensacada –, por um breve lapso de tempo.

Se o caráter relacional da ação com o local apresenta certas tensões no que tange sua autonomia – visto que promove uma ressignificação do monumento público, pertencente ao cotidiano, através da relação de especificidade com este *site* em sua dimensão discursiva –, retoma-se a tese de Fabris a partir do objeto. Portanto, se a ação como um todo, segue a tendência da desmaterialização (apontada por Kwon), fa-ze a seguir um exercício de “re-materialização” deste trabalho, visando mostrar, momentaneamente, como as formas análogas de transformação na arte e na política podem ser operadas, no sentido de reforçar a existência de uma estética não só da arte, mas também da política, segundo o exemplo do coletivo 3nós3.

Partindo das esferas da arte e da política, as quais Rancière relaciona a partir de uma perspectiva estética, compreende-se que ambas assumem tais formas de transformação. Nesse sentido, uma transformação como processo verdadeiramente disruptivo tem a possibilidade de se estabelecer tanto artística quanto politicamente, desde que criadas as condições de autonomia da experiência sensível nelas manifestado. Sob o ponto de vista da arte, o autor aprofunda a análise apontando o regime estético das artes¹² como o contexto possível para o exercício dessa autonomia da experiência sensível, uma vez que nesse regime – onde compreende-se a arte contemporânea – passa a ser possível observar produtos humanos sob um olhar em suspensão. Um olhar permite que perceber tais produtos livres das normas impostas através dos contextos em que estão inseridos. Um objeto de arte, quando observado com as lentes do regime estético das artes, pode ser observado como tal se assim o espectador quiser. Do contrário, pode ser este um objeto religioso, político ou científico, independente do contexto em que esteja. E, de fato, os objetos (sejam eles de arte ou não) carregam narrativas históricas que, em determinados contextos, são

12 São três os regimes de identificação das artes propostos por Rancière: I) o regime ético das imagens, o qual se refere à imagem como objeto que influencia eticamente os costumes de uma sociedade e não é vista como objeto de arte; II) o regime representativo das artes, onde os objetos podem ser interpretados sob normas artísticas e podem ser vistas como uma representação possível daquilo que se deseja representar; III) o regime estético das artes, onde o objeto pode ser visto independentemente dos critérios que a inserem em determinadas esferas do sensível (RANCIÈRE, 2010).

destacadas em detrimento de outras. Uma estátua pública, que pode ser vista como um objeto político em um contexto no qual se glorifica certos personagens da história e, assim, conta uma história possível, termina como uma ferramenta no processo de dominação de certos indivíduos sobre outros. Se retirada do espaço público e exposta como objeto de arte, tal estátua pode ser vista a partir dos critérios que constituem “o edifício inteiro da bela arte”¹³ (RANCIÈRE, 2010. p. 24), em detrimento de outras narrativas intrínsecas à sua existência. Dessa forma, o espectador, preso às normas de cada contexto, passa a perceber apenas os teores que se deseja destacar desse artefato, processo operado pelos agentes e instituições que dominam certo espaço-tempo.

Operando na chave da suspensão da experiência sensível, um espectador livre não enxergaria o objeto como pertencente a uma ou outra esfera, mas poderia apreciá-lo a partir de várias narrativas possíveis. Por extensão, não reconheceria também a cisão entre essas diferentes esferas, como pode-se aferir a partir do próprio autor (RANCIÈRE, 2010. p. 29): “uma comunidade livre, autônoma, é uma comunidade cuja experiência vivenciada não se cinde em esferas separadas, que não conhece separação entre a vida cotidiana, a arte, a política ou a religião”.

Seguindo por essa lógica, ensacar uma estátua pode ser interpretado como um ato pelo qual o 3nós3 revela uma narrativa diferente da história imposta pelo Estado, processo que o espectador, fora de um estado de autonomia em relação à ordem estabelecida, se veria limitado a fazê-lo e, mesmo, de compreendê-lo. O exercício de se alcançar a autonomia da experiência sensível, como defende Rancière, deve ser algo que parte do próprio espectador, acontecendo seja na leitura de uma escultura minimalista ou de uma estátua pública. Desse modo, essas obras puras, que não revelam suas camadas que transcendem a materialidade figuram como uma promessa pela qual um espectador livre poderá, um dia, obter ele mesmo tais leituras sem qualquer intervenção ou mediação.

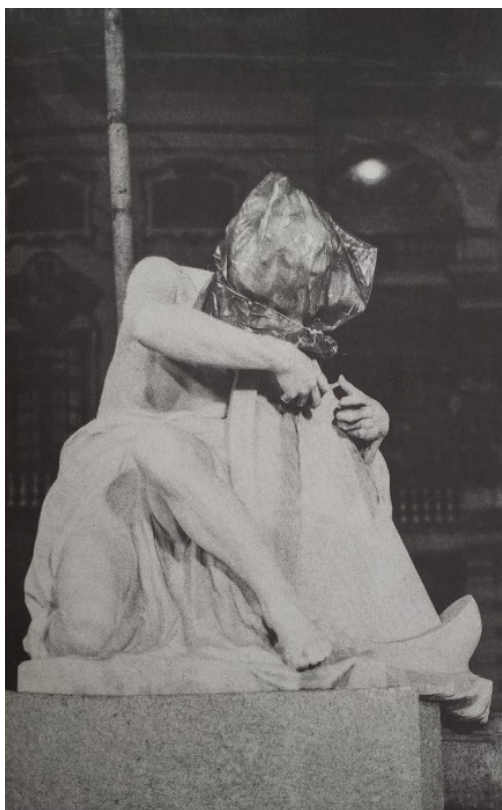
Com essa argumentação, reforça-se, pois, o interesse na intervenção; trata-se de um ato sutil – qual seja, colocar sacos de lixo sobre a cabeça de estátuas públicas – que tensiona, ao mesmo tempo, o lugar e a própria história, no mesmo passo em que faz emergir

