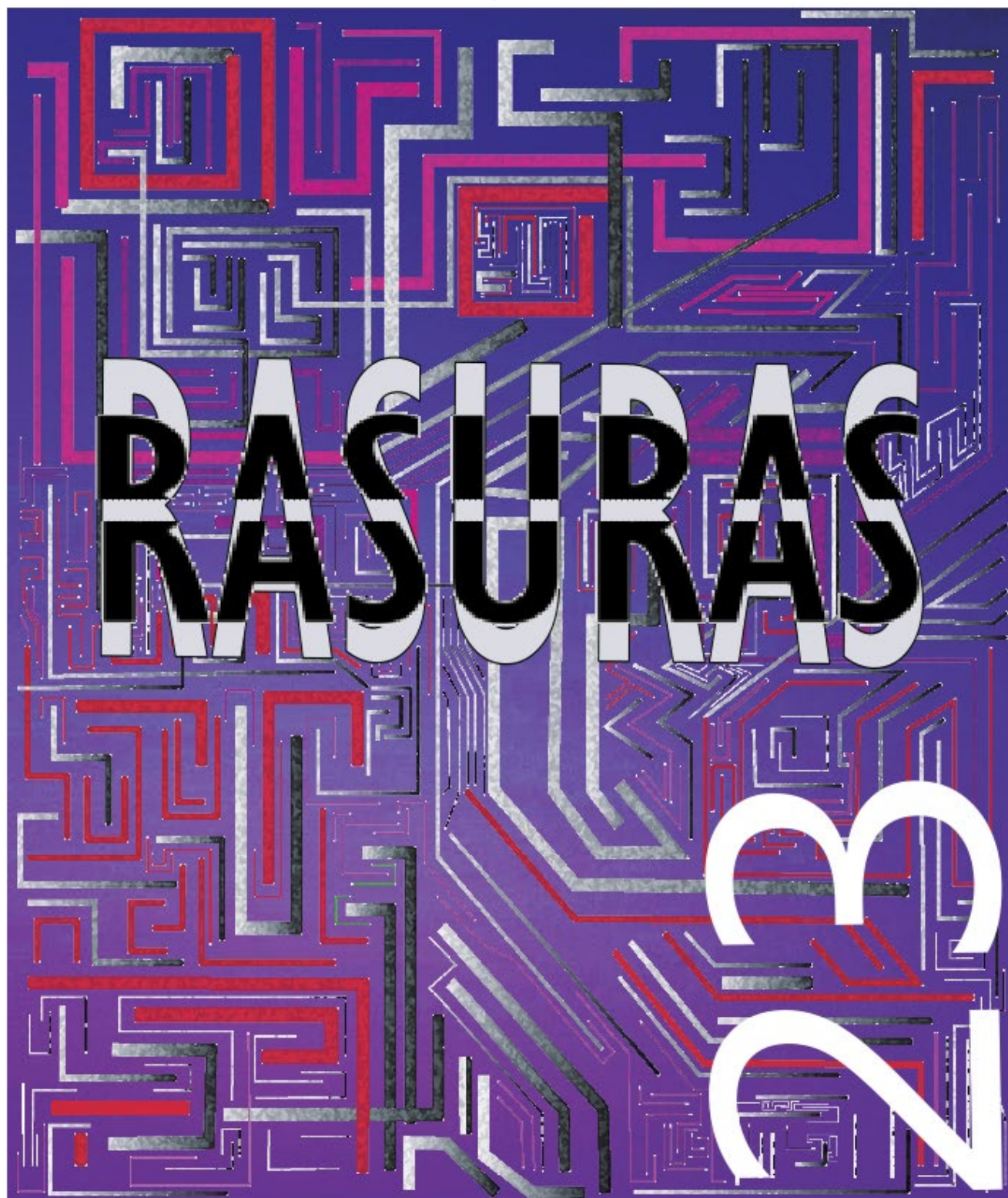


O MOSAICO

revista de pesquisa em artes



Jul./Dez. 2022

ISSN 2175-0796

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

Apresentação

O periódico O Mosaico: Revista de Pesquisa em, Artes chega a seu 23º número seguindo na consolidação (de sua vocação) da disseminação da Pesquisa em Artes, em suas diversas linguagens e nas variadas instâncias de produção de conhecimento das instituições de Ensino Superior nacionais e internacionais, aberto ao livre acesso de artigos ensaios, memoriais descritivos e resenhas.

O presente número conta com o **Dossiê Rasuras: enunciados performativos**, organizado pela professora Doutora Rosemeri Rocha da Silva e pelo Professor Ms. Danilo Silveira, reunindo artigos de diversos autores/as artistas e pesquisadores/as que, vinculados ou não ao Projeto de Extensão Universitária UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança (UNESPAR), reúnem singulares visões de mundo, em torno da criação em dança.

A seção **Outros Temas** reúne artigos das diversas áreas artísticas, corroborando a pluralidade do perfil do periódico, bem como enfatizando as diversas formas de produção de conhecimento no campo das Artes. Em **“A partilha do sensível”**: arte e vida nos encontros de arte moderna e nos domingos de criação, Luana Hauptman Cardoso de Oliveira enfoca os eventos artísticos brasileiros das décadas de 1960 e 70 - Encontros de Arte Moderna, idealizados por Adalice Araújo, em Curitiba e os Domingos de criação, propostos por Frederico Moraes, no Rio de Janeiro - que, em meio à censura, aproximaram-se da ideia de partilha do sensível de Jacques Rancière, aproximando arte e vida e inserindo sujeitos invisibilizados no processo de produção e apreciação da arte.

Em **A Cor Digital: Mondrian e Computer Art**, Raphael Francisco da Silva parte da perspectiva estilística de Carolyn Kane sobre a cor digital para analisar relações entre obras dos artistas Piet Mondrian, Hiroshi Kawano e Waldemar Cordeiro, evidenciando a presença de ciência e tecnológica em suas abordagens artísticas.

Ana Carvalho, em **A adaptação em videoclipes como desafio narrativo na imagem em movimento**, situa-se na linha das teorias da adaptação e da textualidade revistas por Bruhn (2013), Bryant (2013) e Elliot (2020), para abordar a diluição de fronteiras entre videoclipe, curta-metragem, videoarte e instalação, a partir do estudo de obras contemporâneas, a exemplo da de Kahlil Joseph.

Em **Ada Mcgrath: a construção subversiva de uma protagonista em O Piano, de Jane Campion**, Livia Zanuni enfoca o modo insurgente pelo qual Ada Mcgrath, a protagonista do filme O Piano (1993), é construída a partir do conceito de female gaze, apresentando a análise relacional da personagem com o ambiente, com as demais personagens e consigo mesma.

Natacha Martins, em **Lady Gaga e a identidade através da religiosidade armênia em 911** analisa o videoclipe 911, de Lady Gaga, em intersecção com obra cinematográfica que lhe serviu de inspiração estética, A Cor da Romã, enfocando a religiosidade armênia e questões sobre apropriação e/ou aproximação cultural, pela linguagem pop analisada.

Os elementos culturais do medo na cultura audiovisual pop japonesa: dos filmes techno-horror ao streaming, de Julio Pasqualini, analisa os elementos culturais do medo nos filmes de Techno-Horror japonês e a forte interação entre o clássico e o moderno. O artigo investiga elementos históricos, culturais e sociais do terror audiovisual japonês e o seu aspecto singular, diferenciando-o dos elementos do terror ocidental, sobretudo o hollywoodiano.

Silvia Loch, em **Aquelas que levo comigo para estudar o diálogo entre dança e espaço: literaturas, coletas e ancestralidades**, transcreve o percurso de coleta de experiências e trabalhos em três movimentos para estudar a retroalimentação espaço e dança: aquele contra a habitual invisibilidade do espaço, o que busca olhar a dança para que a reconectá-la ao social e o movimento dos possíveis reconhecimentos do movimento no espaço.

Em **Criar espaços de conversação: um olhar sobre a exposição "Retrospectiva" de Xavier Le Roy**, Sofia Vilasboas Slomp analisa a exposição

“Retrospectiva” de Xavier Le Roy (2012), criada a partir de solos do artista francês, reativados por dançarinos-colaboradores, construindo o elo entre a história pessoal do coreógrafo e a dança vivida por eles. A conversação do espaço faz apelo à sensibilidade do visitante que testemunha as memórias e narrativas produzidas pelos artistas.

Sinta-se à vontade e negocie seu espaço, de Matilde Wrublevski Pereira e Alessandra Lima de Carvalho analisam o espetáculo Looping: Bahia Overdub através dos elementos que compõem a noção de dramaturgias de festa, pensando a expressão das festividades como forma de propor inauditas lógicas de convivência e coletividade. O relato crítico da autora destaca a experiência em etapas e as “estratégia coreográficas performativas” como acordos corporais. Assim, observamos as reverberações entre as referências em uma proposta estética e festiva no campo da participação.

Bertolt Brecht e palhaçaria: o riso para a construção de novas lógicas de mundo é o título do artigo no qual Ariel Pascke e Diego Elias Baffi refletem a concepção de Bertolt Brecht sobre a diversão, perguntando que função um determinado tipo de riso se insere criticamente na realidade. O texto analisa a diversão no trabalho de três palhaços: Karl Valentim e sua influência sobre Brecht; o palhaço argentino Chacovachi; e do brasileiro Esio Magalhães, fazendo paralelos que aproximam esses palhaços dos objetivos que Brecht almejava com seu novo teatro. Com isso, será pensado um teatro que gera um Riso Dialético, crítico e criativo.

Angela Stadler em **Dando tempo ao tempo: Experiências com o tempo na prática teatral pandêmica online**, investiga o tempo, estabelecendo relações entre conceitos e experimentos de organismos sencientes nas reverberações entre os laboratórios tecnovivos Dubáticos e o conceito de duração, indagando como ideias sobre o tempo influenciam performers em experimento de ação, para compreender as interferências temporais em corpos actantes, tendo como registro

as reflexões dialógicas entre conceitos e atos, em processos concomitantes, baseadas na pedagogia da experiência.

Aula de teatro na educação formal: a aparição do contexto social por meio dos jogos teatrais de Mileni Vanalli e Emily Pimenta analisa o estágio em teatro na escola para compreender como os/as estudantes vivem seus contextos sociais por meio do teatro, do jogo teatral e da cena. A autora analisou relatórios semanais das aulas em com o conteúdo teórico de teatro político, social e teatro na educação, a partir de autores como Paulo Freire, Zilda Bego e Anatol Rosenfeld, para concluir que é possível dialogar e compreender as opiniões de alunos/as e seus contextos sociais.

Em **Um olhar feminista sobre o VI Encontro de Arte Moderna de 1974 em Curitiba**, Simone Santos Soares aborda o Encontro que intitula o trabalho, indagando se sua organização, conduzida exclusivamente por mulheres, permite relacionar o evento ao Feminismo de Segunda Onda, e às questões de gênero levantadas no período.

Na seção **Entrevista** traz o texto **Os Olhos de poeta como enunciados performativos: uma entrevista imaginativa interespécies**, de Candice Didonet, que compreende a linguagem enquanto ato, conforme J. L. Austin, apresentando uma entrevista imaginativa, resultante de caminhadas realizadas em julho de 2022 pela cidade de Bogotá, com a planta migrante, considerada daninha, conhecida popularmente como Ojos de Poeta.

Governo do Estado do Paraná

Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba IFaculdade
de Artes do Paraná**

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

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

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

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

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

Vice-Diretor / Vice-Dean: **Prof. Me. 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 CastilhoBarone**

Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier:

Profa. Dra. Rosemeri Rocha da Silva; Prof. Me. Danilo Silveira;

Equipe Técnica Periódicos/Fap

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

Diagramador: **Dr. Francisco Gaspar Neto**

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

Gaspar Neto

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

Bibliotecário: **Me. Mary Tomoko Inoue**

Pareceristas ad hoc/Advisors

Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Anderson Bogéa

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Beatriz Avila Vasconcelos

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Catu Rizo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Danilo Silveira

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Deborah Bruel

Universidade Estadual do Paraná/EMBAP

Dra. Debora Souto Allemand

Universidade Federal de Pelotas

Me. Demian Garcia

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Eduardo Rocha

Universidade Federal de Pelotas

Me. Eliza Pratavieira

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Elke Siedler

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Ines Saber Mello

Universidade do Estado de Santa Catarina

Dra. Iriana Vezzani

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Juslaine de Fátima Abreu Nogueira

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Laudemir Pereira dos Santos

Universidade Federal da Bahia

Dra. Luciana Paula Castilho Barone

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Marcia Berselli

Universidade Federal de Santa Maria

Me. Márcio Luiz Mattana

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Marcelo Puppi Munhoz

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Dra. Milene Lopes Duenha

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Natalia Perosa Soldera

Université Laval

Me. Paulo Roberto Rego Barros Biscaia Filho

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Paulo Roberto Reis

Universidade Federal do Paraná

Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Roberta Cristina Ninin

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Robson Rosseto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Rodrigo Ribeiro Barreto

Universidade Federal do Sul da Bahia

Dra. Rosemeri Rocha Silva

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Samira Souza Brandão

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Conselho Editorial / Editorial Board

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

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. 23 (jul./dez.), 2022. –
Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2022. 494.

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

APRESENTAÇÃO 2

EDITORIAL 17

QUANDO “ISSO” SE TORNA UMA DANÇA COLETIVA: UMA ABORDAGEM SOBRE A
PRODUÇÃO DE ENUNCIADOS PERFORMATIVOS EM DANÇA A PARTIR DO PROCESSO DE
CRIAÇÃO DE RASURAS 24

Milene Lopes Duenha

UM NÚCLEO DE INTERGERACIONALIDADE NA ARTE E NA EDUCAÇÃO 42

Sandra Maria Corrêa Miller

MEMORIAL DESCRITIVO DE LABORATÓRIOS EXPLORATÓRIOS DA INTERATIVIDADE
ENTRE MÚSICA E DANÇA EM CONTEXTOS DE IMPROVISACÃO LIVRE 61

Luam Gabriel Clarindo Nunes

UM NÚCLEO: REFLEXÕES SOBRE REGISTRO AUDIOVISUAL DE IMPROVISOS EM DANÇA E
MÚSICA. 89

Fabio Cadore

CORPO, COGNIÇÃO E TECNOLOGIA: AS POTENCIALIDADES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO
EM DANÇA REMOTA NO UM 100

Larissa Lorena de Oliveira

ENTRE TANTAS E TANTAS, O HUMOR CONECTA E VIRA DANÇA 116

Gladistoni dos Santos

SENSORIOGRAFIA: UMA DISCIPLINA ARTÍSTICA E PERFORMÁTICA EM GESTAÇÃO E SUAS
RAÍZES NO UM - NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR/FAP E
LIMITES EM MOVIMENTO: CORPO EM QUESTÃO 142

Diviane Helena de Oliveira

CONFLUÊNCIA ENTRE CORPO, MEMÓRIA E NARRATIVAS NAS ARTES DA CENA:
CAMINHANDO PARA SI 173

João Vítor Ferreira Nunes

DANÇAR PARA SUSTENTAR A POTÊNCIA DE UM CORPO PLURAL 189

Mariah Sumikawa Spagnolo

SEÇÃO OUTROS TEMAS 205

“A PARTILHA DO SENSÍVEL”: ARTE E VIDA NOS ENCONTROS DE ARTE MODERNA E NOS
DOMINGOS DE CRIAÇÃO 205

Luana Hauptman Cardoso de Oliveira

A COR DIGITAL: MONDRIAN E COMPUTER ART. 227

Raphael Francisco da Silva

A ADAPTAÇÃO EM VIDEOCLIPES COMO DESAFIO NARRATIVO NA IMAGEM EM
MOVIMENTO 243

Ana Carvalho

Célia Vieira

ADA MCGRATH: A CONSTRUÇÃO SUBVERSIVA DE UMA PROTAGONISTA EM *O PIANO*,
DE JANE CAMPION 256

Lívia Zanuni

LADY GAGA E A IDENTIDADE ATRAVÉS DA RELIGIOSIDADE ARMÊNIA EM 911 282

Natasha Martins

OS ELEMENTOS CULTURAIS DO MEDO NA CULTURA AUDIOVISUAL POP JAPONESA: DOS
FILMES *TECHNO-HORROR* AO *STREAMING* 308

Juliano Pasqualini

AQUELAS QUE LEVO COMIGO PARA ESTUDAR O DIÁLOGO ENTRE DANÇA E ESPAÇO:
LITERATURAS, COLETAS E ANCESTRALIDADES 326

Silvia Loch

CRIAR ESPAÇOS DE CONVERSAÇÃO: UM OLHAR SOBRE A EXPOSIÇÃO "RETROSPECTIVA"
DE XAVIER LE ROY 351

Sofia Vilasboas Slomp

Sayonara Pereira

SINTA-SE À VONTADE E NEGOCIE SEU ESPAÇO 369

Matilde Wrublevski Pereira et al

Alessandra Lima de Carvalho

BERTOLT BRECHT E PALHAÇARIA: O RISO PARA A CONSTRUÇÃO DE NOVAS LÓGICAS DE
MUNDO 390

Ariel Pascke.

Diego Elias Baffi

DANDO TEMPO AO TEMPO: EXPERIÊNCIAS COM O TEMPO NA PRÁTICA TEATRAL
PANDÊMICA *ONLINE* 413

Angela Stadler

AULA DE TEATRO NA EDUCAÇÃO FORMAL: A APARIÇÃO DO CONTEXTO SOCIAL POR
MEIO DOS JOGOS TEATRAIS 445

Mileni Vanalli.

Emily Pimenta

UM OLHAR FEMINISTA SOBRE O VI ENCONTRO DE ARTE MODERNA DE 1974 EM
CURITIBA 461

Simone Santos Soares

ENTREVISTA 488

OS OLHOS DE POETA COMO ENUNCIADOS PERFORMATIVOS: UMA ENTREVISTA
IMAGINATIVA INTERESPÉCIES 488

Candice Didonet

Contents

PRESENTATION 2

EDITORIAL 17

WHEN “THAT” BECOMES A COLLECTIVE DANCE: AN APPROACH TO THE PRODUCTION
OF PERFORMATIVE UTTERANCES IN DANCE FROM THE CREATION PROCESS OF
RASURAS 24

Milene Lopes Duenha

UM NUCLEO OF INTERGENERATIONALITY IN ART AND EDUCATION 42

Sandra Maria Corrêa Miller

DESCRIPTIVE NARRATIVE OF EXPLORATORY LABORATORIES OF INTERACTION BETWEEN
MUSIC AND DANCE IN FREE IMPROVISATION CONTEXTS 61

Luam Gabriel Clarindo Nunes

UM NÚCLEO: CONSIDERATIONS ON AUDIOVISUAL RECORDINGS OF CONTEMPORARY
DANCE AND MUSIC IMPROVISATIONS. 89

Fabio Cadore

BODY, COGNITION AND TECHNOLOGY: POTENTIALITIES IN THE PROCESS OF CREATION
IN REMOTE DANCE IN THE UM 100

Larissa Lorena de Oliveira

ENTRE TANTAS E TANTAS, HUMOR CONNECTS AND TURNS INTO DANCE 116

Gladistoni dos Santos

SENSORYGRAPHY: AN ARTISTIC AND PERFORMATIVE DISCIPLINE AND ITS ROOTS IN UM
- NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA AND LIMITES EM MOVIMENTO: CORPO
EM QUESTÃO 142

Diviane Helena de Oliveira

CONFLUENCE BETWEEN BODY, MEMORY AND NARRATIVE IN THE ARTS OF THE SCENE:
WALKING TOWARDS ONESELF 173

João Vítor Ferreira Nunes

DANCING TO SUSTAIN THE POWER OF A PLURAL BODY 189

Mariah Sumikawa Spagnolo

OTHER TOPICS SECTION 205

“THE SHARING OF THE SENSITIVE”: ART AND LIFE IN THE MEETINGS OF MODERN ART
AND ON THE SUNDAYS OF CREATION 205

Luana Hauptman Cardoso de Oliveira

DIGITAL COLOR: MONDRIAN AND COMPUTER ART. 227

Raphael Francisco da Silva

ADAPTATION IN VIDEOCLIPS AS A NARRATIVE CHALLENGE WITHIN THE MOVING IMAGE
243

Ana Carvalho

Célia Vieira

ADA MCGRATH: THE SUBVERSIVE CONSTRUCTION OF A PROTAGONIST IN THE PIANO,
JANE CAMPION 256

Lívia Zanuni

ARMENIAN RELIGIOUS IDENTITY IN LADY GAGA'S 911 282

Natasha Martins

TECHNO-HORROR MOVIES TO STREAMING: THE CULTURAL ELEMENTS OF FEAR IN
JAPANESE POP AUDIOVISUAL CULTURE 308

Juliano Pasqualini

THOSE I TAKE WITH ME TO STUDY THE DIALOGUE BETWEEN DANCE AND SPACE:
LITERATURES, COLLECTIONS, AND ANCESTRY 326

Silvia Loch

CREAR ESPACIOS DE CONVERSACIÓN: UNA MIRADA A LA EXPOSICIÓN
"RETROSPECTIVA" DE XAVIER LE ROY 351

Sofia Vilasboas Slomp

Sayonara Pereira

FEEL FREE TO NEGOTIATE YOUR SPACE. 369

Matilde Wrublevski Pereira et al

Alessandra Lima de Carvalho

BERTOLT BRECHT AND CLOWING: LAUGHING FOR THE CONSTRUCTION OF NEW
WORLD LOGIC. 390

Ariel Pascke.

Diego Elias Baffi

TAKING TIME: EXPERIMENTS WITH TIME ON ONLINE PANDEMIC THEATRICAL PRACTICE
413

Angela Stadler

THEATER CLASS IN FORMAL EDUCATION: THE APPEARANCE OF THE SOCIAL CONTEXT
THROUGH THEATER GAMES 445

Mileni Vanalli.

Emily Pimenta

A FEMINIST LOOK AT THE VI ENCOUNTER OF MODERN ART OF 1974 IN CURITIBA 461
Simone Santos Soares

INTERVIEW 488

LOS OJOS DE POETA COMO ENUNCIADOS PERFORMATIVOS: UNA ENTREVISTA
IMAGINATIVA INTERESPECIES 488

Candice Didonet

EDITORIAL

No contexto universitário das graduações em dança, o estudo dos processos de pesquisa e criação artística estão continuamente se aprimorando e se complexificando. Este fenômeno se dá pelo investimento dos profissionais da área na articulação entre pesquisas que são organizadas tanto no âmbito artístico performativo como no ambiente acadêmico. Nesta perspectiva emergem lógicas diferenciadas de produção de conhecimento e, como consequência, o compartilhamento de pesquisas entre docentes e discentes, nutre a produção de saberes e a expansão dos estudos realizados no campo da pesquisa em dança. Ideias e proposições tecidas em ambientes que fomentam a criação de discursos e práticas singulares tornam-se imprescindíveis por promover a multiplicidade de vozes e fazer ecoar micro-transformações sociais. A disseminação dessas práticas e discursos se dá pela publicação de livros, anais, cadernos de eventos, congressos, simpósios, festivais e mostras. Nessas situações a dança estabelece diálogo com outras áreas do conhecimento, tais como a educação, a neurociência, a filosofia, a comunicação, entre outras.

É a partir do encontro entre pensamentos heterogêneos que a produção de outros saberes e modos de vida é possível e, neste sentido, a pesquisa em arte se faz em rede, articulando diferentes contextos e perspectivas artísticas e teóricas. Por isso, a importância deste dossiê, em apresentar as singularidades destes pesquisadores contemporâneos do campo da dança, da música e das artes performativas, considerando desde a insistência na manutenção do projeto de extensão *UM - núcleo de*

pesquisa artística em dança da UNESPAR ao longo dos seus 36 anos de existência tecendo diálogo direto entre a comunidade de pesquisadores, docentes, discentes e egressos do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança em estreita relação com a comunidade. É notável que a indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão no contexto universitário é ponto crucial e despoletador de um fazer universitário político e autônomo, convoca a reflexão e o exercício de práticas que acontecem na articulação dos saberes com a sociedade.

O *UM – Núcleo de pesquisa artística em dança da UNESPAR*, pertence ao colegiado do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança. Este grupo nasceu em 1986 com o nome de Grupo de Dança e desde então, passou por vários formatos de existência. partir de 2000, o foco no criador-intérprete foi um dos eixos que se mantém até os dias de hoje. Sobretudo, investe na autonomia e nas práticas que o artista/pesquisador é o sujeito e objeto de estudo nos processos investigativos que articulam teoria e prática. Os integrantes são alunos e ex-alunos do curso de dança, estudantes de outros cursos da instituição, assim como pessoas da comunidade interessadas em práticas artísticas com foco no corpo. Há vinte e dois anos apresenta como proposta, desenvolver uma pesquisa artística fundamentada pelo viés da Educação Somática, focalizando os estudos investigativos, perceptivos e cognitivos em processos de criação. Os conceitos atrelados a esta pesquisa são: O Corpo Propositor (CP), a Enação, o Discurso Performativo, a Memória e a Dramaturgia que partem de questões individuais e que se complexificam em criações artísticas colaborativas/compartilhadas.

Este dossiê surge como um desdobramento do projeto de pesquisa **Rasuras: enunciados performativos** e também como um

desejo de ainda ecoar questões provenientes do processo de criação do espetáculo homônimo do núcleo, integrante do projeto em questão. *Rasuras*¹ é um espetáculo de dança que existe como resultado de um processo investigativo vivido no projeto de extensão UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). O espetáculo que conta com proposição Rosemeri Rocha, Danilo Ventania Silveira e Milene Lopes Duenha, teve sua estreia em julho de 2019 no TELAB da UNESPAR² e seguiu com inúmeras apresentações por demais espaços da cidade de Curitiba e, também, com uma apresentação na cidade de Itajaí/SC.

Em *Rasuras*, dialogamos com um entendimento de enunciados performativos em dança, em que cada bailarino, a partir do processo de criação vivido, organizou uma dança que diz sobre seus interesses artísticos, suas escolhas e desejos, baseados em questões desabrochadas e lapidadas no decorrer do processo de criação. O que estamos chamando de enunciados performativos se apresenta como uma lógica dançante que não segue uma linha ou formato, mas sim se constitui como uma organização corporal proveniente do processo criativo vivido no UM, em que buscamos fomentar os interesses em dança de cada bailarino, advindo de proposições objetivando um olhar para a singularidade dos corpos e de seus interesses artísticos. Portanto, os enunciados performativos são organizações de lógicas de movimento que se configuram a partir de um assunto que cada corpo escolhe assumir como dança.

¹ Elenco: Eliza Pratavieira, Giulia Bieler, Jean Alenbo, Joanes Barauna, Oberdan Piantino e Renata Pellizzoni da Cruz. Proposição e Dramaturgia Colaborativa: Danilo Ventania Silveira, Milene Duenha e Rosemeri Rocha. Ambiente sonoro: Angelo Esmanhotto. Luz: Danilo Ventania Silveira. Fotografia: Cayo Vieira.

² Teatro Laboratório da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), que tem como objetivo atender as demandas artístico-acadêmicas dos Cursos Superiores de Bacharelado em Artes Cênicas, Licenciatura em Teatro e Bacharelado e Licenciatura em Dança desta instituição.

Tendo em vista que o espetáculo *Rasuras* se apresenta como um coletivo de enunciados performativos que se dá pela lógica dos discursos em dança, este dossiê se configura como uma teia de singularidades artísticas que cultivam posicionamentos no mundo. Assim, se organiza aqui um encontro de ideias semeadas por artistas e pesquisadores que produzem pesquisas relevantes para o contexto da dança nacional e internacional, alguns já passaram pelo núcleo de extensão *UM*, como bailarinos e ou professores e outros fazem parte da rede de estudiosos que conectam saberes às práticas artístico-corporais, abrindo possibilidades de outros caminhos para se produzir conhecimento em dança, entrecruzados com outros saberes.

A construção relacional entre teorias e práticas faz com que reflitamos sobre os aspectos cognitivos, perceptivos e educacionais na pesquisa e na criação artística em dança. Neste sentido, convidamos autores irreverentes com pesquisas, discursos e práticas construídas em redes.

São nove artigos que fazem parte deste dossiê, os quais se destacam na seguinte ordem:

A autora Milene Lopes Duenha apresenta o artigo **Quando “isso” se torna uma dança coletiva: uma abordagem sobre a produção de enunciados performativos em dança a partir do processo de criação de *Rasuras***, onde contextualiza a obra para discutir possibilidades compositivas em Dança e seus aspectos ético-políticos.

No artigo intitulado **UM núcleo de intergeracionalidade na arte e na educação**, a autora Sandra Maria Corrêa Miller, promove uma discussão sobre a perspectiva intergeracional na relação observatória

com os participantes do UM-Núcleo, abordando a discussão com algumas percepções advindas das vivências e reflexões.

O artigo intitulado **Memorial descritivo de laboratórios exploratórios da interatividade entre música e dança em contextos de improvisação livre**, do pesquisador Luam Gabriel Clarindo Nunes analisa os laboratórios realizados pelo *UM - núcleo de pesquisa em dança da UNESPAR* abordando as experimentações das diferentes propostas de interação entre música e dança em sessões de improvisação.

No artigo intitulado **UM Núcleo: reflexões sobre registro audiovisual de improvisos em dança e música**, Fabio Cadore ao estabelecer relações entre as noções de vídeo e áudio, o improviso em dança contemporânea e música, promove uma reflexão sobre questões relacionadas ao ato de registrar uma performance artística com foco no projeto de extensão, *UM: núcleo de pesquisa artística em dança da FAP*.

A autora Larissa Lorena de Oliveira, com o artigo **Corpo, cognição e tecnologia: as potencialidades no processo de criação em dança remota no UM**, discute sobre as relações de corpo, cognição e tecnologia e como estas relações se refletiram no processo de criação e improvisação em dança, no ano de 2021, dentro do grupo de extensão UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar.

A artista Gladistoni dos Santos, com o artigo **Entre tantas e Tantos, o humor conecta e vira dança**, apresenta o fruto do desejo de especular o humor na dança a partir da articulação entre as ideias de algumas autoras e o modo como o humor foi sendo testado no corpo a partir da trajetória e contexto de criação da *Entretantas Conexão em Dança*.

O artigo intitulado, **SENSORIOGRAFIA: uma disciplina artística e performática em gestação e suas raízes no UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP e Limites em Movimento: Corpo em Questão**, Diviane Helena de Oliveira compartilha elementos presentes na construção de uma disciplina artística e performática que chamou de *Sensóriografia* e suas recentes definições móveis. Abordando e aprofundando os seus conceitos e compreender as influências do *UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP e Limites em Movimento: Corpo em Questão*

O pesquisador João Vítor Ferreira Nunes, com o artigo **Confluência entre corpo, memória e narrativas nas artes da cena: caminhando para si**, discute acerca de Corpos, Memórias e Ancestralidades, entendendo que são territórios que se convergem e levam os indivíduos ao encontro consigo mesmos, a partir do momento que ocupam os porões das memórias.

E por fim, a pesquisadora Mariah Sumikawa Spagnolo, com a entrevista **Dançar para sustentar a potência de um corpo plural**, aborda a conversa com a artista pesquisadora Rosemeri Rocha, a partir da ponte com o espetáculo “Cinco Dança”, onde das cinco bailarinas que atuaram, sendo que cada uma delas tem uma carreira grandiosa. Abordando o espetáculo como um espaço para aprofundarmos um olhar para uma criação artística em dança.

Desejamos a todos e a todos uma boa leitura!

Danilo Ventania Silveira

Rosemeri Rocha da Silva

Organizadores do dossiê

Rosemeri Rocha da Siva

Artista/professora/pesquisadora interessada em processos investigativos e perceptivos do corpo nos processos de criação em arte. Doutora e Mestre em Artes Cênicas-UFBA. Especialista em Dança-FAP. Possui Graduação e Licenciatura em Dança-PUC/PR. Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996-UNESPAR/FAP. Atua como diretora do Centro de Artes e faz parte do colegiado do Mestrado Profissional em Artes. Coordena Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR

Danilo Silveira

Natural de Araçoiaba da Serra/SP. Artista da cena, pesquisador em dança, professor de yoga, arte-educador, trilheiro e caçador de cachoeiras. Doutorando em Artes Cênicas pela USP. Graduado em Dança pela UNESPAR e Graduado em Teatro pela UNISO (2008). Atualmente é docente do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e coordenador no Núcleo de Estudos para Relações Étnico Raciais (NERA) da UNESPAR. Também atua como docente no curso de graduação em Dança do Centro Universitário de Ensino, Ciência e Tecnologia do Paraná.

Quando “isso” se torna uma dança coletiva: uma abordagem sobre a produção de enunciados performativos em dança a partir do processo de criação de Rasuras

Milene Lopes Duenha¹

Resumo:

O presente texto parte de uma experiência de criação junto ao UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - para discutir possibilidades compositivas em Dança e seus aspectos ético-políticos. O faz a partir de uma investida na noção de enunciado performativo, aqui compreendido como ação do corpo capaz de figurar e/ou reiterar dinâmicas discursivas diversas. Para tanto, se realiza um breve percurso descritivo da prática desenvolvida junto ao Núcleo UM com base em um dos exercícios do sistema Modo Operativo AND: o “Jogo do enunciado” ou jogo do “Isto-Isto-Isto” e se desenvolve um percurso reflexivo acerca da ideia de enunciado performativo e criação em dança com referência na abordagem do discurso, como trazido por Michel Foucault.

Palavras-chave: Composição em dança; Enunciados performativos; Modo Operativo AND; Dança e política.

When “that” becomes a collective dance: an approach to the production of performative utterances in dance from the creation process of Rasuras

24

Abstract:

The starting point of this essay is a creation experience with the UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança of the Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - to discuss compositional possibilities in Dance and its ethical-political aspects. It does so from an approach on the notion of performative utterance, understood as a body action capable of representing and/or reiterating different discursive dynamics. In order to do so, there is a brief description of the practice developed at Núcleo UM, based on one of the exercises of the Modo Operativo AND system: the “Jogo do enunciado” or “Isto-Isto-Isto”, and a reflective route is developed on the idea of performative utterance and creation in dance with reference to the discourse approach by Michel Foucault.

Keywords: Dance composition; Performative utterances; Modo Operativo AND; Dance and politics.

A primeira coisa que se faz, é re-parar, de parar de novo. Talvez como uma pausa para se dar conta, o mais francamente possível, do que acontece.

¹ Artista da dança, professora colaboradora nos cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. <https://lattes.cnpq.br/5227467362015897>

Aqui aparece o convite para suspender o impulso do “já saber” para tatear com os olhos - e outros recursos perceptivos - o que aparece. Depois de *re-parar*, nos darmos o tempo necessário para conter o gesto espontaneísta baseado nos nossos pré-conceitos sobre as coisas, entramos em um segundo estágio, o de reparar como notar algo, fazer *reparagem*: contemplar e inventariar o que tem, as propriedades e as possibilidades. À essa altura, as formas, as texturas, as velocidades, o modo como se posiciona no espaço nos salta à percepção. “O quê?”; “Como?”; e “Quando-onde?” são as perguntas que substituem o desejo de saber o “Por quê?” e o “Quem?” do acontecimento. Nesse segundo passo há ainda um interstício, algo que se endereça à pessoa que se depara com o acontecimento, sendo essa, convidada a mapear as próprias possibilidades diante daquilo que se apresenta. O terceiro estágio, que é a tomada de posição ou o gesto de *reparação*, pode se dar dos mais diferentes modos em busca da manutenção da vida em relação ao que foi inventariado. Nesse ato, tudo é maneira de se implicar, inclusive, a ação de não fazer nada. O convite a seguir é para a sustentação da *reparação*. A ética do trabalho é situada.

Três modulações do Reparar são trazidas como provocação ao grupo de participantes ao se iniciar alguns dos exercícios do Modo Operativo AND. Elas são base para a maioria das suas práticas. Também o foram ao compor a experiência de criação de “Rasuras”², trabalho de dança desenvolvido durante o ano de 2019 junto ao UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), cujo foco era a criação de enunciados performativos em dança.

O Modo Operativo AND se descreve como um sistema transversal de investigação que se volta às dinâmicas de convívio coletivo em relação situada. É um sistema no qual uma ética das relações é exercitada constantemente fazendo convite a uma atenção outra aos acontecimentos. Utiliza para isso

² Trabalho artístico desenvolvido no âmbito das práticas do UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar - FAP, projeto de extensão coordenado por Rosemeri Rocha. As (os/es) criadores-intérpretes foram: Eliza Pratavieira, Giulia Bieler, Jean Ander, Joanes Pedro Barauna, Jossane Ferraz, Oberdan Piantino, Renata Pellizzoni da Cruz e Tayná Stocco Renisz. A dramaturgia colaborativa foi de: Rosemeri Rocha, Danilo Silveira, Nara Calipo, Mariah Spagnolo e Milene Lopes Duenha. A ambientação sonora foi de Angelo Esmanhotto. No link a seguir é possível acessar um vídeo do trabalho: < <http://mostraartistica.unespar.edu.br/rasurasenunciadosperformativos.html> >. Acesso em: 11/08/2022.

recursos circunscritivos, performativos e enunciativos. O sistema oferece um conjunto de jogos e ferramentas-conceito que viabilizam práticas ético-estéticas tomando duas perguntas como ponto de partida: “Como viver juntas?” e “Como não ter uma ideia?”. O conectivo E (AND), é enunciado e procedimento, é convite para, em vez de operar uma lógica do saber (É) e uma lógica do achar (OU), seguir em busca da vitalidade dos possíveis no encontrar, no ato de saborear (provar a sabedoria das coisas), experienciando conexões (E) e, conseqüentemente operando um funcionamento mais aberto às dinâmicas reciprocidade³. O Modo Operativo AND é recurso para criação em arte, mas muito antes disso é recurso de percepção e manutenção de vitalidade dos corpos, dos corpos em encontros, das coisas que são produzidas nos encontros dos corpos com o mundo. É modo de invenção de mundo, de questionamento incorporado de determinados discursos opressores e de formulação de enunciados instauradores de outras cartografias.

Este texto traz um breve relato de processo e algumas reflexões sobre a criação em dança e a dimensão ético-política inerente às escolhas de cada investida na composição coreográfica. Para isso, um dos exercícios do Modo Operativo AND, o “Jogo do enunciado” ou jogo do “Isto-Isto-Isto”, é apresentado junto das modificações operadas nele para a aplicação situada em um processo compositivo em dança. Na sequência, se instaura um percurso reflexivo que observa a investida nesse tipo de procedimento em atenção às relações entre o processo de criação em dança e as lógicas discursivas nele presentes. Compreende-se a ideia de enunciado performativo como ação do corpo que compõe dinâmicas discursivas vigentes na sociedade e é composto por elas.

³ Texto com base na descrição desse sistema contida no site do AND Lab – Centro de Investigação em Arte e Políticas da Convivência. Mais informações podem ser encontradas em: < <https://www.and-lab.org/que> >. Acesso em: 10/08/2022.



Fig. 1 Imagem de apresentação de “Rasuras”

“Rasuras”, Curitiba, 2019 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar – FAP.
Foto: Caio Vieira. Acervo do grupo.

O Jogo do enunciado do Modo Operativo AND: do Isto ao Isso ao Isto

27

Há muitas maneiras de ativação do Modo Operativo AND em práticas artísticas e muitos são os exercícios que podem ser habitados em processos de criação. Um deles se refere à possibilidade de circunscrição daquilo com o que se depara, o acontecimento, com um percurso que permite mapear o campo de questões, afetos e emergências. Trata-se de um desdobramento do processo de mapeamento das propriedades e possibilidades - como na segunda modulação do *reparar* que convida a notar e inventariar o que se tem - na tentativa de aproximação do regime de forças operantes na situação em foco. Tal exercício permite chegar à uma frase, um tipo de enunciado que pode ser desdobrado infinitamente em processos de enunciação e de reperformance.

Habitar uma zona de transferência, um território de quasidade é condição para acompanhar as múltiplas possibilidades de movimento em um processo. Um dos recursos, além do ato de reparar o que tem e o que pode a situação em foco, envolve a produção de frases portadoras das forças mapeadas. A operação acontece como se fosse possível colocar uma lupa sobre um fractal de um acontecimento inventariando-o, passando por um processo de perscrutação,

para, em seguida, desenvolver uma “Frase-Força” que abre possibilidades de desdobramentos da mesma por meio de reperformance. Esse é o atualmente denominado jogo do “Isto-Isto-Isto”, também conhecido por “Jogo do enunciado” que compõe os “Jogos de Zona de Transferência” do Modo Operativo AND. A matéria que dá início a esse exercício é sempre situada, uma “Imagem-Situação” (EUGENIO, 2019, p. 31) que pode ser uma imagem fotográfica, ou outra matéria passível de observação. Essa matéria é compreendida nessa prática como um “Isto”, algo que tem certo contorno e que permite uma aproximação com uma espécie de bloco. O enunciado, ou seja, a frase-força emergente do processo de circunscrição dessa matéria e produção de síntese do regime de forças operantes nela, é compreendido como um “isso”, uma frase escrita capaz de carregar as forças mapeadas, mas que é potencialmente aberta para possíveis desdobramentos. O desdobramento como reperformance a partir do enunciado é um novo “Isto”, uma nova conformação, geralmente em outra matéria, que ativa/performa o enunciado e revela pistas do que a imagem-situação trazia antes de ser desdobrada. Fernanda Eugenio (2019, p. 33) descreve cada passo dessa trajetória como: “Posição”, “Decomposição” e “Reposição”, o que se pode visualizar no gráfico a seguir:

Fig. 2 Gráfico ilustrativo “Jogos de Zona de Transferência” do Modo Operativo AND.

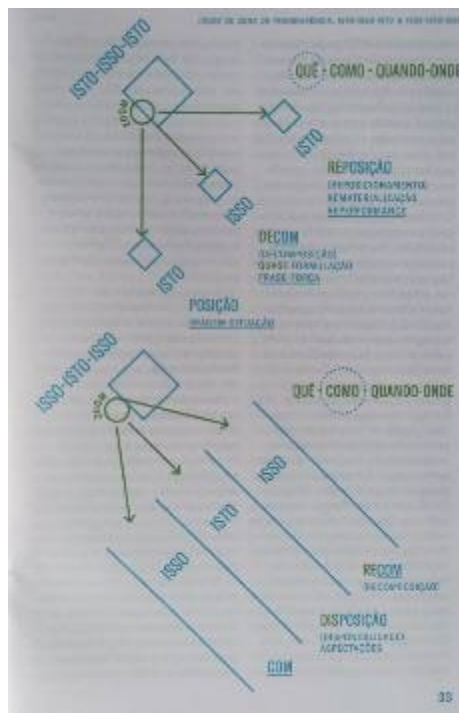


Imagem descritiva dos jogos do “Isto-Isso-Isto” e do “Isso-Isto-Isso” contidas na Caixa Livro AND produzido por Fernanda Eugenio (2019). Foto: Milene Duenha. Acervo da Autora.

Um dos modos de se chegar à Frase-Força é, além de perceber o que se apresenta, registrar, enumerar e fazer um inventário em ato decompositivo da Imagem-Situação. Por exemplo, diante de uma imagem fotográfica, para além da interpretação, de tentar encontrar o que se quer dizer com a imagem, se volta antes ao seu conteúdo. Dela podem ser enumeradas as materialidades, os afetos, os movimentos, as linhas para onde apontam, os gestos, as posições, as formas, as intensidades, as relações, dentre outras coisas. Busca-se com isso perceber as operações e linhas de forças que a compõe. Após esse passo, a procura é pela diferença de relevo entre os elementos enumerados, selecionar o que mais se ajusta ao conteúdo em consideração ao contexto acessado da Imagem-Situação chegando a um contorno. Na sequência, se produz uma frase portadora das forças presentes no recorte em questão, não se tratando nem de uma frase precisamente descritiva, nem de uma frase completamente interpretativa. É muito frequente a aparição de neologismos e outras grafias incomuns na linguagem formal. Como traz Eugenio (2019, p. 32)

[...] o Isso pode, quando muito, ser quase-dito, nunca integralmente formulado, nunca integralmente desvendado, dando-se em vislumbre de modo contingente através de aspectações sempre parciais. Ou seja, aqui parte-se do finito para perscrutar o ilimitado.

O enunciado é, então, a “matéria/forma contingente e situada do acontecimento” (Eugenio, 2019, p. 30). Trata-se, como afirma essa autora, de uma operação de transferência da força afetiva à (re)criação do corpo da “comparência no plano coletivo”. É modo de rerepresentar as forças que o acontecimento porta. Por outro lado, é necessário ressaltar que o que se apresenta não se trata de uma configuração totalmente estável. É justamente o modo de fazê-lo que determina seu nível de abertura a possíveis desdobramentos capazes de carregar as forças ali presentes. Não é nem reproduzir, nem criar sem precedentes, mas encontrar meios, termos, gestos que operem na justeza circunscritiva, um movimento do “indefinível ao “(re)conhecível” (EUGENIO, 2019, p. 32) em possibilidades

sucessivas infinitas. Assim, será sempre possível reparar um lastro do que foi, o cerne da questão, sua força estará sempre presente, independente da mídia.

A Teatro Secalhar, grupo de teatro que tem o Modo Operativo AND como base de suas criações, tem utilizado tal procedimento como modo de impulsionar a criação sem encerrá-la em formatos rígidos⁴. O grupo produz enunciados a cada vez que necessita mapear e dar contorno ao que se apresenta nos processos de criação e a partir daí inventa modos singulares de desdobramentos performativos. Para Plahtyn (2022, p. 27) “o enunciado permite uma viagem multidirecional entre as rugosidades do acontecimento, permite que nós sintamos esses relevos sem nomeá-los como isto ou aquilo”. Os processos desse grupo envolvem habitar alguns jogos do Modo Operativo AND e articular as emergências no coletivo como composição dramaturgicamente móvel. Ao chegar em algum ponto que demanda circunscrição, o grupo para para *reparar* o vivido. Dentre outras coisas, realiza o Jogo do “Isto-Isto-Isto” e, ao chegar ao enunciado, segue em articulação das pistas emergentes nele. Por exemplo, depois de realizar subseqüentes jogos compositivos, uma das primeiras frases articuladas no processo de criação do espetáculo “IepAp” foi: “Passaar transformante pegada de um passo a outro ex-paço” (PLAHTYN, 2022, p. 26). A partir desse procedimento, o grupo buscou um modo de performar esse enunciado gerando, com isso, outra matéria e assim seguiu em subseqüentes enunciações e performances até a última configuração desse espetáculo.

Rasuras

No processo de criação de “Rasuras”, o caráter performativo dos enunciados fazia convite a uma abordagem mais incorporada, assim, as proposições em dança buscavam acessar o universo singular de cada integrante do grupo em busca da possibilidade de circunscrição e enunciação do que emerge como movimento. Essas emergências eram também compreendidas como elementos discursivos. Para além de uma constatação sobre a gestualidade apresentada, interessava acompanhar sua transposição em composição coreográfica, e o uso

⁴ Para saber mais, acessar o site do grupo disponível em: < <https://www.teatrosecalhar.com/o-grupo> > e o livro “IepAp: relatos de criação” disponível em: < <https://linktr.ee/teatrosecalhar> >. Acesso em: 10/08/2022.

do termo performatividade denotava justamente esse movimento entre enunciar e performar considerando certa indissociabilidade entre essas duas ações.

A noção de performatividade tem base nos estudos de John Langshaw Austin (1990) que, ao discutir a linguagem traz a noção de ato performativo. Esse autor oferece uma visão performativa da linguagem, entendendo-a como ação no mundo e não como descrição, uma relação intrínseca entre gesto e discurso.

Foi durante um programa de entrevista no rádio, em 1956, que Austin usou pela primeira vez o termo performativo. Ele estava inicialmente descrevendo uma forma de fala, o chamado enunciado performativo, no qual a questão da performatividade é também a performance da ação. Chamamos de performativas, então, palavras que, mais que descrever algo, fazem algo. Exemplos familiares são enunciados como: eu aceito no contexto de um casamento ou a frase bíblica e fez-se a luz, e a luz se fez (HOFFMANN; JONAS, 2013).

De acordo com essa abordagem, a linguagem é modo de agência e as frases não se restringem à descrição de fatos no mundo. Inicialmente este autor faz uma divisão entre enunciados performativos e constatativos. Os enunciados performativos se referem a dizeres que realizam ações, que tem incidência na realidade como: “eu te batizo”; declaro inaugurada a praça”. E os enunciados constatativos seriam utilizados mais para constatar fatos, mas que também tem caráter performativo⁵.

Na proposta que culminou na produção de “Rasuras”, a articulação de enunciados performativos dos corpos que dançam levava em consideração o caráter de ação que a ideia de enunciado porta. Diante disso, a proposta parecia um convite direto à aplicação da ferramenta do Modo Operativo AND, o Jogo do “Isto-Isto-Isto”, uma vez que se evidenciava tanto o interesse em enunciar, quanto o interesse em desdobrar os enunciados. Embora a proposição do grupo carregasse a ideia de produção de enunciados em uma abordagem desses como ações performativas, por se tratar de um trabalho em dança com foco nas

⁵ A Performatividade também é assunto em outras abordagens como a dos estudos de Gênero, a exemplo de Judith Butler, e os estudos das Artes Performativas, a exemplo de Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, Josette Féral e Edécio Mostaço.

singularidades dos corpos, não parecia possível uma aplicação fiel do exercício do “Isto-Issso-Isto” como experimentado originalmente.

O primeiro desafio foi a necessidade de apresentar esse exercício em seu formato usual sem passar pelos jogos que podem anteceder-lo. Houve uma breve apresentação do Modo Operativo AND e a explicação da proposta. A primeira atividade foi a apresentação de uma imagem, uma pintura do artista René Magritte e o convite ao grupo a encontrar palavras para descrevê-la. Após isso, o convite a um esforço coletivo a selecionar as palavras capazes de anunciar o que ela apresentava. Em seguida, o grupo foi desafiado a encontrar frases-sínteses a partir do que havia sido recolhido no exercício coletivo.

Após essa primeira investida, o desafio passou à percepção das propriedades e possibilidades de uma imagem em movimento, no caso, a Imagem-Situação eram os próprios corpos que derivavam em investigação de seus possíveis enunciados singulares. O grupo já estava trabalhando há alguns meses, o que permitiu que esse exercício acontecesse em função da pesquisa de cada pessoa. Houve, então, o convite à manutenção da pesquisa individual, porém como um processo que teria auxílio de outra pessoa do grupo. Uma pessoa movia a partir do que já vinha desenvolvendo como princípios para a sua ação, enquanto outra pessoa a acompanhava atentamente recolhendo, por escrito, as propriedades e possibilidades que esse mover apresentava. Como no campo da dança há gramáticas mais específicas e modos de descrição bastante conectados com qualidades de movimento, sensações, relação espacial, etc, esse primeiro exercício de inventariar o que cada dança continha gerou um arsenal. O passo seguinte foi, ainda em duplas, elencar dentre os elementos mapeados em cada investigação aquilo que mais se evidenciava no gesto. Nesse processo, o olhar de outra pessoa era imprescindível, pois o inventário do conjunto de gestos trazia tanto aquilo que se dava a ver espacialmente, quanto aquilo que se manifestava mais intimamente no corpo e que poderia ser confirmado nessa etapa do exercício no qual as duplas conversavam e selecionavam juntas as palavras que mais se conectavam à experiência.

Esse processo aconteceu ao longo de algumas semanas e entre um procedimento e outro havia espaço para que cada pessoa pudesse revisitar suas pistas na experimentação de movimento. O próximo passo demandou bastante

autonomia, uma vez que, diante dos componentes selecionados, cada pessoa deveria encontrar a sua Frase-Força. Houve um acompanhamento individual na tentativa de contribuir para que cada pessoa pudesse chegar à sua frase sem uma excessiva interferência de escolhas subjetivas ou interpretativas, o que poderia deixar a frase ou demasiado hermética ou demasiado explícita. Assim, frases como: “O oposto do contrário mais não” (de Joanes Pedro Baraúna); “Corpo Concreto” (de Tayna Renisz) e tantas outras emergiram e se tornaram um recurso a ser revisitado, não com a intenção de fixar partitura de movimento ou fragmento coreográfico, mas como uma possibilidade de reperformar seu enunciado a cada ensaio. À medida que a pesquisa de cada integrante se complexificava, mais elementos surgiam no processo dramatúrgico que envolvia o coletivo. Uma dança dos enunciados evoluía como composição que se dava em cada corpo. Os corpos se anunciavam também como expressão de um grupo. Uma conversa entre enunciados singulares instaurava um lugar de fala, desde a dança, como evidenciação de elementos discursivos muito próprios, porém, nunca fechados. O “Isto” que se apresentava a cada apresentação, ou seja, a oportunidade de reperformance desses enunciados, tinha sempre contornos maleáveis.



Fig. 3 Imagem de apresentação de “Rasuras”

“Rasuras”, Curitiba, 2019 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar – FAP.
Foto: Caio Vieira. Acervo do grupo.

Há nesse exercício do “Isto-Isto-Isto”, qualquer coisa que se assemelha à criação e o desvendar de enigmas. As frases que dele emergem, geralmente oferecem algo intrigante, um tipo de charada que expõe uma complexidade. Por outro lado, seus aspectos paradoxais é que o tornam aberto o suficiente para que desdobramentos sejam possíveis. Ao tratarmos da ética do Modo Operativo

AND, o cuidado com a articulação das matérias em questão, a criação de consistência e a busca por certa precisão na tomada de posição são elementos determinantes das derivações relacionais. O que está em jogo de fato é a relação. As consequências de cada ato têm reverberações no coletivo. Quanto mais próximas das dinâmicas de representação e significado as posições são, mais implícitas e fechadas elas se tornam, reduzindo a possibilidade de participação de outra (os/es) naquilo que se apresenta. Em outras palavras, se meu gesto, como modo de enunciação se mantém muito condicionado às percepções individuais (do cada um com sua leitura de mundo), pouca abertura existe para a criação de um mundo comum.

Podemos dizer que muito da criação artística está sujeita a esses mesmos princípios. Por mais que as lógicas de representação estejam presentes em nossas leituras, somente elas não bastam para pensarmos uma proposição artística que pretende se fazer como convite ao (a) interlocutor (a/e). Há sempre um elemento de estranhamento e uma articulação com o conhecido nos processos cognitivos de apreensão de uma nova informação. Se considerarmos essa tendência perceptiva, as pistas para a efetividade de uma criação artística passam pela produção de enunciados que não sejam nem tão abertos e explícitos e nem tão fechados e implícitos.

Como interagimos através da linguagem, é por ela que mudanças estruturais no nosso sistema nervoso acontecem. Humberto Maturana (2001, p. 99) afirma que nós não vemos as mudanças, mas como resultado delas, nosso “modo de encontro com outro muda. E essa é a forma como o devir de nossa estrutura se faz contingente ao discurso, ao estar na linguagem”. Ele ainda coloca:

[...] nosso estar na linguagem, nosso conversar, tem consequências em nossa fisiologia, e o que acontece em nossa fisiologia tem consequências em nosso conversar. Mas o que acontece na fisiologia permanece sempre em outra parte. Podemos, nas coordenações de ação, sob certas circunstâncias, coordenar nossas ações na distinção de fenômenos fisiológicos atentando, por exemplo, para o bater do coração. Se somos yogues podemos fazer as práticas que nos levam a trazer à mão o bater do coração na distinção discursiva, e precisamos da distinção discursiva para focalizar a atenção sobre o coração. Ou seja, a reflexão sobre si mesmo, essa reflexão como fenômeno não pode acontecer fora da linguagem. E não pode acontecer fora da linguagem porque sem linguagem não existe um espaço operacional que permita a distinção do

dentro e do fora, que permita a operação "reflexão". Então, é na linguagem que surge o eu. Mas ao mesmo tempo, ao operar na linguagem as fisiologias mudam, e muda o fluir na linguagem. É daí que surge a poesia. A poesia surge desta base invisível que é diferente do que ocorre na linguagem, mas que tem consequências no linguajar (MATURANA, 2001, p. 99-100).

Para Maturana (2001), a reflexão sobre si mesmo é um fenômeno que não acontece fora da linguagem. Em "Rasuras" esse processo se dá em uma articulação cuja abordagem do corpo em movimento compreende como inerentes a atenção à própria estrutura corporal, seus processos cognitivos e os aspectos da fisicalidade. Nesse processo, cada corpo é produtor dos próprios enunciados, cujas singularidades também se compõem das e nas relações coletivas. Falar de enunciados em dança como produção de elementos discursivos é falar a partir da linguagem e de uma gramática da dança e entender os discursos em consideração às especificidades desse campo. Por outro lado, enunciados e discursos são termos caros a áreas dedicadas aos estudos da linguagem e da filosofia, por exemplo. Assim, para pensarmos a relação entre a criação em dança e a dimensão ético-política, podemos nos aproximar de algumas teorias que nos ajudam a enfrentar um risco de ensimesmamento no fazer artístico.

35

Produção de elementos discursivos em dança e a pergunta sobre quem e como fala.

Para além do uso cotidiano e do senso comum, o termo discurso não designa somente a ideia de comunicação oral, de proferimento de um texto, de organização de orações para serem ditas. O discurso é conjunto de sentenças e enunciados que revelam em sua estrutura determinadas compreensões de mundo. Para Michel Foucault (1996), o discurso não pode ser resumido a um conjunto de palavras, retóricas ou palavras de um indivíduo, pois se trata de um fenômeno da linguagem. O discurso é compreendido como linguagem em uso e sua incidência na prática social e no campo onde ele evolui não pode ser ignorada. Para esse autor, o discurso é maneira de construir realidade, permite organizar e definir o que existe, o que pode ser dito em determinado grupo social, pode definir o conhecimento em conjunto com a realidade material vista para além do discurso, pode definir sujeitos e os localizar.

Esse autor observa as práticas discursivas que se dão de modo verbal, de modo escrito ou de outro modo. Essa abordagem nos permite conectar com as nuances de produção e reiteração de determinados discursos no campo dança, considerando sua produção de conhecimento como enunciados que performam politicamente. Porém, para não incorreremos ao risco de generalização, podemos nos dedicar aqui à especificidade dos processos criativos e nos perguntar: em que medida as práticas de criação em dança se colocam a perceber e problematizar determinados discursos incorporados? Foucault (1996) atribui ao discurso o poder da instauração e validação do que é verdade ou mentira, ciência ou não, lógico ou não. Para ele, o discurso não somente manifesta ou esconde o desejo, mas é objeto dele, é algo pelo que se luta.

Se o discurso é composto por sentenças e enunciados relacionados às dinâmicas de poder, que tipo de discurso produzimos, desejamos ou reiteramos como corpos que colocam enunciados em movimento? Se nos incumbimos de analisar os discursos presentes nos corpos e os discursos que se criam a partir da evolução dos corpos em dança, um olhar para as práticas sociais, para os modos como tomamos parte no coletivo, aparece como um recurso na compreensão de determinadas estruturas. Afinal, um corpo que dança não é nem um corpo em manifestação de sua fisicalidade de modo isolado do meio, nem somente sujeito ao meio como uma espécie de contentor e replicador de informações. Como em Maturana (2001, p. 80) “organismo e meio vão mudando juntos, uma vez que se desliza na vida em congruência com o meio”.

Para Foucault (1996), o discurso pode ser visto historicamente e ele não está sujeito à vontade do indivíduo, pois ele é feito das relações entre diferentes sujeitos. Neste sentido, somos aparentemente mais determinadas (os/es) pelos discursos do que determinantes dele, mas não podemos ignorar que também os produzimos em alguma instância. Mesmo as instituições reguladoras de discursos são geridas por pessoas.

[...] suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório e esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

Partindo dessas percepções, parece possível aceitar o convite a observar em nossas práticas com que discursos as produções de enunciados em dança se alinham. Seria a uma corrente discursiva carregada de elementos que segregam, individualizam e tornam cada vez mais mesquinha a presença humana nas relações? Seria a uma corrente discursiva carregada de elementos que se opõem à mesquinha? Seria a uma corrente discursiva, talvez mais cética, que revela que não é possível dividir as questões em dois polos, mas considerar o conjunto de relações que elas carregam, posicionando-a ética e situadamente de acordo com cada acontecimento?

Foucault (1996) convida a uma postura crítica e genealógica para analisar o discurso e apresenta quatro noções que podem servir de princípio regulador para a sua análise: a noção de Acontecimento (a partir da afirmação de que um discurso se produz de acontecimentos aleatórios); a noção de Série (considerando a sua descontinuidade temporal ou linha evolutiva), a noção de Regularidade (observando aspectos singulares e originais sem que o sujeito fundante seja protagonista); e a noção de Condição de possibilidade (assumindo que não há núcleo de significado do discurso uma vez que a verdade aparece na rede de significantes).

O autor destaca três procedimentos relacionados ao discurso: Interdição (que se refere ao direito daquele que fala - uma relação entre discurso e poder -); Separação: (que revela quem pode e quem não pode falar, quem ouve e quem fala); e Vontade de verdade (compreendida como uma maneira de separação entre o verdadeiro e falso - geralmente imposto por instituições -). Foucault (1996) sugere ainda quatro modos de análise do discurso, são eles: a Inversão (usar um trecho do discurso e negá-lo evidenciando os significantes); a Descontinuidade (a prova da não existência de um continuum de verdade evolutiva nos discursos); a Especificidade (não tornar os significados propostos verdades absolutas); e a Exterioridade: (fixação das fronteiras do discurso).

Longe de alcançar o potencial de análise filosófico, tal exposição se dá em uma tentativa de aproximação com abordagens que investem na complexidade de determinados conceitos e nos permitem diferenciar as direções que tomam nossas escolhas, ao que aderimos ou que contaminações carregamos indiscriminadamente por não termos conhecimento ou não lançarmos um olhar

crítico ao que subjaz o uso de enunciados. Tais percepções fazem um convite direto a nos atentarmos às práticas que reiteram uma ou outra linha discursiva e a consideramos as implicações éticas de cada posição individual na dimensão coletiva.

Quando a pergunta “Quem?” pode ser recurso

Uma questão que podemos considerar ao pautarmos a noção de discurso como algo estruturado como um sistema regulador, é o fato de haver regras de circulação que determinam quem pode falar e quando pode falar. Podemos considerar ainda que há regras que fornecem possibilidade de aparecimento e desaparecimento de enunciados. Ao trazer a oposição razão e loucura Foucault (1996) afirma que desde a Idade Média o louco é classificado também como aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros, uma vez que sua palavra não teria verdade e importância. Ao mesmo tempo lhe são atribuídos estranhos poderes como os de anunciar o futuro e dizer alguma verdade oculta, ou seja, é reconhecida sua capacidade de enxergar aquilo que os outros (normais) não teriam a sabedoria para perceber. A situação de enunciar discursos mostra um privilégio de quem o faz. Por outro lado, o lugar da enunciação está vinculado antes a uma lógica institucional nos permitindo trazer à discussão a própria ideia da função-autor que, para Foucault (2009, p. 279)

[...] está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

Embora Foucault (2009) focalize em textos e livros para discutir a ideia da função de autor (a/e), ele também se refere a autorias passíveis de legitimação. Salvo as devidas especificidades, obras artísticas de caráter performativo talvez possam ser observadas a partir dessa ótica, uma vez que elas se instauram como campo de produção de conhecimento e podem ser produtoras de enunciados e reproduzoras de discursos. As obras o fazem de acordo com seus

próprios sistemas, articulando elementos distintos, específicos do campo e elementos gerais. Diferentes autores (as) podem instaurar discursividades, mas não do mesmo modo. Foucault (2009) aponta que o que um (a/e) autor (a/e) de teoria psicanalista produz é diferente do que um (a/e) autor (a/e) de romance produz, por exemplo. É diferente fazer emplacar um determinado estilo narrativo, algo mais específico da área, e um tipo de discurso que produz ressonância ao ponto da produção de diferença na prática social.

Por outro lado, se redimensionarmos a noção de incidência, podemos dizer que há sempre a possibilidade de contribuição para a produção de diferença, mesmo que microscópicas e não facilmente visíveis. Um (a/e) autor (a/e) de romance ou um (o/e) artista podem sempre ser instauradores (as) e/ou replicador (as/es) de determinada discursividade, pois os discursos só se instauram se ganharem corpo. Para um corpo político carregar determinados discursos é necessário que algo de temporalidade, de instauração coletiva, de visibilidade e de cerceamento institucional ofereça as condições.

Sobre a noção de autor, Foucault ainda diz:

O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc (FOUCAULT, 2009, p. 278).

Conforme Foucault (2009), o nome de um (a/e) autor (a/e) exerce um papel no discurso, pois carrega as nuances que o antecedem. A produção de elementos discursivos em dança, cuja prática perpassa as estruturas biofísicas e histórico-culturais da pessoa que investiga, não seria tão somente algo íntimo e pessoalista cuja autoria ignora o que a (o/e) antecede. Essa produção está sempre encharcada de precedentes, de uma genealogia longínqua que dá pistas de um determinado plano coletivo. O que se investiga, como corpo dançante, é

aquilo que pode esse corpo no decurso de sua história de constantes transformações, o que se partilha como criação de discurso, talvez seja antes a sua própria consistência como corpo em manifestação no mundo. O performativo é possivelmente o arranjo intencional que se vale da plasticidade de um trabalho artístico para, assim, dar a ver a articulação dramática individual e coletiva.

Considerações, ou um Isto

As reflexões sobre/com processos de criação em dança e as possíveis conexões com as dinâmicas do discurso trazem à baila o vínculo entre a produção de elementos discursivos em dança e as práticas sociais. A partir disso, não se ignora que enunciados performativos estão sempre associados a alguma linha discursiva e que isso produz corpo político. Para percebermos a que caminhos aderimos, torna-se imprescindível o potencial de diferenciação, porém o meio para isso demanda a fuga de sistemas enrijecidos de análise e proposição, demanda a aproximação com princípios éticos, cujas regras sejam imanentes e sempre retomadas com base no acontecimento.

O aspecto performativo da dança a coloca em um lugar responsivo em relação a seu contexto. Dito isso, talvez, um dos modos de nos situarmos nessa grande composição coletiva seja pelo desenvolvimento do potencial de enunciar nossos próprios processos. Quem sabe, algumas pistas emergem de perguntas como: A que tipo de discurso nos alinhamos? Que discurso esse processo carrega? Que estranhamentos enunciativos estamos disponíveis a vivenciar?

No processo de criação e de composição coreográfica de “Rasuras” a dinâmica perpassou a criação de enunciados performativos individuais para, então, compor a coreografia como coletivo. Os enunciados se entrecruzaram e produziram o corpo coreográfico coletivo no encontro entre os mundos de cada corpo reabrindo a possibilidade de instauração de um novo “Isso”. O que se evidencia e se estranha como discurso em dança é o corpo como acontecimento e o quanto a dimensão individual pode compor e ser composta pela dimensão coletiva. O que “Rasuras” enuncia é: Quando UM se compõe de uma multidão.

Referências Bibliográficas

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa Livro AND**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019. Publicação realizada pelo AND Lab | Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, com o apoio da Direção Geral das Artes - República Portuguesa.

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. **Ditos & Escritos III**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. [Aula Inaugural no College D'E France, Pronunciada em Dezembro de 1970]. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

HOFFMANN, Jens e JONAS, Joan, Sobre performance (e outras complicações)'. **¿Hay en Portugués?**, publicação de artista produzida disciplina Performance, ministrada por Regina Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UDESC Florianópolis, nº 2, 2013.

Maturana R, Humberto. Deriva Natural e a Constituição do Humano. In: Maturana R., Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. P. 80-125.

PLAHTYN, Milena. Procedimentos criativos: craft, enunciado e reperformance. In: **lepAp: relatos de criação**. Org. Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 2022, p. 23-31. Disponível em: < <https://linktr.ee/teatrosecalhar> >. Acesso em: 10/08/2022.

Recebido em 14/08/2022, aceito em 27/10/2022

UM Núcleo de intergeracionalidade na arte e na educação

Sandra Maria Corrêa Miller¹

Resumo

Este artigo inicia sua introdução com uma trajetória pessoal pavimentada pela estrutura da educação e o encanto da arte. Tem como objetivo versar sobre aspectos da pesquisa em andamento junto ao Projeto de Extensão Universitária, UM -Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, pela UNESPAR/FAP, que a meu ver oferece uma interessante perspectiva intergeracional. Como integrante do Projeto apresento algumas percepções advindas das vivências e reflexões com aluno(a)s e ex-aluno(a)s, mestrand(a)os, doutorand(a)os, professores da dança e professores da música da Faculdade de Artes do Paraná. Grupo este conhecido por UM Núcleo, criado há 35 anos pelo colegiado do curso de dança da UNESPAR/FAP. Advindos da própria pesquisa-ação-reflexão alguns temas apresentados tratam da inevitável envelhescência de professores e artistas, sobre confluências e divergências veladas, não discutidas nos espaços sociais, entre as culturas do adulto envelhescente e do jovem estudante. Envolvem percepções sobre o papel das reminiscências e da formação de vínculos que dizem respeito à intra e intergeracionalidade. Através de dados colhidos na pesquisa teórica foi possível reconhecer que um grupo intergeracional é um espaço de compartilhamento, autoconhecimento e de inclusão participativa. Vislumbra-se pontes e muros intra e intergeracionais, porém, não há como mensurar resultados efetivos. Há o reconhecimento de que a educação e a arte podem e devem atuar como mediadoras nas trocas geracionais. Aponta ainda a possibilidade da consolidação de valores éticos e a valorização da construção do saber e do conhecimento coletivo.

Palavras-chave: extensão universitária; dança; arte-educação; Intergeracionalidade

UM NUCLEO of intergenerationality in art and education

Summary

This article begins its introduction with a personal journey paved on an educational structure and the enchantment of art. It has the purpose of addressing the aspects of the research in the course of the Extension Program – An Artistic Dance Research Center, offered by FAP – UNESPAR, which in my view provides an interesting intergenerational perspective. As a member of the program, I developed some perceptions through experiences and reflections with students, former students, master degrees students, doctoral degrees students, music and dance teachers, professors, from Faculdade de Artes do Paraná, a group known as “Um Núcleo”, founded 35 years ago by the Unespar Dance Course Committee. The result of the reflection-action-research, brings up some topics dealing with the inevitable aging process of the teachers and artists concerning the hidden confluences and divergences not discussed in the

¹ Bacharelado e Licenciatura plena em Ciências Biológicas-UNESP-Rio Claro/SP. Docente titular da Rede Oficial de Ensino do Estado de São Paulo-1987-2009. Especialista e Educadora Ambiental da Secretaria de Estado do Meio Ambiente por 11 anos. Especialização em Psicopedagogia Clínica e Institucional-FAMERP-S. J. Rio Preto/SP. Docente titular do Centro Paula Souza-cursos técnicos e ensino médio até 2022. Formação e vivências continuadas em Educação Somática, estendida à educação e às artes desde 1989. Integrante-proponente no Projeto- Extensão Universitária-UNESPAR/FAP. <http://lattes.cnpq.br/5962318459890117>

social spaces between the cultures of aging adults and young students. It evokes perceptions on the role of reminiscences and the bond regarding intra and intergenerational. Through data collected in the theoretical research, it was possible to acknowledge that an intergenerational group is a place for sharing self-knowledge and participative inclusion. Glimpses of intra and intergenerational bridges and walls arise, but there's no way to measure effective results. There's recognition that education and art can and should act as mediators on generational exchanges. It also shows the possibility of the consolidation of ethical values and appreciation in the building of collective knowledge.

Keywords: university extension; dance; art education; intergenerationality

INTRODUÇÃO: escrita viva, uma breve história

A inspiração para escrever neste caso surgiu de uma questão atravessada pelos olhos, pinçada no tempo, o que significava ser artista e professora no tempo de nossas avós e de nossas mães?

Predestinadamente, como minha mãe, várias tias e minhas irmãs, me tornei professora! Sou mulher numa família essencialmente matriarcal e de professoras e, destaco o fato de nunca ter conhecido nenhum dos meus avôs e nenhuma das minhas avós, contato nenhum com a ancestralidade mais próxima. Porém, comecei observar cedo as peculiaridades das diferentes gerações na convivência com tia avó-madrinha; tios e tias próximas; a vizinhança que envelhecia enquanto eu crescia, assim como a senhora benzedeira portuguesa com bigode e galhinho de arruda atrás das orelhas, que nos benzia com alecrim. Esse olhar se intensificou ao acompanhar o envelhecer da mãe e ao soar o alerta para a própria *envelhescência*, termo que tratarei em seguida.

A primeira reminiscência é a experiência como educadora aprendiz de um projeto de alfabetização de adultos pelo método de Paulo Freire num Programa de Extensão Universitária pela UNESP-Campus de Rio Claro/SP, com outros jovens universitários, na periferia desta cidade onde cursei Ciências Biológicas. Comecei a sentir as marcas e transformações que as experiências da vida trazem aos corpos segurando durante a escrita as mãos rudes de agricultores familiares, que com suas enxadas plantavam mandiocas diariamente para sobreviverem. Vinham para aprender a assinar seu nome próprio e saíam encantados com o poder das letras, das palavras e com a própria história escrita, construída no cotidiano com os pés e as mãos na terra.

Entre as aulas interessantes de anatomia e fisiologia humana do curso de Biologia na UNESP, de capoeira, de dança e teatro, fui iniciada em coletivos e grupos universitários, me aproximei do próprio corpo e do outro em movimento com intenso interesse. Ao mesmo tempo que me descobria corpo, com grafia gestual própria, palmilhava a potência da pesquisa na iniciação científica e nas atividades culturais e artísticas, adentrei um caminho sem volta de integração entre a arte e a educação, cotidiana e despretensiosamente. Sentia a mesma magia diária, como aquela descoberta pelos trabalhadores e trabalhadoras na grafia das letras durante a alfabetização na escola periférica de Rio Claro/SP. Fato este, que me despertou especial atenção para o potencial de inclusão social e de transformação humana presentes no processo de alfabetização e de aprendizagem escolar, quando somados à escola da vida.

Bacharel e licenciada em Ciências Biológicas, ao longo do tempo, durante a convivência com algumas dezenas de alunos e alunas nos ciclos da Educação Básica, com diferentes gerações de alunos em curso supletivo (atual EJA- Educação de Jovens e Adultos) e, em cursos técnicos profissionalizantes onde as turmas podem apresentar de 17 a 67 anos, observava com interesse os tropeços e as trocas possíveis e presentes nas relações, intra e intergeracionais, das turmas mescladas nas diferentes escolas do Estado de São Paulo, onde transitei como professora.

Paralelo a minha trajetória de profissional da Educação integrei e integro, até o presente momento, grupos experimentais de pesquisa em dança e de consciência corporal, especialmente considerada a partir do contato, estudos e vivências contínuas na Técnica de Educação Somática do renomado pesquisador brasileiro, o bailarino e coreógrafo Klauss Vianna (técnica abreviada como TKV), que agregou diferentes gerações de artistas em torno de sua pesquisa. Fato que também me manteve sempre atenta às relações intergeracionais presentes nos workshops, cursos, residências de pesquisa em dança e outras linguagens artísticas, possibilitadas pela pesquisa individual e proposições de vária(o)s artistas e estudiosa(o)s do corpo, como as de Jussara Corrêa Miller^{*2,2}, a autora de livros sobre a Técnica de Klauss Vianna³, sobre a

*Bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora do corpo e da dança que influencia diferentes gerações da nossa família com sua pedagogia e sua arte.

pesquisa de seu mestre em conjunto com a parceira de vida, Angel Vianna, que inspirou igualmente várias gerações e teve sua trajetória na dança pesquisada, reconhecida e homenageada.

Fisgada pelo mundo do movimento experimental e criativo transmutado em uma dança própria, livre, como educadora percebi a arte como ferramenta preciosa de autoconhecimento e de trabalho. Para experimentar propunha projetos lúdicos e de dança-teatro em algumas escolas públicas, abrindo espaço no tempo curricular. Uma trajetória pavimentada com a estrutura da educação e o encanto da arte para ser, além de professora e corpo pesquisadora, educadora ambiental, arte-educadora, intérprete-criadora ao bailar, me preparando durante a caminhada, levada pelo inevitável impulso de vida, para ser mãe, avó e, quiçá me ver um dia *intergerando* como bisavó.

Durante a especialização em Psicopedagogia pela FAMERP- Faculdade de Medicina de São José do Rio Preto, interessada em novas descobertas sobre corpos presentes nos bancos escolares, sentados muitas horas por dia, comecei a olhar com mais atenção para corpos invisibilizados ou estigmatizados no sistema de educação vigente. Como desdobramento da pesquisa realizada durante essa pós-graduação foram publicados três artigos que tratavam de estratégias de inclusão socioeducativas para corpos diversos, com características especiais e, entre as estratégias consta, a consciência corporal, considerando as comorbidades da hipermobilidade articular e de síndromes genéticas que afetam a estrutura corporal de forma crônica e impactante (MILLER, 2018¹; MILLER; FERRARI, 2015²; MILLER; LAMARI; LAMARI, 2015³).

² MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. 3 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

² MILLER, Jussara Corrêa. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. 1 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

³ VIANNA, Klauss. **A Dança**, em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

¹ MILLER, Sandra Maria Corrêa. Pessoas com a síndrome de Ehlers Danlos e hipermobilidade articular nas escolas: perspectivas inclusivas. **Revista da Associação Brasileira de Psicopedagogia**. 2018, v. 35, n. 107, p. 217-230.

² MILLER, Sandra Maria Corrêa; FERRARI, Maira Miller. Estratégia de inclusão: resgate da corporeidade no interior das escolas. **Revista da Associação Brasileira de Psicopedagogia**. 2015, v. 32, n. 99, p. 336-345.

³ MILLER, Sandra Maria Corrêa; LAMARI, Mateus Marino; LAMARI, Neuseli Marino. Síndrome de Ehlers-Danlos tipo hipermobilidade: estratégias de inclusão. **Arquivo de Ciências & Saúde**. 2015, v. 22, n. 1, p. 21-27.

Justificativa e discussão

Após a introdução, um relato que emergiu do desejo de buscar nas próprias reminiscências o que me move até o presente momento desta escrita, o objetivo do artigo é apresentar uma reflexão sobre a experiência em andamento junto ao grupo cultural UM- Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, Projeto de Extensão da UNESPAR/FAP (tradicional Faculdade de Artes do Paraná), Campus II de Curitiba.

No breve histórico apresentado por Sauthier,2022, no site da UNESPAR-Campus II, Curitiba, consta que a FAP, antiga Faculdade de Educação Musical do Paraná (FEMP), em 1991 se tornou a Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e ainda na década de 90 a instituição ampliou seu perfil passando a ofertar cursos nas áreas de Teatro e Dança. Em 2005 se definiu o perfil que o Campus hoje apresenta, com a abertura de um curso superior na área de Cinema e Audiovisual e em 2013, a FAP passou a constituir um dos Campi da UNESPAR, uma instituição multicampi e multirregional.

A meu ver, o UM- Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, Projeto de Extensão da UNESPAR/FAP, se apresenta como um grupo intergeracional, com aluno(a)s e ex-aluno(a)s, mestrand(a)os, doutorand(a)os, professores da dança e da música da FAP e público convidado. Grupo este, conhecido entre os pares e nas redes sociais por UM Núcleo, criado há 35 anos pelo colegiado do curso de dança da UNESPAR. Foi criado e nominado em 1987 como Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (GDFAP). Porém, de acordo com Silva (2013, p. 69-70), em 2010 o GDFAP passou a ser denominado UM- Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. Desde 2000, este grupo cultural está sob a direção da pesquisadora acima citada, a professora e bailarina Dra. Rosemeri Rocha da Silva e, considerando a sua permanência, dedicação continuada durante estes anos e pelas percepções nutridas na escrita proposta nos encontros semanais do Projeto de Extensão da UNESPAR/FAP no ano letivo de 2021, deixo registrado o olhar pesquisador e a escuta cuidadosa desta diretora e mestra, que propicia um território amplificado e parcimonioso de pesquisa, de forma participativa e colaborativa.

A educação, a arte e a cultura como temas que se fazem presentes nas instituições de ensino e nos diversos espaços sociais são apontados como:

de interação de pessoas cujas idades, culturas, gêneros, linguagens e concepções formam diferentes identidades que convivem, muitas vezes, cotidianamente, abrindo caminho para reflexão em torno do desenvolvimento individual e na cultura coletiva, permitindo a observação e a contínua transformação pela participação em diferentes círculos de vivências (ATAÍDE, 2015, p.64).

Essa citação revela minha percepção sobre os círculos de vivências do UM Núcleo. Minha participação junto a esse grupo cultural iniciou no primeiro encontro de 2021, por convite de uma integrante, a artista visual, bailarina e professora Eliza Pratavieira após uma vivência em pesquisa artística proposta por ela em 2020. Devido a pandemia da Covid-19, os cursos, programas e projetos de extensão foram oferecidos online, o que me possibilitou manter presença efetiva, contínua experimentação e pesquisa durante os meses de 2021 e até o corrente ano de 2022, junto ao grupo formado e renovado a cada semestre em torno das aulas propostas pelo referido Projeto de Extensão da UNESPAR/FAP.

Numa oportunidade ímpar, durante as semanas letivas de 2021 e iniciais de 2022, pude vivenciar dinâmicas e trocas intensas com estudantes, professores-pesquisadores da UNESPAR/FAP e com o público interessado e convidado de diferentes lugares, idades diversas, o que me despertou, de pronto, uma atenção especial para as relações, inclusive, intergeracionais presentes neste grupo formado pelo UM Núcleo. Desde então, nos encontros semanais deste coletivo, fiz a inventariação de palavras que me denotavam a proposta colocada no grupo do Projeto de Extensão Universitária de Pesquisa Artística em Dança e entre elas constam: diversidade, curiosidade, inteligências, flexibilidade, inventividade, presença, provocação, pesquisas, trocas, percepções, enriquecidas por uma evidente intergeracionalidade que me abriu um novo espaço de reflexão. Posteriormente, ciente da provocação que me move, me disponibilizei para a escrita do artigo contando minha experiência no UM Núcleo para a Revista O Mosaico da UNESPAR, no Dossiê Rasuras: enunciados performativos, organizado pela professora Dra. Rosemeri Rocha, pelo professor Me. Danilo Silveira e pela professora Me. Eliza Pratavieira. Um espaço aberto aos artistas

pesquisadoras/es interessadas/os no compartilhamento de suas investigações organizadas em formatos de artigos ou memoriais teóricos, poéticos, reflexivos, analíticos provenientes de pesquisas empíricas/artísticas e/ou históricas com ênfase em dança.

Com aulas práticas semanais, trocas de pesquisas pessoais e acadêmicas instigantes e discussões ricas coordenadas pela artista da dança, a Dra. Rosemeri Rocha e parcerias, posteriormente participei do Projeto Arquipélago: Processos Inacabados em Dança, uma integração de diferentes Ilhas de pesquisas e ações artísticas, que culminou com a tradicional Mostra Artística da FAP no 2º semestre de 2021, excepcionalmente on-line, nominada XV Mostra Uns e Outros, em comemoração aos 35 anos do UM Núcleo, reconhecido Projeto de Extensão Universitária da UNESPAR/FAP.

Durante a Mostra Artística, que ocorreu de 22/11/2021 a 04/12/2021, participei como intérprete-criadora, na coprodução do audiovisual e do roteiro da apresentação ao vivo, online, dos Ensaios em Zine e Movimento com a bailarina Sheila da Rocha e Jean Alembo, proponente deste estudo como aluno-pesquisador da UNESPAR/FAP. Como arte-educadora fui uma das proponentes da atividade formativa, nomeada a Dança da Partilha das Solidões, para pensar os impactos da pandemia sobre os corpos isolados em casa, em conjunto com outra participante do grupo UM Núcleo, a artista do teatro e da dança, Ana Letícia Villas Bôas. Juntas apresentamos e registramos a proposta, percepções e alguns resultados na Mostra Artística UM'S e OUTROS, Arquipélago UM no final do ano letivo de 2021.

Devido ao fato do Projeto de Extensão Universitária da FAP, no ano letivo de 2022, manter concomitantemente o formato online e o presencial e, dar continuidade às Ilhas de pesquisas artísticas do UM Núcleo, ainda integro este grupo envolvido com questões educativas e artísticas e, estou como uma das propositoras de uma das Ilhas online, junto com a fotógrafa, bailarina, ex-aluna da Unespar e mestranda da ECA-USP, Beatriz Fidalgo, com atividades experimentais de consciência corporal e práticas em dança contemporânea apresentadas em conjunto. A priori, na apresentação da proposta à coordenadora Rosemeri Rocha e equipe, denominei a experiência como Corpo: poesia imagética, com o intuito de pensar encontros possíveis, diálogos e

conexões, entre a pesquisa estética, imagética e poética do corpo em movimento, na improvisação, envolvendo textos poéticos trazidos a priori por mim como provocação, somados às escritas do(a)s próprio(a)s participantes e, imagens pré-selecionadas ou produzidas em parceria durante a prática sob a orientação da fotógrafa-bailarina Beatriz Fidalgo, como gatilhos imagéticos fomentadores do movimento transmutado em dança criativa e performática.

Após a descrição de participação junto ao UM Núcleo considerado como um grupo intergeracional nesta reflexão e, considerando o objetivo proposto, entre as definições pesquisadas sobre intergeracionalidade, destaco a de Gruenawald (2017 apud MENDES *et al.*, p. 67), quando afirma que as práticas intergeracionais são movimentos de relações interativas e recíprocas que beneficiam a todos os participantes ao promover o senso de coletividade e solidariedade. Considerando a intergeracionalidade como aproximação das diferentes gerações bem como seus conflitos e ideias, podemos entender que as diferenças e a diversidade de gênero e de gerações estão na base do processo de construção sociocultural, e que o ambiente educacional é privilegiado, inclusive, para o diálogo e orientação sobre a experiência de pessoas de diferentes idades e tempos (VERDE; SILVA, 2015, p. 6). A presença no grupo cultural UM Núcleo de professores e professoras, músicos, artistas de idades, lugares e gerações diferentes corporizadas em forma de experiências e conhecimento me revelou recursos e vivências experimentadas anteriormente nas escolas e coletivos artísticos, que acabam a meu ver por diminuir a distância entre pessoas de gerações diferentes.

Martins e Serrão (2018a, p. 251), citam práticas acompanhadas e facilitadas por relatos individuais de interesse e inventariação das vivências, analisadas pelas lentes de cada um, seguidas de discussão ativa no coletivo, que continuamente estimula e desemboca em outros e novos movimentos de dança e de partilha entre jovens e adultos. Ao meu ver, como em outras experiências ainda vívidas, presentes no meu corpo e mente, o grupo UM Núcleo vem corroborar com as autoras que trazem a importância do encontro de gerações no resgate da identidade de indivíduos ativos e criativos em diferentes idades e consolida a ideia da inevitável aprendizagem ao longo da vida. Ainda de acordo com Martins e Serrão (2018b, p. 252) o cultivo da identidade geracional promove novas

possibilidade de interação e cooperação, que por si mesmas se tornam ganhos psicossociais e culturais indiscutíveis.

No tempo presente desta escrita me deparo com a correspondência que se faz da passagem da fase adulta para a maturidade *envelhescente*, advinda do termo *envelhescência*, com a passagem existente da adolescência para a fase adulta. Numa constante redescoberta do próprio feminino humano, corporificado mulher, a sustentação desse diálogo entre as próprias ideias e as referências e fontes pesquisadas como subsídios para este relato-reflexão de experiências junto ao grupo UM Núcleo, se faz com elementos inerentes trazidos por quem pensa a *envelhescência* e, neste momento, traz para o centro das reflexões as professoras, a relação com alunos e alunas, os parceiros das artes e da dança e todos os participantes deste grupo em questão, que são de diferentes gerações. Experiências que se apresentam para mim, enquanto corpo pesquisadora, como um núcleo de investigação particularmente muito rico ao trazer as características socio, econômica, política e cultural específicas, um contexto recortado e especial de Curitiba, capital do estado do Paraná, região sul do país.

50

Enquanto mulher, professora, educadora ambiental em instituições de ensino e arte-educadora em coletivos diversos registro as passagens, paisagens e intersecções desta trajetória relatada na escrita de introdução, e, outras conexões que configuram, diretamente ou indiretamente, as contribuições dadas por tantas mulheres e a influência de cada uma delas na preparação de gerações, revisitadas na experiência explícita e na observação das professoras e professores da UNESPAR/FAP, junto ao grupo cultural UM Núcleo.

Berlinck (2000a, p. 196) diferencia o termo *envelhescência* de envelhecimento, explorando a lógica de que o primeiro nasce como consequência do segundo. O termo foi criado por este professor da Unicamp/SP e sociólogo Manoel Berlinck, que compreendia dos 45 aos 65 anos de idade como uma espécie de geração intermediária entre a idade adulta e a velhice, à semelhança, aliás, do que consiste na adolescência, uma transição entre as fases da infância e a adulta. De acordo com este brilhante sociólogo, na envelhescência, o sujeito se encontra em um lugar de pensar seu processo de envelhecimento, em um esforço

solitário, que pode enriquecer o mundo interno do próprio sujeito (1996a, Berlinck apud Teixeira *et al.*, 2015a, p. 511).

Enquanto Martinez, 2015, diretor do documentário *Envelhescência*, durante entrevista a respeito do filme, afirmou que a expressão foi usada pela primeira vez por Prata (1997, p. 45), que fez um texto chamado *Você é envelhescente?* Segundo Martinez (2015), o escritor usava o termo para representar a passagem dos 40 aos 60 anos, onde para ele nesta fase acontece uma adolescência anterior à velhice.

A respeito desta fase de transição denominada curiosamente como envelhescência, emergiu do âmago das minhas próprias reminiscências e vivências pessoais questionamentos como: as mulheres-professoras e artistas estão conscientes, enfrentam a própria *envelhescência* e a de outras mulheres que caminham ao seu lado? Temos que falar sobre isso para entender a dificuldade, ou não, que temos de escuta entre gerações?

A *envelhescência* e o alerta que antecede essa fase não foram pautas concretas de discussão e reflexão nos encontros e nas práticas propostas em espaços educativos e artísticos por onde transitei. Nem mesmo nas escolas, com destaque aos supletivos (educação de jovens e adultos) e aos cursos técnicos profissionalizantes, onde angariei experiência como professora e que são naturalmente intergeracionais, pude constatar qualquer reflexão e um olhar diferenciado para o encontro inequívoco entre gerações presentes nas instituições de ensino e nos respectivos espaços socioculturais.

A experiência intergeracional em diferentes coletivos e no grupo UM Núcleo da UNESPAR/FAP e a própria *envelhescência* acompanhada de reflexão, citando a partir daqui Botelho *et al.* (2015a, p. 54), podem contribuir com a análise da cultura das gerações em seus espaços de atuação, entendendo os atores sociais no comportamento, nas falas e nas relações geracionais, para se entender com mais precisão as inquietações existentes entre as diferentes faixas etárias e oferecer mais informações no que se refere ao fenômeno da intergeracionalidade, suscitando diálogos durante as partilhas de experiências e vivências. Neste sentido, ainda de acordo com Botelho *et al.* (2015b, p. 57), urge o debate científico, político e pedagógico, sobre as relações intergeracionais, na perspectiva de se encontrar alternativas que possibilitem o surgimento de

práticas pedagógicas inovadoras que contribuam para disseminar valores de respeito à história de vida das pessoas *envelhescentes* (termo aqui inserido), considerando as experiências nos espaços da sociedade por onde passaram e os encontros que suscitam a troca de múltiplos saberes.

Ao envelhecer as pessoas representam a memória coletiva da sociedade e são transmissoras de referências do processo histórico-cultural e de um tipo de saber. Se elas não forem consideradas e inseridas nos espaços de educação e cultura, além dos livros e da internet, quem fará a transmissão oral do conhecimento, da tradição e da cultura de um tempo?

A transmissão oral é repleta de emotividade e profundidade, é tradição vívida, incomparável às outras compilações disponíveis para se obter informações e conhecimentos históricos diversificados. A oralidade presente nas relações entre gerações pode contemplar temas como solidariedade, diversidade, esperança, revolução e rebeldia, que remetem a símbolos de diferentes gerações e podem até coincidir em alguns aspectos e significar pontes da *intergeracionalidade* (2002 Goldman apud Botelho *et al.*, 2015c, p. 62).

Precisamos continuar a refletir nas esferas institucionais de educação e cultura artística sobre o tratamento dado aos corpos das chamadas minorias de etnias, cores e gêneros diversos e, conscientizar o conjunto da sociedade sobre a série de dificuldades, tal qual o famigerado preconceito social evidenciado entre as minorias, que essa parcela considerável da população em processo de envelhecimento enfrenta.

Somado a isso, de acordo com Eiras *et al.* (2004, p. 6-7), é importante destacar a importância das iniciativas que já existem, que garantam minimamente o processo de socialização, a manutenção da capacidade cognitiva, de autonomia e ganhos humanísticos durante a *envelhescência*, embora ainda mesclado com representações sociais centradas em aspectos preconceituosos, uma vez que os processos de transformação social são complexos e demorados. Para a autora, a intergeracionalidade é observada nas atividades esportivas, artísticas e culturais, como na capoeira, no teatro, na dança popular, tanto quanto nos projetos socioeducativos e, este fato acentua momentos de reflexão, de criação e de práticas ao promover o diálogo e a troca entre as gerações, onde é permitida a transformação e a reconstrução da tradição no espaço dos grupos sociais. A

troca de saberes possibilita vivenciar diversos modos de pensar, de agir e de sentir e assim, pode renovar as opiniões e visões acerca do mundo.

UM Núcleo provocador da reflexão sobre a intergeracionalidade

Durante esse processo descrito e experimentado junto ao UM- Núcleo de Pesquisa em Dança, Projeto de Extensão da UNESPAR/FAP, me certifico do que traz Martins e Serrão (2018c, p. 251), ao afirmarem que um grupo intergeracional é um espaço de criar, compartilhar, se autoconhecer, se reconhecer e de participação inclusiva. Para as autoras é um contributo na formação de jovens e adultos de diferentes idades que poderão ganhar ao longo do tempo novos papéis na sociedade enquanto artistas e profissionais da arte e da educação. Afirmam que é possível vislumbrar pontes e muros entre as diferentes gerações.

Utilizo a visão de Simão (2016a, p. 223) para reforçar o propósito deste texto de ilustrar o que me oferece o grupo UM- Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, quando a autora afirma que em nossos ambientes educacionais é necessário preceitos para a difusão de valores, fomentando não apenas as pesquisas e sim, propostas de intervenção em perspectivas históricas e críticas passíveis de transpor os muros acadêmicos, atingindo e transformando positivamente parcelas cada vez mais amplas da população. Simão (2016), traduz a minha trajetória em coletivos e a vivência no UM Núcleo ao afirmar que:

“quando o assunto se refere às áreas de Educação não formal e de arte-educação, os ambientes educacionais são privilegiados com processos fluidicos e prazerosos relacionados ao grau de liberdade que se tem para atuar. Quando as propostas privilegiam o empenho coletivo e são potencializadas pelos atributos vindos da arte, as atividades acabam se direcionando ao estreitamento de relações” (SIMÃO, 2016b, p. 223).

A autora citada ressalta ainda que cabe a(o) professor(a), acrescento arte-educador(a)es e artistas, propiciar condições para que seu público possa adentrar em processos de imersão subjetiva de forma suave e criativa, proporcionando ambientes estimulantes, encorajando-os a enfrentar embaraços, oferecendo materiais interessantes, demonstrando técnicas e sugerindo caminhos, mas, principalmente apresentando o estado de liberdade e de ousadia que a arte é capaz de provocar. Nessa perspectiva, o grupo UM NÚCLEO

formado por artistas e professores da dança, da música, das artes visuais, arte-educadoras e arte-terapeutas, cria um ambiente provocador e humificado, pois, há humus e humores diversificados para adubar os processos criativos.

Durante essa pesquisa e reflexão teórica, me ocorreu a interface arte/intergeracionalidade presente na obra fartamente vista de Pina Bausch, *Kontakthof*, criada em 1978 e remontada por ela em 2000 com pessoas com mais de 65 anos e menores de 19 anos, logo, simultaneamente atemporal e atual (CALDEIRA, 2011a, p. 129). A autora ao escrever sobre essa obra destaca o agudo olhar de Bausch que usou as formas e diferenças de idade para acentuar preocupações universais e, afirma que há uma profusão incrível de interesse humano no palco (CALDEIRA, 2011b, p.134). A coreógrafa Pina acreditava que a memória e a emoção resultantes dessa vivência intergeracional iriam refletir no movimento e na criação individual. De acordo com Caldeira (2011c, p. 133), o que a obra de Pina Bausch oferece é um corpo de baile majestoso em toda a sua força e fraqueza, um lugar onde as pessoas estão à procura de contato.

Guardando as devidas proporções, quando me apresentei ao grupo do UM NÚCLEO no início de 2021 registrei um acolhimento entre pessoas de diferentes idades e lugares à procura de contato, de experiências dinâmicas e trocas formativas, na arte e na educação. O modelo de interação preconizado por esse Projeto de Extensão Universitária da UNESPAR/FAP, a meu ver, contempla ainda o que trazem Mendes, Leandro e Lopes (2017a, p. 78), isto é, um fomento de momentos de reflexão, de criação e de práticas sociais ativas, que sustenta uma visão do conhecimento enquanto construção coletiva. Ainda de acordo com estes autores, iniciativas educativas com uma forte dimensão social, cultural e artística, complementando e contextualizando a vertente curricular da escola, constitui um importante contributo para fazer face aos novos desafios que se colocam ao próprio sistema educativo. As mudanças socioculturais recentes que têm operado nas sociedades modernas transformaram a instituição de ensino, fazendo emergir preocupações que reivindicam modelos de educação social e inclusiva.

O corpo é cercado de repertórios de movimento do cotidiano ou, em termo artístico, repertórios criados a partir de uma subjetividade. A criação cênica contemporânea no que diz respeito a dança, abrange possibilidades de

construção a partir de estudos corpóreos já propostos anteriormente, ou não (CARMO, 2013a, p. 227). A arte é múltipla linguagem em constante metamorfose e a dança está inserida nesse contexto e é, sobretudo, o pensamento do corpo (CARMO, 2013b, p. 228). A mesma autora reafirma que esse novo panorama que chamamos de contemporâneo nos dá asas para compartilhar experiências únicas, desnuda a ideia de que na arte contemporânea tudo pode acontecer, em qualquer espaço, tempo e lugar e, que a dança também abre portas (CARMO, 2013c, p. 233), como algumas que pude abrir e experimentar com artistas jovens nos encontros propostos nas Ilhas de pesquisas do Projeto Arquipélago UM, assim nomeado para a XV Mostra Artística Uns e Outros da UNESPAR/FAP, em 2021 e, posteriormente iniciadas para a própria Mostra de 2022.

Partindo deste ponto de vista, a proposta do UM- Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, Projeto de Extensão Universitária da UNESPAR/FAP, certamente contempla essas afirmativas com propriedade tanto nos encontros online como no presencial, considerando o processo consolidado durante os 35 anos de práticas e pesquisas integradas a outras linguagens artísticas, como a música e artes visuais, as quais pude acompanhar e vivenciar diretamente como corpo-pesquisadora, durante os anos letivos de 2021 e 2022.

Discutindo o pensamento das obras de Benjamin (2012a), Vargo-Soares e Schutz-Foerste (2020a), se destacam alguns pontos que representam algumas das experiências presentes na minha reflexão como professora, arte-educadora e nas pesquisas em dança que participo, quando reafirmam que aprender e ensinar não são atos solitários, muito pelo contrário, são atos de gentileza, de compartilhar, que se dão entre gerações. Conforme assevera Benjamin (2012b apud VARGO-SOARES; SCHUTZ-FOERSTE, 2020b, p.270), a educação constitui, prioritariamente, a indispensável ordenação das relações entre as gerações. Ainda de acordo com Vago-Soares e Schütz-Foerste (2020c, p. 271) não há como mensurar os ganhos e perdas, mas o fato é que a educação precisa atuar como mediadora nas trocas geracionais.

Considerações Finais

Instigada fui a me debruçar sobre as experiências inventariadas no corpo e no papel durante o período de 2021/2022 junto ao grupo cultural UM NÚCLEO da

UNESPAR/FAP e escrever sobre algumas inquietações que me acompanham durante a própria envelhecimento, entre as quais, pinço o tema intergeracionalidade para me aprofundar como corpo pesquisadora em dança-teatro, como arte-educadora ambiental e corporal e, refletir sobre a prática alicerçada pela teoria apresentada no grupo, em encontros com atmosferas adubadas pela música, imagens e movimento livre e criativo.

De acordo com Botelho *et al* (2015d, p.62), se houver preocupação real e tentativas de desconstruir diversos preconceitos existentes e manifestados entre as gerações será necessário considerar todo contexto cognitivo, afetivo, ambiental, cultural e espiritual. Afirmo que apenas será possível se as instituições disseminarem ideais renovadores, comprometidos com o processo de humanização da sociedade em geral e, para que todas as gerações sejam beneficiadas este processo exige o exercício do respeito nas relações interpessoais independente da identidade de gênero, da idade, da etnia, cor da pele, territorialidade e situação socioeconômica.

Cuno, Nas e Silva (2011), artistas da dança, *envelhescientes*, escreveram no Correio Braziliense que a dança mantém um lugar sob os holofotes a quem acumula sua trajetória no corpo. Disseram ao Correio Braziliense que hoje, num universo mais democrático, bailarinos e bailarinas já não precisam deixar o palco ainda durante a plenitude criativa, conseguindo estender sua fase produtiva até a maturidade. A dança não está mais só ligada à vitalidade, mas também à experiência do corpo. Citam Pina Bausch, Mikhail Barishnykov, Alicia Alonso, Ana Botafogo, Kazuo Ono e se colocam como artistas em processo de envelhecimento ao participarem da produção do texto publicado no Correio Braziliense. Poderíamos acrescentar ainda tant(o)as outr(o)as artistas brasileira(o)s da dança nesta lista como a icônica bailarina, pesquisadora e professora Angel Vianna, que dançou muito além de seus 80 anos e, junto ao pesquisador e coreógrafo Klauss Vianna influenciou muitas gerações de artistas. Ambos fizeram história na dança, no teatro, na formação de artistas e contribuíram com inúmeras pessoas que descobriram um corpo presente para apenas bem viver cotidianamente.

UM NÚCLEO enquanto Projeto de Pesquisa Artística em Dança fornece uma formação que vai de encontro às necessidades de pessoas com diferentes

papéis na arte, na educação, na área da saúde mental e da terapia corporal, entre outras. Oferece oportunidades constantes de formação à medida que o estafe e as responsabilidades se alternam continuamente pela acessibilidade dada ao grupo e pelos convites, entre artistas e pesquisadores, para apresentação de trabalhos ao público. Finalmente, este Projeto de Extensão Universitária da FAP tratado até aqui, em conjunto com a Revista O Mosaico da UNESPAR fornece espaço e assegura publicidade aos resultados relevantes obtidos durante as pesquisas artísticas em dança, enquanto o grupo cultural UM NÚCLEO segue potente e comprometido em ultrapassar os muros acadêmicos e retribuir à sociedade todo aprendizado proporcionado nestes 35 anos de existência.

Neste momento histórico único que vivemos, ainda sob os reflexos herdados da pandemia Covid-19, o convite que está posto e reverbera pelo mundo é a disposição para uma escuta cuidadosa, inclusive, entre gerações, que possa nos fortalecer e nos unir para a necessária r(e)volução das instituições educacionais e para evitarmos uma eventual falência democrática. Representa bem esse momento pós pandêmico que vivemos a fala do professor, jurista e filósofo Dr. Sílvio Almeida citada recentemente, agosto/2022, pelo jornalista Juca Kfoury em um canal de notícias (ICL), “Talvez o Brasil, tal como nós conhecemos, já não exista mais. Para mim já não se trata mais de reconstruir o Brasil, mas, sim de construir um Brasil que nunca existiu”.

Construir um Brasil que nunca existiu implica na valorização da nossa ancestralidade, dos povos afroindígenas que há séculos estão resistindo em seus territórios para que se mantenha o respeito pela tradição, pela cultura dos povos originários, pela cultura popular brasileira e, para que se reconheça a importância defendida aqui da transmissão da cultura pela oralidade em diferentes tempos e gerações e, para isso acontecer deve haver intergeracionalidade possível.

Em síntese, os autores e autoras pesquisado(as) reforçam a ideia de que perceber as relações intergeracionais é entender que a cultura emerge em cada núcleo social, seja no nível micro ou macro, fundamentando-se na partilha de fatos sociais e experiências significativas que originam consciência comum e coletiva ao longo da vida.

Referências Bibliográficas

ATAÍDE, Patrícia Costa. Relações de gênero no ensino fundamental: um enfoque intergeracional. In: I SIMPÓSIO MARANHENSE DE PESQUISADORAS(ES) SOBRE MULHER, RELAÇÕES DE GÊNERO E EDUCAÇÃO, 2015, São Luís. Anais...São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2015. p. 64-77.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERLINCK, Manoel Tosta. A envelhescência. In: Psicopatologia Fundamental. São Paulo: Escuta, 2000. p. 193-198.

BOTELHO, João Batista Cardoso. et al. Relações de gênero na intergeracionalidade no IFMA/Campus São Luís/Maracanã. In: V SIMPÓSIO MARANHENSE DE PESQUISADORAS(ES) SOBRE MULHER, RELAÇÕES DE GÊNERO E EDUCAÇÃO, 2015, São Luís. Anais...São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2015.

CALDEIRA, Solange. Pina Bausch: para maiores de 65 anos. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, 2020, v. 1, n. 16, p. 129-135. DOI: 10.5965/1414573101162011129. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011129>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CARMO, Mayara Emanuelli Silveira do. O corpo que dança: reflexões sobre as pesquisas do corpo nos legados de Pina Bausch e Rudolf Von Laban e as suas influências no processo de composição cênica na dança contemporânea. Repertório. v. 1, n. 20, 2013. (p. 227-234). Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8765>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CUNO, Yara de; NAS, Alexandre; SILVA, Soraa. A dança madura do corpo: mais experiência, mais diversão. In: Diversão e Arte. Brasília: Correio Braziliense, 2011. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/08/21/interna_diversao_arte,266409/a-danca-madura-do-corpo-mais-experiencia-mais-diversao.shtml>. Acesso em: 11 ago. 2022.

EIRAS, Neusa Batista. et al. Reminiscências: Três Encontros com a Intergeneracionalidade. In: 2º CONGRESSO BRASILEIRO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA, 2004, Belo Horizonte. Anais...Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. p. 1-7.

FREIRE, Isabela Cristina Costa; VIANA, Valderice do Nascimento. Fisioterapia e a intergeracionalidade numa visão filosófica. In: V SIMPÓSIO MARANHENSE DE PESQUISADORAS (ES) SOBRE MULHER, RELAÇÕES DE GÊNERO E EDUCAÇÃO, 2015, São Luís. Anais...São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2015. p. 78-89.

GRUENWALD, Tara L. et al. The Baltimore experience corps Trial: enhancing generativity via intergenerational activity engagement in later life. The journals of gerontology. Series B, Psychological sciences and social sciences. 2016, v. 71,

n.4, p.661-670. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/25721053>>. Acesso em: 03 jun. 2022.

MARTINS, Teresa; SERRÃO, Carla. Identidades (des)cobertas na aprendizagem intergeracional. Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria. Porto, 2018, p. 251-253. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/12109/1/Identidades%20%28des%29cobertas_Proj.intergeracional.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2022.

MENDES, Pedro Cabral; LEANDRO, Cristina Rebelo; LOPES, Mónica. Práticas intergeracionais e interdisciplinares na Educação. Um exemplo prático no Ensino Básico. Revista Portuguesa de Pedagogia. v. 51(1), 2017. (p. 63-82). Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rppedagogia/article/view/1647-8614_51-1_4>. Acesso em: 17 jul. 2022.

PRATA, Mário. 100 crônicas. 1 ed. São Paulo: Editora Cartaz Editorial, 1997.

SAUTHIER, Helio. História do Campus de Curitiba II – FAP. In: História do campus FAP. Curitiba: Universidade Federal do Paraná – Campus de Curitiba II, 2022. Disponível em: <<https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/menu-de-apoio/historia-do-campus-fap>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

SILVA, Rosemeri Rocha da. Uno, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27495>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

SIMÃO, Selma Machado. A arte integrando gerações em um contexto educacional não escolar. Educação: Teoria e Prática. 2016, v. 26, n. 52, p. 212-231. Disponível em: <<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/educacao/article/view/10104>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE GERIATRIA E GERONTOLOGIA. Diretor do filme “Envelhescência” fala sobre inspirações e personagens. São Paulo: SBBG, 2015. Disponível em: <<https://www.sbbg-sp.com.br/diretor-do-filme-envelhescencia-fala-sobre-inspiracoes-e-personagens>>. Acesso em: 01 jun. 2022.

TEIXEIRA, Selena Mesquita de Oliveira. et al. Reflexões acerca do estigma do envelhecer na contemporaneidade. Estudos Interdisciplinares, Revista Envelhecimento. 2015, v. 20, n. 2, p. 503-515. Disponível: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/view/45346>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

VARGO-SOARES, Maria Angélica; SCHÜTZ-FOERSTE, Gerda Margit. Encontros intergeracionais mediados por imagens e memórias do bairro e da escola. Revista Educação, Artes e Inclusão. 2020, v. 16, n. 1, p. 268-294. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/16199>>. Acesso em 07 ago. 2022.

VERDE, Ana Paula dos Santos Reinaldo; SILVA, Francineia Pimenta e. Homossexualidade, gênero e orientação sexual numa visão intergeracional. In: V SIMPÓSIO MARANHENSE DE PESQUISADORAS(ES) SOBRE MULHER,

RELAÇÕES DE GÊNERO E EDUCAÇÃO, 2015, São Luís. Anais...São Luís:
Universidade Federal do Maranhão, 2015. p. 53-63.

Recebido em 12/08/2022, aceito em 27/10/2022

Memorial descritivo de laboratórios exploratórios da interatividade entre música e dança em contextos de improvisação livre

Luam Gabriel Clarindo Nunes¹

Resumo

Pretende-se, neste memorial descritivo, relatar e comentar a experiência de três laboratórios de interação entre música e dança, realizados entre maio e junho de 2022. O objetivo principal desses laboratórios foi experimentar diferentes propostas de interação entre música e dança em sessões de improvisação livre. Os laboratórios aconteceram no Teatro Laboratório (Telab) da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), em Curitiba, em encontros do grupo de dança UM (Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná – Unespar) e contaram com a participação dos integrantes do grupo e musicistas selecionados. Visando à vivência de diferentes configurações de interações entre música e dança, foram criados cartões para improvisação baseados em níveis distintos de interação entre gestualidade corporal e musical (sintonia, sincronia e empatia), propostos pelo musicólogo Marc Leman. O conteúdo deste memorial descritivo integra a pesquisa de mestrado *Movimento – Som: uma investigação sobre interações entre música e dança em processos de improvisação livre*, que está em andamento, na linha de criação sonora do Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Palavras-chave: Improvisação livre; Música e dança; Processos criativos.

61

Descriptive narrative of exploratory laboratories of interaction between music and dance in free improvisation contexts

Abstract

The aim of this descriptive narrative is to report and comment on the experience of three laboratories of interaction between music and dance, held between May and June 2022. The main objective of these laboratories was to experiment with different proposals for interaction between music and dance in free improvisation sessions. The laboratories took place at the Laboratory Theater (Telab) of the Faculty of Arts of Paraná (FAP), in Curitiba, in meetings of the dance group UM (Nucleus of Artistic Research in Dance, State University of Paraná – Unespar) with the participation of Um group members and selected musicians. Aiming at experiencing different settings of interactions between music and dance, cards were created for improvisation based on different levels of interaction between body and musical gestures (synchronization, attuning and empathy), proposed by musicologist Marc Leman. The content of this article is part of the master's research *Movement – Sound: an investigation on interactions between music and dance in free improvisation processes*, which is in progress, in the field of sound creation of the Graduate Program in Music of the Department of Arts of Federal University of Paraná (UFPR).

¹ Luam Clarindo é professor de inglês, percussionista, bacharel em música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestrando em Criação Sonora nessa mesma instituição. Nascido em Ponta Grossa/PR, reside em Curitiba/PR – Brasil desde 2012. <http://lattes.cnpq.br/7741999131412600>

Keywords: Free improvisation; Music and dance; Creative processes.

Introdução

O tema deste memorial descritivo surgiu a partir da minha experiência ao participar do evento *Improviso Dança e Música*² em Curitiba. Este evento é gratuito e aberto a qualquer pessoa que deseje habitar coletivamente um espaço em que música e dança são criados em tempo real em um ambiente estruturado para a prática da improvisação livre³. A experiência de improvisar livremente utilizando variados instrumentos musicais em meio a expressividade das movimentações dos dançarinos foi algo que me cativou desde minhas primeiras participações no evento como musicista, em 2017. Notei, ao final de algumas edições do *Improviso Dança e Música*, um questionamento comum entre alguns participantes: nesses eventos de improvisação, seria a dança que seguia a música ou o contrário? A partir disso, passei a refletir sobre processos criativos que envolvessem diferentes propostas de interação entre música e dança no contexto da improvisação livre. Um dos métodos (aqui brevemente descrito) escolhidos para buscar respostas – ou mais perguntas – com relação a essas questões consistiu na realização de laboratórios exploratórios de processos interativos e, de interatividade entre música e dança em contextos criativos emergentes de práticas improvisatórias livres e na consequente análise de tais processos.

A partir da motivação de improvisar em eventos como o *Improviso Dança e Música* e da reflexão sobre esses processos criativos emergentes, empreendi uma busca por referentes artísticos e teóricos que abordassem esse assunto. Além da obtenção de informações adicionais a respeito desse tema com artistas

² Trata-se de um evento mensal promovido pelo grupo UM (Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar, grupo e projeto de extensão que contribui para a difusão das artes performativas com foco na improvisação, fundado em 1987, em Curitiba) em parceria com o SummuS Contato Improvisação (coletivo de artistas-professores de dança que propõe a pesquisa e a difusão do contato improvisação, fundado em 2010, em Curitiba) e com o apoio da Fundação Cultural de Curitiba.

³ Improvisação livre é um termo originado no universo da música que neste texto é apropriado também à dança. Segundo Derek Bailey (1980), a improvisação livre estaria relacionada a uma improvisação não idiomática, que embora possa ser estilizada, normalmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática.

nacionais e internacionais⁴ que possuem experiência em improvisação por meio da música e da dança e do acesso às suas respectivas produções artísticas por meio digital, pesquisei uma literatura que abordasse o tema da improvisação livre e da interatividade entre música e dança. Foram consultadas pesquisas na área da improvisação livre, como as de Nachmanovitch; na área da dança, como as do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban; na área da cognição musical corporificada, como as do professor doutor Marc Leman; na área da percepção musical, como as do pesquisador Egil Haga.

Dentre todo conteúdo do referencial teórico consultado, foram destacados os níveis de interação entre gestualidade corporal e musical (sincronia, sintonia e empatia), propostos por Marc Leman. Esses níveis de interação, que foram primeiramente acessados por meio da leitura de um artigo escrito pela artista da dança Andréia Nhur⁵ (2020), colaboraram parcialmente para a criação de uma série de propostas de interação entre música e dança que foram organizadas nos cartões para improvisação utilizados nos laboratórios descritos neste memorial descritivo.

Tais laboratórios aconteceram em Curitiba no Teatro Laboratório (Telab), entre os meses de maio e junho de 2022, em encontros do grupo de dança UM da Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR), coordenado pela professora doutora Rosemeri Rocha. Além de dançarinos, participantes do UM, os laboratórios contaram com a minha participação musical e dos musicistas Fabio Cadore, Lucas Sequinel e Indionei Rodrigues⁶.

Este memorial descritivo relata o processo de realização desses laboratórios e conta com observações gerais sobre essa experiência a partir de comentários de participantes e da análise de registros audiovisuais realizados.

⁴ Durante a pesquisa de mestrado na qual estará integrado este memorial descritivo (mencionada no resumo), foram realizadas entrevistas com Ana Sanchez Colberg, Angelo Esmanhotto, Amelu Clarindo, Cristian Duarte, Dan Piantino, Dudude Hermann, Felipe Merker, Indionei Rodrigues, Loob B, Lucas Sequinel, Luiz Galvão, Marco Scarassati, Nina Giovelli, Patricia Bergantin, Paulo Hartmann, Rogério Costa, Rosemeri Rocha, Talita Florêncio, Thiago Sallas e Yiuiki Doi.

⁵ A bailarina, atriz, pesquisadora e professora Andréia Nhur comenta sobre os níveis de comunicação entre corpo e som (sincronia, sintonia e empatia), de Marc Leman, em artigos como: *Do movimento ao som, do som ao movimento: relações bioculturais entre dança e música* (2020) e *Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia* (2021).

⁶ O professor doutor Indionei Rodrigues da Universidade Federal do Paraná (UFPR) é também o orientador da pesquisa a qual este memorial descritivo estará integrado.

1 Cartões para improvisação

No intuito de propor diferentes configurações de interação entre música e dança nesses laboratórios, foram criados cartões ou *cards* contendo propostas de improvisação. Esses cartões foram criados de tal maneira que cada um deles contivesse uma proposta diferente de interação entre musicistas e dançarinos.

O processo de criação desses cartões recebeu a influência de jogos de improvisação para teatro, como os de Viola Spolin (2010) e Augusto Boal (2007), assim como de partituras verbais (*text scores*), como as da compositora Pauline Oliveros. Desse modo, desde suas primeiras versões, os cartões para improvisação continham frases que propunham interações específicas entre os participantes. Essas frases se mantiveram até a versão utilizada nos laboratórios, que contém cartões com propostas de improvisação nas quais os musicistas são convidados a seguir os dançarinos, assim como cartões com propostas em que os dançarinos é que são convidados a seguir os musicistas. Um cartão em específico deixa os participantes livres para interagir ou não entre si.

Uma outra instrução contida nos cartões de improvisação é a de que os musicistas ou dançarinos que estiverem sendo seguidos escolham um entre diversos verbos contidos numa lista previamente fornecida, com o fim de guiar suas improvisações. Essa lista de verbos⁷ é chamada de lista de estímulos criativos (Quadro 1) e inclui: perder-se, encontrar-se, pairar, triunfar, chorar, rir, reclamar, derrapar, permanecer, despertar, travar, fracassar, sussurrar, esvair, mergulhar, fluir e sonhar. Dessa maneira, por exemplo: musicistas seguem dançarinos que “mergulham” ou dançarinos seguem musicistas que “sonham” e assim por diante.

⁷ A estratégia de improvisação livre a partir de palavras foi explorada também por Manuel Falleiros em sua tese *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação* (2012).

<i>PAIRAR</i>	<i>TRIUNFAR</i>	<i>ENCONTRAR-SE</i>	<i>RIR</i>
<i>TRAVAR</i>	<i>RECLAMAR</i>	<i>CHORAR</i>	<i>PAIRAR</i>
<i>DESPERTAR</i>	<i>FLUIR</i>	<i>DERRAPAR</i>	<i>PERMANECER</i>
<i>SUSSURRAR</i>	<i>SONHAR</i>	<i>IMPOR</i>	<i>MERGULHAR</i>
	<i>PERDER-SE</i>	<i>FRACASSAR</i>	<i>SE ESVAIR</i>

Quadro 1 – Lista de estímulos criativos

Fonte: elaborado pelo autor (2022)

A ideia de os dançarinos seguirem a música ou de os musicistas seguirem a dança teve como pressuposto a possibilidade de que características comuns tanto à música quanto à dança – tais como: “ritmo, tempo, pulso, andamento, movimento, intermitência, graciosidade e fluidez” (MITCHELL; GALLAHER, 2001, p. 65, tradução nossa⁸) – fossem reciprocamente imitadas. Por exemplo: os musicistas, ao seguirem a dança, acelerariam ou desacelerariam o ritmo de suas sonoridades conforme o ritmo das movimentações corporais dos dançarinos; os dançarinos, ao seguirem a música, acelerariam ou desacelerariam o ritmo das movimentações corporais conforme o ritmo das sonoridades. No entanto, ao longo do processo, esses cartões ganharam outras propostas de interação entre dança e música, que foram desenvolvidas a partir dos níveis de comunicação entre corpo e música – sincronia, sintonia e empatia – propostos pelo professor de musicologia sistemática doutor Marc Leman, em suas pesquisas sobre cognição musical corporificada.

65

Para Leman, há três níveis de imitação corporal relacionados ao som. O primeiro é a sincronização, regida pelo princípio ideomotor, em que padrões rítmicos evocam ressonâncias biomecânicas num nível sensório-motor mais baixo. Bater com os pés no chão, acompanhando o ritmo de uma fonte sonora externa, ou mover o corpo seguindo a pulsação de uma música são alguns exemplos básicos desse tipo de interação. O segundo nível é a sintonização, norteadada por um endereçamento de alto nível, expresso em termos de melodia e harmonia. Semelhante à ideia de sintonização de rádio, em que um radioreceptor se ajusta ao comprimento de onda do

⁸ No original: Rhythm, tempo, beat, pace, movement, choppiness, gracefulness and fluidity.

radioemissor, a sintonia se dá não pelo ritmo, mas pela apreensão das frequências. Quando utilizamos um diapasão para cantar, por exemplo, sintonizamos a nota emitida por sua vibração metálica à nossa vibração vocal. Por último, há a empatia, que corresponderia à imitação da intencionalidade emocional da música, ou seja, sua expressividade (NHUR, 2020, p. 14).

Embora a proposta de Leman trate de níveis de imitação do corpo em relação à música, houve a intenção de adaptá-la aos cartões de improvisação de modo que dançarinos improvisassem gestualidades corporais seguindo gestualidades da música e que musicistas improvisassem gestualidades musicais seguindo gestualidades corporais da dança por meio de relações de sincronia, sintonia e empatia. Para ilustrar aos participantes dos laboratórios de improvisação essa ideia, foram apresentadas, previamente, em cada laboratório, descrições de cada tipo de interação adaptadas da ideia original de Leman – um modelo diferente de seta foi atribuído a cada nível de relação, como apresentado a seguir.

⇒ (Sincronização): Sugere-se que musicistas sincronizem com as gestualidades da dança ou dançarinos sincronizem com as sonoridades da música. Exemplo: imitar as articulações de sons e movimentos corporais.

→ (Sintonização): Sugere-se que se crie relações com a continuidade do som na música ou do movimento corporal na dança. Exemplo: dançar de acordo com a melodia de uma música ou sonorizar uma sequência de movimentações corporais da dança.

»» (Empatia): Sugere-se que dança e música sejam criadas a partir de qualidades emocionais e simbólicas. Exemplo: criar gestualidades corporais e musicais de acordo com a sensação remetida por determinados sons ou movimentos corporais.

A partir de uma adaptação dos níveis de comunicação entre corpo e música propostos por Leman, da utilização de verbos como estímulos criativos para guiar as improvisações e da ideia de interação entre musicistas e dançarinos, consolidaram-se sete cartões de improvisação que foram aplicados nos laboratórios (Quadro 2).

1	$M \Rightarrow D$	Musicistas improvisam a partir de relações de sincronização com dançarinos.
2	$M \rightarrow D$	Musicistas improvisam a partir de relações de sintonia com dançarinos.
3	$M \ggg D$	Musicistas improvisam a partir de relações de empatia com dançarinos.
4	$D \Rightarrow M$	Dançarinos improvisam a partir de relações de sincronização com musicistas.
5	$D \rightarrow M$	Dançarinos improvisam a partir de relações de sintonia com musicistas.
6	$D \ggg M$	Dançarinos improvisam a partir de relações de empatia com musicistas.
7	$D \Leftrightarrow M$	Dançarinos e musicistas improvisam criando ou não relações entre si. A escolha de um estímulo criativo é opcional.
Cards 1, 2 e 3: dançarinos improvisam a partir de um estímulo criativo.		
Cards 4, 5 e 6: musicistas improvisam a partir de um estímulo criativo.		

Quadro 2 – Cartões para improvisação com instruções

Fonte: elaborado pelo autor (2022)

1.1 Procedimentos dos laboratórios

A proposta de aplicação dos laboratórios de interação em encontros do grupo UM foi apresentada a Rosemeri Rocha (coordenadora do grupo), Dan Ventania (professor de dança da FAP e vinculado ao grupo UM) e Ander Jean (bolsista do grupo UM), no início do ano de 2022. Um dos fatores contribuintes para o desejo de experimentar os laboratórios junto ao grupo UM foi a proximidade entre a temática desta pesquisa e as atividades relacionadas à improvisação realizadas por esse grupo.

Todos os anos, o grupo UM lança um convite para que interessados na exploração da improvisação, especialmente por meio da dança contemporânea, participem dos encontros, que são mediados pela professora Rosemeri ou por outros artistas vinculados ao UM. Além de estudantes dos cursos de Dança, Música e Artes Cênicas da FAP, pessoas de fora do ambiente acadêmico que

possuem atuação em diversas outras áreas também participam dos encontros do UM.

Logo no primeiro encontro do semestre do grupo, houve uma apresentação informal da estrutura e dos objetivos dos laboratórios aos participantes. Em seguida, foram estipuladas as datas de realização desses laboratórios, envolvendo minha pesquisa⁹ de mestrado da Universidade Federal do Paraná e o projeto de extensão da Faculdade de Artes do Paraná, o grupo UM.

Os laboratórios de interação entre música e dança aconteceram no estúdio 5 (uma sala retangular estrutura para práticas de dança com o chão encapado por linóleo), no Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná (FAP - UNESPAR), em segundas-feiras, das 19 às 21 horas. No período da realização dos laboratórios (maio e junho de 2022), o grupo UM havia recém retomado os encontros em formato presencial após um período de quase dois anos de encontros remotos¹⁰, devido à recomendação de isolamento social imposta pela pandemia de COVID-19, no Brasil. Por esse motivo, os participantes utilizaram máscaras, como é possível verificar nos registros audiovisuais realizados.

Ao final de cada laboratório, um círculo era formado entre os participantes, que realizavam comentários relatando impressões gerais sobre a experiência que tiveram. Esses relatos foram registrados e mantidos em um diário de campo que consiste em vídeos, anotações e gravações em áudio.

1.2 Uso dos cartões para improvisação nos laboratórios

Os cartões para improvisação foram utilizados nos laboratórios da seguinte maneira: em um laboratório piloto¹¹ (não descrito neste memorial descritivo), instruções de cada cartão que seria usado no encontro foram projetadas na parede da sala que utilizamos; já no primeiro, segundo e no terceiro laboratório,

⁹ Movimento – Som: uma investigação sobre interações entre música e dança em processos de improvisação livre (em andamento), na linha de criação sonora do Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

¹⁰ Os encontros remotos continuam acontecendo em diferentes horários mesmo após o fim das restrições de isolamento social impostas pela pandemia de COVID-19, no Brasil.

¹¹ No dia 2 de maio foi realizado um laboratório piloto com a primeira versão dos cartões de improvisação, que continha uma quantidade maior de instruções. Após esta experiência, verificou-se que uma quantidade menor de instruções tornaria mais simples e objetivo o processo de interpretação das propostas por parte dos participantes, bem como o processo de análise dos laboratórios.

essas descrições foram transmitidas aos participantes de forma oral. O estímulo criativo designado para cada cartão foi escolhido por sugestão dos participantes pouco antes de cada sessão de improvisação.

Com exceção das sessões do cartão 7, todas as outras foram planejadas para que durassem em torno de cinco minutos. O aplicativo de cronômetro de um aparelho celular foi utilizado em cada sessão para controlar as durações estipuladas, no entanto, muitas vezes as sessões eram estendidas em respeito ao fluxo do estado performático dos participantes. Para as sessões do cartão 7, não se planejou uma duração específica, no intuito de deixá-las mais abertas nesse aspecto.

No dia 23 de maio, foram utilizados os cartões 4 e 1, que propunham interações de sincronia entre dançarinos e musicistas; no dia 6 de junho, foram utilizados os cartões 2 e 5, que propunham interações a partir de relações de sintonia entre dançarinos e musicistas; no dia 20 de junho, foram utilizados os cartões 3 e 6, que propunham interações a partir de relações de empatia entre dançarinos e musicistas. Ao final de cada um dos três encontros, utilizou-se o cartão 7, que deixava os participantes livres para criar ou não relações entre si. Dessa forma, a numeração utilizada para se referir às sessões em que o cartão 7 foi usado ficaram na seguinte ordem: 7.1 para o cartão 7 do Laboratório 1; 7.2 para o cartão 7 do Laboratório 2 e 7.3 para o cartão 7 do Laboratório 3.

2 Descrição dos laboratórios

2.1 Laboratório 1

O primeiro laboratório de interação entre música e dança foi realizado no dia 23 de maio de 2022. Para essa experiência, os musicistas participantes utilizaram guitarras elétricas e instrumentos de percussão acoplados a filtros eletroacústicos. Estiveram improvisando em dança, nesse primeiro laboratório, dezenove participantes do grupo UM. Para essa experiência, foram utilizados os cartões 4, 1 e 7 e os estímulos criativos sugeridos para cada cartão foram, respectivamente, “caminhar”, “mergulhar” e “rir”.

2.1.1 Cartão 4¹²

O convite do cartão 4 foi para que os dançarinos improvisassem a partir da relação de *sincronia* com os musicistas e para que os musicistas improvisassem a partir do estímulo criativo “caminhar”.

Através da análise do vídeo do cartão 4, foi percebido, de forma geral, que os dançarinos tiveram dois timbres distintos a seguir: um deles proveniente das sonoridades das guitarras e o outro proveniente de uma sonoridade eletrônica e percussiva que se manteve ao longo da sessão. Foi possível perceber, especialmente no primeiro minuto do vídeo do cartão 4, reações no corpo dos dançarinos logo após alguns ataques sonoros das guitarras, como em uma espécie de “susto”, gerando pontos de sincronização defasados. Essas reações corporais aconteceram, ao longo dessa sessão, de maneira individual por meio de gestos distintos de cada dançarino, como contrações, saltos, rodopios etc. Foi também possível perceber sincronizações entre o fluxo de movimentação de alguns dos dançarinos com as sonoridades contínuas provenientes do computador.

Outro dado percebido foi o de que houve também sincronização de movimentos corporais com determinadas sonoridades por meio de articulações distintas do corpo, por exemplo, a partir do minuto 5:00 do vídeo do cartão 4, observou-se um dançarino permanecer em um mesmo lugar, criando relações com o som a partir da movimentação de seus braços e de suas mãos.

O fato de que as gestualidades sonoras podem ocorrer de maneiras impremeditadas na improvisação livre faz com que o processo de sincronização por parte da dança possa ser desafiador. Sobre isso, Chase (2007, p. 113, tradução nossa¹³) afirma que “o desconhecimento desse estilo musical não-idiomático é para muitos ouvintes um obstáculo para compreensão ou engajamento com a música”. Parece ser mais natural e intuitivo ao ser humano sincronizar movimentos de dança com sonoridades que possuem uma rítmica mais identificável, por exemplo, por meio de *rhythmical entrainment*, conceito

¹² Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 4. Disponível em: <https://youtu.be/TEQrErf7xWE>. Acesso em: 29 de jun. 2022.

¹³ No original: The unfamiliarity of this 'non-idiomatic' musical style is for many listeners the main stumbling block to comprehension or engagement with the music.

usado na musicologia para se referir à capacidade humana de sincronizar uma sequência de movimentos corporais à pulsação constante de um ritmo musical (HAGA, 2008). A partir dessa observação, surgiram perguntas do tipo: de que maneiras uma dança poderia sincronizar com sons mais estáticos, com sons mais ruidoso, com sons *drone*¹⁴? Ou ainda, como uma dança poderia sincronizar com diferentes timbres sonoros?

O estímulo criativo estipulado aos musicistas (“caminhar”) gerou sonoridades binárias em certos momentos e em outros foi traduzido pela alternância de dois sons, remetendo a passos em distintas velocidades. No entanto, a ideia de caminhar ganhou outros sentidos ao longo da performance, fluidificando-se. A ideia de caminhar também contagiou alguns dançarinos que improvisaram a partir da representação de diferentes “caminhares” ao longo da sessão.

Provavelmente, pelo fato de que essa foi a primeira proposta de improvisação do primeiro encontro, sentiu-se, a partir da análise dos registros audiovisuais, que sons e movimentos corporais se mantiveram mais restritos.

2.1.2 Cartão 1¹⁵

O convite do cartão 1 foi para que os musicistas improvisassem a partir de relações de sincronia com os dançarinos e para que os dançarinos improvisassem a partir do estímulo criativo “mergulhar”.

Essa sessão de improvisação durou quase o dobro do tempo estipulado de cinco minutos, pois houve a sensação de que aos cinco minutos as interações entre os participantes ainda estavam em processo de amadurecimento.

De acordo com relatos dos musicistas, realizado em uma conversa posterior à essa sessão de improvisação, “houve um escaneamento dos movimentos dos dançarinos de forma que era possível sincronizar com dançarinos específicos ou ainda, articulações específicas de cada dançarino em diferentes instantes” (diário de campo, Laboratório 1). A ação de alterar a direção do olhar e

¹⁴ Segundo o dicionário Merriam-Webster: um som profundamente sustentado ou monótono. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drone>. Acesso em: 28 de jun. de 2022.

¹⁵ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 1. Disponível em <https://youtu.be/y3ITy88qkUw>. Acesso em 29 de jun. 2022.

sincronizar com movimentações distintas resultou na criação de linhas de fluxo divergentes na elaboração da ideia musical, ou seja, proporcionou o “desviar” de um caminho sonoro preestabelecido para determinados instantes. Ao mesmo tempo, as interações entre os musicistas se mantiveram ora de maneira complementar, ora de maneira dialética; em outras palavras, uma sincronização entre os musicistas, de forma mais ou menos intensificada, também aconteceu.

Foi possível perceber, a partir da análise do vídeo do cartão 1, que durante essa sessão de improvisação houve também uma interação intensa e constante de alguns dançarinos entre si. A partir dessa reflexão, é possível pensar que o fenômeno da improvisação livre de música e dança promove não somente interações entre musicistas e dançarinos diretamente, mas também de maneira indireta entre cada participante consigo mesmo; com suas próprias memórias e estados de espírito; dos participantes entre si, através de trocas de olhares e de interações corporais e sonoras; assim como dos participantes com o tempo e com o espaço compartilhado.

A análise dessa sessão também revelou diferentes soluções criativas por parte dos dançarinos para a proposta de mover a partir da palavra *mergulhar*. As movimentações em geral se deram de maneira fluída e com alguns dançarinos movendo mais próximos do chão. Além disso, é possível perceber dançarinos que criaram movimentações a partir da imitação de um corpo ao mergulhar. Uma situação semelhante a essa aconteceu também no terceiro cartão do Laboratório 1 e será discutida nos próximos parágrafos.

72

2.1.3 Cartão 7.1¹⁶

O convite do cartão 7 foi para que os participantes improvisassem criando ou não relações entre si a partir do estímulo criativo “rir”.

Durante a análise do vídeo do cartão 7, foram perceptíveis diversas estratégias de movimentações a partir da palavra rir por parte dos dançarinos. Pelo fato de que essa foi a última proposta do encontro, os participantes pareciam estar mais engajados e aquecidos. Durante essa sessão foi possível observar

¹⁶ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 do Laboratório 1. Disponível em: <https://youtu.be/muy6oZnpQ64>. Acesso em: 29 de jun. 2022.

movimentações de *clown*¹⁷, assim como movimentações expansivas, cômicas, teatrais e houve também gargalhadas. Um aspecto importante observado nessa sessão foi a conexão com o imaginário a partir da palavra. Em uma conversa posterior à experiência laboratorial, houve comentários por parte dos dançarinos sobre rir com as mãos, com o corpo, com os olhos, sobre provocar o riso no outro e sobre, de fato, gargalhar durante a sessão. Sobre isso, Falleiros (2012), nos mostra que a conexão com o imaginário se encontra em uma abertura às diferentes significações de uma palavra e isso ocorre quando não há uma rigidez de significado pelas classificações ou rótulos. Falleiros (2012), comenta ainda que a escolha da palavra *fusca* em uma improvisação dispendeu mais concentração em imitar os sons do carro fusca e que a palavra deveria servir como estratégia criativa, independentemente se o resultado da ação recrie a representação do significado da palavra.

No entanto, a voz humana através de risos trouxe teores teatrais para a sessão de improvisação e uma discussão profunda sobre o “rir” de cada um. De parte dos musicistas, segundo relatos registrados no diário de campo do Laboratório 1, houve a intenção de interpretações literais do som de risos, em alguns momentos, mas também houve momentos de improvisação a partir da noção de um rir mais melancólico e enviesado.

2.1.4 Conclusões do Laboratório 1

Muitas reflexões surgiram a partir da conversa realizada após a experiência do Laboratório 1. Uma delas, feita pela participante A. G¹⁸, foi a de que estabelecer regras ou acordos prévios em uma sessão de improvisação livre pode conferir mais liberdade aos participantes. A discussão sobre a presença ou não de estruturas para a improvisação é bastante presente no meio teórico e artístico da improvisação livre. Segundo Nachmanovitch (1993), isso é um tipo de jogo ou contrato que o artista faz incessantemente consigo mesmo, assim como improvisar em uma certa escala, pintar somente com triângulos ou dançar somente próximo ao solo. Nachmanovitch (1993) comenta, por exemplo, como

¹⁷ Palavra inglesa que se traduz por palhaço. Performer cômico que se comporta de maneira excêntrica (ANTAR, 2016, p.18).

¹⁸ Apenas a citação das iniciais dos participantes do grupo UM foram mantidas em razão de conservar a sua privacidade.

o pintor Pablo Picasso abriu novos territórios de arte restringindo-se a variantes da cor azul. A ideia de estabelecer parâmetros, entender regras, estruturas, assim como as posições de cada um em processos de improvisação é discutida por Dimitris Karalis e Ana Sánchez Colberg (2019) a partir das ideias de Gary Peters.

Peters argumenta que em vez de uma performance de assumir riscos e abandono para perseguir liberdade (o que ele descreve como amor glorificado vestido de arte), improvisação verdadeira requer uma memória poderosa, memória dos parâmetros de um instrumento, do corpo, da tecnologia disponível, os parâmetros da estrutura de um trabalho, e seu lugar dentro dele em qualquer momento, os parâmetros de um idioma, um gênero e sua história, suas possibilidades (COLBERG; KARALIS, 2019, p.1)

A partir disso, a participante M. S. comentou que improvisar em ambientes de experimentação coletiva pode limitar os participantes ao território da exploração, o que de outro modo poderia servir para o aprofundamento da construção de um discurso que resultaria em um produto artístico. A busca por sentidos, razões e objetivos que validem a expressão artística é também uma questão recorrente no meio da improvisação livre. Nachmanovitch (1993), nesse sentido, considera que o mercado tem a capacidade de roubar de nossa arte a condição de puro prazer e livre expressão.

74

No mundo ocidental, praticar significa adquirir técnica. Essa noção está relacionada com a ética do trabalho, que nos ensina a suportar a luta ou o aborrecimento hoje em troca de recompensas futuras. No mundo oriental, ao contrário, praticar é criar a pessoa, ou melhor, revelar ou tornar real a pessoa que já existe. Não se trata de prática para algum fim, mas da prática que é um fim em si mesma. (NACHMANOVITCH, 1993, p.70).

Uma reflexão sobre a liberdade na improvisação livre foi levantada ao final da conversa pelo musicista Indionei Rodrigues.

Ao improvisar, nós somos permeados por todas as nossas memórias, coisas que provamos, lugares que estivemos, pessoas que amamos etc. Apesar disso, ao lançarmo-nos na palavra liberdade, podemos assumir uma outra postura e viver através da vida do outro. A liberdade estaria em um desaparecer e reaparecer em uma comunhão expressiva que não viria de si próprio, mas de uma transparência, de forma que quanto mais transparentes formos, mais livres estaremos. Na improvisação temos a oportunidade de deixarmos de ser nós mesmos em um

mundo já dominado por tantas regras e tantos certos e errados (Indionei Rodrigues, diário de campo, Laboratório 1).

A improvisação livre, nesse sentido, deixa-nos em contato com a liberdade de inventar novos fazeres artísticos, algo que foi experienciado no decorrer das sessões do Laboratório 1.

2.2 Laboratório 2

O segundo laboratório de interação entre música e dança foi realizado no dia 6 de junho de 2022. Para essa experiência, os musicistas participantes utilizaram uma guitarra elétrica e instrumentos de percussão acoplados a filtros eletroacústicos. É possível também ouvir o som da chuva, que foi captado pelo microfone do aparelho celular usado durante o registro. Estiveram improvisando em dança, nesse segundo laboratório, quatorze participantes do grupo UM. Para essa experiência, foram utilizados os cartões 5, 2 e 7 e os estímulos criativos sugeridos para cada cartão foram, respectivamente, “triumfar”, “pairar” e “chorar”.

2.2.1 Cartão 5¹⁹

75

O convite do cartão 5 foi para que os dançarinos improvisassem a partir de relações de *sintonia* com os musicistas e para que os musicistas improvisassem a partir do estímulo criativo “triumfar”.

Um detalhe que passou a ser sentido durante a experiência dos laboratórios foi que, mesmo que os estímulos criativos fossem designados somente a musicistas ou a dançarinos, todos os participantes acabavam criando relações com eles. Por exemplo, o cartão 5 propunha que musicistas improvisassem a partir do verbo triunfar, mas, eventualmente, os dançarinos foram contagiados pela ideia de triunfar, algo que foi relatado por um dos participantes.

O participante A. J. relatou que as palavras da lista de estímulos criativos influenciavam mais na decisão de seus movimentos do que a ideia de interagir com os musicistas por meio de sincronia, sintonia ou empatia. Apesar disso, é perceptível uma diferença nas interações entre música e dança do Laboratório 2 (sintonia), em comparação com as do Laboratório 1 (sincronia). No Laboratório

¹⁹ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 5. Disponível em: <https://youtu.be/JE6u11OlvZA>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

2, por exemplo, não se observaram respostas súbitas de movimentos corporais (sustos) a partir de determinadas sonoridades. Pelo contrário, as movimentações, de forma geral, pareceram mais fluídas e também mais lentas do que a rítmica presente na música.

Durante a análise do registro audiovisual dessa sessão de improvisação foi possível perceber bastante interação dos dançarinos entre si. As movimentações de alguns dançarinos foram imitadas e repetidas por outros, o que fez com que a dança, em alguns momentos, parecesse ter sido coreografada. A ideia de imitação em grupos é discutida por Leman (2008, p. 111) a partir do termo *alelo-imitation*:

Imitação corporal pode ser um conceito chave para a compreensão do comportamento musical em grupos. Articulações em grupo, como na dança sincronizada de milhares de pessoas durante concertos de música pop, podem ser explicadas como a soma da imitação corporal de cada indivíduo das formas sônicas da música e a imitação corporal da sua ou do seu vizinho. Isso é um tipo de sintonia global em grupo, ou *allelo-imitation*, conhecida por gerar efeitos globais no comportamento grupal.

76

2.2.2 Cartão 2²⁰

O convite do cartão 2 foi para que os musicistas improvisassem a partir de relações de sintonia com os dançarinos e para que os dançarinos improvisassem a partir do estímulo criativo “pairar”.

Foi sentido pelos musicistas, segundo relatado em uma conversa após a sessão de improvisação, que houve mais liberdade para improvisar a partir da proposta de sintonizar com os dançarinos. De maneira semelhante à relação de sincronização com os dançarinos que ocorreu no Laboratório 1, houve momentos de sintonização com dançarinos específicos e momentos de sintonização com o grupo em geral durante essa sessão de improvisação. A ideia de sonorizar conjuntos de movimentações exigiu mais concentração e fez com que os gestos sonoros na guitarra ocorressem mais espaçadamente. Além disso, o uso de técnicas estendidas²¹ e uma afinação alternativa na guitarra fez

²⁰ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 2. Disponível em: <https://youtu.be/nKTSdVtVVyA>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

²¹ Técnicas estendidas são maneiras não tradicionais de se tocar os instrumentos.

com que o foco se voltasse mais para a ideia de sintonização com os dançarinos por meio de sonoridades inventadas em tempo real do que na decisão sobre qual acorde utilizar, por exemplo. A improvisação a partir do processamento da gravação de uma sonoridade percussiva criou uma camada sonora que permaneceu ao longo da sessão. As sonoridades produzidas pelos musicistas se complementavam, porém, não interagiram diretamente nessa sessão.

A configuração “musicistas sintonizam com dançarinos” pareceu funcionar durante essa sessão de improvisação no sentido de que, ao analisar o registro audiovisual da experiência do cartão 2, é possível perceber que os dançarinos mantêm o fluxo de suas movimentações independentemente da sonoridade. Ao mesmo tempo, também é possível perceber que a sintonização entre os participantes progride ao longo da sessão em uma espécie de sinergia.

A partir dessa observação, é possível levantar reflexões sobre a experiência da improvisação com música e dança através de um relato feito pela artista da dança Dudude Herrmann, em uma entrevista²² concedida no dia 24 de julho de 2021. Dudude pensa que os musicistas não fazem música para os dançarinos, tampouco os dançarinos fazem dança para os musicistas, mas os artistas estão à serviço do acontecimento como um todo. A artista também comenta que a maneira de improvisar revela o jeito que vivemos. Nesse sentido, é possível pensar que há na improvisação processos de sintonização com o tempo, com o espaço, com o momento, com a memória, com os sentidos, com os outros corpos presentes e com a própria improvisação.

77

2.2.3 Cartão 7.2²³

O convite do cartão 7 foi para que os participantes improvisassem criando ou não relações entre si a partir do estímulo criativo “chorar”.

Por meio de análise do vídeo dessa sessão de improvisação foi possível perceber mais interações entre os musicistas. Em torno do minuto 5:30 desse vídeo, o musicista Fabio Cadore passa a manipular os sons da guitarra aplicando

²² HARTMANN, Paulo; HERRMANN, Dudude. *Entrevista sobre improvisação com música e dança*. Entrevista concedida a Luam Gabriel Clarindo Nunes, 24 jul. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/4PV93Zb8xSE>. Acesso em 18 jul. 2022.

²³ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 do Laboratório 2. Disponível em: <https://youtu.be/B8wowprbqpo>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

a ela efeitos por meio do computador. A ideia de um musicista tocar um instrumento e outro musicista encarregar-se de processar o som em tempo real já havia sido considerada anteriormente, ocorrendo de maneira espontânea ao longo dessa sessão de improvisação.

Outros aspectos relacionados à elaboração da ideia musical na improvisação livre foram discutidos pelos musicistas entre os laboratórios, por exemplo: a realização de melodias mais identificáveis (idiomáticas); a maior ou menor presença de silêncio; a maior ou menor presença de ruído; a exploração de uma rítmica mais periódica ou mais intermitente nas improvisações. Essas ideias eram, por vezes, experimentadas durante as sessões, como é possível perceber no minuto 9:10 do vídeo do cartão 7, em que foi realizada uma melodia simples na guitarra que se originou a partir dos significados da palavra chorar.

O estímulo criativo “chorar” pareceu, de maneira geral, ter colaborado para gerar um momento de teor mais melancólico nessa sessão de improvisação. Em determinados momentos, foi possível perceber que os movimentos corporais dos dançarinos se intensificavam à medida que havia uma maior presença de massa sonora. No entanto, o clima que se instaurou a partir da temática chorar levou alguns dançarinos a movimentações mais estáticas e, em alguns casos, mais rentes ao solo. Uma questão levantada pelo participante A. J. foi a de considerar o cansaço dos dançarinos no processo de análise. Desse modo, é justo atribuir também a sensação de fadiga às decisões de movimentos dos dançarinos em suas improvisações, especialmente na sessão em questão, que foi a última do Laboratório 2. De qualquer maneira, houve um processamento coletivo do verbo chorar de diversas formas, o que, nas palavras do participante A. J. gerou uma sensação muito forte e inexplicável.

78

2.2.4 Conclusões do Laboratório 2

Um dado relevante que se percebeu durante a realização de todos os cartões de improvisação nos laboratórios se refere aos começos e aos fins de cada sessão. Não há um início evidente da improvisação, mas sim um processo de início que demanda concentração e entrega dos participantes. Há uma transição entre o modo “natural” dos participantes para um modo em que se ativa o tônus criativo e se adentra a um estado de performance. Desse mesmo modo, os finais de

cada sessão eram estendidos e carregavam uma inércia desse estado performático. O cronômetro não foi respeitado de maneira estrita, como é o que acontece em alguns jogos esportivos, por exemplo. De modo diferente, os finais de cada sessão de improvisação aconteciam com a dinâmica parecida a de um trem chegando em uma estação, respeitando a inércia do estado de performance dos participantes.

Com relação à diferença entre a experiência de sincronização, realizada no Laboratório 1, e a de sintonização, realizada no Laboratório 2, houve comentários pertinentes por parte dos participantes. As participantes A. V. B. e B. P. comentaram, durante a conversa que sucedeu o Laboratório 2, que a ideia de sincronia manteve as movimentações dos dançarinos no âmbito da imitação, da interpretação e da representatividade, enquanto a ideia de sintonia propiciou momentos de criação, composição e proposição. Por outro lado, o participante R. K. mencionou que houve uma indistinção entre sincronia e sintonia com relação aos próprios movimentos corporais, pelo fato de que, em suas palavras: o corpo tem uma linguagem energética própria.

Do ponto de vista da improvisação musical, foi perceptível uma diferença entre os resultados sonoros obtidos nos convites de sincronização e sintonização com a dança. A sincronização fez com que sonoridades fossem realizadas diretamente a partir da relação visual com propriedades cinéticas das movimentações corporais, por exemplo, focar a visão em uma movimentação de ziguezague provocaria a realização de uma sonoridade imitativa, por exemplo, um movimento de ziguezague no braço da guitarra. Já o convite de sintonizar com os dançarinos exigiu um nível maior de subjetividade e fez com que houvesse uma conexão maior com o fluxo e com a expressividade das movimentações, de modo geral, tornando mais flexíveis os caminhos da improvisação.

2.3 Laboratório 3

O terceiro laboratório de interação entre música e dança foi realizado no dia 20 de junho de 2022. Para essa experiência, foram utilizados uma guitarra elétrica,

um acordeon diatônico de 8 baixos²⁴ e instrumentos de percussão acoplados a filtros eletroacústicos. Estiveram improvisando em dança, nesse terceiro laboratório, quinze participantes do grupo UM. Para essa experiência, utilizou-se os cartões 3, 6 e 7 e os estímulos criativos sugeridos para os cartões 3 e 6 foram, respectivamente, “travar” e “sonhar”. O cartão 7, nesse laboratório, foi utilizado sem a escolha de um estímulo criativo.

2.3.1 Cartão 3²⁵

O convite do cartão 3 foi para que os musicistas improvisassem a partir de relações de *empatia* com os dançarinos e para que os dançarinos improvisassem a partir do estímulo criativo “travar”.

Essa proposta foi desafiadora por causa da ideia de improvisar movimentações a partir da palavra “travar” e pelo grau de subjetividade envolvido no convite de improvisar sonoridades a partir do sentimento de empatia com as movimentações corporais dos dançarinos. A palavra travar, escolhida como estímulo criativo, foi traduzida por alguns dançarinos como uma restrição das movimentações, o que pode causar a sensação de quebra de continuidade ou fluxo do movimento. A fluência, ou fluxo, é um dos fatores de movimento analisados pelo coreógrafo e dançarino Rudolf Laban, em seus estudos sobre o movimento humano. Conforme cita Moore (2009, p. 151).

O fator de movimento de fluxo varia entre restritivo e liberador. De acordo com Laban, o fluxo é contido em uma ação capaz de ser parada e mantida sem dificuldade a qualquer momento durante o movimento. Essas ações parecem contidas ou até tensas e representam o aspecto lutante do fluxo contínuo.

A música improvisada nessa sessão, ao passo da dança, também começou de forma mais pontilhada ou contida, o que reverberou nas percepções, sensações e emoções experienciadas. Foi possível pensar que a qualidade do fluxo na música, na dança, assim como em outras áreas, pode denotar uma sensação de

²⁴ O acordeon, utilizado pelo musicista Lucas Sequinel no Laboratório 3, é também conhecido como: sanfona de 8 baixos, gaita de botão, gaita ponto, fole de 8 baixos, oito soco, pé-de-bode etc. Para mais informações ver <http://sanfonade8baixos.blogspot.com>. Acesso em 12 ago. 2022.

²⁵ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 3. Disponível em https://youtu.be/yATEzs5_Sh8. Acesso em: 27 de jun. 2022.

unidade. O aspecto emocional do fluxo é comentado por Rengel (2001, p. 71), a partir das pesquisas de Laban:

A fluência apoia a manifestação da emoção pelo movimento, pois os extremos e/ou as gradações entre um alto grau de abandono do controle ou uma atitude de extremo controle, manifestam no movimento os aspectos da personalidade que envolvem a emoção. O agente pode enfatizar, num determinado treino corporal, a vivência mais consciente da fluência e perceber que ela pode gerar atitudes internas oníricas, imaginárias, móveis, criativas. A liberação da fluência demonstra, por exemplo, expansão, abandono, extroversão, entrega, projeção de sentimentos. O controle da fluência demonstra, por exemplo, cuidado, restrição, contenção, retrainse.

A partir dessa ideia, foi possível perceber, no registro audiovisual da sessão do cartão 3, momentos de contenção e distensão do fluxo das sonoridades e dos movimentos corporais ao longo dessa sessão de improvisação. Em uma perspectiva diferente, os momentos de estacato²⁶ na movimentação corporal revelam, através dos corpos dos dançarinos, variados formatos de estruturas tridimensionais que permanecem e se esvaem em diferentes durações.

81

2.3.2 Cartão 6²⁷

O convite do cartão 6 foi para que os dançarinos improvisassem a partir de relações de empatia com os musicistas e que os musicistas improvisassem a partir do estímulo criativo “sonhar”.

O convite de improvisar a partir da palavra sonhar foi inicialmente interpretado pelos musicistas por meio de sonoridades mais longas e contínuas, especialmente as realizadas pelo acordeon. Foi possível pensar que houve um reflexo da expressividade do som pelos dançarinos por meio de movimentações corporais que pairavam, flutuavam e deslizavam, ou seja, dinâmicas de movimentações também contínuas.

²⁶ “Parte da dinâmica musical que resulta em notas muito curtas e separadas numa sequência”, usada nesta pesquisa para se referir aos instantes de contenção da movimentação corporal na dança. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/1wQQ/estacato/>. Acesso em 6 de jun. de 2022.

²⁷ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 6. Disponível em: <https://youtu.be/lkmZYpy-vUo>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

No minuto 3:00 do vídeo do cartão 6, no entanto, realiza-se na guitarra uma sonoridade que se sobrepõe às demais a partir da ideia de pesadelo e incoerência em sonhos, algo que foi percebido e relatado por um dos dançarinos, que fez uma relação metafórica entre sonoridades mais divergentes e a ideia de pesadelo. A estratégia de criar eventos sonoros simultâneos, mas em fluxos diferentes, pode gerar uma sensação de polifonia de intenções e, ao mesmo tempo, uma sensação de discursos distintos entrelaçados, como em uma conversa entre pessoas de idiomas diferentes, por exemplo. Em outras palavras, a noção de entrosamento entre as sonoridades é mais flexível na improvisação livre, pois a ideia de correspondência entre os objetos sonoros vai além de eles estarem em um mesmo ritmo ou em uma mesma tonalidade. Relações de antítese, contraponto e unissonância podem emergir de acordo com o posicionamento e o tipo de interação adotada por cada participante em relação aos outros. A partir do minuto 1:44 do vídeo dessa sessão, por exemplo, foi possível perceber o caminhar contínuo de uma participante ao redor do espaço enquanto os outros participantes, de maneira geral, realizam movimentações sem se deslocarem pelo espaço. Essa relação de “diferenciação” entre as gestualidades pode trazer um caráter poético e narrativo para a improvisação.

Um outro aspecto observado nessa análise foi a fusão ou indistinção entre dança e teatro que aconteceu naturalmente ao longo das sessões de improvisação dos laboratórios, muito possivelmente pelo fato de que alguns dos participantes têm vínculos com as artes cênicas. Por volta do minuto 3:50 do vídeo dessa sessão, por exemplo, foi possível perceber uma interação com teor mais teatral que se formou a partir de quatro participantes no canto inferior esquerdo do vídeo. Então, há uma iniciativa de percutir as mãos contra o chão e posteriormente em seus próprios corpos, gerando uma sonoridade que se funde com a dos instrumentos percussivos em um misto de dança, teatro e percussão.

Foi também possível também perceber interações em cadeia entre os dançarinos, no sentido de que agrupamentos de movimentações se formam e contagiam outras movimentações de maneira que pareceram já ter sido convencioneados.

2.3.3 Cartão 7.3²⁸

O convite do cartão 7 foi para que os participantes improvisassem criando ou não relações entre si. Para essa experiência, nenhum estímulo criativo foi especificado.

Essa sessão de improvisação foi a mais longa de todas as sessões dos laboratórios e durou quase 30 minutos. Antes de iniciarmos, foi sugerido que duos ou trios de dançarinos fossem formados e que em determinado momento, esses pequenos grupos percorressem o espaço dançando. Esse acordo organizou a sessão de improvisação em diferentes momentos. Em torno do minuto 8:00 do vídeo do cartão 7, uma fila se forma e as improvisações com destaque para grupos individuais se iniciou. Esse processo se estende até em torno do minuto 19:30 desse vídeo, quando, espontaneamente, os dançarinos se reintegram em um só grande grupo.

A ordem dos estímulos criativos escolhidos nas sessões de improvisação do Laboratório 3 estabeleceu uma dinâmica que libertou gradativamente os participantes. Na perspectiva do participante R. K, a palavra travar, na primeira sessão, traduziu-se em uma restrição de movimentações; a palavra sonhar, na segunda sessão, traduziu-se em uma maior fluência das movimentações; e a ideia de não estabelecer uma palavra para guiar a improvisação dessa última sessão conferiu uma sensação de liberdade aos participantes, que naquele momento poderiam improvisar livremente sem uma temática específica.

Além disso, a ideia de improvisar a partir do sentimento de empatia não foi algo estabelecido para essa terceira sessão, mas foi um recurso utilizado, segundo o relato de alguns dos participantes.

Em relação à música, logo no início da sessão, foi perceptível a presença ativa dos instrumentos de percussão, que cessam em torno do minuto 2:43 do vídeo do cartão 7.3. Então, a sonoridade ganha um teor mais discreto com notas longas do acordeon e efeitos sonoros disparados pelo computador. Houve momentos pontuais de imitação entre algumas gestualidades sonoras da guitarra e do acordeon e foi possível perceber um caráter mais onírico e etéreo

²⁸ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 no Laboratório 3. Disponível em: https://youtu.be/ZSHqu7oSV_c. Acesso em: 27 de jun. 2022.

durante a sessão, muito possivelmente por ecoar ainda a ideia do sonhar, que havia sido o estímulo criativo utilizado na sessão anterior.

Do minuto 10:24 ao 11:58 e entre os minutos 16:00 e 19:00 do vídeo do cartão 7.3, houve a decisão deliberada de realizar uma frase sonora que se repetia ciclicamente a partir da guitarra. Essa frase repetitiva levou a improvisação para um território mais idiomático ou identificável e a repetição incessante dessa gestualidade sonora “unificou” a improvisação, no sentido de que a expectativa dos participantes em relação ao trajeto do som era suprida através da reiteração rítmica, criando uma espécie de zona de conforto. Foi possível pensar que poderia ser “mais fácil” sincronizar os passos de dança quando a música se apresenta com um pulso constante, no entanto, a ausência de uma lógica rítmica na música revela territórios mais imprevisíveis e etéreos para as improvisações. No que diz respeito a esse assunto, o musicista Fabio Cadore considerou que há mais diálogo entre os improvisadores quando há um ritmo organizador na música e que não haveria motivos para se evitar o estabelecimento de uma rítmica em comum entre os musicistas. Já o musicista Lucas Sequinel relatou que aprecia momentos em que a rítmica da música se apresenta de maneira menos reconhecível e valoriza o desenvolvimento e a progressão de materiais sonoros mais abstratos.

2.3.4 Conclusões do Laboratório 3

Na conversa após a última sessão do terceiro laboratório, os participantes fizeram várias considerações relevantes. O participante A. J. relatou que a música foi imersiva e conectou os participantes profundamente. O musicista Lucas Sequinel concluiu que os dançarinos também ajudaram a compor a música, tendo em vista que o material sonoro foi influenciado pela emoção e expressividade transmitidas pelas movimentações corporais realizadas durante as sessões de improvisação.

Segundo Moore (2009, p.5): “Para Laban, o movimento humano tem uma estrutura harmônica análoga à da música”. Esse ponto de vista estreita ainda mais a conexão entre a música e a dança, artes estas que, são, inclusive, inseparáveis em muitas manifestações culturais ao redor do mundo.

Improvisar a partir da relação de empatia resultou em um sentimento de presença e parceria, segundo a participante G. V. Os cartões ganharam vida própria, desencadearam processos de imagens e sons com movimentos e geraram significados pessoais sobre interagir a partir do sentimento de empatia. Nas palavras do participante R. K.: *“o travar gerou contração muscular e condensação do fluxo e o sonhar deliberou a potência pulsiva mediante a amplitude onírica do inconsciente com seus símbolos, que trouxeram muitas imagens no centro visual do cérebro”*.

3 Considerações finais

A partir do que foi percebido neste estudo, destaco três aspectos relevantes da experiência: a questão das partilhas emocionais, o impacto das propostas de cada laboratório e um problema da análise dos resultados.

Primeiramente, a partir da minha própria experiência e de relatos dos participantes ao longo de todo o processo foi possível afirmar que a vivência do fenômeno da improvisação livre com música e dança durante os laboratórios proporcionou uma comunhão dos sentimentos de cumplicidade, parceria e afeto entre o grupo. Ao final de cada encontro, os participantes saíam energizados e até emocionados, devido ao nível de concentração, disposição e entrega depositado em cada proposta. Sobre isso, a inclusão dos relatos dos participantes – colecionados ao longo do processo no diário de campo dos laboratórios – foi fundamental.

Com relação aos convites contidos em cada cartão, foi possível verificar que a ideia de interação a partir de sincronia, sintonia e empatia, baseada nos níveis de comunicação entre gestualidades sonoras e corporais de Leman, assim como os verbos usados como estímulos criativos para improvisar, criaram dinâmicas distintas de performance. Essas dinâmicas eram atravessadas pelo entendimento individual que se transformava em contato com o entendimento coletivo que se recriava a cada instante a partir dos contornos propostos e do estímulo sônico-espacial constante. A concentração acerca dos convites de cada proposta aliada a uma transgressão em relação à noção de certo ou errado fizeram com que a experiência e os resultados de cada laboratório tenham intensificado e dilatado a sensação do estado presente.

O atrelamento da fluência dos movimentos com o aspecto emocional exposto por Laban, assim como a ideia de estruturação da improvisação livre exposto por Nachmanovitch, contribuíram para um melhor entendimento do fenômeno da improvisação livre com música e dança como um todo. A teoria da cognição musical corporificada de Leman, utilizada neste memorial descritivo, proporcionou uma reflexão sobre os termos sincronia, sintonia e empatia. Foi perceptível, a partir dos laboratórios, que para além da ideia de imitação entre música e dança em sincronia, a sintonia envolveu uma conexão maior com a expressividade e com o fluxo das gestualidades, o que estimulou a ativação do tónus criativo. A palavra empatia gerou significados individuais e coletivos que contagiaram o imaginário dos participantes gerando maior subjetividade para as interações entre os musicistas e dançarinos.

O processo de analisar os registros audiovisuais dos laboratórios provocou reflexões sobre a diferença entre os registros em vídeo da experiência laboratorial e a experiência dos laboratórios *in loco*. A imagem permite análises qualitativas do processo, mas revela poucas pistas com relação à atmosfera que se instaurou naquele ambiente. A análise dos registros audiovisuais foi importante para destacar o ponto de vista analítico, porém, desprovê dos sentidos emergentes daquela experiência, que envolveu a presença em conjunto naquele espaço, a temperatura e os cheiros daquele ambiente, a tridimensionalidade das formas corporais e o brilho de suas cores, assim como as sensações físicas das formas sônicas.

Apesar disso, o material audiovisual revela sensações especiais emergentes da percepção de música e dança em simultaneidade. Com relação a essa observação, Haga (2008, p. 16, tradução nossa) comenta que “nós vemos coisas que não eram visíveis sem a música; e vice-versa, nós ouvimos outros aspectos da música e dos sons, diferentes dos que ouvimos apenas com a música, sem as imagens que a acompanham”.

Finalmente, agradeço à Rosemeri Rocha por compartilhar o tempo e o espaço do grupo UM para a realização desta experiência. Agradeço aos participantes²⁹

²⁹ Ana Letícia Villas Boas, Ana Julia Gomes, Ana Paula Taques, Ander Jean, Andréa Cristina Clesini, Bárbara Venancio, Beatriz Alvarenga, Beatriz Palmer, Diviane Helena, Eleonora Delbianchi, Emerson Sócrates da Silva, Evelin Louise Kolb, Dan Ventania, Gabriela Beatris Pick, Giulia Vieira, Heleno Macedo, Ivan Gonçalves, Jennifer Pereira, José Antônio Jesus, Larissa

do UM pela dança. Agradeço à Evelin Kolb pela ajuda na revisão deste memorial descritivo. Agradeço aos musicistas Lucas Sequinel, Fabio Cadore pela contribuição musical. Finalmente, agradeço ao Indione Rodrigues pela contribuição musical e por me auxiliar na orientação deste memorial descritivo, assim como na orientação da pesquisa de mestrado *Movimento – Som: uma investigação sobre interações entre música e dança em processos de improvisação livre*, que está em andamento junto ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Referências Bibliográficas

- ANTAR, Miguel Eduardo Díaz. **O clownprovisadorlivre**: um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical. São Paulo: USP, 2016.
- BAILEY, Derek. **Improvisation**: its nature and practice in music. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CHASE, Stephen Timothy. **Improvised experimental music and the construction of a collaborative aesthetic**. Sheffield: University of Sheffield, 2007.
- COLBERG, Ana Sánchez; KARALIS, Dimitris. **Moving sound**: new relationships between contemporary dance and music in improvisation. The Oxford Handbook of Improvisation in Dance. New York: Oxford University Press, 2019.
- FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso**: estratégias criativas na livre improvisação. São Paulo: USP, 2012.
- HAGA, Egil. **Correspondences between music and body movement**. Oslo: University of Oslo, 2008.
- LEMAN, Marc. **Embodied music cognition and mediation technology**. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- MOORE, Carol – Lynne. **The harmonic structure of movement, music and dance according to Rudolf Laban**: an examination of his unpublished writings and drawings. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2009.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo** - o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus: 1993.
- NHUR, Andréia. Do movimento ao som, do som ao movimento: relações bioculturais entre dança e música. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**,

Lorena de Oliveira, Lucas Felipe da Silva, Lucas Gregory Barboza, Marcelo Forte, Mariah Pina, Rodrigo Kavalkievicz, Tónico Jesus, Viviane Morteau e William da Silva Boeira.

[S. l.], v. 10, n. 4, p. 01-26, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/100069>. Acesso em: 13 jul. 2022.

NHUR, Andréia. Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 2, n. 02, p. 94-113, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/40603>. Acesso em: 13 jul. 2022.

MITCHEL, Robert W.; GALLAHER, Matthew C. Embodying music: matching music and dance in memory. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, v. 19, n. 1, p. 65-85, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2001.19.1.65>. Acesso em: 18 de jul. 2022.

OLIVEROS, Pauline *et al.* **Anthology of text scores by Pauline Oliveros**. Kingston: Kingston, 2013.

PETERS, Gary. **The philosophy of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Campinas: Unicamp, 2001.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em 14/08/2022, aceito em 27/10/2022

UM Núcleo: reflexões sobre registro audiovisual de improvisos em dança e música.

Fabio Cadore¹

Resumo

A partir da necessidade de documentar em vídeo e áudio uma pesquisa de improviso em dança contemporânea e música, surgiram questões relacionadas ao ato de registrar uma performance artística. Durante o primeiro semestre de 2022 realizou-se encontros para improviso no UM Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, na Unespar/FAP. Os encontros foram filmados por celular e os sons dos instrumentos gravados através de placa de som. A soma de arquivos de áudio e vídeo em softwares de edição abriram questões referentes às fronteiras entre o registro com pretensão de ser o mais fiel ao evento ocorrido e as modificações do vivenciado em função das escolhas arbitrárias de enquadramento da câmera e as diferenças de qualidade entre o que foi ouvido pelos participantes e o que foi captado pelos equipamentos de áudio. Como consequência percebeu-se que registrar é escolher, o audiovisual é sempre uma leitura possível do momento único experimentado. O material bruto captado então foi encarado como matéria prima para a construção de obras audiovisuais que já não mais retratam e documentam e sim contam uma nova narrativa, e, assim, o processo de edição pode ser visto como semelhante ao processo de composição tanto coreográfica quanto musical.

Palavras-Chave: audiovisual, vídeo-música, videodança

89

UM NÚCLEO: considerations on audiovisual recordings of contemporary dance and music improvisations.

Abstract

From the need to document in video and audio an improvisation research in contemporary dance and music, questions related to the act of recording an artistic performance arose. During the first semester of 2022, meetings were held for improvisation at UM Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, at Unespar/FAP. The meetings were filmed by cell phone and the sounds of the instruments recorded through a sound card. The sum of audio and video files in editing software opened questions regarding the boundaries between the record with the intention of being the most faithful to the event that occurred and the modifications of the experience due to the arbitrary choices of camera framing and the quality differences between what was heard by the participants and what was captured by the audio equipment. As a consequence, it was realized that to register is to choose, the audiovisual is always a possible reading of the unique moment experienced. The raw material captured was then seen as raw material for the construction of audiovisual works that no longer portray and document but tell a

¹ Músico percussionista autodidata com graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, ano 2002. Especializando em Música Eletroacústica pela Faculdade de Artes do Paraná, ano 2021. Estudante de percussão Mandeng com Mamady Keita, Sekouba Oularé, Bolokada Konde e outros mestres da cultura africana. Pesquisador independente de percussão acoplada a dispositivos eletroacústicos utilizados na composição audiovisual voltada para mídias digitais e internet. <http://lattes.cnpq.br/4545369523193412>

new narrative, and the editing process can be seen as similar to the process of both choreographic and musical composition.

Key-words: audiovisual, videomusic, videodance

Este ensaio é uma discussão crítica sobre as relações que se estabelecem ao registrar uma performance artística em meio audiovisual e nasce da necessidade de documentar em vídeo e áudio uma pesquisa de improviso em dança contemporânea e música.

Toda a reflexão surgiu da oportunidade que tive, como percussionista e especializando em música eletroacústica, de participar dos encontros do UM Núcleo de Pesquisas Artísticas em Dança. O propósito aqui não é falar sobre os encontros em si, mas para contextualizar o material audiovisual obtido e as questões que surgiram durante o processo, esta experiência será brevemente relatada.

Durante o primeiro semestre de 2022 se realizam encontros para pesquisa de improvisação em dança contemporânea e música. Os encontros aconteceram no TELAB - FAP Curitiba, local de encontro do UM Núcleo. A proposta foi trazida pelo músico Luam Clarindo, como parte da pesquisa de seu mestrado, e necessitava do registro em vídeo para análise.

Lá pude vivenciar a improvisação com músicos, dançarinas e dançarinos. Nos encontros foi possível testar o uso de microfones para captar e alterar os sons percussivos com o auxílio de computador, interesse ligado à especialização em música eletroacústica. Como tal recurso também possibilita a gravação do áudio, foi solicitado este registro para enriquecer o material gerado para a documentação do processo.

Ambas as experiências se mostraram como desafios, tanto para refletir sobre que música surge em um ambiente de improviso com artistas desconhecidos, quanto para operar os equipamentos para produzir e gravar os sons. A performance nos instrumentos, manipulação de filtros e gravação acontece simultaneamente, sendo necessário resolver inúmeras dificuldades inesperadas no exato instante que ocorrem. Posteriormente estes problemas são analisados em estúdio e reconfigurados para possibilitar uma experiência mais rica e imersiva nos encontros subsequentes.