13 Apresentado por Rancière, o “edifício da bela arte” é a forma como Schiller se refere ao conjunto de normas e costumes que designam os espaços da arte e que terminam por legitimá-las como tal (SCHILLER, 1794 *apud* RANCIÈRE, 2010).

a partir do trabalho artístico um estado de suspensão da experiência sensível que, segundo Rancière, partiria do olhar espectador. Assim, mais uma vez destaca-se o argumento de Fabris: a ação se funde à cidade por um lapso de tempo. Neste momento de fruição nasce um outro objeto, que não é meramente a estátua, mas a estátua ensacada (FIGURA 1).

É justamente este novo objeto (efêmero no espaço físico, mas ainda existente através de seu registro imagético e documental) que, neste artigo, considera-se como promessa de autonomia da experiência sensível operado sob o regime estético das artes.

Figura 1 - Uma das estátuas sob a intervenção *Ensacamento*



Fonte: RAMIRO, 2017, p. 29.

CONCLUSÃO

Uma leitura possível sobre *Ensacamento*, do coletivo 3nós3, pode ser feita segundo a ideia de convergência discursiva com o lugar, a qual revela as tensões históricas inerentes aos monumentos públicos; os telefonemas como ato performático articulam a transição do discurso para a materialidade da estátua então ensacada, uma vez que utilizam a construção de um discurso ficcional que chama a atenção para a materialidade das estátuas sob intervenção; por fim, o registro da ação pela mídia permite uma ideia de rematerialização

do trabalho, de onde surge um objeto-outro, ao mesmo tempo efêmero e perpétuo, que se mostra como promessa de uma transformação na ordem do sensível. Neste lugar entre o discurso e o “re-objeto” é que o processo de ressignificação do monumento público habita, se manifestando nos três atos da ação.

A ação, aqui relacionado a uma postura de resistência que opera a ressignificação do monumento público pela arte, se distingue de processos de resistência pertencentes a outros domínios, uma vez que se dá, de um lado, no âmbito das convergências discursivas entre o gesto artístico e o espaço de intervenção e, de outro, na criação de um objeto distinto do original; tal objeto passa a ser concebido como um novo símbolo. Este, por sua vez, não representa um discurso político específico – o que poderia induzir a uma noção de captação da estética pela pauta política –, mas se configura como uma representação dos conflitos inerentes a todas as sociedades. Até aqui, este novo símbolo não seria diferente do monumento em sua forma original, uma vez que este também é a representação de conflitos, só que concebido do outro lado do espectro das lutas sociais. Contudo, enquanto a estátua pública materializa os conflitos segundo a imposição de uma história possível, a estátua ensacada rematerializa esses conflitos a partir de suas contradições. Opera-se, pois, uma ressignificação do monumento, manifestada em um lugar entre o discurso e o objeto, revelando uma estética primeira existente tanto na estátua como instrumento político quanto na estátua como objeto de arte.

REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa. Pretexto para uma intervenção. In: RAMIRO, Mario (Org.). 3 nós3: **intervensões urbanas – 1979–1982**. UBU, 2017.

KINZO, Maria d’Alva. A democratização brasileira. **SP em Perspectiva**. v.15, n.4, São Paulo, out./dez. 2001.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008, pp. 167-187.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-180)**. 2011. Tese (Livre Docência). Universidade de São Paulo.

NICHELE, Aracéli Cecilia. **O que está dentro fica / o que está fora se expande** - 3nós3 - coletivo de arte no Brasil. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

RAMIRO, Mario (org.). **3nós3: intervenções urbanas** – 1979–1982. São Paulo: UBU, 2017

RAMIRO, Mario. O grupo 3nós3 e o movimento das intervenções urbanas em São Paulo. **Parachute**, n° 116, 2004.

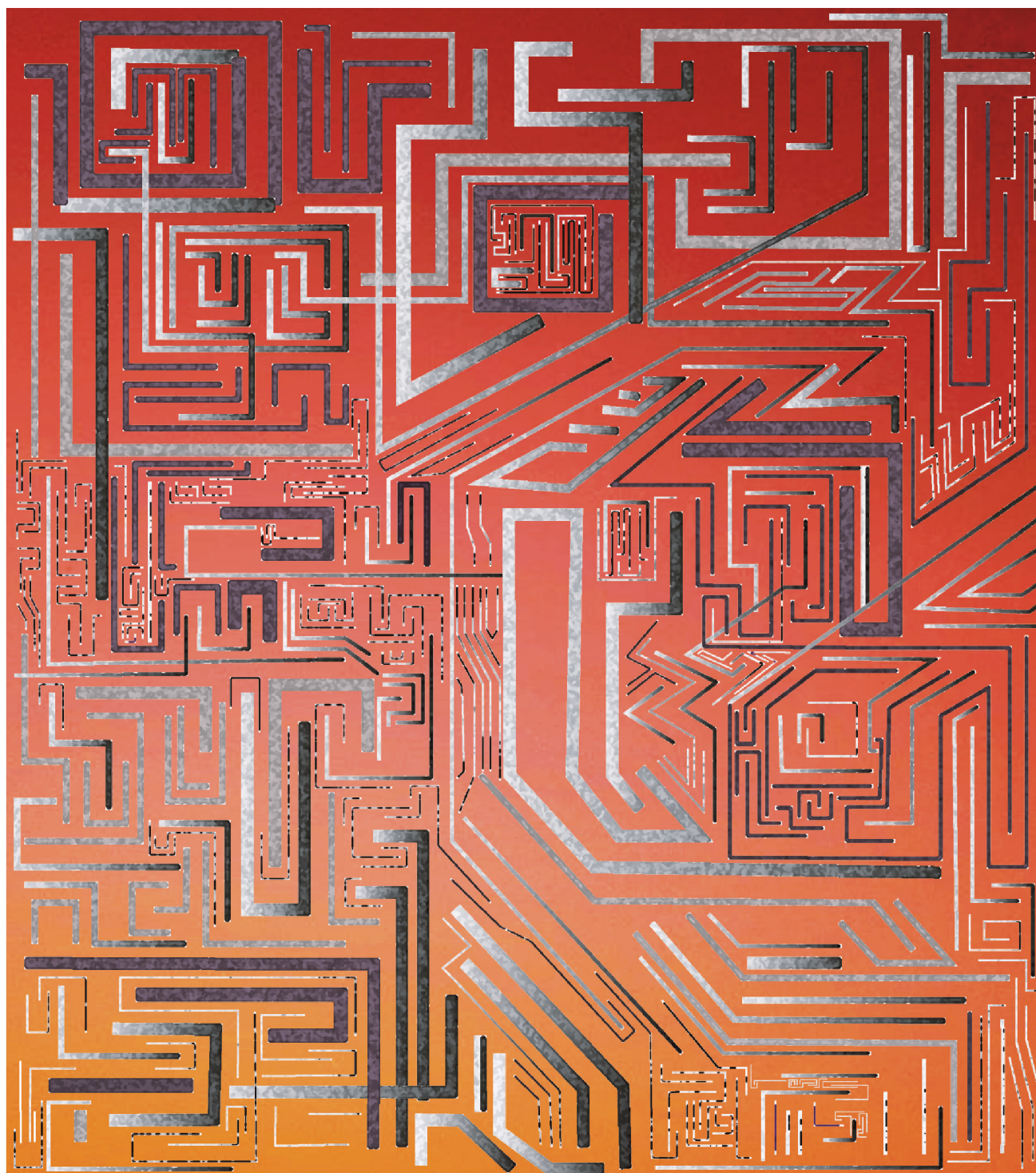
RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul/dez. 2010.

Recebido em: 30/01/2022

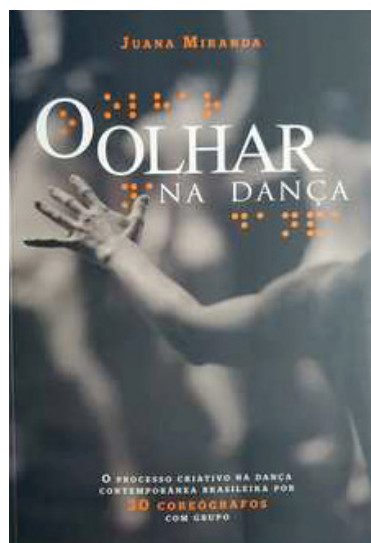
Aceito em: 02/03/2022

SEÇÃO SECTION

RESENHAS CRÍTICAS
REVIEWS



UM OLHAR SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EDUCAÇÃO EM DANÇA

Juliana Regina Virtuoso¹

Sobre MIRANDA, Juana. *O olhar na dança: o processo criativo na dança contemporânea brasileira por 30 coreógrafos com grupo*. Brasília: Chang Produções, 2020. 320 pp, ISBN: 978-65-00-02365-7

Resumo: Trata-se de uma publicação decorrente dos estudos e reflexões da autora em que se dedica ao mapeamento de grupos de dança contemporânea no Brasil e, especificamente, aos processos de criação, pensamento sobre corpo, educação, coreografia, espetáculos de dança, a partir da existência de coreógrafos/as residentes nestes coletivos. O livro, de autoria da artista da dança e pesquisadora Juana Miranda, publicado pela Chang Produções em 2020 e contendo 320 páginas, estrutura-se em 30 capítulos/seções que apresentam as 30 entrevistas com coreógrafos/as de grupos atuantes e distribuídos pelas diferentes regiões do país.