Os participantes são nomeados “moventes”, quando envolvidos com a dança e “sonantes” quando produzem os sons. Os corpos exploram movimentos e produzem sons buscando estabelecer relações a partir de propostas elaboradas por Clarindo, convites para investigar vetores de atenção e sugestões poéticas orientadoras da performance. Em algumas propostas, os moventes seguem os sons, em outras os sonantes acompanham os movimentos, em outras, não se busca nenhuma relação explícita entre moventes e sonantes. O jogo é enriquecido por imagens que evocam conteúdos sensíveis e afetivos como “rir”, “sonhar”, “plainar”.

Os sons são produzidos por diversos instrumentos, sendo mais frequentes a guitarra elétrica e a percussão. A percussão é acoplada a filtros eletroacústicos no computador com o uso de microfones. Estes filtros são modificados em tempo real através de controladores midi. Os instrumentos são captados por uma placa de som e transmitidos para os participantes por uma caixa amplificadora.

O encontro é filmado por celular e os sons gravados no computador e gravados pelo celular são posteriormente mixados em programas de edição de áudio e vídeo.

Foi este processo de mixagem em estúdio do material capturado durante uma performance ao vivo em um contexto de improvisação que fizeram emergir as questões que motivam este texto.

Os registros audiovisuais tiveram como objetivo inicial se tornarem material de análise da experiência de improvisação de dança e música, de acordo com a metodologia de pesquisa científica. Isso implica em buscar manter o registro o mais fiel possível ao que aconteceu no encontro.

Porém, ao mixar os áudios gravados no computador com os áudios capturados pelo celular, já ocorre uma modificação do que foi ouvido pelos participantes, pois os instrumentos captados pela placa de som ganham destaque em relação ao som captado pelo celular, que inclui os ruídos do ambiente, sons externos à sala, o som dos corpos movendo, etc. Independente de qualquer tipo de processamento de áudio possível, a simples soma dos sons já cria uma experiência nova.

Esta constatação de diferença da experiência registrada no campo do áudio também pode se estender para o vídeo. A câmera fixa possibilita somente um ponto de vista, arbitrariamente escolhido, o que já determina uma espacialidade (BURCH, 2008). O quadro do vídeo tem um centro, tem um “dentro” e um “fora”, um “perto” e um “longe”, que já limita a experiência e sugere uma narrativa. O registro é necessariamente um recorte arbitrário do todo. Registrar é escolher.

O vídeo não engloba a totalidade, mas também o que é filmado não é, nesse caso, experimentado por nenhum ser humano presente, pois surgiu a partir de um ponto de vista exclusivo: ninguém estava olhando a performance pela câmera no momento em que se filmava.

Registrar então é um recorte da realidade, filtrada pelos limites impostos tanto pela mídia utilizada (vídeo, áudio, tipo de equipamento) quanto pelas escolhas feitas por quem registra. Sempre é um recorte arbitrário que determina possibilidades e reduz o que pode ser percebido. As escolhas feitas por quem registra são subjetivas e com finalidades diversas.

E o material registrado é experimentado sempre em algum tempo futuro, em um contexto diferente. Registrar em vídeo ou áudio é criar algo novo, que trata sobre uma experiência vivida. A possibilidade de assistir novamente o que foi filmado levanta também algumas questões. Em um ambiente de improvisação, a repetição da experiência através do audiovisual já é revisitar um território conhecido (COSTA, 2016). Repetir, escolher o que é visto e ouvido, são ações que se aproximam da composição, tanto musical quanto coreográfica.

Quais as fronteiras?

O ambiente de improvisação pressupõe abertura para explorar novas possibilidades estéticas tanto na dança quanto na música (COSTA, 2016). Minha participação nos encontros do UM Núcleo foi motivada pela possibilidade de testar recursos tecnológicos para a modificação dos sons produzidos por instrumentos de percussão em tempo real.

Este é um processo exploratório em primeira mão e a experiência prática presente aqui fez emergirem diversos problemas tanto técnicos quanto de performance, pois o instrumentista deveria estar atento ao que acontece com os

demais participantes, atento à própria execução do seu instrumento e operando os aparelhos eletrônicos (microfone, controlador midi, mousepad).

O interesse em explorar melhores resultados tanto no som transmitido quanto para facilitar a performance implica em analisar o material gravado nos encontros e reconfigurar os diversos plugins e recursos digitais. Isso só é possível de ser realizado em estúdio, depois do evento.

Da mesma forma que o simples ato de registro já produz uma nova experiência, a análise em estúdio altera o material original, pois buscamos compreender o que foi realizado com vistas a ter mais intimidade com os recursos disponíveis, que seriam testados novamente nos encontros seguintes. Erros e falhas na operação de todo o equipamento podem gerar discrepâncias entre o que ocorreu e o que foi registrado.

Essa dupla questão - a do registro em tempo real e a posterior organização do material em estúdio - exige uma tomada de decisão, relacionada a delimitar qual é a fronteira entre o registro “puro” e a total transformação nos softwares de edição. Entendendo que não é possível produzir uma cópia idêntica do que ocorreu em função dos procedimentos adotados para captação dos sons e dos limites da filmagem com câmera fixa, nos parece interessante a abordagem que considera a performance ao vivo como matéria prima para uma releitura artística em audiovisual, que tanto conserva aspectos do vivenciado quanto permite a modificação do conteúdo original.

Quais as possibilidades criativas no audiovisual?

Assumir que iríamos criar uma obra audiovisual com música e dança nos fez pensar sobre as diversas formas de relacionar imagens e sons. O que estamos fazendo é videoarte, videodança, vídeo-música, videoclip?

Essas categorias de audiovisual partem de determinados entendimentos de como se estabelecem relações de prioridades entre que informação seria o foco principal da atenção, se a performance em si, se as imagens filmadas, se os sons captados. Para trazer novas luzes sobre esta problemática, busca-se referência em duas formas opostas de pensar esta relação: o cinema e a música eletroacústica.

No cinema imediatamente entendemos, numa abordagem de senso comum, que as imagens são o conteúdo principal e os sons são complementares, estão em um segundo plano de relevância.

Na música eletroacústica, a experiência de emitir sons através de auto-falantes possibilitou criar e ouvir música sem a presença dos instrumentistas. Buscou-se uma ruptura radical em que os sons ganham primazia, eram alterados ao ponto de não haver formas de identificar que objeto os havia produzido. Almeja-se o som sem imagem.

Imagem como foco

Uma primeira abordagem sobre a relação entre o visual e o sonoro vem do cinema. Michel Chion (2011) propõe o *contrato audiovisual*, onde o som está para adicionar qualidades à imagem, que é o interesse principal.

No cinema, segundo Chion, o som tem um valor informativo ou expressivo que acrescenta qualidades à imagem. Isto é dado pelo fenômeno da *síncrese*, relação imediata que ocorre entre algo que se escuta e o que se vê. Como Chion diz, ao transmitir trechos randômicos de eventos visuais e sonoros algumas combinações de eventos são percebidas juntas e outras não. Mesmo que a fonte sonora e visual não tenham nenhuma relação direta, a mente precisa estabelecer um vínculo de coerência em um processo de simultaneidade.

No caso da edição dos vídeos de dança, mesmo que imagens aleatórias dos corpos em movimento sejam somadas a sons musicais quaisquer, acontecem sincronicidades não intencionais. O resultado é percebido como se tivessem relação entre si, como no caso de uma coreografia ensaiada sobre uma trilha sonora.

Som como foco

A transmissão de sons gravados por auto-falantes, a partir dos meados do século XX, permitiu a experiência de ouvir música que não era executada em tempo real. O som acontecia sem a necessidade de um músico que o produzisse, acontecia sem uma referência visual à fonte sonora.

A partir das experiências de Pierre Schaeffer (1996) com sons gravados e transmitidos em programas e novelas de rádio, aprofundou-se a compreensão destas relações. Era possível alterar em estúdio o som gravado até descaracterizá-lo totalmente, ao ponto de não ser mais identificada a fonte que o produziu. Com isso Schaeffer propôs uma nova forma de escuta, que buscava ater-se somente ao fenômeno sonoro, sem nenhuma relação com imagem da fonte, a chamada então *escuta reduzida*. O autor criou uma metodologia para classificação dos sons baseada somente nas suas características físicas perceptíveis e com isso chegou ao conceito de *objeto sonoro*.

Se é possível uma escuta sem nenhuma referência a imagens visuais foi posteriormente uma crítica feita por diversos autores. Mesmo sem identificar a origem do som, podemos criar imagens mentais de fontes que nem tem existência real, como os sons criados para filmes de ficção científica.

A imagem soma ou subtrai à experiência sonora? A imagem e o som podem competir pela atenção do espectador. Se prestarmos atenção ao que é visto, perde-se o que está sendo ouvido. (COULTER, 2010, P. 13) É possível analisar cada mídia (sonora / visual) independentemente, mas nesse caso, ao prestar atenção em duas informações distintas, nossa habilidade cognitiva tende a ser dividida, como no caso de dirigir falando no celular.

A edição como coreografia

Todo o material bruto obtido nos encontros de improvisação precisou ser condensado em um audiovisual reduzido que pudesse ser apresentado tanto para os participantes quanto para o público interessado. Isso implica escolher o que vai ser visto e o que vai ser excluído.

A edição do vídeo assim então seleciona e reorganiza o material bruto gerado no improviso. Reorganiza fragmentos visando um formato específico, o que se assemelha ao processo de *sampling* na música, onde recortes sonoros são arranjados para criar uma nova composição.

A Dra. Karen Pearlman 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, 2012, p. 218).

As formas como os coreógrafos constroem frases de movimento comparam-se às formas nas quais um editor agrega movimento em frases e sequências quando cria ritmos. Por fim, as questões que os coreógrafos podem colocar-se ao dar forma ao movimento são reformuladas como questões que os editores podem colocar-se ao moldar o ritmo de um filme. (PEARLMAN, 2012. P 218)

Não é mais falar sobre o que aconteceu, mas criar uma narrativa nova, plena de potencialidades. Esse processo pode ser recursivo, a partir do audiovisual perceber novas possibilidades para a performance.

Procedimentos realizados e discussão dos resultados

A partir da análise do material registrado, tendo assumido a ideia de criação de uma obra audiovisual nova, foram aplicados alguns procedimentos de edição do áudio e dos vídeos. Todos estes procedimentos, desde a captação até a edição final, influenciaram nas direções e possibilidades de criação do audiovisual e fizeram emergir questões que nortearam as decisões tomadas. As decisões e escolhas realizadas na prática do registro e edição serão aqui relatadas para possibilitar investigações futuras.

Os encontros foram filmados em celular fixo num dos extremos da sala, a aproximadamente 2 m de altura. Esta escolha limita todo o conteúdo visual a um único ponto de vista em um único recorte.

Para criar novas possibilidades de imagens além do quadro estático da câmera fixa do celular, os procedimentos explorados foram o recorte e ampliação de partes do quadro, dando ênfase a determinados corpos e movimentos.

O conteúdo original filmado tinha mais de duas horas de duração. Para apresentar ao público foi necessário realizar cortes de partes do vídeo e do áudio. Que partes cortar e que partes manter é uma questão em aberto, buscou-se manter os trechos onde aconteciam mudanças de dinâmica e destaques

individuais ou em grupos que chamavam a atenção em relação ao todo. Mesmo assim, para reduzir o tempo total foram realizados cortes arbitrários.

O processo de cortes também alterou a trilha sonora original, que foi reconstituída com efeitos de “crossfade”. Em alguns trechos, a relação entre a imagem e o som foi totalmente desconstruída, a partir de procedimentos de mudança de ordem das imagens, repetição de trechos curtos (granulação), reversão e mudança de duração (câmera lenta).

O vídeo original teve suas cores corrigidas no software de edição, onde se aplicou ajustes de nitidez e contraste. Após este procedimento partiu-se para manipulações que alteraram o original, como a aplicação de filtros de cor, sobreposição de clipes com diferentes modos de mesclagem de vídeo, inversão de cores, desfocagem, detecção e edição dos contornos dos corpos.

O resultado final foi apresentado na Mostra dos Processos Artísticos realizados na UNESPAR/FAP no dia 18 de julho de 2022 e está disponível no link <https://youtu.be/Cq43RgyToQY>.

Algumas discussões se abrem para investigações futuras.

Os planos captados pelo vídeo podem ser entendidos em duas possibilidades. O plano aberto da câmera fixa engloba o coletivo, a paisagem aberta. O grupo é o destaque e sugere o indivíduo anônimo, não identificado no meio da multidão. A amplidão do espaço sugere a amplidão sonora, o som de paisagens, som de objetos distantes, afastados do espectador.

O plano fechado destaca o indivíduo, a subjetividade, o detalhe, a intimidade, a exposição da intimidade. Evoca a proximidade sonora, os sons próximos ao ouvido, espaços fechados, quase claustrofóbicos.

O que é enquadrado pela câmera orienta o olhar para um centro de foco e cria vetores de direção dos movimentos. Isto pode ser explorado para criar uma reconfiguração do espaço, onde uma pequena área ganha grande destaque.

A sucessão de imagens em cortes rápidos pode reforçar e se utilizar deste olhar focado em uma região da tela para dar ênfases e continuidades. Um corpo que, através dos cortes e ampliação do quadro, vai cada vez mais ocupando espaço vira um centro de atenção momentâneo, e este efeito pode ser utilizado como

referência para apresentar novos destaques, quando o quadro se abre para incluir tanto o que era foco anterior quanto os novos elementos, que podem se tornar novos focos de atenção e dar a sensação de fluxo no tempo e no espaço, apesar da limitação imposta pelo ponto de vista fixo da única câmera.

Uma câmera fixa que grave em alta resolução dá mais recursos de aproximação e recortes. Porém existem limites do que é possível sem perder qualidade da imagem. Imagens de menor qualidade podem ser revitalizadas utilizando filtros e efeitos de vídeo que a transformem completamente e disfarcem o efeito de granulação dos pixels.

O uso de câmeras móveis acrescenta bastante dinamismo às imagens. Para isso é necessário um operador físico que transite entre os corpos moventes e sonantes. Esta operação da câmera pode ser pensada também coreograficamente, onde ambos “dançam”. Esta função de operação da câmera pode ser exercida pelos próprios participantes do improviso, como mais uma proposta investigativa incluída na prática.

O uso de câmera fixa, operadores de câmeras móveis não profissionais que também performam, uso de filtros e recursos edição para aproveitar materiais com diferentes resoluções e qualidades técnicas, são uma forma de criação e composição que podem ser aplicadas em condições de baixo orçamento ou em situações de pouco tempo de pré-produção, como em performances realizadas fora dos palcos e estúdios convencionais.

A abordagem da edição como composição a partir de uma performance-improviso abre um imenso campo para a criação e experimentação, onde não é necessário um roteiro prévio e que se abre para o surgimento do inesperado e do espontâneo, para a descoberta do novo no instante da performance, no instante da montagem nos softwares de edição e na apreciação do resultado final.

Referências Bibliográficas

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COULTER, John. **Electroacoustic Music with Moving Images**: the art of media pairing. Organised Sound 15, n. 1, 2010 (p. 26–34)

COSTA, Rogério. Música Errante: **O jogo da improvisação livre**. Perspectiva, 2016

SCHAEFFER, Pierre, REIBEL, Guy. **Solfejo do Objecto Sonoro**. Tradução de António de Sousa Dias. Lisboa, 1996. Disponível em http://ears.humanum.fr/pub/SchaefferSOS_ASD.pdf

PEARLMAN, Karen. A edição como coreografia In: CALDAS, Paulo (Org.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

Recebido em 14/08/2022, aceito em 13/10/2022

Corpo, cognição e tecnologia: as potencialidades no processo de criação em dança remota no UM

Larissa Lorena de Oliveira ¹

Resumo

O artigo em questão discute sobre as relações de corpo, cognição e tecnologia e como estas relações se refletiram no processo de criação e improvisação em dança, no ano de 2021, dentro do grupo de extensão UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar. Como aporte teórico o texto apresenta de forma breve conceitos importantes sobre enação NOE (2004) para compreender melhor os processos de percepção; a teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2005) para o entendimento do papel ativo do corpo na aquisição de conhecimento; bem como da relação contínua com o ambiente neste processo. Salienta-se também que este processo é atravessado pelas relações entre tecnologia e cognição (CLARK, 2003, 2009) (SIEDLER, 2016). Entendendo o corpo como propositor (SILVA, 2013), que se relaciona com o ambiente e com os aparatos tecnológicos, apresenta-se as percepções da autora sobre a vivência no processo de criação em dança ao longo do ano de 2021, nos encontros remotos propostos pelo UM.

Palavras-Chave: Dança; Corpo-ambiente; Cognição; Tecnologia, Ambiente remoto.

Body, cognition and technology: potentialities in the process of creation in remote dance in the UM

100

Abstract

The article in question discusses the relationships of body, cognition and technology and how these relationships were reflected in the process of creation and improvisation in dance, in the year 2021, within the extension group UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança at Unespar. As a theoretical contribution, the text briefly presents important concepts about enation NOE (2004) to better understand the processes of perception; the Corpomídia theory (KATZ; GREINER, 2005) for understanding the active role of the body in the acquisition of knowledge; as well as the ongoing relationship with the environment in this process. It should also be noted that this process is crossed by the relationship between technology and cognition (CLARK, 2003, 2009) (SIEDLER, 2016). Understanding the body as a proposer (SILVA, 2013), which relates to the environment and technological devices, the author's perceptions about the experience in the process of creation in dance throughout the year 2021, in the proposed remote meetings, are presented. by the UM.

Keywords: Dance; Body-environment; Cognition; Technology, Remote environment

¹ Larissa Oliveira é professora e artista da dança, mestre pelo programa de Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). <http://lattes.cnpq.br/0591223900258754>

Introdução

O presente texto discorre sobre as relações entre corpo, cognição e tecnologia, vivenciadas no processo de criação e improvisação em dança no grupo de extensão UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança (UNESPAR), de forma remota, no ano de 2021. A partir de discussões propostas por Silva (2013), Alva Noe (2004), Katz e Greiner (2005), Vellozo (2017), Andy Clark (2003; 2009) e Elke Siedler (2016), pretende-se discorrer sobre o entendimento do corpo relacionado ao conceito de enação, em que se compreende os processos cognitivos como produzidos não apenas na região do cérebro, mas por todo corpo, além disso, reforça-se ao longo da discussão que o processo de aquisição de conhecimento acontece através do diálogo do corpo com o ambiente e as tecnologias nele dispostas.

Partindo desta ideia de que os processos perceptivos se dão numa relação contínua com trocas de informações com o ambiente e os aparatos tecnológicos dispostos nestes contextos, interessa discorrer sobre como isso interfere na produção e pesquisa de improvisação corporal, relacionando o modo de se produzir dança com o conceito de um corpo que é propositor, ou seja a criação em dança é potencializada pelo diálogo com o ambiente e seus aparatos tecnológicos. Apresenta-se como recorte para a discussão as experiências vivenciadas pela autora deste artigo nos encontros remotos ao longo de 2021, como integrante do UM, no processo de criação em dança com parceria de Gabriela Nardin, intitulado LIAMES.

Corpo e cognição

Parte-se da ideia de que o processo de apreensão de conhecimento não ocorre apenas por processos na região mental, mas em todo o corpo. Assim, pode-se dizer que não há separação entre corpo e mente, entre corpo e o entendimento de corpo, ou seja, se baseia na compreensão do conceito de enação, que como Silva (2013) afirma toda ação corporalizada não está separada da cognição. Dessa maneira o processo cognitivo não acontece dissociado da experiência.

Alva Nöe (2004), renomado filósofo que desenvolve estudos na área da percepção e consciência, declara que existe uma ação enativa na percepção.

Isso significa dizer que os modos de perceber não se dão de forma predeterminada através de representações adaptadas ao mundo exterior, mas, ao contrário, esses modos se configuram a partir das relações e interações com o ambiente, em cada contexto específico estabelecido.

Se o processo de apreensão do conhecimento acontece de forma integrada entre mente e corpo, é importante ressaltar, a partir dos estudos de Alva Noe (2004) que este processo também será diferenciado para cada ser. Como afirma Greiner (2010) a partir dos estudos de Noe, além de compreender a percepção como uma atividade que ocorre no corpo todo de um animal, é necessário destacar também que não são todas as criaturas que desenvolvem habilidades corporais e portanto os processos de percepção não serão os mesmos.

Contudo, as habilidades sensório motoras são desenvolvidas pelas trocas entre corpo e ambiente via sentidos e percepção que conforme o corpo se relaciona com as coisas e através dos diferentes sentidos, se habilita a fazer determinadas ações, ou agir de determinadas maneiras. Assim o processo de percepção se desenvolve a partir das habilidades de cada criatura, bem como da interação que é estabelecida com o ambiente e seu contexto específico

102

Um exemplo de como a percepção e os modos de conhecer se transformam a partir da interação com o ambiente é a mudança do espaço para se mover e produzir improvisação em dança no UM-Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR, a partir da crise sanitária da COVID-19. Com o deslocamento para o ambiente remoto, o espaço para se mover se diversificou para a apropriação de salas, cozinhas, escritórios, quartos, quintais, garagens, e jardins de acordo com o espaço que cada integrante do núcleo tinha à sua disposição para experimentar proposições corporais.

Retomando a discussão sobre modos de perceber, através do exposto, se entende que só se age e percebe, portanto se conhece e se produz conhecimento, nesta relação corpo e ambiente. E acrescenta-se que esta relação se dá em constante fluxo de trocas de informação que parece ser fundamental para as atividades cognitivas, conforme discorrem Helena Katz e Christine Greiner (2005) pelo entendimento da teoria Corpomídia.

A teoria Corpomídia fundamenta-se na ideia de corpo como um sistema, e sendo sistema este corpo interage com o ambiente trocando informações num fluxo constante. Essas informações tanto alteram o ambiente e, como este, por sua vez também altera o corpo. Essa relação do corpo com o ambiente faz com que o corpo esteja a todo instante atuando por meio de novas informações que entram em negociação com as já existentes e, nesta troca contínua, o corpo se transforma, ele se torna mídia, por um processo de eleição de informações, que acabam por constituir o próprio corpo.

Esses processos de contaminação mútua e contínua entre corpo e ambiente, em um fluxo de relações entre o interno e o externo, produzem em cada corpo também uma (re)organização, que traz formas diferentes de se enunciar, como aponta Helena Katz

[...] o corpo comunica a si mesmo e não algo que o atravessa sem modificá-lo [...] também carrega requisitos e limites para se realizar. Todavia, como se trata de um projeto de design em que natureza e cultura não estão separadas, o corpo vive em permanente estado de se fazer presente. E tal condição invalida as tentativas de tratá-lo como objeto pronto, sujeito ou agente de influências. O mais indicado, seria pensá-lo enquanto articulador, propositor e elaborador de informações que o singularizam, pois as trata de modo sempre único, afinal, cada corpo é um, apesar de todos compartilharem informações com o ambiente. (KATZ, 2004, p. 121-122)

103

Assim o corpo está em constante transformação através deste fluxo de informações trocadas com o ambiente, e este processo será diferenciado para cada criatura, de acordo com habilidades de cada ser e também com as vivências já adquiridas das interações com o ambiente. Pensar no corpo como um sistema que nunca é fechado, mas, ao contrário, está sempre se modificando reforça a ideia de um corpo que se adapta e conhece a partir do diálogo com o ambiente, ou seja um corpo propositor.

O corpo como propositor

A ideia de um corpo propositor foi amplamente discutida por Silva (2013) em sua tese *Uno, Mapa de Criação: Ações Corporalizadas de um Corpo Propositor num Discurso em Dança*, a autora defende a ideia de compreensão da não separação entre corpo e mente, entre corpo e o entendimento de corpo, ou seja, parte-se

da reflexão de que o processo cognitivo não acontece dissociado da experiência corporal, ao contrário cérebro e corpo estão integrados. Essa compreensão acaba se relacionando com uma noção de corpo abordada pela educação somática² e propõe o entendimento da experiência corporal integrada aos processos mentais, para a construção cognitiva de cada ser.

Na criação em dança, para Silva (2013) a definição do conceito de corpo propositor se relaciona ao corpo que “apresenta uma proposição ou ideia, que se dá a partir da aproximação com o conceito enação, sobretudo, o que seria uma proposição/sugestão de corpo na dança” (SILVA, 2013, p. 18). Sendo que

O entendimento de corpo propositor parte do artista criador-intérprete que investiga as possibilidades de movimento a partir do seu biotipo, reconhecendo suas potencialidades e propondo modos de fazer dança enquanto corpo e processo, que se transforma enquanto vive esse processo de se transformar como artista-indivíduo. (SILVA, 2013, p.22)

Dessa a maneira, o entendimento de propositor se apresentará como uma proposta de ação corporal conduzida pela percepção e cognição, pois o movimento corporal parte de respostas e reações dos sistemas sensoriais motores. Em consonância com a compreensão do conceito de enação, na constante transformação deste corpo propositor em relação com o ambiente e na diferenciação deste processo em cada ser. O processo de criação em dança se dá neste caminho de perceber e conhecer, ampliar e improvisar experimentações

O caminho da percepção faz com que o intérprete reconheça suas modalidades sensoriais, refine seus sentidos, identifique os modos de funcionamento de suas estruturas corporais e descubra outras sensações. Por conseguinte o intérprete vai estabelecendo outros posicionamentos, outras escolhas e modos de se relacionar com a dança e com a vida. (SILVA, 2013, p.33)

² O termo nasceu na Europa e América do Norte entre o século XIX e XX, nos anos 1970, a partir do conceito da palavra SOMA – que se refere ao processo de percepção e consciência que cada indivíduo possui acerca de seu próprio corpo-mente. O termo começou a se desenvolver por Thomas Hanna, que publica nos EUA o periódico Somatics. Ele reabilita a noção de *soma*, voltando-se para as origens da filosofia grega com Hesíodo, para quem o termo significava *corpo vivo*. Em seguida, o termo *soma* toma outro sentido completamente diferente, pois que *soma* distingue-se progressivamente de *psique* (SILVA, 2013, p. 26).

Essa ação ininterrupta faz com que o processo de improvisação e criação em dança seja repleto de descobertas e diálogos com o espaço e com outros corpos, em processo de coevolução. A pesquisadora e professora doutora Marila Vellozo (2017) discorre em seu artigo *Parâmetros coevolutivos contextos políticos para analisar e desenvolver modos de criação* sobre o conceito de coevolução que parte de (DAWKINS, 1999; 2000; 2001), e “implica a simultaneidade na evolução entre duas espécies, ou, no caso, entre dois fatores, quando esses têm um processo em comum de desenvolvimento e (ou) proximidade relacional” (VELLOZO, 2017, p.52). Assim, a pesquisa artística em dança, dentro desta compreensão de um corpo propositor, ou seja, que é mídia de si, é entendida por Vellozo:

[...] como um processo coevolutivo que envolve tanto os procedimentos selecionados para investigar um “palpite” quanto aquilo que vai se habilitando no corpo do criador-intérprete – como capacidade sensória e motora – enquanto se investiga e desenvolve procedimentos [...] (VELLOZO, 2017, p.52).

Pensar no processo de criação e pesquisa em dança a partir da proposta de um corpo propositor estimula também uma atenção ao ambiente e sua organização para compreender como este espaço influencia o corpo nos procedimentos de criação, principalmente quando este local se altera, como aconteceu, no período de isolamento social, devido à crise sanitária da COVID-19. Se o corpo está sempre em fluxo de partilha e troca com o ambiente é importante ressaltar também a relação entre corpo, cognição e tecnologia, e como essas relações transformam a maneira dos seres apreenderem o conhecimento na criação em dança, como por exemplo no período de encontros remotos no grupo UM.

Corpo, cognição e tecnologia

Os processos cognitivos estão em intrínseca relação com os artefatos tecnológicos que permeiam nossa vida. O filósofo da mente Andy Clark (2003) pesquisa alguns aspectos de transformações da consciência a partir da criação e relação simbiótica com a tecnologia.

Antes de nos aproximarmos do contexto do período remoto e as tecnologias digitais envolvidas neste ambiente é interessante compreender que para este filósofo nosso corpo já se relacionava com tecnologias não digitais a fim de

sobreviver e compreender melhor o ambiente em que estava inserido. Para Clark (2003) a primeira tecnologia cognitiva acoplada foi a linguagem, possibilitando novas maneiras dos seres humanos organizarem o pensamento e desenvolverem a comunicação entre si, ao aumentar a capacidade mental. Essa tecnologia da linguagem possibilitou que os seres humanos pudessem lidar melhor com os problemas cotidianos do contexto específico em que se estava inserido e solucionando-os com intuito de garantir sua sobrevivência:

A linguagem verbal permitiu que as pessoas estruturassem o ambiente, criando nichos cognitivos. Os nichos cognitivos (espaços complexos de mediação epistêmica) auxiliam e/ou modificam modos de solucionar problemas complexos e de fazer tarefas cotidianas. De acordo com Clark (op.cit.), o cérebro tem a capacidade limitada a operações básicas de reconhecimento de padrões, mas a interação com certas tecnologias possibilita a geração de processos cognitivos capazes de resolver problemas complexos (SIEDLER, 2016, p. 28-29).

Assim sendo, a linguagem foi um aparato desenvolvido para facilitar a vida dos indivíduos diante dos obstáculos no contexto em que se apresentava, e, ao mesmo tempo, possibilitou que outras tecnologias ou aparatos fosse criados e também aprimorados. Mais uma vez é possível ver nesta relação entre cognição e tecnologia uma relação de coevolução, já que essas tecnologia criam estes nichos cognitivos que são fundamentais na solução de problemas complexos e outros modos de executar tarefas cotidianas.

Neste diálogo entre corpo e tecnologia, Andy Clark (2003) considera o ser como um ciborgue, pois para ele a mente é estendida pelo mundo, não havendo um limite entre o externo e o interno bem delimitado. O corpo é influenciado pelos aparatos tecnológicos que entra em contato e estes aparatos são melhorados e diversificados pela interação com o corpo, essa partilha coevolutiva também transforma o ambiente. Os aparatos tecnológicos se tornam extensão do corpo e essa incorporação de equipamentos transforma as relações com o ambiente, complexificando os processos cognitivos

O objeto se torna parte de sua mente quando você consegue usá-lo facilmente, quase sem pensar. Quando você usa uma caneta, não precisa pensar que a está segurando na mão. Você foca na tarefa que está fazendo, vê além da caneta. Não é fácil dizer quanto nosso cérebro é responsável por um trabalho que fazemos usando livros, computador e internet. O importante é

que o cérebro nos impulsiona para criar esses objetos e usá-los como extensão de nossa mente (CLARK, 2009, s.p).

A utilização e criação de aparatos tecnológicos faz com que o corpo seja transformado por estes objetos e também transforme a forma de apreender e os modos dos processos cognitivos acontecerem. A pesquisadora e professora doutora Elke Siedler discute sobre a relação do corpo com o ambiente online/off-line, e traz reflexões sobre os estudos de Andy Clark e essa relação ininterrupta com os aparatos tecnológicos que vai para além do cérebro e modifica os modos de conhecer.

Clark (2003) defende a hipótese de cognição distribuída na qual, para conhecer e atuar no mundo, o corpo, em relação ininterrupta com o ambiente, é indissociável dos dispositivos técnicos, uma vez que eles atuam de forma dinâmica e complexa no processo cognitivo. Sob esta perspectiva, a mente se espalha, distende-se sobre o meio ambiente, isto é, a tecnologia faz parte da mente, sob certas condições. A mente não se restringe ao cérebro, ela se distende para além dos limites da caixa craniana, uma vez que o corpo acopla, ao longo de sua existência, uma circuitaria não biológica, o que resulta em modificações das competências cognitivas (SIEDLER, 2016, p. 28).

107

O corpo se desenvolve e é influenciado pelo desenvolvimento tecnológico, de maneira a configurar sistemas distendidos que irão atuar de forma dinâmica e complexa nos processos cognitivos, ampliando as formas de se relacionar com o ambiente. O ambiente é recurso para que o cérebro amplie sua potência e isso tem relação na maneira com que os seres se relacionam. Compreende-se ambiente enquanto um espaço de interação de um organismo, a partir de determinadas condições em um fluxo contínuo de possibilidades relacionais. Como destaca o biólogo evolucionista Richard Lewontin:

Um ambiente é algo que envolve ou cerca, mas, para que haja envolvimento, é preciso que haja algo no centro para ser envolvido. O ambiente de um organismo é a penumbra de condições externas que para ele são relevantes em face das interações efetivas que mantém com aqueles aspectos do mundo exterior. (LEWONTIN, 2002, p. 54):

Dessa maneira, ao se considerar que a produção cognitiva é um processo que se distende para além ação da ação mental, é possível fazer reflexões sobre as transformações da mobilidade na pesquisa em dança a partir da intensificação

com as tecnologias digitais a partir do isolamento sócia com a crise sanitária da COVID-19.

A criação em dança no Um

A partir das discussões propostas acima sobre corpo, cognição e tecnologia, apresenta-se a percepção da autora sobre os processos de criação em dança vivenciados em ambiente remoto, no ano de 2021, quando a mesma ingressou no UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR.

O Núcleo de Pesquisa Artística em Dança teve início em 1986 e já atua há 36 anos e em todos estes anos de existência já passou por várias alterações, Silva (2013) descreve em sua tese as mudanças ocorridas ao longo dos anos na forma como a pesquisa em criação de dança foi sendo desenvolvida. Em um primeiro momento a pesquisa em criação em dança se voltava mais para as influências da técnica do ballet clássico em criaçõescoreográficas, devido a parceria com professores do Balé Teatro Guaíra (BTG).

A partir dos anos 2000, com a direção da professora doutora Rosemeri Rocha, os estudos do Núcleo se voltam para outros experimentos corporais, principalmente ligados a figura do criador-intérprete, como classifica Silva (2013) e se aproximam de um outro tipo de pensamento de corpo, mais relacionado a ideia de movimento por uma ação corporalizada que participa ativamente do processo de ampliação do conhecimento. Como destaca Silva:

O diferencial percebido nesse segundo momento estava, justamente, na escolha dos professores que ministravam as aulas preparatórias, os quais já traziam uma outra abordagem de dança e outro entendimento de corpo. A demanda de profissionais que circulavam pelo Núcleo fez com que esses introduzissem cada vez mais o conhecimento do corpo para investigar o movimento e não mais a técnica como ponto de partida e, sim, como mais uma ferramenta para dar suporte ao corpo que dança. (SILVA, 2013, p. 73)

Essas mudanças na forma de propor a pesquisa em dança no UM, colaboraram para um aprofundamento na compreensão dos processos de criação, valorizando a percepção de si, do ambiente e do outro, possibilitando diferentes caminhos nos processos de improvisação, que são fundamentais para o enriquecimento da pesquisa corporal. Vellozo (2017) destaca como a associação

de diferentes formas de organização no processo de criação artística possibilita transformações na dramaturgia cênica e corporal:

Articular outros modos de organizar os processos de criação ou pesquisas – o que implica em observar e vivenciar outras formas de sentir e de perceber o processo e, portanto, de operá-lo na ação cotidiana – dá a ver e modifica a dramaturgia do corpo, do movimento e a dramaturgia cênica. Isso quer dizer que a estética, aquilo que é materializado na cena, no corpo e no movimento, seja em uma peça de dança ou de teatro, codepende do pensamento que estrutura as práticas de preparação ou treinamento e que organizam os processos de criação. (VELLOZO, 2017, p.52)

Os encontros remotos no UM

A participação nos encontros do núcleo pela autora deste texto começaram a partir de 2021 com a abertura de inscrições para ingressar no projeto de extensão. O interesse em conhecer mais as propostas do UM Núcleo se deu ainda no ano de 2020, quando nas aulas do programa de mestrado em artes da Unespar, o grupo de extensão já era referência muito citada nas aulas ministradas.

Com a proliferação do vírus SARS-CoV-2 (Covid-19), a partir de março de 2020, muitas atividades presenciais foram sendo deslocadas e replanejadas para o ambiente remoto, o mesmo aconteceu com UM Núcleo que teve de readaptar seus encontros para o ambiente online. Com uma nova chamada de inscrições para pessoas interessadas em 2021, a partir do dia oito de março do ano citado, eu pude iniciar meu contato mais próximo com o grupo.

Apesar de ser desafiador o processo de adaptação de encontros de improvisação em dança para o ambiente online, o UM conseguiu instigar a pesquisa artística em dança reforçando sempre em cada encontro aspectos muito importantes sobre a relação corpo ambiente; o conhecimento de corpo para se investigar possibilidades diferentes de movimentações; e o estímulo à percepção do contexto remoto como um espaço também potente para criar dança.

Além das discussões sobre perceber o corpo, o espaço e também os aparatos tecnológicos como mote para criação e improvisação, o núcleo permaneceu incentivando a compreensão da figura de cada integrante como criador-

intérprete e reforçou práticas e exercícios online em pequenos grupos, trios ou duplas, que foram de fundamental importância para um período em que, o isolamento social, impôs um forte sentimento de solidão em muitas pessoas devido a intensificação de práticas e atividades em sua maioria remotas.

Em relação ao espaço, uma possibilidade que o ambiente remoto traz é diversificar os ambientes de cada intérprete, já que é possível, por exemplo, criar várias salas simultâneas para diferentes propostas corporais. Outro ponto interessante é que o desafio de cada intérprete estar em espaços físicos completamente diferentes um do outro, trouxe também inspirações e possibilidades para as experimentações.

Neste ambiente remoto há uma intensificação das tecnologias digitais, estas, como discutido já anteriormente, dialogam e se tornam extensão do corpo. Dessa forma a câmera, trouxe outras percepções de movimentações possíveis através da experimentação de diferentes ângulos e planos. A bidimensionalidade da tela também provocou reflexões de quais caminhos escolher na hora da movimentação, para esta valorizasse ou não esta bidimensionalidade. E não só isto, mas tela desafiou os intérpretes a experimentar modos de mover para além do limite de captura da tela, escolhendo a aparição de uma ou mais partes do corpo, instigando várias formas possíveis de visualidade.

Com o estímulo da escrita em meio as práticas; a utilização de objetos cotidianos e diálogos com diferentes artistas convidados para apresentarem propostas de experimentações, o processo de pesquisa no UM se desenvolveu de maneira a reforçar que o diálogo do corpo neste outro ambiente com os aparatos digitais alterou os modos de perceber e produzir dança.

No segundo semestre de 2021 a proposta para de criação a partir das vivências no semestre anterior, foi da criação de alguns grupos, que foram chamados de ilhas, nestas ilhas havia um proponente que compartilhava o seu processo de pesquisa e nesta partilha, convidava quem se interessava a criar seu próprio processo também. Os trabalhos de pesquisa desenvolvidos em cada ilha foram apresentados na mostra comemorativa de trinta e cinco anos do Núcleo.

O processo de criação em dança: liames

Um dos trabalhos online resultantes das contaminações e convites corporais vivenciados nas ilhas foi LIAMES, a criação deste processo inacabado em formato de vídeo desenvolvido por mim em parceria com a professora e artista da dança Gabriela Guimarães de Nardin. LIAMES emerge do encontro entre duas mulheres e a tentativa de desestabilizar seus movimentos corporais no ambiente online mediado pelas câmeras.

No desenvolvimento desta investigação as proponentes, aproximaram-se da ideia de vínculo e como este se dá de forma diferenciada pela mediação das telas. Entendendo os processos cognitivos frutos desta relação corpo e ambiente e, sendo diferente esta relação no espaço remoto com quem está do outro lado da tela, interessou as artistas experimentarem possibilidades de movimentos corporais que convocassem à visibilidade e a potência feminina para desestabilizar dispositivos de controle³ que queiram limitar a movência de seus corpos.

Assim, a partir de encontros remotos extras as duas artistas trouxeram para discussão no processo de criação inquietações e convites de movimentação inspirados nessa transformação vivenciada na forma da ação corporalizada no encontro remoto e na forma de perceber os diálogos que se estabeleceram entre o corpo delas na interação com os aparatos tecnológicos.

O resultado do processo, que as proponentes consideraram inacabado, por se tratar de um recorte das experimentações vivenciadas, foi a edição de um vídeo com duração de seis minutos e quarenta e seis segundos em que as artistas apresentam esse diálogo com as ferramentas dos aparatos digitais, a relação com o espaço em que cada uma estava e a relação que o espaço e o corpo da outra provocava na movimentação de ambas. A sobreposição de imagens (

³ Entende-se por instrumentos de controle e (ou) dispositivos de poder elementos que podem de alguma maneira limitar, controlar ou interferir na movimentação de cada indivíduo, a partir do entendimento de Michel Foucault em seus estudos sobre a sujeição dos corpos (FOUCAULT, 2014)

figura 01 e 02) feitas no processo de edição trouxe novas texturas e uma visualidade que só foi possível nessa relação com o ambiente remoto.



Figura 01 : acervo pessoal



Figura 02: acervo pessoal

Considerações finais

Este artigo se propôs a discutir sobre as relações de corpo, tecnologia e cognição, nos processos remotos vivenciados no ano de 2021 no grupo de extensão UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança (UNESPAR).

Partiu-se primeiramente de uma breve discussão sobre o entendimento de corpo a partir da teoria corpomídia desenvolvida por Christine Greiner e Helena Katz (2005) e dos processos de cognição, em que o conceito de enação de Alva Noe (2004) reforça a participação ativa do corpo na ação de perceber e adquirir conhecimento. Nesta compreensão apresentou-se também o entendimento de corpo propositor de Silva (2013) para ampliar as discussões de corpo e cognição para a pesquisa e criação em dança. Esta ideia abordada pela autora é um conceito importante para se pensar modos de se fazer dança a a partir do processo que o criador-intérprete vivencia percebendo as potencialidades na relação de corpo com o ambiente em se coloca. O fluxo contínuo de troca de informações entre corpo e ambiente, proporciona uma coevolução, como apresentado por Vellozo (2017) deste dois fatores que se reflete no processo de criação em dança e nos modos de habilitar e escolher caminhos de experimentações corpóreas.

Neste ponto foi apresentado também os estudos de Andy Clark (2003; 2009), e Siedler (2016) sobre a intrínseca relação entre tecnologia e cognição, já que como recorte neste artigo discutiu-se os processos de criação vivenciados no ambiente remoto, Para o autor o ser humano é uma espécie de ciborgue e a relação com aparatos tecnológicos contribui para a construção de sistemas distendidos, que atuam de forma dinâmica e complexa no ambiente e, dessa forma, contribuem para a noção de transformações do e no corpo, como por exemplo os encontros do UM que aconteceram de forma remota ao longo da crise sanitária da COVID-19.

Em seguida, apresentou-se de forma breve o desenvolvimento do UM, bem como suas transformações ao longo dos trinta e seis anos de atuação, para então discutir de forma mais específica sobre as percepções da autora deste artigo de como o entendimento de um corpo propositor, que se relaciona com o ambiente e com os aparatos digitais dispostos no contexto específico remoto,

transformou o modo de criar e compreender a pesquisa e improvisação em dança no ano de 2021. Como exemplo das percepções descritas pela autora deste texto, discorreu-se brevemente sobre o processo de criação do trabalho intitulado LIAMES, desenvolvido em parceria com Gabriela Nardin.

Por fim, vale ressaltar que este não pretende esgotar as discussões sobre o as relações de corpo, tecnologia e cognição na criação em dança, mas, ao contrário, fomentar outros diálogos e investigações a fim de difundir e reforçar cada vez mais a ideia de corpo como propositos mídia de si e que está ativamente presente nos processos cognitivos. Espera-se também que as discussões aqui levantadas contribuam de alguma maneira para os diálogos de pesquisa e improvisação em dança a partir da ação corporalizada, e do entendimento de que este corpo que é transformado pelas tecnologias e ambiente e também os transforma enriquece o processo de criação e pesquisa em dança.

Referências bibliográficas

CLARK, Andy. **Natural-born cyborgs**: Minds, Technologies and the future human intelligence. New York: Oxford University Press, 2003.

CLARK, Andy. Somos todos cyborgs.[Entrevista concedida a Marcela Buscato. Época, edição 580, 2009. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI79112-15224,00-SOMOS+TODOS+CYBORGS.htm>>. Acesso 17 de junho de 2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

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

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. In: GREINER, Christine (Org.). **O corpo pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

LEWONTIN, Richard C. **A tripla hélice**: gene, organismo e ambiente. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

NOË, Alva. **Action in perception**. Cambridge: The MIT Press, 2004.

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.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **Uno, mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 205 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

VELLOZO, Marila Annibelli. **Parâmetros coevolutivos e contextos políticos para analisar e desenvolver modos de criação**. REVISTA ASPAS, v. 6, p. 46-56, 2017

Recebido em 22/08/2022, aceito em 24/10/2022

Entre Tantas e Tantas, o humor conecta e vira dança

Gladistoni dos Santos¹

Resumo

Este artigo é fruto do desejo de especular o humor na dança a partir da articulação entre as ideias de algumas autoras, dentre elas, Verena Alberti, Henri Bergson e Abrão Slavutzky e o modo como o humor foi sendo testado no corpo a partir da trajetória e contexto de criação da Entretantas Conexão em Dança. Nessa perspectiva, o humor, em sua relação indissociável com a morte e o amor, aparece como estratégia de aproximação entre público e obra a fim de problematizarmos e alcançarmos juntos outros jeitos de experimentarmos danças. Aqui quem escreve é a pesquisadora que é mãe, mulher, artista, professora atravessada pela pandemia num país chamado Brasil e assim, o ato de escrever, também se dá em estado de susto com humor, provocado pelos desajustes e resultado das fricções entre os tempos, passado e presente e do borrar inevitável entre teoria e prática, vida e arte, contextos cotidianos e artísticos dos acadêmicos.

Palavras-chave : dança, humor, Entretantas Conexão em Dança, Pandemia

Entre Tantas e Tantas, humor connects and turns into dance

Abstract

This article is the result of the desire to speculate about humor in dance from the articulation between the ideas of some authors, among them, Verena Alberti, Henri Bergson and Abrão Slavutzky and the way in which the humor was being tested in the body from the trajectory and the context of formation of the Entretantas Conexão em Dança [Between so Many and So Many Connections in Dance]- In this perspective, humor, in its inseparable relationship with death and love, appears as a strategy to bring the public and the work closer together in order to problematize and reach together other ways of experiencing dance. Here, the one who writes is the researcher who is a mother, woman, artist, teacher crossed by the pandemic in a country called Brazil and thus, the act of writing also occurs in a state of fright with humor, caused by the misfits and the result of the friction between the times, past and present and the inevitable blurring between theory and practice, life and art, the academic's everyday and artistic contexts.

Keywords : Dance, Humor, Entretantas Conexão em Dança, Pandemic

116

¹ Gladis das Santas tem na dança seu modo de existir no mundo, inventando jeitos de encontrar, misturar, atravessar. Foi artista co-criadora e produtora da Entretantas Conexão em Dança (2008 a 2002). É docente e pesquisadora na graduação em Dança da FAP/UNESPAR, mestre em Dança pelo PPGD na Universidade Federal da Bahia - UFBA e doutoranda em Teatro no PPGT na UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina em Florianópolis. Nutre suas investigações nas relações entre a dança, o humor, a produção colaborativa com mulheres, artistas, alunes, público, rua e cotidiano. É mãe de Olívia e Gustavo.
<http://lattes.cnpq.br/2924820297611148>

O humor que nasce com a morte é estratégia de sobrevivência

O humor, segundo Abrão Slavutzky, é íntimo da morte, das desgraças, dores e perdas, e surge como um outro modo de encarar as dificuldades como parte da existência. “O humor é um jogo que integra alegria e tristeza, comédia e tragédia, criando uma forma própria de ver o mundo” (SLAVUTZKY, 2014, p. 34). Uma visão de mundo que se dá como exercício de ver o outro lado das situações e a si mesmo, relativizando e exercendo um pensamento que é, ao mesmo tempo, tolerante, cético e divergente.

O que estamos relativizando, agora, em tempos de pandemia? De quais aspectos da vida temos que nos distanciar para poder dormir sem ter tantas crises de pânico? Quais lados do mundo estamos ou não tolerando ver agora? Onde está o humor nos corpos diante do inevitável e do que estamos sem controle?

O humor é uma conduta de luto: vê tudo a uma certa distância, suporta a morte, as perdas, pois é antídoto às frustrações inevitáveis. Portanto não dramatiza a realidade, propõe uma reflexão sobre a tragédia – e assim **distende os nervos do mundo**. Opera como uma vacina contra o desespero, imuniza por doses moderadas de ceticismo. (SLAVUTZKY, 2014, p. 34, meu destaque).

117

Vai no mercado, anda mantendo a distância, escolhe os itens da lista correndo com medo de encostar. Leva a luva, esquece no carro e não volta pra pegar. Olha emburrada para o senhor que gruda na fila do caixa e fala bonito tá o teu cabelo, que shampoo você usa? Não está escrito aí no chão, um metro e meio de distância? Tem até a fita adesiva amarela pra gente colocar o pé em cima com os metros bem definidos. Um metro e meio. Entra no carro. Despeja o pote de álcool gel no volante. Atende o telefone. Mão lambuzada, grudenta. Que espécie de gel é esse? E o que foi aquele senhor sem noção chegando tão perto? Shampoo. Que Atrevido. Cabelo bonito, o meu? Mais gel no volante que espirra na perna. Mana, tá tudo bem, tá tudo bem. A Tia saiu do Hospital bem. Veio aqui pra casa pra eu cuidar. Uns três dias bem. Até rindo tava, quis tirar uma foto. Mana, daí foi a querida. Morreu no meu colo. Não chora. Não fica preocupada, filha. A mãe tá bem. O teu pai entrou pra ajudar, pois a tia Lene pesou. Morta ficou mais pesada. O pai foi puxar o corpo dela do meu colo e

daquele jeito magro, caiu. Ele caiu e ela tombou em cima dele, e eu, mana, com os dois ali. Um peso. Mas, tô bem, mana, fiz minha parte. A tia, apesar das tristezaiadas, daquele gênio terrível, foi feliz. Mana, mana, mana? Tá quieta? Teu pai quebrou uma costela. Chamei o Mário para ficar com o corpo da Lene e fui levar teu pai ao Hospital, mas a mãe tá bem.

Entra em casa, tira o sapato, tira a roupa, lava o corpo, as frutas, os legumes, as sacolas, as solas dos sapatos. Lava, limpa, limpa, limpa. **Mãeee**, você me ajuda? Olívia, tem como esperar um pouco? Estou ocupada. Está tenso, hoje, desculpa gente. Só um pouquinho. É para agora, Olívia? É. A professora de ciências quer um desenho do vírus em detalhes. Que vírus, Olívia? Ué, mãe, o Corona 19. Sério que ela tá pedindo isso? Sim, mãe. Era só o que faltava. Desculpa, eu não sei como ele é, só sei que a tia Lene morreu, filha, a irmã da tua vó Tercila². Aquela que dá os lencinhos de pano bordados no natal e que me faz tranças no cabelo? Sim. A Tia Lene morreu. A vó Tercila no telefone bem triste e se fazendo de forte, dizia sem parar, daquele jeito dela, tô bem mana, tô bem mana. Tá nada. Tua vó tá desnorteadada. Procura no google a imagem do vírus que mata milhões de pessoas, comece a desenhar, logo te ajudo a pintar a figura.

118

O desenho imagem do vírus Corona 19, um ser invisível, que não tem corpo propriamente dito, mas se infiltra, se alastra, contamina, se materializa em outros corpos, e mata. A figura da morte é uma presença que dói e dá medo. Ó mãe, o desenho. Vamos pintar? Lidar com a morte dói. Dói e desespera. Dói não termos escolha diante do que cessa e rompe as relações, sentidos e entendimentos. Tô na aula ainda, depois a gente pinta. Dói sentir o vazio, um nada como um não lugar. Milhões de vidas que deixam de existir acometidas pelo Coronavírus 19 e, com esses milhões, a intensificação do medo.

O medo da morte e o humor se borram, e Slavutzky (2014) diz que a consciência da morte marca o início da humanidade. Os nossos ancestrais se transformaram em humanos quando começaram a cuidar de seus mortos e não muito depois nasceu o humor, pois morte e humor nascem da capacidade de simbolizar.

² Gustavo dos Santos Tridapalli e Olívia dos Santos Tridapalli são filhas da pesquisadora Gladis dos Santos. Tercila Geni Casarin dos Santos é sua mãe, Elenir Casarin sua tia.

Simbolizamos, rindo da morte, para o “eu” corpo não se curvar passivamente no mundo real e não sucumbir ao sofrimento, à tristeza e ao desamparo.

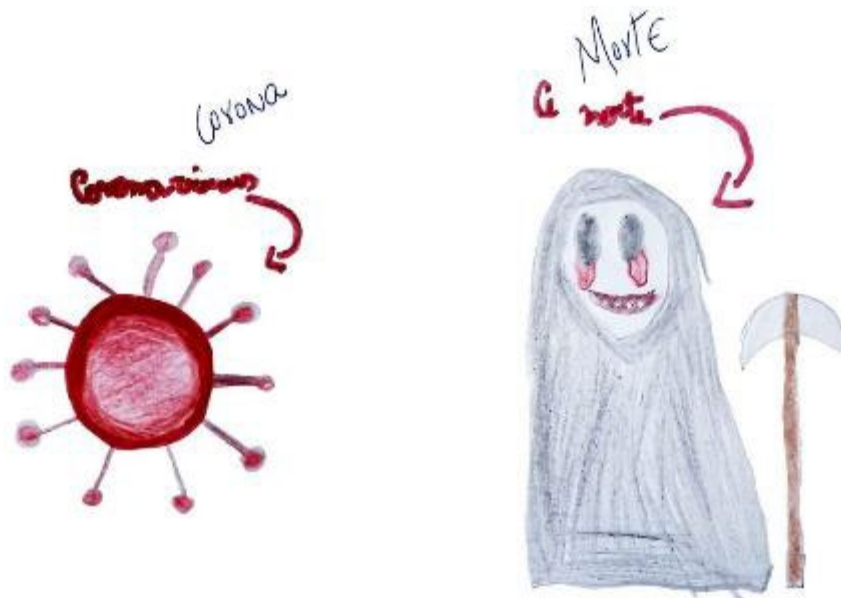
O humor como ato de simbolizar é saída diante do real indesejado, é alívio da dor, do luto, vacina contra o desespero. No entanto, o humor não impede de sentirmos a morte, como diz Slavutzky (2014, p. 140): “O humor não reprime a morte, consegue vê-la não como uma mulher terrível e assustadora, mas como uma com quem um dia todos se abraçam”. E assim a força da pulsão de morte fica menos assustadora, e um aceite da finitude pode vir a acontecer.

O humor permite olhar o reino humano como o faria um estrangeiro que busca o outro lado de tudo: o ridículo do sério, o sério do ridículo. Mantém assim uma distância saudável da realidade, fixando se como valor existencial, uma verdadeira visão de mundo. Uma visão que escarnece até o sagrado, que **mobiliza o amor e o ódio, o erotismo** e a agressividade. (SLAVUTZKY, 2014, p. 34, meu destaque).

Se findam a respiração, as funções vitais, todas as relações que o corpo, no mundo, estabelecia. Tá aqui mãe, ajuda a pintar agora, ou ainda não dá? A figura da morte, fiz a morte também, do lado do Coronavírus, mesmo que a professora não tenha pedido nada sobre o morrer, não imagino esse vírus sem o que ele causa. A morte, mãe, a morte.

A morte é a experiência de perdas e rupturas e sentida como um não-controle, não-saber, não-sentido. O que imaginar daqui pra frente? Será a dança capaz de aprender e ensinar diante das condições de existência da pandemia? De câmeras fechadas, tem como abri-las para habitar e inventarmos outros espaços de convívio? Como lidar com a febre e dores no corpo em tantas horas de zoom? Como suportar o modo, ancorado no negacionismo, na necropolítica, e destruição de todas as ordens, que o governo brasileiro tem gerenciado a pandemia?

Como continuarmos entrando numa sala de aula virtual, ensinando dança, com discentes perdendo familiares, todos os dias, pelo Coronavírus 19?



Olívia, o que é essa morte? Tá mais pra amor, me parece. Tem vermelho. Achei engraçada também.

Morte, amor, humor

120

Rimos da morte porque o riso, como bem nos lembra Alberti (2011), tem sua essência no nada, no não lugar que remete, ao mesmo tempo, ao não sentido (contrário ao sério) e à cessação de ser, à morte. “Ele passa a ser uma solução tanto para o pensamento aprisionado da finitude da razão quanto para o ser aprisionado na finitude da existência” (ALBERTI, 2011, p. 23).

Se o riso aparece para desaprisionar a existência de sua qualidade finita e liberar o pensamento da clausura da razão, ele é, assim, experiência do nada, da morte, do impossível para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, o conhecido, e possa permitir o pensar daquilo que não foi pensado.

Rimos como possibilidade de alcançar o impensável e encontrar vida e recomeço onde existe morte como suposto fim.

O riso é possibilidade de se ir além da própria morte porque a morte, teria em si, contida nela mesma, uma potência de vida como renovação e renascimento. A morte, como diz Mikhail Bakhtin (2002), é prenhe e dá à luz. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório, que contém a negação e

a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor – e o riso, para o autor, longe de ser ridicularização pura e simples, diz respeito à totalidade do processo vital, da ressonância entre os dois pólos morte e vida, e do triunfo do nascimento e da renovação (BAKHTIN, 2002).

Olívia, você pode desenhar a vida agora? Pode fazer isso pra mãe? Por que mãe? a professora não pediu. Se tem morte, filha, tem vida. Desenha, por favor, um algo novo e potente que renasça junto das mortes e perdas na pandemia. Desenha uma dança que não banalize os que morrem e que perdem, mas que seja capaz de criar o não-dançado ainda, o nunca imaginado, o impensável, como o não pensado e sentido com e no próprio corpo, fissurando os limites da razão.

Uma dança que provoca o que ainda não foi sentido. Já parou pra pensar? O que não foi ainda sentido e visto?

Uma dança que pudesse vicejar, brotar com humor, amor, um olho voltado para o antigo, o outro afirmando e perguntando futuros. O corpo criando outros mundos, libertando o próprio futuro dos pensamentos e comportamentos tão enclausurados, estreitos e castradores também.

O tal espaço

vazio

Mãe, você está ficando estranha, falando essas coisas e daquele jeito com os olhos virados, olhando para longe. Não entendi nada. Estou pensando em voz alta, filha, se não quiser, tudo bem, não precisa desenhar a vida, pois afinal, ela está no corpo. É no corpo, Olívia, que a vida move e se move, porque é inevitável, o movimento vem e embaralha os tempos todos, futuro, passado, presente. É o humor que distende os nervos do mundo, e se os nervos estão no corpo, é o corpo que distende o mundo, o medo, o desespero e o tempo também. E assim, o humor existe como um modo de inventar, e se torna uma estratégia pra sobreviver, pra não morrer, não sucumbir, pra vida triunfar.

1.2 a vida que triunfa, entre tantas danças, o humor

Essa é uma ideia de triunfo – criar e viver num mundo no qual a dança possa alterar os modos com que estamos acostumados a lidar com o que nos mata, aflige, dói, bloqueia o corpo, anestesia sonhos, impede o movimento da transformação de nossa subjetividade e coletividade e, para isso, o humor, o fantástico que é experimentado nos processos de criação da ³Entretantas Conexão em Dança como *Samambaia: a prima da Monalisa* (2008), *Swingnificado* (2011), *Cachaça sem Rótulo* (2012), *Nosso Lindo Balão Azul* (2015), *Pão com Linguíça* (2014) e uma trajetória de quatorze anos de aprendizados na *Entretantas Conexão em Dança*, nos sagrados ensaios, porém profanados, de toda segunda e quarta, sem faltas, na sala 71, no apartamento na rua Fernando Amaro, 650, no Alto da XV, em Curitiba, onde além de fazer rolamentos técnicos no chão, Ronie Rodrigues, Mabile Borsatto, Gladis Tridapalli, Ludmila Aguiar, Raquel Bombieri tropeçaram em brinquedos, cuidaram de Gustavo e Olívia, habitaram o bairro, as ruas, o mercado, o posto de gasolina, num exercício de especular uma arte colaborativa como estratégia de resistência, onde o humor aparece como um jeito de criar e manter relações.

Especular o fazer dança com humor e não definir o humor na dança é onde, com sabor e dor, nos debruçamos. A *Entretantas Conexão em Dança* aposta nas perguntas e na mistura de contextos num trânsito entre saberes. O humor que nasce no corpo com corpo, no juntas e entre os brinquedos aprende com as crianças Gus e Olívia, pergunta nas ruas, conversa na padaria, no restaurante, no mercado, na universidade, nas escolas públicas. O humor que interroga as pessoas distantes e também as bem próximas.

³ A *Entretantas Conexão em Dança* existiu por 14 anos, de 2008 a 2022, e teve como integrantes permanentes Gladis das Santas, Mabile Borsatto, Ronie Rodrigues, Ludmila Aguiar e Raquel Bombiere. A resistência, o humor, a relação colaborativa entre artistas e público, na criação em dança, são os motes de pesquisa, que se desdobram em parcerias com muitos outros colaboradores na cidade de Curitiba e no Brasil e na produção, dentre os principais, dos seguintes trabalhos de cunho social, artístico e pedagógico: *Attraverso*, *De maçãs e cigarros*, *Próximas Distâncias*, *Samambaia: prima da Monalisa*, *Swingnificado*, *Maria Samambaia Palestra*, *Cachaça sem rótulo*, *Nosso Lindo Balão Azul*, *Pão com Linguíça*, *A dança que te banca*, *Entrenósoutros – Dança e comunidade*, *Misturinha Boa*, *NA SALA com Samambaia*.

— Val, Você pode me ajudar com uma coisa para nosso ensaio? Bem rapidinho, pra não te atrapalhar no serviço, uma perguntinha só.

Olha pra cima. Sorri.

— Lá vem você, Gladis, com suas pegadinhas. Pergunta, pode perguntar.

— O que é dançar muito bem pra você?

Olha pra cima, novamente, ri, balbucia a pergunta novamente:

—Dançar muito bem?

—Não é pegadinha, Val e vou tentar melhorar a pergunta, pra vê se te ajuda:

Quando que você acha que uma pessoa está dançando, uau, muito bem?

— Hum, acho que é quando não tem uma coluna dura. É quando a dançarina, o corpo mexe bem, dobra de um lado para o outro a coluna. Faz arco para trás.

Valdirene Coelho tem 39 anos e é zeladora do prédio Van Gogh, onde, no apartamento 71, a *Entretantas*, por 10 anos, ensaiou. A Val, ou Valzinha, como os moradores carinhosamente a chamam, faz quinze anos que trabalha no prédio. Ela, por acaso ou empatia, foi se tornando colaboradora da *Entretantas*. Bate, por educação, à porta que sempre está aberta, com um toque leve, e já abre, entra na sala, passa pra cozinha, pega uma fruta, volta, espia:

— Assim, Val. Arco para trás com o tronco? Tipo redondo com a coluna?

— É, mais ou menos. Penso num arco que tenha elasticidade, mostra soltando os braços pra trás.

Val ajuda, muitas vezes, a cuidar das crianças pra gente performar, filmar alguma coisa na rua ou apresentar. Tem experiência, já foi babá e diarista antes de vir pro Van Gogh. É mãe de Késia e Kleber, bem jovem se separou e cuida das filhas junto da mãe dela, Dona Eny. Na época em que, à noite, estava cursando o Ensino Fundamental pelo Ceebja – Centro Estadual de Educação Básica para jovens e adultes, construiu uma casa, com ajuda das vizinhas e irmãs porque o

ex-marido não põe um centavo na mesa, nem na casa, nem na educação das filhas. Val mora no mesmo terreno da mãe, mas em casas separadas. Késia, a filha, agora já, uma moça, fazendo faculdade e estágio no Hospital.

— Tá difícil fazer esse arco, Val. Vem dançar com a gente um pouco, tira o sapato, fica de meia.

Ah, vem? ensina para nós aqui a coluna que você imagina como elástica.

Ri, mordendo a maçã.

— Hoje não, vim só dar uma olhada se as crianças estavam aí e tenho que descer na garagem ver umas coisas, trabalhar.

— Não estão, Gus e Li foram passear com o pai pra dar um ar, pra gente poder resolver, um dia sem elas, sem essas crianças. Um ar, né, Valzinha, 'cê sabe como é?

— E por falar em ar, como estão as bicicletadas? Todo domingo ainda, com a mulherada?

— Que bom, deve ser bem legal isso que você faz. Achei tão bonita a foto que me mandou. Posso colocá-la nessa página?

— Sim.

— Obrigada.



Através de alguns processos e trabalhos artísticos da *Entretantas Conexão*, a dança protagoniza a cena a fim de encontrar sinais que tornem o corpo um objeto risível e o aparecimento do riso como criador de um possível espaço de abertura entre os envolvidos na experiência da dança: quem dança, quem é público, quem ensina e quem aprende. Um espaço poroso que se dá pela suspensão da obsessão humana por significar, julgar, saber e opinar sobre dança e que, assim, pode flexibilizar hierarquias, borrar funções, descristalizar normas já tão enrijecidas, desestabilizar alguns contratos tão previsíveis na dança contemporânea, em seus contextos de ensino, de criação e relação de troca com o público.

Pois, afinal, pensar o humor como uma questão de pesquisa artística e educacional não foi escolha, emergiu do desespero e da constatação da falência em que se chegaram os modos de se fazer, trocar e viver dança. A falência que sentimos como coletivo *Entretantas* naquele momento foi situada nos afastamentos entre público e os trabalhos artísticos, entre o público senso-comum e o especializado, entre artistas e críticos, entre professor e alune⁴, entre a dança e a sociedade de um modo geral. A falha situada na dureza da troca, na univocidade do olhar, na aridez da experiência em que a dança cênica e os processos de ensino se encontram, a ponto de o encontro não possibilitar a expansão de afetos, a reflexão sensível e a criação de algo novo, que surpreenda o que estamos habituados a dançar, ver, aprender e ensinar. Você que me lê, que é artista ou professora de dança, sabe do que estou falando, né?

E, imaginem o nosso estarecimento:

Nós quatro numa fila horizontal. Trabalho de *De Maçãs e Cigarros*⁵. Mabile Borsatto, Daniella Nery, Ronie Rodrigues, Gladis Tridapalli. Braços abertos que

⁴ Mabile, Ludmila, Gladis e Raquel, integrantes da *Entretantas Conexão em Dança*, são professoras e exercem a docência em contexto de escola pública e particular, graduação e projetos sociais. Ronie Rodrigues é professor de Francês na Aliança Francesa em Curitiba.

⁵ *De Maçãs e Cigarros* foi criado por Daniella Nery, Gladis Tridapalli, Mabile Borsatto e Ronie Rodrigues e estreou no dia 25 de fevereiro de 2009 e ficou em temporada até 15 de março no Teatro Cleon Jacques, em Curitiba. O projeto foi realizado pelo edital 007/08 de Produção e Difusão em Dança da Fundação Cultural de Curitiba. De maçãs e cigarros também foi dançado

subiam e desciam, a partir de uma relação de oposição de forças com os pés que sentiam o chão. A tarefa, em cena, era agir, olhando para o público. Cada um de nós ficávamos na frente de uma fileira de cadeiras e cada uma tomava conta dos olhares dos espectadores correspondentes. O que isso significa? um menino adolescente sussurrando pergunta. Depois, mais alta a pergunta em repetição: O que isso significa? O que isso significa? e depois quase aos gritos, o menino, cada vez mais em pânico e sem parar, pergunta: O que isso significa? O que isso significa? A cena, em que os braços, ininterruptamente, ficavam subindo e descendo, olhos no público, durava uns sete minutos aproximadamente, e esse tempo e o tom foram o suficiente para todes ouvirem:

O que isso significa? O que isso significa?

Por uma fração de minuto, acho que nós, ali, artistas, público, equipe técnica, inibimos o riso ou o choro, pensamos em parar tudo, fugir, sair correndo da cena, acabar o trabalho ali ou mudar para uma próxima coreografia ou, quem sabe, ainda, apenas aceitar a reação do menino, abraçá-lo e ou acalmá-lo com uma fala frente ao seu desespero. No entanto, nada foi feito, além de continuarmos a cena exatamente como ela era. Prossequimos sem conseguir inventar algo que viesse acolher, lidar, com mais sensibilidade, e transformar a situação. Não fomos capazes de criar condições de diálogo com aquilo que o menino, nosso jovem espectador, nos trouxe como sintoma ao presenciar a dança.

Porém, esse fato acima ilustrado foi o disparo para aprofundarmos o estudo do humor e dar continuidade a partir daquilo que fracassa. Para Slavutzky, as raízes do humor estão na falha, na perda, no vazio, na fragilidade humana. E *Swingnificado*⁶ surge, rindo e assumindo esse abismo entre público e a produção em dança, como fracasso. No entanto, aparece como tentativa de borrar as distâncias e, por isso, convida:

— Você vem?

na Mostra e Simpósio de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), em setembro de 2009 e circulou por muitas cidades brasileiras através do edital Procultura Funarte de Circulação.

⁶ *Swingnificado* foi criado por Gladis Tridapalli, Mabile Borsatto e Ronie Rodrigues. Estreou em outubro de 2011 no Espaço Cênico em Curitiba, e circulou pelas cidades de São Paulo, Fortaleza, Rio de Janeiro e Londrina através do Prêmio Funarte – Klauss Vianna/circulação 2012. Em 2012 também participou do FID – Festival Internacional de Dança em Belo Horizonte, e do Festival Modos de Existir no SESC Ipiranga, em São Paulo.

- Você vem?
- Você também?
- Precisamos de quatro voluntárias.

O corpo encontra, convida e joga: o humor é swing

Com um mambo “bem dançando”, Ronie, Gladis e Mabile avançam bem perto do público. A música é interrompida secamente, e Mabile diz:

Boa noite. Obrigada pelas presenças. Agora, para a coreografia número dois, a gente vai precisar de vocês. Vamos jogar Imagem-Ação? Pra quem não conhece, vou explicar rapidinho. Uma pessoa vai vir aqui, tira a carta que tem 4 números, escolhe um número, e o que tá no número é a imagem que tem que ser feita com o corpo. Não pode apontar para o objeto. Nem falar. E a plateia é que adivinha e tem dois minutos para ir falando até acertar.

- Você vem?
- Você também?
- Falta ainda mais duas pessoas. Quem?
- Precisamos de quatro voluntárias.

Um minuto de silêncio. Nenhuma resposta na plateia. Suspensão das ações e um certo estranhamento pela quebra da conhecida e solene atmosfera de um trabalho artístico em dança contemporânea.

O que um jogo de criança está fazendo num espetáculo de dança? E é permitido rir disso?

A artista Mabile, pra provar que é verdade, reforça o convite:

- Vamos jogar Imagem-Ação?
- Quem vem?
- A dança, aqui, só continua se tivermos a ajuda dos quatro voluntárias.

O público toma um susto e sem dar tempo de endurecer em certezas lógicas e racionais sobre a experiência, ri. No início meio tímido, porque é pego de surpresa e não sabe se pode ou não rir porque afinal:

— O que é isso? O que está acontecendo?

Mabile, a Mapi, sacode o frasco de plástico duro incolor que contém as cartas, as embaralha e espera. O público entende que é isso mesmo. Isso é um convite sério, o trabalho *Swingnificado* só continuará se jogarmos Imagem-Ação, e um riso coletivo, maior, é liberado.

Um riso solto como aquele em que as línguas, mandíbulas e palatos se movimentam, os músculos abdominais contraem como uma espécie de massagem gastrointestinal. Os corações aumentam, em média, seus batimentos de 70 vezes por minuto para 120 pulsações, o fluxo sanguíneo aumenta e gera maior oxigenação dos tecidos. Inala-se mais ar e a expiração fica mais forte, os pulmões ficam mais limpos porque há uma maior ventilação e eliminação de dióxido de carbono e vapores. Os cérebros produzem betaendorfinas, analgésicos internos que ajudam a relaxar e combater a dor. O cortisol, hormônio do estresse produzido pelas glândulas suprarrenais, é reduzido e, assim, desarma o pensamento racional inquisidor.

É o riso que dá limite ao pensamento racional, mostra a derrocada da razão e revela que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência (ALBERTI, 2011). O riso que advém de um susto e desconcerta a razão, faz suspender o pensar racional e gera a experiência do nada e do não-saber. Um não-saber que se associa ao não lugar do pensamento, indizível, não nomeável, e que nos dá acesso à experiência do nada, onde a linguagem não chega – e se ela não chega, existe um espaço aberto, vazio, como possibilidade de aparecimento do que ainda não foi pensado, aquele algo impensável⁷.

MAGRA, FACA, ESCOLA, BISCOITO são as *palavrasimagens* tiradas nas cartas no primeiro Jogo Imagem-Ação, Mariana Poltronieri⁸ faz a primeira, uma

⁷ Um não-lugar do pensamento que a autora Alberti (2011) traz de Foucault, que é chamado de não-lugar da linguagem na obra *As palavras e as coisas*. O impensável é aquilo que causa mal-estar pela impossibilidade de encontrar um lugar comum e aonde a linguagem não chega, não consegue manter juntas as palavras e as coisas.

⁸ Mariana Poltronieri, nessa época, era aluna de dança na FAP/UNESPAR, *performer* e artista.

menina bem pequena, que nem sabe ler direito, a FACA, Cíntia Ferreira⁹ a terceira, Tom Reikdal¹⁰, o biscoito.



É possível a dança acontecer a partir de um jogo infantil? É possível o corpo se transformar em coisa, objeto?

Após o desconcerto inicial, o público entra no jogo, vibra, grita tentando adivinhar e acaba acertando todas as imagens antes dos dois minutos estipulados como regra. É isso: o corpo vira magra, faca, escola, biscoito e a distância entre artistas e público diminui porque estamos juntas e o riso que nasceu do inesperado, do acidental, do contraste (BERGSON, 2018), agora, gera um acordo que é aceito e vivido por todes e, como qualidade do cômico, por assim, é da ordem da imaginação e não da razão: “Trata-se de algo como uma lógica do sonho, de um sonho que não esteja inteiramente sob os caprichos da fantasia individual, mas que seja sonhado por toda a sociedade.” (BERGSON, 2018, p. 54).

Não apreciaríamos o cômico se estivéssemos isolados, pois aparentemente o riso tem necessidade de eco, de reverberação em grupo. “Por mais franco que pudermos supô-lo, o riso esconde um entendimento prévio, eu diria uma quase cumplicidade com outros ridentes, reais ou imaginários” (BERGSON, 2018, p. 39).

E tem coisa mais social e que mais requer cumplicidade do que a brincadeira e o jogo?

⁹ Cíntia Ferreira é professora da rede municipal de Curitiba e grande parceira nos projetos articulados entre FAP, *Entretantas Conexão em Dança* e prefeitura.

¹⁰ Tom Reikdal foi aluno em Dança da FAP, artista bolsista da Casa Hoffmann e colaborador dos trabalhos *Attraverso* e *Swingnificado* da *Entretantas Conexão em Dança*.



O *Swingnificado* se dá como aposta de um humor que surge da brincadeira, do jogo, do universo infantil, a fim de instaurar um espaço de abertura e de criação que não está dado anteriormente e convoca a troca entre participantes para que a dança aconteça.

130

1.4 Vivo, morto, morto, morto. Vivo. A brincadeira é sabor com pergunta

É a partir da brincadeira que o jogo Imagem-Ação instaura leveza, promove risos e gera a possibilidade de viver outro espaço de relação entre público e a produção de sentidos na dança porque o humor está relacionado com a criança, o jogo e o brincar. Segundo Abrão Slavutzky:

[...] ver o mundo não só como perigoso, mas como um jogo de crianças, é uma característica do humor. Brincar no cotidiano apesar das dores, ou melhor, para aliviá-las, e, apesar dos pesares, poder se divertir. Em alguma medida, é possível sorrir diante de situações tensas e seguir pensando. (SLAVUTZKY, 2014, p. 83).

A criança, ao brincar jogando, cria dispositivos para rir daquilo que não compreende ou a assusta e assim, com imaginação aguçada, cria outras paisagens para a realidade que vive.

A criança, por exemplo, enfrenta seu desamparo brincando, pois, ao brincar, ela reproduz suas experiências aflitivas para, então, dominá-las; as crianças passam, portanto, de situações passivas de sofrimento para sentimentos ativos de domínio. (SLAVUTZKY, 2014, p. 79).

Balança o ursinho. Empurra a motoca. Monta a casinha com peças de madeira sem cor. Faz a boneca voar. Inspira e expira. Lembra do que realmente gostaria de estar fazendo como mulher ou bailarina e não pode, tem que brincar. Não gosta de pensar na vida como era antes dessa bagunça por toda sala. Não pensa. A doula Luciana Lima, numa palestra sobre a vida pós-parto, disse: não pense, não pense em como era sua vida como mulher antes do nascimento das crianças, pois isso só atrasa a mudança, viva o presente, concentre-se no presente. Inibe. Vira pipoca. Imita cachorro, galinha. Canta desafinada. Muda a velocidade e faz barquinho com a criança nas costas. Inspira, expira. Ri da Olívia fazendo birra. Ela tem dois anos. Gus, aquele que desaprendeu a se limpar na pandemia, quando faz cocô, ainda não nasceu.

Aqui, a sala do apartamento 71, rua Fernando Amaro, é sala de estar, que não tem sofá, nem mesa de jantar, mas tem chão bom, de madeira marrom escura, para ser de ensaio e da Olívia ninar e brincar. A sala de casa e ensaio, no sétimo andar, onde a *Entretantas*, por 12 anos, se reuniu todas as segundas, as quartas para criar os trabalhos e projetos *Samambaia: a prima da Monalisa*, *Próximas Distâncias*, *Swingnificado*, *Cachaça sem rótulo*, *Pão com Lingüiça*, *Nosso Lindo Balão Azul* e *Maria Samambaia Palestra*. A sala 71 das performances, festas fantásticas, onde convidamos artistas de todo Brasil para compartilhar seus trabalhos e onde, também, arrastando a mesa da cozinha para sala, a família Tridapalli, uma vez por mês, no domingo se reunia, no almoço.

A sala 71 é o palquinho onde as crianças aprendem a mamar, engatinhar, caminhar, a rodar, a correr, onde ela tropeça em brinquedos. Como o corpo humano pode virar faca, escola, biscoito, urna? Junta uma pá de plástico rosa que cutuca seu pé. Dói o pé. É a da casinha da Magali, da Turma da Mônica. Como? Escreve numa folha: “O riso era revelação, abria o fundo das coisas”

(BATAILLE, 2020, p. 100), gruda com fita crepe na parede para estudar enquanto rodopia com Olívia, que agora pede colo e giro.

Com as perninhas engavetadas na cintura da mãe, elas giram, giram, giram. Só um instante filha, um minuto mãe precisa descansar. Lê em voz alta pra nunca mais esquecer e o giro não levar: o riso não atinge apenas a região periférica da existência, não tem como objeto apenas os tolos e as crianças (aqueles que se tornaram vazios ou ainda ou são); por meio de uma **“inversão necessária, ele ricocheteia do pai para o filho, da periferia para o centro, cada vez que o pai ou o centro revelam por sua vez sua insuficiência”** (BATAILLE, 2020, p. 126).

Copia e coloca em negrito o que é mais intenso. Só que dessa vez numa folha no chão **a inversão necessária, ele ricocheteia do pai para o filho, da periferia para o centro, cada vez que o pai ou o centro revelam por sua vez sua insuficiência** (BATAILLE, 2020, p. 126).

Pai e filho? por que não mãe e filha, George Bataille? ele, o riso, ricocheteia da mãe para filha, da periferia para o centro, cada vez que a mãe ou o centro revelam, por sua vez, insuficiência. Repete **ricocheteia do centro para fora**, faz careta e chicote com o tronco cantando **cada vez que uma mãe ou o centro revelam sua insuficiência**.

Se eu sinto culpa? Sim, muita. Toda vez que saio do banheiro, como agora a pouco, depois de ter limpado o bum bum do Gustavo, e me lembro das palavras da psicóloga que disse na frente do teu filho, separa tua vida artística, pessoal e cotidiana. Não fique se montando na frente do menino, nem performando dentro de casa, eu me arrependo de tudo, de ter saído dessa sala, de ter fechado a porta, de ter me enfeitado de verde brilhosa enquanto dava de mamar.

Como assim, me pedir pra separar as coisas pro menino não ver? Separar o pendurar com grampinhos as plantas na cabeça, a preparação toda no banheiro, a maquiagem glitter, o vestido de lantejola, o adesivo furta-cor grudado nas bochechas? *Vira Samambaia*¹¹ para tentar respirar, alargar o pensamento.

¹¹ Maria Samambaia é uma figura performática que surge como desajuste e crise quando a pesquisadora, artista, mulher e professora vira mãe. Maria Samambaia discute a prática performativa provinda dos trânsitos confusos e conflitantes entre os contextos, cotidianos, íntimos e os acadêmicos e artísticos, por isso, atravessa as telas e ruas, recombina o pessoal

Emenda as poses, atravessa o espaço e começa a parar em cada posição prendendo a respiração tipo robô em câmera lenta. Olívia presta atenção, acha graça e *Maria Samambaia*, prestes a se auto elogiar por conseguir a atenção da criança, exagera, gosta dessa plateia infantil que ainda não sabe falar corretamente, mas que é exigente, joga e tira uma carta.

Tira uma carta do jogo Imagem-Ação. Escova de dente. Saiu escova de dente. Faz a imagem. Olívia ri. Rola no chão. Finge no computador que é gerente de uma loja ou paciente de médico. Ela não entende. Inspira e expira. Vira, de novo, cachorro, galinha, gatinho. Pasta de dente. Ela vai chorar. Ah não, não. Se ela chorar eu também choro. Tira outra carta. Vira pipoca. Pipoca. Pipoca. Inspira e expira. Expira e no fim da saída do ar, pausa. Dá certo. Ela ri. Entra nas poses com braços e pernas. Faz caretas junto. Dança rápido. Dois ou um? Dois ou um? Dois. Número dois.

O jogo, em *Swingnificado*, não é convite para simularmos uma infância perdida. No entanto, convoca para lidar com a realidade de maneira brincante como um novo sentido, como uma outra forma de ver e viver o mundo.

133

Assim, perdoa seus fracassos, esvazia seus ressentimentos, e pode manter seu **amor-próprio**. Então se abre o caminho para outra face do Supereu, uma face meio esquecida, que é um Supereu brincalhão, suave, que não se leva tão a sério e diz ao eu: o mundo, que parece tão perigoso, é um jogo de crianças (SLAVUTZKY, 2014, p. 60)

É com esse exercício de brincar com a realidade que o humor de *Swingnificado* é tecido a fim de lidar com a nossa própria realidade que, nesse caso, é a dança. É com esse estado de jogo bem-humorado que as primeiras expectativas do que se esperavam da dança, naquela noite de estreia, são rompidas.

Para a sexta coreografia, diz Gladis, a gente vai jogar mais uma vez o Imagem-Ação. Agora quem tira a carta e escolhe o número é o bailarino Ronie, e vocês aí continuam tendo que acertar. Só que o tempo aumentou, vocês têm três minutos para isso. A regra para o Ronie é a seguinte: ele só tem uma posição

e o político. É uma criação que dá continuidade ao projeto *Samambaia*: prima da Monalisa (Bolsa FUNARTE de pesquisa em 2009) que hoje se dá de diferentes jeitos: palestras e performance nas ruas, nos palcos, nos ambientes educacionais e acadêmicos.

para fazer a ação tirada na carta, tem que ficar parado nessa posição e não pode mudar.

NÚMERO 3, escolhe Ronie.



— Atençaooooo... valendo!

Entrada, Abajur, correio, carta, torneira, água, dentro, mergulho, hahahahaha, sino e

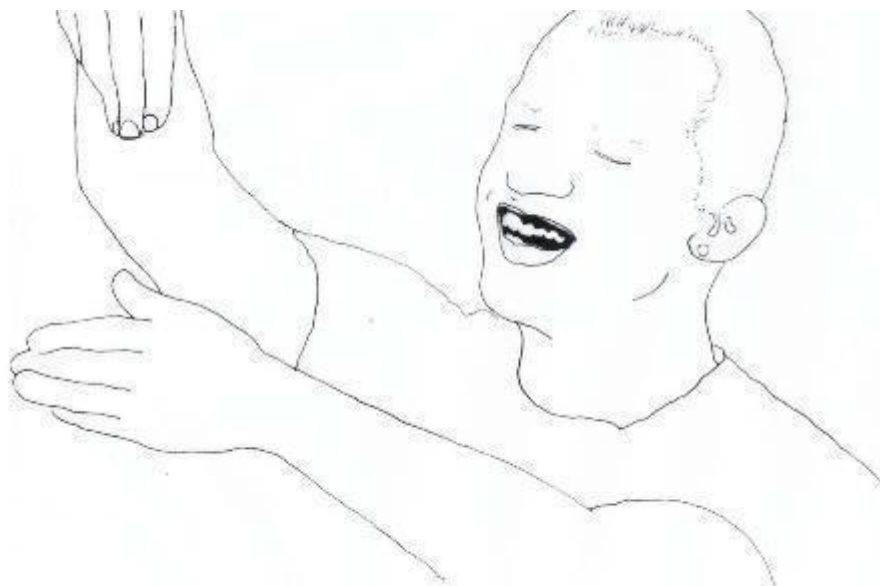
Ronie

134



Gaveta, vagina, hahahahah, Nuvem, chuva, torneira, caixa do correio, chuveiro, armário e

Ronie:



E Ronie parado, tremendo, suando. Piscando com o olho esquerdo, que é a regra para comunicar que está quente, chegando perto de alguém acertar a imagem.

135

— Urna.

— Urna! Quem foi que disse? Isso! Acertou, é uma urna.

O corpo, ao tentar se transformar numa coisa, faz rir. Riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa (BERGSON, 2018), porque o mecânico se sobrepõe ao vivo. O ser vivo, aqui, seria a pessoa, o corpo vivo, o dispositivo mecânico, ao contrário, uma coisa. E o que faz rir seria a transfiguração momentânea de uma pessoa em coisa, pois passamos de uma imagem precisa de uma mecânica para a ideia mais vaga, ideia de coisa em geral: “O que há de risível é a existência de uma certa rigidez do mecânico, onde gostaríamos de encontrar a agilidade e a flexibilidade viva de uma pessoa” (BERGSON, 2018, p. 41).