Palavras-chave: Dança; Processos de criação; Grupos de Dança; Educação.

Abstract: It is a publication resulting from the author's studies and reflections, in which she is dedicated to the mapping of contemporary dance groups in Brazil and, specifically, to the processes of creation, thinking about the body, education, choreography, dance performances, from existence of resident choreographers in these collectives. The book, written by dance artist and researcher Juana Miranda, published by Chang Produções in 2020 and containing 320 pages, is structured in 30 chapters/sections that present the 30 interviews with choreographers from active groups and distributed throughout different regions from the country.

Keywords: Dance; Creation processes; Dance Groups; Education.

1 Mestranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs). Especialista em Artes e Ensino das Artes pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela mesma instituição. Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: julianavirtuoso@ufpr.br

Existe narrativa na dança contemporânea? É possível se utilizar o termo ‘dramaturgia’ em dança? Como se dão os processos de criação, educação e manutenção de grupos de dança contemporânea/moderna no Brasil? Como estes coletivos organizam, produzem, performam seus espetáculos e os colocam em cena? Como seria possível entender os processos criativos destes grupos distribuídos em diferentes regiões brasileiras? Estas questões instigaram e certamente nortearam a iniciativa que deu origem ao projeto desenvolvido por Juana Miranda e sua equipe que empreenderam uma pesquisa sobre mapeamento cartográfico e criativo da dança contemporânea/moderna/cênica no Brasil. Em um primeiro momento a pesquisadora-artista verificou a existência de mais de 250 grupos, companhias e coletivos que possuíam um/a coreógrafo residente, ao menos, responsável pela manutenção de uma ‘identidade’ criativa no/do coletivo. Mas para ocasionar um recorte viável na seleção de quais coreógrafos/as seriam entrevistados e estudados, houve a necessidade de se aplicar ao projeto investigativo as seguintes restrições ou parâmetros de seleção: 1) o grupo/cia deveria ter em seu corpo técnico um/a coreógrafo residente fixo; 2) o grupo/cia deveria ter uma certa história de vida (anos de existência); 3) deveria apresentar em seu repertório um número considerável de espetáculos já levados ao público; 4) ter apresentado espetáculos inéditos entre 2013 e 2018.

Foi a partir deste recorte que Miranda selecionou os 30 grupos e seus/suas respectivos/as coreógrafos/as para realizar estas entrevistas, coletar dados sobre processos de criação em dança, manutenção técnica do grupo, aulas formativas, processos educativos envolvidos no pensar-fazer dança, produção da cena, performance e histórico envolvido na prática dançante.

Juana Miranda é atriz, bailarina, produtora e pesquisadora da cena. É graduada em Comunicação Social – Publicidade (UniCEUB), Especialista em Políticas Públicas Culturais (UnB) e Especialista em Direção Teatral pela Faculdade Dulcina de Moraes. É responsável pela Chang Produções² desde 2011 e idealizadora e diretora do *KOH – Núcleo de Pesquisa da Cena*, desde 2017, onde pesquisa as interfaces entre as linguagens da dança, do teatro físico e do cinema.

² Para maiores informações, consultar o site: www.changproducoes.com

Assim, o 'Sumário' já se reveste de uma cartografia dividida em regiões brasileiras e, por regiões, os/as coreógrafos/as são mencionados e se tornam um capítulo independente. A região que inaugura a obra é a centro-oeste. Neste 'capítulo' contendo 53 páginas, Miranda mapeia e entrevista 6 artistas: Laura Virgínia (*Margaridas Cia de Dança/DF*); Lenora Lobo (*Alaya Dança/DF*); Luciana Lara (*Anti Status Quo/DF*); Cristiane Santos (*Nômades Grupo de Dança/GO*); Jana Marques (*Azzo Dança/DF*) e Henrique Rodovalho (*Quasar Cia de Dança/GO*). As questões colocadas para as coreógrafas e o coreógrafo encontram-se assentadas em problematizações que envolvem a origem do grupo/coletivo, os interesses que os/as levaram a se tornarem coreógrafos/as, sobre referenciais estéticos que os/as inspiram, reflexões sobre o modo de operar a coreografia, a distância/percurso entre a primeira e a última criação coreográfica; as dramaturgias empregadas para o movimento e para a cena e possíveis 'definições ou anti-definições' para a dança. Tais formulações são rigorosamente colocadas para todos/as os/as artistas/coreógrafos/as entrevistados/as. Os percursos e as singularidades das respostas é que alteram levemente o fluxo de raciocínio delineado em cada capítulo.