O corpo enrijecido se tornando uma urna faz rir. O corpo-coisa, em pausa rígida, faz rir. Ronie vira urna em uma única posição, com movimento congelado, com rigidez em todo corpo e no rosto, e o aspecto cômico está relacionado ao efeito

de rigidez do mecânico pela instalação de um mecanismo que funciona automaticamente – não se trata mais da vida, mas de um mecanismo instalado na vida que imita a vida e isso é o cômico: “Ali onde a matéria tem sucesso em adensar a vida da alma, em fixar o movimento, em ir, enfim, contra a graça, ela obtém do corpo um efeito cômico” (BERGSON, 2018, p. 48).

O humor e a morte estão aqui relacionados novamente. Morto no chão, Olívia. Vivo em cima. Já brincou disso? vivo. Vivo morto. Morto. Morto. Ah. Pegueiiii, estão em pé, nível alto, quando era pra estar na terra em pausa. Morto. Se tudo que é vivo move. O que para de mover, morre? Se um dos motivos que faz rir é o congelamento, a suspensão do movimento, o que faz rir num corpo não seria a presença da morte como um fim do movimento? A rigidez, a suspensão e o congelamento do movimento como morte do movimento no corpo vivo?

Quanto movimento! Mãe, não comece a olhar longe e a falar bobagens. Acho que você pira. Para de virar os olhos e falar, mãe, as coisas que não entendo nada. Continua o jogo. Tá legal. **VAI!**

Vivo, morto, morto. Vivo. Morto. O morto no chão pode variar em três posições em pausa. Nós, com alunis pela FAP, fazíamos estágio de dança nas escolas públicas. Pode ser deitado de barriga pra cima, de lado e de barriga para baixo, sabiam? Ah, Gus, presta atenção, *please*. É segundo os níveis espaciais que Rudolf Laban deixou escrito antes de morrer e que vivem até hoje nas danças, nos corpos, num jogo como esse que estamos brincando. Me desculpem, mas pode ser que eu esteja delirando. Ando fixada em sentir a morte na vida, a vida na morte e a interdependência confusa entre as duas. Há pouco, no café, enquanto eu fritava funghi para a omelete, a jornalista no YouTube disse que quem pegou o coronavírus, seja ele lá na primeira fase ou agora na variante Ômicron, pode apresentar, depois de curado, daqui um ano ou mais, sérios problemas cardiovasculares. Meu coração disparou. Ronie pegou. Rose, Fábio, Candice, Loa, Isabel, Lara, Raul, o Milton, Nicole, Elis, André pegaram. Pegamos, todes, o Coronavírus 19.

A pessoa não morre, não morreria, no caso, agora porque essa variante, devido às vacinas tomadas, tem sintomas mais leves, mas pode deixar sequelas, como problemas cardíacos sérios. Uma espécie de vida com cheiro de morte. Gustavo, o arco-íris na forma de unhas pintadas, com 7 anos completos, sem vacina ainda,

pegou a variante no dia 10 de janeiro de 2022. Foi o dia que mais padeci de morte na vida e, com toda certeza, suspendi, enrijei e os músculos que ligam as solas dos pés ao topo da cabeça viraram pedras. Fracassei ao ter que pingar 8 gotas de soro fisiológico em cada narina da criança para ela conseguir respirar e dormir. Mãe, você não acerta nem uma gota no buraco certo. A cara dele todinha cheia de soro e riso escorrendo. A Mãe tá tremendo, você viu, Gus? Te amo meu gurizinho. Tudo vai ficar bem.

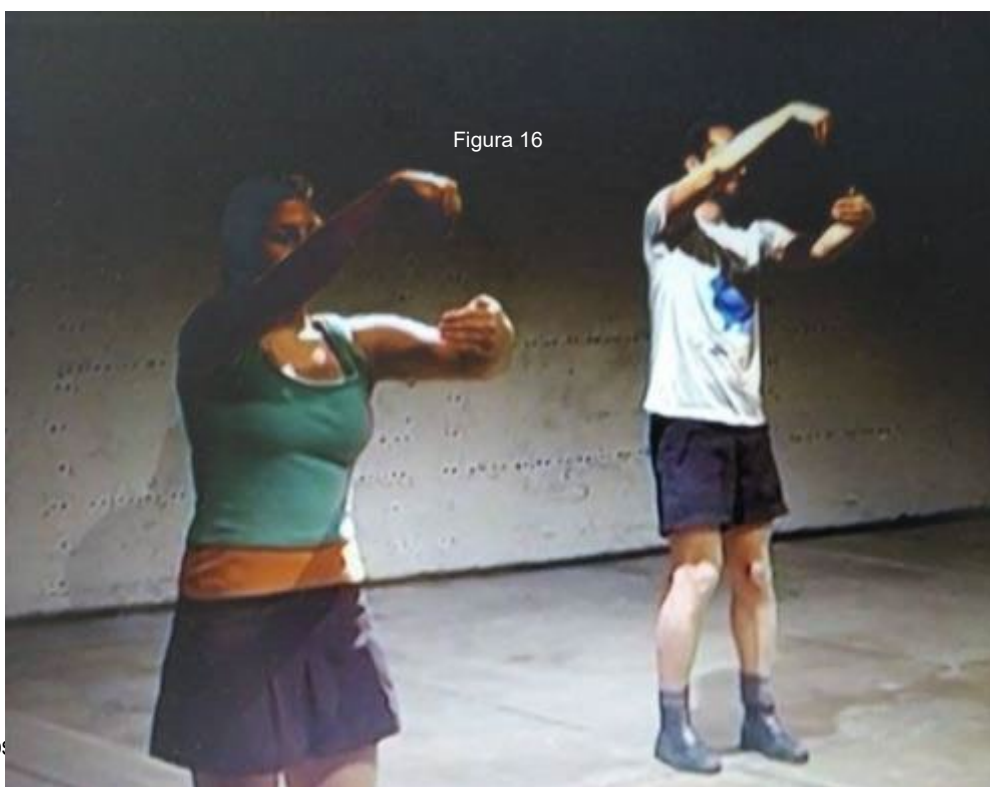
- Vê se foi agora, entrou no nariz, a gota? Foi?

O corpo em Swingnificado, mesmo em sua busca séria e comprometida de se tornar uma urna parada, em uma única posição, não consegue permanecer. O corpo tenta e, ao contrário de ficar completamente parado, fracassa, treme, escapa movimento e faz rir. O bailarino não consegue demonstrar o virtuosismo esperado, e o que isso pode ter de engraçado?

O riso polemiza com o sério, entra em contato com o sério, dialoga com o sério, com essa linguagem elevada que pretende envolver o mundo e compreendê-lo e dominá-lo, com essa linguagem canonizada e aceita que não duvida de si mesma. O **riso desmascara essa linguagem**, retira-a de seu lugar, de seus esconderijos, a expõe ao olhar como ela é, como uma casca vazia (LARROSA, 2013, p. 178, meu destaque).

137

1.5 O movimento escapa, atravessa: o corpo faz rir porque fracassa.



O corpo está vulnerável e exposto ao fracasso de seu propósito: o corpo não consegue ficar parado na forma URNA, e o que gera humor é o estado de tentativa do bailarino em se tornar uma URNA pausada.

Se o corpo não consegue ficar parado como uma urna, o que faz rir é seu estado desajeitado em buscar a pausa. Um homem correndo na rua tropeça e cai, os passantes riem. “Não riríamos dele, acredito, se supuséssemos que ele teve a súbita fantasia de se sentar no chão. Rimos porque ele se sentou involuntariamente. Não é, portanto, sua brusca mudança de atitude que faz rir, é o que há de involuntário, acidental na mudança, é sua falta de jeito” (BERGSON, 2018, p. 40).

É acidental a busca do corpo em ficar parado, porque mostra o que nele se torna desajeitado. Uma busca que se dá como transformação de sua fisicalidade em movimento. O estado de tentativa como exercício de testar movimentos para solucionar um problema/convite produz humor encarnado, pois, afinal, mesmo não parecendo sério, temos um problema:

— Se torne uma urna em pausa, num único movimento/posição!

138

O corpo investe num exercício amplo e sugestivo de formulação de hipóteses como possível resposta ao problema/convite que o jogo lança em *Swingnificado*. As hipóteses, segundo Tridapalli¹², se apresentam como tentativas de resolução para a questão-problema levantada. O corpo experimenta, em tempo real, testa, testa inúmeras vezes até se transformar, modificar e assim encontrar soluções provisórias para suas questões.

O corpo se organiza e organiza o espaço-tempo como movimento/hipóteses e possíveis explicações. O experimento resulta da ação do corpo de testar suas questões criando estratégias possíveis para operar, adaptar-se e novamente em condição de atenção e questionamento e, compreender o jogo entre o que propõe como solução e o que realmente pode dar conta de fazer. (TRIDAPALLI, 2008, p. 75).

¹² Gladis Tridapalli, na dissertação *Aprender investigando: a educação em Dança é criação compartilhada* (2008), apresenta a educação em dança como resultado da experiência de investigação particular a partir de acordos coletivos. A investigação como processo do corpo de levantar questões, testar hipóteses, inventar procedimentos metodológicos e assim argumentar e se posicionar no mundo numa relação indissociável de outros corpos.

Para resolver, o corpo tenta, repete, testa de diversas maneiras. Em cada tentativa, algo muda enquanto movimento; a forma dos braços, pernas e tronco, a textura da pele, a careta, o olhar. E são essas, dentre tantas alterações como resultados daquilo que o corpo não dá conta, que criam condições para o humor aparecer como movimento em dança. A precariedade do corpo em tentar resolver e não dar conta se escancara. A condição de precariedade que surge como condição, também, na relação de entendimento sobre dança entre artistas e público enquanto o trabalho acontece.

A existência dos artistas, em *Swingnificado*, não se justificaria no bem fazer os *movimentosideias* artísticas? O corpo não estaria pronto, ensaiado para, na hora da apresentação do trabalho, cumprir com êxito os movimentos?

Dessa vez e em tantas outras, Entre tantas, não. O corpo não é perfeito, nem está pronto. Não ensaia passos, nem certezas. Em suas tentativas errantes e aprendentes, os corpos, em *Swingnificado*, provocam o riso porque há uma quebra das enrijecidas e pré-concebidas expectativas e ideias em dança que versam sobre muitas questões, mas que ainda, podem estar enraizadas na cristalizada imagem de bailarines que realizam com eficiência e eficácia o movimento.

O humor encarnado aparece como ação do corpo que ultrapassa o que se espera dele, segue além, e com rebeldia, cria fissuras nos entendimentos esperados pois o “humor não muda o mundo – pode, sim, mudar a vida; não é revolucionário, mas é sempre rebelde. Diz-se que o mundo não acabou porque ainda se consegue rir” (SLAVUTZKY, 2014, p. 24).

Então, vem, vem ver, a cena dos próximos capítulos, artigos e ensaios.



Referências bibliográficas

140

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BAKHTIN, Mikhail **A cultura popular da Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Poscriptum**. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. São Paulo: Edipro, 2018.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SLAVUTZKY, Abrão. **Humor é coisa séria**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

TRIDAPALLI, Gladis dos Santos. **Aprender investigando: a educação é criação compartilhada**. 2008. 98f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

Ilustrações e figuras

Figura 1: Desenho da Morte. Fonte: Olívia dos Santos Tridapalli

Figura 2: Foto Bicletada Val. Fonte: Keli Cristina Rodrigues

Figura 3: Arte Cartas do Jogo Imagem-Ação. Fonte: Thalita Sejanés

Figura 4: Foto Plateia Swingnificado. Fonte: Luciana Martins.

Figura 5: Print Mímica Ronie 1. Fonte: acervo da autora.

Figura 6: Print Mímica Ronie 2. Fonte: acervo da autora

Figura 7: Arte Mímica Ronie. Fonte: Thalita Sejanés

Figura 8: Print Swingnificado 1. Fonte: acervo da autora

Figura 9: Foto Cachaça sem Rótulo. Fonte: Paulo Cesar Lima

Recebido em 14/08/2022, aceito em 13/10/2022

SENSORIOGRAFIA: uma disciplina artística e performática em gestação e suas raízes no UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP e Limites em Movimento: Corpo em Questão

Diviane Helena de Oliveira¹

Resumo

Este memorial poético e reflexivo nasce do desejo de: compartilhar elementos presentes na construção de uma disciplina artística e performática que chamo de Sensóriografia e suas recentes definições móveis; resgatar as origens da Sensóriografia, aprofundar seus conceitos e compreender influências do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP e Limites em Movimento: Corpo em Questão na elaboração dessa disciplina; e criar conexões com os trabalhos que venho desenvolvendo enquanto artista da dança, da escrita e do videoarte, considerando a experiência clínica fundada na psicanálise. As obras olhar devagar (looking slowly) e tocar devagar (touching slowly) serão apresentadas aqui como uma forma de enlaçar ideias e experiências corporais, linguísticas, artísticas e performáticas relacionadas com a criação da Sensóriografia. Trata-se de um texto escrito em primeira pessoa, com foco no aprofundamento da Sensóriografia, e que busca amplificar uma experiência singular, em processo de gestação, para um contexto mais amplo. Trata-se do desdobramento do artigo Sensorygraphy: Performance Poetry as Artistic Intervention, publicado em fevereiro de 2020 na Polyphony Journal of the Irish Association of Creative Arts Therapists; do artigo Sensorygraphy: words in movement as a sensitive manifestation of the heart and lungs, publicado em junho de 2022 na revista do XIX International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference, SPACE OF ART THERAPY: the place of the individual in times of social transformations*; e é uma expansão da conferência Sensorygraphy | Sensóriografia, Primeiras Reflexões em Dança, Escrita e Percepção apresentada em novembro de 2021 na XV Mostra UM's e Outros 35 Anos da UNESPAR.

*Organizado por All-Ukrainian NGO, Art Therapeutic Association e Institute of Social and Political Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine.

Palavras-chave: Sensoriografia; Dança; Percepção; Escrita Criativa; Processos de Criação.

¹ Doutoranda no Structured PhD in Arts Practice da Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick. Mestre em Artes com ênfase em Arte Terapia pela Crawford College of Art & Design, Irlanda. Contemplada com a bolsa de estudos The Government of Ireland International Education Scholarship em 2018-2019 e 2022-2023. Pós-Graduada e Psicanálise Teoria e Prática e Bacharel em Psicologia e Formação de Psicólogo pela Universidade Federal do Paraná, contemplada com a bolsa de Iniciação Científica UFPR, Tesouro Nacional, CNPq. Membro da Psychological Society of Ireland, da Irish Association of Creative Arts Therapists, do Dance Ireland e do Irish Forum for Arts Practice Researchers and Artists.

Link para o currículo lattes <http://lattes.cnpq.br/7446419725966831>

Sensorygraphy: an artistic and performative discipline and its roots in UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança and Limites em Movimento: Corpo em Questão

Abstract

This poetic and reflective memorial is born from the desire to: share elements present in the construction of an artistic and performative discipline that I name *Sensorygraphy* and its recent mobile definitions; rescue the origins of *Sensorygraphy*, deepen its concepts and understand the influences of the *UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP* and *Limites em Movimento: Corpo em Questão* in the elaboration of this discipline; and create connections with the work I have been developing as a dance, writing and video art artist, considering the clinical experience founded on psychoanalysis. The works *looking slowly* and *touching slowly* will be presented here as a way of linking ideas and bodily, linguistic, artistic and performative experiences related to the creation of *Sensorygraphy*. It is a text written in the first person, with a focus on deepening *Sensorygraphy*, and which seeks to amplify a unique experience, in the process of gestation, to a broader context. This is an offshoot of the article *Sensorygraphy: Performance Poetry as Artistic Intervention*, published in February 2020 in the *Polyphony Journal of the Irish Association of Creative Arts Therapists*; of the article *Sensorygraphy: words in movement as a sensitive manifestation of the heart and lungs*, published in June 2022, in the journal of the *XIX International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference, SPACE OF ART THERAPY: the place of the individual in times of social transformations**. It is also an expansion of the *Sensorygraphy | Sensóriografia, Primeiras Reflexões em Dança, Escrita e Percepção* conference presented in November 2021 at the XV Mostra UM's e Outros 35 Anos da UNESPAR.

*Organized by All-Ukrainian NGO, Art Therapeutic Association and Institute of Social and Political Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine.

Keywords: Sensorygraphy; Dance; Perception; Creative Writing; Creation Processes.

Prefacio

Vivemos em um momento de constante indeterminação e de mudanças bruscas. Mesmo sabendo da impossibilidade de viver o futuro antes de chegar até ele, talvez já foi mais fácil prever o amanhã em outro momento da história da humanidade. Não há garantias, se é que um dia houve alguma. A incerteza domina múltiplos âmbitos da vida. Ser artista é a prova viva de que o imprevisto compõe os improvisos cotidianos e afetam os processos de criação.

Nosso corpo subjetivo, vivo e dinâmico é um lugar onde as relações afetivas se tornam possíveis, mesmo diante da guerra. Um lugar capaz de nos dar aconchego e sustento. A materialidade do corpo, as sensações físicas e a maleabilidade da linguagem nos revelam a dimensão transformadora das

relações que estabelecemos com o mundo. As experiências nos atravessam, marcam camadas temporais e se reconfiguram ao encontrar um espaço nas recordações subjetivas. Enquanto há vida, sentimos.

Sensóriografia nasceu na minha prática artística e compõe uma assemblagem de ideias vivas e de práticas experimentais formada de camadas finas, sutis, densas e fortes. Considero a geometria dessa folha como um espaço vazio no qual traço uma escrita experimental, reflexiva e poética com intersecções entre a prática artística e práticas performáticas misturadas com reflexões teóricas e experiências de vida.

Aqui compartilho ideias em desenvolvimento, sensações latentes, e práticas em processo de maturação. Aqui apresento parte do processo de construção de uma linguagem poética e sensorial das relações, acreditando nessa forma de linguagem como uma fundação essencial na criação e produção do conhecimento sensível.

Não é tão simples destilar cada influência, afinal muitas delas se amalgamam entre si e se tornam algo além. Nem tudo é visível quando navegamos num mar desconhecido e em fluxo constante. As reflexões aqui compartilhadas advêm do encontro com pessoas, culturas, idiomas, criações artísticas, literárias e performáticas, seres da natureza, lugares. Experiências vividas antes da minha chegada à atmosfera também integram esse escrito.

A psicanálise, a literatura, o conceito de *corpo propositor* (elaborado pela Rosemeri Rocha e experienciado no *UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP*) e o conceito de *audiopercepção* (elaborado por Andréa Sérgio e experienciado em uma intervenção com integrantes do grupo de pesquisa em dança *Limites em Movimento: Corpo em Questão*) compõem parte da fundamentação teórica desse processo de pesquisa artística e criação.

Sensóriografia nos convida a dialogarmos sobre relações entre dança, escrita, fala, sonoridade, espaço, tempo, sistema sensório-perceptivo-motor e (i)lógicas da linguagem. *Sensóriografia* manifesta um desejo de transmissão do frescor das ressonâncias vividas nos encontros e adentra em suas ramificações. Fique à vontade para construir pontes entre esse texto e seu próprio arcabouço experiencial.

Esse escrito é também uma homenagem ao UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP, coordenado pela Rosemeri Rocha, e ao Limites em Movimento: Corpo em Questão, coordenado pela Andréa Sério. Os dois grupos de pesquisa em dança são projetos de extensão da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Ambos são gratuitos, contínuos e abertos à comunidade.

Por uma Dança da Sensações

tocar devagar (touching slowly), 2017

Sensóriografia emerge da concepção do sujeito como poesia viva. Um ser capaz de ser poesia não apenas nos textos em que escreve, mas também em como se move, fala, age, e vive a própria vida (HELENA, 2020). *Sensóriografia* considera e acolhe o corpo como território sensível e móvel.

A peça de dança *tocar devagar (touching slowly)* criada em 2017, com a colaboração do artista da dança Lucas Saes e orientação da Juliana Adur, provocou uma mudança na forma como eu vinha desenvolvendo meu trabalho em dança e escrita.

Tocar devagar (touching slowly) é uma peça de dança, no formato de poema-performático, dedicada à poética da pele e ao encontro mutável. Adentramos no estudo das sensações deixando-as nos mover, experienciando seus sabores e seus mistérios, escutando suas palavras, dando vazão às grafias inscritas na especificidade de um tempo/espço. Mergulhamos na pele, nos pelos, nos poros, em seus detalhes, em suas vozes, em seus sonhos e devaneios. A peça de dança se constituiu do material experiencial transformado em uma artesanaria dançante, tecida em poemas advindos de sensações encarnadas no corpo.

Durante nossas práticas de movimento, as sensações corporais despertadas e a imaginação poética aflorada ao estar em ressonância com outro corpo em estado de dança começaram a chamar minha atenção. Voltei-me para os movimentos internos e para a linguagem emergente daquele encontro entre corpos em estado de entrega e confiança. Uma mutação constante de funções. O contato entre corpos e subjetividades gerava deslocamentos de concepções sobre sexualidade e convocava manifestações do corpo erótico.

Sentir as vibrações do coração ressoarem até a superfície da pele. Havia algo além da busca por gerar formas que combinassem nossas geometrias. Sensações não familiares despertaram, sensações inéditas revelavam algo mais acontecendo naquela dinâmica dançante. A memória borrada se fundia com poesia. A escrita deu suporte aos afetos urgentes e nutriu a fluidez física e linguística daquele encontro. Experiências brotadas dessa interação se constituíam como memória afetiva no corpo.

Não mais a mesma. Palavras escapavam. Palavras surgiam. Um diálogo sensível acontecendo. A presença do desejo, o desejo do próprio mover, do mover da linguagem. Atentar-se às memórias vindas, adentrando em camadas da intimidade de si e do outro. O escritor Kundera (1983) aponta para a *memória poética* como um encantamento que fica cravado no corpo: “Parece que existe no cérebro uma zona específica, que poderíamos chamar *memória poética*, que registra o que nos encantou, o que nos comoveu, o que dá beleza à nossa vida” (KUNDERA, 1983, p. 209).

Abertura das camadas da pele por vias incomuns, toque aflorador de memórias antigas, arcaicas, rudimentares. Um retorno breve à casa perdida. O resgate do primeiro encontro caloroso ao estar nos braços de alguém. O toque de um ser desconhecido passa a habitar minha intimidade, não mais a mesma. O desapego para aprender o quanto o apego também faz parte [apegar-se, a pegar-se]. Sinto o toque ao ser tocada, ao tocar, algo de mim, algo do outro.

146

Por uma Linguagem Sensoriográfica

escrita, dança, voz e interações

A partir das viagens pela anatomia e fisiologia do corpo, da imersão na dança, na escrita, na poesia, na literatura, e da minha experiência teórica e prática com a psicanálise, percebi o corpo subjetivo enquanto potência desejante que abarca uma linguagem própria e viva. Uma linguagem para além de um discurso controlado, uma linguagem para além de uma linguagem cotidiana.

A psicanálise tem uma função fundamental no processo de gestação da *Sensóriografia* ao revelar na prática, a função da fala e da linguagem como manifestação do desejo. No divã, a dança acontecia através da voz presente na

atmosfera do espaço, ocupando aquele silêncio e ao ser acolhida pela escuta atenta do analista. Uma escuta que me ensina a escutar e a me escutar.

A literatura abriu as portas da linguagem enquanto potencial de invenção de mundos. A poesia adere vibração a cada letra da linguagem, seja no papel ou no corpo. A dança se apresenta enquanto vitalidade do mover.

Sensóriografia é sobre linguagem, seja verbal, corporal, sonora ou visual. É sobre cada palavra encarnada que compõe um poema, um texto, uma coreografia, um discurso, um gesto, uma imagem, um som, um ato (HELENA, 2020). Uma linguagem advinda da sensibilidade e do potencial de se deixar sentir e afetar pelo mundo e pelas próprias experiências afetivas e sensoriais.

A arte é um sistema vivo de interações acionado pela linguagem. A linguagem interfere em como interagimos com outras vidas, em como nos responsabilizamos e em como nos comprometemos conosco e com quem criamos laços. A linguagem declara como interagimos umas com as outras, com o espaço, com o tempo, com as escolhas, com os pensamentos, com as ações, com os afetos, como os acontecimentos, com as ideias, com o desejo, com as dúvidas, com os imprevistos, com as pulsões, com a vida e com a morte.

Linguagem viva em constante ida e vinda, uma elasticidade acústica com efeitos fantasiosos e físicos. A responsabilidade linguística aponta para as consequências dos nossos atos, direcionando a luneta para uma ética da interação: “A língua nunca foi e nunca é, em tempo algum, um terreno apolítico, pois ela não pode ser separada daquilo que uma pessoa faz com a outra.” (MÜLLER, 2013, p. 40).

Hooks (2021) fala de uma *ética amorosa* na qual a dominação, o controle, a violência e o cultivo do medo não prevalecem. Gerar encontros nos quais uma ética amorosa predomine, requer a construção de laços afetivos seguros e de confiança mútua. Acredito nas brechas como espaços onde relações mais amorosas se constroem. *Sensóriografia* seria uma dessas brechas.

Quais palavras emanamos nas nossas danças, vozes e atos?

Somos feitas de uma linguagem que se desdobra enquanto falamos. Somos compostas de palavras faladas, palavras omitidas, palavras esquecidas, palavras ouvidas, palavras silenciosas, palavras quentes, palavras frias,

palavras imagéticas, palavras abandonadas, palavras duras, palavras familiares, palavras irritadas, palavras nunca ditas, palavras proibidas, palavras empolgadas, palavras amorosas, palavras agressivas, palavras fantasiadas: “Existem muitos tipos de palavras, ainda que de fato todos se reduzam a dois: as que derrubam e as que fazem voar” (BARRIOS, 2014).

As palavras emitidas mostram quem somos em um momento definido e isso não é definitivo. Talvez algumas de suas consequências sejam.

O quanto a palavra te permite intensificar a vida?

Quando a palavra se opõe à vida?

Sensóriografia nos convida a habitar o campo linguístico das sensações e a mover com as localizações geográficas dos afetos. Nem sempre sabemos de onde vem, onde estamos, para onde vamos.

Sensóriografia quer se tornar uma escrita de palavras, sons, movimentos e imagens tecida pela experiência. *Sensóriografia* deseja a palavra incorporada. Uma fala vinda das células, dos calcânhares, do sangue. A subjetividade do sujeito implicada nas palavras faladas, nas letras escritas, nos traços desenhados, nos sons emitidos, nos movimentos e gestos; no que as palavras revelam e escondem.

A palavra aqui é um ato. Um ato que interfere no momento, afeta o acontecimento. *Sensóriografia* pretende inventar e amplificar um corpo subjetivo encarnado em experiências sensoriais e enraizado em gestos, movimentos e atos performativos e cotidianos. Trata-se de assumir os sons, as palavras e imagens advindas do desejo e da poética singular de cada ser em relação com.

A palavra não é onipotente, mas formada de micropotências. O texto, a frase, a palavra, a letra, a linha, o ponto, o nada. Uma folha de papel vazia. O formato único de uma letra escrita pela mão demarca uma singularidade presente no espaço, o som de uma letra emitido, o grunhido, o sussurro. Palavra se desdobrando em significantes, significados. Puxar a ponta das letras até chegar à linha reta e recomeçar.

Palavras compostas de traços, seja em qual idioma for. Com as linhas compostas das pré-palavras, criar laços. *Sensóriografia* é sobre o que cada

palavra carrega em si, sozinha, coletivamente e como parte de algo além dela mesma (HELENA, 2020). A linguagem afeta a cultura, transforma estruturas sociais, modifica relacionamentos, constrói, destrói e reconstrói laços.

A pré-linguagem deixa marcas do desejo no corpo. O conteúdo se cria na pré-fala, na pré-escrita, no pré-gesto, no pré-som, naquele micro instante que antecede o ato de fato. A chegada da caneta no papel, o abrir da boca, o movimento da mão em direção ao peito, em frente ao coração. Enquanto a palavra se forma nos micro gestos antes da voz sonorizar, a sensação já se declarou. Tempos nem sempre simultâneos.

Nem sempre equalizamos o ato e a palavra dita, ou escrita. Nem sempre o que se diz também é o que se faz. O som abstrato da voz afirma algo que o discurso abafa. Harmonia também desarmoniza. Ali encontramos o território da contradição. Adentrar no lugar do conflito. Sentir o choque. Espaço vibrante e aquecido se constitui.

Gelo se transforma em água. Água se transforma em vapor e já não vemos mais. Mesmo assim, ali está. Respiramos essa condensação.

A escrita com a caneta no papel demanda um tempo não sincrônico com o tempo da palavra vinda. Há um tempo de permanência mais estendido com cada palavra na escrita à mão. A velocidade do teclar das letras permite um tempo mais direto entre a chegada da palavra na voz silenciosa e sua existência no papel, na tela ou no ar. Passagem do som pelo canal vocal até sair pela boca. A palavra não precisa entrar na fila. Às vezes ela espera até se transformar em outra palavra ou se tornar um ato.

Sensóriografia quer dignificar a experiência sensorial, linguística e movente infantil, adolescente e adulta. Uma raia traçada no espaço tece um tempo. Uma raia do mar é o próprio tempo. O tempo dela mesma. O tempo do mar. Há quem trace pontos com o pensamento, há quem invente trajetos na ação. Há quem brinca, há quem se cobra por ter pagado com o silêncio. As temporalidades se misturam quando “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1996 [1907-1908], p. 138). As proporções se relativizam. As vibrações duram o tempo de seus ecos.

Quando criança vivia a dança como brincadeira, a escrita como libertação, a fala como desejo de relação. A dança me permitia sentir o mundo e as complexidades de um corpo inquieto em transformação. A escrita me convidava a olhar para as contradições humanas, questionar ações adultas e acolhia as aflições e sonhos de uma menina. A fala se tornava uma completa estagnação diante do medo, e virava a experiência da alegria ao escoar em ouvidos acolhedores.

Ao habitar o desamparo original, a escrita dava amparo linguístico, a dança ofertava amparo físico, a fala abria e fechava. Três territórios distintos e demarcados no cotidiano como solo fértil de poesia no silêncio, onde pontes de relações se construía na solidão, onde minha humanidade primitiva se formava.

Sensóriografia nos convida a equalizar múltiplos sons e ruídos, escutas simultâneas, ações sobrepostas, memórias fragmentadas, desejos inconscientes avivados e ativados no presente. Às vezes vem uma de cada vez, às vezes várias ao mesmo instante.

A vida não é rígida ou fixa, somos seres móveis. Quando danço, sinto. Quando danço, penso. Quando danço, crio. Quando danço, vivo. Quando danço, sinto o sabor das palavras reverberando na carne viva. Quando danço, a poesia latente no corpo brota. Quando danço, vivo momentos de suspensão do tempo, uma sintonia aguçada com o ao redor. Quando danço, gero amor, desejo destampa e explode!

A dança se constrói em mim como um lugar. Lugar de deixar o desejo mover. Lugar onde ser e estar movem o sentir, o refletir, as trocas, as interações, as sensações. Um lugar para o qual posso voltar.

A dança gera o entusiasmo de estar viva:

A dança sempre é o ato próprio da alegria, não apenas a sua potência, como é a escrita. Imagino que a ideia-dança (o não dito no movimento do corpo) tenha a ver com o inominável da alegria. (TIBURI, 2012, p. 30).

Simultaneamente, a dança acolhe as dores de estar viva. Sentir a carne ao relento, sem pele, tão sensível. Sentir cada gota da garoa como uma explosão na superfície. A raiva berrando no músculo latejante. Músculo grita e enrijece por

não se fazer ouvir. A tristeza não quer sair do quarto. A glória das derrotas acumuladas empoeirou em medalhas perdidas. Neutralidade impossível, o corpo não para. A linguagem não dá trégua. Corpo em estado de presença ou ausência.

A sexualidade latente, pulsando. Entrar e transformar-se em imagens tão acessíveis, ou tão impossíveis ou já existentes. As frestas esgarçam. Gritos continuam ecoando. Toques suavizam um lugar do corpo esquecido. O corpo continua dançando, movendo, sentindo, revelando brechas onde parece não ter ninguém.

Sensóriografia compõe a textura da linguagem que marca o corpo. A escrita seria também uma dança. A relação com a letra vai além da delimitação de uma folha de papel A4. A escrita se torna uma experiência também sensorial e dançante. Deixar a letra dançar. Deixar a palavra dançar. Deixar dançar. Permitir.

A intensão contida num gesto adentra na pele fazendo morada, até mesmo no silêncio. Afetos tocam pelo lado de dentro. Efeitos das palavras materializados nas raízes celulares. A voz ecoa afetações. Voz preenchida com conteúdo afetivo das nossas experiências. Tocar afetivamente a palavra transformando seu estado de presença no corpo subjetivo.

A fala liberta tensões. A fala impõe tensão. Aprender a nomear sensações físicas gera a transformação dessas mesmas sensações:

Nix havia aprendido o nome de muitas coisas: das que via, como o papai, a mamãe, o mar, a água ou a irmã; e das que não via, como alegria, sono, raiva ou fome. Mas ninguém tinha lhe ensinado o nome das sombras que se agitavam dentro dela. Como Nix ia explicar o que sentia se não conhecia as palavras?

Era impossível.

O ruim é que as coisas não precisam de um nome para existir, e aquilo que não se pode nomear se torna extremamente inquietante. (BARRIOS, 2014, p. 23).

Sensóriografia surge da marca implicada na especificidade de cada sujeito e das mais variadas formas pelas quais o sujeito - sendo desejante e habitada pelas

pulsões – sente o mundo e experiencia o estar viva revelado em seus gestos, movimentos, sons, palavras, afetos e ações.

Nós, como seres humanas, interagimos umas com as outras através de uma linguagem comum. Cada país vive uma determinada língua, ou mais. Há um código definido a priori, antes da nossa chegada ao mundo. Aprendemos a falar uma língua específica, aprendemos a nos mover a partir de certos códigos gestuais, aprendemos a escrever usando um alfabeto específico.

Não sabemos em qual língua vamos nascer, não escolhemos qual será nossa primeira língua, nossa língua *mãe*: “A língua materna está aí, imediata e incondicional como a própria pele” (MÜLLER, 2013, p. 27-28). Ao nascermos, não sabemos quem é a nossa mãe, quem ela é para além do casulo aquático, quente e sonoro. Nascermos sem saber o nome da mulher que foi nossa fonte de vida por meses, nem do homem de onde saímos. Nascermos sem saber falar *mãe*, sem saber falar *pai*, sem saber nosso nome. Não sabemos quem somos, quem nos tornaremos.

Ao estar viva, mergulho no universo da linguagem sem saber o que isso significa. A linguagem é movimento. A vida é movimento. Aprendemos a nos mover desde muito cedo. Nascermos em movimento. Antes de nascermos somos movimento. Até mesmo antes de nos tornarmos um espermatozoide, afinal o processo de espermatogênese é movimento.

Muitas vezes não é óbvio. O que o sujeito expressa verbalmente, corporalmente, por escrito e pictoricamente não é tão escancarado no início. Um enigma a ser desvendado, contemplado, questionado. Desdobra-se em múltiplas interpretações. Há um universo simbólico singular que habita cada palavra, cada imagem, cada som.

Dicionários de palavras mostram definições específicas de cada termo, enciclopédias de imagens apresentam interpretações universais de símbolos, mas o que uma palavra ou imagem significa para uma pessoa específica num determinado momento é único. Uma mesma sonoridade pode manifestar seu oposto em uma outra cultura. A palavra escrita não toa como a palavra dita. Uma palavra considerada pacífica ao ser lida, pode soar rude ao ser dita por uma voz raivosa.

Levar a palavra ao ateliê para restaurar sua origem primeira. Tocar seu início ao deixá-la nos guiar e nos conduzir ao trabalho de gerar uma artesanía verbal. Não controlamos completamente a matéria linguística, ela é viva. A palavra é vibração, é vida. O movimento é vibração. A sonoridade, a palavra e a imagem são vibrações no espaço.

Muitas vezes a palavra se impõe. Queremos encontrar as palavras certas, mas elas atravessam o planejado e se inserem no discurso antes mesmo do tempo de escolha. A escolha vem depois. Não fico o tempo todo escolhendo as palavras verbalizadas, nem os movimentos realizados. Algumas vezes a escolha se faz a priori. Decoro o texto, mas a tonalidade diz seu oposto.

Somos constituídas por uma linguagem viva habitando um corpo vivo, e vice-versa. Compostas de letras, palavras e sons que se tornam mais familiares ou mais estranhos. Não há escolha absoluta quando falamos, não importa quanto tempo pensemos antes de falar.

A poeta busca escolher as palavras ou se deixa conduzir por elas. Manoel de Barros (2009) confessava não ter controle sobre as palavras, ele se permitia ser o escravo delas. Já Jakobson (2007) dizia que o poeta escolhe as palavras, seleciona cada uma delas minunciosamente.

Sensórigrafia aceita a contradição entre a autonomia da palavra e a responsabilidade daquele sujeito singular que a pronunciou e que se move constantemente. Eu sou a palavra, a linguagem me revela (HELENA, 2020).

escrevo para me despir daquilo que não cabe mais, escrevo para revelar uma fotografia que a máquina não tirou, escrevo para plantar uma árvore nas aflições, escrevo para tocar as rugas que restaram, escrevo para... (Trecho de texto escrito durante um processo de criação em dança, 2015).

Sensóriografia deseja criar modos de relação para além da comunicação consumista, para além de um discurso burocrático ou meramente utilitarista ou baseado em um julgamento superficial (HELENA, 2020). Trata-se de um experimento de brincar com a neurose cotidiana, desafiá-la.

A experiência da *Sensóriografia* me convida a escutar atentamente as manifestações físicas e linguísticas do corpo enquanto estou em movimento.

Trata-se de um deixar-se levar pelas transformações advindas de um contato mais íntimo com a percepção, com suas palavras e sensações evocadas.

Sensóriografia trata do encontro sensível, visceral e poético. Um espaço experimental onde o trabalho artesanal de criar com a linguagem das sensações acontece. O conhecimento sensível abarca o modo particular como apreendemos o mundo, sentimos as experiências e nos posicionamos nas relações. A escritora Clarice Lispector (2004) fala de uma *sensibilidade inteligente* e assume ser essa a inteligência que guia sua escrita:

E, apesar de admirar a inteligência pura, acho mais interessante, para viver e entender os outros, essa *sensibilidade inteligente*. Inteligentes são quase que a maioria das pessoas que conheço. E sensíveis também, capazes de sentir e se comover. O que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com pessoas, cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente. (LISPECTOR, 2004, p. 47).

A *Sensóriografia* reconhece, acolhe e valoriza os saberes advindos da sensibilidade. *Sensóriografia* quer ser uma linguagem poética nascida da experiência de escrever, dançar, falar, sonorizar, abraçando o imprevisível da interação humana. É um pacto de amor silencioso entre quem habita o espaço e a incontrolável realidade exterior, pretendendo uma responsabilidade mútua em uma relação íntima com espaços/tempos/seres (HELENA, 2020).

Como construir uma expansão sensorial do corpo ao escutar as sutilezas avivadas no encontro? Como se abrir às experiências perceptivas reposicionando a linguagem na própria voz? Qual é o lugar do corpo no espaço, no tempo e com outros seres, considerando os vetores de forças e tensões presentes no encontro? Como perceber quando é o momento de desativar os sentidos? Como construir distâncias elásticas que respeitem o desejo de cada ser presente no espaço?

Sensóriografia compreende a subjetividade como a condição de ser humana e estar viva. Seres vivos e vivos carregando complexos sistemas vitais, coabitando um único corpo. Funções sensoriais, afetivas, eróticas, imaginativas, subjetivas, racionais, sexuais, interacionais, relacionais (e tantas outras!) se transformam constantemente na sua ativação e desativação, afetam como percebemos,

compreendemos, decidimos, agimos, criamos, elaboramos, colaboramos e nos expressamos.

A subjetividade implicada nas palavras faladas, nas letras escritas, nos movimentos, nas sonoridades, na visualidade imprime nossa digital linguística no mundo. A palavra revela e esconde. A palavra aqui é um ato capaz de gerar uma mudança na forma como o sujeito se situa em uma situação, como percebe sua realidade, como se posiciona subjetivamente, como é/está em relação outros seres.

Sensóriografia se arrisca a transmitir textualmente o que parece inominável, mesmo correndo o risco de se distanciar de uma tradução fiel. Onde desenhamos a poesia da vida?

Sensóriografia deseja se aprofundar no estudo da linguagem, em sua estrutura, em sua sistematização, em seus labirintos, em sua poesia, em seus tropeços, tecendo dinâmicas verbais inesperadas na construção de discursos, danças, sons, textos e imagens. *Sensóriografia* acredita ser possível estruturar uma forma inventiva e poética de discurso e de interação na arte e na vida cotidiana. Resgatar o poema do livro e incorporá-lo nas ações do dia a dia, rabiscar no óbvio, delirar a norma oculta, falar com números.

Parto da ideia de que a linguagem poética estaria ligada à estruturação de uma dinâmica sensorial da linguagem, que considera a palavra em sua materialidade linguística, e também sua dimensão imaginária, simbólica e real. Uma linguagem capaz de não apenas fazer ver, tocar, escutar, saborear, cheirar, mover e sentir, mas também capaz de inaugurar uma estrutura viva do campo linguístico da interação humana (HELENA, 2020). O que pode produzir modos inaugurais de relação, para além de uma fala burocratizada ou meramente utilitarista.

Há função na fala. A dança resgata algo primitivo e refinado da linguagem. Algo se opera na linguagem. Algo acontece no espaço do silêncio, no espaço onde não havia palavra. Algo se altera em quem fala e em quem escuta, em quem escreve e em quem lê. A função enfatizada aqui é a função poética (HELENA, 2020).

A *Sensórigrafia* aceita a contradição entre a autonomia da palavra e a responsabilidade daquele sujeito singular que a vocaliza, alguém que se move

constantemente. Eu sou a palavra, a linguagem me revela. Somos feitas da textura da linguagem que nos cercou ao longo do tempo. A voz, a escrita e os gestos são preenchidos com o conteúdo das marcas das experiências do sujeito. Há um desejo de traduzir, reescrever, registrar, e recriar as sensações latentes e os sentidos emergentes de um encontro sensível.

escrita a se renovar instantaneamente, persiste, segue no tempo, comigo, em vento. o atordoamento instiga a pensar diferente. movimento acontecendo na pele e tudo mais para dentro e para além. cada nova caminhada, bússola perdida, sem mapa, estrada inacabada, passos continuam, velocidades brincantes. cada vez mais. instaurou a chave do pensamento, quanto mais me aproximo do nascer, mais a sensação se amplia pelas camadas. o intelecto visita um novo lugar. talvez não seja da categoria inaudita, tenho outros vícios, outras formas de deixar falar. mais pássaros soltos dos redutos do corpo, mais os redutos não se justificam por perdurarem, desfazem. madeira vira lenha, uma fogueira nunca é só para um. (Trecho de um texto escrito durante um processo de criação em dança, 2015).

O núcleo das práticas da *Sensóriografia* se encontra na ativação e desativação dos *sentidos*. A palavra *sentidos* aqui abarca três significados: sentidos enquanto sistema sensorio-perceptivo; sentidos de direção; sentidos enquanto significação.

Corpo composto de matéria orgânica viva e de letras. Este estudo centra-se na intersecção entre o processo sensorial e as formações da linguagem, incluindo uma curiosidade em compreender o que seria *o corpo da linguagem* (HELENA, 2020). Como se é no agora, como se está no agora? Dançar com fantasias, juntar restos do passado. A estrutura da linguagem torna-se corpo.

Sensóriografia está se tornando um espaço de experimentação e investigação da criação de formas de viver. Um lugar de encontro onde experiências linguísticas e sensorio-perceptivas são avivadas, desafiadas, despertadas, aguçadas, entrelaçadas, separadas, juntadas, acolhidas, cuidadas, questionadas. Trata-se de um convite à dança, à poesia, à voz, à escrita, e à palavra para serem e estarem juntas na gestação de uma linguagem poética da interação. Para Tiburi, “a fala poética seria análoga da ação gerada na dança” (2012, p. 29). O estudo adentra no encontro entre dança e palavra.

Sensóriografia sonha traçar no espaço as sensações de como se vive própria vida, de como se é vida. *Sensóriografia* quer se mover com estúdios, escolas,

casas, universidades, lares, espaços urbanos, arquiteturas, quer estar com a natureza, com gente, com múltiplas formas de arte, com histórias, com memórias, com materialidades.

Sensóriografia gesta uma disciplina artística, performática e de cuidado que integra dança, escrita, fala, movimentos, sons e interações. A questão do cuidar surgiu recentemente quando preparava um workshop e conferência para compartilhar com arte terapeutas da Ucrânia.

Minha ideia era de que esse Workshop fosse um intervalo criado na crueldade da realidade da guerra, um rasgo nesse absurdo, a escavação de um espaço entre, o cultivo de um instante íntimo. Um respiro em meio ao caos. Um momento de parar para se escutar, se acolher, se conectar com a própria linguagem poética singular. Um instante de abraçar as manifestações brotadas durante as interações presentes.

Ao deixar espaços vazios, lacunas, lugares vagos, geramos um espaço potencial e desejante. Se preencho tudo, o inesperado não cabe. Se tento controlar tudo, a atenção ao sutil se esvai e as surpresas se dissolvem. Se ocupo a página inteira, onde descanso?

Esse Workshop me fez perceber que a *Sensóriografia* também se constitui como uma prática de cuidar de si e de outros seres, mas isso será tema de futuros escritos.

Sensóriografia (Sensorygraphy) é a origem da minha pesquisa de doutorado no *Strucured PhD in Arts Practice* na *Irish World Academy of Music and Dance* da *University of Limerick* na Irlanda. A pesquisa do doutorado surge da integração de múltiplos elementos conectados com o estudo da percepção, do movimento e da linguagem. Cada vez mais vou identificando que o *UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP* e o *Limites em Movimento: Corpo em Questão* integram os nutrientes da bolsa amniótica desse processo.

Sensóriografia é também uma coleção de peças de dança e performances-poemas (*olhar devagar [looking slowly]*, 2015; *experienciando o desejo*, 2015; *tocar devagar [touching slowly]*, 2017; *escutar devagar*, 2017; *saborear devagar [tasting slowly]*, 2021; *abstração_uma improvisação em ato*, 2022); um encontro de artistas em espaços públicos em estado de criação sensível; uma conferência

dançada em desenvolvimento; oficinas-performance (workshop-performance); e existe também no formato de sessões performáticas individuais e em grupo e no formato de laboratório experimental continuado em parceria com o *UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP*.

Licença Poética

A palavra *Sensóriografia* nasceu em 2017 como um desejo de nomear o fazer artístico que acontecia nos meus processos de criação em constante relação com as interações experienciadas na vida cotidiana. *Sensóriografia* foi também apresentada como performance de dança em 2017, no Laboratório do *IMP – Investigação do Movimento Particular* realizado no espaço da Companhia Brasileira, em Curitiba.

Há mais de dez anos me dedico à pesquisa artística com foco nas relações entre dança e escrita e ao estudo da linguagem a partir da psicanálise e do trabalho clínico. Com o tempo, a escrita se desdobrou em fala, palavra, letra, poema, grafia. A dança se desdobrou em movimento, gesto, corpo subjetivo, percepção e sensações. A linguagem se desdobrou em interações, laços sociais, afetos, emoções, trocas, desejo.

‘Sensoriografia’, sem o acento agudo, é o termo em português brasileiro respeitando a gramática formal. *Sensóriografia*, com o acento agudo, é uma licença poética da gramática em ato. O acento agudo parece só um detalhe, mas se observarmos o termo “e” e o termo “é” perceberemos o quando um acento altera o enunciado. O “e” determina uma adição, o “é” marca a ação, o verbo.

‘Sensoriografia’ é também o termo registrado no Brasil e nome fantasia, porém a *SensÓriografia* (com acento agudo) trata da formação das marcas subjetivas e das fantasias que habitam o sujeito.

A grafia da palavra ‘Sensoriografia’ deixa escapar o Ó sonoro e visual do termo. A incorporação do Ó na palavra *Sensóriografia* desafia a formalidade da língua e nos convida para uma brincadeira linguística, sonora e visual que atravessa o simbólico. *Sensóriografia* voa por territórios desejosos.

UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP

Corpo Propositor

Encontro entre tanta gente diferente. Gente vinda de tantos cantos da cidade, trazendo novos ares, levando novos olhares e sentires. No princípio, uma estranha no ninho. Uma novata a procura de um lugar de dança, um lugar de troca que acolha um corpo vivo e desejante.

Ampliação da improvisação dada pela vida. Dar-me conta de que ali, ali mesmo, em terra firme encontrei o paraíso escorregadio. Vivendo no improviso ao estar em contato, com tato. Sentido substancial, carne e matéria recobrando a voz, percorrendo as camadas de dentro. Corpo se torna espaço de surpresas: “O espaço na improvisação é constituído de portas infinitas, às vezes elas se abrem ao mesmo tempo. Às vezes elas se abrem cada qual à sua hora.” (DUDUDE, 2019, p. 44). Deslizei no braço dela, rolei na barriga dele, ela abraçou minha mão, ela soltou minha mão.

Quando criança improvisava, mas não sabia que improvisava por não conhecer essa palavra e nem saber o que improvisar significava. Um fazer tão natural na infância. Um fazer resgatado e ressignificado na idade adulta. Nos encontros com o UM, o improviso retornou com mais maturidade e intensidade. O constante improviso na vida se tornou evidente.

Ao iniciar no UM em 2014, eu experienciava uma transição de carreira. Decidi pausar meu trabalho como psicóloga clínica e me dedicar integralmente à criação artística em dança e escrita e ao trabalho criativo com comunidades, especialmente com crianças e adolescentes. As relações entre percepção, movimento e linguagem já chamavam minha atenção durante as experiências profissionais como psicóloga. Ao adentrar no universo artístico, esse interesse se intensificou.

O conceito de corpo propositor (CP) desenvolvido pela professora, artista, pesquisadora e coordenadora do *UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP*, Rosemeri Rocha da Silva (Rose), veio ao encontro de uma inquietação presente em mim enquanto artista da dança. Não desejava mais dançar coreografias imitadas, desejava criar a partir daquilo que o corpo

subjetivo manifestava na sua relação com o mundo, desejava improvisar a partir do encontro com o discurso do próprio corpo, desejava dialogar profundamente com outros corpos através do movimento, desejava coreografar uma dança advinda de um lugar de verdade.

A ideia de que o “corpo é propositor pelo simples fato de se apropriar do conhecimento do seu corpo-biotipo” (SILVA, 2013, p. 40) possibilitou a compreensão da singularidade de cada corpo a partir do estudo da anatomia e da fisiologia experimental, gerou um entendimento mais aprofundado a respeito das funções da Educação Somática, e promoveu o refinamento da escuta do corpo a partir do próprio mover.

Antes de entrar no UM, eu já havia percebido o quanto os afetos e a capacidade de refletir se intensificam enquanto danço. A atenção se aguça enquanto movo. Quando há um estímulo sonoro e me permito mover pelo espaço com aquele som, a escuta adquire uma dimensão mais fluida e se torna mais fácil sustentar uma atenção natural e relacional, sem forçar.

Também é possível manter um nível intensificado de atenção mesmo quando o corpo permanece, aparentemente, em pausa. Como, por exemplo, na escuta clínica. Na escuta clínica, a relação com as palavras se torna viva, o som de cada letra convida o mover da linguagem. Há presença nos micromovimentos e pequenos gestos manifestados no encontro, há uma fala implicada ali.

Nos encontros com o UM, vivo na prática a amplificação da percepção do corpo no espaço e isso expande o estado de presença nas relações com outros seres, gerando mutações constantes no meu fazer em dança, afinal:

(...) no UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP encontram-se corpos que estão em constante transformação, especificamente por esses corpos estarem à disposição da experiência com os estudos perceptivos. A proposta corporal altera o entendimento do corpo, resultando em transformações (físicas, emocionais, políticas e estéticas). (SILVA, 2013, p. 34).

Além disso, iniciei encontros semanais de investigação artística com o músico violoncelista Machison Abreu em 2015. Nessas práticas fui descobrindo o que a dança que se faz através de mim fala, o que ela deseja, o que ela sonha, o que

ela quer revelar, o que ela quer esconder, o que ela quer oferecer, o que ela quer homenagear, o que ela quer desafiar. Uma escuta permanente que vai se constituindo no próprio fazer, vai se modificando ao longo do tempo.

O trabalho que a Rose desenvolve, com foco na percepção e no corpo sensorial, me fez identificar uma curiosidade que já existia. As práticas com o UM enfatizaram a apreensão da relação íntima entre a criação artística e a percepção, explicitando o quanto essa interdependência influencia o modo como sentimos e interpretamos o mundo e nós mesmas.

Desde quando criei o primeiro solo de dança há mais de dez anos atrás, as palavras fazem parte do meu processo de criação em dança, assim como compõem a performance final. Na criação de performances comecei a identificar o enlace entre palavra e movimento enquanto linguagem poética, artística e performática. Assim como ia me dando conta do corpo como lugar sensível e de relação.

A ideia do corpo propositor convocou uma dança relacional e expandida, afinal o CP “é considerado uma espécie de membrana que possibilita uma maleabilidade e permite que essas trocas sejam constantes com o ambiente, possibilitando a transformação desse corpo no mundo” (SILVA, 2013, p. 64).

A elaboração dos mapas de criação, proposto pela Rose, me convidou a traçar novos direcionamentos no trabalho criativo, organizar ideias abstratas, e ir mais fundo no processo de criação em dança:

O mapa dá um sentido para o CP direcionar suas ideias, percepções e ações, de um modo mais atento e ativo, transitando entre os mapas criados no cérebro anterior à ação e durante as ações que também constroem e reconstróem outros mapas, os quais surgem durante a ação-percepção-cognição. (SILVA, 2013, p. 118).

Como artista também da escrita, a palavra tem uma função vital em praticamente tudo o que crio artisticamente. A formulação dos mapas de criação mostrou como a palavra pode ser incluída de uma forma atuante no processo de criação em dança.

Nos primeiros anos do UM, participei como bailarina-criadora-intérprete e desde 2021 participo do UM como propositora no coletivo Arquipélago. Em 2021, minha proposta de investigação em dança focava no estudo do paladar, no saborear e suas relações com a palavra e o movimento. Nos ensaios abertos, eu convidava cada participante do UM a adentrar no processo, colaborar e influenciar a criação da obra. No final do processo, criei um vídeo dança chamado *Saborear Devagar*, em parceria com o músico Luam Clarindo. Além de textos, fotos e outros vídeos experimentais.

Em 2022, o coletivo Arquipélago continuou como um Laboratório Aberto e iniciei o ano com a proposta de focar no aprofundamento da *Sensóriografia*, no estudo das relações entre os movimentos do coração e dos pulmões e compartilhei uma conferência dançada em desenvolvimento. A partir de agosto de 2022, continuarei o Laboratório Aberto *Sensóriografia* mergulhando ainda mais fundo nas relações entre palavra e dança.

Com o tempo, o UM foi se tornando uma fonte nutritiva do meu processo de criação e um lugar frutífero onde decidi permanecer. Um lugar onde o que já estava latente conseguiu emergir, mover e se transformar em uma ideia incorporada a ser maturada e compartilhada.

162

Por uma Grafia Dançante

olhar devagar (looking slowly), 2015

os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar.” (FREUD, 1996 [1907-1908], p. 20).

Escrevo um livro. Vou publicando os textos através da minha voz, por lugares por onde danço. Palavra por palavra. Hoje a vontade é de escrever com a ponta dos dedos, com a saliva, com os fios de cabelo, com a língua. As palavras me acompanham para onde quer que eu vá, sempre. Não há escolha. A palavra salta da pele da mão, chega na beira dos lábios. Não saber de onde vem, mesmo nascendo do corpo que chamo de ‘meu’. Tornar-se porta-voz desse som.

Em 2011, escrevi e apresentei o artigo “*O Artista e sua Arte: reflexões sobre o inconsciente no ato criativo*” (HELENA, 2011), como conclusão da Pós-Graduação em Psicanálise Teoria e Prática. Naquele momento, eu começava a me questionar sobre a função do desejo inconsciente na criação artística. Essa reflexão abriu caminhos para um aprofundamento da minha própria escrita e despertou a sensação de maior liberdade para escrever, experimentar e brincar com a linguagem. A *Sensóriografia* começava a mostrar seus rascunhos ali.

Vivemos um momento marcante na história no qual, provavelmente, há o maior número de pessoas no mundo que leem, escrevem e publicam seus escritos, suas obras, suas criações literárias. Suponho que sentimos mais liberdade de experimentar a linguagem nos tempos atuais. Ao mesmo tempo, sinto que a aceleração contemporânea em algumas culturas nos faz abandonar determinadas palavras e responder rapidamente algo que precisaria de mais tempo de elaboração.

O vocabulário se restringe. Não há como escapar. Adquirimos hábitos linguísticos do nosso tempo, isso afeta o modo como dialogamos e nos relacionamos. Em algumas regiões, não só palavras desaparecem, mas o idioma some, morre. A língua se torna inacessível para sempre.

Há idiomas jamais lembrados, jamais recuperados. Os detalhes da língua se foram junto com as últimas pessoas que carregavam essas raras preciosidades linguísticas em si, na alma, no corpo, na voz. Idiomas não codificados em um sistema de escrita. Transmissão de saber através da oralidade. Idiomas que não houve quem quis aprender, registrar e passar adiante.

Constantemente lidamos com aspectos práticos, operacionais, burocráticos, sistemáticos na nossa rotina, mas a interação humana não se limita a isso. A poesia e a arte de contar histórias se rebelam ao utilitarismo excessivo da linguagem. Elas abrem brechas no pensar enrijecido.

Atualmente, a arte de transmitir experiências de vida para as gerações seguintes vai se tornando uma função também dos livros e da tecnologia. Momentos de contar histórias olhando nos olhos e de recitar poemas sentindo a vibração do coração se tornam raros, mas continuam sendo fundamentais.

Sabemos que desde que existe humanidade, há o desejo de expressão, manifestação, transmissão, interação, relação e comunicação. Escrevo a palavra comunicação com receio. O uso capitalístico e utilitarista do termo desnutriu seu fundamento.

Lembro quando visitei um museu em Berlin e vi pedaços de rochas com vestígios de marcas pictóricas humanas milenares. Um idioma completamente desconhecido, uma linguagem incompreensível ao primeiro olhar. Mesmo assim, consegui sentir o desejo de expressão manifestado naqueles símbolos, naquelas formas, naquele alfabeto, naqueles desenhos.

Não é possível aprender todos os idiomas humanos ainda vivos, não aprendemos nem os nossos idiomas nativos brasileiros na escola. Não é possível saber do efeito de cada língua na nossa forma de viver.

O desenho talvez seja uma forma (tanto arcaica e primitiva quanto contemporânea e refinada) de deixarmos marcas que atravessam os limites da letra. Letras são traços. Aprendemos primeiro a fazer linhas, letras de forma, depois vamos ligando as letras intencionalmente e construindo formas gráficas identificáveis pela nossa cultura e por nós. Uma criança pode não saber escrever ainda, mas ela compreende rapidamente o potencial expressivo do papel, do lápis, do corpo, da voz, da palavra.

O trabalho de escrita e compartilhamento do texto em tempo real vinha acontecendo desde 2015 quando criei a performance escrita *olhar devagar (looking slowly)*. Essa performance trata da simplicidade do gesto e do convite à pausa e à lentidão, olhar mais de perto, mais lento, mais atento, sentindo, percebendo. Um poema-perfomático de escrita, movimento e interação dedicado ao devaneio e ao encontro sensível. Essa performance é um dos nutrientes da *Sensóriografia*.

olhar devagar (looking slowly) surge das micro sensações advindas da percepção dilatada e da interação. Presenciar o acontecer da cidade a partir da escrita feita na experiência de viver os encontros que o devaneio e a atenção ampliada podem gerar. Encontros com o espaço, com detalhes, com outros olhares (HELENA, 2020).

Ir até espaços públicos da cidade, geralmente no final de tarde ou a noite, e contemplar o movimento, pessoas em trânsito pelas ruas, árvore balançando, cheiro de quentão. Sento-me no chão com papéis e canetas, organizo os materiais, entro num estado amplificado de relação, atenção e contemplação e escrevo. Uma escrita advinda do contato com a máquina de escrever ou com a caneta no papel, ou com tinta no chão ou na parede. Uma escrita sensível proveniente de um lugar de paciência, de imersão no ambiente (HELENA, 2020).

Um chamado sutil a olhar devagar, a respirar, a pausar para um momento de singeleza, de troca, de comunicação. um encontro entre singularidades, disponibilidades, liberdades, distâncias, tensões, horizontes. Uma escrita advinda da percepção ativa, das sensações despertadas ao estar ali naquele ambiente e com aquelas pessoas que passavam ou permaneciam naquele lugar, naquele momento. Ao terminar de escrever em uma folha inteira, eu colocava a folha no chão virada no sentido de quem parasse na minha frente.

Este ato gerou situações inusitadas e encontros com pessoas que passavam pela rua e de repente pararam, leram o texto, ouviram um trecho, dialogaram, perguntaram, falavam sobre si, recordaram memórias, compartilharam dores. Muitas vezes as pessoas paravam me perguntavam o que escrevia, se era poeta, poetisa, se era jornalista, o que estava fazendo ali. Houve quem contou do seu passado, falou sobre perdas, filosofias e ideais. Trabalhadoras e trabalhadores que faziam uma pausa para prostrar, moradoras e moradores de rua relataram suas histórias de vida. Um deles contou que gostava de escrever e escrevia muitas cartas quando vivia na prisão. Naquele instante, ofereci caneta e papel a ele. Ele aceitou, encontrou um lugar de solitude naquela praça, apoiou o papel e o copo que segurava e escreveu um texto em formato de carta. Ele endereçou essa carta a mim e quis me dar seu escrito. Ele escreveu trechos de sua história e sonhos para seu futuro. A partir desse encontro, passei a oferecer caneta e papel a outras pessoas que se aproximavam e de alguma forma expressaram o desejo pela escrita.

Houve quem aceitou o convite à escrita e escreveu um bilhete, uma carta, sua história, uma poesia, um manifesto, palavras soltas, algo que jamais saberei. A performance tornou-se um lugar de troca generosa, de diálogo sincero. A superação do receio de estar sozinha sentada em um espaço público da cidade

gerou trocas que despertavam segurança, mesmo ao me deparar com o não familiar. A marca de cada ser ia se tornando matéria verbal e nutria meu desejo enquanto artista na rua e escritora performática.

Essa performance advém de uma política brotada de uma poética do micro, do calor íntimo, do encontro sensível, da linguagem sensorial. Uma poética da vitalidade dos laços afetivos. Uma busca pela dignificação do singelo e do abstrato das relações.

A vida urbana nas grandes cidades difere do ritmo de uma vida em ambiente rural, o modo como convivemos e criamos laços com a comunidade, com o espaço e com o tempo. Em algumas cidades do interior, há pessoas que te tratam com afeto, receptividade e acolhimento e querem prostrar, mesmo sem te conhecer.

Estar escrevendo sentada no chão de petit-pavê no centro urbano se tornou um convite. Descobri o quanto há pessoas que querem falar, querem viver momentos de partilha, mesmo no agito de uma cidade grande. Laços comunitários e de amor constituem o desejo de compartilhar e trocar mesmo com uma estranha.

Ao perceber o quanto estava sendo tomada pela aceleração, pressa e falta de delicadeza, decidi parar apenas para sentir e perceber. Contemplar a paisagem urbana. Habitando aquele instante consegui olhar quantas coisas belas e absurdas acontecem simultaneamente ao redor do corpo e quanta palavra nasce ao olhar outros seres com afeto e curiosidade. Palavras que querem tocar. Ouve-se um chamado, acende a vela. Sensações viram escrita sobre pontos de vista, deslocamentos e pausas. Um olhar que toca, lambe, vibra. Vê, enxerga, olha, observa. Sem nos tocarmos, aquecemos os cantos da cidade.

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 1996 [1907-1908], p. 135-136).

A performance *olhar devagar [looking slowly]* nasceu da busca em ampliar o saber de uma escrita sensorial e compartilhar a importância de olhar devagar para si e para o outro, um olhar que vaga por aí sem pressa, sem pressão, apenas na contemplação da vida e na abertura dos encontros que podem vir a acontecer. Ao mesmo tempo, trata-se de uma homenagem a quem trabalha ou vive pelas ruas de Curitiba. A performance tornou-se um lugar vivo, intimista, gerador de encontros e de experiências públicas e privadas.

O texto do Jorge Larrosa Bondía (2002), *Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência*, inspira esse trabalho.

Limites em Movimento: Corpo em Questão

Audiopercepção

Em 2016, o músico Machison Abreu me convidou, a pedido da Andréa Sério (professora, pesquisadora, artista e coordenadora do *Limites Em Movimento: Corpo em Questão*), para participar de uma intervenção do *Adaptat*, uma criação de Lívea Castro com direção de Andréa Sério, na UNESPAR. Ele contou que a Andréa gostaria de incluir a escrita nesse trabalho.

Cheguei no encontro com minha máquina de escrever, conversamos brevemente e começamos. Eu escrevia enquanto o Machison tocava violoncelo e a Lívea e o Moisés Batista dançavam. Através da escrita, meu corpo adentrou em estado de dança. Ao teclar e mover os dedos das mãos, os olhos, a cabeça, a coluna, os ouvidos, a escuta, eu dançava com eles.

A dança acontecia através da fisicalidade da escrita, a sonoridade através do som da máquina de escrever. Sensações reverberantes habitavam o espaço corpo e a linguagem advinda dessas ações. Associar a escrita de um texto poético com o trabalho físico das mãos parece óbvio, porém a escrita feita com as mãos conduz a linguagem do corpo inteiro, não apenas de um lugar isolado.

As palavras no papel se transformavam nas ressonâncias poéticas desse encontro. Não buscava uma descrição objetiva da dança ou da cena, mas sim uma manifestação poética em palavras de um encontro sensível com aquele

acontecimento. A subjetividade estava completamente implicada naquele instante. A escrita acontecia como um improviso textual.

Escrever uma dança vem do dançar junto, do adentrar naquela experiência cinestésica, mesmo estando há metros de distância. Um envolvimento íntimo no acontecimento que é vivo.

Quando a Andréa Sério me convidou para exercer o ofício da audiopercepção no *Adaptat*, a escrita se deixou penetrar pela poesia silenciosa dos gestos e dos sons, a escrita ia gerando palavras imprevisíveis no papel:

Audiopercepção, conceito proposto por Andréa Sério, é um recurso poético de acessibilidade a obra, permite que o público tenha um contato audível com a obra, podendo ouvir todos os textos produzidos em tempo real, criados pela artista [----]. (Disponível em: <https://www.nomovimento.org/poesia>. Acesso em 01 jul. 2022)

Quando a dança e a música entravam em estado de conclusão, a leitura do texto começava, como se uma nova escrita se inscrevesse no ar. A melodia da voz e a cadência das letras formavam uma atmosfera para além do papel, a continuação do movimento da dança, a reverberação da musicalidade presente nas matérias.

Voz faz poesia. A leitura do texto como a continuação da performance. A textura do timbre, a melodia, as pausas entre uma palavra e outra, a entonação, a intensão, o volume, o peso, as inspirações e expirações. Não se trata de uma leitura neutra, mas de uma leitura enquanto acontecimento. Uma leitura vinda do mesmo lugar subjetivo onde a escrita acontece. Um convite a um passeio ao compartilhar a experiência de adentrar num território de sensações vivas:

A leitura do texto poético, produzido durante a performance (...) inaugurou o conceito de audiopercepção. Este tipo de acesso à arte, permite que o público tenha um contato audível com a obra, porém, não tem a pretensão de descrevê-la objetivamente, como normalmente ocorre nos processos de audiodescrição. O conceito assume as múltiplas possibilidades perceptivas do texto poético como via de acesso à subjetividade característica da arte. (SÉRIO, 2017, p. 25).

Ler não para me fazer entendida, mas para gerar no espaço uma atmosfera de sensações. Uma ativação da percepção, da imaginação e da memória através de uma poética da palavra dançante. Não sou áudio-descritora, até mesmo porque não sei bem como descrever. Escrevo, danço, sinto e deixo o desejo levar o ato da escrita, deixo-me ser afetada pelos encontros. Uma escrita que é também uma dança. Uma dança onde o papel se torna o chão suportando o peso da linguagem, um chão sendo demarcado por palavras vivas.

Jamais saber quais palavras surgirão. Por vezes o espaço chama, por vezes os corpos moventes guiam, por vezes a natureza acolhe, por vezes os detalhes da arquitetura provocam, por vezes quem para faz despertar. Tudo acontecendo junto, no mesmo instante.

O foco também é móvel, como a dança acontecendo ali. Não olhar apenas para os corpos que dançam, ativar também a visão periférica, a visão da pele. A sensação tátil também fala, compõe letras no corpo e se estendem até a folha.

O espaço como um todo integra o movimento do tempo. A escrita habita a temporalidade da dança, ocupamos juntas um lugar específico na terra. O olhar vai e volta, a cabeça sobe, desce, vira para os lados, olhar para cima, para trás. Olhar tocando o papel, a máquina de escrever, os meus dedos, a dança, os detalhes daqueles corpos, o espaço e quem nos atravessa. Um olhar amoroso, desejoso e calmo. Um olhar que vai se deliciando com cada fragmento presente no momento. Um olhar dedicado à vitalidade do encontro artístico.

Sensações ativadas, olfato escreve, a escuta escreve, toque escreve, cinestesia escreve.

Em uma residência artística com artistas do *Adaptat*, a dança aconteceu na areia e no mar. Não escrevi no papel, a escrita migrou para a areia. Saber da efemeridade daquelas letras no chão. Saber que logo a natureza transformará palavras em uma superfície abstrata. Ser o movimento dos grãos de areia. A escrita apagou com as ondas, assim como o som da música disseminando com o vento.

Se mirarmos a lupa em um ser vivo e nos distanciarmos até sair da Terra, aquele ser se tornará parte indistinguível de uma matéria redonda e azul. Voltando com a lupa para bem perto desse mesmo ser e trocando a lupa por um nanoscópio,

enxergaremos outros universos, outros seres. Cada nano partícula do mundo impacta transformações para além de seu tamanho. Jamais saber até onde a palavra vai, até onde a escrita chega, quanto tempo ela dura na liquidez do mar subjetivo. Mesmo assim, continuar. Uma gota move o oceano.

Posfácio

A surpresa das sensações despertadas no encontro com o inusitado e a linguagem poética a florada ao estar em ressonância com outros corpos em estado de criação continuarão direcionando a atenção dessa pesquisa. *Sensóriografia* é um trabalho dedicado à sensibilização das relações e requer confiança, determinação e persistência.

Esse texto marca um momento, registra uma etapa dessa investigação artística e revela um desejo de continuidade e aprofundamento. Esse texto também testemunha a importância dos projetos de extensão *UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP* e *Limites em Movimento: Corpo em Questão* na construção democrática de saberes em dança. Agradeço à Rose Rocha e Andréa Sérgio por acolherem a arte que me constitui e sustentarem esses grupos de pesquisa em dança.

Muitas ideias aqui compartilhadas nasceram do trabalho permanente com esses dois grupos e continuam sendo cultivadas por esses encontros. A criação e manutenção de espaços de pesquisa em dança receptivos à corpos diversos advindos de outros ambientes e de projetos artísticos, culturais e performáticos contínuos e abertos à comunidade é urgente. Não apenas no Brasil, mas no mundo.

É também nossa responsabilidade promover acesso à pesquisa em dança, contribuir para a construção do saber democrático em dança e gerar ambientes onde a sensibilidade pode ser acolhida e se tornar matéria fértil nos processos de criação. Promover a inclusão de pessoas de outras áreas na área da dança também inclui a dança no diálogo com outras áreas do saber, além de resgatar a dança como uma linguagem capaz de fortalecer laços sociais e comunitários. A pesquisa em dança vai além de uma aula de dança. Ela considera a singularidade daquele ser que deseja mover e sua linguagem específica. A

pesquisa em dança abre espaço para a descoberta e para o aflorar da subjetividade daquele ser que dança:

A pesquisa em dança é um caminho para o artista encontrar outros nexos de sentido nas suas relações com a dança, com a arte e com a vida, no entanto, o corpo é o lugar onde a investigação do movimento acontece, na relação da ação-percepção-contexto. (SILVA, 2013, p. 20).

Sensóriografia seguirá em processo de maturação e transformação. A cada dia uma nova mudança acontece. Novos desdobramentos estão por vir. *Sensóriografia* deseja mover-se na imensidão da permanente construção de saber teórico e prático, considerando a investigação e pesquisa artística como uma forma de amar.

A *Sensóriografia* surgiu do enlace entre o trabalho de pesquisa em dança, as experiências com a escrita criativa e com a psicanálise. O desejo de compreender como produzimos linguagem se uniu ao estudo das sensações advindas do campo linguístico.

Sensóriografia persiste em se inscrever numa definição aberta. Quer se tornar um conceito incorporado e movente, uma palavra falada, experienciada, dançada, viva, tocada. *Sensóriografia* nomeia uma experiência sensorial da linguagem. *Sensóriografia* é um manifesto do potencial sensível dos encontros. Um instante para se encontrar com a criação poética emergente na troca amorosa, desejosa. Esse texto é uma primeira viagem ao campo semântico e móvel da *Sensóriografia*.

171

Referências Bibliográficas

BARIOS, Nuria. **O Alfabeto dos Pássaros**. Tradução Carla Branco. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BARROS, Manoel. **Caderno I – Coleção AmorÍmpar**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência**. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan./fev./mar./abr. 2002, p. 20-28.

UDUDE. **Ela Sentou na Cadeira**. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2019.

FREUD, Sigmund. **Escritores Criativos e Devaneios. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Volume IX. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1907[1908]).

HELENA, [---]. 2022. Sensorygraphy: words in movement as a sensitive manifestation of the heart and lungs. **Anais**. XIX International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference. SPACE OF ART THERAPY: the place of the individual in times of social transformations. All-Ukrainian NGO, Art Therapeutic Association, Institute of Social and Political Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. Kyiv, Ucrânia, 2022. Conferência e Workshop. p. 66-72.

HELENA, [---]. **Sensorygraphy | Sensóriografia, Primeiras Reflexões em Dança, Escrita e Percepção**. XV Mostra UM's e Outros 35 Anos. Arquipélago Processos Inacabados em Dança da UNESPAR. Curitiba, Brasil. Palestra. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rfROoKfYagQ>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

HELENA, [---]. Sensorygraphy: Performance Poetry as Artistic Intervention. **Polyphony Journal of the Irish Association of Creative Arts Therapists**. Fev/2020. Dublin, Irlanda. Disponível em: <<http://polyphony.iacat.me/words/sensorygraphy>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

HELENA, [---]. **O Artista e sua Arte: reflexões sobre o inconsciente no ato criativo**. Artigo (Pós-Graduação Psicanálise Teoria e Prática). Orientador Prof. Doutor Jorge Sesarino. Curitiba: Centro Universitário Dombosco, 2011.

HOOKS, Bell. **Tudo Sobre o Amor: Novas Perspectivas**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KUNDERA, Milan. **A Insustentável Leveza do Ser**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a Viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MÜLLER, Herta. **O Rei se Inclina e Mata**. Tradução Rosvitha Blume. São Paulo: Globo, 2013.

SÉRIO, Andréa. **Corpo em Questão**. Curitiba: Nó Movimento em Rede, 2017.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **Uno, Mapa de Criação: Ações Corporalizadas de um Corpo Propositor num Discurso em Dança**. Orientadora: Profa. Dra. Eliana Rodrigues da Silva. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2013.

TIBURI, Marcia. **Diálogo/Dança/Marcia Tiburi, Thereza Rocha**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

Recebido em 15/08/2022, aceito em 11/10/2022

Confluência entre corpo, memória e narrativas nas artes da cena: caminhando para si

João Vítor Ferreira Nunes¹

RESUMO

Neste artigo, discutiu-se acerca de Corpos, Memórias e Ancestralidades, entendendo que são territórios que se convergem e levam os indivíduos ao encontro consigo mesmos a partir do momento que ocupam os porões das memórias. Por meio da realização da Pesquisa de Escuta, a artista-pesquisadora teve como objetivo tomar conhecimento acerca das influências das contações de histórias em nossa sociedade, visto que é um ato que veio ao longo dos tempos resistindo aos diversos atravessamentos culturais, e assim as trouxe para a cena performática. Por fim, lançou-se mão de uma prática cênica artística, intitulada *Desalojada* (2019), resultado parcial do encontro da autora consigo mesma e de sua pesquisa de doutoramento, em andamento no PPGAC da UDESC.

Palavras-Chave: Corpo-Memória, Histórias Oraís, Memória de Mulheres, Pesquisa de Escuta.

Confluence between body, memory and narrative in the arts of the scene: walking towards oneself

ABSTRACT

In this article, Bodies, Memories and Ancestry are discussed, understanding that they are territories that converge and lead individuals to meet themselves from the moment they occupy in the basements of memories. Through the Listening Research methodology, the artist-researcher aimed to learn about the influences of storytelling in our society, since it is an act that came over time resisting the various cultural crossings, and thus brought them to the performance scene. Finally, an artistic scenic practice was used, entitled *Displaced* (2019), a partial result of the author's encounter with herself and her doctoral research, in progress at PPGAC of UDESC.

KEYWORDS: Body-Memory, Oral Histories, Women's Memory, Listening Research

173

¹ João Vítor Mulato é artista-docente interdisciplinar, com formação nos cursos de Licenciatura em Pedagogia (UNINASSAU), Teatro e Dança (UFRN). Especialização em Consciência Corporal, Saúde e Qualidade de Vida (UFRN), Ensino de Teatro (IFRN) e Artes (UFPel). Mestra (PPGArC UFRN) e Doutoranda Artes Cênicas (PPGAC UDESC). E-mail: joãovitormulatto@gmail.com Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3721151240251862>. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3066-6623>.

Introdução – Corpos, Memórias e Ancestralidades: territórios convergentes

Evidentemente, há seres humanos de todas as idades e partes do mundo que tiveram suas mentes fertilizadas com histórias. Sendo assim, não existe uma sequer que já não tenha sido uma contadora e que não tenha passado adiante as narrativas, sejam as suas ou as de outros indivíduos. Quer dizer, não há como fugir desse ciclo por ser algo inerente aos sujeitos, independentemente de gênero, raça ou classe. Nesse sentido, o processo de contar histórias atravessa todas as fases da vida, da infância à velhice. E é justamente por envolver cruzamentos de histórias, fabulação de ideias e tempo – além de um jogo contínuo de trocas retroalimentativas entres sujeitos –, que assumir a posição de ouvinte/contadora não se torna tarefa fácil. Pude notar isso quando, por meio de relações empíricas, percebi que há um conjunto de conteúdos que se converge, nos atravessa e nos influencia constantemente.

Nessa perspectiva, quando nos dedicamos a ouvir e a contar histórias, os fios da vida se encontram, se cruzam e formam um emaranhado de informações, de memórias ou, como costume pensar, de uma grande colcha de retalhos que por ora nos aquece. A nossa natureza selvagem e instintiva tem lá suas contribuições nesse ardiloso processo, uma vez que nos auxilia na utilização das palavras mais apropriadas, para então fazer com que as rodas do imaginário girem paulatinamente. Assim, a partir da contação de histórias, as pessoas que se dedicam a ouvir encontram-se imersas em um universo cultural pertencente a outros sujeitos, tendo acesso a alguns de seus conteúdos, como resquícios de fatos, narrativas fantásticas, lendas e poemas, canções, mitos e ritos que estão alocados no fundo de uma memória, tanto da conscientização como do inconsciente pessoal/coletivo (JUNG, 2000).

Dessa maneira, passar adiante narrativas, segundo o pesquisador Clyde W. Ford (1999, p. 9), nos possibilita “lidar com as inevitáveis transições de vida” e nos oferece “modelos para o nosso relacionamento com as sociedades em que vivemos e para o relacionamento dessas sociedades com o mundo que partilhamos com todas as formas de vida”. Nesta fase, nos encontramos em constante estado de trocas, visto que todas elas são retroalimentativas e

possibilitam que nossos mundos se expandam, desvelando novas narrativas. A esse respeito, o antropólogo alemão Arnold van Gennep, em *Ritos de Passagem* (2011), afirma que é o fato de viver que nos torna experientes, fazendo-nos passar de um estado físico ou emocional para outros, acontecendo, assim, uma abertura e/ou fechamento de ciclos, o que acaba por aumentar nossos repertórios. Aliás, é desse modo, a partir dos acontecimentos, que teremos novas histórias a ser partilhadas.

Em relação ao processo de me enxergar enquanto uma contadora de histórias, no ano de 2013, no contexto da graduação em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), comecei a ocupar um espaço na seara das artes da cena e a realizar estudos teórico-práticos, destampando alguns ritos de passagem (GENNEP, 2011), os quais podem ser lidos como ritos de coragem e resistência. Todavia, para que eu fosse reconhecida como tal, necessitei me colocar, antes de mais nada, como uma pessoa que ouve as outras. Assim tomei conhecimento de que aprender a ouvir é uma das fases mais fundamentais para quem engendra pesquisas práticas que ocorrem em campo e que valorizam a oralidade.

A primeira pessoa a me contar histórias foi a minha avó materna, Bia Mulato, mulher cuja vida foi talhada na violência por fazer esforços solitários frente aos padrões hegemônicos impostos para os gêneros, padrões estes que exigiam que as mulheres fossem submissas, inferiores e subalternas frente a qualquer homem. Ela me contava, quando eu ainda era uma criança, como tinham sido suas lutas em meados do século XX, em pleno Sertão Potiguar. Recordo-me que, enquanto me relatava suas histórias, seu corpo se modificava como um todo, num conjunto orgânico e quase infindável, como uma camaleoa que muda suas cores conforme o contato com os objetos. Dessa maneira, ao me deixar adentrar os porões de suas histórias, contando-me o que havia experienciado na relação com seu pai, por exemplo, eu percebia que uma força partia das entranhas de sua alma, fazendo com que seu corpo acessasse energias tempestivas, de fúria e/ou de tristezas. Já quando me contava como tinha sido a relação com sua amiga Maria Saldanha, a Santa do Sertão (NUNES, 2020^c), sua energia corporal também se modificava, passando de um estado para outro, os sentimentos mudavam de fúria para calma, afeto, tranquilidade e admiração.

Assim, notei que aquele forte corpo que me contava histórias não fazia uso apenas da oralidade, mas também das memórias.

Por certo, durante toda a fase da infância/adolescência, eu aprendi a ouvir e entendi que para ser uma contadora de histórias não bastava apenas trazer as narrativas para a boca, mas era preciso levá-las também para o corpo e para a alma. Digo isso porque reconheço o corpo em sua integralidade como um amplo espaço que armazena conteúdos e que nos leva a experienciar coisas que nunca poderíamos imaginar. O fato é que, através da oralidade, minha avó me deslocava para outros universos, permitindo que eu conhecesse as pessoas de seu tempo, sobretudo as mulheres, como sua professora Mirian Jacó, que dedicou sua vida a ensinar as pessoas do Sertão a ler e a escrever (NUNES, 2019).

E assim, por toda a minha infância e adolescência, ela ia fertilizando minha mente com essas narrativas fantásticas. Ao longo dessas trocas, percebi que meu corpo, gradualmente, se transformava em um repositório de memórias, tal qual um baú. Foi partindo dessa perspectiva, de um corpo-memória, que vim tecer este artigo, num processo que abriu caminhos para que eu voltasse ao passado e acessasse os porões de minhas memórias. Contudo, afirmo que desejo ir além de minhas narrativas, me dedicando ao estudo de diferentes povos e culturas, especificamente daqueles que vieram navegando no tempo – a fim de resistir frente a toda a colonialidade – e conseguiram preservar seus costumes através das trocas pela oralidade, ou seja, da contação de histórias.

Desse modo, tenho como objetivo olhar para esses povos, mais especificamente para os indígenas e os africanos, e perceber em quais encruzilhadas ambas as culturas nos influenciaram, a ponto de nos reconhecermos enquanto contadoras. Faz-se necessário, entretanto, observar o passado e avistar as heranças deixadas pelos nossos antepassados, sobretudo entender de onde partiram essas tradições culturais.

O fato é que, conforme me dedicava à ocupação de um lugar de escuta entre as mulheres de minha família Mulato, a fim de colher histórias para serem

documentadas e carnificadas² na seara das artes da cena, me vi diante da confabulação de um processo teórico-prático metodológico, a Pesquisa de Escuta, que deve ocorrer em campo porque extrai dados e informações diretamente da realidade existente. Essa jornada de pesquisa ampliou meus horizontes acerca da escuta em contexto de alteridade, bem como da necessidade da documentação das narrativas de indivíduos que foram postos à margem das sociedades. Tal jornada visa quebrar silêncios e destampar narrativas que outrora estavam fincadas/alocadas no universo da saudade dos indivíduos, nas zonas do esquecimento, fazendo com que a *outridade* desvele suas histórias.

Trata-se, pois, a Pesquisa de Escuta, de uma metodologia da convivência, onde rumei para as regiões que atentavam viver aquelas que gostaria de contemplar e ouvir suas histórias, para depois as documentar. Entre bolachas, chás e cafés, as Mulatos iam partilhando suas narrativas. E foi nessa jornada em campo que despertei para esse estado de trocas, percebendo a importância de ouvir indivíduos que nunca tiveram suas narrativas documentadas em livros ou carnificadas na cena, ou seja, transformadas em comunicações cênicas. Tal processo vem sendo realizado por mim desde 2013, acontecendo, em primeira mão, em meu próprio seio familiar, e levando-me ao encontro com minha ancestralidade, bem como comigo mesma.

Como parte crucial da documentação das narrativas, na trama da Pesquisa de Escuta, utilizo o Caderno de Memórias, indispensável para a realização das pesquisas que ocorrerem em campo. Tal caderno é usado como um diário de bordo que pode vir a conter informações secretas, como frases, palavras, textos, imagens, desenhos e objetos de pequeno porte, os quais pertencem tão somente a quem realizou a jornada. Uma decisão que tomei com relação a ele é que não pode ser manuseado por outros indivíduos, mesmo que seus laços afetivos sejam estreitos; contudo, as informações podem vir a ser compartilhadas, caso a pesquisadora queira, com aqueles que, junto dela, realizaram a pesquisa em campo. O objetivo é que, assim, haja uma relação mais próxima entre

² Jargão utilizado por mim para pensar em um corpo que faz uso de memórias para a realização de processos criativos que interseccionam entre as linguagens da Dança, do Teatro e da Performance.

pesquisadoras,
contemplado, seus
caminhos que
longo da trama.