O segundo capítulo, com 57 páginas, engloba a região sul e os/as artistas-coreógrafos/as representativos/as, assim como seus respectivos grupos são: Jussara Miranda (*Muovere Cia de Dança/RS*); Ivan Mota (*Companhia H de Dança/RS*); Eva Schul (*Ânima Cia de Dança/RS*); Eliane Fetzer (*Companhia Eliane Fetzer de Dança Contemporânea/PR*); Rafael Pacheco, Cristiane Wosniak, Helen de Aguiar e Juliana Virtuoso (*Téssera Companhia de Dança da UFPR/PR*) e Alejandro Ahmed (*Grupo Cena 11/SC*). Aqui é preciso destacar que o único coletivo formado por 4 coreógrafos/as residentes é a *Téssera Companhia de Dança da UFPR*. Neste caso, a pesquisadora se demora sobre o coreógrafo e sobre as 3 coreógrafas, igualmente, extraindo as diferentes formas de se relacionarem com a criação em dança a partir de interesses próprios, mas sem deixar de imprimir uma ideia de dança moderna com elementos de teatro. O foco das respostas se encontra na proposta da energia e na força do gesto impressas no processo, na relação, na percepção e na alma dos intérpretes e dos espectadores. O que fica evidente é que

nesta companhia, não importa qual seja o/a coreógrafo/a que esteja desenvolvendo a sua obra em determinado momento, ela sempre será carregada de intenção e significação; o movimento pelo movimento não tem lugar no credo artístico dessa companhia.

A região nordeste compõe o terceiro capítulo que possui 65 páginas. Fazem parte desta seção os/as seguintes artistas e grupos: Raimundo Branco (*Compasso Cia de Danças/PE*); Maria Paula Costa Rêgo (*Grupo Grial de Dança/PE*); Telma César (*Cia dos Pés/AL*); Valéria Pinheiro (*Cia Vatál/CE*); Mônica Lira (*Grupo Experimental de Dança/PE*) e Matias Santiago (*Balé Jovem de Salvador/BA*).

Em seguida, o penúltimo capítulo – a região norte – é composto por 55 páginas e apresenta os grupos/coreógrafos/as: João Vicente (*Lamira Artes Cênicas/TO*); Maurício Maciel (*Cia Ói Nóz Aki/AP*); Waldete Brito (*Cia Experimental de Dança Waldete Brito/PA*); Ana Flávia Mendes (*Cia Moderno de Dança/PA*); Yara Costa (*Índios.com Cia de Dança/AM*) e André Dutra (*Entrecorpus Cia de Dança/AM*).

O último capítulo traz a região sudeste para o foco do mapeamento e, por meio de 55 páginas, os/as seguintes artistas e grupos são apresentados: Rodrigo Pederneiras (*Grupo Corpo/MG*); Mário Nascimento (*Cia Mário Nascimento/MG*); Jorge Garcia (*Jorge Garcia Companhia de Dança/SP*); Sandro Borelli (*Cia Carne Agonizante/SP*); Márcia Milhazes (*Márcia Milhazes Cia de Dança/RJ*) e Alex Neoral (*Focus Cia de Dança/RJ*).

O fechamento da obra é composto por uma ‘Carta aos Coreógrafos’. Miranda endereça a todos os grupos, companhias e artistas entrevistados/as os seus sinceros cumprimentos pela existência, resistência e pelos múltiplos e potentes fazeres com/de dança no Brasil.

Como conclusão da obra, acreditamos que valha a pena conferir as palavras da própria pesquisadora e artista:

Quanto ao objeto principal da pesquisa, compreendemos que existem diversas formas de narrativa e não narrativa, diversos caminhos de criação e o quão rico esse trabalho pode ser. Alguns não gostam do termo dramaturgia, outros entendem a dramaturgia por conceitos diferentes, seja ela dramaturgia do corpo, dramaturgia do espaço, da luz, da cena, etc. E quanto a manter a presença do público, falamos em composição coreográfica, em técnicas de direção, mas também chegamos em pontos cruciais, como políticas públicas, educação, sustentabilidade, criação dentro e fora da caixa cênica, mundo de hoje, redes sociais, e uma série de elementos que interferem no nosso fazer (MIRANDA, 2020, p. 320).

Esta obra se destina àqueles que entendem que a dança opera de diversas formas, de diversas maneiras, estilos, técnicas, estéticas e propostas de criação. O relevante aqui é pensar que, enquanto arte, linguagem e área de conhecimento autônoma, a dança resiste no tempo, resiste em um país que, de norte a sul, leste a oeste, de companhia a companhia, tem muita história pra contar.

REFERÊNCIA

MIRANDA, Juana. **O olhar na dança**: o processo criativo na dança contemporânea brasileira por 30 coreógrafos com grupo. Brasília: Chang Produções, 2020.

Recebido em: 26/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

DANÇA NA ESCOLA: APRECIAR, EXPERIMENTAR E REFLETIR

Erika Kraychete Alves¹

Sobre STEIL, Isleide; NEITZEL, Adair de Aguiar. Por uma escola que dança. Curitiba: CRV, 2019. 108pp, ISBN: 978-85-444-3267-9

Resumo: Esta resenha crítica intenta apresentar o livro *Por uma escola que dança* (2019) das autoras: Isleide Steil e Adair de Aguiar Neitzel, contendo 108 páginas e publicado pela Editora CRV (Curitiba) em 2019. A obra reflete sobre possibilidades de se entender, processar, projetar e aplicar Dança – como área de conhecimento autônoma – no ensino básico. A escrita se reveste dos resultados de uma pesquisa realizada por ambas as autoras utilizando-se de uma metodologia específica, a PEBA – Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia em que acompanharam estudantes que participaram de aulas de dança no contraturno de uma escola de Santa Catarina.