Imagem 1 – Caderno

Arquivo pessoal da

Para a
deste artigo,
indispensável a
apresentação da

Escuta, para que fosse possível compreender como vim traçando e avistando nos horizontes meios de se pensar e fazer pesquisas em campo, que ocorrem, sobretudo, nas estradas das artes da cena. De acordo com Nunes (2020^c, p. 190), é possível por meio dessa pesquisa

campo
conteúdos e
foram rumados ao

de Memórias

artista-pesquisadora

confabulação
tornou-se
realização e a
Pesquisa de

[...] estabelecer trocas de saberes, histórias e conhecimentos em contexto de alteridade. A Pesquisa de Escuta, por sua vez, possibilita que artistas-pesquisadoras passem a destampar ritos que outrora estavam ocultos [...], como também pode ser estabelecida numa relação íntima consigo mesma, via processo de individuação, e que será reconhecida como uma pesquisa sobre si, onde o sujeito conhecerá seus limites, suas particularidades e totalidade.

O silêncio que faço para ouvir e coletar narrativas durante a Pesquisa de Escuta passou a ser visto por mim como um lugar de afetos, no qual há encontro de corpos, memórias, histórias e ancestralidades. A nascente dessa jornada inicia-se, assim, acredito, através dessa longa e silenciosa escuta. Nesse sentido, penso na importância da ocupação de um lugar de escuta entre meus antepassados, a fim de enxergar esses corpos-memórias, sobretudo a força que colocam sob meu dorso conforme vou me dedicando a trazer para o centro suas histórias. Esse é um encontro de almas, altamente significativo, curativo e importante para então ocorrer o distanciamento necessário dos saberes acadêmicos sistematizados por pesquisadores imersos em noções e ideias

hegemônicas e colonizadoras. Dessa maneira, revisito as heranças dos povos que foram subalternizados (SPIVAK, 2019) ao longo da história, serpenteando entre as tradições dos povos indígenas e africanos, principalmente suas práticas de contadoras/es de histórias.

Por fim, faz-se necessário apontar que lançarei mão dos estudos teóricos e práticos a que tenho me dedicado ao longo da pesquisa de doutoramento no PPGAC da UDESC, tendo como contrapartida um corpo que acumula as narrativas outrora colhidas, via Pesquisa de Escuta, e as *carnifica*, transformando-as em comunicações performáticas.

Desenvolvimento – serpenteando o passado para repensar o futuro

Foi engendrando pesquisas teóricas e práticas, tendo como base a perspectiva decolonial, que me vi diante da valorização de minha etnia indígena Potiguar. Sendo assim, evidenciar minha ancestralidade era o que havia de urgente enquanto pesquisadora. Nesse traçado, passei a olhar para dentro de minha casa, para meus bisavós e avós, a fim de encontrá-los como nunca tinha feito antes. E conforme me dedicava aos estudos com alteridade, dei início ao processo de decantar suas/nossas histórias, via artes da cena. Por meio dos estudos teórico-práticos e do ato de visitar livros, descobri que a cultura indígena possui também seus/suas contadores/as de histórias. Um dos autores que se dedica a preservar as tradições e os costumes desses povos é o poeta mato-grossense Lobivar Matos. Ele se alimenta das lendas contadas através da oralidade pelos *areôtorares* para compor sua poesia. Matos explica o significado dessa figura para o povo indígena:

Areôtorare é palavra de origem indígena. Entre os boróros era todo índio privilegiado na aldeia onde vivia, como profeta, orador, historiador, contador de lendas, etc. À noite, em volta da fogueira assanhada ou à luz do luar, os boróros se reuniam para ouvi-lo. Espichados na areia, uns; outros, acocorados, mas todos atentos, escutavam o verbo do irmão privilegiado, o verbo profético que lhes repetia histórias, que lhes transmitia tradições e que lhes explicava os fatos de maior relevo. Ao explicar a minha gente a significação da palavra que titula este livro, sinto-me como Areôtorare, feliz, rodeado por boróros que me escutem. (MATOS, 1935, p. 62-63).

Por certo, as trocas de saberes pela oralidade não fomentam apenas ensinamentos, mas também passam adiante narrativas não documentadas, rituais e cultos religiosos, bem como doutrinas. É como a abertura e/ou fechamento de caminhos. Um processo cíclico que se encontra presente na vida de todas as pessoas, tanto daquelas que estão unidas ao seio familiar por laços de sangue como das que não o estão. São os rituais de passagem que demarcam os territórios, os períodos em que as pessoas viveram, e isso vai se irradiando com o passar dos tempos.

Em resumo, a transmissão de saberes pela oralidade afeta diretamente a vida de vários indivíduos. Dentro de meu lar não foi diferente: minhas antepassadas sempre nos ensinaram coisas por meio dessa prática. Isso se deve muito ao fato de que, em sua infância, elas não tinham poder aquisitivo para possuir cadernos, lápis e canetas em abundância nem tampouco o hábito de anotar as situações que ocorriam no cotidiano. Na realidade, elas possuíam pouca instrução e suas preocupações eram as de se manter vivas frente à violência social e à seca que assolava o Sertão. Desse modo, suas peles se tornaram os locais que escreviam as histórias e demarcavam o tempo.

A respeito da citação do poeta brasileiro, tenho ciência de que ela se refere a uma comunidade indígena específica; contudo, não é algo que se restringiu somente aos boróros, mas que boa parte dos indígenas também tinha, e ainda tem: o hábito de contar histórias e passar adiante os ensinamentos através da oralidade.

Para além dos/as contadores/as de histórias presentes entre os povos indígenas, sabe-se que entre os indivíduos da África Ocidental havia grandes contadores/as, anciãs responsáveis por transmitir para as pessoas mais novas todos os conhecimentos que julgassem necessários, incluindo as histórias de seus antepassados. Essas figuras tinham uma grande importância dentro dessas sociedades, por terem dedicado suas vidas à preservação das memórias. Elas ficaram conhecidas como *griots*³ ou *griô*. De acordo com Edimilson Pereira (2003, p. 14),

³ Documentário sobre *griots (griô)*, acessado em 24 de dezembro de 2020, às 17h:42m; <<https://www.youtube.com/watch?v=4ANPy3As0AE>>

o griot consiste num cultivador de textualidades, que se desloca de um lugar para o outro, no caso dos itinerantes ou se destaca em sua própria região, no caso daqueles que desenvolvem ofícios como a pesca e a agricultura. Tendo a oralidade como suporte fundamental, o griot ofereceu ao seu grupo modelos de textualidade que funcionaram como contraponto aos discursos de colonização. Defini-lo segundo uma ou outra função reduz o alcance de sua expressividade visto que sua significação é articulada a partir da simultaneidade de funções que desempenha.

Esses povos africanos, por serem reconhecidos como baús de memórias, tinham suas vidas poupadas pelos inimigos em situações de guerra, pois, caso morressem nas batalhas, todos tinham consciência de que eles levariam junto as inúmeras tradições, os ensinamentos e os costumes dos africanos. Quer dizer, não seria vantajoso perder tantas histórias dessa forma.

Conta-se que, quando os/as *griots* faleciam, seja de forma natural ou de outra maneira, eles/as tinham seus corpos guardados dentro dos troncos de enormes árvores, para que os costumes de contar histórias não se perdessem, fossem se ramificando conforme as raízes e assim permanecessem em seus respectivos territórios. As árvores mais utilizadas como repositórios dos/as *griots* eram os grandes baobás. Esse ritual de passagem demarcava a vida de todas as pessoas que conheciam aquele/a *griot* e sua presença, além de sua memória, ficavam pairando a vida de todos os indivíduos por toda a eternidade. Com os/as *griots*, aprendia-se a ser um(a) *griot*, ou seja, a ser um baú de memórias, contador/a de histórias. Essa era uma das tarefas consideradas das mais bonitas entre os africanos ocidentais.

As mulheres/homens-memórias, como também ficaram conhecidas, nitidamente estavam em fase senescente, pois, nesta sociedade, quanto mais velhas essas pessoas eram, mais informações e histórias carregavam consigo para passar adiante aos mais novos. Percebo, dessa maneira, que a idade era um fator relevante para que uma pessoa se tornasse uma *griot*. Nesse sentido, o acúmulo de repertórios contribuía demasiadamente para definir quem se tornaria um/a contador/a de histórias num futuro breve. Assim, pode-se notar que as experiências vividas eram o que determinava, uma vez que narrar, contar histórias exigia experiência: saber o momento exato para contá-las, e não perder as informações era um bem precioso.

Personagens idosas como responsáveis pela transmissão e manutenção de traços culturais autênticos estaria ligada não apenas a uma certa autoridade que possuem pelo acúmulo de experiências, mas prioritariamente por tratarem-se de personagens liminares. Seres cuja autoridade reside também na posição privilegiada em que se situam: na zona fronteira onde a vida e a morte indistintas; entre a vida visível e a invisível, situação que remete a uma visão filosófica africana do mundo pois que “estão mais próximos dos mortos e participam de suas condições” e que, por participarem dessa intimidade com o mundo invisível, a espiritualidade torna-se mais presente. (NASCIMENTO, 2006, p. 125).

Durante a diáspora forçada, certamente alguns/algumas *griots* chegaram ao Brasil e foram trazidos/as pelos colonizadores nos navios negreiros. Dali em diante contribuíram para a formação do povo e da cultura afro-brasileira. Contudo, antes de serem colocadas dentro dos navios, eram obrigados/as, forçadamente, a realizar um ritual entorno das grandes árvores, chamadas de árvores do esquecimento. O objetivo desse rito era fazer com que os/as *griots*, bem como aqueles/as que não o eram, perdessem as próprias identidades, abandonando suas memórias e costumes nos solos e troncos das árvores na África. Quem os/as obrigou a ritualizar foram os colonizadores, jagunços, tomadores de conta dos povos covardemente escravizados, afirmando que indivíduos sem memórias, culturas e tradições seriam seres mais passivos, possíveis de dominação e obediência.

O fato é que, a partir de suas chegadas ao Brasil e das contribuições relevantes para a formação da identidade e da cultura afro-brasileira, centelhas das tradições de contar histórias foram plantadas em nossos solos, permitindo que elas ficassem arraigadas nos indivíduos. Assim é que fomos mantendo a tradição de contar histórias, tal como os *areôtorares* e os/as *griots*, e sendo nutridas pelo desejo de querer passar adiante alguns fatos, o que nos levou ao caminho para os ensinamentos.

Não se pode negar que, em algum momento de nossas vidas, sentimos o desejo de partilhar histórias, sejam as nossas ou a de outras pessoas, e para tal realização nos apropriamos de várias possibilidades. Evidencio, desde já, que o meu processo se dá através das artes da cena, à qual me dedico a pensar em meu corpo como um meio de passar adiante os ritos e rituais de passagem, trazendo para junto dele as histórias, noções e tradições dos antepassados,

areôtorares e *griots*, arautos contadores de narrativas. Nessas encruzilhadas, esses saberes históricos e culturais se encontram e nos influenciam constantemente.

Contudo, nem sempre os povos indígenas e africanos puderam contar suas histórias, seus verdadeiros nomes e costumes, e se apresentar para as pessoas. Além de não poderem falar, muitos não podiam se alimentar. Há um quadro que fora pintado no período da nefasta escravização que nos mostra como os colonizadores faziam com nossos antepassados, colocando sobre eles máscaras, coleiras e correntes. Assim, inúmeros escravizados, indígenas e africanos chegaram ao suplício.

A marcante pintura da Anastácia é apenas uma das milhares de mulheres negras que foram violentadas, impedidas de falar, de contar suas histórias. Contudo, ao que se sabe, ela foi uma princesa Nagô/Yorubá (KILOMBA, 2019) antes de ter sido roubada pelos europeus e trazida para o Brasil, para então ser escravizada. Especula-se também que a Bahia foi seu local de nascimento e conta-se que o nome Anastácia foi dado a ela durante sua escravização. Por não ter documentada sua história, não há registros e materiais tão contundentes sobre sua passagem pela terra, diferentemente dos colonizadores, cujas histórias são narradas em abundância. É preciso dizer que, apesar de eu ter trazido a narrativa nebulosa da Anastácia, há indícios e registros de indígenas que também foram escravizados, maltratados, impedidos de falar, de contar suas histórias e que foram acorrentados, amordaçados. Do que se tem conhecimento, os indígenas e africanos contavam suas histórias quando estavam entre os seus, por sentirem mais confiança. Isso também acontecia quando conseguiam fugir mata adentro. Segundo a pesquisadora brasileira Lélia Gonzalez, em sua obra *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020), é necessário caracterizar o racismo como uma construção ideológica cujas práticas se concretizam nos diferentes processos de discriminação racial. Enquanto discurso de exclusão que é, ele tem sido perpetuado e reinterpretado de acordo com os interesses dos que dele se beneficiam (GONZALEZ, 2020). E como estratégia de sobrevivência utilizado pelos povos indígenas e negros, ainda partindo da perspectiva de Gonzalez,

O que não enfatiza é que Palmares foi a primeira tentativa brasileira no sentido da criação de uma sociedade democrática

e igualitária que, em termos políticos e socioeconômicos, realizou um grande avanço. Sob a liderança genial de Zumbi, ali existiu uma *efetiva* harmonia racial, já que sua população, construída por negros, índios, brancos e mestiços, vivia do trabalho livre cujos benefícios revertiam para *todos*, sem exceção. Na verdade, Palmares foi berço da nacionalidade brasileira. E o mesmo se pode dizer com relação aos quilombos, onde a língua oficial era o “pretuguês”, e o catolicismo (sem os padres, é claro) a religião comum. (GONZALEZ, 2020, p. 51).

Em resumo, esses povos viveram resistindo todo esse tempo, tendo suas bases de sustentação saqueadas, assim como suas culturas e tradições. Através da oralidade, da contação de histórias é que conseguiram manter suas memórias e vidas em ebulição nas várias camadas sociais. Quer dizer, os colonizadores, mesmo fazendo uso de várias técnicas de poder e manipulação, não conseguiram fazer com que nossos antepassados não fossem valorizados na contemporaneidade, sobretudo em espaços acadêmicos.

Da carnificação ao compartilhamento de ritos: a comunhão performática

184

Coletar as histórias das mulheres de minha família me levou ao encontro com minha árvore genealógica, me permitiu saber da existência de narrativas e indivíduos que eu desconhecia. O cruzamento de mundos proporcionado pela Pesquisa de Escuta me guiou não somente ao passado, metaforicamente falando, mas também às salas de ensaios. Eu objetivava tramar uma comunicação performática que colocasse em cena todas essas mulheres, suas narrativas, seus gritos e urros que partiram de suas entranhas. Almejei tudo isso mergulhando a fundo na ideia de um corpo contador de histórias, ou de um corpo-memória que, quando friccionado com as narrativas coletadas, desvela seu eu-feminino, *ânima* – segundo Jung (2000), é o lado feminino presente no inconsciente coletivo de todos os homens, lado este que influencia diretamente a personalidade dos sujeitos quando não regressa nos porões da obscuridade (NUNES, 2020^b).

Esse processo de documentação e carnificação que ocorre na seara das artes da cena faz com que as histórias de meus antepassados não sejam mais esquecidas. Vale apontar que, antes da trama performática, se fez necessário realizar documentações, tendo em vista que tudo aquilo que foi coletado,

anotado, fotografado, gravado, como vídeos ou áudios, está sendo documentado no Caderno de Memórias e estudado por mim, enquanto artista-pesquisadora, possibilitando que meu corpo se torne um baú de memórias, ao passo que revisito os materiais.

Em conformidade com tudo o que fora manifestado acerca do corpo, da memória, da história e da ancestralidade, lanço mão de apresentar uma comunicação cênica performática que se encontra em processo de confabulação, como parte crucial da realização de uma pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC da UDESC), programa este que supervaloriza as trocas de saberes, histórias e culturas com alteridade.

A primeira fase da Pesquisa de Escuta foi realizada no ano de 2019, assim que ingressei no doutorado na UDESC. Dessa forma, colhi as histórias de vida de minha mãe, que viveu parte de sua vida presa aos padrões impostos pelo patriarcado. Sua história serviu de gatilho para a criação da comunicação cênica intitulada *Desalojada* (2019), resultado da disciplina Teatro Feminista, ministrada pelas professoras doutoras Maria Brígida de Miranda e Daiane Dordete. Busco, através de tal pesquisa, desancorar do imaginário das mulheres de minha família suas histórias, destampando os ritos de passagem dessas mulheres nordestinas e periféricas cujas narrativas se resumem à busca pela liberdade.

As jornadas em campo da Pesquisa de Escuta afinaram os laços entre nós, Mulato, e abriram os caminhos para inúmeras outras situações de comunhão coletiva, a partir do momento que resolvi coletar e documentar narrativas. A metodologia da convivência, sem dúvidas, permitiu encontros com *eu's* outrora desconhecidos, como figuras arquetípicas que viviam embuçadas em meu campo interno, ao passo que me direcionei aos jogos lúdicos que envolviam o imaginário, os ritos e rituais de passagem, meus e de outras.

Em suma, me dediquei a observar, já em salas de ensaio, como as narrativas das Mulatos poderiam incitar meu lado criativo, e foi nessa trama investigativa que me vi diante, mais uma vez, de minha *ânimã*, ou seja, meu eu-feminino, e nessas trocas retroalimentativas me percebi corpo que conta e reconta histórias, tal qual os *areôtorares* e *griots*. Assim, dancei e contei histórias de mulheres na

cena performática, retirando, pois, das zonas do esquecimento vozes outrora silenciadas ao longo da história. Caminhei de encontro a mim mesma.

Imagem 2 –

Universidade
Catarina

Foto: Dayana

Arquivo
pesquisadora



Desalojada (2019)

do Estado de Santa
(UDESC)

Roberta Gomes

peçoal da artista-

Conclusão – encontros comigo mesma, com outras

Ao mirar meus olhos para os/as contadores/as de histórias indígenas (*areôtorares*) e africanos/as (*griots*), noto que estou emanando luz para meus próximos caminhos enquanto sujeito que engendra pesquisas a partir de si mesmo, das próprias narrativas, bem como das narrativas de outros. Percebendo que, em um passado não tão distante, meus antepassados tiveram suas bases de sustentação e suas raízes saqueadas, esforço-me para, através da realização de pesquisas acadêmicas, reestruturar esses solos, recontando as histórias de como vieram resistindo a tantos imperativos negativos.

A jornada da Pesquisa de Escuta, um processo teórico-prático metodológico confabulado por mim em 2016 e firmado em 2019, tem me proporcionado, assim, inúmeros encontros comigo mesma através dos acessos aos porões de minhas histórias, bem como de meus antepassados. À vista disso, após me colocar como ouvinte, avistei meu corpo se modificando constantemente, tornando-se um repositório de memórias. A cada experiência cênica vou sendo lapidada, a fim de me tornar uma contadora, e assim exercito a ocupação deste lugar na cena performática, deixando ocorrer um compartilhamento de mundos, narrativas, mitos e rituais de passagem.

Por meio deste artigo, tive a intenção de apresentar como vieram acontecendo meus estudos enquanto pesquisadora das artes da cena que intersecciona noções acerca do corpo, das memórias, histórias e das ancestralidades. Um processo fundamental que proporciona redescoberta de identidades e suas valorizações. Encontros mágicos, necessários e acolhedores que se intensificam na cena performática.

Referências Bibliográficas

FORD, Clyde W. **O herói com rosto de africano: Mitos da África**. São Paulo: Selo Negro (Summus), 1999.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos / organização Flavia Rios, Márcia Lima**. – 1ª. ed. – Rio de Janeiro : Zahar, 2020.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2º ed. Carl Gustav Jung, Petrópolis: Vozes, 2000.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano / Grada Kilomba**. 1. Ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

MATOS, Lobivar. **Areôtorare: Poemas Boróros**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. **Feitio de Viver: memórias de descendentes de escravos**. Londrina: Eduel, 2006.

NUNES, João Vítor Ferreira. **A força e a chuva feminina em um sertão bem masculino: imersão performática nos ritos de passagem de Bia Mulato pela mitodologia em arte**. 2019. 244 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

NUNES, João Vítor Ferreira. **ÂNIMA E(M) PERFORMANCE: Cartografia poética da feminilidade. *Arte Da Cena (Art on Stage)***, v. 6, n. 1, 2020b. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/ac.v6i1.63327>>. Acessado em: 5 dez. 2020a.

NUNES, João Vítor Ferreira. **Da margem ao centro com o feminino marginalizado: ânima. In: ANAIS DO COLÓQUIO DE GÊNERO E PESQUISA HISTÓRICA**, 3., 2020b. Disponível em: https://evento.unicentro.br/files/Submissaoarquivos/car_submissao/11_09_2020_car_submissao_1128012721.pdf.p.1-11. Acessado em: 5 dez. 2020c.

NUNES, João Vítor Ferreira. Mas aonde foi parar a santa do sertão, Maria Saldanha?: procura incessante por figuras femininas que acampam um íntimo/mundo imensamente povoado. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, p. 01-23, ano 24, nº 43, outubro/dezembro de 2020. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>> 20 de dezembro de 2020c. DOI: <http://dx.doi.org/10.19179/2F2319-0868/2F758> Acessado em: 07 jan. 2020.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Malungos na Escola Questões sobre Culturas Afrodescendentes e Educação**. São Paulo, Paulinas, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019

Recebido em 21/06/2022, aceito em 24/10/2022

Dançar para sustentar a potência de um corpo plural

Entrevista com Rosemeri Rocha da Silva¹

Participação de Juliana Alves² e Paula Petreca³ do Ladeira a Bausch – Podcast sobre dança⁴

Mariah Sumikawa Spagnolo⁵

JULIANA ALVES: A nossa conversa hoje vem dessa ponte que o Cinco Danças⁶ criou, das cinco bailarinas que atuaram, sendo que cada uma delas tem uma carreira grandiosa.

PAULA PETRECA: Pensando nessas conversas sobre a obra Cinco Danças, este também é um espaço para aprofundarmos um olhar para uma criação artística. Eu pesquiso história da dança e tenho muito interesse por documento e por arquivo. Meu grande lugar de aprofundamento foi, em primeiro momento, na história do balé, onde, quando a gente acessa, temos uma riqueza de registros, desde as partituras, as notações, os desenhos, os diários e, mais recentemente, as fotos e os vídeos. E quando a gente olha a dança moderna e a dança contemporânea, depende muito do interesse do próprio artista em documentar o seu trabalho. É algo que não tem essa estrutura que, pelo menos, a historiografia do balé trouxe.

189

¹ Rosemeri Rocha da Silva é 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 diretora do Centro de artes. Faz parte do colegiado do Mestrado Profissional em Artes. Coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR.

² Juliana Alves é bailarina, professora, pesquisadora, artesã e artífice da dança na infância.

³ Paula Petreca é bailarina e professora de história da dança.

⁴ Esta entrevista foi realizada em parceria com Juliana Alves e Paula Petreca do Ladeira a Bausch – Podcast sobre dança. Para ouvir na íntegra, acesse o episódio 85 – Dançar para sustentar a potência de UM Corpo Plural – Rosemeri Rocha no youtube ou Spotify.

⁵ Mariah Sumikawa Spagnolo é Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes da UNESPAR, Especialista em Antropologia cultural pela PUCPR, Bacharel e Licenciada em Dança pela UNESPAR. Integrante do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP.

⁶ “Cinco danças” é uma obra dirigida por Fernando de Proença, que contou com cinco danças solo de 5 bailarinas da geração dos anos 1960, apresentadas em sequência, entre intervalos, na cidade de Curitiba entre os dias 17 de junho e 3 de julho de 2022.

Desde o ano passado eu comecei uma pesquisa sobre os artistas modernos no Brasil e fui ficando super decepcionada com a escassez de registro. Por outro lado, curiosa por pensar alternativas para mudar esse panorama. A gente tem pensado muito o Ladeira⁷ como esse espaço para criar um registro em áudio. Claro que podemos ter os vídeos da conversa, mas, da minha pesquisa com documento, quanto mais mídias a gente tem (se temos a foto, o áudio, o escrito), por mais que todos digam a mesma coisa, num futuro, onde todos nós já não estejamos aqui, isso pode ser fundamental para um exercício de memória.

Essas conversas, a voz, a palavra, o som das coisas têm um espaço de importância e interesse. E eu sendo de São Paulo, que é um lugar que sinto que olha muito para si mesmo por conta da maneira como se coloca no território nacional, acho que é uma riqueza saber da história da dança do Paraná através dessas pessoas e das impressões de vocês.

Então, Mariah, você também como pesquisadora e vindo aqui hoje, fiquei super animada e feliz por saber que você pode estar contribuindo com a gente e a gente contribui com você. Estou entusiasmada para essa conversa de hoje!

190

MARIAH SPAGNOLO: Venho percebendo também cada vez mais a importância de registrarmos a história desse grupo, que aqui em Curitiba é tão importante. Ele já tem 35 anos atuando na cidade com artistas, pessoas de vários lugares e tendo um fluxo muito intenso de profissionais da área da dança e também de outras áreas que acabam se encontrando ali.

E mesmo conversando com pessoas de outras cidades, eu percebo isso que você falou sobre a falta de registros. Nós, que somos pesquisadores da área, precisamos registrar nosso próprio trabalho e de colegas também para criar essa documentação. Eu vejo essa possibilidade futura de começar a escrever mais sobre o trabalho de colegas que vejo, admiro e que, infelizmente, ainda não são reconhecidos, mas são importantes e fazem total diferença na história da dança do nosso país como um todo.

Realmente é um prazer imenso estar aqui e começar a contribuir de alguma forma para construir um jeito de criar esses registros.

⁷ Ladeira a Bausch – Podcast sobre dança produzido por Juliana e Paula.

JULIANA ALVES: Quando você fala que não tem muito registro, eu vejo que, na verdade, a gente tem muito registro, só que eles ficam sempre ao encargo do diretor ou dos artistas. O que falta é a concentração e espaços democráticos que concentrem e que repliquem, para além de um acervo pessoal. É importante que seja algo democrático, aberto e tenha acessibilidade. Assim eu acho que a gente desdobra isso.

E a sua presença hoje traz um gostinho, por que além de poder fazer um episódio e fazer o que estamos amando fazer, que é proporcionar esse espaço, criar espaço de fala, de escuta e distribuir isso, também se torna um espaço que outras pessoas vem e fazem disso seus lugares também de documentação. Que desdobre! A ideia é desdobrar mesmo! Que bonito pensar que existe documentação, existe acervo, mas eles ficam distribuídos e espalhados em acervos pessoais. Que eles possam se tornar parte de uma história comum!

PAULA PETRECA: Essa discussão é tão importante, Ju! Nessa pesquisa que eu fiz sobre as modernidades, teve um artista que o acervo dela, quando ela morreu já não tinha família, ficou com a família do ex-marido. A família do ex-marido tinha uma relação muito ruim com a arte dele. Quando ele faleceu, tanto o acervo dele, quanto o dela, foram colocados no lixo. Por sorte, algum vizinho se interessou, recolheu esses acervos, viu que tinha um acervo que não era só do artista, mas também de outra pessoa, e foi procurando pessoas dessa família, até que encontrou sobrinhos de 2º grau. Agora esses sobrinhos estão recolhendo o acervo e fazendo esse esforço para tornar o acervo público e deixar de ser familiar.

Essa é uma discussão que a gente deveria tratar com mais cuidado, porque tem muita resistência quando a gente fala de um arquivo, de uma museologia da dança, por conta da ideia de que a dança é uma arte da presença e tudo isso pode fixar e engessar, mas dá para respirar muito nessas discussões com olhar para memória. E, sobretudo, é importante podermos tirar de um apagamento. A quem interessa que a gente não conheça a nossa própria história? A gente sabe muito bem dos modernos dos Estados Unidos, dos contemporâneos da Europa. Tem um lugar bem político para exercitarmos nessa recolha dos documentos ao pensar em arquivo, acervo, memória e museologia.

JULIANA ALVES: Eu sempre volto para essa pergunta: será que o ensino de dança não está muito centrado a algo muito individual? Nós guardamos essas coisas para gente e não entendemos que isso está construindo e está integrando.

Eu participei do bate-papo do lançamento de um documentário da Nó Movimento em Rede⁸ com a presença dos integrantes falando da experiência de dançar e serem profissionais da dança. O bate-papo estava aberto para perguntas e eu perguntei: como vocês se sentem sendo referências como bailarinos, professores para jovens e crianças? E uma das artistas não se via como referência. E isso saltou. Eles já são referência!

E no mesmo grupo tinha uma integrante que falou que a Cláudia, que dançou naquele dia, era sua referência e por isso ela estava ali dançando também. A gente subestima a nossa atuação enquanto estudante e amadores e enquanto participantes ativos na construção de história.

JULIANA ALVES: Vamos começar com você se apresentando e contando para os nossos ouvintes quem é você nessa ladeira, Rose.

ROSEMERI ROCHA: Eu sou a Rose Rocha, sou gaúcha e moro em Curitiba desde 1991. Trabalho com dança desde pequena. Morei depois dos 16 anos em Florianópolis e finalizei meus estudos em dança clássica em Florianópolis. Conheci a dança moderna na faculdade, no curso superior de Dança, que atualmente faz parte da UNESPAR⁹. Esse curso começou na PUCPR¹⁰ com a Fundação Teatro Guaíra. Então, eu me formei pela PUCPR e no 4º ano me formei em licenciatura pelo que já era a Faculdade de Artes do Paraná¹¹. Desde 2013 esse curso faz parte da UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná).

Eu conheci a dança moderna, a consciência corporal e a improvisação no curso de dança. Foi meu primeiro contato. Eu tinha apenas dançado um trabalho no

⁸ Nó Movimento em Rede é uma empresa curitibana com propósito social que cria, produz e compartilha arte. Sendo assim, ela atua como um lugar cooperativo entre artistas e outros criativos interessados em produzir inovação social nas mediações entre arte, terapia e educação e em partilhar tecnologias de criatividade e sensibilidade humana.

⁹ Universidade Estadual do Paraná.

¹⁰ Pontifícia Universidade Católica do Paraná

¹¹ A Faculdade de Artes do Paraná atualmente é o *campus* de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná.

final dos anos 90 de dança moderna da Sandra Meyer¹², mas fui conhecer mesmo a técnica de dança moderna na faculdade. Então, durante toda a faculdade eu participei do grupo de dança, que existe até hoje e é este que eu coordeno, que se chama UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP.

Os quatro anos que eu participei do grupo foram anos bem importantes, principalmente o primeiro ano, porque eu vinha da linha da dança clássica e eu tinha muita dificuldade para compreender a questão da desconstrução do movimento. Eu acho que uma pessoa bem importante foi o Eduardo Laranjeiras, que era um bailarino do Balé Guaíra na época e era o coordenador. Eu me debatia muito com esse contato e isso foi me dando mais impulso para seguir em frente.

Paralelamente, na faculdade eu me encantei pela dança moderna, pela consciência corporal e pela improvisação. E, nesse tempo, também tinha dança clássica na faculdade. Eu nunca tive o biotipo do balé clássico, então sempre fui correndo contra o meu biotipo para me emparelhar na dança clássica. Eu fazia dieta e emagrecia. Quando sai de Floripa estava bem magra. Eu me formei, dancei o *pas de deux*¹³ de *Coppelia*.

Quando eu entrei na faculdade, comecei a engordar muito e comecei a ter mais dificuldade com a dança clássica por conta do peso e também por alguns desgostos, já que eu nunca chegava na perfeição que era exigida. Isso foi me incomodando. Ao mesmo tempo, eu estava me interessando por este outro lugar da dança, do corpo e do movimento. Esses outros caminhos foram me dando mais prazer.

Então, eu me formei e logo eu entrei pelo concurso na Escola do Guaíra em 1995, e em 1996 eu entrei no curso de dança da faculdade. Então, atualmente eu dou aulas no curso de dança desde 1996, também sou professora do Mestrado Profissional em Artes¹⁴ da UNESPAR. Eu sai da Escola do Guaíra em

¹² Sandra Meyer é artista e pesquisadora da dança e professora titular aposentada da Universidade do Estado de Santa Catarina. Atua no PPGT/UEDESC. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, corpo, teatro, crítica, dramaturgia e dança contemporânea.

¹³ *Pas de deux* significa dança a dois em francês.

¹⁴ PPGARTES

2011. Atualmente, sou uma profissional, uma artista solista e trabalho com orientação e grupos.

JULIANA ALVES: Rose, a ponte que nos traz a esta conversa é a obra Cinco Danças, que é tão relevante na questão da história e da memória recente da dança. E que também levanta questões de qual geração importa na dança e como o próprio trabalho de cada uma de vocês levanta questões. Como foi para você integrar este trabalho, Rose?

ROSEMERI ROCHA: O (espetáculo) Cinco Danças para mim foi um super presente no momento atual. Eu não esperava nada, não tinha expectativas do resultado. Eu estava muito feliz com o processo que começou no final de janeiro. Meu primeiro encontro foi remoto, porque eu estava com covid e estava em Florianópolis. E eu respondi um questionário de quase 100 perguntas em tempo real. Eu achei que demoraria muito tempo para responder, mas passou muito rápido. Então, para mim foi um prazer!

Toda quarta-feira de manhã eu tinha encontro com ele (Fernando de Proença¹⁵, diretor do espetáculo). Os encontros eram separados e cada dia da semana era uma pessoa que tinha encontro com o Fernando. Eu me sentia muito bem, ele me deixou muito a vontade e era muito certo nos direcionamentos. Eu tive um receio porque ele sempre se considerava diretor, e eu me assustei porque não estou acostumada a trabalhar com direção e fazem anos que não trabalho assim. Eu trabalho como dramaturga colabora. Mas foi muito tranquilo, porque, por um lado, eu larguei mão da minha função de propor e organizar e me deixei ser organizada. Foi um diálogo muito bom. Tivemos algumas discussões, inclusive trouxe isso à tona no meio do processo, mas o trabalho foi crescendo e gerou a aula performativa.

Um dia o Fernando chegou e me pediu para eu escolher e dar a melhor aula que eu poderia dar para ele e para a Edith¹⁶. Eu dei duas aulas, uma das cavidades e a outra eu não me lembro qual foi. Eu também dei uma oficina do projeto na Casa Hoffmann¹⁷ e o Fernando gravou esta aula, mas eu não sabia que tinha sido gravada. E neste dia ele também gravou a aula. A Edith editou o áudio da

¹⁵ Fernando de Proença é ator, dramaturgo e diretor na cidade de Curitiba.

¹⁶ Edith de Camargo foi a responsável pela sonoplastia do espetáculo Cinco danças.

¹⁷ Casa Hoffmann é um Centro de Estudos do Movimento em Curitiba.

aula que dei para Fernando e um dia ele chegou com o material. Eu gostei muito de me ouvir e fomos trabalhando aquilo.

Eu tinha várias questões, desejos e dizia que gostaria de fazer uma dança aeróbica. E ele me perguntava “você tem certeza que quer fazer uma dança aeróbica?”. E eu respondia que não tinha certeza, mas que queria me mexer. Eu testava várias coisas, muito da sensorialidade, do cheiro e do olhar lá na Casa Quatro Ventos¹⁸. Muitas memórias vieram de quando eu dançava, da minha vida.

Um dia Fernando me colocou em uma cadeira e eu tinha que dar essa aula sentada. E ao mesmo tempo apareceu a questão do gesto. Mas meu trabalho virou um podcast. Na semana que estávamos no teatro, fomos ensaiar com o microfone e estava dando microfonia e, por isso, teríamos que ir ao estúdio gravar de novo o áudio da aula. Mas eu já tinha me acostumado com o texto, que não tinha sido decorado, mas eu o ouvia, dançava e depois falava no final da cena. Então, comecei a pensar que todo mundo estava usando o microfone e falando em cena e sugeri para Fernando e Edith que eu poderia falar e dar aula ao vivo, em tempo real. Eles adoraram a ideia!

Levei 3 dias testando, criamos uma estrutura para a aula e o corpo foi se alterando. Os gestos eram um pouco mecânicos, mas com a fala e com a mudança de uma cadeira fixa para um banco móvel eles foram mudando. Com a plateia mudou mais ainda, foi se tornando uma coisa viva. O público ria, fazia e se manifestava. Isso me deixou muito feliz!

Como eu não esperava nada, no primeiro dia após a estreia, quando as pessoas vieram me abraçar emocionadas e chorando, elas me deixaram emocionada também. E isso se repetiu nas outras semanas. Isso ficou muito forte! Eu falei para o meu analista que era como se as pessoas estivessem me relendo e eu estivesse revisitando quem eu sou. Indo para trás, para frente, ou no agora. Além de estar também em contato com as outras parceiras, que já são minhas parceiras há quase 30 anos a maioria delas. No dia 30 de maio, quando cada uma foi se apresentar e a gente não conhecia os trabalhos, mas sabíamos algumas coisas por conta das transições entre um solo e outro, foi muito

¹⁸ Casa Quatro Ventos é um espaço cultural multidisciplinar e independente, que realiza, acolhe e promove ações artísticas e culturais em Curitiba.

emocionante! O final, que chamávamos de *Coda*¹⁹, era uma diversão! Ficávamos rindo na coxia e entrávamos rindo na *Coda*.

A produção²⁰ deste projeto também foi impecável e toda a equipe colaborou o tempo todo na criação. Foi uma equipe colaborativa em todas as instâncias e nem vou mencionar os nomes, porque são todos os nomes, desde a criação, figurino, luz e som. Tudo muito impecável e detalhista no dia a dia. Inclusive, eu fiquei bem feliz com o figurino. Eu não gosto de usar vestido, mas a Amabilis²¹ insistiu. Quando eu gostei, mudaram por que o Fernando queria mais pele e me deram uma calça, com a qual eu também não estou acostumada. Mas adorei o figurino final com bota vermelha, mesmo sendo uma mudança bastante radical. Eu me abri para o projeto.

JULIANA ALVES: Muito lindo, Rose, desde quando você se apresentou falando do corpo, das mudanças de lugares, passando por Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba e depois seus modos de dança. E te ver dançar lá, cada palavra estava sendo colocada como um gesto e com cada gesto parecia que eu ia para as aulas, já que são muitas que já fiz contigo. Parecia que eu estava vendo você dando aula, mas era uma cena. Foi um eco de presenças, já que as pessoas que estavam lá também já tinham feito aula contigo. Era um uníssono de pessoas que já tinham ecoado aquele gesto junto contigo.

E foi um salto temporal como se eu estivesse passando por momentos e vivências com a dança. Eu me via nos conceitos, no modo como você abordava e apresentava aqueles conceitos e aquelas descobertas que a aula trazia. Eu me reconectava com as pessoas na plateia e ressoava a dimensão e a extensão de corpos que seu trabalho tocava e que estavam ali te prestigiando.

Para mim foi muito fácil ver aquele trabalho de 15, 20 minutos, mas é um trabalho de uma vida concentrado e incorporado ali como corpo e pensamento. Sempre percebo que a dança se estende a muitos campos de atuação e eu aprendo muito contigo. Ao ouvir você falando que foi um momento de abertura, eu percebi

¹⁹ *Coda* é um termo francês que no balé clássico significa uma parte da obra que conclui um bailado ou um espetáculo.

²⁰ Este projeto foi realizado pelo Rumo de Cultura.

²¹ Amabilis foi a figurinista responsável pelas roupas da obra Cinco danças.

que esta é a essência do que eu aprendo contigo: estar sempre aberta para o movimento, para a dança.

Como foi dar corpo e trazer para a cena um pensamento de corpo que contempla tantos corpos? Para mim é muito forte pensar que a tua dança tem essa replicação, que é um pensamento de corpo e uma atuação que replica e que está ali sendo representatividade de muitos corpos.

ROSEMERI ROCHA: É bonito isso que você traz. Primeiro porque eu não esperava que as pessoas fossem fazer aula e eu não enxergava as pessoas na plateia já que a luz no palco era muito forte. E todo mundo chegava e me contava que as pessoas começavam a fazer a aula, começavam a se mexer e faziam barulho nas poltronas. E todo dia me contavam isso. Algumas pessoas riam e eu ria junto. O Fernando dizia para eu usar a simpatia (risos). Algumas pessoas também diziam que eu era engraçada. Esse retorno das pessoas me fez viver essa troca em tempo real.

Não sei se foi na segunda ou terceira semana, mas teve um dia que eu enxerguei todo mundo, parecia que eu estava na plateia, porque eu estava muito misturada e envolvida com as pessoas. Eu acho que foi crescendo o trabalho, mas acho que também tem a ver com a própria pesquisa, que fala da sensorialidade e dos sentidos da percepção. E às vezes você entra nervosa, às vezes está cansada ou emotivamente alterada e precisa lidar com isso. O movimento, além de se potencializar, foi me dando potência. Aquela questão do aeróbico apareceu então no momento final da bateria e, depois, foi mudando e eu já não conseguia fazer o que eu fazia antes. Eu sentia vontade de ficar mais tempo, mas a música ia acabando e eu precisava levantar em prontidão.

Mas eu acho que tem a ver com essa sensorialidade como eu falei e também com os aspectos e o contexto desse corpo, que é a enação. Não é só o físico que está movendo, você não está simplesmente fazendo o movimento. Enquanto move, você está colocando para fora emoção e sentimentos que estão mexendo com você naquele momento. E eu senti isso desde a primeira vez que eu fui para o palco fazer a fotografia. Eu sentia que precisava jogar para fora muita coisa presa desses tempos de não dançar.

Eu tenho um trabalho que veio do Foz, o Corpo do Meio, no qual desde 2019 eu estou trabalhando, mas que ainda não foi amadurecido para ir para uma cena, a não ser mostras do próprio processo. A questão da direção e da produção te coloca nesse lugar da apresentação. É o contexto, e já que ele mudou (o contexto), mudou o aspecto e isso mexia muito com meu emocional, por que eu escutava a minha voz e a voz tinha um movimento que a Edith criou, que ela ficava em vários lugares do teatro. A voz ressoava.

O que as pessoas me deram de retorno também foi muito importante. Creio que a questão da enação, dos aspectos desse corpo e do atravessamento das emoções, das sensações, dos pensamentos, das memórias e das recordações com esse contexto, que não era uma sala de aula, mas uma aula performativa, foi o ponto de partida. É a corporalização das coisas, da vida, dos conceitos e da própria pesquisa, que eu sempre vejo no corpo do aluno e do artista com quem eu trabalho. Mas há muito tempo, acho que desde 2019, onde eu quis ir para o Corpo do Meio com a Lívea²², Peter²³ e Fernando, eu tinha essa vontade de mover. Eu sou uma pessoa que trabalha com muitas pessoas, instigando o movimento. Move, move, dança, improvisa, improvisa e eu quase não faço isso.

JULIANA ALVES: Eu achei lindo! E te ouvindo agora com mais consistência, corpo, história, memória e esse lugar de trânsito, porque era uma aula performática e você estava ali como professora, bailarina, amiga e como tudo de várias pessoas. E também como essa profissional e artista da dança com generosidade de partilhar todas essas percepções e sensações que teu corpo estava atravessando com todos estes modos de atuação.

Teve um momento de esquecimento com um gaguejar, que soa engraçado para quem te conhece muito nesse lugar de intimidade. Todas estas palavras e gestos são afetos. E por ser algo tão íntimo, tão cúmplice, estando ali trocando vivências e experiências, percepções de corpo e partilhando um conhecimento, sendo um conhecimento para construir o corpo do outro também, cria um lugar para te ver trabalhando para que esses lugares de atuação estivessem ali de corpo inteiro.

²² Artista da dança que reside em Curitiba.

²³ Artista da dança que reside em Curitiba.

PAULA PETRECA: Eu fico aqui um pouco no escuro, porque eu não assisti o espetáculo e não tenho todas essas informações de contexto que vocês estão trazendo, das relações entre as pessoas e as trajetórias. Mas tudo isso me traz uma curiosidade em relação ao que vocês estão compartilhando sobre a performatividade da docência também no campo da arte.

Eu trabalhei em muitos projetos como coordenadora pedagógica e em muitos lugares eu sentia essa cisão do momento em que a pessoa se inclina para a docência, como se o capítulo arte tivesse finalizado e a docência fosse um outro capítulo. Algumas pessoas de maneira mais fluída e respeitosa e outras como uma ruptura mesmo. Então, quando eu ouço o que vocês estão compartilhando eu sinto algo inspirador para todo artista-docente pensar sobre essa performatividade. E sinto na tua experiência e no teu fazer, Rose, um lugar muito interconectado, sem essa divisão de capítulos entre as coisas. Então, fico curiosa para assistir o Cinco Danças.

ROSEMERI ROCHA: Isso que você está falando é bem importante. Atualmente, eu estou em um cargo de gestão há alguns anos, e estou dando poucas aulas. Eu tenho o UM, tenho uma aula na graduação e uma na pós, e eu tenho falado que entrar em sala de aula atualmente é muito bom, é um prazer! Por que eu saio um pouco daquele lugar mais duro, que é outro contexto, onde lido com prazos, documentos, questionamentos e demandas gigantescas.

Quando eu vou para o UM na segunda e quando eu vou dar aula, inclusive eu falei ontem para os alunos do 3º ano que o mínimo que gera já é muita coisa para a gente analisar. Não precisa dar grandes conteúdos, muitos textos. Por exemplo, nós trabalhamos com dois textos em um semestre e com vários procedimentos, sendo que alguns se repetiam, e mudou muito o corpo dos alunos que estão em uma turma de 30 alunos, praticamente.

Eu dou aula com o Danilo²⁴, e no começo ele comentou que os alunos estavam com muito problema em relação ao espaço, porque ficaram dois anos na pandemia fazendo aula em casa. E ontem percebemos o quanto a turma cresceu de movimento, espacialidade e soltura. Nós trabalhamos as estratégias do olhar, espaço, dimensões e conexões do corpo. E eu tento levar isso para a gestão,

²⁴ Artista da dança em Curitiba e professor PSS do curso de Dança da UNESPAR/FAP.

para não ficar enrijecida e não ficar dura. A tua relação com o outro muda também o modo como as coisas vão se encaminhar. Então, eu acho que é um aprendizado.

MARIAH SPAGNOLO: Eu fiquei aqui te ouvindo, Rose, e me veio muito a mostra comemorativa que produzimos no ano passado (2021) pelos 35 anos do grupo, onde na abertura tiveram pessoas de cada geração falando sobre a história do grupo e sobre a tua importância, e como você acolhe. A sua presença é sempre atenta à relação, ao espaço seu e do outro e a como construir as coisas de modo colaborativo é importante para que o grupo cresça e se mantenha sempre aberto para receber pessoas de fora especialmente.

Eu te assisti no último dia do Cinco Danças e eu me senti em um ciclone. Parecia que eu estava em um movimento girando e que englobava o entorno com força. Eu me reconheci muito, me atualizei e lembrei de quando te conheci e fui fazer a aula no UM e estava na dúvida se ficaria ou não no grupo. E você, com esta energia de trazer para perto, me convidou para estar junto e continuar. E eu continuei e nunca mais sai.

Então, queria te perguntar, pensando nessa mostra que aconteceu e considerando que você já está há 22 anos no UM como diretora, mais os anos como bailarina, qual é a importância do UM na sua trajetória como artista? Como isso ressoou no Cinco Danças?

ROSEMARI ROCHA: Eu fico pensando, a cada ano com tantas coisas que eu faço, porque eu continuo no UM. Eu sempre tenho vontade de passar isso para alguém, mas nunca ninguém quis pegar. Além de um projeto, ele é um grupo cultural, porque ele tem essa característica de desdobramentos. Eu não sou o pivô que manda em tudo, tem o modo como trabalhamos com propositores, colaboradores e vários núcleos, inclusive no remoto. Fizemos mostra dois anos seguidos, tiveram várias ilhas com colaboradores de outros estados, que permanecem agora junto com o presencial também.

Eu acho que na primeira conversa com a Eleonora²⁵ me fizeram uma pergunta que me fez pensar. Por quê eu faço as coisas? Eu vou fazendo! Desde quando

²⁵ Eleonora Fabião foi convidada para a Conversa Sem Fim que aconteceu com as artistas do Cinco Danças, após a sessão do dia 19 de junho.

eu quis vir morar em Curitiba porque o meu tempo já tinha dado em Floripa. Eu queria sair de lá, queria morar fora e queria um monte de coisa. Eu fui fazendo. E eu sou muito pelo que eu vou percebendo e sentindo. Tanto que às vezes perguntam se tem alguma coisa que eu não gostei de fazer, ou fiz errado, ou me culpo por algo do passado. Eu digo que nem sei sobre isso. Eu não fico pensando muito se eu deveria ter feito isso ou aquilo, sabe? Eu sou muito feliz com as minhas escolhas e também tenho muita gratidão, porque logo quando me formei consegui dois empregos, sou hoje uma funcionária pública e nesses lugares sempre fui bem atendida.

O UM começou em 2000 comigo, e eu estava na FAP desde 1991, ou seja, já estava há quase 10 anos na FAP. Só que ele foi o lugar onde eu não trabalhei como bailarina. No UM eu comecei a ver uma coisa que eu queria botar para fora, uma coisa que estava segurando já há um tempo, que é a questão da dança, de dançar, de fazer, improvisar. A gente propõe muitas coisas, improviso, dança e música, propõe isso, propõe aquilo e muitas vezes eu não faço por que não me sinto a vontade de fazer. E o “Cinco danças” me colocou nesse lugar muito a vontade, de fazer e de usar um vestido que eu sempre tive muita resistência, por exemplo.

Então, o UM é esse lugar dos testes que apresentam pistas. É esse lugar de olhar e propor para uma pessoa que não sabe dançar, já que a maioria das pessoas que entram no UM não são da dança, são pessoas da comunidade. Quando eu falo da dança, tem duas ou três pessoas da dança e o resto do grupo todo sempre é de outros cursos e da comunidade, da psicologia, da fotografia, das artes visuais, e tem um engenheiro esse ano. O UM é o lugar da pesquisa, do sentir, de descobrir e focar na questão do corpo, da sua anatomia e da sua fisiologia, antes de conhecer o *BMC*²⁶ inclusive.

Eu fiquei pensando de onde veio isso, porque eu queria fazer medicina. Eu estudei cinco anos para fazer medicina e não passei em Florianópolis, e depois disso que eu resolvi fazer dança. Às vezes me perguntam: de onde vem isso da anatomia? Eu sempre gostei de biologia, então veio e foi vindo. E isso do foco

²⁶ O *Body-Mind Centering*SM (*BMC*SM) é uma abordagem integrada para a experiência transformadora através da reeducação e repadronização do movimento, desenvolvida pelaestadunidense Bonnie Bainbridge Cohen.

do corpo e de olhar para essas diferenças, apareceu quando eu comecei a dar aula no Guaíra ao olhar para aqueles corpos longilíneos e me perguntar como desconstruir aqueles corpos com a improvisação. Eu fui aprendendo como estagiária, depois como professora de dança moderna, dança contemporânea e depois na faculdade e no UM.

O UM é um lugar que não tem uma seleção, a pessoa entra se ela tem vontade e interesse de entrar no grupo. A coordenação, o processo de criação, as coisas todas que vão surgindo, as pessoas que chegam, os colaboradores da dança, do teatro, da performance, das artes visuais que têm vontade de criar, isso tudo vai gerando novidade e aprendizado. Com isso eu aprendo muito. Eu vejo o UM como um lugar de uma ideia de corpo que se abre, que é o nome mesmo UM, para vários aspectos e contextos, e de todas as possibilidades que se agrupam em uma coisa só, que é o lugar da dança e do movimento do corpo.

Eu acho que o UM foi o responsável por essa potência de criar corpo para ir para o corpo. Criar corpo para ir para o corpo no Cinco Danças e olhar as outras danças das parceiras e ver que cada uma tem uma dança, cada uma tem uma diferença que é movimento, que é corpo, que é história e memória. Isso foi muito importante para mim e é essa relação que eu faço com o UM e com essas diferenças que produzem potência e se potencializam nessa produção.

MARIAH SPAGNOLO: As artistas que participaram com você no Cinco Danças também passaram pelo UM de alguma forma e estiveram presentes na história do grupo. Como você percebe o grupo como um lugar de formação de artistas no cenário de Curitiba? E como você entende o papel do UM no contexto cidade?

ROSEMERI ROCHA: O UM é um lugar de trânsito, onde as pessoas entram, saem, voltam para dançar, voltam para propor e entram porque têm a necessidade de conhecer a linha. E estando ali e tendo essa experiência também conhecem outras pessoas ali dentro. As pessoas também vão dançar outras coisas em outros grupos e depois voltam. As pessoas saem e vão fazer mestrado, doutorado, outra faculdade e voltam.

Eu vejo como um lugar de trânsito e referência. Eu acho que o UM é uma referência artística, uma referência de formação, uma referência de grupo e de coletivo. Eu sempre falo que não é uma companhia e não tem caráter de

companhia. É um grupo que fica ali por determinado tempo, mas as pessoas que ficam, por exemplo você, Mariah, está há um tempão, a Juliana ficou um tempão, voltam para assistir e dizem que levam algo consigo. E é muito bonito isso que acontece, que o grupo é transitório e ao mesmo tempo constrói ramificações do próprio UM e das pessoas que participam.

JULIANA ALVES: Essa última coisa que você falou, de muitas coisas que a gente já conversou e de vivências que eu tive com o grupo, sobre a necessidade de olharem o UM como uma companhia, e você se posicionando sempre em persistir e resistir na potência de cada indivíduo que faz o grupo naquele contexto e naquele momento. E a intolerância em entender que o grupo se mantém assim, que a identidade do grupo é essa, que é esse movimento de existência.

O que o grupo de dança faz? Ele acolhe, ele abre, ele é aberto para a comunidade, ele é aberto para diferentes corpos, ele é aberto para diferentes produções e para diferentes lugares de atuação. Você pode entrar propondo, fazendo aula, dançando ou fazendo música. Quanta relevância tem esse espaço, tratando-se de dança para a comunidade.

MARIAH SPAGNOLO: Eu acho que eu e a Ju, e a Ju mais do que eu, escutamos você várias vezes dando aulas e falando coisas muito parecidas, mas é sempre muito bom te ouvir, por que sempre vem com um frescor. Talvez por essa sua abertura, não só na sua atuação no grupo, mas também como artista e, como você disse, a sua própria maneira de se colocar no Cinco Danças, acolhendo e estando aberta para as coisas que aconteceram. A sua fala sempre vem atualizada e isso dá uma esperança de que as coisas podem, assim como o grupo, manter esse caráter e essa referência, tendo essa maleabilidade, acontecendo em movimento.

JULIANA ALVES: A Rose falou desse fazer muitas coisas e às vezes voltar para a sala de aula mostra o quanto que o aluno já demanda aquilo que precisa ser aprendido. Eu, com essa coisa do materno, percebo muitas vezes o lugar da mãe que se excede ao apresentar o mundo daquela forma que ela acha que precisa ser. E às vezes ela precisa aprender a falhar e a sair de cena. Acho que também percebo o aprendizado, ao ver a sua atuação, seja como gestora de um curso ou como professora, de quantas vezes é preciso se retirar para ver o que

é a potência daquele encontro e o que é a potência daquele lugar de aprendizagem.

Desde já agradeço a Mariah como mediadora dessa conversa, Paula parceira e Rose, que disponibiliza seu tempo e sua generosa partilha dessa vida na dança e dessa construção de pensamento que muito me afeta e me constitui. Se eu estou aqui hoje fazendo esse podcast foi porque teve abertura para pensar que a dança pode estar aqui também!

ROSEMERI ROCHA: Eu agradeço o seu convite junto com a Paula. Para mim foi um prazer falar sobre a vida, sobre a dança e sobre o movimento. Eu me senti bem acolhida por vocês. E agradeço a Mariah também como convidada e participando desse momento. Eu fiquei muito emocionada e fiquei pensando sobre acolhida, ao olhar para vocês e ver a alegria no rosto de vocês, nos olhos de vocês e de como isso é bom.

Desejo que o programa de vocês continue. Eu acho que é muito importante ouvir o artista com esses ruídos todos da conversa em si. Parabéns e sucesso para vocês três!

Recebido em 14/08/2022, aceito em 02/11/2022

SEÇÃO OUTROS TEMAS

“A partilha do sensível”: arte e vida nos encontros de arte moderna e nos domingos de criação

Luana Hauptman Cardoso de Oliveira¹

Resumo

Durante a década de 1960-70 alguns eventos e propostas artísticas foram realizados a partir de uma estética de aproximação entre arte e vida. Em meio a um período conturbado e de censura da cultura no país, a arte, em diálogo com as movimentações artísticas internacionais e na resistência ao regime militar, construiu-se em meio a questões artísticas e políticas ou como Jacques Rancière conceituou, uma “partilha do sensível”. Neste contexto, este artigo analisa dois eventos: os Encontros de Arte Moderna idealizados pela crítica de arte Adalice Araújo, em Curitiba e os Domingos de criação, proposta do crítico Frederico Morais que aconteceram no Rio de Janeiro. A aproximação desses eventos tem por objetivo refletir sobre como as discussões da arte de vanguarda brasileira produziram ecos distintos nas diferentes localidades a partir de um programa artístico que propôs a transformação do sensível na arte e na sociedade através da renovação das práticas artísticas e da inserção dos sujeitos invisibilizados no processo de produção e apreciação da arte.

Palavras-chave: arte, arte brasileira, arte paranaense, vanguarda, crítica de arte.

205

“The sharing of the sensitive”: art and life in the meetings of modern art and on the sundays of creation

Abstract

During the 1960s and 1970s, some events and artistic proposals were carried out based on the aesthetics of approximation between art and life. In the midst of a troubled period and cultural censorship in the country, art, in dialogue with international artistic movements and in resistance to the military regime, was built amid artistic and political issues, or, as Jacques Rancière conceptualized, a "sharing of the sensitive." In this context, this article analyzes two events: the "Encontros de Arte Moderna" idealized by the art critic Adalice Arajo, in Curitiba, and the "Domingos de Criação," proposed by the critic Frederico Morais, that took place in Rio de Janeiro. The approximate description of these events aims to reflect on how the discussions of Brazilian avant-garde art produced distinct echoes in different locations from an artistic program that proposed the transformation of the sensitive in art and society through the renewal of artistic practices and the insertion of subjects made invisible in the process of production and appreciation of art.

Keywords: art, Brazilian art, art from Paraná, avant-garde, art criticism.

¹ Graduada em Licenciatura em Artes Visual, pela Faculdade de Artes do Paraná, mestre e doutoranda em História pela UFPR, linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/9530680369855764>

A partilha do sensível

O ponto principal do termo “partilha do sensível”, de Jacques Rancière e que interessa a esse artigo é a dupla dimensão política e estética que ele adota. As questões que relacionam esses universos dentro dos regimes de sensorialidade propostos pelo autor colocam em discussão a visibilidade dos sujeitos em relação a um sistema de normas pré-definidos e que, a partir da década de 1960 serão questionados e alterados.

Antes de seguir com essa discussão é importante atentar para alguns dos termos utilizados pelo autor e que serão recorrentes neste artigo: estética, política e regimes. Nos termos de Rancière, estética e produção artística é, grosso modo, a mesma coisa, “um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (2005, p.13). Já o termo política deve ser entendido em um sentido mais amplo, de *demos*, de vida pública, do povo como agente ativo da *polis* grega que, embora não tivesse nenhum lugar fixo no edifício social, demandou ser incluído na esfera pública exigindo igualdade com quem os governava e, assim, questionando a ordem colocada. Por fim, o conceito de “regimes” pode ser entendido como períodos históricos e essas localizações no espaço e no tempo servirão para compreender como o conceito de partilha se dará entre os grupos sociais.

Esses “regimes” são divididos pelo autor em três momentos: o ético, que apoiado nas ideias de Platão entenderá a arte como simulacro e, portanto, sem validade, pois estaria afastada do real; o poético, ou representativo que a partir de Aristóteles caracterizou e julgou a arte a partir da mimese e da capacidade técnica dos artistas, que deveriam ter como objetivo ser o mais fiel possível ao real e; o estético que é o que interessa para esse artigo.

No regime estético a arte – talvez, a partir do impressionismo, mas com maior evidência nas vanguardas – experimenta uma ausência de normas, uma indiferença em relação aos temas e um afastamento com a representação figurativa. Nesse sentido, a representação afasta-se da vida, pois não há mais um interesse em representar o real como real. Abre-se a possibilidade de o

artista explorar novos materiais e temas, sair dos círculos restritos de arte e ampliar o que, até então, era entendido como público, incluindo o “sujeito qualquer”, aquele que estava apartado da partilha do sensível, como parte, seja como tema ou como participante. Toda essa nova abordagem além de garantir a singularidade e autonomia da arte também a trouxe para mais perto do cotidiano, do comum, equiparando o fazer artístico a todo e qualquer outro fazer do mundo.

Mas porque a visibilidade dos sujeitos passa a ser uma questão nesse momento? Não são todas as pessoas público de arte? A resposta é não.

O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a ‘possui’. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não tem tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. (RANCIÈRE, 2005, p. 15-16)

207

No contexto político do regime estético, as manifestações de contracultura, por exemplo, os movimentos sociais como a Revolução de Maio de 1968, colocaram em cena sujeitos desejantes, aqueles que outrora estavam apartados da participação pública, seja no sentido de decidir ou no de apreciar, o que alterou não só as relações políticas, mas também as estéticas. A possibilidade de aliança entre operários e estudantes, a desierarquização, a equivalência de saberes e o apartamento do aparelho institucional – o poder do povo, sem partidos ou outras formas de organização - criou uma pulsão que apresentava novas possibilidades para aqueles “destinados a trabalhar com as mãos” aproximar-se dos “que receberam o privilégio do pensamento” (RANCIÈRE, 2012, p.8). Essa retroalimentação entre estética e política no sentido da inclusão desses sujeitos, temas marginais e modos de fazer vai redefinir, no regime estético, os termos dessa partilha do sensível.

Desta forma, a questão política naquele sentido já abordado, de participação das massas, passa a ser inerente à função estética e isso estava em jogo, particularmente, na década de 1960-70, no Brasil, um momento em que as

liberdades estavam sob vigilância e o fazer parte restrito a um pequeno grupo que se utilizava do poder institucional para fazer valer seus modos de vida. O fazer artístico, o lazer, passavam a ser formas de resistência.

É dentro da política, entendida para além de suas características de luta pelo poder definida por leis ou instituições, mas, a partir de uma luta mais simbólica que os objetos e sujeitos visados pelo aparato institucional serão definidos, ou seja, quem pode falar, quais vozes contam ou quem é capaz de fazer um discurso. Até o regime poético essas categorias eram mais estanques e facilmente identificáveis, mas a partir do regime estético elas começam a ficar mais fluidas. Já esteticamente as analogias sobre os lugares de cada um poderão ser feitas através das seguintes perguntas: o que se vê? O que se pode dizer sobre o que é visto? Quem tem competência para ver? Seja política ou esteticamente, o que estava em jogo naquele momento eram as definições de papéis. Quem fosse considerado apto a falar, a analisar, a participar, teria sua visibilidade garantida, tomaria parte na partilha.

Na arte há um duplo essencial, o artista e o público que, como já vimos, não são categorias fechadas e, por isso, vão ter seus papéis sendo alterados ao longo dos regimes. Se para tomar parte é preciso fazer parte são as determinações de quem não pode fazer parte que serão revistas naquele momento. Assim, se um comprador de arte ou intelectual era definido como público de arte, porque não os trabalhadores da limpeza de um museu, por exemplo? Será que, ainda como no regime ético as competências estavam definidas a partir da ocupação das pessoas, definindo o “cidadão”, ou o público de arte, a partir do “fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.”? (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Dar permissão para ver não é permitir fazer parte e é isso que algumas práticas e proposições artísticas vão buscar subverter no período de 1960-70.

Essa nova reflexão das vanguardas, inserida em um contexto mais amplo iniciado no pós-guerra se tornará crítica radical da política nos anos 1960-70. Nesse período, as perguntas que orientam o que e quem pode ver passarão a ser respondidas a partir de uma perspectiva de ruptura com as normatizações e hierarquias do regime poético e isso significa que, estando as regras da arte vinculadas a campos de força, ora localizados como projeto político de

dominação, ora como forma de resistência, as formas de partilha que passarão a ser possíveis pesarão a balança para o segundo cenário. Mas o que é essa partilha?

Partilhar pode tanto ser algo comum a todos, algo que é oferecido e compartilhado ou a determinação de quem fica com o que, qual parte é destinada a quem. Há, portanto, na mesma palavra, um sentido que pode ser singular ou plural. A determinação de qual sentido prevalecerá, no caso da arte, se não é pensada pelo artista, vai ser pensado pelo mercado, pelos museus, pelas instituições etc. Nesse momento, no entanto, observa-se um maior protagonismo dos artistas na decisão de quem participará da partilha e, em consequência, práticas que solicitam o sujeito comum como ativador da obra e propostas baseadas em fazeres cotidianos passam a guiar as práticas de vários artistas e agentes do meio.

De forma geral, essa abordagem possibilitou aproximar as práticas artísticas das práticas políticas em curso naquele momento, pensando as experimentações a partir de um sistema que evidenciava a existência de um “*comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” ao se fundar “numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades de que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p.15), ou seja, uma estética elementar que estava no dividir e compartilhar a vida.

É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre poemas e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. (RANCIÈRE, 2005, p.23)

Esses mesmos critérios estavam presentes quando Hélio Oiticica definiu no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* as características gerais da nova vanguarda, afastando a arte daquele momento de suas questões formais e abrindo caminho para que as práticas artísticas fossem pensadas a partir de uma aproximação das “maneiras de fazer” da arte com as distribuições gerais das formas de viver, a partir de:

vontade construtiva geral;

tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete;

participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica, etc.);

abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;

tendência para proposições coletivas e conseqüente (sic) abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte-pós-moderna” de Mário Pedrosa);

ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. A “Nova Objetividade” sendo pois, um estado típico de arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Realism e Primary Structures (Hard-Edge). A “Nova Objetividade” sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo p.ex. o foi o Cubismo, e também outros “ismos” constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas “uma chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” e uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade”, uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no do Dada, guardando as distancias e diferenças. (OITICICA, 1967) - grifos meus.

E é esta a proposta da vanguarda brasileira, que começou com questionamentos formais entre figuração e abstração, inserindo-se em um contexto de renovação da linguagem e experimentação, para, logo depois, se ligar ao binômio arte e vida, de uma arte política e socialmente crítica que vai proporcionar o terreno fértil para propostas como os Encontros de Arte Moderna e os Domingos de criação e embaralhar os conceitos de arte, educação, festa ou manifestação. Assim:

“(…) não apenas a questão ética e política foi um traço típico da “arte de guerrilha” brasileira, como nela ocorreu mesmo uma espécie de introjeção do político na estrutura de suas ações, o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre o *que é dito* e o *modo como se diz*. E se, de um lado, a confluência entre estética e política não é incomum na trajetória histórica das artes, de outro, contudo, naqueles anos, a vanguarda brasileira deixou uma contribuição importante ao investigar justamente os limites dessa confluência. Pois ali, a dimensão “social” não foi um aspecto “externo” ao mundo das formas, mas sim a condição mesma de sua existência enquanto

linguagem, o que se confirmou em sua aparente pretensão à tautologia e à literalidade”. (FREITAS, 2013a, p. 5-6)

Os dois eventos – Encontros de Arte Moderna, ocorridos em Curitiba-PR, no período de 1969 a 1974 e idealizados pela crítica de arte Adalice Araújo e os Domingos de Criação, realizados em 1971, no Rio de Janeiro pelo crítico de arte Frederico Moraes – abordaram as relações entre arte e vida no entendimento do que Rancière classificou como “regime estético”, ou seja, a partir de um esmaecimento das distinções entre as formas de fazer da arte e das maneiras de fazer do mundo, propondo um debate sobre o que seria naquele momento o papel da arte.

As formas e objetivos a que eles se prestaram, no entanto, evidenciarão discussões distintas, sendo a visibilidade dos sujeitos e, portanto, um teor político, mais evidente em um e a autonomia e singularidade da arte conquistada a partir dessas questões, mais central em outro.

Arte e vida

O termo *arte brasileira* traz em si superficialidades em relação a multiplicidade de caminhos e propostas da arte no território brasileiro. As polaridades – de produção, de mercado, econômicas, sociais, etc. – entre regiões de centro e periferia são demasiado fortes e acabam diminuindo as manifestações artísticas quando estas são tratadas a partir de um prisma regional, ou seja, a produção dos artistas do Rio de Janeiro e São Paulo tendem a ser consideradas representativas de uma arte nacional, enquanto a produção de outros estados são consideradas manifestações regionais e, portanto, esses artistas acabam tendo um destaque ou importância menor no chamado cenário nacional. No entanto, deve-se levar em consideração que a obra de arte sempre será resultado de seu meio e das relações construídas entre seus agentes e as várias condições daquele momento, sejam elas sociais, econômicas, culturais e/ou políticas. Sendo assim, apesar de não obterem o mesmo destaque na “história da arte brasileira”, a cena de arte paranaense bebia das mesmas fontes que os artistas cariocas, havendo, inclusive, intercâmbio de informações entre eles, por isso, a aproximação das duas cenas, através dos escritos e atuação de seus

críticos, se faz sem prejuízo para uma análise abrangente dos acontecimentos na arte brasileira.

Assim, apesar da especificidade das regiões brasileiras, a segunda metade dos anos 1960 presenciou uma nova geração de artistas² que, a partir de propostas inovadoras como “a abstração informal (tachismo) e, mais importante, a abstração geométrica (concretismo e neoconcretismo), movimentação de ideias fundamental para compreender muitos dos desdobramentos da arte brasileira nos anos 60 (...)” (REIS, 2006, p. 19-20), criou um campo próprio, autônomo e ampliado não só para as linguagens artísticas, mas para todo o sistema da arte.

De acordo com a historiadora Maria de Fátima Morethy Couto, a insatisfação de parte da classe artística com o julgamento da crítica que se baseava em antigos ismos – expressionismo, abstracionismo, surrealismo etc. – era internacional. Jasper Johns e Robert Rauschenberg nos Estados Unidos promoviam “o fim da “ditadura dos expressionistas abstratos”” e na Europa, um grupo de artistas liderados pelo crítico Pierry Restany pedia a definição de uma nova expressividade através da “apropriação de fragmentos do real para fins poéticos” (2012, p. 73). Já no Brasil, os artistas tentavam promover “um diálogo crítico com a realidade nacional, com a tensa situação política do país, e ao mesmo tempo pretendiam suscitar a integração entre prática artística e reflexão teórica por meio de debates e da publicação de textos diversos” (2012, p.72).

Esse cenário se enredava para além do contexto político e social do país e, artisticamente, reivindicavam “uma posição própria sobre o fenômeno da percepção ao assumir que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos”, ou seja, “esses artistas estavam tomando uma posição que, neste momento, não necessariamente era política, no sentido *stricto sensu* da palavra. A “política” deles era a da aproximação cada vez maior entre arte e vida” (SCOVINO, 2009, p. 1848), elemento que a vanguarda “estética” trouxe à vanguarda “política”, segundo Rancière (2005, p. 43-44), transformando a

²Os artistas do eixo Rio-São Paulo são: Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Waltercio Caldas, Lygia Clark, entre outros. Já no Paraná figuravam artistas como João Osório Brzezinski, Antonio Arney, Fernando Calderari, Helena Wong, Fernando Velloso, Jorge Sade, Waldemar Roza, Ianelli, Tomie Ohtake e Tikashi Fukushima, que apesar de manterem a pintura como linguagem, conseguiram dialogar com questões mais atuais da arte.

política em programa total de vida, e isso acabou, em vários momentos destacando um caráter político às obras. Como apontado pelo artista Cildo Meireles:

Arte é um território de liberdade. Esta afirmação pressupõe que ajam divergências, mas o território comum tem que ser defendido. O que não impede que alguns artistas façam trabalhos políticos. No chamado corpo de obra, tenho trabalhos que têm esse propósito de serem também políticos, mas isso não resume meu trabalho. É uma parte dele. A minha obra sempre aconteceu como uma espécie de reação a alguma coisa. (MEIRELES apud SCOVINO, 2009, p. 1958)

Essas reflexões presentes em diversas frentes do cenário artístico levaram a promoção de exposições e ações que questionavam algumas das práticas artísticas até aquele momento, seja no que dizia respeito à função, a forma ou ao conceito que se pretendia ser adotado. Ainda que houvesse um tipo de recusa à institucionalização da arte, as instituições não pararam de ser usadas em benefício dessa nova proposta.

Assim, tanto Couto (2012) quanto Reis (2006) apontam vários eventos que foram, em alguma medida, representativos das mudanças pela qual o campo da arte passava naquele momento. A primeira exposição neste sentido foi *Opinião 65*. Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de agosto a setembro de 1965, teve a presença de 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros, representando, segundo Paulo Reis (2006) a retomada das discussões sobre a volta da figuração de maneira bastante variada. Nesta exposição, Hélio Oiticica mostrou seus *Parangolés* pela primeira vez e, a partir deles, questionamentos sobre as estruturas da arte e das instituições foram levantados, mostrando que o objeto de arte não dependia do “cavalete” ou do cubo branco para ser entendido como tal.

Seguindo esta tendência a exposição *Proposta 65* organizada no mesmo ano pelo artista Waldemar Cordeiro, na Fundação Armando Álvares Penteado ampliou as discussões trazidas pela exposição *Opinião 65*, propondo debates públicos sobre a vanguarda no Brasil e abrindo “as portas para a constituição de um projeto de arte experimental nos anos 60 ao unir as pesquisas de figuração de vertente pop com as pesquisas derivadas do concretismo e neoconcretismo

dos anos 50” (REIS, 2006, p. 39), aproximando as trajetórias distintas dos artistas em proveito de um conceito mais produtivo de vanguarda.

Entretanto, enquanto para alguns a tomada de posição frente aos problemas políticos do país poderia se dar sem prejuízo do experimentalismo formal, para outros a arte deveria atuar como meio de organização das massas, e a preocupação com o conteúdo deveria prevalecer sobre a pesquisa plástica. (COUTO, 2012, p. 76)

A fala de Couto aponta para o fato de, apesar de uma movimentação de artistas, críticos e galeristas que mostravam uma preocupação com a relevância das práticas artísticas daquele momento e como estas poderiam aproximar-se cada vez mais do público para ampliar as discussões que estavam sendo propostas, era, sobretudo, na contramão que críticos como Ferreira Gullar, José Guilherme Merquior e Roberto Schwartz questionavam o comprometimento político desses artistas.³ Além disso também havia os artistas que não se aproximaram a nenhum dos lados e continuaram com suas produções ligadas ao movimento concretista dos anos 1950, com uma produção que, apoiada por *marchands*, não sofreu grandes abalos e continuava a ser vendida, exposta e premiada.

214

No ano seguinte, 1966, as duas exposições se repetiram trazendo novos aspectos que ainda precisavam de discussão. A exposição *Opinião 66* trouxe como destaque o debate proporcionado entre críticos e artistas, Frederico Moraes era um deles, e a necessidade de reformulação da vanguarda brasileira em relação ao que estava acontecendo fora do Brasil era um ponto.

Já a exposição *Proposta 66* realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo pelo artista visual Hélio Oiticica foi a primeira tentativa de enquadramento das propostas que estavam sendo produzidas no período. Ali definiu-se como *nova objetividade brasileira* as experiências que estavam preocupadas com a tomada de posições políticas, a superação do quadro de cavalete e a participação corporal, tátil e visual do espectador. Mas foi apenas no ano seguinte com a exposição *Nova Objetividade Brasileira* realizada no

³ Textos como “Notas para uma teoria da arte empenhada”, de José Guilherme Merquior; “Cultura posta em questão”, de Ferreira Gullar; “Notas sobre vanguarda e conformismo”, de Roberto Schwartz, são citados por Paulo Reis (2006), além do Anteprojeto do Manifesto do CPC, redigido por Carlos Estevan Martins e citado por Couto (2012). Estes textos questionavam a validade da vanguarda no que se refere a seu propósito político de instrumentalização do público.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que um programa para a vanguarda brasileira foi sintetizado, reforçando “a ligação do debate político com a realidade imediata.” (REIS, 2006, p.45)

A exposição solidificou os termos de um projeto de vanguarda para o país através da reformulação do conceito estrutural da obra de arte, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais da linguagem da pintura, escultura ou desenho, por exemplo, receberia a denominação de objeto. (REIS, 2006, p. 45)

Essas propostas foram organizadas conceitualmente, como já visto no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira, em 1967 e, pode ser considerado o ponto de virada para a arte brasileira e a consolidação da vanguarda no Brasil. Neste momento o conceito de arte se ampliava e ultrapassava o plano estético-formal. A nova atitude dos artistas que agora também se entendiam em um contexto ampliado, criadores/propositores/educadores, era a própria vanguarda e a arte partia da coletividade.*

Em 1968, uma experiência de vinte e dois dias que buscava colocar todas essas tendências em práticas de forma ampliada foi realizada no Rio de Janeiro. Idealizada por Frederico Moraes e com o apoio do Diário de Notícias, Arte no Aterro, “abrangeu um conjunto de exposições de arte contemporânea, manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos” que “exercitaram sua criatividade com diversos materiais e em diversas técnicas” (MORAIS, GOGAN, 2017, p. 236) nas instalações e imediações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Já no Paraná, 1968 via o Salão Paranaense acontecer sob a instituição do AI-5. O Ato Institucional nº 5 que restringia ainda mais a liberdade de expressão de todos através de várias medidas radicais como censura prévia, prisão sem habeas corpus, violência policial e tortura, entre outros.

Integrando-se às linguagens contemporâneas apenas na década de 1960, o Salão passou a estar mais conectado com as discussões nacionais e, mesmo afastado fisicamente do epicentro desses debates passou a ser visado não só por artistas paranaenses, mas por artistas do eixo Rio-São Paulo também ganhando reconhecimento nacional. Assim, mesmo sendo a partir de obras de

artistas de fora do estado, pois “entre os artistas paranaenses dos anos 1960, o silêncio, em obra, diante dos problemas específicos da ditadura militar é um fato concreto” (FREITAS, 2013b, p. 113), começaram a aparecer no Salão os primeiros artistas dispostos a reavaliar a relação entre arte e vida social. Acontecia assim um intercâmbio de ideias através de críticos e artistas que participaram do evento: Anna Bella Geiger (1963), Antônio Dias (1963), Rubens Gerchman (1964), Frederico Nasser (1965 e 1967), Antônio Manuel (1966 e 1968), Ivan Serpa (artista em 1961 e júri, 1968), Mário Pedrosa (júri, 1961), Frederico Morais (júri, 1961), foram alguns dos nomes que propiciaram essa aproximação das cenas.

Apesar dos artistas paranaenses ainda não terem articulado as questões de arte e vida em suas poéticas, o sentimento de que este era o caminho estava presente ideologicamente e se confirmou com a premiação do Salão de 1968 para Antônio Manuel com a obra Movimento estudantil. A afirmação de sintonia para a arte daquele momento e contra o regime militar se deu não apenas pela premiação bastante representativa, mas pela forma quase provocativa ao status quo político do país com que esta aconteceu:

Como ocorria até 1976, as premiações de 1968 foram majoritariamente concedidas pelo Governo do Estado do Paraná, através de diversos de seus órgãos. De um total de NCr\$ 16.100,00 em dinheiro, mais da metade – NCr\$ 8.500,00 – veio dos cofres públicos estaduais. Curiosamente, talvez por alguma lúdica e inteligente sutileza da comissão julgadora – que era afinal, quem decidia qual prêmio de qual instituição iria para qual obra –, o único prêmio federal coube à Antônio Manuel. A premiação? Uma ironia: ao garantir NCrR 1.000,00 para o bolso do artista, Movimento Estudantil foi laureada com o “prêmio Universidade Federal do Paraná” – juntamente o maior palco da movimentação estudantil paranaense em 1968. (FREITAS, 2013b, p. 143)

Assim, a partir das questões poéticas e estéticas conectadas por discussões políticas e sociais, relativas ao grupo, ao coletivo e ao interpessoal, a ideia de arte daquele momento projetava novos modelos de prática, uma espécie de reação ao mundo que propunha uma fruição aberta e crítica. É nesse contexto, juntamente com o acirramento do cenário político do país, que se apresentaram os Encontro de Arte Moderna, no Paraná e os Domingos de criação, no Rio de Janeiro.

Domingos de criação e encontros de arte moderna

Com o cenário da arte no Brasil em ebulição no final da década de 1960, as mudanças, sejam de ordem estética ou ideológica, eram constantes. As novas propostas artísticas, a introdução de novas mídias, o trabalho do crítico para além do jornal e um contato mais direto do artista com o público transformavam o panorama artístico, alterando suas formas e meios conforme crescia a repressão política. Segundo Mari (2012, p. 423-424) “esse impulso tardio de afirmação do caráter vanguardista da arte brasileira tomou conta de gerações de intelectuais e de artistas e foi resultado de um processo de ruptura com o modernismo da primeira metade do século XX”. Momento emblemático de luta pelas liberdades enfraquecidas, vários foram os personagens – artistas, críticos, galeristas, agitadores culturais – que se destacaram. Frederico Morais e Adalice Araújo foram dois desses nomes e suas propostas *Domingos de criação* e *Encontros de Arte Moderna* eventos que representaram essas mudanças.

Extremamente atuantes em seus meios, os críticos assumiram uma grande responsabilidade com a liberdade artística e com a atualização da arte em meio a um cenário tão conturbado. Segundo Frederico Morais⁴, as propostas daquele momento deveriam ser vistas “como ação e engajamento. O artista de vanguarda não deveria se restringir a produzir obras. Ele luta por impor suas ideias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético” (1975, p. 69), ou seja, a experiência artística não se baseava apenas na visualidade, mas no extrapolar desses limites e os *Domingos de criação* foram um pouco disso, manifestações de livre criatividade para todos. Sendo, na época, coordenador de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a proposta dos *Domingos* foi uma extensão de outros projetos que já vinham sendo desenvolvidas por Frederico Morais e, portanto, apesar de sua carga revolucionária e contestatória, era parte da programação do Museu.

Concentrados no ano de 1971 o conceito da proposta baseava-se em alguns princípios básicos, como: a noção de que a criatividade contínua pode enfrentar

⁴ Frederico Morais é natural de Belo Horizonte - MG. Em 1966 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde vive até hoje. Crítico de arte desde 1956 escreveu para o Estado de Minas (1962-1965), O Diário de Notícias - RJ (1966-1973) e para O Globo (1975-1987). Foi coordenador do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando realizou as propostas *Arte Pública no Aterro* e *Domingos de criação*.

a massificação e o processo repressivo da sociedade atual; todas as pessoas são inerentemente criativas; todo material, inclusive lixo industrial e resíduos de consumo podem ser tratados esteticamente; não se trata de levar arte ao público, mas a própria criação, pois o espectador é o principal protagonista da arte; dessacralizar a arte a partir de um relacionamento direto com a criação: “se a arte é um produto de substituição de uma vida que carece de beleza, quando esta for alcançada, não haverá necessidade de pinturas e esculturas, pois tudo será arte, afirmava premonitoriamente Mondrian” e; a arte é de todos (MORAIS; GOGAN, 2017, p. 242).

A partir disso, seis edições foram propostas, cada uma com uma temática diferente, mas todas com a intenção de ampliar as formas de vida e as possibilidades da arte, ou seja, repensar a relação entre trabalho e lazer implícitas no conceito de “domingo” através da criação artística, mas sem, necessariamente, a figura do artista. Para isso, era necessário que a proposta não exigisse algum tipo de conhecimento artístico dos participantes e extrapolasse os limites físicos da instituição, indo para rua, mesmo que ainda sob a tutela do aparelho cultural: “é na rua, onde o meio formal é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Nesse sentido, o museu deve levar à rua suas atividades, integrando-se ao cotidiano da cidade” e o artista deve ser o “propositor de situações dadas à participação do público” (MORAIS; GOGAN, 2017, p. 240-241), pois, retomando Mondrian, tudo é arte.

Com a primeira edição realizada no dia 24 de janeiro de 1971, “*Um domingo de papel*” contou com a presença dos artistas Carlos Vergara e Antônio Manoel que foram propositores de experimentações, utilizando como matéria-prima toneladas de sacos de papel, papelão, bobinas de papel-jornal, jornal, papel-higiênico, embalagens velhas e novas doadas por empresas, sendo utilizados pelo público para os mais diversos fins estéticos. Seguindo essa tendência, o segundo domingo teve como material o fio e contou com a presença dos artistas Ascânio Moraes, Eduardo Ângelo, João Carlos Goldberg, Sérgio Campo Melo, Guilherme Magalhães Vaz, Carlos Henrique Magalhães e Paulo Fogaça, além de cerca de duas mil pessoas presentes nos jardins e área externa do MAM-RJ. O terceiro material utilizado para ativar as proposições do domingo foi o tecido. Toneladas de materiais doados serviram para a livre criação do público

participante. Nesta edição, filmes sobre as duas edições anteriores foram exibidos na Cinemateca do MAM e o grupo teatral *A Comunidade*, dirigido por Amir Haddad realizou jogos dinâmicos e de improvisação com os presentes. A quarta edição é a mais conhecida, talvez por ter tido os materiais mais radicais e comuns ao mesmo tempo: toneladas de areia, cal, cimento, cascalho, argila, pedra brita etc. doados, serviram de matéria-prima para a criação artística do *Domingo terra a terra*, realizada no dia 25 de abril de 1971.

“Os trabalhos realizados por artistas e anônimos participantes situaram-se entre os extremos do corpo e da produção textual: jogos de palavras, poemas enterrados, como nos trabalhos realizados por Roberto Pontual, Osmar Dillon e Francisco Nascimento. O corpo foi modelado no gesso ou na areia, integralmente ou mediante o agigantamento de fragmentos tais como pés, mãos, torsos ou ancas. Em certos trabalhos buscou-se uma espécie de síntese minimalista entre escultura e arquitetura: projeção no piso, de uma coluna do museu, formas bulbosas, quadrículas etc. O Domingo terra a terra foi a prova de fogo da série, demonstrando, cabalmente, a vitalidade da proposta”. (MAM-RIO)

O quinto domingo teve o som como tema. Músicos, instrumentos musicais, a voz ou qualquer objeto que pudesse emitir som, foram os protagonistas dessa edição. As possibilidades de utilização do corpo iniciada n’*O Som do Domingo* foram ampliadas na última edição do evento, *Corpo a corpo do domingo que* convidava o público a levar seu próprio corpo ao MAM. Neste último evento, realizado no dia 29 de agosto de 1971, a área externa do MAM foi ocupada por grupos de dança, teatro, expressão corporal, capoeira, teatro de fantoche, contorcionistas, praticantes de artes marciais, ioga e educação física: o corpo era o suporte, meio e/ou linguagem, uma grande celebração com o objetivo de partilhar as vivências através da fruição artística.