Palavras-chave: Escola; Dança; Educação Básica; Estudos do Corpo; Linguagem.

Abstract: This critical review intends to present the book *For a dancing school* (2019) by the authors: Isleide Steil and Adair de Aguiar Neitzel, containing 108 pages and published by Editora CRV (Curitiba) in 2019. The work reflects on possibilities of understanding, processing, designing and applying Dance – as an autonomous area of knowledge – in basic education. The writing is based on the results of a research carried out by both authors using a specific methodology, PEBA - Art-Based Educational Research: A/r/tography in which they followed students who participated in dance classes in the counter shift of a Santa Catarina school.

Keywords: School; Dance; Basic education; Body Studies; Language.

¹ Doutoranda em Educação, vinculada à linha de pesquisa LICORES – Linguagem, Corpo e Estética na Educação, no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Membro do Grupo de Pesquisa Labelit - Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/PPGE/CNPq) e Geplec - Grupo de Estudos e Pesquisa em Lazer, Espaço e Cidade. Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/FAP. Bailarina e coreógrafa profissional. E-mail: erikaalves@ufpr.br

O prefácio do livro *Por uma escola que dança* – escrito por Marco Aurélio da Cruz Souza – encerra com uma frase contundente: “este livro surge como importante contribuição epistemológica para ampliar a compreensão da relação entre os estudos do corpo, a educação e a educação em dança na contemporaneidade” (SOUZA, 2019 *apud* STEIL; NEITZEL, 2019, p. 12). Assevero que esta foi também a minha impressão com a leitura desse livro.

Escrito pela perspectiva de duas pesquisadoras e educadoras, a dança é aqui tema abordado sob um duplo espectro contextual: arte e educação. A partir de 5 capítulos a dança como produção de conhecimento é apresentada a partir dos dados obtidos na pesquisa desenvolvida pelas autoras – Isleide Steil e Adair de Aguiar Neitzel – que acompanharam um grupo de alunas e seus pais ou responsáveis em um curso de dança aplicada no contraturno escolar. A descoberta de novos e abertos sentidos da/na dança foi a tônica desenvolvida neste percurso em que a subjetividade dos indivíduos implicados em seus diferentes contextos foi protagonista.

Isleide Steil é doutora e mestre em Educação pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). Possui MBA em Dança pela Faculdade Inspirar e Especialização em Corpo Contemporâneo, além de graduação em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná.

Adair de Aguiar Neitzel possui pós-doutorado em Literatura pela Universidade Diderot – Paris VII. É doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e líder do Grupo de Pesquisa Cultura, Escola e Educação Criadora (PPGE/UNIVALI, CNPq).

O primeiro capítulo deste livro possui 7 páginas e é denominado *Corpos que dançam*. Além de apresentar os caminhos metodológicos da investigação/pesquisa que originou a obra, ou seja, a PEBA – Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia, as autoras destacam que, sabendo que a dança movimenta o corpo em todos os aspectos motores, sociais, afetivos, emocionais, além de cognitivos, sustentam uma proposta de “pensar a dança no contexto da educação e discutir como ela pode possibilitar experiências estésicas que ampliam a percepção de nosso mundo de referência” (p. 16). Não satisfeitas com a ideia de que o espaço formal de ensino muitas vezes reproduz padrões e repertórios de

danças que variam dentro de um pequeno espectro (danças urbanas, populares, de salão e constantes nas mídias e videocliques, por exemplo), propõem uma alternativa ou sugestões para auxiliar professores no entendimento da dança como processo de formação estética e artística da criança na Educação Básica e que pode contribuir na ampliação da consciência corporal e de seus sentidos.

A pesquisa se deu a partir de uma amostragem que envolveu 14 alunas que frequentaram aulas de dança contemporânea – contraturno – no Colégio de Aplicação da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), na cidade de Itajaí, Santa Catarina, bem como seus pais. Uma das autoras é docente nesta escola e, ao longo de 15 encontros de aplicação das aulas de dança contemporânea, coletou os dados analisados e interpretados posteriormente. Foi realizado um encontro – grupo focal – com os respectivos pais, ao término do semestre. Como instrumentos de coleta de dados as pesquisadoras utilizaram os seguintes recursos: um diário de campo da pesquisadora/docente de dança no Colégio, uma entrevista em grupo com os pais das alunas, um diário de campo das alunas participantes e uma cartografia corporal (sob a forma de desenhos criados pelas alunas cujo objetivo era a construção de um corpo em tamanho real). Imagens fotográficas destes desenhos também se fazem presentes neste capítulo.

O segundo capítulo denominado *Mediação cultural* é composto por 12 páginas e traz uma teorização, a partir dos aportes de autores que refletem sobre o campo das artes e, em específico, da Dança na Escola. A mediação cultural é apresentada como uma ação emancipadora na qual “o encontro do sujeito com a arte instiga um duplo processo: sensível e inteligível, uma experiência estética que modifica sua percepção e sua forma de transitar no mundo” (p. 26). Não apenas o/a professor/a se coloca nesta posição/função na escola, mas também espaços/lugares e objetos propositores. As autoras partem do pressuposto de que a mediação cultural na escola não se trata apenas de ensinar os conteúdos da disciplina Arte, seus aspectos históricos, seus movimentos estéticos, mas acima de tudo a mediação cultural serviria para “aproximar, afetar e transformar por meio de encontros sensíveis e estéticos” (p. 28). Um dos destaques do capítulo é a assertiva que declara que o/a docente

comprometido/a com seu fazer ensinar arte “instiga o olhar do educando para o caminho estético, provoca-o à produção de conhecimento e compreende que a aprendizagem se dá na relação com o outro” (p. 31).