Assim, com a participação de artistas e pessoas comuns, os *Domingos*, refletiram sobre o conceito de lazer, trabalho e vida, propondo novas possibilidades de partilha ao romper com a mera apreciação artística. Ao criar condições de participação e de visibilidade de outros sujeitos, a partir da premissa de que tudo – todo material, tema e forma – era passível para a realização de um trabalho artístico e de que todas as pessoas poderiam assumir um lugar na criação, ressignificou-se o banal, os modos de ver e pensar, tanto da arte como da vida. Se “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode

dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), então os *Domingos de criação* colocaram em xeque esse princípio, desierarquizando os “quem”, os “como” e os “onde”.

Repensar o lugar do público na arte, no entanto, não era a única ideia que guiava as vanguardas brasileiras. O regime estético no Paraná foi marcado muito mais pela abertura a novos temas, materiais e situações, do que pela inserção de novos públicos ou da arte como meio para dar “competências para ver e qualidade para dizer” a outros sujeitos. Ainda assim, as formas da vida estiveram presentes na cena de arte do Paraná e o evento que mobilizou essas questões foram os *Encontros de Arte Moderna*.

Realizados de 1969 a 1980, os Encontros foram idealizados pela crítica de arte e então professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Adalice Araújo⁵ e organizados pelo movimento estudantil do diretório acadêmico Guido Viaro daquela instituição no período de 1969 a 1974. Proposta inovadora e inédita que representou “uma forma de democratização, de acesso à cultura para muita gente, e da introdução da arte contemporânea” (ARAÚJO, 2005, p.2) no Paraná, os *Encontros* “canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva em pleno auge da repressão” e estavam “centrados na discussão estético-ideológica sobre os limites das linguagens de vanguarda” (FREITAS, 2013a, p. 6), servindo como ponte entre os artistas e críticos de outras regiões, principalmente, do Rio de Janeiro, ao oferecer palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas diversas, sempre dialogando com as relações entre arte, política e vida.

Contando com a presença de artistas como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Frederico Nasser, Jocy de Oliveira, José Rezende, Josely Carvalho, Paulo Leminski, Pedro Escosteguy e Pietrina Checcacci, além de críticos como Frederico Moraes, Mário Barata, Roberto Pontual e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e

⁵ Adalice Araújo nasceu em Ponta Grossa, no Paraná, mas ainda criança mudou-se para Curitiba. Teve uma breve atuação como artista, mas logo iniciou sua carreira como docente na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, posteriormente na Universidade Federal do Paraná. Concomitantemente também atuou como crítica de arte escrevendo para o Diário do Paraná (1969-1975) e para a Gazeta do Povo (1975 a 1990). Organizou e publicou os Dicionários de Arte do Paraná, sendo responsável pelo levantamento e sistematização da produção artística do Estado. Faleceu em 2012.

manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos aproximaram-se do imaginário contracultural, e com ele viabilizaram as primeiras ações performáticas realizadas no Paraná. No entendimento da própria Adalice, os Encontros de Arte Moderna “introduziram a contemporaneidade na arte paranaense” (FREITAS, 2017a, p.10)

Com uma periodicidade anual, cada encontro tinha uma proposta distinta e uma agenda de eventos diversos. Com a participação ativa de artistas locais como Laura Andrade, Márcia Simões, Fernando Bino, Ivens Fontoura e mais pontualmente de Paulo Leminski, Oraci Gemba e Sylvio Back, a cronologia dos Encontros foi a seguinte: Os dois primeiros Encontros, 1969 e 1970, “limitaram-se a três formas básicas: palestras, cursos práticos e exposições convencionais” (FREITAS, 2017b, p. 89), deixando evidente sua proposta pedagógica e formativa para seu público-alvo: os estudantes da EMBAP e artistas locais. A partir do III Encontro, em 1971, até 1974, último ano de realização sob a organização do Diretório Acadêmico da EMBAP e de Adalice Araújo, a disposição para práticas mais experimentais e, portanto, de aproximação entre arte e vida, foram mais evidentes e tiveram a presença de artistas como Artur Barrio, João Ricardo Moderno, Frederico Moraes, Jocely Carvalho, entre outros. “A partir de 1975, os *Encontros de Arte Moderna* deixaram de existir, ao menos nos termos que haviam ocorrido até então” (FREITAS, 2017b, p. 381). O VII Encontro “na contramão dos eventos anteriores, reforçaria a divisão entre os campos expressivos, reforçando assim a formação artística especializada implícita nos currículos da EMBAP” (FREITAS, 2017b, p. 382) e o VIII Encontro teve uma programação dedicada aos quadrinhos. O Encontro de número IX, nem aconteceu em Curitiba, mas em Antonina, uma cidade litorânea do Paraná e adotou uma abordagem regionalista e comunitária da arte. Com um intervalo de dois anos, o X Encontro resumiu-se a uma única palestra do historiador da arte e professor Mário Barata para encerrar-se no ano seguinte, 1980, buscando retomar o formato inicial e abordando, em uma semana de programação “uma temática abrangente e expansiva, intitulada “Arte gestual, arte conceitual e imagem dupla”” (FREITAS, 2017b, p. 386), mas que já não tinha a mesma preocupação de experimentação das edições iniciais.

Os *Encontros* de 1971 a 1974 foram, portanto, os mais representativos das questões levantadas neste artigo, excedendo seu caráter pedagógico e

atualizador inicial e conseguindo ter uma relevância para o debate da arte nacional que os Encontros finais não tiveram. No entanto, por questões de sincronicidade e aproximações formais com os *Domingos de criação*, a análise se restringirá ao III Encontro de Arte Moderna.

Realizado entre os dias 18 a 30 de outubro de 1971, a proposta daquela edição era uma “humanização” da arte, tendo destaque às pesquisas de caráter experimental. Nesta ocasião, Adalice apresentou-o da seguinte forma:

Enquanto o ser humano viver, terá a necessidade de criar. Por vezes, falsos conceitos levam uma pseudo-elite a uma série de enormes deformações psíquicas que impedem ou retardam o próprio processo evolutivo das gerações mais jovens. Isto se dá porque, em sua estratificação, está de tal forma presa a padrões pré-estabelecidos que acaba rejeitando qualquer inovação. Ora, isto é tremendamente paradoxal, visto que a sociedade, para sobreviver, necessita de constante renovação, que é por si dinâmica e exige dos jovens a descoberta de novas situações através das quais, somente, é que é possível chegarem a uma autoconscientização. Daí a razão pela qual julgamos de extrema importância os encontros da nova geração com pessoas cuja experiência, no campo da criatividade, possibilite-lhe uma série de informações e debates que levam à pesquisa, experimentação e descoberta. Chamamos portanto a atenção para a fundamental importância do III Encontro de Arte Moderna. (ARAÚJO, 1971)

222

Os treze dias de evento contaram com exposições, palestras e um curso prático ministrado por Frederico Jayme Nasser, ex-integrante do Grupo Rex. Além dele, Raphael Buongiorno Neto, professor de estética da FAAP, José Seixas Patriani, professor de Sociologia da Comunicação, da USP e Douglas Sabóia da Cunha, professor da PUC-PR falaram ao público. As exposições trouxeram os trabalhos dos artistas do Paraná, Antônio Arney, uma exibição conjunta de Silvia Parmo Folloni e Ana Pereira, alunas da EMBAP e uma exposição coletiva intitulada *Nova Geração*, com os artistas Celso Diniz Braga, Claudete Matsuyama, Douglas Dulce, Elisabeth Silva, Fernando Bini, Ivens Fontoura, Márcia Simões, Maria José Appel, Renato Good de Camargo, Ronaldo Murilo Leão, Sonia Rosa, Tokio Sato e Yara Strobel. Já os artistas de outros estados foram Osmar Dillon que participou do movimento neoconcreto no Rio de Janeiro e a gravadora paulista Betty Giudice.

Como um dos convidados dessa edição, Frederico Moraes havia proposto realizar duas palestras e uma ação artística. As palestras aconteceram nos dias

28 e 29 de outubro, sob o tema “Vanguarda”, já a proposta artística ficou para o encerramento do evento, no dia 30. O *happening* “Sábado de criação” aconteceu com a participação de artistas, estudantes e professores de artes, além dos envolvidos na organização do evento, agitadores culturais e interessados em geral, no pátio de obras do que viria a ser a Rodoferroviária de Curitiba, em um sábado em que os operários não estavam trabalhando. Os presentes realizaram uma tarde de imersão na arte, tendo como possibilidades de criação os materiais de construção presentes na obra e seus próprios corpos. A proposta visava potencializar o caráter criador da arte e estendê-lo para todos, num laboratório de arte experimental que se utilizava do mundo para acontecer. A referência aos *Domingos de criação* que tinham sido realizados naquele ano e principalmente ao *Domingo terra a terra* era bastante óbvia e o formato *happening* “que por intermédio do uso estético do corpo do artista e do próprio público, tendia a fazer uma relação entre arte e vida – ou melhor, entre linguagem e prática social – o seu eixo exploratório fundamental” (FREITAS, 2017b, p. 60) norteava as experimentações. Ainda assim:

Embora dominado pela energia criativa dos estudantes de artes, o Sábado da Criação (sic) foi fruto sobretudo do encontro entre o livre-exercício da fantasia juvenil, derivado da proposta aberta de Frederico Moraes, e as eventuais limitações de um dado contexto moral, de corte mais tradicional. Submetido à presença de crianças, casais e agentes da cultura local, o evento conjugou a vocação libertária da vanguarda contracultural com as disposições estéticas e comportamentais da classe média ilustrada curitibana. O clima misto, no final das contas, propiciou uma certa vibração afetiva, uma comunhão positiva, um sentimento comum de partilha e cumplicidade. (FREITAS, 2015)

A partilha ressaltada por Freitas, no entanto, foi bastante parcial se analisarmos pelo prisma do conceito de “partilha do sensível”, de Rancière, pois não envolveu o público não-usual da arte, apenas ofereceu uma nova perspectiva aos que já a consumiam, uma festa entre amigos, sendo essa a principal diferença em relação aos *Domingos de criação*.

A preocupação estética de atualização da cena artística dos *Encontros de Arte Moderna* em relação com as propostas de criação ampliada dos *Domingos de Criação* mostra que apesar de um discurso de vanguarda que aproximava os eventos em relação às questões artísticas ainda havia um distanciamento

poético que não conseguiu absorver o papel da arte para emancipação dos sujeitos, das não visibilidades, muito por conta de um senso conservador que caracterizou por muito tempo a arte feita no Paraná e que, em certa medida, ainda dificultava um olhar para fora dos temas, materiais e outros públicos da arte.

Assim, os *Domingos de criação* conseguiram colocar o “espectador na obra de arte como ato comportamental, ético e lúdico” (FREITAS, 2013a, p.7), já os *Encontros de Arte Moderna* davam alguns passos em relação a novas possibilidades postas pelas vanguardas representando a atualização da cena local, mas sem conseguir atingir o público “não iniciado” de arte. No entanto, os dois eventos apresentaram, de formas distintas as características observadas no regime estético: de um lado, a autonomia dos artistas, a emancipação do público e a inovação relativa aos temas e usos das práticas artísticas e de outro, a busca de uma ruptura com as estruturas academicistas da arte e a luta por garantir sua autonomia e singularidade.

Desta forma, a análise das ações realizadas nos *Encontros de Arte Moderna* e nos *Domingos de criação* fornecem pistas da urgência que se tinha de apropriação da vida pela arte em uma tentativa de, para além das experimentações técnicas e linguísticas, dar visibilidade a novos públicos e novos temas, aproximando questões poéticas e políticas do cotidiano das pessoas, para que estas pudessem fazer parte das discussões através da partilha de experiências, onde “a interioridade do sujeito se confundisse com uma noção de liberdade, mais pública e política” (REIS, 2006, p. 72). Os resultados alcançados foram distintos nos dois lugares, mas ao cabo, foram sintomas do regime estético no qual estavam inseridos e partilharam, com intensidades distintas, o sensível em seus meios.

224

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Adalice. **Participe do III Encontro de Arte Moderna**, Diário do Paraná, Curitiba, 17 out. 1971.

ARAÚJO, Adalice. **Arte – é hoje pró-texto**, *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 ago. 1972.

ARAÚJO, Adalice. **Entrevista concedida a Lilian Hollanda Gassen.** Curitiba, 27 jun. 2005, p. 2.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira.** Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 71-87, janeiro-junho de 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v25n49/06.pdf>

FREITAS, Artur Correia de. **O dilema da vanguarda: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna.** XVII Congresso Nacional de História, Natal: Rio Grande do Norte, 2013a.

FREITAS, Artur Correia de. **Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo.** Curitiba: Medusa, 2013b.

FREITAS, Artur Correia de. **Corpo em festa: Frederico Moraes e o Sábado da Criação.** Revista do Programa de Pós-graduação em artes da UNB. V. 13, nº 1, 2015.

FREITAS, Artur Correia de. **Memória e esquecimento: Adalice Araújo e a invenção da arte paranaense.** In: COSTA, Hilton; PEGORARO, Jonas; STANCZYK, Milton. (Org.). O Paraná pelo caminho: histórias, trajetórias e perspectivas. Vol. 1 - Imagens. 1ed. Curitiba: Máquina de Escrever, 2017a, v. 01, p. 152-186.

FREITAS, Artur Correia de. **Festa no Vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna.** São Paulo: Intermeios, 2017b.

MAM-RIO. **50 anos dos Domingos da Criação.** Disponível em: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>

MARI, Marcelo. **Frederico Moraes e A crise da vanguarda no Brasil (1960-70).** VIII Encontro de História da Arte, 2012, pg. 423-431.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

MORAIS, Frederico; GOGAN, Jessica. **Domingos de criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação.** Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição: **Nova Objetividade Brasileira. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,** 1967. Disponível em: <https://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/esquema-geral-da-nova-objetividade-helio-oiticica/>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Antígona, 2012.

REIS, Paulo R. O. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SCOVINO, Felipe. **Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia.

Recebido em 18/03/2022, aceito em 13/10/2022

A Cor Digital: Mondrian e Computer Art.

Raphael Francisco da Silva¹

Resumo

Este artigo pretende relacionar artistas de diferentes períodos do século XX a partir do conceito de cor digital tal como proposto pela autora Carolyn Kane, ou seja, através de um viés estilístico em detrimento do meio ou plataforma. Dessa forma pretende-se então ilustrar a partir das composições de Piet Mondrian, Hiroshi Kawano e Waldemar Cordeiro as possibilidades de artes concebidas e/ou realizadas a partir de conceitos de colorismo digital empregados parcial ou totalmente em suas obras, de forma a traçar paralelos entre as obras de diferentes períodos. Intentamos também demonstrar os aspectos técnicos e aparatos tecnológicos utilizados de modo a evidenciar as relações híbridas entre arte, ciência e tecnologia subjacente nas obras dos três artistas. Para reforçar o entendimento do conceito de colorismo digital proposto por Kane foi necessária uma breve distinção entre aparatos digitais e analógicos assim como uma introdução aos sistemas de cores aditivas e sistema de cores subtrativas. Como referencial teórico complementar e para melhor salientar os argumentos do modelo proposto por Kane são empregados texto de outros autores, como Arlindo Machado (2013), Gilles Deleuze (2011) e textos dos próprios artistas apresentados neste artigo.

Palavras-Chave: Imagem Digital, Arte Digital, Cor, Computer Art, Pintura

227

Digital color: Mondrian and Computer Art.

Abstract

This article intends to relate artists from different periods of the 20th century to the concept of digital color proposed by the author, Carolyn Kane, that is, through a stylistic bias to the detriment of the medium or platform. In this way, it is intended to illustrate from the compositions of Piet Mondrian, Hiroshi Kawano, and Waldemar Cordeiro the possibilities of arts conceived and/or realized from concepts of digital colorism used partially or totally in their works in order to draw parallels between works from different eras. We also intend to demonstrate the technical aspects and technological devices used to highlight the hybrid relations between art, science, and technology underlying the works of the three artists. To reinforce the understanding of the concept of digital colorism proposed by Kane, a brief distinction between digital and analog devices was necessary, as was an introduction to additive and subtractive color systems. As a complementary theoretical framework and to better emphasize the arguments of the model proposed by Kane, texts by other authors are used, such as Arlindo Machado (2013), Gilles Deleuze (2011), and texts by the artists themselves presented in this article.

¹ Artista visual paulista radicado em Curitiba desde 2008. As poéticas de seus trabalhos transitam nas interseções entre pintura abstrata, arte computacional, vídeo e código. Formado em Licenciatura em Artes Visuais pela EMBAP – UNESPAR – 2015. Mestrando em Poéticas Visuais no PPG Artes Unespar Curitiba - Turma de 2021
Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/7303505397950165>

Keywords: Digital Image, Digital Art, Color, Computer Art, Painting.

Em pintura, a paleta representa parte significativa da poética de um artista, frequentemente é nessa paleta que o artista traz consigo suas características estilísticas, por vezes até características de um certo movimento artístico. As cores na pintura acompanham o desenvolvimento tecnológico, o domínio físico e químico da matéria. A forma de obtenção de pigmentos tem se transformado ao longo da história, desde a utilização de sangue animal, carvão, plantas, pedras a componentes químicos inorgânicos, por vezes contendo elementos insalubres ou tóxicos. O desenvolvimento tecnológico de meados século XX possibilitou a exibição de cores sem a utilização de pigmentos em uma superfície, a fim de atingir o que hoje chamamos convencionalmente de “cor digital”, ou seja, cor produzida a partir de um aparato tecnológico/técnico emissor de luz em um determinado comprimento de onda que nos transmite a impressão de uma cor específica na superfície de uma tela. Conforme esses aparatos evoluem e se atualizam as possibilidades de cores multiplicam-se exponencialmente dentro do espectro visível possível ao olho humano.

228

Apesar da ubiquidade das telas eletrônicas, da assimilada tecnologia de transmissão de cores digitais via pixels² e da possibilidade e facilidade de artistas desenvolverem suas paletas e técnicas de pintura de forma completamente independente de materiais táteis e/ou suportes tradicionais, usando de recursos computacionais e a partir de abstrações matemáticas para elaboração das suas paletas, Carolyn Kane propõe um outro entendimento sobre o conceito do que seria uma “paleta digital” ao afirmar que assim como universo dos dados discretos computacionais as cores que conhecemos são, na realidade, uma simplificação/padronização de certos elementos cromáticos, estes que podem ser constituídos de pigmentos físicos presentes em tubos de tinta industrializados ou de valores numéricos que poderão, a partir de certos dispositivos, consistir de um feixe luminoso em uma superfície bidimensional, ou seja, uma tela eletrônica.

² Contração do termo *Picture Element* (CHEN, 2012, p.91)

Entretanto o ponto de interesse de tal afirmação é que a forma de separação/seleção dessas cores específicas não seria diferente em obras tradicionais da pintura, uma vez que alguns renomados artistas costumam ser bem específicos na escolha e distribuição das cores na superfície bidimensional, como demonstraremos mais adiante neste trabalho. Já em um ambiente eletrônico, e de modo semelhante à superfície pictórica, a distribuição das cores se dá de forma ordenada pelo artista e/ou pelo dispositivo, tomando como exemplo uma tela de padrão RGB³, um sistema de cores aditivas (CHEN, 2012, p.147), esse valor cromático será convertido em código luminoso de três valores em cada pixel dessa tela, que, ao reagir a esses valores, conseqüentemente irá nos permitir a apreciação de uma determinada tonalidade em sua superfície ou em parte dela, dessa forma o artista opera de acordo com as capacidades desse dispositivo, tal capacidade pode variar consideravelmente de acordo com sua data de fabricação, marca, modelo, resolução e tecnologia empregada, tendo em vista que limitações técnicas podem ser impostas pelo aparato, por vezes exigindo uma simplificação cromática e/ou adequação do artista ao suporte.

Essa simplificação é também necessária no universo das tintas/cores produzidas a partir de pigmentos, mesmo que os matizes desse sistema sejam obtidos por um outro sistema de combinação de cores, denominado sistema subtrativo (CHEN, 2012, p.140) é importante salientar ainda que à parte dos sistemas eletrônicos de geração/reprodução de imagens e cores, no mundo físico e em medidas analógicas, a variação entre uma cor e outra pode ter infinitos matizes, portanto uma simplificação se faz necessária para que possamos organizar essa variação virtualmente infinita de matizes diferentes.

Uma forma de compreender essa simplificação seria analisando algumas convenções adotadas para a catalogação e indexação de informações, nesse caso, informações cromáticas. Para além dos nomes mais simples das cores, que já aprendemos desde tenra idade, podemos usar como exemplos de maior especificidade um catálogo de cores de uma fabricante de tintas ou algumas convenções acerca de uma cor, por exemplo, a cor Azul Ultramar, para que

³ Abreviação para *Red, Green and Blue* (CHEN, 2012, p.147)

possamos organizar esses dados mais apropriadamente, seja por finalidades artísticas ou logísticas.

A partir do século 19, quando, graças à industrialização, as tintas passaram a ser armazenadas e comercializadas em tubos (BERRY, 2017, p.49), os fabricantes precisavam estabelecer um catálogo de cores para demonstração e distribuição da sua marca, a partir desse catálogo os artistas poderiam escolher as cores que melhor lhe serviriam e assim elaboravam suas paletas e suas obras. É nessa altura que devemos observar que existe uma substancial distância temporal entre a “banalização” do catálogo comercial de cores e da cor obtida por um código lógico-matemático que controla a luz na superfície de um dispositivo eletrônico. Sem ainda que se fosse estabelecida uma convenção de telas eletrônicas ou sistema digital padronizado de cores, que surgiriam apenas em meados do século XX.

Porém, retornando ao argumento de Carolyn Kane, ao estabelecer um paralelo com alguns artistas do século XX, e de um ponto de vista conceitual, poder-se-ia afirmar que suas paletas já eram digitais antes mesmo das telas eletrônicas, pois alguns desses artistas já haviam simplificado suas composições suficientemente a ponto de que as cores presentes nessas obras poderiam facilmente ser numeradas e listadas, afinal, como irá afirmar a autora.

As cores digitais mantêm distinções entre dentro e fora: onde uma cor começa e onde termina, e o que é uma cor e o que não é. Zoneamento, distinção e separação são as palavras-chave das cores digitais (KANE, 2019, p.114, tradução nossa)⁴

Como exemplos dessas distinções, separações e zoneamento a autora irá citar os Monocromos de Robert Rauschenberg, os catálogos de cor como em “180 Farben” de Gerhard Richter, as células e conduítes de Peter Halley e muitos dos trabalhos de Piet Mondrian. Segundo a autora, em todas essas obras são empregados os conceitos de colorismo digital, porém sem o uso de um aparato eletrônico, de forma que os conceitos de cores analógicas e cores digitais são melhores compreendidos evidenciados do ponto de vista estilístico em

⁴ *Digital colors retain distinctions between inside and outside: where one color begins and where it ends, and what one color is and what it is not. Zoning, distinction, and separation are the catchwords of digital colors*

detrimento de uma análise do meio ou plataforma (KANE, 2019, p.115 tradução nossa).

Essas questões de diferenciação de meio ou plataforma descritas por Kane nos levam ao reconhecimento e evidenciação de uma oposição simples entre uma superfície tradicional de pintura (tela, papel, madeira) e a superfície de aparato tecnológico eletrônico capaz de veicular a visualidade de um trabalho artístico como alternativa aos suportes mais tradicionais.

As telas eletrônicas são diversas e já progrediram consideravelmente desde sua criação, a evolução dessa tecnologia não é o escopo desse texto, tampouco objetivamos aqui demonstrar detalhes pormenorizados do seu funcionamento, nem todas as suas possibilidades de utilização fora do campo das artes visuais. Entretanto é importante ressaltar que convém ao artista que se propõe a utilizar tal meio de reprodução ter em mente que as distinções entre técnica e aparato tecnológico vão se tornando progressivamente turvas de modo que, como ilustrou Walter Benjamin (1994, p.183, apud NORONHA, 2006, p.24) ao afirmar que “quem pretende estabelecer algum tipo de comunicação mediada pela máquina, deve adaptar-se às técnicas de reprodução, entender as características e mecanismos específicos desses novos meios”.

231

Assim, antes de partirmos para a interpretação estilística de imagens (como sugere Kane) em superfícies bidimensionais convém considerar brevemente algumas distinções entre essas superfícies de obras abordadas nesse texto, entre as mais antigas e convencionais como tela, madeira ou papel e outros suportes mais recentes, dotados de outros recursos e possibilidades. Deveras importante e também necessária será uma sucinta diferenciação entre sistemas analógicos e sistemas digitais descritos pela autora.

O analógico é definido como uma série de formas de onda contínuas e gradações infinitas de dados, como encontrado em um disco de vinil, nas ondas sonoras trocadas em conversas face a face, ou em computadores eletrônicos analógicos. Os dados operam por analogia. Um computador analógico, por exemplo, pega uma quantidade de uma fonte física, como uma corrente elétrica ou som, e a abstrai em um valor correspondente que é diretamente representativo da entrada, como uma onda sonora ou raios-X. Os dados são então transferidos da entrada para a saída de forma contínua, que um produtor pode controlar “modulando” a frequência única entre eles.

A tecnologia digital, por outro lado, é definida por uma série de unidades discretas de informação das quais outras formações podem derivar. Em um sistema digital, como um computador digital, a linguagem básica é aritmética. Um computador digital opera através de uma quantização rigorosa de valores numéricos discretos, muitas vezes em forma binária, onde cada unidade (0 ou 1) é a linha de base da qual derivam todas as outras mídias digitais. (KANE, p. 111. Tradução Nossa)⁵

A partir desse trecho podemos compreender que lógica que sustenta um sistema digital deriva da oposição entre dois valores antagônicos ou da combinação sequencial desses dois valores, 0 ou 1, verdadeiro ou falso, ligado ou desligado. Conseqüentemente a autora demonstra de forma subjacente que o conhecimento acerca das características e mecanismos de diferentes tecnologias é importante para que o artista possa operar livremente em qualquer um desses contextos, ou seja, adequado aos meios de reprodução como proposto por Benjamin.

Cabe-nos considerar, entretanto, que não raramente parte, grande parte ou todo o funcionamento dos aparatos de reprodução nos é desconhecido, pode-se considerar ainda que esse desconhecimento se estende também aos processos envolvidos na geração de uma imagem em sua superfície, que por vezes são ignoradas para dar luz ao que consideraremos uma “obra de arte” (ou imagem técnica) veiculada a partir desse dispositivo.

Para Arlindo Machado, na mesma direção de Walter Benjamin, um artista contemporâneo precisa superar a função pré-determinada desses aparatos, agindo ativamente para explorar os limites da sua funcionalidade, deixando de agir como mero “operador de botões” e envolvendo-se completamente no

⁵ *The analog is defined as a series of continuous wave forms and infinite gradations of data, as found on a vinyl record, in the sound waves exchanged in face-to-face conversation, or in analog electronic computers. Data operate through analogy. An analog computer, for example, takes a quantity from a physical source, like an electric current or sound, and abstracts it into a corresponding value that is directly representative of the input, such as a sound wave or X-ray. Data are then transferred from input to output in a continuous form, which a producer can control by “modulating” the single frequency between them.*

Digital technology, on the other hand, is defined by a series of discrete units of information from which other formations can then derive. In a digital system, such as a digital computer, the basic language is arithmetic. A digital computer operates through a rigorous quantization of discrete numerical values, often in binary form, where each unit (0 or 1) is the baseline from which all other digital media derive (KANE, 2019 p.111)

processo, tanto tecnicamente quanto poeticamente, de forma que as tecnologias, técnicas e processos se misturem. (MACHADO, 2013)

Esse artigo propõe demonstrar a partir de três artistas como essa funcionalidade pode ser compreendida a partir da pintura, sem, entretanto, dissociá-la dos aparatos que irão possibilitar sua apreciação ou reprodução. Dessa forma torna-se necessário selecionar algumas obras e artistas a fim de direcionar a discussão mais apropriadamente tomando emprestados os conceitos de colorismo digital propostos por Carolyn Kane citados anteriormente.

O ponto de partida seria uma parte da obra de Piet Mondrian, suas *grid paintings*, onde são mais notáveis, em sua pintura abstrata, formas geométricas retangulares, divisões bem estabelecidas dos espaços pictóricos, estas preenchidas com cores sólidas bem distintas e simples, todas separadas por linhas pretas mais ou menos espessas, em uma narrativa visual que Deleuze irá denominar “código simbólico”

233

Mas a ele segue-se que a pintura abstrata elabora menos um diagrama que um código simbólico, seguindo as grandes oposições formais. Ela substituiu o diagrama por um código. Este código é “digital”, não no sentido manual, mas no sentido em que conta um dedo. De fato, os “dígitos” são as unidades que reagrupam visualmente os termos em oposição. (DELEUZE, 2011, p.53)

Esse “código digital” proposto por Deleuze é compreendido e explorado por Carolyn Kane em sua compreensão da separação digital de cores na pintura tradicional, na medida em que essas separações, zoneamentos e especificidade na escolha de cores abarcariam o conceito de “digitalismo”, tal qual os números discretos presentes em códigos digitais aritméticos ou nas contas de um ábaco.

Retornando às *grid paintings* de Mondrian muito se pode compreender acerca das suas concepções compositivas em seu texto de 1937⁶, percebemos como o direcionamento dos termos(ou elementos construtivos de oposição em sua obra são variados, como o próprio artista se encarrega em descrever, a oposição

⁶ Piet Mondrian “Arte Plástica e Arte Plástica Pura” (“Arte Figurativa e Arte Não-figurativa”).

entre linhas verticais e horizontais, a divisão entre uma área de cor e outra, sua poética racionalista em busca de uma verdade perene mas não universalista, de um ideal de natureza humana mais distante dos instintos animais e das paixões e do próprio desejo de se “aproximar da verdade o mais perto possível e, portanto, abstraindo tudo até chegar à qualidade fundamental dos objetos” (MONDRIAN in ALSTON, p13. Tradução Nossa)⁷

Sendo as formas geométricas uma abstração tão profunda da forma, quase sempre podemos considerá-las neutras; e, devido à sua tensão e à pureza de seus contornos, pode-se até mesmo preferi-las às demais formas neutras.(MONDRIAN in CHIPP, p.355)

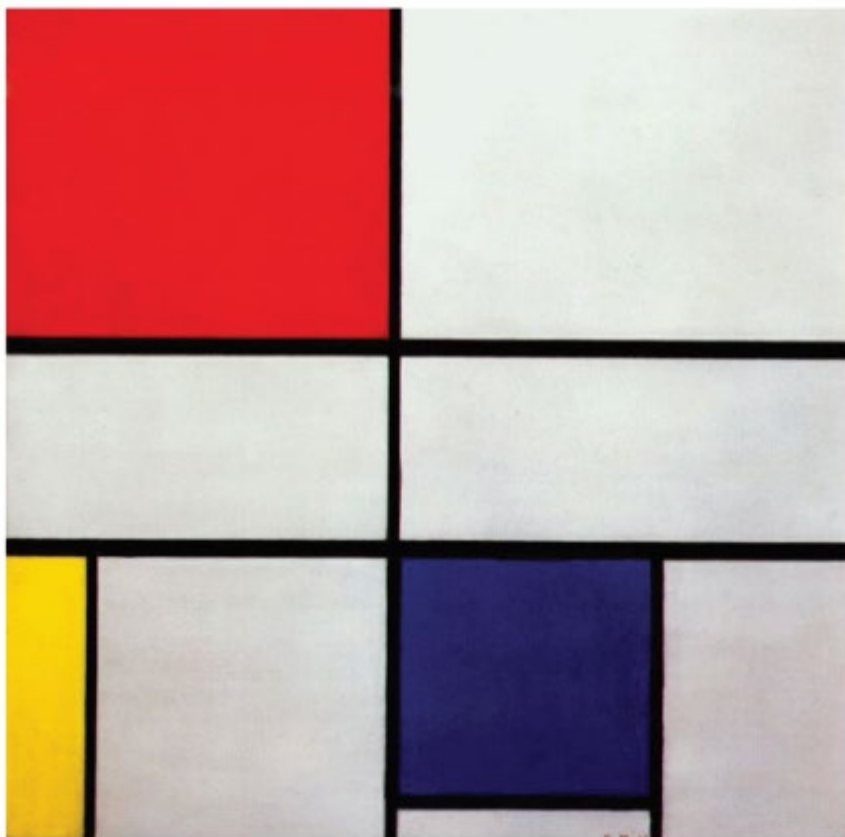


Fig. 1. Composição C Nº III com vermelho, amarelo e azul, de Piet Mondrian, 1930. 56 x 52cm, óleo sobre tela.

Fonte: Alston, 2014, p.83.

⁷ *“I wish to approach truth as closely as is possible, and therefore I abstract everything until I arrive at the fundamental quality of objects”*

Essa qualidade fundamental dos objetos referida e idealizada por Mondrian, sua compreensão de que uma narrativa poderia ser compreendida a partir da oposição de uma quantidade mínima de elementos visuais, como linhas verticais e horizontais, ou de formas geométricas simples como retângulos ou círculos, remete à lógica binária que estaria presente algumas décadas depois em outro ambiente, este também derivado de uma acentuada racionalidade da qual depende, da relação ordenada entre lógica, aritmética e geometria contida nos códigos computacionais. Ainda que se desconheça a relação direta de Piet Mondrian com o que viria a ser conhecido como *Computer Art* dos anos 60 (ou mesmo com dispositivos eletrônicos digitais de composição) uma referência direta às suas *grid paintings* aparece na série de composições híbridas “Artificial Mondrian” de autoria de um dos pioneiros desse gênero, o filósofo e artista japonês Hiroshi Kawano.

Porém, antes de adentrarmos nas composições de Kawano, e para contextualizarmos e ilustrarmos adequadamente um fragmento da *Computer Art* utilizaremos ainda outro célebre artista e pioneiro deste gênero, o artista Ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro. Para tanto selecionaremos algumas obras do período conhecido como “Arteônica”, de Waldemar Cordeiro e dos já citados trabalhos de Kawano, visando estabelecer as relações propostas nesse artigo.

Ambos concebem o espaço pictórico provido pela máquina de modo semelhante, Waldemar Cordeiro estabelece, a partir de caracteres alfanuméricos, uma relação de valores tonais para a composição de obras como “Derivadas de uma Imagem” de 1969 e “A Mulher que não é B.B.” de 1971, de modo que uma fotografia em escala de cinza é convertida em 7 diferentes tipos de caracteres ou sobreposições de caracteres a fim de que em conjunto elas possibilitam a transmissão da visualidade de uma imagem (MACHADO, 2013). Do ponto de vista cromático, apenas duas cores encarregam-se dessa imagem, o preto proveniente da impressora e o branco do papel, sendo a sobreposição de caracteres a técnica empregada para exercer a função de estabelecer os valores tonais de cada ponto na imagem



Fig 2 A mulher que não é BB, de Waldemar Cordeiro, 1971. 30cmx46cm, impressão em offset

Fonte: Google Arts and Culture

Os trabalhos da série “Derivadas de uma imagem” prolongam a discussão da visualidade ao propor um modelo matemático de derivadas que possibilitaria a divisão entre os corpos presentes na imagem de amostra, com a coautoria do físico italiano Giorgio Moscati, além de outros programadores do laboratório de pesquisa da Unicamp, onde Waldemar Cordeiro utilizando um computador IBM 360/44 pôde utilizar uma tecnologia avançada para a época em linguagem de programação não especificada.

Esses modelos surgiram, como irá descrever Moscati, a partir das inquietações do artista Waldemar Cordeiro uma vez que este não queria obter uma mera reprodução “fria” da impressão mecânica, de uma simples cópia composta a partir de uma fotografia comum, o artista desejava também um significado mais profundo e as escolhas das imagens reforçam essas escolhas indicando um salto importante em direção a uma abstração numérica/simbólica, na busca de uma visualidade única, automatizada, porém com significado poético e social (MACHADO, 2013), de modo que podemos compreender que o artista já concebia relações híbridas entre arte e tecnologia.

Na série de composições intitulada “Artificial Mondrian” de 1969 do matemático e filósofo japonês Hiroshi Kawano um modo semelhante é empregado na composição, entretanto o compositor japonês acrescenta uma diferente camada de complexidade ao reinterpretar os caracteres gerados automaticamente pelo seu computador HITAC 5020 através de um programa escrito linguagem FORTRAN IV convertendo-os posteriormente em múltiplos número de cores pré-determinadas de mais ou menos 1 polegada de largura dispostos lado a lado a fim de estabelecer sua composição impressa ao longo de diversos papéis, alguns com vários metros de comprimento.

237

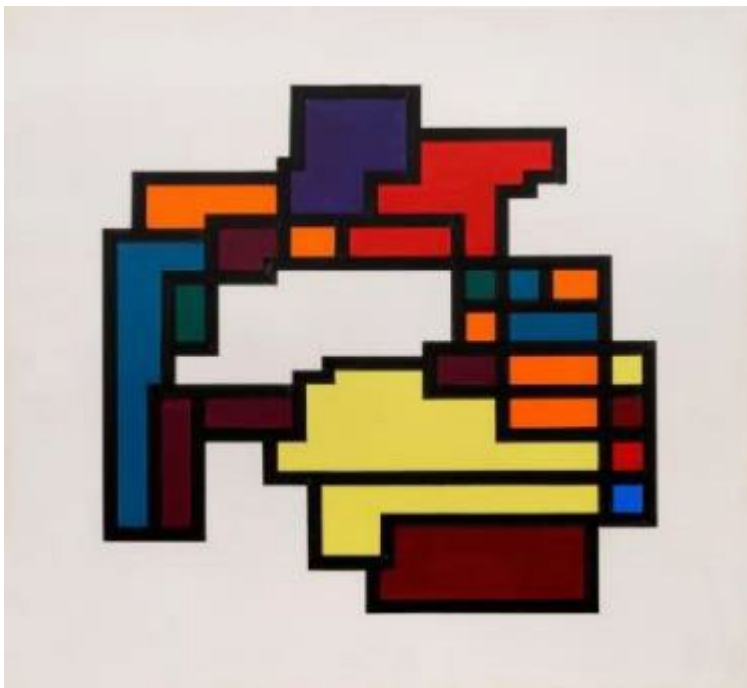


Fig.3. KD 27 da série *Artificial Mondrian* de Hiroshi Kawano, 1969, 51 x 47,7 cm. Pintura após projeto gerado por computador; computador: HITAC 5020; linguagem de programação: FORTRAN 4; guache sobre papel. Fonte: ZKM - Center for Art and Media Karlsruhe

Com auxílio assistentes, que coloriram a guache cada um desses papéis onde estavam os diversos retângulos com as cores desejadas, obteve-se uma composição muito semelhante a alguns trabalhos de Piet Mondrian. Contudo séries anteriores de Kawano demonstram que o autor já havia experimentado com as mesmas cores presentes nas *grid paintings* mais conhecidas de Mondrian e o mesmo tipo de zoneamento rígido entre as mesmas, de modo a obter composições retangulares, tal qual o fez o artista holandês.

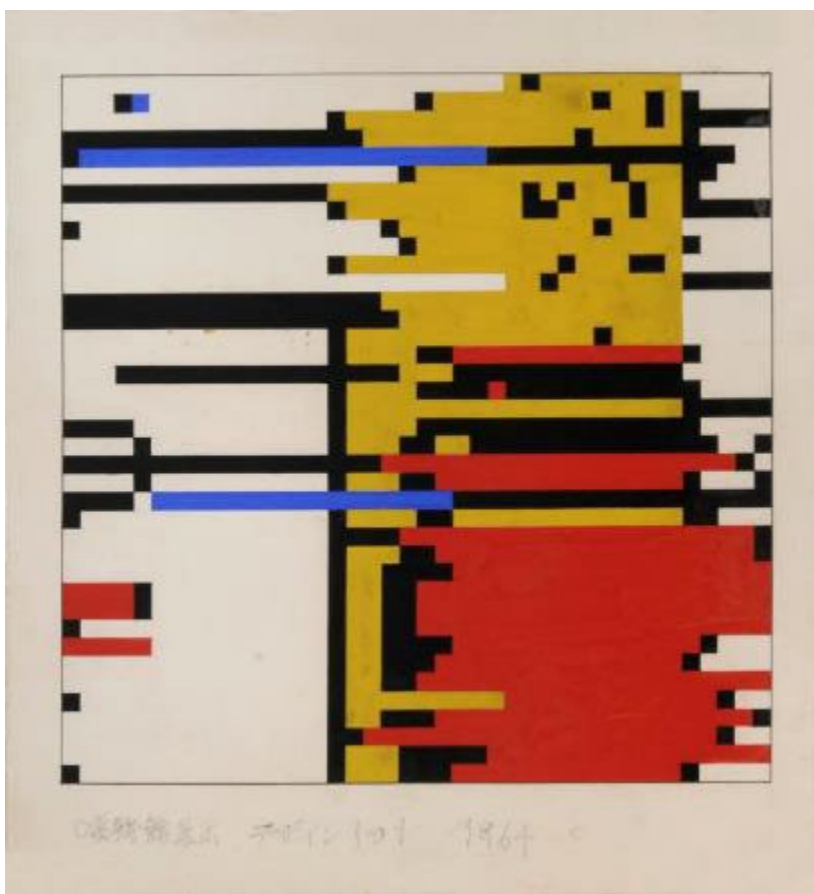


Fig.4. Design 3-3. Data 5, 5, 5, 5, 5 [Design 1-1. Data 2, 2, 2, 2], de Hiroshi Kawano, 1964, 51 x 47,7 cm. Pintura após projeto gerado por computador; computador: OKITAC 5090A; linguagem de programação: OKISIP; guache sobre papel.

Fonte: ZKM - Center for Art and Media Karlsruhe

Cabe comparar as composições de Kawano e Cordeiro no sentido de que ambas partem de um elemento mínimo de composição, uma área cromática retangular mínima usada por ambos os artistas de modo semelhante ao que hoje entendemos como pixel, as duas composições possuem uma resolução ditada pela máquina que utilizaram para imprimi-las, esse elemento mínimo entretanto

foi explorado de maneiras diferentes, Cordeiro optou por uma lista de valores tonais, já Kawano fez uma divisão cromática de valores a partir de uma pintura manual em guache, esta realizada por um assistente a partir dos valores impressos em papel com os valores gerados pelo programa escrito pelo próprio artista.

É importante ressaltar que ambos os artistas empregam os conceitos de colorismo digital propostos por Carolyn Kane. Esta propõe distinções muito claras entre elementos pictóricos depositados na superfície bidimensional, assim, nessas composições é crucial que o zoneamento seja perceptível para que a composição alcance o seu objetivo, independentemente de tratar-se ou não uma imagem representacional. Nesses casos, entretanto, os atributos digitais presentes nas composições finais eram também fruto da necessidade de se adequar às limitações técnicas dos equipamentos utilizados para a composição, uma vez que ambos os artistas operavam computadores muito limitados e sem a utilização de uma interface gráfica, de modo que o resultado da programação precisava ser impresso em papel para que pudesse ser visualizado. Arlindo Machado descreve o processo de Waldemar Cordeiro ao afirmar que

Basicamente, Cordeiro trabalhou com o sistema de pixelização, que consistia em desmembrar a imagem em unidades mínimas, chamadas pixels (picture elements) em informática. Na verdade, ele não utilizava pixels de verdade, mas sim letras, números, sinais gráficos, simples ou encavalados uns em cima dos outros, para sugerir diferentes texturas ou tonalidades de preto, branco e cinza (em algumas poucas obras, ele chegou a utilizar também as cores básicas). Embora a aparência fosse sofisticada, pois alicerçada numa complexa programação matemática, o princípio é arqueológico, pois se baseia no mesmo princípio da cestaria, da malharia, da tapeçaria, do tricô, de todas essas técnicas que utilizam uma estrutura de linhas e pontos para construir imagens, como acontecia também nos vitrais das catedrais góticas da Idade Média (MACHADO, 2013)

Alinhado com a constatação de Arlindo Machado, Waldemar não era alienado dessas interferências com movimentos predecessores (dos quais também foi parte no Brasil), isso é perceptível em seu texto de 1972, *Arteônica* quando se refere a outros movimentos artísticos de vanguarda.

No Brasil a *computer art* iniciada em 1968 encontra antecedentes metodológicos na arte concreta, que apareceu no fim da década de 40 e teve seu maior desenvolvimento, atingindo o apogeu, na década 50/60. A arte concreta foi no Brasil a única que utilizou

métodos digitais para a criação. Coincidindo com o período que apresentou o maior índice de industrialização, a arte concreta no Brasil forneceu algoritmos largamente utilizados para comunicação através de meios industriais de produção. (CORDEIRO, 1972)

Todas as obras citadas empregam tal colorismo digital sem usar o recurso de tela eletrônica digital para sua transmissão final, a obra de Mondrian mais distante da invenção das telas eletrônicas carrega consigo inúmeros fundamentos cruciais da abstração que viria a ser empregada na vinda da *Computer Art* e na própria concepção de imagens na tela eletrônica, a começar pela sua busca em depurar as formas da sua pintura e a sua paleta a elementos mínimos e fundamentais.

Apesar do termo digital estar hoje imbricado a dispositivos eletrônicos é válido considerar ainda, que para além de expressões gráficas do passado, como as descritas por Arlindo Machado, ou movimentos artísticos como descritos por Waldemar Cordeiro, uma relação mais fundamental pode ser estabelecida com o próprio corpo humano, como propôs Deleuze, e Kane posteriormente no seu esforço em demonstrar que “a tecnologia digital não é exclusiva da computação moderna. Nossos dois conjuntos de cinco dígitos conhecidos como dedos são um sistema digital que sempre fez parte da cultura humana.” (KANE, p.111, tradução nossa)⁸

A relação entre composições de diferentes épocas já era uma verdade assimilada por Mondrian de modo perspicaz, a racionalidade aguda que buscava o artista encontraria espaço em outras manifestações vindouras (sendo a *Computer Art* uma delas) assim como as relações híbridas entre pintura, técnicas e aparatos de reprodução, como irá relatar o artista quando afirma que “A complexidade da arte se deve ao fato de diferentes graus de sua evolução estarem presentes ao mesmo tempo. O presente encerra em si o passado e o futuro.” (MONDRIAN in CHIPP, p.357)

Concluindo, Kawano, Cordeiro e outros artistas demonstrariam posteriormente em suas composições, experimentos e textos (alguns deles abordados nesse

⁸ But digital technology is not exclusive to modern computing. Our two sets of five digits known as fingers are a digital system that has always been a part of human culture.

artigo) a precisão da sentença de Mondrian. De outra parte, Carolyn Kane retrospectivamente confirmaria tais afirmações ao colocar luz na compreensão do artista holandês de um contínuo histórico, ou de um conhecimento acumulado estabelecido por artistas do passado dos quais os artistas do presente poderiam (ou deveriam) ser imbuídos. Kane, a partir de uma arqueologia digital de algumas técnicas das artes visuais, demonstrou então a possibilidade de estabelecer conexões entre obras e pensamentos de diferentes períodos do século XX, a partir da sua noção de colorismo digital, tal como os artistas abordados nesse artigo o compreenderam em suas respectivas épocas e como esse artigo pretendeu evidenciar.

Referências Bibliográficas

- ALSTON, Isabella. **Mondrian**. Charlotte: TAJ Book International LLC, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2013.
- BERRY, Clotilde Roth-Meyer. Beyond Devilish Humor: The Serious Side of Jehan-Georges Vibert, 'Painter of Cardinals'. **Getty Research Journal**, vol. 9, janeiro de 2017, p. 39–56. DOI.org, <https://doi.org/10.1086/691286>.
- CHEN, Janglin (Ed.), CRANTON, Wayne (Ed.); FINN, Mark (Ed.). **Handbook of visual display technology**. Springer, 2012.
- CORDEIRO, Waldemar (org.). **Arteônica**. São Paulo: EDUSP, 1972.
- CORDEIRO, Waldemar. **A Mulher que não é B.B. 1971**. Offset. 30cmx46cm. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/a-mulher-que-nao-É-bb/1AGGG7oU7B_rNg?hl=pt-br Acesso em 15 de julho de 2022
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- GRISTWOOD, Simone. Hiroshi Kawano (1925–2012): japan's pioneer of computer arts. Leonardo, [S.L.], v. 52, n. 1, p. 75-80, fev. 2019. MIT Press - Journals. http://dx.doi.org/10.1162/leon_a_01605.
- KANE, Carolyn. **Chromatic Algorithms: Synthetic Color, Computer Art and Aesthetics after Code**. Chicago, University of Chicago Press, 2014.
- KANE, Carolyn. **High-Tech Trash Glitch, Noise, and Aesthetic Failure**. Oakland, University of California Press, 2019.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**, São Paulo, Volume 16, 1993.
- MACHADO Arlindo. Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, Volume 18, 2015.

NORONHA, Fábio Jabur. **Apropriação + Repetição + Justaposição: Alguns roteiros para redes telemáticas**. 2006. 140f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) -Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre. 2006.

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto"**. 2004. 150f Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, São Paulo 2004.

ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe. **Hiroshi Kawano. The Philosopher at the Computer**. Karlsruhe, 2011. Disponível em: <https://zkm.de/en/exhibition/2011/09/hiroshi-kawano-the-philosopher-at-the-computer>

Recebido em 29/07/2022, aceito em 11/11/2022

A adaptação em videoclipes como desafio narrativo na imagem em movimento

Ana Carvalho ¹

Célia Vieira²

Resumo

Pela sua natureza eminentemente polifónica e multimédia, o videoclipe tem sido um campo de ensaio para reconfigurações que o posicionam como um dos formatos mais desafiantes no estudo da imagem em movimento. Situando-nos, de um ponto de vista teórico, na linha das teorias da adaptação e da textualidade revistas por Bruhn (2013), Bryant (2013) e Elliot (2020), neste artigo pretendemos abordar a diluição de fronteiras entre videoclipe, curta-metragem, videoarte e instalação, a partir do estudo da obra de alguns realizadores contemporâneos de videoclipes, dentre os quais destacamos Kahlil Joseph. Pretende-se não apenas abordar o videoclipe como fenómeno integrado num processo alargado de transmediação, que acentua os modos de disrupção narrativa deste formato, como ainda compreender o modo como as obras em análise expandem o conceito de adaptação. Esta expansão abrange não só os géneros da exibição de imagem em movimento como contribuem para as mudanças em curso no entendimento de história e da cultura contemporâneas no sentido de inclusão e pluralidade racial.

Palavras-chave: Videoclipe; Narratividade; Adaptação; Realização; Kahlil Joseph

243

Adaptation in videoclips as a narrative challenge within the moving image

Abstract

Due to its eminently polyphonic and multimedia nature, the videoclip has been the testing ground for reconfigurations that position it as one of the most challenging formats for study within the field of moving images. From a theoretical point of view, in line with the theories of adaptation and textuality reviewed by Bruhn (2013), Bryant (2013), and Elliot (2020), in this article we intend to address the possibilities of blurring the boundaries between videoclip, short-film, video art, and installation, based on the study of the work of some contemporary videoclip directors, among whom we highlight Kahlil Joseph. It is our intention to not only approach the videoclip as a phenomenon integrated in a broad process of transmediation, which accentuates the modes of narrative disruption of this format, but also to understand the way in which the works under analysis expand the

¹ Ana Carvalho (CIAC|UMaia) é Professora Auxiliar e Coordenadora da Licenciatura Arte Multimédia da Universidade da Maia e Investigadora do CIAC (Centro de Investigação em Arte e Comunicação, da Universidade do Algarve) e do CITEI (Centro de Investigação em Tecnologias e Estudos Intermédia, UMaia). No âmbito da investigação destaca-se a participação no projeto CyPET, financiado pelo FCT, que estuda as intersecções entre a ciberperformance e os novos modelos de ensino online; a co-curadoria da exposição Omnisciência Estratégias de Fractura e Fuga (2021), a organização do evento E-X-S-I (Encontro de Expressões entre Som e Imagem) (desde 2016) e a coedição do livro The Audiovisual Breakthrough (2016).
Link para a plataforma ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6522-5345>

² Professora Associada do Departamento de Ciências da Comunicação e Tecnologias de Informação da Universidade da Maia, Portugal.

concept of adaptation. This expansion encompasses not only moving image genres, but also contributes to the ongoing changes in contemporary understanding of history and culture towards inclusion and racial plurality.

keywords: Videoclip; Narrativity; Adaptation; Directing; Kahlil Joseph

Do videoclipe à vanguarda pop e hip hop

Pela sua natureza eminentemente polifônica e multimídia, o videoclipe tem sido um campo de ensaio para reconfigurações que o posicionam como um dos formatos mais desafiantes no estudo da imagem em movimento. Expandindo-se para além do seu meio e da sua funcionalidade de origem, o videoclipe encontrou um terreno fértil para a experimentação, mercê também da sua conversão num dos meios com maior circulação e mais apto para chegar a novas gerações de audiências (Austerlitz, 2007, Keazor e Wübbena, 2010). Em termos de produção, seja recorrendo a capturas de imagens, seja resultantes da ação de jogar um videogame (designadas de machinima), utilizando ferramentas da produção audiovisual ao vivo, como o VVV (entre outros softwares), ou mesmo utilizando imagens algorítmicas, o videoclipe expandindo-se para formatos de vídeos interativos ou em formatos híbridos e confirmou a sua capacidade de adaptação, afastando-se da relação natural com o formato da canção pop (equivalente ao formato single) e da sua função promocional, para se aproximar do conceito de curta-metragem e mesmo de vídeo experimental.

Mesmo se a importância cultural do videoclipe é inequívoca enquanto gênero autônomo, gostaríamos de compreender, de seguida, o modo como esta manifestação artística foi apropriada pelas instituições museológicas, incidindo sobretudo nos casos de artistas plásticos, visuais ou performáticos cuja obra expande as fronteiras deste gênero. Não se pretende, pois, avaliar a legitimidade do formato pela aproximação a outras manifestações, nem tampouco negligenciar a importância de criadores cuja videografia foi determinante na história do videoclipe, mas apenas apurar a relevância adquirida por conteúdos que extrapolaram o âmbito extravideoclípico, procurando identificar as estratégias de adaptação desenvolvidas.

Neste processo de miscigenação do videoclipe, algumas obras, como, por exemplo, “O Superman” (1981), de Laurie Anderson, adquirido pelo MoMA de Nova Iorque, migraram do seu contexto de comunicação original e foram

convertidas em objeto artístico museológico, e, como tal, tornaram-se colecionáveis e autonomizaram-se relativamente à peça musical que adaptam. O videoclipe passou a ocupar o espaço do museu da mesma forma que um filme experimental ou qualquer outra peça cujo valor cultural simbólico é necessário preservar. É assim que, enquanto objeto audiovisual, passa a integrar a produção artística dos criadores. Caso disso são os videoclipes de Pipilotti Rist, cuja obra “I am a victim of this song” (1995) integra a coleção do MoMA, ou das performances do coletivo Chicks On Speed (participação no Turner Prize Retrospective, Tate, em 2007), só para citar alguns exemplos. Se para estes artistas a realização de videoclipes ocupa um lugar central na filmografia enquanto produção artística, muitos outros artistas encontram neste subgênero cinemático um território profícuo para a experimentação fora das suas habituais práticas artísticas. Os casos são muitos e dos quais destacamos o artista britânico Damien Hirst que realizou “Country House” (1995) para os Blur, o artista vídeógrafo Tony Oursler que realizou “Where Are We Now?” (2013) para David Bowie ou a pintora Allison Schulnik que realizou “Ready, Able” (2009) para os Grizzly Bear, entre outros.

245

Esta migração do videoclipe ocorre em paralelo com o posicionamento das manifestações pop / mainstream como arte, ao incorporarem a permanente necessidade de inovação e de experimentalismo inerentes ao conceito de vanguarda. A entrada do pop no Museu, simbolicamente ilustrada pelo videoclipe “Apushit” (2018), The Carters (Beyoncé e Jay-Z), atesta esta aproximação entre as instituições de legitimação artística e um produto de consumo massivo, beneficiando as primeiras com um marketing inaudito, que abre o espaço museológico a novos canais, meios e públicos, e beneficiando os segundos com o reconhecimento deste suporte como forma de arte incorporada institucionalmente. Esta aproximação reveste-se de uma outra dimensão ideológica quando o que está em causa é o hip hop, na medida em que a sua institucionalização converte uma expressão da contracultura em manifestação legitimada, dando voz ao constructo artístico e ideológico preconizado por coletivos e criadores individuais até então considerados como menores. A contracultura hip hop, na sua fusão com as instituições artísticas, é colocada, por essa via ainda, na senda das vanguardas, elas também preconizadoras da

diluição de fronteiras binárias entre artes maiores e menores, entre alta e baixa cultura (Altass, 2019). Esta hibridização dos contextos de exibição das obras vai de par com a integração multicultural. Por exemplo, os videocliques realizados por Emmanuel Adjei reavivam a tradição das comunidades. É o caso de “Shahmaran” (2018), de Sevdaliza, em que o realizador remete para a mitologia de origem árabe, ou do filme “Black Is King” (2020), de Beyoncé, em que, como corealizador, remete diretamente para culturas africanas numa perspectiva afro-futurista. Do mesmo modo, Madonna, no videoclipe “Batuka” (2019), inclui na pop as tradições musicais das comunidades negras pré-coloniais de Cabo Verde.

É neste contexto que a produção artística de Kahlil Joseph se destaca. Conhecido pelos vídeos que realizou para Beyoncé e para Kendrick Lamar, tem apresentado obras artísticas como realizador e como artista visual, eliminando qualquer fronteira entre videoclipe e curta-metragem. Os seus trabalhos audiovisuais apresentam-se em contextos de galeria e museus, centram-se na atual realidade dos afroamericanos, mas sempre estabelecendo pontes temporais históricas e atemporais. Ao mesmo tempo, o percurso de Kahlil Joseph insere-se numa ascendente tendência para quebrar barreiras que segmentam a inclusão de artistas negros de forma transversal na cultura americana. Para o autor, como para criadores como Arthur Jafa, entre outros, as origens negras não são elementos externos - a cultura do Outro - mas parte integrante da diversidade do que é a cultura americana como um todo. As suas narrativas remetem para uma realidade quotidiana que reforça o negro como cidadão, mas que, ao mesmo tempo, transcende essa realidade para incluir dimensões fantasmáticas, simbólicas, irrealis, que, por vezes, funcionam como *portais* entre vida e morte, entre presente e memória.

Nesta diluição das categorias espaço-temporais, é notória a influência da obra de realizadores como o tailandês Apichatpong Weerasethakul ou ainda da tradição fílmica de Andrei Tarkovsky. É nesse sentido que uma breve revisão da sua produção artística permite identificar uma estética de desfragmentação narrativa na qual a adaptação, seja sob a forma de videoclipe, seja sob a forma de instalação constitui ela própria um discurso ideológico.

Da estética de desfragmentação ao cinema fluxo

Aquando da sua revelação, em 2012, com a realização de “The Mirror Between Us”, uma curta-metragem com banda sonora de Flying Lotus, produzida por Roman Coppola com o fim de promover novos talentos mas também de divulgar destinos de viagem com o patrocínio de WHotels e da Intel, Kahlil Joseph firmou um estilo caracterizado pela descontinuidade narrativa e pela elipse enquanto matriz de uma história que é menos contada do que sugerida. Já nessa criação se anunciam alguns dos *leitmotivs* que distinguem o imaginário do realizador e que constituem parte de um vocabulário visual sucessivamente reescrito nas obras seguintes, a saber: o espaço urbano como não-lugar, o meio aquático como manifestação de uma dimensão outra da existência ou a suspensão onírica das personagens situadas numa fronteira indistinta entre sonho e a realidade.

Mas é com a premiada curta-metragem “Until The Quiet Comes” (2012), inspirada no álbum homónimo de Flying Lotus que Kahlil Joseph se consagra, no mesmo ano, como realizador. O vídeo não corresponde ao conceito convencional de videoclipe, porque a obra não visa explicitamente a promoção de um single ou a capitalização das imagens de uma banda ou de um cantor. A descontinuidade imposta pela junção de diferentes músicas e de diferentes ruídos afasta-nos da estética comum da música e do vídeo pop, para nos apresentar uma obra autónoma, com a sua própria linguagem, inscrita na poética do seu realizador, mesmo se em diálogo com o compositor.

Do ponto de vista sonoro, o filme incorpora as seguintes composições do álbum homónimo: “See Thru To U”, “Hunger”, e “Getting There e “Until The Quiet Comes”. No início da narrativa, uma criança, com um ar duro, numa piscina vazia, simula disparar uma arma, o tiro faz ricochete, atinge-a e o seu sangue desenha um largo lastro ao longo do chão. A cena estabelece uma antítese com a letra do single “Until The Quiet Comes”, que se ouve nesse momento, quando a letra da música evoca um «Dream of love and , light and laughter / [...] my heart». De seguida, há um *flashback* para uma recordação de felicidade da criança, em Los Angeles, uma cena luminosa, marcada pelas brincadeiras inocentes das crianças e pela admiração do rapaz por um jovem mais velho, que o acarinha. A cena decorre em Nickerson Gardens, um bairro social de Los

Angeles conhecido pelos problemáticos gangs de rua. Rapidamente a ação avança para a noite, estabelecendo uma analogia com o single que inspira esta parte do filme, “Hunger”, quando, de novo pela letra da música se alude a um «Scent inside the air tonight». A disforia adensa-se a partir daqui com a imagem de um jovem baleado, precisamente aquele que, na memória anterior, servia de ídolo ao protagonista. É também a partir daqui que se evidencia a dimensão fantástica da curta-metragem, quando o cadáver se ergue e dança uma coreografia invisível para os habitantes do bairro, saindo da «Body's cage» para que remetia o mesmo single e deslizando através dos vivos. Esta migração é acompanhada por uma terceira letra, do single “Getting There”, que remete tanto para um determinismo que, acima da vontade, condiciona a perda «Was it not for us to claim», como para um espaço metafísico para o qual se dirige o ser humano: “Getting There”.

O filme, para além desta história não-linear, que relata, numa relação causa-efeito, pela analepse, a morte simbólica, no presente, do rapaz e o acontecimento que a terá despoletado, numa história iniciática pela qual o rapaz passou subitamente da infância para a idade adulta através da experiência de sofrimento, apresenta uma outra narrativa em alternância com esta. Trata-se da imagem de um cadáver submerso, que, nos três momentos em que é visível, descreve um movimento de catábase e de ascese para a luz. Esta outra narrativa, contrariando o ciclo de morte e de violência da história principal, continua o percurso *post-mortem*, numa viagem onde a água, metáfora de lustração e de vida, parece corresponder à quietude final para a qual o título reenviava.

Qual é, pois, o modo como esta curta-metragem adapta o álbum de que parte? Parece-nos que a tese de Bruhn (2013), segundo a qual a obra de chegada estabelece um diálogo em diferido com a obra de partida, fazendo rever essa obra à luz de novos sentidos se aplicaria aqui. Ao ver o filme, o espectador efetua um percurso de vai e vem entre a obra fonte e a obra adaptada (Bruhn, 2013), com vista a aceitar ou refutar ou discutir o que o filme traz ao álbum e a reposicionar a sua perceção da obra num novo contexto e num novo *medium*. Esta iluminação recíproca funda-se no reconhecimento de que cada *medium* possui a sua especificidade e de que o processo de análise comparativa não

exclui a identificação de semelhanças e diferenças resultantes da transferência, pelo contrário, ambos os textos são revistos pela transformação (Bruhn, 2013).

Note-se que o álbum, fundado sobretudo na dimensão acústica, não possuía história que não fosse a que pudesse ser sugerida pelos títulos das composições. Mesmo se a violência, o fantástico e a metafísica eram evocados por diversos títulos, o filme coloca-nos num tempo e num espaço concretos, dando corpo e imagem a sensações apenas sugeridas nas composições. Mais ainda, o tom geral do álbum centra-se no sonho, de acordo com depoimentos do próprio autor (Kahlil, 2017), inscrevendo-se numa “Dream Art” de que Little Nemo é um ícone, e tendo nas sonoridades mágicas e hipnóticas um potenciador da imersão onírica. Na curta-metragem, o sonho é, segundo a letra, uma utopia de «Love and laughter» interrompida na infância, ou a possibilidade de um ressurgimento metafísico. Nele, o cadáver é uma massa líquida que escorre pela rua, para dentro de um carro, que deixa entrever, na parte traseira, a frase: “What is life”, quando a alma inicia a nova etapa do seu percurso. A adaptação de Kahlil Joseph parte do título “Until The Quiet Comes”, para escrever uma história que opõe um percurso geracional de morte e drama que só é interrompido quando a quietude da morte ou da salvação por ela ocorrem; “Until” é o ponto de chegada de uma travessia existencial e temporal, eventualmente ligada a uma crença indefinida, pois que uma das testemunhas do homicídio possuía no boné intencionalmente direcionado para a câmara, a palavra “believe”.

Assim como as composições de Flying Lotus se afastam de ritmos e de cadências para se tornar flutuação, ressonância, reverberação, anulando qualquer distinção entre melodia, foleys e vocalização, em sonoridades suspensas entre o sonho, a magia e a realidade, Kahlil Joseph desenvolve uma linguagem fílmica de descontinuidade e de suspensão cada vez mais fluída nas produções seguintes.

Em 2013, a parceria do músico experimental e do realizador conduz à criação de uma das *Shorts on Sundays*, uma série de curtas-metragens difundidas no canal NOWNESS. Com o título “Wildcat”, o filme de Kahlil Joseph, com a música de Alice Coltrane, remasterizada por Flying Lotus, e produzido pelo coletivo What Matters Most, a que o próprio realizador pertenceu, apresenta-se como uma espécie de documentário experimental inspirado nas tradições e vivências de

uma comunidade de Grayson, Oklahoma. Nesta região da América profunda, a imagem do cowboy reativa os mitos fundadores da nação americana cuja identidade é simbolicamente evocada nas imagens da bandeira diversas vezes exibida no filme, ao mesmo tempo que inscreve a sociedade negra nessa História. Mas, para além desta leitura sócio-histórica, a curta-metragem, ao conjugar memórias íntimas e familiares com a tradição do rodeo, apresenta uma ruptura temporal e narrativa e institui-se como um tecido que cruza paradigmaticamente linhas de tensão temática. É o caso da oposição entre um protótipo de masculinidade experimentado coletivamente na arena e uma imagem de feminilidade solitária, a jovem negra que atravessa vestida de noiva esses espaços sociais numa dissonância que a imagem em preto em branco acentua; ou ainda a oposição entre a natureza indomável e selvagem e os rituais culturais de domínio sobre a vida selvagem, aqui evidenciados na antítese entre a imagem do cavalo/cavaleiro e a imagem do gado acuada. Sem vozes e sem narradores, explorando um estilo *wild* (Prettyman, 2020), a curta-metragem apresenta-se, nas palavras do seu realizador, como um estado da mente, inspirado no modo de composição do jazz, fazendo conviver num mesmo universo o real e o fantasmático, o visível e o invisível. Ao mesmo tempo, a consciência dos limites da palavra (Joseph, s/d) leva-o a investir na linguagem do corpo em detrimento da linguagem verbal e na sua expressividade performativa como forma mais eloquente de caracterizar os seres e as comunidades.

É esta forma de cinema fluxo (Vieira Jr, 2015) ou visualidade háptica que reencontramos no célebre álbum de Beyoncé, “Lemonade” (2016), em cuja realização Kahlil participou, mas também em “Process” (2017), onde a estética tarkovskiana transportada para a curta-metragem mergulha o espectador numa zona de ambivalência entre memória e realidade, entre movimento e arrastamento, entre silêncio e sonoridade. Nestas obras, vemos uma predileção por narrar na qual os elementos sensoriais são fundamentais, para a criação de uma experiência estética. Como afirma Erly Vieira Jr (2015), o que está em causa nesta dimensão da cinematografia contemporânea é «outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes associado a certa dose de tatilidade da imagem», uma

“visualidade háptica” (Vieira Jr, 2015, 94) que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme.

Numa reescrita autotextual, em “Process”, o realizador recupera e complexifica alguns dos *leitmotifs* já referidos como a imersão como afastamento do real e das suas reverberações ou a dança como manifestação de uma espiritualidade com raízes no conceito africano de cosmorama. A adoção de um olhar que tende ao microscópico e se deixa guiar pelas subtis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional do mundo” (Vieira Jr, 2015, 94). Nesta narrativa, a montagem concebe o corte não como final de ação, mas sim como migração espaço-temporal, suspensão num entre-lugar de afetos interrompidos. Os significados revelam-se na pós-produção, em momentos únicos, mais íntimos do que imediatos, “tensionados à beira do abismo do real” (ibidem, 97), em planos-detalhe que desafiam a explicação racional. Por essa via, a edição e a montagem são parte essencial do processo criativo, como forma de escrita do argumento (Tobias, 2020).

Da curta-metragem à instalação

A criação audiovisual de Kahlil foi sendo progressivamente incorporada em espaços museológicos e comissariada pelas mais reconhecidas instituições de arquivo e exposição de arte contemporânea. Esta entrada no museu inscreve-se num contexto de reconhecimento das marcas do lugar da negritude na cultura americana contemporânea. Kahlil pretende trazer a arte do museu ao conhecimento dos bairros, por exemplo, com a criação do Underground Museum e, simultaneamente, levar a cultura negra, que permaneceu segregada até aos anos 60, para o museu.

É assim que o seu nome integra o elenco de criadores de exposições como “Ruffneck Constructivists”³ (2014), que decorreu no ICA Philadelphia, com a

³ A exposição “Ruffneck Constructivists”, com curadoria de Kara Walker, teve lugar no Institute of Contemporary Art, Universidade da Pennsylvania, de 12 Fevereiro a 17 de Agosto de 2014.

curadoria de Kara Walker, uma exposição que estabelecia um paralelo entre a atual reflexão sobre a identidade racial em contextos urbanos e a reflexão levada a cabo pelos movimentos de vanguarda do início do século XX⁴. Nesta exposição, em que participaram, entre outros artistas Artur Jafa e Ellen Gallagher, Kahlil Joseph, além de “Until The Quiet Comes”, expôs também a curta-metragem “Shabazz Palaces” (2011) que apresenta o álbum “Black Up”. Um outro exemplo de curadoria ideologicamente empenhada para qual Kahlil foi convidado é a exposição “Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power”⁵ (2017), Tate Modern, na qual Kahlil exhibe “Black Mary” (2017).

A adaptação da criação audiovisual ao formato de instalação museológica impõe uma refundição das obras para este novo meio, por exemplo, pela projeção *multiscreen* e pela concepção de salas escuras que favorecem a imersão do espectador, mas também irá de par com uma concepção das obras com um cunho cada vez mais intertextual, compreendendo a adaptação como inscrição da obra num texto fluído onde desaguam diferentes fontes, suportes, vozes. É o que acontece com “Black Mary”. A obra, baseada no trabalho do fotógrafo DeCarava, cuja influência é nítida no *chiaroscuro* da imagem fotográfica, coloca em destaque a cantora Alice Smith num cover da canção “I Put a Spell on You”, originalmente interpretada por Nina Simone.

O que está em causa aqui não é apenas a desfragmentação narrativa, mas, do ponto de vista da adaptação, o conceito de texto fluído teorizado por John Bryant (2013), uma vez que o texto corresponde a uma obra que existe em múltiplas versões e, neste sentido, não pode ser considerada um texto fixo, mas um *work in progress* mutável e adaptável a contextos e permeável a novas reinterpretações decorrentes da sua interpretação/adaptação. A reescrita ou revisão da canção original entronca numa luta contra a amnésia do texto, institui o ato de adaptação/revisão como parte integrante da natureza evolutiva e aberta do texto. Neste caso, a interpretação de uma obra icónica do blues negro traz

Fotografias e uma lista dos artistas pode ser consultada no website do ICA: <https://icaphila.org/exhibitions/ruffneck-constructivists>

⁴ Artigo sobre a exposição “Ruffneck Constructivists” na ArtNews destacando a sua ligação com a vanguarda futurista Italiana: <https://www.artnews.com/art-news/reviews/ruffneck-constructivists-2548/>

⁵ A exposição “Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power”, teve lugar na Tate Modern, de 12 Julho a 22 de Outubro de 2017. A exposição descreve o grande contributo dos artistas negros para a construção da cultura Norte-Americana.

para primeiro plano a voz feminina, não simplesmente de Alice Smith, mas de outras divas cuja voz se identifica como a «soul of a nation». A revisão integra o processo de assimilação, de reposicionamento da obra numa tradição cultural, criando-lhe novas identidades, fundidas numa única, feminina, transcendente, cujo grito, tanto lamento como clamor, atravessa as gerações.

Neste sentido, como afirma o criador, a questão da negritude na criação não é apenas uma questão sociopolítica, mas sim algo muito mais íntimo, que tem a ver com a sua própria identidade e com modos de tornar visíveis as perdas e as ausências. No filme “Fly Paper” (2017), exibido no New Museum, a projeção fílmica, que inclui filmagens de família e antigas e recentes filmagens que retratam a cultura negra do Harlem, a narrativa, recorrendo também ao efeito emotivo de *imagens pobres* (Steyerl, 2009) é tanto pessoal como memorial. O autor projeta os seus próprios fantasmas, entre os quais o pai e o irmão recentemente falecidos, devolvendo-os gestualmente à vida. Do filme para a instalação, o efeito imersivo do espaço museológico recria a atomização dos conteúdos da memória: sons, imagens, *frames*, envolvem o espectador aproximando-se da experiência interna da consciência; a sequencialidade imposta à cartografia dispersa de sons e imagens das curtas-metragens rompe-se e expande-se numa realidade aumentada pela instalação. O vídeo-ensaio e vídeo-documentário sobre a memória e a identidade da comunidade negra, apreendidas nas suas manifestações e histórias mais secretas, banais, quotidianas, íntimas encontra, por esta forma de adaptação, uma expressão muito mais próxima do contacto sonoro e visual que uma verdadeira experiência existencial ofereceria.

Conclusão

A construção da História parecia, até meados do século passado, uma característica do colonizador, cuja narrativa inscrevia na memória comum um discurso único e modelizava ideologicamente o conhecimento dos acontecimentos, para que estes fossem lembrados e recontados sempre da mesma forma (James Baldwin in Konaté, 2020). A esta rigidez, os artistas negros respondem atualmente com o questionamento sobre a univocidade da história até agora contada e com a inscrição da sua própria perspetiva na pluralidade

das vozes que formam uma identidade coletiva. Ao mesmo tempo, fazem da reinvenção dos meios de expressão artística uma forma de manifestação dessa contestação dos discursos fixos. Nesse sentido, revimos parte do percurso criativo de Kahlil Joseph, analisando o modo como a sua obra dilui as fronteiras entre videoclipe, curta-metragem, videoarte e instalação, tendendo, pelas estratégias de adaptação desenvolvidas e a desenvolver uma estética háptica, cada vez mais imersiva e, por essa via, convidando-nos a mergulhar nas imagens e nos sons de uma memória que é tanto pessoal e comunitária, como universal e atemporal.

Referências Bibliográficas

ALTASS, Dulcie Abrahams. The hip hop turn. **Making & Breaking**. Issue 01, 2019. Disponível em <<https://makingandbreaking.org/article/the-hip-hop-turn>> Acesso em: 12 julho 2022.

AUSTERLITZ, Saul. **Money for Nothing: A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes**. Nova Iorque: Continuum International Publishing, 2007.

BRUHN, Jorgen (ed). **Adaptation Studies. New Challenges, New Directions**. Nova Iorque, Bloomsbury, 2013 (p. 69-88).

BRYANT, John. Textual identity and adaptative revision: editing adaptation as a fluid text. In: BRUHN, Jorgen; GJELSVIK, Anne; HANSEN, Eirik Frisvold (Ed.). **Adaptation Studies. New Challenges, New Directions**. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013 (p. 47-67). Disponível em: < doi: 10.1353/cj.2020.0009>. Acesso em: 12 julho 2022.

ELLIOTT, Kamilla. **Theorizing Adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

JOSEPH, Khalil. Kahlil Joseph & Arthur Jafa: In Conversation. In **Tate Talks**. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=otPECh1Q2xQ>>. Acesso em: 12 julho 2022.

KEAZOR, Henry; WUBBENA, Thorsten. Music Video. In DIETER, Daniels; NAUMANN, Sarah (Eds.) **Audiovisuology Compendium: See This Sound - An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture**. Colonia: Walther König, 2010 (p. 223- 234).

KONATÉ, Awa. In conversation with Adam Pendleton: What is Black Dada? **Third Text – Critical perspectives in contemporary art and culture**. 2020, Janeiro. Disponível em: < <http://thirdtext.org/konate-adampendleton>>. Acesso em: 12 julho 2022.

PRETTYMAN, Michele. The Persistence of "Wild Style": Hip-Hop and Music Video Culture at the Intersection of Performance and Provocation. **JCMS: Journal of Cinema and Media Studies**. 2020, vol.59, n.2, p.151-157. Disponível em: < doi:10.1353/cj.2020.0008>. Acesso em: 12 julho 2022.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. **e-flux Journal #10**. Nova Iorque: e-flux, 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>> Acesso em: 12 julho 2022.

TOBIAS, James. The Music Film as Essay: Montage as Argument in Khalil Joseph's Fly Paper and Process. **JCMS: Journal of Cinema and Media Studies**. 2020, vol.59, n.2, P.157-162.

VIEIRA Jr., Ery. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In MELLO, Cecília (Org.) **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: CINUSP, 2015.

Recebido em 15/07/2022, aceito em 02/11/2022

Ada Mcgrath: a construção subversiva de uma protagonista em *O Piano*, de Jane Campion¹

Lívia Zanuni²

Resumo

Considerando a trajetória de Jane Campion, uma das sete mulheres que foram indicadas ao Oscar de Melhor Direção e a primeira a receber a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes em tal categoria, esta pesquisa toma como objeto de análise a obra *O Piano* (1993), roteirizada e dirigida pela referida cineasta. O foco do artigo será o modo insurgente como Campion constrói sua protagonista, Ada Mcgrath, ou seja, de que maneira a criação de uma personagem feminina a partir do olhar de uma roteirista e diretora constitui a subversão de Ada. A análise será realizada a partir de três aspectos principais que sinalizam a resistência, tal qual a insubmissão desta personagem: a relação da Ada com o ambiente, a relação da Ada com as demais personagens e a relação da Ada com ela mesma. Para isso, é utilizado o conceito de *female gaze* apresentado por Joey Soloway (2016) na master class no Festival Internacional de Cinema de Toronto.

Palavras-chave: Jane Campion; Ada Mcgrath; Olhar Feminino; Subversão.

256

Ada Mcgrath: The subversive construction of a protagonist in *The Piano*, Jane Campion³

Abstract

Considering the trajectory of Jane Campion, one of the seven women who were nominated for the Oscar for Best Direction and the first woman to receive the Palme d'Or

¹ Artigo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual da Unespar – Universidade Estadual do Paraná. Pesquisa apresentada no Simpósio 5 - Identidades e Sexualidades no Audiovisual: da produção à recepção do 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva.

² Lívia Zanuni é bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná - FAP. Possui interesse nas áreas de fotografia e edição. Co-dirigiu e fez direção de fotografia no curta-metragem documental "Além de Tudo, Ela" exibido no 9º Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba. E também no curta "Você Já Tentou Olhar nos Meus Olhos?", que foi selecionado para a 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, recebeu uma Menção Honrosa no Festival Internacional de Curtas Pangeia e o Troféu Borboleta de Ouro Nacional, juntamente, com o Prêmio Aquisição Cardume na 32ª edição do Festival Internacional de Curtas Metragem de São Paulo - Kinoforum. Atualmente, trabalha como assessora na Secretaria de Relações Públicas da Prefeitura Municipal de Capivari. Link para currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/2888182875305443>

³ Final Paper presented as a requirement to achieve a Bachelor's degree in Cinema and Audiovisual from Unespar - State University of Paraná. Research presented at the Symposium 5-Identities and Sexualities in Audiovisual: from production to reception, of the 9th National Seminar Cinema in Perspective.

at the Cannes Film Festival in the same category, this research takes as its object of analysis the work *The Piano* (1993), scripted and directed by the aforementioned filmmaker. The focus of the article will be how Campion builds its main protagonist, Ada McGrath; in other words, how the creation of a female character through the eyes of a screenwriter and director constitutes Ada's subversion. The analysis will be carried out based on three main aspects that signal the resistance and insubmission of this character: Ada's relationship with the environment, Ada's relationship with the other characters, and Ada's relationship with herself. For this, the concept of female gaze, presented by Joey Soloway (2016) in the master class at the Toronto International Film Festival, is used.

KEY-WORDS: Jane Campion; Ada McGrath; Feminine view; Subversion.

1 introdução

Na busca por fazer com que a visibilidade de mulheres realizadoras de obras cinematográficas seja maior, este artigo se insere numa pesquisa sobre as artes (FORTIN; GOSELIN, 2014), de caráter teórico-analítico, tomando como *corpus* o longa-metragem *O Piano* (1993), da diretora Jane Campion, com foco no olhar feminino sobre a construção de uma personagem mulher, ou seja, como essas personagens, arquitetadas a partir de um olhar feminino, possuem uma personalidade muito bem construída e não subjugadas ao olhar masculino. Jane Campion é uma diretora muito reconhecida no meio cinematográfico por causa desse filme e é esse ensejo e como ela constituiu Ada McGrath, personagem principal, que este texto persegue, uma vez que temos em tela uma personagem que ousa transgredir os padrões da época e do local em que a história foi retratada.

Tal tema justifica-se, essencialmente, pelo anseio em contribuir com mais estudos realizados por mulheres sobre mulheres, principalmente no âmbito cinematográfico. O campo do Cinema, tanto em sua dimensão de realizações artísticas, quanto em sua dimensão teórica, ainda é marcado por uma estrutura social machista. Há muitas mulheres que efetuaram obras tão grandiosas quanto as de um homem, há muitas mulheres que foram as bases para que algo se construísse, há muitas mulheres presentes na história da nação e do cinema, mas, mesmo que reconhecendo alguns avanços nos últimos anos, há ainda poucas mulheres sendo lembradas, há ainda poucas mulheres sendo estudadas. Nesse sentido, este trabalho coloca como um objetivo central a tarefa ético-política de trazer à tona e reconstruir a nossa memória e os nossos olhares, historicamente condicionados a regimes de silenciamento e apagamento. Diante

disso, há sempre a necessidade de fazer com que mulheres sejam lembradas, sejam tomadas como referências e se façam presentes. É defronte desta vontade de construir uma história, pautada não somente na supremacia do olhar masculino, que este trabalho se estabelece. Nas palavras da historiadora Margareth Rago:

Esta reflexão se faz tanto mais necessária, quanto mais nos damos conta de que a História não narra o passado, mas constrói um discurso sobre este, trazendo tanto o olhar quanto a própria subjetividade daquele que recorta e narra, à sua maneira, a matéria da história. (RAGO, 1995, p. 81).

E Rago complementa:

[...] É necessário enfatizar os aspectos positivos desta produção, entre os quais, o de contribuir para o conhecimento da participação das mulheres na história [...] Trata-se de um acerto de contas com o passado como meio de garantir uma maior combatividade no presente: a exemplo de nossas avós, somos chamadas à luta que ocorre no presente; em nome delas, pretendemos fazer justiça à tradição combativa que nos deixam como herança. Assim, ao retirar as mulheres do silêncio produzido por um discurso historiográfico centrado no homem, a história social das mulheres conflui com as demandas do feminismo que buscava uma maior visibilidade no espaço público, e com a desconstrução de mitologias misóginas que obstaculizavam nosso crescimento pessoal e profissional. (RAGO, 1995, p. 86).

258

Este artigo propõe investigar de que maneira uma personagem feminina é construída por uma diretora e principalmente como Jane Campion constrói Ada Mcgrath, especificando quais características e atitudes da personagem principal de *O Piano* (1993) são subversivas.

A qualidade subversiva é aqui atribuída àquela que propõe e/ou executa ações com o objetivo de transformar ou derrubar a ordem vigente, tal qual aquela que propaga ideias ou teorias diferentes daquelas da maioria, que, em consequência disso, pode se sentir prejudicada ou ameaçada. Uma atitude subversiva vai contra ao preestabelecido e gera uma mudança que pode ser tanto interna, quanto externa. Logo, “esta modificação configural pode alcançar as mais longínquas estâncias que se ramificam a partir do epicentro e abalar até as

estruturas mais sólidas. Daí abre-se o espaço para o novo” (SANTOS, 2008, p. 34). Touraine traz a importância dessa qualidade para o sujeito.

O sujeito se forma na vontade de escapar às forças, às regras, aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos, que procuram reduzir-nos ao estado de componente de seu sistema e de seu controle sobre a atividade, as intenções e as interações de todos. Estas lutas contra o que nos rouba o sentido de nossa existência são sempre lutas desiguais contra um poder, contra uma ordem. Não há sujeito senão rebelde, dividido entre raiva e esperança (TOURAINÉ, 2007, p.119).

“Neste sentido a subversividade representa uma busca, uma luta e confere ao subversivo caráter ativo. A ideia da subversão contraria a inércia.” (SANTOS, 2008, p. 34). Sendo assim, é a partir desta perspectiva que será trabalhada a noção de subversão nesta pesquisa. Além disso, é considerável evidenciar que a visão presente é da subversão não destrutiva para o ser humano, a qual não se coloca contra a existência e a esperança destacada por Touraine (2007). Em muitos casos, as mudanças serão desconfortáveis, mas o essencial é a “negação daquilo que não lhe apresenta compatibilidade” (SANTOS, 2008, p. 34).