A dança na escola é o título do terceiro capítulo composto por 36 páginas. Neste capítulo os pressupostos do teórico do movimento Rudolf von Laban (1879-1958) são analisados e colocados em diálogo com os trabalhos desenvolvidos por Isabel Marques no que se refere à dança e à educação. As autoras destacam, insistentemente, que não se trata apenas de pensar que tipo de dança deve ser trabalhada na escola, mas antes, pensar a forma como ela será mediada culturalmente. Os anseios em torno da questão propõem a dança “de forma contextualizada, de modo a dialogar com o grupo sobre sua origem, seu ritmo, seus movimentos característicos” (p. 38) acreditando que talvez, desta forma, seja possível ampliar e fomentar novos processos de criação autônomo, de forma que a dança seja um território de produção de conhecimento efetivo.

As autoras também fazem alusão a duas estratégias formais para permitir aos alunos e alunas experimentar, sentir, refletir e criar novas formas de se mover no espaço escolar e em seu entorno: a improvisação e a composição coreográficas.

Trabalhar a dança por meio da improvisação e da composição coreográfica permite integrar várias disciplinas e campos de conhecimento. Não se trata apenas de trazer conteúdos de outras disciplinas para serem desenvolvidos, estudados, por meio de movimentos corporais, mas de problematizar e ampliar saberes pelo corpo (STEIL; NEITZEL, 2019, p. 49).

É neste capítulo que as autoras mais dão vazão às ‘vozes’ de seus sujeitos da investigação – as alunas das aulas de dança contemporânea – visto que tanto os desenhos, quanto registros verbais extraídos de seus diários de campo são averiguados e trazidos para o debate. E é nesta seção também que os pais se fazem presentes em suas declarações/vozes acerca dos possíveis benefícios ou mudanças de atitudes percebidas no corpo de suas filhas durante e após a prática das aulas de dança.

O quarto capítulo – *Encontros mediados pela dança* – traz para a discussão os sentidos do corpo e a sua reverberação para o aprendizado das artes visuais, por exemplo, resgatando “a noção de que os conhecimentos passam pelo corpo de forma articulada, de modo a ampliar a conscientização corporal das crianças e, conseqüentemente, a

compreensão de conceitos diversos” (p. 74). Desta forma, as autoras partiram da proposição do estudo das obras do artista visual Piet Mondrian que, após as atividades desenvolvidas nas aulas de dança, tornaram-se um aprendizado vivenciado pelo corpo em movimento. Linhas retas, ângulos e cores dispostos nos quadros de Mondrian reverberaram em pesquisas de movimento por associação, relação, improvisação e composição espaço-temporal.

Ao longo de 26 páginas as autoras apresentam resultados e discussões sobre processos de interação entre as crianças e as linguagens artísticas; entre corpos, linguagens e estética. Novamente os diários de campo das alunas são trazidos para a pauta e seus excertos servem de motivos para reflexões teóricas acerca de mediações, interações e relações corporais e artísticas.

O capítulo que encerra o livro é denominado *Algumas reflexões*. As autoras revisam seus objetivos, metodologia e fazem uma breve síntese dos resultados alcançados durante o percurso da investigação empírica. Como resultado, depreende-se que é possível pensar e repensar as aulas de dança no contexto escolar. A Dança, como área e linguagem artística autônoma, promove problematizações que geram conhecimento e que podem contribuir para que as mediações entre docente, alunos, objetos propositores, espaços instigantes garantam os exercícios das relações e das infinitas descobertas do movimento e dos sentidos do/no corpo que se move e dança na escola e em qualquer lugar.

REFERÊNCIA

STEIL, Isleide; NEITZEL, Adair de Aguiar. **Por uma escola que dança**. Curitiba: CRV, 2019.

Recebido em: 25/01/2022

Aceito em: 02/03/2022

OS AFETOS E A BELEZA DE ÉRIC ROHMER

Lidia Maria Antunes da Gloria¹

Sobre GARCIA, Alexandre Rafael. *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer*. Curitiba, PR: A Quadro, 2019, 249 pp, ISBN 978-65-996017-1-2

Resumo: Trata-se de uma resenha crítica da segunda edição do livro *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer*, do autor Alexandre Rafael Garcia, publicado em 2021 pela Editora A Quadro (Curitiba, PR) contendo três capítulos. O livro é resultado da dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Palavras-chave: Cinema de Autor; Contos Morais; Nouvelle Vague; Rohmer.

Abstract: This is a critical review of the second edition of the book *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer* by the author Alexandre Rafael Garcia, published in 2021 by Editora A Quadro (Curitiba, PR) containing three chapters. The book is the result of the dissertation defended in the Postgraduate Program in Arts of the Institute of Arts of the State University of Campinas.

Keywords: Author Cinema; Moral Tales; Nouvelle Vague; Rohmer.

¹ Estudante de graduação do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É pesquisadora e realizadora de cinema. Atualmente pesquisa Animação e Educação no projeto de pesquisa de estudos de Animação na UTFPR. E-mail: LidiaMAGloria@gmail.com

Contos morais e o cinema de Éric Rohmer é a segunda edição do primeiro livro do pesquisador Alexandre Rafael Garcia, e o terceiro livro da coleção: escrevendo cinema da editora A quadro. A obra de 249 páginas faz um recorte no conjunto de filmes seis filmes denominados Contos Morais.

Escrito por um entusiasta do diretor o texto possui um afeto perceptível em sua escrita. Muito condizente com o cineasta que aborda. Pois, os afetos e as sensações são sempre visíveis e de extrema importância na obra de Éric Rohmer como aponta Fernão Pessoa na apresentação do referido livro “Através da capacidade de dialogar com o mundo, abrindo delicadamente asas sobre afetos e sensações. Rohmer se quer um moralista” (2021, p. 15).

Apesar de ser um cineasta importante na Nouvelle Vague. Não havia nenhuma publicação específica, no Brasil, sobre ele até a primeira versão desse livro em 2019. Em 2021, ano da publicação da segunda edição, existem novas pesquisas focadas no cineasta.

O livro possui três partes principais e seus respectivos subtópicos. Em cada um somos levados a conhecer um fragmento da história de Maurice Schérer, por meio do pseudônimo de Éric Rohmer. Mesmo que, o livro não se aprofunde na história de sua vida. Garcia nos pega pela mão e garante que até mesmo quem abriu o livro sem nunca ter visto nada do diretor tenha a mesma experiência de quem é apreciador de suas obras. O autor desenvolve ao longo de todo o escrito a dinâmica: introdução, contextualização e só então a análise detalhada do assunto.

A primeira parte denominada Éric Rohmer, nos conta um pouco da história do Diretor em sua formação artística e intelectual. Com foco na etapa inicial de sua carreira, sua paixão por cinema, atuação como crítico na *Cahiers du Cinéma*, seus primeiros filmes, sua importante participação para a *Nouvelle vague* e seu primeiro fracasso de bilheteria são abordadas aqui. Como uma introdução detalhada de quem foi o artista a quem de quem o livro trata.

Findada a primeira parte, passamos para: O cinema moderno de Éric Rohmer. Na qual nos deparamos com sua jornada nos documentários para a televisão escolar, sua saída da *Cahiers du cinema* e a criação de sua produtora *Le films du losange*. Conhecemos as bases do estilo Rohmeriano com a apresentação da série Paris vista por..., dos seus

documentários educativos e a influência como pensador ao lado de Bazin e Rouch. Começamos nos encaminhar para os tão aguardados Contos morais, agora com um conhecimento posterior assegurado por uma belíssima e segura contextualização que garante tudo que seria importante dominar sobre o cineasta para compreender suas obras foi abordado.

A última parte: Contos morais. Trata-se de uma análise aprofundada de todos os filmes integrantes da série de filmes contos morais, são eles: A padeira do bairro (1963), A carreira de Suzane (1963), A colecionadora (1967), Minha noite com ela (1969), O joelho de Claire (1970) e Amor à tarde (1972). Vemos aqui a mesma estrutura aplicada no livro em pequena escala. O autor apresenta um resumo detalhado do enredo, para que ninguém fique sem entender o que será discutido mais adiante. Em seguida, contextualiza a obra com os outros trabalhos com indicação de diferenças estéticas entre os filmes. Então analisa detalhadamente os aspectos formais, principalmente a encenação, mas também a direção, roteiro, entre outros aspectos são abordados.

Ao final o autor faz um apanhado do conteúdo abordado. O estilo de Rohmer e sua maneira única de abordar a beleza e seu estilo igualmente único de cinema o qual ele tanto fez para persuadir as pessoas a aceitarem (2021, p. 227). Como Garcia mesmo descreve: “Há um conceito de esplendor estético – de certa forma aristocrático, de influência renascentista, masculina, heterossexual, burguesa, católica – que está presente tanto em seus escritos, quanto em seus filmes.” (2021, p. 231)

O autor em nenhum momento esconde sua admiração pelo diretor o que torna leitura encantadora. A estrutura adotada por Garcia nos conduz a uma leitura agradável, um dos poucos textos sobre o autor disponível em nosso país, se faz fácil e prazeroso de se acompanhar. Como se acompanhássemos uma conversa entre eles. Os fragmentos de entrevistas de Rohmer ao longo do livro nos garantem essa sensação de diálogo. A linguagem é completamente acessível, o que cria uma obra aceitável tanto aos entusiastas do assunto como a qualquer pessoa que queira começar a entender um pouquinho sobre esse Éric Rohmer e seus contos morais.

REFERÊNCIA

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. Curitiba, PR: A quadro, 2021.

Recebido em: 24/01/2022

Aceito em: 02/03/2022