259

2 A representação feminista e um panorama da obra *o piano*

A produção artística feminina ocorre através de um processo complicado que envolve conquista e reclamação, apropriação e formulação, bem como esquecimento e subversão (BOVENSCHEN, 1976, p.134).⁴

O cinema se constituiu sob a égide do olhar masculino, no qual a representação da mulher aconteceu de forma ora degradante, ora objetificante, ora por apagamento. As mulheres estavam presentes no cinema como atrizes, porém, representadas de uma forma subjugada, impotente ou como objeto erótico e sexualizado para o olhar masculino (MULVEY, 1983). Sharon Smith (1999) sustenta que as mulheres proporcionam aos homens intervalos sexuais ou mesmo, pura e simplesmente, não se encontram presentes. Os papéis femininos

⁴ Tradução da Ana Catarina Pereira (2013, p.79). Versão original: “*Feminine artistic production takes place by means of a complicated process involving conquering and reclaiming, appropriating and formulating, as well as forgetting and subverting*”.

nos filmes são pautados na estereotipização, o que interpela a vida cotidiana da mulher.

Com essa problematização, frisa-se a importância de que sejam as vozes das mulheres – e, portanto, suas miradas – mais incentivadas, valorizadas e afirmadas para que possamos construir outras representações femininas no cinema, desconstruindo e subvertendo a longa e opressora metanarrativa do olhar masculino. Como diz Simone de Beauvoir: “Toda a história foi feita por homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo pertencente aos homens” (BEAUVOIR, 1970, p.15).

Em suma, ainda que homens até se abram a mudar o modo pelo qual hegemonicamente retrataram a mulher nos filmes, ainda assim há uma diferença que requer a experiência que transpassa os próprios corpos das mulheres e que potencialmente estas poderão enunciar e somente assim se poderá promover transformações nas estruturas opressoras que pautam as relações de gênero. Portanto, as representações sobre as mulheres não podem mais ser centralidade do domínio do olhar masculino. Não há neutralidade, porque o pretensamente neutro também é, historicamente, o masculino. Nas palavras da Simone de Beauvoir:

Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é o natural [...] O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos [...] A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 9).

De acordo com Stam (2003), as primeiras manifestações feministas nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres, em Nova York e Edimburgo, em 1972. No final dos anos 70 e na década de 80, esses estudos se potencializaram. Há três teóricas muito importantes que constituem reflexões significativas para esse movimento: Silvia Bovenschen, Laura Mulvey e Teresa de Lauretis.

Para Bovenschen (1976), não se deve ignorar a diferença entre o masculino e o feminino e suas conseqüentes experiências, pois ao ignorarmos, poderíamos

contribuir com as estratégias, já existentes, do patriarcado. O desejo de Bovenschen estava na presença da arte feminina nos museus, até porque, como a arte, em sua esmagadora maioria, é produzida por homens, foram eles quem criaram os padrões de avaliação.

Conforme Laura Mulvey (1989), uma das principais marcas de uma produção cinematográfica feminista⁵ é a preocupação com a representação da mulher, na qual se busca um cuidado em captar imagens de realidades cotidianas que tragam a complexidade e contradições de sua existência, como no filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman. Na visão de Ana Catarina Pereira, Mulvey, “ao apresentar a destruição da narrativa e do prazer visual como principal objetivo de um cinema feminista, elogia uma tradição, ainda que radical, já previamente estabelecida: a histórica visão esquerdista e vanguardista” (PEREIRA, 2013, p.82).

No olhar de Teresa de Lauretis (1985), a estética feminista deve se iniciar na artista atrás das câmeras. “Para Teresa de Lauretis, o projeto de um cinema feminista deixa de ser o de destruir ou perturbar a visão centrada do homem, representando os seus ‘lugares cegos’, as suas lacunas ou as suas repressões” (PEREIRA, 2013, p.83), tornando esses filmes subversivos, tal qual a sua resistência de uma mulher diretora. Além disso, é preciso “construir outros objetos e sujeitos de visão e formular as condições de representação de outro objeto social” (LAURETIS, 1985, p.163).

Ressalta-se a importância de um termo formulado por Laura Mulvey no seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1983): o *male gaze*, que significa olhar masculino. Demonstrar como os filmes são hegemonicamente pautados pelo olhar masculino tem sido fundamental para que esta estrutura cinematográfica (estético-formal e narrativa) possa ser desnaturalizada, questionada, perturbada e subvertida. O cinema tradicional possui esse olhar ativo, fálico e neutro, em que a mulher é apresentada como um objeto de prazer masculino, incentivado pelas pessoas que realizam o filme. Mas quais rupturas caracterizariam uma

⁵ Aqui faço uma menção à diferença entre filmes femininos e filmes feministas, porque nem todos os filmes realizados por uma mulher é de cunho feminista.

implosão no olhar masculino dentro do cinema? Em outras palavras, em que consiste a atitude subversiva de um olhar feminino?

Depois de estudar o *male gaze*, Joey Soloway⁶ (2016), cineasta com atividade na direção e no roteiro, traz o termo *female gaze* em uma master class no Festival Internacional de Cinema de Toronto, dividindo esse olhar feminino em três pilares.

O primeiro é chamado de *feling seeing*, que é quando as emoções e as sensações são priorizadas em relação às ações, quando a mulher não se sente incomodada com o fato de estar sendo filmada. O segundo pilar, embora difícil de se realizar, “consiste em explicitar a sensação de ser olhada” (RIBEIRO, 2017) e, para isso, o foco da câmera é mostrar, como numa atitude de denúncia pela imagem, como a mulher se sente ao ser colocada como um objeto do olhar masculino. “Soloway ainda aponta que isso não vem apenas da câmera ou do sentimento, mas também da história, da jornada e do desenvolvimento do poder crescente da heroína” (RIBEIRO, 2017). Por último, está o retorno do olhar, que implica em mostrar para os homens que as mulheres os sentem as vendo, o que traz a ideia de tirar a mulher do lugar de objeto e elevá-la ao lugar de sujeito.

O olhar feminino é político, pois questiona todas as vezes que a mulher é posta como objeto do olhar do homem, desapropriando-a de seu próprio corpo. O olhar feminino é político porque chama a atenção para o olhar masculino e em como ele separou as mulheres, como ele contou as histórias de mulheres e as excluiu da sociedade.

O olhar feminino inspira um rugido coletivo que preenchemos com poder conforme corroboramos uns aos outros e colaboramos, fazendo descaradamente as perguntas óbvias sobre o *divided feminine*⁷, clamando por nossa sociedade silenciosa e vendada. Nós tiramos nossas vendas e falamos o que vemos, como suas narrativas cis masculinas tendem a obscurecer a realidade, assim como as suas notícias [...] o olhar

⁶ Joey Soloway é uma pessoa não-binária e de gênero não-conformista. Por ter mudado seu nome recentemente, muitos lugares na internet ainda aplicam seu nome morto. Nesta pesquisa, busca-se tanto quanto possível a construção de uma linguagem não sexista.

⁷ A expressão *divided feminine* é sobre a rivalidade feminina criada pelos homens para que eles conseguissem se manter como dominadores.

feminino é mais do que uma câmera ou um estilo de filmagem, é um gerador de empatia (SOLOWAY, 2016, 37:24 - 39:40).⁸

É por isso que a obra *O Piano* é um filme feminista e mesmo que seja uma relação inicialmente abusiva, é de extrema importância que seja roteirizado e dirigido por uma mulher. Do oposto, muito provavelmente, não teríamos uma personagem subversiva como Ada, em toda a sua construção labiríntica, enigmática e inquietadora. É necessário assumir a complexidade desta narrativa e refletir que mulheres realizadoras não precisam retratar somente histórias nas quais suas personagens sejam heroínas, pois defende-se aqui que um olhar feminino se compromete principalmente em como a mulher está sendo apresentada, um compromisso em que o critério estético não se desvincula do critério ético-político. Ao olhar de uma mulher feminista não interessa apenas uma história que está passando nas telas conformada na ideia da arte pela arte.

A diretora e roteirista desta obra é também subversiva em seu meio social. E ela, Jane Campion, é a mulher que dirigiu um dos filmes mais reconhecidos pela academia até então⁹. A maneira como Jane filma Ada traz à tona um gesto subversivo tanto em relação à realizadora quanto em relação à personagem. Argumenta-se aqui que Jane utiliza o *female gaze* para retratar a sua personagem principal e a meta deste texto é dissecar analiticamente a construção da personagem Ada.

O filme *O Piano* é ambientado em meados do século XIX e conta a história de Ada, uma mulher que não fala desde os seus seis anos de idade. Esta mudez a representa incomunicável com a sociedade. Todavia, Ada, calada nas relações de seu tempo e espaço, constitui-se musicista e sua voz é seu piano. A narrativa fílmica apresenta-nos Ada adulta e com uma filha, Flora (menina de aproximadamente 7 anos), num momento em que fora obrigada pelo seu pai a se mudar para a Nova Zelândia para se casar com um colonizador, Alisdair. Há

⁸ Tradução própria. Versão original: “*The Female Gaze inspires a collective roar, we fill with power as we corroborate one another and collaborate, blatantly ask the obvious questions about the divided feminine, call out from our muted and blindfolded object-ized humanity. We take our blindfolds off and say what we see. How your cis male narratives tend to obscure reality, like your news stories. The Female Gaze is more than a camera or a shooting style, it is that empathy generator that says*”.

⁹ *O Piano* foi o segundo filme dirigido por uma mulher a ser indicado ao Oscar na categoria de melhor direção. Até o ano de 2021, em 93 anos de cerimônia, essa categoria contabiliza sete mulheres. Jane também foi a primeira a receber a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes em tal categoria.

uma travessia compulsória. Há um mar hostil a enfrentar nesta mudança. Ada não gosta de seu noivo e, para piorar, ele ordena que o seu piano seja abandonado na praia.

Ada não se conforma e resolve pedir para George Baines, um nativo, levá-la à praia para tocar. Vendo isso e estando interessado nela, George quer vender para Alisdair o piano em troca de terras. Alisdair aceita a oferta e George pede para Ada dar aulas de piano para ele, mas essas aulas acabam se tornando encontros abusivos, porque George impõe favores sexuais em troca das teclas do piano. Ada estrategicamente submete-se para poder ter o seu piano de volta, mas deixa evidenciada a este homem a consciência desta relação de submissão. Assim, George percebe que não conseguiria se relacionar com Ada e lhe devolve o piano, mas, neste momento, ela já estava apaixonada por ele. Alisdair descobre esse romance e a tranca dentro de casa por dois dias, soltando-a com a condição de que ela não se encontrasse com George. Todavia, Ada subverte tal ordem e pede para Flora levar uma tecla com as iniciais deles talhadas. Porém, no caminho, Flora entrega a tecla para o seu padrasto, o qual volta para casa furioso e corta um dedo de Ada. Alisdair percebe que não conseguiria colonizá-la como ele fez com os nativos, então ele os autoriza ficarem juntos, contanto que saíssem daquele lugar e é isso que eles fazem.

Desde o início desta obra cinematográfica, podemos perceber que o piano é algo muito importante para Ada. Essa afirmação se dá tanto pelo enredo, quanto pela elaboração dos planos. Quando Alisdair resolve vender o piano para George em troca de terras, ele conta para Ada sobre a sua decisão e ela fica muito furiosa com essa situação (Figura 1). Logo em seguida, aparece o deslocamento do piano da orla da praia para a casa de George e, nesse trajeto, não há um cuidado com o instrumento: os carregadores o derrubam e só realizam essa tarefa por obrigação. Ada é tratada da mesma maneira pelo marido. Ele não se importa com as vontades dela; ele só consegue priorizar os seus próprios desejos; ele é um colonizador. Outro ponto relevante é o fato de, a princípio, ele se recusar a transportar o piano pela dificuldade do trabalho, mas, para vendê-lo, ele faz isso com uma rapidez indescritível.



Figura 1 – frames da venda do piano

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 30 min 56 seg e 31 min 26 seg.

No momento em que as aulas se tornaram encontros sexuais, Ada não permite mais que sua filha assista e, assim, Flora continua a acompanhar a sua mãe, mas permanece do lado de fora. Especificamente na primeira vez que George Baines pede o favor sexual, ele fala que devolverá uma tecla por visita, mas Ada negocia para que, desta vez, ele dê a ela todas as teclas pretas. Sua filha está do lado de fora cuidando de um cachorro. Em um momento no qual Ada nutre mais raiva do que sentimentos positivos em relação a Baines, sua filha acolhe um cachorro dizendo: “Pobre bebê! Que pessoa horrível colocou você na chuva e te enxotou com um pau? Aqui comigo você está bem” (O PIANO, 1993, 38:08 – 38:25) (Figura 2). Ou seja, no instante em que sua mãe precisaria disso, ela está realizando esse feito em um cachorro, o que configura a conexão destas personagens.



Figura 2 – frames para comparar a negociação da teclas

FONTE: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 38 min 06 seg e 38 min 17 seg.

No meio do filme, há um grande evento, no qual as pessoas estão ansiosas por ele, um espetáculo de teatro, em que é encenado a história do Barba Azul¹⁰. O padre estava conversando com uma das mulheres que trabalhava na casa de Alisdair e foi brincar com as sombras, igualmente ao que aconteceria no dia da apresentação, uma vez que eles usariam as sombras para retratar o maltrato do Barba Azul, porque, dessa forma, seria uma maneira barata de se fazer esse efeito. Nesta cena (Figura 3), há várias metáforas com o que aconteceu depois com Ada, quando Alisdair corta o seu dedo. Utilizando as sombras, o padre veste as mesmas asas que Flora usava, retratando quem iria dedurar a mãe, e, com o machado, o mesmo utilizado por Alisdair, corta o dedo da mulher, tal como acontece com Ada.

¹⁰ Barba Azul conta a história de um homem que era rico, porém, muito feio que se casou com uma mulher que admirava o modo como ele tratava bem as pessoas. Ele sai para viajar a negócios por um tempo e entrega as chaves da casa para sua esposa, até mesmo uma chave de um pequeno quarto que ele a proibiu de entrar. Sua esposa chama a irmã para passar esses dias com ela, a qual a convence de entrar no quarto proibido, lugar em que ela descobre que Barba Azul deixava as suas ex-esposas que ele mesmo matou. Quando Barba Azul volta para o castelo, ele pede as chaves e percebe que a chave do quarto proibido está manchada de sangue, notando que sua esposa entrou nele. Com isso, ele quer matar sua atual esposa, mas ela consegue se esconder e por sorte, seus irmãos chegam na casa e percebem o que Barba Azul quer fazer e o matam.



Figura 3 – frame da brincadeira da sombra

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 39 min 19 seg.

No dia do espetáculo, todos da vila (colonizadores e nativos) foram assistir. Em certo momento, apareceu a cabeça das mulheres e os nativos ficaram incomodados com isso, mas deixaram a história progredir. Porém, quando o Barba Azul foi matar a sua atual esposa, os nativos invadiram o palco e impediram esse feito. Uma possível interpretação é que esses nativos participam de uma cultura que não naturaliza esta forma de violência, diferentemente dos homens brancos colonizadores. Além disso, as pessoas nativas não conseguem distinguir a contação de uma história, da realidade.

267



Figura 4 – frame de Alisdair não centralizado

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 84 min 54 seg.

Em relação à configuração das personagens nos planos (algo que será melhor explorado a seguir, na análise específica sobre a construção da personagem

Ada), ressalta-se que, quando são outras pessoas que ocupam os planos, elas geralmente não estão centralizadas, principalmente Alisdair (Figura 4), porque, dessa forma, deixa claro que o foco da história é Ada e não as demais personagens.

Além desses pontos, algo muito distinto dos demais filmes são as cenas de sexo. Geralmente, há uma sexualização da mulher durante as relações sexuais e uma opção para que isso não aconteça é simplesmente não ter essas cenas, mas Jane Campion não utiliza essa metodologia e ainda por cima usa o sexo a seu favor, sempre subvertendo a lógica. A exemplo, por mais que a princípio o olhar de George seja de cima, em um ângulo plongeè, como se ele fosse superior e estivesse sexualizando Ada, a primeira nudez do filme é de George (Figura 5), o que faz com que essa erotização da mulher seja subvertida por meio do último pilar do *female gaze* – o retorno do olhar.



Figura 5 – frame do pov de George e de sua nudez'

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 36 min 30 seg e 42 min 09 seg.

Por último, analisando brevemente o som desta cinematografia, o filme é constituído por uma trilha sonora com músicas instrumentais. Em sua maioria, são as próprias músicas que Ada toca, o restante é integrado por sons ambientes, havendo muitos momentos de silêncio a representar a mudez da protagonista.

3 olhares sobre Ada

Não existe nada de errado em mim./ Eu não posso deixar que o seu olhar/ Seja a lente para os meus olhos. (ROSA, 2020, p. 63).

A partir deste momento, será dada uma atenção à protagonista Ada e em como ela é construída por Jane Campion em cada um desses aspectos: Ada com o ambiente, Ada com as demais personagens e Ada com ela mesma, ou seja, será feita uma análise que desenvolverá de que maneira essa relação da protagonista a partir destes tópicos confirma a sua resistência no sentido da subversão.

3.1 Ada com o Ambiente

Desde o início do filme, é perceptível que Ada se movimenta bastante pelos espaços, está sempre a caminhar, o que constrói tanto o efeito de que ela se inquieta em pertencer a estes ambientes, quanto a de que se faz presente neles, para além da obrigatoriedade de que, narrativamente, deva estar ali. A composição destas cenas de movimentação é a partir de planos gerais, ou seja, planos em que ela aparece e também aparece o local no qual está inserida (Figura 6).

269



Figura 6 – frame em que somente Ada e Flora percorrem o ambiente

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 25 min 15 seg.

Outro fator que demonstra a construção de sua subversão é como ela é vista com estranheza pelas demais personagens, as quais mexem com ela e falam sobre ela, configurando sempre a inadaptabilidade e recusa de Ada àquela ambientação.

Um sentimento que muitas vezes aparece quando Ada está andando é a ira e isso fica muito claro nos seus movimentos. A exemplo, em uma das cenas, além de ela caminhar de maneira forte para expor seus sentimentos, ela começa a arrancar as roupas penduradas no varal (Figura 7). E, diferentemente de muitos planos em que ela está andando, este não é um plano geral, porque o efeito é mostrar os seus sentimentos tanto pelos seus movimentos, quanto pelas suas expressões.



Figura 7 – frame de Ada arrancando roupa do varal

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 30 min 24 seg.

Em contraposição, os planos dela parada são mais próximos, o que faz com que Ada ocupe a maior parte da tela. De acordo com a narrativa, estes planos são de momentos em que há muito sentimento, nos quais Ada sempre se encontra centralizada, muito bem iluminada e em destaque, ou seja, não se confunde com o fundo (Figura 8). Há um momento do filme em que ela está muito triste por seu marido, Alisdair, ter vendido o seu piano em troca de terras. Nesta cena, ela se encontra sentada no meio da floresta e, ao invés de percorrer o espaço, é a vez da câmera ir até ela e mostrar a sua tristeza tanto no seu modo de se sentar,

como no seu olhar (Figura 9). Essa tristeza, além de ser demonstrada mediante a fotografia e a encenação, também é retratada pelo som com uma música melancólica.



Figura 8 – frame de Ada em destaque

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 69 min.



Figura 9 - frames de Ada sentada triste no meio da floresta

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 32 min 20 seg e 32 min 50 seg.

Neste subcapítulo, além de existir uma subversão da Ada, há também a subversão da diretora, que cria uma personagem como Ada em um contexto sociocultural ainda muito machista e a filma com estratégias da linguagem audiovisual que majoritariamente estão presentes na retratação dos homens.

3.2 Ada com as Pessoas

Ada não possui conexão com muitas pessoas. Seu pai a manda para esse lugar para casar com o colonizador Alisdair, o qual se vê no direito de colonizar Ada também. Ele quer tomar conta dela, quer que ela seja uma esposa submissa. Porém, Ada nega essa colonização e subverte essa prática, tanto que não transa com Alisdair. O único momento em que eles têm uma relação sexual é fruto de um estupro.

Quando a protagonista chega na ilha, ela é algo totalmente novo para os nativos: possui objetos desconhecidos aos olhos deles, utiliza roupas inusuais. Eles mexem com ela e com Flora (Figura 10), o que as deixa desconfortáveis. Nesse sentido, é importante também não negligenciar que se trata de um contexto colonial em que mulheres brancas viam-se superiores às mulheres indígenas.¹¹



Figura 10 – frame de Ada notada pelos demais personagens

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 15 min 25 seg.

¹¹ Ada é uma mulher branca que descende de uma cultura colonizadora. Está inserida em uma sociedade machista, na qual diversos direitos dela são vetados, mas gostaria de enfatizar que as mulheres indígenas também sofrem por serem mulheres. Enquanto Ada não possui a liberdade de se relacionar com quem ela quer, o lugar que a nativa ocupa na sociedade é o de escravizada. Também a língua inglesa é uma língua dominante e opressora para com a das nativas, considerada meramente como grunhidos. O inglês é uma língua em que os opressores “moldam para transformá-la num território que limita e define, [...] a tornam uma arma capaz de envergonhar, humilhar, colonizar” (HOOKS, 2013, p. 224). Interessante notar que Ada, com sua mudez, também integra uma língua subalterna.

Embora a relação mãe e filha não seja muito abordada na história da representação feminista no cinema, no filme de *Campion* a relação de Ada com a sua filha é extremamente avultada. Sobre esta invisibilização de representações potentes da maternidade no cinema, Ann Kaplan explica: “[...] uma vez que o patriarcado também deixou a mãe de fora, histórica e culturalmente, é importante compreender a resposta feminista e como ela difere daquela encontrada na sociedade ampla (KAPLAN, 1995, p. 242).

Kaplan também pontua:

[...] o feminismo era em parte uma relação contra nossas mães, que tentaram inculcar em nós o “feminismo” patriarcal [...] primeiro, porque ela não nos dava a independência de que precisávamos, ou os recursos para descobrir nossas identidades; e segundo, porque ela falhara em proteger-nos adequadamente contra uma cultura patriarcal estranha que nos magoara psicologicamente, culturalmente e (às vezes) fisicamente. (KAPLAN, 1995, p. 242).

Ada e Flora fazem o possível para ver a outra feliz, elas são muito próximas e isso se expressa mediante a direção de arte - que fez os seus figurinos parecidos - e também pela direção de atores que buscou deixar seus gestos semelhantes (Figura 11). Ainda sobre a atuação, Flora é a intérprete da mãe, ela se posiciona entre a mãe e as outras pessoas com as quais elas têm contato. Portanto, Ada não possui uma relação direta com ninguém além da sua filha, exceto pelo seu amante, Baines. E foi essa relação que mitigou a união das duas, já que Flora fora afastada dela. Quando Flora percebeu o que estava acontecendo, ela teve atitudes que se chocaram com a da sua mãe, o que fez com que Ada saísse prejudicada, a exemplo da cena em que Alisdair corta o dedo de Ada. Isso aconteceu porque Flora contou que sua mãe queria entregar uma tecla para seu amante. Em outras palavras, o patriarcado teve a colaboração da própria filha na repressão de Ada. Flora nega a sua interseção nesse relacionamento, porque ela o vê como uma ameaça à relação mãe-filha, pois passa a ser obrigada a dividir sua mãe com outra pessoa.

A personagem não cabe em estereótipos de mãe e em nenhum outro, porque ela se define para si própria e não para os outros personagens da narrativa. Ela até possui características de alguns, mas não é a representação de um em sua totalidade. A princípio, ela parece ser uma mãe superprotetora, que faz tudo para

a sua filha, mas, no decorrer do filme e com o desenrolar do seu relacionamento com Baines, ela não é mais a mãe que prioriza a filha, ela possui diversos desejos e reconhece isso. É válido lembrar que, antes de ser mãe, ela é uma mulher e, neste caso, ela não guarda seus sentimentos em favor de Flora. Ela subverte o que a sociedade espera de uma mãe.



Figura 11 – frame de Ada com Flora, sua filha

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 23 min 07 seg.

274

Logo no começo do filme, antes mesmo de George pegar o piano de Ada, ela desenha as teclas do piano na mesa para tocar mentalmente e instruir as aulas de canto da filha (Figura 12).



Figura 12 – frame do piano desenhado na mesa

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 26 min 30 seg.

Todo mundo achou um absurdo ela ter feito isso, ninguém parou para pensar o motivo de ela ter tomado essa atitude, qual é o significado do piano para ela. Pelo contrário, ela foi comparada a um animal, visto que, suas atitudes eram supostamente violentas e animais não falam, tal como Ada.

Diante disso, é possível perceber que Ada não teve muitas relações na sua vida. Em sua maioria, foram relações com homens, o seu antigo marido que faleceu, o qual era seu professor, ou seja, mais um homem em posição de poder em relação a ela; o seu pai, que a mandou para esse lugar; seu atual marido, que só espera que ela seja afetuosa; Baines, que, antes de eles começarem a se relacionar sem hierarquias e em entrega livre, foi abusivo com ela e, por último, sua filha, a única relação com outra mulher que é retratada no filme. Todos os homens que perpassaram os caminhos de Ada foram abusivos, mas, mesmo assim, ela conseguiu subverter cada um deles.

3.3 Ada com ela mesma

Deixei que as coisas escorregassem, que um navio cargueiro de trinta anos/ Pendurasse teimosamente no meu nome e endereço./ Despejaram-me dos meus pertences afetivos./ Assustada e despida na maca de travesseiro plástico verde/ Vi meu conjunto de xícaras, minhas roupas de cama, meus livros/ Que se afogam sem serem vistos, e a água que sobe até cobrir minha cabeça.¹² (PLATH, 1981, p.161).

275

Da relação com o ambiente, da relação com o outro, emerge a relação consigo: como Ada se vê? Quais aspectos da sua vida fizeram com que ela se tornasse a mulher forte que é e quais são as características marcantes dessa personagem?

O primeiro ponto importante de analisar é sobre o nome da Ada McGrath. O seu primeiro nome é um palíndromo, ou seja, uma palavra possível de se ler tanto da esquerda para a direita, quanto da direita para a esquerda. Desde a Grécia Antiga, o ser humano usufrui das letras e dos números para brincar e até mesmo protestar, de maneira escondida, nas ditaduras. Historicamente, anagramas e palíndromos carregam um potente significado e, neste caso, não é diferente.

¹² Tradução de Enrique Carretero. Versão original: *"I have let things slip, a thirty-year-old cargo boat/ Stubbornly hanging on to my name and address./ They have swabbed me clear of my loving associations./ Scared and bare on the green plastic-pillowed trolley/ I watched my teaset, my bureaus of linen, my books/ Sink out of sight, and the water went over my head"*

Palavras palíndromos são um reflexo delas mesmas, tal qual o duplo de alguma existência. E essa característica se faz presente na personagem. O nome Ada tem a repetição da vogal A, uma letra que traz uma experiência de abertura, que está diretamente ligada à protagonista do filme, porque ela subverte as suas obrigações e abre novos caminhos para possuir uma vida mais próxima da que ela deseja.

Além disso, segundo José Pedro Machado (1993), Ada é um nome bíblico com o significado de ornamento, ou seja, um objeto de decoração e é isso que todos esperam dela: imobilidade, falta de sentimentos e emoções, vulnerabilidade, a ponto passível de mudá-la de ambientes à revelia de sua vontade. Por fim, dentro do espectro do nome de Ada pode-se construir uma referência a Ada Lovelace, uma matemática e escritora do século XIX que criou o primeiro algoritmo para ser processado em uma máquina, sendo a primeira programadora da história, em um meio também dominado pelo masculino. Ada Lovelace acreditava que os computadores podiam fazer muito mais do que cálculos matemáticos. Ela também sonhava em voar e com apenas 12 anos começou a estudar para criar um par de asas e futuramente desenvolver um cavalo com asas a vapor. Sua vivência é tão inspiradora que a personagem principal do filme *O Piano* recebeu este nome.

Por outro lado, Ada Mcgrath é uma mulher muda, portanto, uma característica muito forte na maioria das pessoas, como a fala, ela não possui. Isso traz uma ideia de mulher silenciada, impossibilitando uma possível conexão com outras mulheres. Como dito anteriormente, a única relação efetiva mostrada no filme é com a sua filha. Mas, o fato de ela ser muda não quer dizer que ela não se expressa e é nesse momento que entra um fator muito chamativo nesta obra cinematográfica: o piano de Ada. Ela se comunica com as demais pessoas através do seu piano e da sua música. Nos planos em que o piano se faz presente, ela deixa de estar centralizada e os dois passam a ocupar esse lugar (Figura 13). As cores do piano e das roupas da personagem se conversam, o vestido de Ada é marrom, como o piano, e com detalhes em branco, fazendo referência às teclas brancas; já as teclas pretas são semelhantes à cor dos cabelos e dos olhos de Ada. O piano faz parte dela e no começo do filme aparece sua voz de criança em voice off, pelo fato de ter parado de falar com seis anos.

Ninguém, nem ela mesma, sabe o som da sua voz, afirmando: “O estranho é que não me considero calada. Isso é por causa do meu piano”. Desde o começo do filme fica explícito que o piano é uma parte da Ada, a primeira vez que foi falado o nome dela, foi quando Alisdair conta que ficou sabendo pela carta que ela toca bem. Então, este elemento é ela, é por causa dele que ela subverte a todos.



Figura 13 – frame de Ada com o piano

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 85 min.

277

Por causa do piano, Ada possui uma sensibilidade muito florescente nas suas mãos, principalmente, no movimento dos seus dedos. Sua mão é a sua própria maneira de expressão, tanto através do piano, quanto através da língua de sinais. Em um determinado momento do filme, Alisdair a prende dentro de casa, pois ele descobre que ela estava tendo um caso com Baines e em um instante de saudade do seu amante, Ada começa a passar a mão por seu marido (Figura 14), em um ato de tentar controlar esse desejo de estar com Baines através do corpo de Alisdair e como suas mãos são muito sensitivas, ela usufrui deste mecanismo. Esta cena utiliza uma iluminação bem padrão nos momentos de intimidade que é uma cor mais quente e é perceptível que houve uma comunicação entre a direção de fotografia e a direção de arte, porque os figurinos são todos claros, o que faz com que a iluminação amarelada fique ainda mais evidente.

Além desse aspecto, os dedos de uma mulher estão muito ligados ao prazer feminino, pois são por meio deles que a mulher obtém a possibilidade de

orgasmos através da masturbação em uma sociedade na qual há um prevailecimento do prazer masculino no sexo a dois. Em razão disso, no final do filme, Alisdair corta o dedo indicador de Ada quando descobre que ela continua tentando se comunicar com George, na tentativa de dominá-la e castrá-la. Com esse ato ele quer deixar claro que repreende os comportamentos e as vontades de Ada.



Figura 14 – frame de Ada tocando alisdair

Fonte: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 86 min 14 seg.

Numa das últimas cenas do filme, Ada está indo embora com George em uma canoa e eles levam o piano. Porém, há muito peso e grandes chances de virar, mas George sabe o quão importante o piano é e faz questão de levá-lo embora, só que Ada pede para jogá-lo no mar, porque como o piano é ela e ela já está consciente de si, ela decide cortar esse laço simbólico. Ela não precisa mais dele, ela já aderiu todo o poder que o piano dá a ela e entra em um novo saber, o seu relacionamento com George. Entretanto, no momento em que a corda que amarrava o piano está puxando, ela coloca seu pé no meio e vai com ele no intuito de se matar, porque não imagina uma vida sem este objeto. E, por um tempo, ela não resiste, desce com ele até as profundezas do mar, mas resolve subir e assim emerge sua voz: “Minha vontade escolheu a vida. Contudo, ela me assustou” (Figura 15). Essa vontade a assustou, porque ela não imaginou que deixaria esse peso de se carregar nas costas para trás. Mas, quando estava se afundando, percebeu que há mais motivos para viver além do seu instrumento.

Essa cena é muito significativa, porque trata-se de uma homenagem a todas as mulheres que se suicidaram, muitas até mesmo que fizeram parte do movimento feminista e contribuíram para a equidade entre os gêneros. Uma delas foi Virginia Woolf que se matou em um rio perto da sua casa, o qual demasiadas vezes foi descrito nos seus romances. Ada escolheu a vida, escolheu se reinventar e Jane talvez tenha escolhido esse caminho, ao invés do suicídio de Ada, na tentativa de mostrar que as mulheres são merecedoras dos lugares que frequentam e que precisam se subverter para viver em uma sociedade machista e patriarcal. A diretora parece ter feito uma homenagem às mulheres silenciadas, apagadas e mortas. Mas mesmo assim, Ada ainda está conectada ao piano, tanto que ela fala que parte dela está morta no mar e que ela às vezes escuta aquele silêncio.



Figura 15 – Frame de Ada no mar

FONTE: *O Piano* (1993), de Jane Campion, 107 min 29 seg.

4 Considerações finais

Diante dos pontos abordados no artigo, é possível perceber a subversão de Ada McGrath, principalmente a partir das suas relações. Essa personagem subverte tudo para poder utilizar o piano, porque, o piano é ela e não há motivos para viver se ela não estiver com o seu instrumento musical, mas essa é uma suposição que acaba mudando no final do filme, como apresentado neste artigo.

A partir dos enquadramentos, analisamos que o olhar feminino de Jane Campion

sobre uma protagonista mulher constitui uma subversão da diretora, porque não objetifica Ada, nem mesmo nas cenas de sexo. Ademais, Ada ganha um destaque nas cenas, pois ela permanece muito bem iluminada, centralizada e não se confunde com o fundo nos planos desta obra cinematográfica.

De acordo com os relacionamentos apresentados em *O Piano*, Ada notoriamente se opõe à norma, inclusive na relação mãe-filha, negando, em determinados momentos, esse papel de mãe superprotetora imposto pela sociedade. Outrossim, as suas relações amorosas são subversivas, porque mesmo ela sendo obrigada a ser esposa de Alisdair, ela não cumpre essa função, ela não deixa que ele a colonize. E, para culminar, ela trai o seu marido com George. Esta relação é subversiva por si só, pois vai completamente contra o que se espera de uma mulher casada no século XVIII, pois era destinado a elas cuidarem da casa e dos filhos, fazer o que quer que seja para os seus maridos. Tudo isso, a princípio, é para obter seu piano, mas o piano submerge porque, no fim, o que emerge é a capacidade dessa mulher de se reinventar, se transformar, resistir e subverter.

Referências Bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BOVENSCHEN, Silvia. Is there a feminine aesthetic? In: **New German Critique**, n 10 (Winter). Stanford University: Duke University Press, p. 111-137, 1976.

DANTON, Mary; FATZINGER, Kirsten. **Choosing silence**: defiance and resistance without voice in Jane Campion's *The Piano*. Farfax: George Mason University, 2003.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte**. Montreal: Universidade de Quebec/ Natal: RFRN, 2014.

HOOKS, beels. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JEANNE Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Direção de Chantal Akerman. Paradise Films, França, 1975 (201 min).

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. **Aesthetic and feminist theory**: rethinking women's cinema. In: *New German Critique*, n 34 (Winter). Stanford University: Duke University Press, p. 154-175, 1985.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Col. Arte e Cultura, n 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983,.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. London: Palgrave MacMillan, p 115-131, 1989.

O PIANO. Direção de Jane Campion. Auckland: With CiBy 2000, 1993. (121 min.).

PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. Nova York: Harper & Row, 1981.

PEREIRA, Ana Catarina. **A Mulher-Cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

PEREIRA, Ana Catarina. A Infundável Procura de um traço identitário: existirá uma estética feminina?. **Revista Fotocinema**, Covilhã, 2013.

RAGO, Margareth. **As Mulheres na Historiografia Brasileira**. São Paulo: Unesp, 1995.

RIBEIRO, Gabriela Quadros. O Ponto de vista e o Protagonismo Feminino em *The Handmaid's Tale*. In: 3ª Jornada de Cinema e Ficção Audiovisual, **Anais...**Curitiba, 2017.

ROSA, Marcella. **Jogadas na rede**. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

SANTOS, Mariana Oliveira. **A Subversão como Alternativa para a Emergência do Sujeito e Produção de Saúde: Casos de Hipertensão**. Monografia de TCC. Brasília: Faculdade de Ciências da Educação e da Saúde, 2008.

SMITH, Sharon. **The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research**. Em: *Feminist Film Theory* de Sue Thornham. Brighton: Edinburgh University Press, 1999.

SOLOWAY, Joey. **The Female Gaze**. Master class: Festival Internacional de Cinema de Toronto, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>>. Acesso em: 14/10/2021.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TOURAINÉ, Alain. **Um novo Paradigma: para Compreender o Mundo de Hoje**. Petrópolis: Vozes, 2007.

Recebido em 29/06/2022, aceito em 24/11/2022

Lady Gaga e a identidade através da religiosidade armênia em 911

Natasha Martins¹

Gabriel Bogossian²

Resumo

Lady Gaga é uma das mais influentes artistas da atualidade, conhecida por retratar em suas performances temas polêmicos, destacando-se os de cunho religioso e espiritual. Buscou-se por meio de análise do videoclipe de autoria da artista chamado 911 em intersecção com a obra cinematográfica a qual lhe serviu de inspiração estética, A Cor da Romã, o diálogo acerca dos símbolos ligados à religiosidade armênia. Diante da histórica problemática que envolve a Armênia como um país autônomo e possuidor de uma identidade, sua expressão por meio da linguagem pop levanta questões sobre apropriação e/ou aproximação cultural.

Palavras-chave: Lady Gaga; Identidade; Armênia; Religiosidade.

Armenian religious identity in Lady Gaga's 911

282

Abstract

Lady Gaga is one of today's most influential artists, known for controversially exploring themes such as religion and spirituality in her performances. Through the analysis of the 911 video clip authored by the artist, in intersection with the cinematographic work that served as her aesthetic inspiration, The Color of the Pomegranates, symbols linked to Armenian religiosity will be pointed out, focusing on the historical problematic that involves Armenia's identity viewed through pop language, as questions are raised about cultural appropriation.

Keywords: Lady Gaga; Identity; Armenia; Religiosity.

1. Introdução

A arte, em especial a performance, sempre foi o meio essencial para manutenção, transmissão e prática das mais variadas formas religiosas. Como ponto de encontro e manifestação do sagrado, ainda que as performances

¹ Mestre e Pesquisadora de Ciência das Religiões. Ligada atualmente à Universidade Lusófona de Lisboa. Bacharel em Nutrição pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Criadora de conteúdos e de divulgação científica sobre religiosidades e religiões contemporâneas. Link para o currículo Lattes <https://lattes.cnpq.br/8552081985316939>

² Mestre em Ciência das Religiões e Pesquisador pela Universidade Lusófona de Lisboa. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Link para ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2900-5633>

artísticas apresentem diferentes modelos de linguagem, todas fazem uso de símbolos para comunicar sobre algo. (MARTINS, 2022)

Segundo Gellel (2013), os símbolos são usados para comunicar questões ligadas à dimensão espiritual desde o período Paleolítico, com desenhos encontrados em pinturas rupestres. O autor ressalta que todo símbolo é construído e imbuído de valor dentro de um contexto específico, que nos tempos atuais chamamos sobretudo de cultura. Os símbolos, então, vão sendo moldados ao longo do tempo e em cada civilização, mas nunca se distanciando totalmente de seus significados originais. Pinto (2021, p.10) corrobora com a ideia ao explicar que “a lógica, qualquer que ela seja, parte de um quadro simbólico que define a forma de ler a realidade”. Funciona, portanto, como um impulsionador de ideias que são absorvidas, interpretadas e projetadas por cada indivíduo e comunidade.

Entende-se por identidade, nas palavras de Carvalho (2015, p.36): “as lembranças, as informações ou ideias que ficaram retidas e conservadas e que são inesquecíveis dentro de um grupo.”. Essas memórias características de uma cultura são em grande parte preservadas nas artes. Carregados de valor histórico, o filme *A Cor da Romã*, de Sergei Paradjanov, e o videoclipe *911*, de Lady Gaga, possuem a capacidade de resgatar fatos passados, mobilizar lembranças, descrever períodos, aproximar o passado do presente e atribuir sentidos para os seres humanos. (VIEIRA, 2017)

Adaptadas conforme contexto em que são empregadas, as narrativas simbólicas são reconstruídas e integradas aos discursos de seu tempo. Portanto, a obra de Paradjanov e a de Lady Gaga fornecem diálogos próprios a seu público e momento de reprodução, mas que através da arte compõem pontos de encontro em que a espiritualidade/religiosidade e a cultura armênia são reveladas.

1.1. 911 e a Cor da Romã como objetos de estudo

As mídias sociais ludicamente se relacionam com as culturas populares, fornecendo com isso, por sua natureza globalizada, maior aproximação de diferentes pessoas a um número maior de símbolos e culturas. Segundo Gellel (2013), as performances de videoclipes favorecem um maior repertório

simbólico, que, por sua vez, também dão acesso para construção de diferentes significados e maneiras de se relacionar com o mundo.

Enquanto produto audiovisual, carregam ambos, para além das obviedades que as conectam, a capacidade de exercer fascínio e correlação com o público, imprescindível para completude da mesma, sendo arte contínua que necessita desta contrapartida para compreensão e significado da obra. Entretanto, é importante estressar que, embora a mística e imaginário simbólico de *A Cor da Romã* (1969) sejam revividos no videoclipe de 911 (2020), há um desencontro de mensagem, tanto pela razão intelectual, no sentido de intenção narrativa, quanto e, talvez, mais importante, o contexto histórico factual nos quais foram lançados.

Exige-se, portanto, que 911 seja entendido e compreendido à luz de seu tempo, a fim de se tentar perceber as camadas que se sobrepõem à obra, da imprevisibilidade de acontecimentos geopolíticos, sociais e culturais que revestem significado na percepção do público. Adicionou-se à personagem de Gaga toda a carga emocional de Paradjanov e seus desdobramentos de armenidade, apenas semanas antes dos 44 dias mais traumáticos na história recente dos armênios. Em um conflito que carrega ligações com o genocídio sofrido pelo povo armênio, em 1915, perpetrado pelo império turco otomano, o território da República Autônoma de Artsakh, de maioria populacional armênia e da própria República da Armênia, fora invadido pelo estado vizinho do Azerbaijão, por razões de armenofobia e com forte viés de perseguição étnica.³

Já acostumados com a criatividade e jogo lúdico de mensagem da cantora, sua base de fãs debruçou-se sobre o videoclipe no afã de encontrar respostas e, quiçá, conforto, atribuindo à Lady Gaga qualidades divinatórias nas quais, segundo eles, esta estaria alertando sobre o ataque. As proporções tomadas pela fanfic⁴ criada fizeram com que o próprio museu Instituto Paradjanov-

³ O Globo. Acessado em 03 Junho de 2022: <https://oglobo.globo.com/mundo/tregua-entre-armenios-azeris-fragil-da-margem-novas-contendas-no-caucaso-24772862>

⁴ Palavra originada do inglês fanfiction, é uma narrativa ficcional criada e divulgada por um grupo de fãs.

Vartanov viesse a público se manifestar, negando qualquer relação com a guerra, o filme e o videoclipe.⁵

A escolha das duas obras como objeto de estudo se dá na tentativa de explorar a força simbólica dos elementos identitários relacionados à religiosidade da Armênia. Também, levantar-se-á questionamentos acerca da divulgação e apropriação cultural que a produção artística de Lady Gaga possa ter ocasionado. Para elaboração deste artigo usou-se de pesquisa em redes sociais relacionadas à artista, como Twitter e Instagram, bem como foram analisados outros vídeos e também consultadas publicações acadêmicas pertinentes ao tema. Por fim, destaca-se a importância dos trabalhos de Peter Burke (2004) para compreensão quanto à interrogação de obras audiovisuais.

2.2 Lady Gaga

Stefani Joanne Angelina Germanotta, popularmente conhecida como Lady Gaga, é uma artista pop americana, com nacionalidade também italiana, nascida no ano de 1986 d.E.C. Gaga veio de uma criação católica, tanto por parte de sua família, como de suas experiências educacionais durante seu trajeto escolar. Em suas performances musicais, a artista usa da teatralidade para ludicamente dialogar sobre temas polêmicos e tabus, que quase sempre têm como base o encontro de identidade.

Gellel (2013) conecta as performances desenvolvidas por Gaga com o que Taylor (2013) identifica ser uma performance ritual, ou seja, uma apresentação irrigada de elementos religiosos, que comunicam, transmitem conhecimento, são memória e identidade social. Sendo assim, a performance ritual destaca-se por se fazer sentir, há uma mística na relação, no entre, entre os observadores e os atuantes. Gaga é conhecida também por ideias e comportamentos transgressores à Igreja Católica, ao exemplo dos vídeos Alejandro, no qual a cantora traz símbolos relacionados aos inquisidores do Santo Ofício, e Judas, no qual a letra provoca temas tabus no âmbito cristão.⁶

⁵ Institute Parajanov-Vartanov. Acessado em 27 de Maio de 2022 em: <https://parajanov.com/ladygaga>

⁶ Gellel (2013) sugere que isso ocorra pelo conjunto simbólico mais facilmente acessado pela artista, que é oriunda de uma educação religiosa e cultural, tradicionalmente, católicas.

A artista comunica mensagens com as quais, sobretudo, o público jovem se identifica. Contudo, nos últimos anos englobou entre suas pautas um tema socialmente latente: saúde mental. A música e o videoclipe de 911 compreendem este momento, compondo o álbum chamado Chromatica, em que Gaga revela um pouco de suas experiências como alguém que enfrenta quadros de ansiedade e psicose. (NASCIMENTO *et al.*, 2022). Fala-se, portanto, de uma artista que bem representa o fenômeno religioso e a sociedade do mundo contemporâneo, o encontro do passado e do futuro, memória e suas transformações, das permanências e suas rupturas.

2.3Sergei Paradjanov e a Cor da Romã

A Cor da Romã, produzido em 1969 pela Armenfilm, pode ser visto como uma das maravilhas poéticas em que narrativas se conectam, uma biografia que conta a história de muitos. Todavia, falar da obra sem apresentar seu idealizador e realizador é faltar com profundidade para se debruçar à altura do filme. A vida de Sergei Paradjanov (1924-1990), georgiano de origens armênias, nascido em Tbilisi, serve, por si só, como exemplo do que seria retratado ao longo de sua extensa filmografia, cuja característica estética busca inspirações dentro da cultura e trajetória social dos povos do Cáucaso. Assim, bebendo, principalmente, dos *motifs* folclóricos enquanto guião de universo das obras (STEFFEN, 2013, p 157), o diretor utiliza da linguagem surrealista para expressar uma visão imaginada e reinterpretada das identidades artísticas regionais, imprimindo sua própria personalidade e história de vida:

Os filmes do notável cineasta armênio Sergei Parajanov (1924-1990) são distintamente de autor, independente de serem baseados em seus roteiros originais (A Cor da Romã, 1969) ou em uma obra literária (Sombras de Antepassados Esquecidos, 1964; A Lenda da Fortaleza Suram, 1985; Ashik Kerib, 1988). Atrás de cada quadro, sua sombra é visível, sua voz é ouvida; em cada objeto e cada ator, seu pulso e sua respiração podem ser sentidos. (GALSTYAN, 2014, p. 104)

Paradjanov, assim como Gaga, é sinônimo de fugir do óbvio, da não conformidade, tanto na vida pessoal quanto artística, pela qual é reconhecido por atribuir peso e significado na sutileza de suas metáforas. Entendia os sofrimentos e alegrias das pessoas que estrelaram suas obras, pois, sabia, ele

mesmo, o alto custo da autenticidade e da luta pelo direito de ser, o valor das emoções e afetos, refletidos nas questões da existência humana. Perseguido pelas autoridades soviéticas devido sua orientação sexual, foi condenado a cinco anos de exclusão e serviços forçados nos gulags siberianos, sob acusação de distribuição de pornografia e ações ilícitas, proibido de exercer sua arte (STEFFEN, 2013, p. 270). Logo, nota-se, também, em *A Cor da Romã*, a sincronia existencial, entre obra e autor, no que tange às atribulações sofridas pelo diretor, sendo o filme censurado e questionado por Moscou, que tentou enquadrá-lo dentro do direcionamento artístico do realismo socialista e colidiu com a experimentação dialética de Paradjanov.

O longa conta a vida do trovador armênio do século XVIII, Sayat Nova, conhecido como o Rei das Canções, nascido no antigo reino da Geórgia, cujas obras retratavam questões como o amor e a multiculturalidade entre as relações pessoais. Expressas em forma de uma esquizofrenia cultural, como qualificado por Dowsett (1997), dado que, em suas peças, 128 poemas foram redigidos em azerbaijani, 63 em armênio e 35 em georgiano, realizando, porém, um intercâmbio de caracteres na escrita, escrevendo, por exemplo, em azerbaijani com letras do alfabeto armênio. Esse espírito construtor de pontes ressonava com o diretor, haja vista que:

Paradjanov enxergava, em si, reflexos de Sayat-Nova, um poeta de toda a Transcaucásia, visando captar a riqueza cultural dividida e multiplicada pelas populações georgianas, armênias, turcas azeris e curdas, bem como as interligações das tradições religiosas entre cristãos, muçulmanos e judeus, que se aproximavam e afastavam em movimentos de ondas, sempre lidando com impérios estrangeiros como a Rússia, Turquia e Pérsia, invasivos, porém, culturalmente ricos. As alegorias autobiográficas de Paradjanov em *A Cor da Romã* proporcionam a observação de Sayat Nova enquanto alter ego do diretor, já percebido nas primeiras cenas do filme com os dizeres impactantes na tela “Eu sou aquele cuja vida e alma sofrem” (BOGOSSIAN, 2022, p. 57)

Embora o filme tenha o trovador enquanto personagem principal, Paradjanov acaba por contar, concomitantemente, a história do povo armênio e sua própria história, através da manutenção de símbolos e eventos universais às partes, por meio de representações que conferem unidade identitária, nas dinâmicas de subjetividade que permitem conexão entre o indivíduo e o coletivo. *A Cor da*

Romã ilustra a identidade armênia, pois a situa em três momentos, na época de Sayat Nova, na existência de Paradjanov e, por fim, na eternidade da armenidade e sua contrapartida de reconhecimento, onde ocorre a vivência identitária expressa por meio da continuidade de símbolos compartilhados e individuais, materiais ou difusos. É neste espaço atemporal em que vive a arte que a obra de Gaga encontra a de Sayat e Paradjanov.

Visto isso, os símbolos são as chaves do diálogo entre o universo do diretor armênio com o da artista pop, pois a estética é carregada de sentido, e assim como em um ritual detalhadamente preparado, nada, nenhum elemento ocupa seu lugar por acaso. Os símbolos identitários são também símbolos de crenças, que em sua natureza bebem de fontes históricas e filosóficas (MARTINS, 2022). Ao compartilhar do conjunto simbólico armênio, Gaga comunica, mesmo que de maneira indireta, sobre a religiosidade deste povo.

3.Tradição religiosa da Armênia

Para maior compreensão do que significa a identidade armênia, definida aqui como armenidade, convém analisar as formas e expressões respectivas deste povo milenar, observando o traçado mitológico e a continuidade dos símbolos, guardados e reivindicados tanto na vivência religiosa quanto cultural, exemplificando, assim, a congruência das mesmas na contribuição social neste particular coletivo. Sobre a origem dos armênios, recorre-se aos Cantos de Goghten, passados por entre os séculos na forma de tradição oral e compilados no século V, por Movses Khorenatsi, onde figura o mito de Hayk, patriarca dos armênios, que derrotou o babilônio Bel e libertou os armênios, iniciando com isso a migração para o norte.

Em período de crença animista, com especial atenção aos astros e à natureza, eram conhecidos sete grandes altares na Antiga Armênia, dedicados às principais divindades do panteão pré-cristão, nomeadamente: Aramazd, Anahit, Mihr, T'ir, Nane, Astlik e Barshamin. Percebe-se, sem dúvida, direta influência de outras culturas na formulação da cosmovisão referida, com destaque na tradição zoroastra (ANANIKIAN, 1923; RUSSELL, 1987). Havia, entretanto, uma oitava deidade, Vahagn, matador de dragões, deus do fogo sacrificial, do raio e

do sol, visto como um deus nacional, que antecede a formulação do panteão previamente citado, relacionado, portanto, ao mito de origem.

Importante perceber que, desde sua instalação nas planícies do Monte Ararat, em torno do lago Van, e solidificação do Reino da Armênia no século VI A.e.C, os armênios sempre estiveram lutando contra o domínio de impérios vizinhos, principalmente os Persas, Gregos, Romanos, Bizantinos, os grandes califados, Mongóis, Turcos otomanos e o império Russo, sendo a defesa contra invasões uma constante ao longo dos milênios (PANOSSIAN, 2006; PAYASLYAN, 2007). A custo de muita luta e sofrimento, houve também enorme intercâmbio cultural e comercial, que contribuiu para o desenvolvimento de uma unidade coletiva própria à maneira armênia.

Quando feita a transição para o cristianismo, definido como religião oficial do estado em 301 e.C., no estabelecimento da Igreja Apostólica Armênia, por São Gregório, o Iluminador, sendo a primeira nação a fazê-lo, foram absorvidos ritos e práticas características do denominado período pagão. Este marco que sinaliza como a própria Igreja Apostólica Armênia veio por se tornar símbolo e estrutura unificadora do povo armênio, pois construiu e ofereceu o pertencimento tanto em contexto de diáspora, quanto local, através de artifícios etno protetores, como a criação do alfabeto armênio, em 406 e.C., por Mesrop Mashtots, que mesclava a identidade nacional com a identidade religiosa, ainda que a custo de uma considerável secularização da última. Assim, fazia-se notar no patrimônio edificado, presente na forma dos *khachkars*, cruzes esculpidas em pedras, e na arquitetura dos mosteiros com características da paisagem, o espaço que concentrava em si o foco das produções intelectuais e artísticas. O diálogo com a sociedade age, assim, na linha de frente de resposta às questões nacionais, não só em contexto de perseguição, mas nos hábitos e eventos sazonais da vida civil. Ademais, a identidade cristã, no cenário previamente mencionado de guerras e invasões, configurou aos armênios um perene sentimento de martírio e condicionou a luta pela sobrevivência junto à luta pela liberdade religiosa.

Fruto de sua história, a Armênia é, portanto, uma espécie de bricolagem religiosa, uma colcha de retalhos culturais. Todavia, assim como todos os mitos voltam-se ao chamado mito original, há um fio condutor dessa construção, que neste caso retoma a raiz da questão sobre o que é a identidade armênia

(ELIADE, 1979), pois, acima de todos componentes que foram sendo agregados às crenças populares, existem nas narrativas religiosas do país, bastante perceptíveis quando na análise da organização de mundo e das características dos deuses de maior relevância mencionados anteriormente, uma constante batalha ligada ao existir.

3.1911 e o Diálogo Religioso

Como já relatado nos capítulos anteriores, a escolha da análise de 911 busca abordar os elementos de cunho religioso empregados no videoclipe a partir de um olhar contemporâneo. Os componentes aqui apontados destacam-se por serem expressões de fé da Armênia, ainda que passados em segundo plano ou despercebidos para aqueles que desconhecem a cultura, mas que se sobressaem como símbolos de um imaginário coletivo, e que, no que lhe diz respeito, contam a história e os mitos de um povo.

As performances artísticas funcionam com mecanismos similares, por vezes iguais, aos das performances rituais. Há um drama compartilhado entre os espectadores e a obra; este drama, por sua vez, impulsiona a narrativa. Os conflitos expressados no enredo conduzem o público à catarse, que no videoclipe 911 ocorre no momento em que a cantora grita, retorna à consciência e percebe estar diante de um trágico acidente de trânsito.

Importante ressaltar que 911 fala de um delírio, de um momento de fragilidade mental da personagem principal, interpretada por Gaga, que imagina as cenas de um acidente no trânsito com a estética desenvolvida na obra de Serguei. Entretanto, a narrativa de A Cor da Romã representa o completo oposto ao termo delírio, trata sim de uma peça surrealista, mas que expressa as memórias e a visão de mundo de um povo que em sua história esteve, em grande parte, entre conflitos e invasões de povos vizinhos. Fala-se, portanto, de uma obra dura, cheia de dores, que comunica a falta, mas sobretudo a resistência identitária sentida pelo diretor durante sua vida como criança, jovem e adulto armênio.

Como já revelado anteriormente, uma das temáticas chave a todo trabalho de Gaga é a construção de uma identidade que permita aos indivíduos viverem bem partindo de uma cosmovisão moldada por eles mesmos. Ao falar de A Cor da

Romã também tratamos de um autor que pretende dentro sua tônica comunicar sobre a identidade, neste caso a armênia.

Gellel (2013) escreve sobre a presença de uma religiosidade estética e objetiva nas obras de Gaga. Segundo o autor, todas as letras e performances da artista apresentam, de alguma maneira, elementos que comunicam sobre o universo religioso. Ele escreve:

The message and the spirituality that ensues is an immanent one where, among other, the body is a sacred sanctuary, where one can worship the self, where the fight between good and evil is mainly within the self. Indeed she consistently pushes the importance of self, love of self, uniqueness/originality, creativity and the potential for every individual to be at the top. (GELLEL, 2013, p. 11)⁷

Destacar-se-á alguns componentes artísticos de 911 e de A Cor da Romã com o uso de imagens para elucidar com melhor cuidado esta breve pesquisa. O primeiro ponto percebido em ambos os enredos é a ligação direta aos ritos fúnebres, ou a morte propriamente. 911 é o delírio de uma pessoa em situação de quase morte, conforme descreve Nascimento *et al.* (2022, p.1204) sobre um momento da obra: “Lady Gaga é vista tentando subir aos céus, até ser puxada de volta por uma corda atada ao seu pé, representando que os profissionais tentavam mantê-la viva no mundo real”. O fio, ou a corda, que define vida ou morte, simbolizado no ato de atar ou desatar, pertence ao conjunto de crenças armênias e é visto fortemente durante A Cor da Roma, como demonstrado nas imagens abaixo.

⁷ “A mensagem e a espiritualidade que se segue é imanente onde, entre outros, o corpo é um santuário sagrado, onde se pode adorar a si mesmo, onde a luta entre o bem e o mal é principalmente dentro do eu. Na verdade, ela consistentemente empurra a importância de si mesma, amor por si mesma, singularidade/originalidade, criatividade e o potencial de cada indivíduo para estar no topo.”



Figura 1. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022.



Figura 2. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022.

A própria romã, fruto tradicional da Armênia, aparece nas cenas iniciais, tal qual acontece na obra de Paradjanov, carregando todos os sentidos múltiplos que a fruta emprega na cultura deste povo. Em tempos antigos, a árvore da romã era vista como a árvore da vida, relacionada com rituais de recomeço, ao exemplo do rito de ano novo, quando era indicado comer uma semente de romã por dia do ano, a fim de se receber boa fortuna.



Figura 3. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022.

Ademais, sempre foi utilizada para ilustrar momentos de transição na simbologia do amadurecimento e morte, embora seja também característica da literatura armênia empregar a romã como signo de fertilidade e sensualidade. Nota-se em *A Cor da Romã* como o diretor se fez valer da completude de significados folclóricos para contextualizar sua intenção.

293

Outro elemento que merece um olhar cuidadoso para com as imagens seguintes refere-se à rosa branca. Geralmente, símbolo de leveza e da alma, a rosa branca é presente na obra de Paradjanov, surgindo sempre em momentos em que o poeta, personagem principal, passa de um momento da vida para outro, da infância para a juventude e da juventude para se tornar um homem adulto. A rosa branca é também símbolo da deusa armênia Anahit, que tem entre seus principais atributos a sabedoria, fecundidade e cura, sendo ela a figura da doadora de vida à nação. As rosas brancas também aparecem na tradicional festa em adoração a Astlik, deusa do amor e da água, ainda que já absorvida pela igreja, na festa da Transfiguração de Cristo, sendo uma das celebrações populares de maior relevância na Armênia, chamada *Vardavar*. Durante a cerimônia são oferecidas pombas brancas e rosas à divindade, enquanto as ruas são tomadas por pessoas atirando-se água umas nas outras.



Figura 4. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022.



Figura 5. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022.

Em outra cena, aparece uma mulher que chora em meio ao gesto de ninar um corpo já morto e mumificado. Em A Cor da Romã também há a reprodução de ritos fúnebres, como visto nas figuras que seguem. Curiosamente, na cultura armênia existe uma personagem chamada Semíramis. A tradição oral conta que ela foi uma rainha que se apaixonou pelo lendário príncipe Ara, o Belo. Semíramis provoca uma invasão ao território, mas encontra Ara morto, então depois de chorar sobre o corpo do rei, arrependida, invoca a figura mitológica de



Aralez, um cachorro alado que, ao lambe suas feridas, consegue fazê-lo voltar à vida. O culto aos mortos é uma tradição presente na cultura armênia desde o período pré-cristão, sendo possível notar a manutenção desta nas festividades de *merelots*, praticadas toda segunda-feira seguinte às cinco festas cardinais do calendário da Igreja Apostólica Armênia, conhecidas como Daghavar (BOGOSSIAN, 2022, p. 65). Neste dia, levam-se flores e velas em visitas aos cemitérios, enfeitando os túmulos e louvando em cânticos a memória dos antepassados, pedindo-lhes proteção.

295



Figura 7. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022.

Ligada a essas imagens, também está uma cena do filme em que ocorre um funeral, nela diz: “Nos abandonou e se foi, mas nós vivos te cobrimos em um casulo, para que em seu novo mundo você possa irromper como uma borboleta”. A borboleta, como símbolo de transformação, aqui revela sobre antigas práticas de cuidados com os mortos, com destaque no ato de enrolar o corpo do cadáver em panos que lembram a forma de um casulo.

No filme de Paradjanov há constantes falas sobre o fogo, tais como “Você é fogo. Sua roupa é fogo”. O vermelho, evocado desde o nome da obra armênia, será reforçado por Gaga ao usar uma vestimenta em que o adorno da cabeça carrega pequenas romãs. Para além dessa relação, o fogo é um dos elementos mais importantes para o xamanismo armênio, associado ao deus Vahagn, bem como para o Zoroastrismo, que como uma religião que surge no país vizinho foi fonte inspiradora de grande parte das crenças locais.

Durante o longa-metragem de Paradjanov, dois personagens acompanham a vida do poeta, em quem o enredo é centralizado, o pai e a mãe. Durante o filme, eles realizam performances associadas ao cuidado, como o gesto de cobrir o poeta ainda garoto com panos. Gaga usará tal referência durante o videoclipe 911. A mãe da narrativa de Gaga possui claras características de uma santa católica, principalmente devido ao figurino escolhido. Já o pai parece ser um forte guerreiro jovem que, mesmo não tendo relação direta a nenhum dos deuses masculinos que compõem o panteão pagão armênio, traz consigo a natureza unânime que lhes envolve, a força. Pode-se, assim, sugerir, que o casamento de 911 é entre um deus pagão e uma santa católica, realçando, mais uma vez, a identidade do povo armênio.



Figura 8. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022.



Figura 9. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022.

Nas imagens seguintes há a referência ao, chamado pelo autor, “anjo da morte”. No filme armênio esta personagem é uma mulher coberta de flores, que em um determinado momento joga um jarro de vinho sobre o poeta. Talvez possa se fazer alguma relação com as narrativas de deidades femininas ligadas aos finais de ciclos, como Inanna na Mesopotâmia e Perséfone para os gregos, pois ambas simbolizam morte e renascimento. Gaga transforma a personagem de Paradjanov em uma espécie de ser de outro planeta que veste preto, mas que também é coberto por flores. Na figura número 11, encontra-se a principal razão pelas teorias conspiratórias relacionadas à guerra com o Azerbaijão, onde a faixa de isolamento expressa o aviso de “cuidado”, em armênio, na cena do acidente.



Figura 10. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022.



Figura 11. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022.

Um fragmento bastante interessante é o final do filme de Paradjanov, em que surge escrito: “Um poeta deve morrer, mas não sua musa. Esteja eu vivo ou morto, meu canto despertará a multidão”. A mensagem se conecta não apenas à temática da morte, mas também ao legado da cantora que é considerada musa do pop e uma das maiores influenciadoras sociais da atualidade.

No que diz respeito ao sentido teológico de 911 e imaginário pop, Alfieri (2021, p. 262) elabora como ocorre uma transfiguração da estrela, através da sedução estética do videoclipe, que se dá pela fixação da imagem e do movimento, da aceleração repentina e dos quadros fixos com personagens e objetos imóveis, tal qual faz Paradjanov. Segundo o autor, o mesmo exemplifica a arte sacra, de estátuas e pinturas, no desconforto que aproxima aquilo que seria sagrado e digno de admiração.

Como já dito anteriormente, a linguagem simbólica pode ser acessada de muitas formas, portanto, danças ou movimentações corporais também servem como comunicadoras de conhecimento. Lady Gaga usa, em grande parte do videoclipe, da partitura corporal⁸ desenvolvida pelo diretor armênio.

3.1 Imagens complementares.

O presente capítulo serve de apoio para as informações levantadas ao longo do artigo. Dispor-se-á cenas que contenham semelhanças semânticas, nas quais se identificam um salientar da identidade cultural da Armênia, tendo em mente outras referências diretas entre 911 e A Cor da Romã, aproximando-se os componentes cenográficos, ornamentários e os movimentos de cena das personagens. Revela-se assim uma eternidade da armenidade, tal qual relacionada aos tempos acima mencionados na obra de Paradjanov, de contínua vivência da arte e expressões do povo armênio, de impacto e marco. Constrói assim no coletivo aquilo que se confere na história, pela permanência e interação individual dos que a ele pertencem com o meio.

⁸ Termo usado por autores do teatro como Constantin Stanislávski e Jacques Lecoq para designar os gestos coreográficos e movimentos corporais feitos pelos atores na representação do espetáculo.



Figura 12. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022.

300



Figura 13. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022.



Figura 14. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022.



Figura 15. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022



Figura 16. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022

302



Figura 17. 911. Fonte: <https://youtu.be/58hoktsqk> Q Acessado em 2 de junho de 2022



Figura 18. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022



Figura 19. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022



Figura 20. A Cor da Romã. Fonte: <https://youtu.be/GECN63CMScQ> Acessado em 2 de junho de 2022



Figura 21. 911. Fonte: https://youtu.be/58hoktsqk_Q Acessado em 2 de junho de 2022

Considerações finais

Um dos questionamentos mais gritantes da relação entre as obras de Lady Gaga e Sergei Paradjanov é sobre a sinalização de respeito e valorização cultural que a produção da cantora pop faz diante da realidade social da Armênia. Críticas à artista vieram principalmente após o lançamento de 911, quando a Armênia teve seu território invadido pelo país vizinho Azerbaijão. Personalidades ajudaram com envio de dinheiro ou demonstraram posicionamento contra o conflito, porém Lady Gaga em momento algum falou sobre a guerra. Levantaram-se assim dúvidas sobre se 911 não se enquadraria como sendo uma apropriação cultural, ou seja, quando ocorre o uso de símbolos e identidades culturais específicas,

mas sem que ocorra junto disso a valorização e respeito do povo a quem essa cultura pertence. Inegavelmente, a artista reverencia a arte armênia e chancela sua importância cultural através do videoclipe, mas não se deve esquecer a comercialidade do *show business*, em que tanto a figura de Paradjanov quanto a luta do povo armênio se enquadram e poderiam ser exploradas dentro das bandeiras suportadas pela persona midiática de Lady Gaga.

Gaga talvez tenha apenas escolhido pela estética armênia, sem ter compreensão sobre tamanho significado identitário e histórico da obra de Sergei. Ou, poderia ainda a lenda do pop ter usado de sua popularização para lembrar uma causa para o mundo? Faz parte do imaginário coletivo dos armênios a constante percepção de que são um povo só no mundo, isolados, buscando contrapartida e apoio a sua causa de existência. Toda lembrança e memória, sem dúvida, afeta positivamente os armênios, pois configura visibilidade em uma sina histórica que luta contra o apagamento, físico e cultural. Não obstante, também os atinge saberem que, em momento de real dificuldade, o mundo torna-lhes as costas e lamenta o destino sem maiores ações. É legítimo que se questione a exploração da beleza produzida pela vivência de um povo, do consumo estético, sem retribuição prática. Independentemente das respostas para as questões anteriores, cabe aqui, diante da área de aprofundamento dos que aqui escrevem, reflexões em cima do diálogo religioso estabelecido.

A arte, como uma ferramenta de ensino, ultrapassa as fronteiras das diferenças e aproxima o diálogo intercultural e religioso. A importância da linguagem simbólica, na qual a arte se expressa e é absorvida, é notória quando se fala em liturgia ou aprendizado religioso. A arte é necessária para prática religiosa de grande parte das religiões e, por meio da análise de obras, pode-se explorar fragmentos de grande valia a quem pesquisa fenômenos religiosos. Curiosamente, é necessário que se tenha, de certa forma, algum manual de recorte e referência, para que se possa, corretamente, interpretar os signos ali guardados, tanto para que haja alinhamento, quanto para o rompimento do tradicionalismo simbólico.

Sergei Paradjanov encharca sua obra de valor simbólico, valor esse que ultrapassa gerações até alcançar destaque na obra construída por Lady Gaga. É preciso compreender que, mesmo indiretamente, Gaga fala sobre a fé

armênia. Sobre a fé do indivíduo nos mitos, deuses e existência de seu povo. A Armênia é sinônimo também de resistência de uma cultura que tem fome de ser o que é, de uma raiz que encontra espaço em meio às dificuldades, se molda, mas nunca deixa de ali estar. Como dito previamente, a lembrança e o reconhecimento geram a visibilidade necessária para que se dê corpo e estímulo ao debate à causa secular dos armênios. Percebe-se, aqui, como *A Cor da Romã* catapulta a mensagem e imprime sentido sobre a jornada dos armênios, enquanto a obra de Gaga age funcionalmente na qualidade de plataforma.

Dentro de um contexto de tamanha inconstância política e feroz atividade fronteiriça, é apenas natural que o fenômeno religioso na Armênia seja exemplo desta bricolagem intelectual, em exemplo de resiliência e criatividade cultural. Dessa forma, a expressão espiritual do coletivo transformou-se em caráter de valor identitário, em que a ritualização das crenças aparece na reafirmação do povo em manter viva as tradições ao longo do tempo, mesmo que a custo de uma secularização dos símbolos e instituições. A religiosidade dos armênios conta em suas trajetórias míticas e lendas populares sobre suas necessidades, conflitos e visões de mundo. A história de pessoas que precisam ser fortes, resistir, encontrar meios para prosperar, ser vida. Este é o ápice do encontro artístico das obras do dramaturgo armênio do século passado e da jovem americana dos nossos tempos. Ambos defendem a existência do ser, a liberdade e a valorização das identidades.

306

Referências Bibliográficas

A COR da Romã. Direção de Sergei Paradjanov. Produzido por Armenfilm. Armênia, 1969. 1 filme (89 min.): son.; color.; suporte DVD.

ALFIERI, Alessandro. **Paradzanov e Lady Gaga: teologia armena e imaginário pop.** Samizdat, pp. 255-264, 2021.

ANANIKIAN, Mardiros H. **The Mythology Of All Races.** Boston, Marshall Jones Company, vol. 07, pp. 448, 1923.

BURKE, P. Testemunha ocular: história e imagem. O que é a história cultural. Bauru: EDUSC. 2004.

BOGOSSIAN, Gabriel. **O fenômeno religioso em A Cor da Romã: elementos para construção de uma identidade armênia.** Dissertação (mestrado em Ciência das Religiões). Lisboa, Universidade Lusófona, 2022.

CARVALHO, J. M. D. **Ritual da tucandeira da etnia Sateré-Mawé: língua, memória e tradição cultural.** Dissertação em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas, 2015.

DOWSETT, Charles. **Sayat-Nova, An 18th-century Troubadour: A Biographical and Literary Study.** Louvain, Belgium/Washington, D.C.: Peeters Publishers/Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium of the Catholic University of Louvain and the Catholic University of America, vol. 16, pp. 507, 1997.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** Editora Arcádia. Lisboa, 1979

GALSTYAN, Siranush. **Sergei Parajanov: Saving Beauty,** Cinergie, il cinema e le altre arti. n.6, pp. 104-114, 2014.

GELLEL, Adrian-Mario. **Traces of spirituality in the Lady Gaga phenomenon.** International Journal of Children's Spirituality, v. 18, n. 2, p. 214-226, 2013.

NASCIMENTO, Isaac Marlon V. et al. Expressão Artística de 911 de Lady Gaga em Interface com o Debate em Psicologia e Saúde Mental. **Revista Interfaces: Saúde, Humanas e Tecnologia.** 2022.

MARTINS, Natasha. **ARTE NO CANDOMBLÉ - Uma Leitura Feminina das Obras de Neves e Sousa.** Dissertação (mestrado em Ciência das Religiões). Lisboa, Universidade Lusófona, 2022.

PANOSSIAN, Razmik. **The Armenians From Kings and Priests to Merchants and Commissars,** 1ed, Londres, C. Hurst & Co. Ltd, pp. 442, 2006.

PAYASLIAN, Simon. **The History Of Armenia, From The Origins To The Present,** 1ed. Nova Iorque, 2007.

PINTO, Paulo Mendes. Da natureza e das funções do símbolo. **Revista Relicário,** 8.16: 10-15, 2021.

RUSSELL, James R. **Zoroastrianism in Armenia, Cambridge.** Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations and National Association for Armenian Studies and Research, vol. 05, pp. 578, 1987.

STEFFEN, James. **The Cinema of Sergei Parajanov,** Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 326, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Editora UFMG, 2013.

VIEIRA, J. L. L. Iconografia Pictórica Histórica e seu diálogo com o ensino de História. **História & Ensino,** 23(1), 71-96, 2017.

Recebido em 17/08/2022, aceito em 24/11/2022

Os elementos culturais do medo na cultura audiovisual pop japonesa: dos filmes *techno-horror* ao *streaming*

Juliano Pasqualini¹

Resumo

O artigo traz uma análise acerca dos elementos culturais do medo nos filmes de *Techno-Horror* japônês, onde é possível observar a forte interação entre o clássico e o moderno. A modernidade trouxe ao Japão obras audiovisuais que unem aspectos tradicionais, folclóricos e lendas urbanas a um certo anseio sobre vida cosmopolita solitária moderna, marcada pela tecnologia e uma cultura de consumo vivida pelos japoneses a partir dos anos 50, com o acelerado crescimento econômico do pós-guerra. Esse pano de fundo cria elementos únicos, fundamentais na construção da linguagem audiovisual da cultura pop japonesa. O objetivo deste artigo é identificar e investigar alguns desses elementos históricos, culturais e sociais que integram o terror e conferem particularidades ao gênero. Esses elementos impactam na construção da narrativa, se diferenciando do terror ocidental, sobretudo o hollywoodiano. A fim de evidenciar essas diferenças, será analisado clássicos como a franquia "Ringu" colocando-a ao lado de seu remake norte-americano "The Ring". Ao final será colocado em perspectiva, como hoje em dia, mesmo fora do nicho do *Techno-Horror*, esses elementos culturais do medo também fazem parte do *streaming* e da cultura pop japonesa. Para isso será feita uma breve análise do mais recente sucesso japonês da Netflix, "Alice in Borderland".

Palavras-chave: Ringu, The Ring, Japão, Techno-horror, Alice in Borderland

308

Techno-horror movies to streaming: the cultural elements of fear in Japanese pop audiovisual culture

Abstract

The article presents an analysis of the cultural elements of fear in Japanese techno-horror films, where it is possible to observe the strong interaction between the classic and the modern. Modernity brought to Japan audiovisual works that combine traditional aspects, folklore, and urban legends with a certain yearning for a solitary, cosmopolitan modern life, marked by technology and a consumer culture experienced by the Japanese from the 1950s onward, with the accelerated economic growth of the post-war period. This background creates unique elements that are fundamental in the construction of the audiovisual language of Japanese pop culture. The main goal of this article is to identify some of these historical, cultural, and social elements that make up techno-horror, creating particularities in the genre and in the construction of the narrative, and differentiating itself from Western terror, especially Hollywood. In order to highlight these elements, classics such as the "Ringu" franchise will be analyzed, placing it next to its North American remake, "The Ring." In the end, it will be put into perspective how nowadays, even outside the techno-horror niche, these cultural elements of fear are also part of *streaming* and Japanese pop culture. For this, a brief analysis will be made of the latest Japanese hit from Netflix, "Alice in Borderland."

¹ Juliano Pasqualini é graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná. Desde 2019 se dedica a pesquisas em transmedia storytelling nas plataformas digitais, tendo como foco as mídias do leste asiático. Já atuou como roteirista e atualmente trabalha com produção audiovisual em vídeos institucionais

Keywords: Ringu; The Ring; Japan; Techno-horror; Alice in Borderland

1. Introdução

Buscando compreender os elementos presentes nos conteúdos audiovisuais de terror tecnológico japonês, também chamados de *Techno-Horror*, notamos a presença marcante de signos culturais, tradições, lendas e folclores que percorrem os séculos e sofrem suas modificações e reformatações no decorrer da história, seguindo os anseios de suas respectivas épocas.

Para este artigo, utilizaremos a definição de signo e linguagem trazido por Lucia Santaella, que parte do princípio que

(...) todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. (Santaella, 1993)

Todos esses componentes histórico-culturais compõem uma malha que se integra ao moderno, às novas transformações vividas pelo Japão, às crises e aos dramas experienciados. Ambos possibilitados, sobretudo, pela urbanização rápida, inserção da tecnologia no dia-a-dia, um exigente mercado de trabalho e sistema educacional, entre outras mudanças sociais relacionadas à modernidade, que de algum modo entram em conflito com valores tradicionais. Esse aspecto exemplifica uma das tendências do Cinema Japonês estudadas por Yoshimoto, que diz respeito a universalidade dos temas escolhidos para serem representados em tela, ou seja, uma abordagem humanista que traz dramas cotidianos e evita especificidades (Yoshimoto apud Balmain, 2008).

Essa dinâmica conduz o Japão a produzir conteúdos na cultura pop, que colocam a tecnologia como um elemento narrativo extremamente importante, onde não necessariamente servirão como uma crítica social direta, mas sim como expressão sintomática da rotina, das relações interpessoais e do cotidiano em grandes centros urbanos.

Esse contraste entre o tradicional e o moderno é extremamente complexo e nem mesmo diversos estudos dariam conta de explicá-lo e compreendê-lo por completo, já que ele também diz muito a respeito da vivência e interação que o japonês tem com sua cultura e cotidiano, fardos sociais e pessoais. Porém, em

diálogo com a história do país, estudos e análises acerca de conteúdos audiovisuais de terror e suspense japonês, é possível mapear elementos que constituem o medo e são culturais, como o fantasma, que possui importância histórica na construção de diversas narrativas e estéticas.

Assim, partindo de um contexto histórico, a proposta deste artigo é contextualizar alguns elementos culturais do medo, presentes no audiovisual japonês e, em parte, justificar as escolhas estéticas e narrativas a partir deles. Posteriormente será abordado de forma mais prática o aspecto tecnológico e alguns de seus impactos na sociedade. Para isso, será analisado o filme “Ringu” (Nakata, 1998), colocando-o em contraste com seu *remake*² ocidental “The Ring” (Verbinski, 2002). Essa comparação tem potencial de evidenciar, por contraste, alguns dos elementos culturais do medo no Japão, já que a adaptação narrativa e estética do filme para o ocidente acaba removendo parcial ou totalmente esses elementos, justamente para deixar o filme alinhado aos padrões culturais ocidentais e de terror de Hollywood.

Por fim, será contextualizado como se encontram esses elementos hoje em dia, na era hiperconectada, após a tecnologia assumir um papel ainda mais imersivo na vida urbana. Em 1998, antes mesmo dos smartphones e da “internet das coisas”³ existirem, já havia certo mal estar sobre a modernidade e suas consequências. Logo, é cabível a reflexão: como isso se dá hoje, especialmente para o Japão, que segue no imaginário de muitos como nação da tecnologia?

Assim, com o objetivo de seguir o caminho do *Techno-Horror* até os dias atuais e pontuar como esses elementos se comportam na era hiperconectada da internet e serviços de *streamings*⁴, será brevemente analisado o novo sucesso japonês da Netflix, “Alice In Borderland” (Shinsuke Sato, 2020), que mesmo partindo para o *Techno-Thriller*, mantém de forma pertinente, traços desse

² Remake é um termo em inglês, que em tradução direta significa “refazer”. É utilizado para definir filmes ou outras obras audiovisuais feitas a partir de uma outra obra já existente. Ou seja, recontar uma narrativa.

³ O termo Internet das Coisas, do inglês *Internet of Things* (IoT) diz respeito a uma rede de objetos físicos conectados à internet. No contexto do cotidiano, eles podem ser vestíveis, como relógios inteligentes, ou até mesmo eletrodomésticos e sensores conectados à rede da internet.

⁴ Entende-se aqui por *streaming* as plataformas online que apresentam um fluxo contínuo de conteúdo audiovisual, como por exemplo Netflix, Youtube, Globoplay, Amazon Prime Video, entre outros.

contraste entre o moderno e o tradicional, trazendo de forma distópica a tecnologia como uma entidade que rege a vida de uma Tóquio totalmente moldada por competições e jogos.

2. O fantasma e seu contexto histórico-cultural

Para entender melhor os elementos do medo, presentes nos filmes *Techno-Horror* e na cultura audiovisual japonesa, é necessário olhar para o passado e ver as origens das figuras mitológicas, principalmente os fantasmas. São várias as portas de entrada na construção da imagem e papel do fantasma na cultura japonesa, mas, para o cinema, uma das influências, principalmente estética, foram os teatros, mais especificamente o teatro *Kabuki*, *Nō* e *Bunraku*⁵. Essas formas teatrais apresentam grande influência budista e xintoísta, além de uma forte relação com o sobrenatural e a mitologia tradicional japonesa (Balmain, 2008).

Existem três estágios que ajudam a compreender melhor a formação dos elementos culturais japoneses, estes são: aceitação, assimilação e transformação (Anderson e Richie, 1960). De forma breve, esses estágios ilustram muito bem como o Japão constrói suas narrativas em quase todas as esferas das artes, desde os primórdios até os tempos modernos, adicionando elementos culturais e tradicionais aos aspectos tecnológicos, modernos e estrangeiros.

O Japão, historicamente, incorporou diversas características de países vizinhos, como a escrita do *Kanji*, os pensamentos confucionistas ou o budismo, vindos da China. Por outro lado, também passou por um período de grande isolamento entre 1639 a 1853, chamado de política *Sakoku*, que possibilitou o desenvolvimento nacional de políticas, organização social e comercial, preservando e fortalecendo características culturais e nacionais (Maison e Caiger, 1997).

Foi nesse período, em 1750, que Maruyama Okyo pintou “*O Fantasma de Oyuki*” a partir de um sonho que teve de sua falecida amada, Oyuki. Zack

⁵ Kabuki, Nō e Bunraku são formas teatrais. O Nō é mais estilizado, com uso de máscaras e voltado a classes mais altas da sociedade. O Kabuki é mais popular, possui som e maquiagens típicas. Já o Bunraku é conhecido como teatro de fantoches grandes, que requerem até 3 pessoas para operá-los.

Davison a descreve como a primeira pintura de um *Yūrei* (fantasma), que deu ao Japão a imagem base para futuras representações (Davison, 2015).



Figura 1 - Pintura de “O fantasma de Oyuki”, por Maruyama Okyo

Fonte: digitalização da pintura de Maruyama Ōkyo

O *Yūrei* faz parte da cultura japonesa, mas muito além disso, faz parte da vivência dos cidadãos. Assim, desde as pinturas *Ukiyo-e*⁶, da literatura, do teatro até a modernidade com as telas, o *Yūrei* faz parte da forma como histórias são contadas e tradições são passadas (Davisson, 2015). Eles são parte dos elementos culturais do medo, presentes nos filmes de techno-horror, mangás, séries, entre outros elementos da cultura pop.

Essas histórias de fantasmas são chamadas, em japonês, de *Kaidan* e se dividem em inúmeros tipos e formas de narrá-los. No geral, a palavra *Yūrei* é livremente traduzida como "fantasma", porém, como mencionado por Zack Davisson (2015), é muito raso adotar apenas esse significado. Diferentemente do imaginário existente no ocidente acerca dessas criaturas, que muitas vezes adota premissas cristãs ao pensar nessas figuras, os *Yūrei* carregam

⁶ Um tipo de xilogravura, popularmente conhecidos como estampas, que foram muito marcantes do período Edo.

particularidades culturais, folclóricas e religiosas, além de regras específicas que acabam se perdendo nessa simples tradução entre idiomas.

A partir de sua abertura em 1853, os japoneses passaram a enfrentar uma forte influência europeia, que já havia passado por sua primeira revolução industrial. Nasce, com isso, um grande interesse ocidental na arte japonesa, que apresentava características únicas e se diferenciavam dos padrões vigentes (Balmain, 2008). Segundo Colette Balmain, a xilogravura, conhecida como *Ukiyo-e*, apresentava imagens de fantasmas e figuras mitológicas japonesas que fizeram sucesso na Europa. Esse momento representa uma das várias portas de entrada, para assimilação de novas culturas e visões que vão influenciar a forma com que o Japão cria seus produtos culturais e lida com a própria identidade.

Após essa reabertura, o Japão passa por um momento crítico, que molda as relações da sociedade com a modernidade, a Era Meiji. Um grande processo de abertura, diplomacia e industrialização começa. É importante destacar que na época, ser moderno “significava ter um sistema econômico de capitalismo industrial e um sistema político constitucionalista liberal ou quase liberal, assim como os Estados Unidos e alguns países da Europa.” (Mason e Caiger, 1997, p.257 - tradução nossa). Esse ideal de modernidade, por si só, já representa uma quebra de paradigmas para o Japão, visto que este vivenciava um sistema político e econômico diferente.

Eles [o Japão] viram a industrialização e a modernização da economia como os caminhos para a segurança e grandeza nacional, mas suas políticas eram liderar o país para muito além disso. (Mason e Caiger, 1997, p. 270 - tradução nossa)

Essas mudanças, apesar de, em parte, virem de um esforço governamental, vão moldando o dia a dia da sociedade e impactam também a cultura e o sistema educacional. O governo, além de trazer e bancar mão de obra estrangeira especializada para o Japão, também financiou intercâmbios, para que seu próprio povo pudesse aprender e assimilar conhecimentos e técnicas advindas de outros países. Além disso, o governo também utilizou os impostos e taxas arrecadadas de uma estrutura econômica clássica do país, até então, a agricultura, para financiar a modernização do país (Mason e Caiger, 1997).

Anos mais tarde, em 1920, o Japão desenvolveria um *Studio System*, em partes, similar ao estadunidense. Nesses filmes havia uma forte influência do teatro, principalmente do *Kabuki*.

Assim como o studio system influenciou a produção de filmes, foram as formas tradicionais de arte japonesa, em particular o teatro, que iriam influenciar o formato e configurações desses filmes. (Balmain, 2008, p. 15 - tradução nossa)

Um último momento histórico importante para a posterior compreensão dos elementos do medo no audiovisual japonês é o pós-guerra. O final da segunda guerra mundial deixou grandes marcas na história do Japão e impactou o imaginário da população de forma radical. As bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, por exemplo, apresentam um novo sintoma de medo que extrapola o moderno e traz para a ficção os medos dos riscos da radiação, algo que ainda estava em estudo na época. Esse marco histórico inspira narrativas como a do filme "Godzilla" (Honda, 1954), um monstro que habita as profundezas do oceano, é despertado e ganha forças graças à radiação nuclear.

Nancy Anisfield (2004), em seu artigo sobre a metáfora nuclear em "Godzilla", traz um questionamento muito pertinente, que nos convida a pensar sobre como este evento histórico pode impactar a percepção e a forma de representar algo: "Porque os japoneses simpatizam com ele ['Godzilla'] enquanto os americanos o vê nada mais do que um personagem de quadrinho?" (Noriega, p.64, apud Anisfield p.53, 2004 - tradução nossa)

Porém, as obras advindas desses elementos apresentam um caráter maleável, de forma que alguém que não pertença a cultura japonesa, e conseqüentemente, não carrega a vivência desses elementos culturais, podem consumir o conteúdo sem deixar de assimilar a narrativa, o que muda é a profundidade e o peso deles. Esse fator será melhor exemplificado mais a frente durante a abordagem dos remakes americanos de filmes de terror japoneses.

Para a análise proposta neste artigo, nos aprofundaremos mais em um tipo de *Yūrei* específico, o *Onryō*, um fantasma ou espírito vingativo. Tanto as personagens Sadako de "Ringu" ou a Kayako de "Ju-on" (Shimizu, 2000), são exemplos mais modernos de *Onryō*. Elas seguem convenções morfológicas e conceituais caracterizadas e consolidadas desde o teatro *Kabuki*, como o cabelo preto bagunçado cobrindo o rosto, pele pálida podendo pender para o ciano,

geralmente mulheres que foram injustiçadas, maltratadas e/ou agredidas em vida.

Mas o fantasma nem sempre se apresenta em uma forma humana, no filme "Kairo" (Kurosawa, 2001), por exemplo, os fantasmas acessam o mundo através da internet e assumem o caráter onipresente da tecnologia. Assim, é possível observar uma tendência moderna onde as figuras clássicas e históricas da cultura japonesa, como o fantasma, são relativizadas, adaptadas e muitas vezes apresentadas na forma de metáforas e distopias. Isso possibilita um diálogo mais indireto e inconsciente com o espectador.

3. Techno-horror e aspectos sociais

Como visto acima, após a segunda guerra, o Japão nunca mais seria o mesmo, principalmente na forma como se dão as interações com culturas estrangeiras, em especial a estadunidense, que entra em choque com diversos valores culturais locais. Esse conflito é refletido no cinema, na forma de se narrar, representar e contar histórias. O horror passa a incorporar esses elementos externos, estranhos à cultura japonesa, mas que agora estão em coexistência com ela. É importante ressaltar que em um contexto geral, a intenção desses filmes não é apontar um culpado ou um inimigo, e muitas vezes, nem mesmo fazer uma crítica direta, mas sim, de fato, ilustrar de forma sinestésica, repleta de analogias e metáforas, um paradoxo vivido pela sociedade.

Seguindo essa mesma lógica, Balmain (2008) exemplifica a situação ao falar de "Godzilla" (1954), longa metragem de Ishiro Honda. As ansiedades expressadas sobre Godzilla dizem tanto respeito a questões internas sobre o Japão quanto às ameaças e questões externas referente aos Estados Unidos (Balmain, 2008, p.42).

A ocupação dos Estados Unidos no pós guerra força, direta ou indiretamente, valores ocidentais em esferas principalmente políticas. O Japão renuncia seu próprio exército e fica sob proteção estadunidense, mesmo após o fim do período de ocupação. Essa presença marcante também corrobora para o desenvolvimento de um audiovisual que foca no terror social em face a valores dicotômicos, como o tradicional e o moderno, o presente e o passado, o estrangeiro e o nacional, e assim por diante.

Dessa maneira, no decorrer dos anos subsequentes, se intensificando após a década de 90, o Japão passa por uma enorme disrupção em seus valores, tradições e cultura, que se agravam sobretudo pelo:

[...] materialismo, consumismo, colapso da bolha econômica, reestruturação econômica, influência do individualismo ocidental, um estressante, rígido e competitivo sistema educacional, [...] falta de socialização, falta de atividades ao ar livre, urbanização, isolamento espacial, [...] absorção solitária em meios eletrônicos, particularmente jogos eletrônicos e internet. (Taylor, 2006, apud Balmain, 2008, p. 168. Tradução nossa)

É nesse momento que o horror assume outra forma, a plataforma do medo passa a ser a tecnologia, que representa a modernidade e a entrada desses valores disruptivos. Em "Ringu" (1998) de Hideo Nakata, é pela televisão, através de uma fita cassete amaldiçoada que possibilita a aparição do fantasma. Em "Kairo" (2001) de Kiyoshi Kurosawa, o fantasma se manifesta pela internet, através dos computadores, gerando caos e suicídios, que por sinal é outra grande problemática no Japão, intensificada na modernidade.

Exemplos não faltam para ilustrar como, no *Techno-Horror*, o terror está diretamente ligado ao tecnológico e ambos se conectam às questões sociais. Outros países passam por conflitos similares na época, porém o Japão traz muitas particularidades na forma de comunicar essas contradições. Como, por exemplo, através do fantasma e suas representações desde o período Edo, a influência dos teatros e folclores, valores familiares, entre outros aspectos, que agora encontram nova formatação e irão compor a malha dos, chamados nesse artigo de, elementos culturais do medo.

4. "Ringu" versus "O Chamado"

Como trazido por Katarzyna Ancuta (2007), em seu artigo sobre "Ringu" e o caos, existe um conceito cultural no Japão chamado "Wa", que em uma tentativa de tradução direta seria algo como harmonia, um valor muito recorrente nessa cultura. Criando uma ponte entre esse conceito e a representação do choque de valores, os filmes desse período irão trabalhar com uma narrativa que trafega entre passado e presente, pontes que ligam o clássico ao moderno e se manifestam através da tecnologia.

Em "Ringu", acompanhamos a repórter de TV, Reiko Asakawa, que, ao mesmo tempo que produz uma matéria sobre a lenda urbana da fita VHS

amaldiçoada, também investiga a morte da sobrinha Tomoko, supostamente por conta da mesma fita. Reiko acaba encontrando a VHS no chalé onde sua sobrinha estivera e após assisti-la, percebe que agora tem apenas 7 dias de vida. Assim, ela parte, ao lado de seu ex-marido, Ryuji Takayama, em busca de respostas e da solução do problema.

É neste momento que começa um diálogo entre presente e passado, já que ao buscarem desvendar esse mistério, Reiko e Ryuji se aprofundam na história de Sadako Yamamura, a menina que aparece saindo de um poço no vídeo da fita VHS amaldiçoada. Eles descobrem que ela, assim como a mãe, possuíam habilidades sobrenaturais, Sadako sobretudo possuía um comportamento estranho e conseguia, inclusive, matar pessoas apenas por pensamento. Isso acaba culminando em sua morte, pelo próprio pai, que a golpeia na cabeça e a joga em um poço.

Diversos flashbacks são utilizados para criar essas pontes temporais, que não só conectam o presente e o passado, mas também o moderno às tradições da época. Essas pontes também justificam porque Sadako, se torna um espírito vingativo, *Onryō*, já que foi vítima de uma morte brutal e injusta.

Em "Ringu", a fita nos dá uma visão do passado e de certa forma cria um paralelo com a modernidade vivida por quem a assiste no presente. Na época da personagem, Sadako, não existia videocassete, então essas imagens são, de alguma forma, uma tradução psíquica de situações vividas por ela para uma plataforma de comunicação moderna (Ancuta, 2007). Como mencionado por Balmain, a fita carrega a representação da ansiedade contemporânea, é através dessa tecnologia que o passado reprimido visita o presente e toma vida, o abandono dos valores tradicionais traz à tona o passado, personificado em figuras de horror.



Imagem 2 - Filme “Ringu”, de Hideo Nakata, 1998

Fonte: Quadro extraído do filme “Ringu”, 1998

Aspectos latentes da nova vida urbana japonesa vêm à tona nos detalhes, é um jogo semiótico, nenhuma informação é dada de forma explícita, todo o significado vai sendo construído em camadas tênues, simbólicas e relativas. Esses elementos podem ser absorvidos de forma inconsciente por quem vive o Japão e suas questões, podem ser estudados por acadêmicos ou especulados por críticos, mas o objetivo aqui não é trazer um dicionário de significantes e significados de forma simplista, mas criar uma rede que evidencie os elementos culturais do medo no audiovisual japonês.

Ao fazer o contraponto entre o filme japonês e o remake norte-americado, é importante levar em conta que, historicamente, os Estados Unidos não passam pelos mesmos conflitos de valores que o Japão. Principalmente quando levado em conta que os norte-americanos não tiveram sua cultura e política desfiguradas por agentes externos e potências imperialistas. Pelo contrário, os Estados Unidos, na verdade, são os detentores do novo modelo de modernidade, democracia e cultura no pós-guerra. Com isso, é natural que os filmes de terror estadunidense não carreguem esse fardo paradoxal visto na sociedade japonesa. Os elementos americanos do medo e horror tem outras representações, estéticas e funções. A tecnologia não é um paradigma de valores culturais, mas motivo de exaltação e símbolo de sucesso da nação sobre outras.

No remake “The Ring”, Sadako passa a se chamar Samara, e é morta, desta vez, pela mãe adotiva, Anna, que passou a sofrer alucinações após a

adoção. A repórter se chama Rachel e também parte para investigar sobre a fita. Apesar de, à primeira vista, parecer apenas uma mudança de nomes, e poucas coisas no enredo, existem artifícios narrativos e estéticos que tentam alterar a percepção do espectador sobre o que é esse espírito. Como por exemplo, as cenas que revelam que Anna e Samara passaram por uma clínica psiquiatra, para tentar solucionar seus problemas através da patologização do mesmo, algo recorrente em filmes de terror do ocidente.

Há também cenas como a do cavalo se descontrolando na presença de Rachel, que podem marcar uma tentativa de assimilar a ideia de um espírito vingativo aos moldes ocidentais, que possui, no geral, uma visão mais cristã de espírito como uma possessão maligna.

Essa ideia de trazer o espírito para moldes cristãos ocidentais se faz ainda mais presente se levarmos em conta a continuação da franquia no ocidente, em seu terceiro filme, “Rings” (Gutiérrez, 2017), onde é aprofundado as origens da Samara. Nele descobre-se que ela é filha de Evelyn, uma mulher que foi mantida em cativeiro e estuprada por um padre, o que justificaria o comportamento sobrenatural da menina.

319



Imagem 3 - Filme “The Ring”, direção de Verbinski, 2002

Fonte: Quadro extraído do filme “The Ring”, 2002

Colocar essas diferenças em campo é interessante, pois revela toda a complexidade e problemática social embutidas no *Techno-Horror* japonês. Como trazido por Marisa Mourinha (2020), da Universidade de Lisboa, em seu artigo sobre “*Ringu*”:

[...] esse diálogo com o folclore e tradições cinematográficas sem dúvida contribuem para criar a atmosfera, mas o horror em *Ring* depende de mais do que não é visto, do que o apoio visual que ajudam a contar a histórias (o que é consideravelmente menor na versão americana): os personagens temem mais o que sabem do que o que veem, porque além do vídeo da fita amaldiçoada, eles não veem muito - nem o espectador. (Mourinha, 2020, p.228 - Tradução nossa)

Assim como os personagens, o espectador japonês carrega parte do medo através de um inconsciente/imaginário coletivo cultural que está em sintonia com aquelas informações em tela. Um “não-japonês” dificilmente irá experimentar *Ringu* ou outra obra de *Techno-Horror* como um nativo, por isso diversas informações são modificadas e se perdem durante a adaptação para uma versão americana. Os elementos culturais do medo precisam ser transpostos para fazerem sentido e causarem o efeito de horror no espectador ocidental.

5. “Alice in Borderland” e o os elementos culturais do medo na era hiperconectada

Após esse panorama acerca da história, cultura e algumas obras cinematográficas do Japão, concluiremos este artigo analisando como todos estes pilares influenciam outros tipos de produções audiovisuais atualmente, na era do *streaming*. Para isso será utilizado como exemplo a série “Alice in Borderland”.

“Alice In Borderland” é uma série japonesa original Netflix lançada em 2020 e dirigida por Shinsuke Satō. Ela foi adaptada do mangá⁷ homônimo escrito e ilustrado por Haro Aso e publicado periodicamente desde 2011. A trama gira em torno do protagonista Arisu, um jovem de 24 anos que, por não cumprir as expectativas da família, se sente deslocado da mesma. Além disso, ele é viciado em jogos de videogame e tem 2 amigos próximos, Chōta e Karube.

320

⁷ História em quadrinho japonesa.



Imagem 4 - Banner internacional da divulgação de "Alice in Borderland"

Fonte: Captura de tela do banner oficial de "Alice in Borderland", 2020 - Netflix

Logo no primeiro episódio os três meninos saem de suas rotinas para se encontrarem nas ruas movimentadas de Tóquio. Após ser questionado por Karube sobre viver uma vida normal, Arisu observa os pedestres em um momento reflexivo. Karube então carrega Arisu nos ombros e os três decidem brincar no famoso cruzamento de *Shibuya*, um símbolo cosmopolita da cidade, repleto de prédios altos e modernos, além de lojas internacionais e outdoors luminosos, sendo muitas vezes comparado à famosa *Times Square* em Nova York. Porém, após o sinal de pedestres fechar, os meninos continuam na rua e acabam causando um acidente de trânsito, eles correm para fugir da polícia e se escondem no banheiro de uma estação de metrô.

Ao saírem de lá, não havia mais ninguém nas ruas, e aos poucos percebem que estão em uma realidade paralela e distópica, onde precisam jogar jogos de sobrevivência, similares a jogos de videogame, em troca de dias a mais de vida nesse novo universo, o que na série é chamado de visto. Quando o visto acaba, a pessoa morre.

Essa realidade paralela é regida por uma entidade misteriosa, que se comunica com os participantes através de celulares e opera de uma maneira que fica no limiar entre tecnologia e sobrenatural. Para fugir dessa realidade, eles

precisam juntar cartas de baralho, que conseguem após serem bem-sucedidos nos jogos.

A série utiliza diversas analogias e artifícios narrativos para criar pontes entre esse mundo distópico ficcional e a realidade do espectador que assiste. Dessa forma, sem perder o tom de entretenimento, a série pode convidar o espectador a cruzar essas pontes e enxergar sua própria realidade social a partir de seus elementos audiovisuais. A tecnologia é o ponto chave nessas analogias porque dentre os elementos que compõem a narrativa, é a mais facilmente assimilável e fácil de transpor para a realidade do dia a dia. No início de todos os jogos na série, por exemplo, os celulares estão sempre presentes, e mesmo se tratando de um local distópico, os telefones são idênticos aos usados no mundo real, não são aparelhos futuristas. Todos os participantes precisam pegar um desses celulares e utilizá-los para receber as instruções e monitorar o tempo decorrido. Na vida real, os celulares também desempenham um papel semelhante, porém em "Alice in Borderland" ele é colocado em uma dinâmica de jogo de videogame, na qual não seguir essas instruções corretamente e conseqüentemente perder, custa, literalmente, a vida.

322

Dessa mesma maneira, a série utiliza elementos da vida urbana moderna, aparentemente banais e que passam despercebidos no cotidiano, e os dilata, hiper significando-os. Assim, fazendo uma analogia dentro de uma narrativa clássica e nomeando os elementos, a tecnologia assume o papel de vilã e, pelo menos até o fim da primeira temporada, não se sabe se é controlada por alguém ou se é uma entidade mística onipresente.

Até então, os aspectos abordados podem ser assimiláveis, direta ou indiretamente, por diversas pessoas de nacionalidades distintas, porém é possível observar elementos culturais japoneses na composição do medo e da crítica social presente na série.

É possível traçar um paralelo histórico, com a Era Meiji, que significou uma quebra de paradigmas na sociedade japonesa e um choque entre a tradição e a modernidade tecnológica industrial. Porém, conforme o tempo passa e dissolve esses lados extremos (clássico e moderno), o que acontece com as pessoas que não se encaixam nesse novo estilo de vida urbana?

Em matéria à BBC News Brasil, ao discorrer sobre imigração japonesa, o historiador Alfredo Laborde diz que o processo ocorria principalmente entre “pessoas que de alguma forma não puderam ser absorvidas pela modernização, [...] que não se integraram ou de alguma forma representavam uma espécie de ameaça ao regime [da Era Meiji]”. Assim, dialogando com a própria série, a Tóquio, exposta em “Alice In Borderland” como representante dessa problemática histórica, elimina de forma brutal, através da tecnologia, exatamente aqueles que de alguma maneira não compreendem, assimilam ou jogam corretamente os jogos.

Sobre este tópico, em uma crítica para a revista digital Salon, Melanie Mcfarland diz que “Alice in Borderland” gira em torno de um mistério que esconde uma crítica às divisões sociais possibilitadas pela tecnologia e expandidas como resultado de outras falhas sistêmicas. É possível pensar nessas “outras falhas sistêmicas” através dos próprios personagens. Arisu, por exemplo, é ilustrado através do famoso estereótipo do jovem japonês anti social, ligado a tecnologia, que gosta de videogames. Porém, diferentemente do esperado, ele não se encaixa no sistema educacional e trabalhista do Japão, já que desistiu da universidade e está desempregado.

Apesar de desviar do terror e horror propriamente dito e se estabelecer como um *Techno-Thriller*, a série utiliza diversos elementos e recursos já abordados neste artigo, como a universalidade dos temas e abordagem humanista mencionada por Yoshimoto na introdução.

Além disso, existe um ponto que não será aprofundado, mas muito pertinente de ser citado, que é o novo rumo transmidiático que a indústria audiovisual pop do leste asiático vem tomando nas últimas duas décadas. Da mesma forma que parece irônico “Ringu” falar sobre uma fita VHS amaldiçoada e ter sido comercializada e assistido por muitos em fitas VHS na época, a tecnologia oferece hoje diversos meios de falar de si mesma em diversas plataformas e mídias diferentes.

Como o próprio nome sugere, a transmidialidade possibilita consumir diversas narrativas de forma fragmentada e não linear em múltiplas mídias. Essa nova ótica sobre a tecnologia não se reflete apenas na forma como ela é representada

na literatura e cinema, mas também na própria linguagem e forma como os conteúdos audiovisuais são feitos.

Esse fator pode explicar, em partes, como as características culturais tradicionais se relacionam com o moderno e criam elementos culturais do medo.

6. Considerações finais

Apesar de toda a complexidade do assunto em questão, é possível trafegar nessa malha que agrega valores, cultura, questões sociais e históricas e notar como elas coexistem com a contemporaneidade do Japão. O caráter anti-dicotômico nos filmes, não estabelecem um certo ou errado, bem ou mal, na verdade podem revelar justamente o caos nacional e individual com esses valores conflitantes, aliado a uma possível tentativa de coexistência pacífica e harmônica. A internet e novas mídias proporcionam novas formas narrativas e maneiras metalinguísticas de representação de algo. Assim, é possível observar certa simbiose entre a cultura, o clássico, o histórico, o social e seus meios de comunicação.

Existe um termo japonês chamado “*mono-no-aware*” que em tradução literal significa “o pathos das coisas”. É um sentimento complexo, mas diz respeito a uma sensibilidade sobre os acontecimentos da vida, uma vivência melancólica, um estado de conformidade, observação e coexistência com o outro. Em partes, ele pode ser uma analogia para o sentimento que o *Techno-Horror* pretende representar ou até transmitir.

324

7. Referências bibliográficas

ALICE IN BORDERLAND [seriado]. Direção: Shinsuke Sato. Produção: Akira Morii. Japão: Netflix, 2020. Streaming

ANCUTA, Katarzyna. Ringu and the Vortex of Horror: Contemporary Japanese Horror and the Technology of Chaos. **Asian Journal of Literature, Culture and Society**, 2007

Anisfield, Nancy. Godzilla/Gojira: Evolution of the Nuclear Metaphor. **The Journal of Popular Culture**, 2004

BALMAIN, Colette. **Introduction to Japanese Horror Film**. Edimburgo, Edinburgh University Press Ltd, 2008.

DAVISON, Zack. **Yurei: The Japanese Ghost**. Seattle, Chin Music Press, 2015.

FORGET "The Stand" – "Alice in Borderland" is the wild dystopian ride we've been waiting for. [S. /], 24 dez. 2020. Disponível em: <https://www.salon.com/2020/12/24/alice-in-borderland-netflix-the-stand-battle-royale/>. Acesso em: 8 jan. 2022.

GODZILLA. Direção: Ishiro Honda. Produção de Tomoyuki Tanaka. Distribuído por Toho Company Ltd. Japão, 1954

HONG, Seok-Kyeong; JIN, Dal Yong (org.). **Transnational Convergence of East Asian Pop Culture**. Nova York: Routledge, 2021. ISBN 978-0-367-64898-5.

KAIRO. Direção: Kiyoshi Kurosawa. Distribuído por Toho Company Ltd. Japão, 2001

MASON, R.H.P., CAIGER, J.G. **A History of Japan: Revised Edition**. Australia, Tuttle Publishing, 1997.

MOURINHO, Marisa. Haunted Tapes, Killer copies - cinematic ghosts in Ringu and The Ring. **Journal of Communication and Languages**, Portugal, N°53, p. 220-236, 2020

JU-ON: The Curse. Direção: Takashi Shimizu. Produção: Takashige Ichise, et al. Japão: Toei Video Company, 2000.

BBC NEWS BRASIL. O que levou milhões de japoneses a migrarem para a América (e principalmente ao Brasil). [S. /], 21 nov. 2021. A partir dos 3 minutos e 50 segundos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ULeOC7peOmA&t=240s&ab_channel=BBCNewsBrasil. Acesso em: 5 jan. 2022.

RINGS. Direção: F. Javier Guetierrez. Produção: Walter F. Parkes e Laurie MacDonald. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2019. DVD

RINGU. Direção: Hideo Nakata. Produção de Taka Ichise. Distribuído por Toho Company Ltd. Japão, 1998

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1993

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. **Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema**. Duke University Press, 2000

Recebido em 17/08/2022, aceito em 24/11/2022

Aquelas que levo comigo para estudar o diálogo entre dança e espaço: literaturas, coletas e ancestralidades

Silvia Loch¹

Resumo

Neste artigo, transcrevo uma trajetória de coleta de experiências e trabalhos que estabelecem três movimentos para estudar a dança e o espaço conjuntamente: o primeiro, um movimento contra a tradicional invisibilidade do espaço, sua naturalização; o segundo, um movimento sobre a busca de um olhar para a dança que a reconecte ao social de outra maneira, considerando, por um lado, seus aspectos particulares em diferentes tempos e espaços e, por outro, na condição de arte do movimento, como ela pode ser instrumento potente de integração com outras dimensões do social, como o espaço e a política; o terceiro, um movimento sobre as possibilidades de reconhecer o movimento que acontece no espaço. O texto constitui uma composição teórico-metodológica acerca de como as categorias dança e espaço podem ser trabalhadas a partir de sua retroalimentação. Nessas junções teremos referências diversas, filhas e netas dos campos de conhecimento com os quais caminho: arquitetura e urbanismo, antropologia e artes/artes cênicas.

Palavras-chave: integração dança e espaço, espaço e conhecimento, aspectos sociais da dança.

Those I take with me to study the dialogue between dance and space: literatures, collections, and ancestry

326

Abstract

In this article, I trace the journey of collecting experiences and work that laid the groundwork for three movements to study dance and space together. The first is a movement against the traditional naturalization of space; the second is about seeking a way to perceive dance that reconnects to its social aspect in a different way, taking into account its peculiarities at different times and spaces, and yet, as the art of movement, how it can be a powerful instrument to integrate other social dimensions, such as politics and space; and the third is about the possibilities of recognizing the movement that takes place. The text attempts to create a theoretical-methodological composition of how the dance and space categories can be shaped by mutual feedback. In those junctions, we'll have several references, all decedents of the knowledge fields I've set a path with: architecture and urbanism, anthropology, and the arts and performing arts.

¹ Bailarina; Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2001; Mestre em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004; Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, desenvolvendo o projeto de pesquisa: Descrever o movimento, perceber com ele espaços: coreografias e cenografias entre um grupo indígena das Terras Baixas da América do Sul que propõe-se a investigar o diálogo entre os movimentos de dança e as configurações de espaço nas experiências cotidianas e rituais de um grupo indígena das Terras Baixas da América do Sul. Professora da Universidade Federal da Paraíba, desde 2009, atualmente em exercício na Universidade Federal de Santa Catarina.

Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/5929323651483147>

Key words: integration of dance and space, space and knowledge, social aspects of dance

Neste artigo, apresento algumas de minhas colheitas sobre experiências de outras/outros que examinaram, investigaram, perguntaram-se sobre questões, fenômenos, eventos de dança e espaço. Pouco a pouco essas pesquisas, ações de outras e de outros, vão se tornando ancestrais de mim, pois passam afetar o modo como o meu corpo pensa e organiza as minhas próprias pesquisas. Quando integradas a mim, através de mim ecoam. Embora elas tenham um tempo de chegada específico em minha jornada, aqui não demarcarei linearmente a sua temporalidade no encontro comigo. Exponho-as agrupadas – já como uma pequena coleção – a partir de alguns de seus traços particulares, conforme as contribuições que acredito serem mais potentes.

Por outro lado, como a figura da Louca no Tarot, a bolsa que carrega é pequena, mas está cheia de coisas que ela ainda quer investigar, explorar. É nesse sentido que penso **aquelas que carrego comigo** como saberes com os quais já tive contato, troca, aprendizado, mas que ainda podem se mostrar de outros jeitos, com outras faces, eventualmente mais complexas ou diversas. Assim, elas são saberes vivos carregados, ainda a serem descobertos. Se aqui eu as retenho nessas linhas, é porque entendo que podem conversar comigo em diferentes dimensões do tempo: no passado, agora mesmo e no futuro, como a escrita que nasce conforme é produzida com corpo vivo, e não como uma simples manifestação da mente.

Buscar abordar de fato o espaço e considerar as suas dimensões plurais, buscar abordar a dança como ação social para além da expressão de uma dimensão do social preestabelecida e buscar identificar e valorar os movimentos nos espaços são os três movimentos teórico-metodológicos que me proponho a compor aqui para fazer dança e espaço dialogarem, para tomá-los em conjunto.

Espera-se que essas literaturas e experiências aqui relatadas e reunidas possam ser geradoras de novas percepções sobre o espaço, sobre a dança, quando tomados individualmente como categorias analíticas, mas, em especial, deseja-se mostrar a produtividade de tomá-las conjuntamente para aprender a conhecer aquilo que só se pode reconhecer quando olhamos para o mundo a

partir desse diálogo entre os movimentos dos corpos e as arquiteturas, com seus espaços cheios e vazios, suas materialidades, imaterialidades, permanências e efemeridades.

Para ver o invisível e direcionar a atenção para o que não se vê

Desde a minha trajetória na arquitetura, fui buscando literaturas que se aproximassem do fenômeno do espaço, sua definição e descrição. Eu desejava encontrar algo que pudesse direcionar a atenção a ele, torná-lo visível, foco. Talvez eu estivesse buscando mostrar a sua operância. Sentia que o espaço era tomado como algo tão naturalizado, quiçá estrutural, e que não havia necessidade de questioná-lo ou identificá-lo, apenas de vivê-lo. Os projetistas, arquitetos, urbanistas precisavam tomá-lo como matéria de trabalho. Mas que matéria? Paredes, pedras, madeiras, portas, telhados? Sobre isso a arquitetura desenvolvia muitas textualidades e tinha um conjunto de palavras para dizer. O que faltavam eram palavras para dizer², ou palavras para circundar esse evento, fenômeno, possibilitado por essas materialidades, era justamente encontrar palavras para fazer existir na narrativa o que o espaço gerava (ou poderia gerar) e o que gerava a ação humana sobre ele. Embora um autor clássico como Bruno Zevi (ZEVI, 1996) tenha estabelecido um lugar de tanta valorização para os vazios gerados pelas construções (diria Zevi que o espaço era o lugar em que a humanidade penetra e caminha), sempre senti que na prática a conversa, a narrativa, a intervenção, em geral, acionam mais a materialidade do que a imaterialidade. A atenção não dá conta dessa potência de possibilidades, ao mesmo tempo que considera pouco o papel da ação humana nas configurações e remodelações das estruturas já estabelecidas.

Assim nos ensina Zevi:

² *Palavras para Dizer* é o título do livro de Marie Cardinal. Em *Mulheres ao Espelho*, Eurídice Figueiredo (FIGUEIREDO, 2013) trata da literatura escrita por mulheres francesas nas décadas de 1970-1980, como elas tiveram que buscar palavras que não existiam, em uma língua que parecia não ter sido feita para mulheres. Então, dirá Cardinal, ela teria que inventar palavras para poder traduzir a experiência feminina. Por muito tempo eu me senti assim em relação à conversa sobre o espaço, não apenas aquela conversa encontrada nas literaturas sobre o espaço, mas também no diálogo com meus colegas e alunos. Nas diversas disciplinas que ministrei na graduação em Arquitetura e Urbanismo, busquei valorar essa necessidade de encontrar palavras através de exercícios e de vivências perceptivas que deslocassem alguns lugares preexistentes e falas já disponíveis, para nos recolocarmos diante e junto da arquitetura e assim poder narrá-la de outras formas.

[...] se podemos encontrar na arquitetura as contribuições das outras artes, é o espaço interior, o espaço que nos rodeia e nos inclui, que dá o lá no julgamento sobre um edifício, que constitui o “sim” ou o “não” de todas as sentenças estéticas sobre a arquitetura (ZEVI, 1996, p. 28).

Para seguir esse ensinamento tão precioso de Zevi, é preciso manter muito forte a atenção. Francis K. Ching apresenta uma citação de Lao-Tzu, do *Tao Te Ching* que volta o nosso olhar para aprendemos sobre esse aspecto do vazio como o aspecto duplo da arquitetura, a contraparte do funcionamento que permite às coisas do mundo existirem. A reflexão taoista, datada do século VI a. C., levamos a enxergar e valorar o propósito ultraprático do invisível:

Reunimos trinta raios e os chamamos de roda;

mas é do espaço onde não há nada

que a utilidade da roda depende

Giramos a argila para fazer um vaso;

mas é do espaço onde não há nada

que a utilidade do vaso depende.

Perfuramos portas e janelas para fazer uma casa;

e é desses espaços onde não há nada

que a utilidade da casa depende.

Portanto, da mesma forma que nos aproveitamos daquilo que é,

devemos reconhecer a utilidade do que não é

(LAO-TZU *apud* CHING, 1999, p. 91).

Ching (1999) valorizará a relação simbiótica entre forma e espaço. Diante da nossa tendência de enxergá-los como opostos, o autor demonstra a necessidade de abordá-los como uma “realidade inseparável” ou “unidade de opostos”. Ele também nos ensina que o ato de ver está vinculado ao pensamento. Duas pessoas, em um mesmo ponto, não veem as mesmas coisas do mesmo jeito. Assim, na subjetividade do olhar e da experiência de compreender a natureza do vazio do espaço, tudo aquilo que está ali contido e não pode ser visto, Ching expõe:

O espaço engloba constantemente nosso ser. Através do volume do espaço nos movimentos, percebemos formas, ouvimos sons, sentimos brisas, cheiramos as fragrâncias de um jardim em flor. É uma substância material como a madeira ou a pedra. Ainda assim, constitui uma imanação inerentemente informe. Sua forma visual, suas dimensões e escala, a qualidade de sua luz – todas essas qualidades dependem de nossa percepção dos limites espaciais definidos pelos elementos da forma. À medida que o espaço começa a ser capturado, encerrado, moldado e organizado pelos elementos da massa, a arquitetura começa a existir (CHING, 1999, p. 91).

Heidegger articula a partir da jarra de barro uma reflexão sobre o vazio como valor fundamental na definição do ser da coisa, na medida em que o invólucro, matéria, por si só não a define como recipiente:

[...] pois é para o vazio, no vazio e do vazio que ele (o oleiro) conforma, na argila, a conformação de receptáculo. O oleiro toca, primeiro, e toca sempre no intocável do vazio e, ao produzir o recipiente, o conduz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo o tocar e apreender da produção (HEIDEGGER, 2012, p. 147).

Na sequência, Heidegger argumentará que o modo de recepção do vazio da jarra configura duplamente um acolhimento e uma retenção. Essa doação é a vigência do vazio da jarra. Assim, aquilo que aparentemente é vazio e nada – conforme nos ensina o autor – age, define, tem potência. E não podemos nos deixar prender exclusivamente pela forma, ou por aquilo que na percepção positiva (tipo, figura, matéria) possa concorrer mais no nosso olhar.

As filosofias e artes orientais estão repletas de reflexões sobre esse vazio constitutivo do Universo. Podemos aprender isso com o tai chi chuan e com suas bases taoistas, na variação do cheio e do vazio como construtores de movimento (WU, 2010), como também no zen através de artes como a arqueria e a cerimônia das flores, apresentado pelo clássico texto de Gusty Herrigel:

[...] nos arranjos de flores, até os espaços vazios devem ser considerados como parte do todo; eles são tão significativos como as linhas do Princípio do Três em si, pois também manifestam o indizível, o irrepresentável, o silêncio sem palavras.

[...] Nessa união de vazio e forma, a obra supera suas limitações e suas amarras. A obra revive como uma criação nova e livre em virtude desse poder contínuo de conferir formas ao próprio vazio. (HERRIGEL, 2013, p. 71).

A autora segue mostrando a produtividade (e essencialidade) do vazio em outras formas artísticas japonesas como o Teatro Nô, Kabuki, na poesia Haiku, na pintura a nanquim, na sala de chá, que tem por nome “Espaços do Vazio”.

No tocante à dança, encontro um diálogo para esse exercício de pensar o vazio no trabalho audiovisual do Grupo Cena 11, intitulado *Anatomia Virtual*. Ali podemos aprender sobre o conceito de **espaço negativo** que o grupo utiliza como formas de estudo do movimento nos seus procedimentos de pesquisa corporal. No vídeo, os bailarinos movimentam-se, e sobrepostos à filmagem aparecem desenhos que explicitam as formas e existências geradas/deixadas pelos movimentos de seus corpos, que coexistem aos corpos. Lá o grupo diz:

[...] é preciso observar o “espaço negativo”: desenho que situa, o vazio entre o traçado músculo esquelético-emocional, que o corpo propõe, e o espaço formal transitório que emerge das relações entre corpo, tempo, espaço e gravidade (ANATOMIA..., 2019).

Em o *Elogio da Sombra*, Junichiro Tanizaki (1999) apresenta o universo da sombra característico do modo tradicional japonês de compor espaços, peças de teatro, obras de arte, culinária, cinema. Para caracterizar esse modo de proceder, ele apresenta-o comparado a um modo ocidental de tratar a luz, em que a luz forte ofusca, clareia tudo, impossibilitando que algumas belezas e sentimentos existam. Haveria um mistério na sombra que revela e faz existir outras coisas. Seus exemplos ao longo do ensaio são diversos e variam desde a tonalidade de folhas de papel até objetos excessivamente reluzentes.

Nessa coleta de trabalhos que acredito que ajudam a ver o que costumamos ignorar, ou escolhemos não ver, adiciono o da arquiteta Mayumi Souza Lima. Na introdução do seu livro, *A Cidade e a Criança*, ela define o espaço para além do

resultado da concepção de um arquiteto, mas antes a forma como é organizado, distribuído e direcionado por aqueles que detêm o poder e como esse espaço é apropriado ou não por aqueles a quem se destinaria (LIMA, 1989, p. 9).

O conceito corriqueiro de espaço como arranjo compositivo mantido livre da política se dissolve conforme o texto se desenrola, e ela vai atestando que a tirania do desenho incide diretamente sobre os usuários coletivizados, já que aqueles que dispõem de recursos políticos e econômicos colocarão os

projetistas a serviço dos seus desejos como clientes. Os demais, anônimos trabalhadores das cidades e dos campos, terão seus interesses abordados a partir da perspectiva dos que mandam, terão suas vontades e vozes retiradas. A autora também aponta os modos como as formas de poder (da sociedade de classe, das instituições que a representam e dos adultos) se apropriam do espaço das crianças, utilizando-o como meio para dominação:

A organização e a distribuição dos espaços, a limitação dos movimentos, a nebulosidade das informações visuais e até mesmo a falta de conforto ambiental estavam e estão voltadas para a produção de adultos domesticados, obedientes e disciplinados – se possível limpos –, destituídos de vontade própria e temerosos de indagações (LIMA, 1989, p. 10).

Aprendo a ver com Mayumi as lógicas de controle que estão estabelecidas. Ela me ensina sobre as relações de poder no espaço e a não ser inocente em relação a elas³.

No tocante às desigualdades sociais e ao fato de pensar criticamente a produção do espaço na arquitetura, aprendi muito com Milton Santos quando ele questiona os espaços sem cidadãos no Brasil (diferenciando consumidor de cidadão), já que o espaço em que vivemos, abandonado à economia de mercado, valoriza as desigualdades de tal forma que temos largas extensões, áreas urbanas habitadas, em que os serviços básicos estão indisponíveis “como se as pessoas nem lá estivessem” (SANTOS, 1998, p. 43). O autor ainda tece questionamentos acerca da falta de direito de entorno – de uma ecologia “empobrecida” em que espaços públicos como praias, montanhas e calçadas vão sendo privatizados (SANTOS, 1998, p. 48). Ele também fala sobre a falta de moradia e sobre como o problema da habitação vai sendo confundido com o direito de propriedade, sobre como a resolução técnica – justificada por argumento econômico – diferencia as necessidades humanas de populações mais pauperizadas das de outras classes sociais e sobre a alienação do espaço daqueles que vivem em lugares dos quais não foram cocriadores.

Além disso, outro aprendizado importante que carrego é aquele que trata da dinâmica do espaço com o tempo. Em *Pensando o Espaço do Homem*, Milton

³ Sobre a relação de aprendizado do arquiteto com a criança, ver Nascimento (2009).

Santos explica o conceito de paisagem como sobreposições de ações e temporalidades em transformação constante, coexistindo formas que são antigas às que estão se transformando: “a paisagem é uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2007, p. 54). Quando me aproximei dessa ideia, ainda aprendiz de arquiteta, ela me fez pensar o espaço com curiosidade, como mistério, e também me fez apreciar a densidade do tempo no espaço. Santos ainda diferencia os **espacialistas** dos **espaciólogos**, dizendo que enquanto os primeiros focam o espaço exclusivamente e atentam-se às formas, os segundos consideram os espaços e as suas relações com processos, funções e formas sociais.

Para não nos tornarmos espacialistas, ou seja, para não tentar entender o espaço a partir exclusivamente dos aspectos materiais das paisagens, temos que ser cuidadosos, diz Santos. Os objetos geográficos já carregam em si outros valores simbólicos que arrastam a sua simples funcionalidade original: as formas transformam os significados, e o espaço vai chegando até nós cheio de enganos, porque já é configurado por múltiplas determinações, diferentes, e porque já estão alterados do seu propósito original. Essa é a razão do argumento do autor para que não nos ponhamos a interpretar as transformações das paisagens unicamente através dos elementos que as compõem.

333

Para reconectar o social à dança (de um outro modo)

Depois da vitória dos espanhóis, o Sol, que era o Deus mais importante dos incas, desapareceu. Não se sabe se fugiu, se emudeceu ou se morreu. [...] só ficaram as *huacas*, deusas que moram nos picos nevados e nos montes [...]. Estas *huacas* começaram a se reunir e a conversar para descobrir o que poderiam fazer juntas contra os abusos dos espanhóis.

[...] Percorreram vários lugares em busca de pessoas influentes, por aquelas que resistiram à invasão espanhola, pelos que haviam preservado os costumes dos povos incas. Quando as encontraram, perceberam que a melhor maneira de incentivá-las era penetrar em seus corpos e dar-lhes a energia especial para que dançassem dia e noite.

Pensaram não em armas ou em um exército, mas sim na dança como uma linguagem para fazer chegar a cada povoado a mensagem de esperança que estavam aguardando [...].

Eram homens jovens e já maduros, vestidos de luzes como os toureiros. Competiam sempre. Cada um tinha seu harpista e o

seu violonista, dançavam horas e horas, dias inteiros, nas ruas, nas praças, com tesouras feitas de duas folhas de ferro em uma mão e um lenço de seda na outra.

As tesouras e o movimento cadenciado dos pés acompanhavam a maravilhosa música tocada pelo violonista e pelo harpista.

Além de dançar como acrobatas, como se fossem homens de borracha eles faziam vários números. Presos por uma corda amarrada à torre da igreja e a uma casa na esquina da praça principal, pareciam trapezistas de circo. Sempre dançando, sem nunca deixar de tocar suas tesouras, eles comiam rãs vivas, engoliam longas espadas e tinham arames atravessados no pescoço, nas orelhas, na garganta e no nariz. Também caminhavam com os pés descalços sobre brasas ou pontudos cacos de vidro de garrafas [...].

Dançando, sempre dançando, com rostos pintados de vermelho – o vermelho de um pássaro belíssimo –, os homens possuídos contaram que as *huacas* dos quatro pontos cardeais haviam se levantado contra os espanhóis e que estavam ganhando a guerra; contaram também que as *huacas* queimadas pelos espanhóis haviam ressuscitado e estavam em todos os lugares [...] (MONTROYA, 2002, p. 51).

Nas diversas literaturas em que a dança aparece, ou onde é tematizada, podemos reconhecer aquelas que mais rapidamente vinculam a dança ao universo sociocultural, como as literaturas que registram tradições folclóricas. Outras tendem a tratar a dança como um universo autônomo, especialmente algumas literaturas especializadas nas artes ocidentais. Essas últimas não apenas tratam a dança como apartada do mundo social, como também a dança ocidental como apartada do universo da dança como possibilidade universal humana.

Um texto que explicitamente pontuou ao ocidente o seu engano etnocêntrico é o convite de Joann Kealiinohomoku para abordarmos o ballet clássico como uma forma de dança étnica, integrando a tradição do ocidente dentro da humanidade. Entre cuidadosos esclarecimentos sobre as confusões mais comuns que a literatura dos dançarinos e especialistas da dança realiza ao tentar dizer algo sobre as danças não ocidentais, Joann elabora uma longa lista: criação de teorias sobre origens da dança a partir de pinturas rupestres e descobertas arqueológicas; equacionamento dos “povos primitivos” contemporâneos como produtores do que seria uma repetição de uma dança dos povos primitivos da humanidade (no passado das cavernas); a negação da diversidade das danças

entre o universo tachado pelo ocidente como primitivo; a presunção etnocêntrica de que apenas a dança ocidental varia e se transforma no tempo; a vinculação da estética primitiva como desconvencionada e expressiva – seguindo o que a autora chama de mito duplo: a “dança é (seria) desenvolvida a partir de certo movimento espontâneo de massa e que depois de ter sido formatada, esta se autocongela” (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 127).

E onde reside a etnicidade da dança clássica? A autora elabora e desenvolve uma série de características recorrentes, tais como campainha, aplausos, terminologia francesa, duas horas de duração de espetáculo, temas frequentes que evidenciam uma dada visão de mundo: amor não correspondido, bruxaria, falsa identidade, mal-entendidos com consequências trágicas; temas cristãos e bíblicos (festas e vida pós-morte); personagens constantes (humanos que se transformam em animais, fadas, feiticeiros, traidores, aqueles que foram afetados por magia, traidores, padrastos malévolos, membros da família real, aldeãos, belas e inocentes jovens e seus consortes); flora e fauna selecionadas (entram cavalos e cisnes, mas não porcos, tubarões, águias e búfalos; sementes, rosas e lírios, e não batata-doce, noz-de-coco, de abóbora) (KEALIINOHOMOKO, 2013, p. 137).

Enfim, conclui a autora:

[...] a questão não é saber se a dança clássica é o reflexo de seu próprio patrimônio. A questão é saber por que estamos tão atrelados à ideia de que a dança clássica tenha se tornado, de algum modo, não cultura. Por que temos medo de designá-la “forma étnica”? Creio que a resposta se encontra no fato de que os especialistas de dança ocidental não têm utilizado a palavra ‘étnica’ no seu sentido objetivo. Eles a utilizaram como um eufemismo para termos ultrapassados como ‘bárbaro’, ‘pagão’, ‘selvagem’, ou para o termo ‘exótico’, que é mais recente (KEALIINOHOMOKO, 2013, p. 138).

A antropologia vai interessar-se por valorar esse aspecto humano da dança e da performance no seu vínculo social, pois entende que a dança por si só revelará, na sua especificidade, não apenas um espelhamento do que a sociedade é, de forma dançada, mas porque a dança seria como um portal para acessar um conhecimento específico não descortinado por outros aspectos do social. Assim, tratando da dança, mergulhamos em outra dimensão desse social, acessada exclusivamente por ela. Em síntese, acredito que seja esse o ensinamento de

John Blacking (2013) que tento seguir também em minhas pesquisas. Também é assim que leio o conto inca recontado por Montoya (2002), em que a dança e o movimento aparecem como formas centrais de resistência, sendo a própria resistência. Nesta seção, apresento algumas das literaturas que têm guiado o meu estudo para pensar a conexão da dança com o social de outra forma que não causal, funcional, ou seja, que a dança não seja abordada como consequência expressiva de algo já predeterminado em algum lugar da estrutura, no núcleo duro do que chamamos social. Caminhando nessa outra direção, poderemos encontrar a potência da dança como chave sem isolar o seu diálogo com outras dimensões expressivas e com outras dimensões socioculturais (como as políticas e econômicas). Ancoro-me desde aí nas reflexões metodológicas de Clifford Geertz no capítulo conclusivo de seu trabalho sobre o Negara, o estado-teatro clássico balinês, em que o autor critica a dissociação que muitas análises interpretativas (da antropologia contemporânea) fizeram do simbólico e do real universos opostos. Por desdobramento, essa atitude acabou produzindo outras antagonias autoexcludentes e incomunicáveis, como extravagante *versus* sóbrio, figurativo *versus* literal, obscuro *versus* simples, estético *versus* prático, místico *versus* mundano, decorativo *versus* substancial:

336

[...] para se analisarem as expressões do Estado-teatro, para aprendê-las como teorias, esse preconceito tem que ser posto de lado, juntamente com o seu aliado que diz que a dramaturgia do poder é exterior ao seu funcionamento. O real é tão imaginado como o imaginário.

Que a política balinesa, tal como a de toda a gente, incluindo a nossa, era ação simbólica, não implica, portanto, que estivesse apenas na mente ou que consistisse inteiramente de danças e incenso. Os aspectos dessa política aqui examinados – cerimonial exemplar, hierarquia de modelo e cópia, competição expressiva e realeza icônica; pluralismo organizacional, lealdade particularizada, autoridade dispersiva e governo confederado – configuravam uma realidade tão densa e imediata como a própria ilha (GEERTZ, 1991, p. 170).

O autor reflete sobre a amplitude da noção de símbolo⁴, veículo para múltiplos significados/ideias. Estes não devem ser tomados como “substância mental não

4“ [...] sendo um símbolo tudo o que denota, descreve, representa, exemplifica, rotula, indica, evoca, retrata, exprime – tudo o que de uma maneira ou outra significa (GEERTZ, 1991, p. 170).

observável”, e sim como matéria pública e intersubjetiva. Aproximando melodias, fórmulas, mapas de rituais, palácios, tecnologias e formações sociais, Geertz apresenta-os como um grande conjunto de textualidades para a nossa leitura. Acredito que abordar o campo da dança por essa ótica nos possibilita atentar para a sua potência como *lócus* de estudo, não menor que outra dimensão do social, não simples depositária de alguma idealidade.

Outro trabalho de Geertz que tomo como baliza para reinscrever a arte no social e retirá-la do isolamento é *Arte como um Sistema Cultural*. Nesse artigo, um grande tônico contra o etnocentrismo ocidental das artes, Geertz critica essencialmente o hermetismo das definições de arte que se pretendem intraestéticas, mostrando que para estudar arte é preciso atentar, por um lado, para o feito cultural que congrega forma e conteúdo, e por outro, **ao que se fala** sem excluir aquilo que não é reconhecido como estético pelas convenções e lentes do pesquisador. Uma das reflexões que considero mais marcantes é a sugestão de Baxandall para pensar a pintura italiana do século XV e o conceito de olhar de época, ou seja, a habilidade (não inata) de um pintor com sua experiência de vida quatrocentista que pode conversar com a habilidade (não inata) de seu público, visto ser a habilidade deste último o próprio veículo transmissor. E o que traz a obra de arte para o público?

Como observou Baxandall, o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar seu conhecimento. (BAXANDALL *apud* GEERTZ, 2014, p. 108).

Baxandall revela ainda a colaboração de uma dança (que ele chama dança social) da época, **bassa danza**, que – pela sua qualidade gráfica vinculada aos espetáculos e agrupamentos de figuras e arranjos dramáticos – foi utilizada como chave compositiva transposta para os quadros dos pintores. Essa estratégia de intercâmbio psicológico permitia uma continuidade interpretativa do público desde a dança ao quadro.

Outra coleta importante que fiz para pensar um diálogo produtivo entre a dança e o social são as reflexões de André Lepecki sobre as noções de coreopolítica e coreopolícia. Ao rever as possibilidades de pensar o movimento e a cidade, o autor propõe atenção a esse diálogo de mútua construção entre aquilo que é

tangível (como ele explicita: prédios, ruas, vias de circulação e leis) e ações intangíveis (como dança e política). Assim, a coreografia vai ampliando o seu sentido, sendo articulada como uma metatopografia e uma topocoreopolítica, em que o chão urbano, ao mesmo tempo que é lido, é escrito, de modo que as atenções se direcionem tanto aos terrenos da cidade quanto às histórias que os ativam (LEPECKI, 2013, p. 49). Enfim, ao se reinventarem e redistribuírem corpos, afetos e sentidos, espera-se oportunizar uma cinética que quebre a simples sujeição dos corpos à lógica do capital, da polícia e da guerra.

Nesse sentido, acredito que podemos aprender muito com a proposta de **ritmanálise** de Henri Lefebvre. Ele a definia como uma ciência nova, uma área distinta do saber: a análise dos ritmos. Qual a relação entre as repetições que são cíclicas e sequenciadas, relacionadas aos movimentos naturais e corporais, e aquelas outras, lineares, vinculadas ao universo racional e técnico do viver cotidiano? (FRESHSE, 2016, p. 104). Freshse lembra a importância do método dialético marxista como referência presente no pensamento lefebvriano, em que o conceito de práxis será entendido como a ação — relação dialética entre a natureza e o homem (FRESHSE, 2016, p. 101), contendo aí, como salienta a autora, a possibilidade intrínseca dos atos humanos de mediar a vida social como transformação histórica ou como repetição, como mimese. A questão da ritmanálise apresenta-se especialmente como uma preocupação metodológica no trabalho de Lefebvre: concentrada na diferença analítica das sequências de repetições que impregnam e envolvem o corpo humano como espaço ‘no’ e ‘pelo’ espaço na vida cotidiana (FRESHSE, 2016, p. 102). Desse modo, o pesquisador, a pesquisadora, deve tomar o seu próprio corpo como medidor, um parâmetro para a escuta dos corpos dos outros em busca da integração recíproca do fora e do dentro desses mesmos corpos que são observados.

Aproximo também dessas reflexões os ensinamentos de Marcel Mauss em seu artigo sobre técnicas corporais (MAUSS, 2003). Lefebvre relembra-nos de que os gestos não podem ser atribuídos à natureza, dada a sua variação em sociedades e tempos. Além, ele demonstra o quanto podemos nos enganar sobre esse aspecto: algo nos parece natural quando se “conforma facilmente e sem esforço a modelos aceitos, aos hábitos valorizados por uma tradição” (LEFEBVRE, 2012, p. 38, tradução nossa). Parece-me que é num sentido similar

que Mauss nos convoca a estranhar essa naturalidade do movimento humano e enxergar essa potência de criar realidades e práticas com um corpo, práticas essas que, quando dominadas, apoderam-se da nossa habilidade de reconhecê-las como artifícios que são.

Reinaldo Laddaga, por sua vez, vincula as relações de cidade (espaço), corpo, movimento e memória. Em *Estética da Emergência*, o autor descreve uma série de projetos de arte produzidos em coletividades que seriam para ele construções de uma nova cultura das artes, para tempos de fim de sociedades disciplinadoras em que “as práticas do saber ou a representação se organizavam sob a forma geral das disciplinas” (LADDAGA, 2012, p. 272). Nesses projetos, os artistas não esperavam que as suas ações resultassem necessariamente em obras de arte concluídas ou que significassem o fim dessa possibilidade. Tampouco esperavam a determinação de distâncias específicas entre arte e vida, ou o cancelamento definitivo dessas distâncias. Laddaga confirma meus desejos como pesquisadora de integração e vinculação, notadamente o valor da coletividade e do que se pode produzir no grupo que não se produz de forma individual, especialmente as improváveis possibilidades. Acredito que isso seja importante para quem se dedica a pesquisar danças de coletividades ou atenta para a coletividade latente (ainda que não validada) em toda produção/criação artística.

Para ver o movimento no espaço

Do casamento do espaço com o tempo nasceu um lindo rebento
cujo nome é movimento

Do matrimônio do tempo com o espaço nasceu, deste louco laço,
a poesia e o compasso [...]

Alvinho Guimarães, Mito da Criação

Em *Caminhando no Gelo*, Werner Herzog registra sua viagem para ver uma amiga doente em Paris. O livro relata a memória dessa caminhada e poderia ser pensado como a ação básica que tento refletir aqui e que tem a ver com esse registro do movimento e, mais que tudo, com sua percepção:

Lá fora, no frio, as primeiras vacas, é comovente. Numa laje de cimento, ao redor do esterco fumegante, duas meninas de patins. Um gato preto retinto. Dois italianos empurram juntos uma bicicleta. Esse cheiro forte de mato! Os corvos voam para leste, atrás deles, o sol, bem baixo. Campos encharcados, florestas, muita gente a pé. Um cão pastor atrás da fumaça de seu focinho. Alling: cinco quilômetros. Pela primeira vez, medo de carros. No capim queimaram revistas. Barulho, parece que soam os sinos nas torres. Neblina baixando, cerração. Hesito entre os campos. Jovens camponeses passam zunindo com suas motonetas. Bem à direita, no horizonte, uma infinidade de carros, a partida de futebol ainda não acabou. Ouço os corvos, mas a recusa se afirma em mim: não olhar para cima de jeito nenhum! Podem grasnar! Não lhes concederei sequer um olhar, meus olhos não se levantarão dessa folha! Não e não! Podem grasnar, os corvos! Não olharei para eles agora! [...]. Se eu tivesse nesse avião que passa silencioso sobre mim, em uma hora e meia chegaria a Paris. Quem estará cortando árvores? Será um relógio soando? Mas agora vou prosseguir (HERZOG, 1982, p. 11).

Gostaria de pontuar alguns autores e autoras que coleciono no campo da arquitetura e do urbanismo, e que correspondem a uma literatura que considera o movimento, os deslocamentos, as compreensões que valorizaram mais o corpo e sua relação dinâmica com a arquitetura. O trabalho de Gordon Cullen propõe considerarmos a experiência em base em conjuntos edificados e suas relações quando tomadas a partir da nossa sequência de movimento, tanto espacial quanto temporal (CULLEN, 1993). Kevin Lynch reconhece em seus estudos urbanos que os observadores desenvolvem experiências pessoais com os lugares, e a partir daí cria métodos (como mapas mentais) para estudar a percepção que as pessoas tinham da cidade (LYNCH, 1997). Outra vertente de estudos sobre a cidade atenta para os comportamentos das pessoas nos espaços, objetivando pensar projetos de arquitetura que considerassem tais apropriações, levando em conta as lógicas dos habitantes acerca dos espaços, não apenas dos profissionais projetistas/planejadores. De um modo geral, esses estudos buscam a participação da população, problematizada pelo pós-modernismo a partir da década de 1960, reconhecendo também as arquiteturas vernáculas, anônimas e seus saberes (CASTRIOTA, 2003; CHALAS, 2008; DEL RIO, 1990). Josep Maria Montaner referencia essas transformações colocando a importância de incorporação da experiência e seus aspectos subjetivos, sensoriais, corpóreos e perceptivos (MONTANER, 2017, p. 13).

Assim também trabalhos artísticos que enfocaram revisões das imagens e experiências urbanas colocam bastante ênfase no movimento do corpo no espaço. O trabalho de Hélio Oiticica é exemplar nesse sentido, principalmente quando consideramos as transformações no seu modo de se expressar a partir das vivências e dos aprendizados com espaços e práticas das favelas cariocas (JACQUES, 2011; VIANNA, 2001)⁵. Não apenas os seus parangolés como também seus labirintos criam um momento bastante novo em sua produção e, além do elemento da participação do outro, permitem uma relação transformada com a obra de arte.

Um exercício de diálogo (que tomo como exemplar) entre arquitetura e dança é o longo e plural trabalho da dançarina Anna Halprin e de seu marido, o paisagista Lawrence Halprin. Talvez meu maior aprendizado com toda a obra deles tenha sido essa potência de olhar, por um lado, para a capacidade de um espaço de nos mover de forma particular e, por outro, de como o nosso movimento estrutura espacialidades. Aprendemos com suas práticas a olhar para o movimento no espaço e a conhecer o espaço através do movimento.

A história do casal é marcada pelo diálogo com mestres da Bauhaus em Harvard, onde ambos se aproximam da formação em design. Com esses mestres Anna e Lawrence aprendem a importância do trabalho interdisciplinar, dos trabalhos em oficinas experimentais colaborativas e, também, a cultivar o olhar com a atenção para a forma e para o processo de criação. Em 1943, ela organiza um curso de verão sobre Dança e Design Visual com a seguinte proposta:

Space is to design what movement is to dance or sound is to music. Like movement space is something that we use every day in all our activities [...] walking down the street, opening a door, laying down, sitting up etc. Our task in this course is to first become consciously aware of space so that we may experiment with ways of controlling it (HALPRIN, 1943 *apud* MERRIMAN, 2010, p. 432).

Na sequência do curso, conforme nos relata Merriman, Gropius, um dos mestres, solicita a Anna uma palestra sobre dança e arquitetura. Nessa fala, ela focaliza

⁵ Em diversos dos escritos de Oiticica esse aprendizado será registrado. Em 1965, ele fala da dança na sua experiência como possibilidade de desintelectualização e expressão livre: “É, portanto, para mim, uma experiência de maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc.” (OITICICA FILHO, 2011, p. 75).

as interrelações entre os dois campos através dos conceitos de experiência, espaço e movimento, valendo-se também das reflexões do livro *Nova Visão*, de László Moholy-Nagy. Para ele, a dança seria um dos meios mais diretos para experienciar, apreender e moldar o espaço. Na década de 1920, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Farkas Molnár e Walter Gropius buscaram repensar a relação entre plateia e palco, bem como revisar o desenho do teatro e do espaço de performance. Embora esse intento foi sentido como fracassado, já que os designers não pareciam conseguir transformar a caixa teatral renascentista, Merriman mostra como Anna deu continuidade a essas inquietações dos pensadores bauhausianos, repensando a natureza do espaço coreográfico, da espacialidade da performance, levando as práticas para fora do teatro, ocupando o espaço público (MERRIMAN, 2010).

Lawrence, por sua vez, estava mobilizado a pensar o impacto dos espaços projetados no movimento e na experiência. Desde aí, desenvolverá um procedimento para notação de movimentos, um sistema que registrava nos ambientes os movimentos incorporados e possibilitava que os designers trabalhassem de modo cinestésico. Nos seus trabalhos como urbanista, Lawrence buscará propiciar a interdisciplinaridade, negando a cisão entre *performer* e público, entre morador e urbanista. Na base, a compreensão de que “people themselves have the ability and the right to determine what they wish to have happen, and that the expert is available to help on how it can be done” (HALPRIN, 1974 *apud* MERRIMAN, 2010, p. 439).

Nessa busca de reconstruir com a pesquisa do movimento e do espaço as possibilidades da dança e da cena e da frutífera interdisciplinaridade, gostaria de pontuar aqui a parceria entre o cenógrafo Caspar Neher e Bertold Brecht no início da década de 1920. Pamela Howard (2015) descreve os procedimentos de desenho rápidos que Neher produzia utilizando como modelos os próprios atores no espaço e que eram peças fundamentais no desenvolvimento do espetáculo, inclusive para orientação dos atores e do próprio Brecht. Ou seja, sua ação de desenhar servia ao processo para além da construção de um cenário-receptáculo para a ação dos atores ou de um cenário em forma de expressão visual do texto dramático.

Sobre o tema do movimento no espaço, acho muito interessante a reflexão que Howard produz sobre a diferença no teatro entre o projeto do espaço e as temporalidades de sua execução no real:

A posse do espaço vai do diretor, do cenógrafo, do diretor de movimento, do iluminador cênico para os atores que, noite após noite, vão realmente ocupá-lo e utilizá-lo, tornando-o seu ponto vital. O espaço é elástico, emocional e móvel, constantemente alterado pelos próprios intérpretes (HOWARD, 2015, p. 41).

Tomando essas reflexões de Howard, que fala a partir de uma experiência ocidental sobre um espaço que vai se alterando pelo tempo e pelo movimento, acho interessante trazer a experiência de Almir Ribeiro (RIBEIRO, 2018) sobre o kathakali, uma representação artística típica da região de Kerala, no sul da Índia. Ali, o centramento na presença do ator e na sua potência geradora de mundos seria fortalecido por uma escolha em eliminar o cenário. A teatralidade obtida também é resultado de uma indumentária cheia de detalhes – que demanda do público tempo para decifrá-la (como pequenos mistérios para o olhar) – por maquiagem, por uma estética, enfim, que gera o belo a partir de formas e de cores abundantes. Ribeiro (2018) aproxima o kathakali daquilo que Eugenio Barba chama de **cenografia em movimento** para se referir a algumas formas do teatro asiático que fazem essa cenografia atrelada à figura do ator. Ribeiro demonstra no seu texto a demanda pelo tempo de ação do público na apreensão desse espaço cênico promovido pelo ator de kathakali, desumanizado por sua indumentária e pelas formas de seus movimentos.

Pensar pela lógica daquele que se move – e o que ele pode obter de compreensão dos espaços pela posição de sua mirada – foi uma preocupação fundamental da construção arquitetural clássica grega. As duas tipologias urbanísticas fundamentais daquele tempo traziam em si uma configuração que abarcava o movimento e também era determinada por ele. Assim poderemos observar que o grande e conhecido vazio da *ágora* grega, determinado pelas *stoas* de seu perímetro, possuía uma virtual marcação chamada *dromos*, via processional que a atravessava demarcando um trajeto de conexão e passagem entre a cidade baixa e a cidade alta. Na cidade alta, na *acrópole*, os edifícios serão não apenas posicionados como também “deformados”, de modo a obter maior efeito óptico sobre aqueles que os observam em primeiro momento a partir

do *propileu*, do pórtico que demarca a entrada naquele espaço sagrado. Assim, nesse exemplo sobre a antiga cidade grega, podemos observar a produtividade da reflexão sobre encadeamento de movimentos e espaços. Pesquisadores como Anthony Seeger (SEEGER, 2013, 2015) e Rafael Menezes Bastos (BASTOS, 2017) refletem sobre a questão da sequencialidade para música e, também, para o ritual, inspirando-me sobre as possibilidades de pensar a sucessão, vinculada ao ritual, e de articular **dança/movimento** e **arquitetura** com **ritual**. Aí se gerou a tríade sobre a qual me dedico em minhas pesquisas atuais.

Sigo Tambiah, que pensa o ritual como sequência, como ações/movimentos conectados no espaço e no tempo:

O ritual é um sistema de comunicação simbólica construído culturalmente. Ele é constituído por sequências de palavras e de atos padronizadas e ordenadas, frequentemente expressas em diversos meios, cujo conteúdo e arranjo são caracterizados, em graus variados, pela formalidade (convencionalidade), estereotipagem (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual, em seus aspectos constitutivos, é performativa nesses três sentidos: no sentido austiniano de performativo, em que dizer algo é também fazer algo, como um ato convencional; no sentido bastante diferente de uma performance encenada que utiliza múltiplos meios pelos quais os participantes vivenciam o evento intensamente; e no sentido de valores indiciais – conceito derivado de Peirce – que são vinculados aos e inferidos pelos atores durante a performance (TAMBIAH, 2018, p. 140).

344

Esse fragmento foi retirado do artigo *Uma Abordagem Performativa do Ritual*, publicada pelo autor em 1981. Na abertura do referido texto, há um acento especial à produtividade das reflexões sobre a dança andamanesa produzidas por Radcliffe-Brown para pensar os rituais. Este autor, ao tomar o aspecto rítmico como essencial da dança, afirma que é o ritmo que congrega pessoas para determinadas ações que as tornam **um corpo**. O ritmo teria um aspecto coercitivo que levaria as pessoas a cederem a ele e a deixá-lo estabelecer, guiar os movimentos corporais e mentais. Ao mesmo tempo, a cessão ao ritmo gera o prazer da autoentrega. Assim, por um lado, há algo como uma performance coletiva que exerce uma força desde fora no indivíduo; a outra força viria de dentro, na medida em que é o próprio organismo que se deixa ir. Considerando que a dança em Andaman se vincula fortemente à música (as canções são

produzidas para serem cantadas durante a dança), Radcliffe-Brown vai atentando para os diversos meios expressivos presentes no ritual e explorando os sentidos mobilizados pela dança e pela canção. Assim, a dança é “o improvável assunto” (conforme a qualifica Radcliffe-Brown) que rende reflexões muito poderosas sobre temas tão centrais para a teoria antropológica ou teatral (nas teorias da performance), como é caso dos rituais. A atenção ao movimento mostra-se chave para discussões que ultrapassam os limites disciplinares da dança.

Em um livro chamado *A Construção do Sentido na Arquitetura*, Teixeira Coelho Netto organiza sete pares de oposições binárias com o intuito de encontrar os aspectos que são pertinentes para gerar uma “linguagem comum de análise e reflexão” para o espaço arquitetônico (NETTO, 1979, p. 26). Ele chama esses pares de **eixos organizadores do sentido do espaço**. No sexto eixo, o autor trata do movimento pelo espaço, estabelecido pelas relações entre os dois planos do percurso humano, o vertical e o horizontal, e a partir deles valora o que chama de **temporalização do espaço**. Um espaço temporalizado seria um espaço pensado para ser vivido, e não apenas visto⁶, porque demanda o movimento para ser conhecido.

Esse valor da vida e do movimento marca as produções recentes de Tim Ingold. Ao definir a antropologia como “uma investigação constante e disciplinada das condições e potenciais da vida humana”, ele vê no seu trabalho um esforço para mostrar que o foco deveria estar nos processos de abertura estabelecidos pela vida.

Entre as contribuições de Ingold trago aqui duas. A primeira é pensar, em uma dimensão mais ampla, o que significa o movimento para os espaços, o movimento trazido pelo próprio movimento das pessoas como também de outros seres vivos, das intempéries:

O respeitado arquiteto português Álvaro Siza, por exemplo, admite que, embora possa construir e projetar casas, nunca foi capaz de construir uma verdadeira casa, pelo que denota ‘uma máquina complicada na qual todo dia algo quebra’. Além dos

⁶Também Michel de Certeau trabalhará com essa distinção entre a cidade abstrata – a cidade-conceito sincrônica instaurada pela utopia modernista, que se vê do alto do edifício e a cidade que se experiencia pelo caminhar (CERTEAU, 1998).

construtores e reparadores de diversos tipos – pedreiros, marceneiros, telhadores, estucadores, canalizadores e assim por diante – os verdadeiros heróis da construção de casas, segundo Siza, são as pessoas que vivem nelas, que através de esforço incessante, a conservam e mantêm a integridade em face da luz do sol, do vento e da chuva, do desgaste causado pela ocupação humana, e as invasões de aves, roedores, insetos, aracnídeos e fungos. Como a própria vida, uma casa de verdade é sempre um trabalho em progresso, e o melhor que os habitantes podem fazer é voltá-la para a direção desejada (INGOLD, 2015, p. 305).

A segunda contribuição segue a primeira e continua até abraçar Bergson e o tempo. É um relato sobre pipas. Ingold conta sua experiência de construir pipas com seus alunos na universidade em um espaço fechado e depois experimentá-las na rua, ao vento. Diante do movimento e da ação da pipa com o vento, foi inevitável observar que as coisas tomam vida e não permitem mais que as rotulemos como objetos, mostram-se coisas: “A ‘coisidade’ da pipa está na maneira como reúne o vento em seu tecido e, em seu arrebatamento, descreve o curso de uma ‘linha de fuga’”. A noção de coisa Ingold traz a partir de um duplo diálogo com Vilém Flusser e Heidegger. Se o objeto é algo que impede passagens (diante do qual precisamos fazer contornos, remoções ou rompimentos), a coisa seria algo que nos impele aos acontecimentos de sua geração. Acredito que seja nesse mesmo sentido que Ingold e seus alunos repensaram também o processo de fabricação da pipa:

Vimo-la menos como um conjunto de componentes elementares em um composto final e mais como uma ligação de materiais, cada qual com determinadas propriedades dinâmicas – de corrimento, viscosidade, rigidez, flexibilidade e assim por diante – chamando nosso trabalho para posturas corporais específicas, gestos e manobras (INGOLD, 2015, p. 307).

Pensar o mundo a partir do movimento de tudo que nele habita recoloca a relação entre corpos e tempo. Ingold diz que aprendeu com o conceito de concrecência de Whitehead, que diz que o mundo em movimento, criativo, incompleto, está sempre superando-se (autossuperando-se). Nesse sentido de crescimento continuado, Ingold encontra o contemporâneo de Whitehead, Bergson e sua discussão sobre a essência do tempo:

[...] a vida continua, sempre ultrapassando os fins que podem ser realizados dentro dela. Pode-se começar a construir uma casa ou cultivar um campo, e, eventualmente, empenhar-se na

satisfação de um trabalho bem feito; no entanto, ao fazê-lo, a vida e a consciência avançaram, e outros objetivos já se encontram no horizonte. Pela mesma razão esses horizontes não podem ser atravessados, é impossível alcançar os fins da vida (INGOLD, 2015, p. 39).

Algumas considerações

Apresentei aqui movimentos de transcrição dessa trajetória de coleta de experiências e trabalhos para estudar o espaço e a dança conjuntamente. Como debate teórico-metodológico, proponho que essas literaturas, já também ancestrais de mim (porque me guiam), ajudem a pensar, por um lado, a apreensão da arquitetura como espaço cheio e vazio para que possamos perseguir o invisível que ela provoca com suas formas materiais e que no automatismo às vezes nos é subtraído. Além disso, as dimensões políticas e socioeconômicas podem ser esse invisível. Às vezes, esse invisível pode ser também a própria estética, quando algumas manifestações arquitetônicas humanas, como aquelas conhecidas como vernáculos, são apresentadas como “funcionais”. Esse invisível pode ser a própria linguagem, quando tratamos de estudar culturas não ocidentais que utilizem sufixos, palavras ou expressões específicas para qualificar movimento e espaço, como demonstra Kristine Stenzel para o povo Kotiria, do Alto Rio Negro (STENZEL, 2020, p. 44). Finalmente, para os propósitos mais fundantes deste artigo (a relação da dança com o espaço), o invisível pode ser o movimento e sua efemeridade, os corpos que habitam e fazem viver as arquiteturas.

Para a dança, conectá-la ao social implica considerar o seu diálogo com o mundo para além de uma performance artística, considerar esse artístico um artifício e, portanto, não natural (como no caso do ballet), considerar o movimento da dança para além do palco, nas dimensões cotidianas das nossas experiências de movimento. Há um trabalho muito interessante realizado por Regina Müller e Graziela Rodrigues chamado *Mulheres das Cócoras*. Nesse filme, a conexão entre vida cotidiana, arte, performance, ritual é demonstrada por um conjunto de movimentos das mulheres Asuriní realizados no dia a dia, com seus corpos nas cócoras, e um texto final – que corre a tela – relacionando esse corpo cotidiano com a possibilidade de uma determinada qualidade de performance no ritual: “O corpo das mulheres conformado pelo estado cotidiano de cócoras se manifesta

na leveza da dança e na entrega à gravidade” (MÜLLER; RODRIGUES, 2008). Então, a beleza dessa corporalidade reunida entre domesticidade e publicidade tem ancorado muito um lugar de pesquisa onde eu quero estar e encontra também esse interesse em apreender os espaços desde o movimento e as corporalidades que nele se anunciam.

Referências Bibliográficas

ANATOMIA Virtual. Grupo Cena 11. 2019. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/anatomia-virtual>. Acesso em: 22 abr. 2021.

BASTOS, R. J. de M. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, v. 60, n. 2, 2017.

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. *In: CAMARGO, G. G. A. (org.). Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

CASTRIOTA, L. B. Vicissitudes de um conceito: o lugar e as políticas de patrimônio. *In: SEMINÁRIO ARQUITETURA E CONCEITO*, 2003, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 2003. CD-ROM produzido pelo NPGAU.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALAS, Y. O urbanismo: pensamento “fraco” e pensamento prático. *In: PEREIRA, E. M. (org.). Planejamento urbano no Brasil*: conceito, diálogos e práticas. Chapecó: Argos, 2008.

CHING, F. D. K. **Arquitetura, forma, espaço e ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1993.

DEL RIO, Vicente. **Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento**. São Paulo: Pini, 1990.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FREHSE, Fraya. **Quando os ritmos corporais dos pedestres nos espaços públicos urbanos revelam ritmos da urbanização**. *Civitas*, v. 16, n. 1, p. 100-118, 2016.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. *In: GEERTZ, Clifford. O saber local*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GEERTZ, Clifford. **Negara**: o Estado Teatro do século XIX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (org.). Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HERRIGEL, Gusty. L. **O zen na arte da cerimônia das flores**. São Paulo: Pensamento, 2013.
- HERZOG, Werner. **Caminhando no gelo**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições SESC, 2015.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- JACQUES, Paola. B. **A estética da ginga**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. *In*: CAMARGO, G. G. A. (org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LEFEBVRE, Henry. **Rhythmanalysis**: space, time and everyday life. London: Continuum, 2004.
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, jan. 2013.
- LIMA, Mayumi Souza. **A cidade e a criança**. São Paulo: Nobel, 1989.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MERRIMAN, Peter. **Architecture/dance**: choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin. *Revista Cultural Geographies*, v. 17, n. 4, p. 427-449, 2010.
- MONTANER, J. M. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- MONTOYA, Rodrigo. Resistir dançando. *In*: MONTOYA, R. **O mundo de cabeça para baixo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MULHERES das Cócoras. Direção: Regina Müller e Graziela Rodrigues. 2006, (18 min).
- NASCIMENTO, A. Z. S. **A criança e o arquiteto**: quem aprende com quem? 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- NETTO, Teixeira. C. **A Construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OITICICA FILHO, C. **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- RIBEIRO, Almir. **Kathakali**: teatro dança clássico da Índia. São Paulo: Xamã: Multiofício, 2018.

- SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1998.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2007.
- SEEGER, A. **Por que cantam os Kĩsêdjê?** Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SEEGER, Anthony. **Fazendo parte**: sequências musicais e bons sentimentos. *Revista Antropológicas*, v. 24, n. 2, 2013.
- STENZEL, Kristine. A língua kotiria e a gramática do Curupira. *In*: FRANCHETO, B.; BALKOVA, K. **Índio não fala só Tupi**: uma viagem pelas línguas dos povos originários no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.
- TAMBIAH, S. J. **Cultura, pensamento e ação social**: uma perspectiva antropológica. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 140.
- TANIZAKI, J. **O elogio da sombra**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- VIANNA, Hermano. "Não quero que a vida me faça de otário": Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. *In*: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- WU, Jhy Cherng. **Tai chi chuan**: a alquimia do movimento. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- ZEVI, B. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Recebido em 17/08/2022, aceito em 24/11/2022

Criar espaços de conversação: um olhar sobre a exposição “Retrospectiva” de Xavier Le Roy

Sofia Vilasboas Slomp¹

Sayonara Pereira²

Resumo

Este texto traz um olhar sobre a exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy (2012), do coreógrafo francês Xavier Le Roy, que foi criada a partir de solos do artista, que são reativados pelos dançarinos-colaboradores construindo uma ligação entre a retrospectiva pessoal do coreógrafo e a história da/na dança vivida por cada dançarino. A criação de um espaço de conversação ocorre, entre outros, pelo endereçamento direto ao visitante que testemunha as memórias e narrativas produzidas pelos artistas no espaço social do museu.

Palavras-chave: Exposição coreográfica; reativação; dança contemporânea

Crear espacios de conversación: una mirada a la exposición “Retrospectiva” de Xavier Le Roy

Resumen

Este texto hace un recorrido por la exposición “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy (2012), del coreógrafo francés Xavier Le Roy, que fue creada a partir de los solos del artista, que son reactivados por los bailarines-colaboradores, construyendo una conexión entre la retrospectiva personal del coreógrafo y la historia de/en la danza vivida por cada bailarín. La creación de un espacio de conversación ocurre, entre otros, al dirigirse directamente al visitante que es testigo de las memorias y narrativas producidas por los artistas en el espacio social del museo.

Palabras clave: Exhibición coreográfica; reactivación; danza contemporánea.

351

¹ Pesquisadora nas artes da cena, professora, atriz e performer. Doutora em artes cênicas pela Universidade de São Paulo com estágio doutoral no Departamento de dança da Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, França (CNPq/2019). Mestre em Arts du spectacle, arts de la scène pela Université Paris VIII - Vincennes-Saint-Denis e Université Libre de Bruxelles com bolsa de estudos pelo Programa Europeu Master Erasmus Mundus em estudos do espetáculo vivo. Possui graduação em Teatro (UFRGS) e em Psicologia (PUCRS). Integra o grupo de pesquisa LAPETT (Laboratório de pesquisa e estudos em tanz-theatralidades - Eca/USP), coordenado pela Profa. Dra. Sayonara Pereira.

Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/1788442459053851>

² Professora Livre Docente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pós doutora pela Freie Universität Berlin e pela Universidade Estadual de Campinas, onde também realizou seu doutorado em Dança.

Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8759788376714763>

Dançar em espaços expositivos³

O francês Xavier Le Roy (1963) trabalha internacionalmente como dançarino, coreógrafo e professor no campo da dança contemporânea. Ele começou a fazer aulas de dança nos anos 1980, quando tinha por volta de 30 anos de idade, na cidade de Montpellier, onde morava, paralelamente aos seus estudos de pós-graduação em biologia. Após seu doutoramento em biologia molecular, percebendo que o caminho profissional da pesquisa acadêmico-científica não seria pessoalmente satisfatório, mudou-se para Paris para se dedicar à prática coreográfica. Le Roy atua profissionalmente no campo da dança desde 1991, com trabalhos solo e em grupo e projetos em colaboração com outros artistas. Nos últimos anos, vem se dedicando a criações para espaços alternativos, como locais públicos, centros de arte e museus, em frequente colaboração artística com a dançarina e coreógrafa honconguesa Scarlet Yu.⁴

O fato de Le Roy migrar de um contexto acadêmico-científico para uma entrada considerada tardia no campo coreográfico influenciou seu olhar e suas escolhas estéticas e políticas, como intérprete e coreógrafo. O coreógrafo declara que seus trabalhos “produzem situações que questionam, entre outras coisas, as relações espectadores/ performers e tentam transformar ou reconfigurar dicotomias como: objeto/ sujeito, animal/ humano, máquina/ humano, natureza/ cultura, público/ privado, forma/ sem forma.”⁵ Acrescento ainda que suas criações partem, sobretudo, da imagem do corpo como elemento de transformação e potência em cena; um corpo-matéria, que não parece sucumbir a dicotomias.

A prática e os questionamentos de Xavier Le Roy encontram-se no seio de uma “nova comunidade” (GINOT, 2003) ou “renovação” (LOUPPE, 2007) de

³ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil) e faz parte da Tese de doutorado *Danças em exposição: travessias do teatro ao museu*, 2021 – ECA/USP.

⁴ Xavier Le Roy e Scarlet Yu trabalham juntos desde 2014, em projetos que entrelaçam artes visuais e dança, em espaços expositivos e locais públicos. Alguns dos projetos são: *“Retrospective” by Xavier Le Roy*; *Temporary Title* (2015); *The Unfaithful Replica* (2016); *Still Untitled* (2017).

⁵ “Ses travaux produisent des situations qui interrogent, entre autres, les relations spectateurs et performers et tentent de transformer ou reconfigurer les dichotomies telles que: objet/ sujet, animal/ humain, machine/ humain, nature/ culture, public/ privé, forme/ informe”. Tradução nossa. Ver mais informações no site do artista: XAVIER LE ROY.

coreógrafos franceses que aparecem nos anos 1990. O pesquisador André Lepecki (2017, p. 92), por sua vez, identifica semelhança entre uma geração de artistas europeus, que, além dos franceses Jérôme Bel, Boris Charmatz e Xavier Le Roy, inclui também a portuguesa Vera Mantero, a espanhola La Ribot e a inglesa Meg Stuart⁶, para citar alguns. Essa geração é reconhecida por alguns críticos da área como parte de um movimento chamado de “dança conceitual”, mesmo que os próprios artistas resistam a reduzir suas práticas coreográficas em um único termo. Para Lepecki, contudo, o termo “dança conceitual” situaria historicamente este momento da dança europeia, no qual ele percebe uma partilha de características entre os coreógrafos e suas criações, a exemplo de:

crítica da representação, a insistência na política, a fusão do visual com o linguístico, a pulsão pela dissolução dos gêneros artísticos, a crítica da autoria, a dispersão da obra de arte, o privilégio do evento, a crítica das instituições e a ênfase estética no minimalismo (LEPECKI, 2017, p. 92).

Segundo a pesquisadora francesa e crítica de dança Isabelle Ginot (2003, p. 1), o surgimento deste “movimento” se caracteriza positivamente “por uma produção crítica, no duplo sentido, uma vez que interroga a herança coreográfica, mas também os discursos ‘sobre’ a dança.”⁷ Nos projetos coreográficos desses jovens artistas franceses são debatidos os modos de fabricação do espetáculo cênico (produção, economia, mercado da arte), suas figuras e papéis estabelecidos (coreógrafo, intérprete, espectador, dançarino, programador) e os locais de apresentação (festivais, teatros, museus). Diante de uma saturação dos modos de trabalho no campo da dança, de hierarquias institucionais, de homogeneidade e academicismo presentes nas produções coreográficas de décadas anteriores, essa nova geração buscou “reinventar o *métier*”, propondo ações estéticas e políticas e tomando para si a responsabilidade de “falar” sobre seu campo profissional. Ou seja, sua crítica deseja enfrentar o sistema mais amplamente,

mostrando seu funcionamento estético (quais normas estéticas são agora dominantes?), político (quais relações de poder organizam as relações entre artistas, artistas e programadores,

⁶ Poderíamos citar ainda o coreógrafo português João Fiadeiro, que trabalha com Composição em Tempo Real, e o coreógrafo sérvio Josef Nadj, que mistura dança e as artes visuais em cena.
⁷ “une production critique, dans le double sens où il interroge l’héritage chorégraphique, mais aussi les discours ‘sur’ la danse.”. Tradução nossa.

espectadores e dançarinos, etc.) e econômico (como a formação de um mercado do espetáculo é inseparável da formação de uma estética)⁸ (GINOT, 2003, p. 1).

Em entrevista, Le Roy ressaltou tais questões, refletindo sobre sua entrada no meio profissional da dança francesa. Cito-o: “comecei a perceber que o sistema estabelecido para a produção de peças coreográficas criou um formato que influenciou e determinou amplamente como uma peça de dança deveria ser feita.”⁹ (LE ROY, 2002 apud LOUPPE, 2007, p. 99). Ele destacou que se integrou a esse sistema para poder viver do que ele escolheu, a dança, mas que também buscou outras formas de produção para encontrar sua linguagem coreográfica, mesmo que essa linha entre mercado e autonomia seja tênue.

A exposição “Retrospectiva” de Xavier Le Roy

Para esta escrita focarei nos procedimentos coreográficos usados na criação da exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. Esta foi criada em 2012, a convite da curadora Laurence Rassel, para a Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona. Rassel (2014, p. 33) relata que o convite partiu do interesse pelo trabalho do coreógrafo, mas que o objetivo não era um simples deslocamento da dança para o espaço expositivo, e sim repensar e expor modos de intervenção e modos de trabalho neste espaço. Ela assinala que seu único pedido ao coreógrafo foi de que o processo de trabalho pelo qual ele operaria fosse tangível para os visitantes da exposição (RASSEL, 2014).

Desde a sua estreia, “Retrospectiva” já foi reativada diversas vezes em diferentes países. No Brasil, ela foi apresentada duas vezes no ano de 2013 como parte da programação do IC – Interação e Conectividade VII e, em seguida, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAR), como parte da programação do Festival Panorama de Dança 2013, ocorrido naquela cidade.

⁸ “esthétique (quelles normes esthétiques sont désormais dominantes?), politique (quels rapports de pouvoir organisent les relations entre artistes, artistes et programmeurs, spectateurs et danseurs, etc.), et économique (comment la formation d’un marché du spectacle est indissociable de la formation d’une esthétique)”. Tradução nossa.

⁹ “j’ai commencé à remarquer que le système mis en place pour la production de pièces chorégraphiques avait créé un format qui influençait et pour une large part déterminait comment une pièce de danse devait être faite.”. Tradução nossa.

Uma das reativações mais recentes foi realizada no museu *Hamburger Bahnhof*, em Berlim, na Alemanha, no ano de 2019¹⁰, aberta à visitação ao longo de duas semanas consecutivas, período em que pude visitá-la duas vezes. “*Retrospectiva*” foi exposta no andar térreo do museu, com entrada gratuita, e ficava aberta ao público das 11h às 18h, de acordo com o horário de abertura e fechamento do museu. Não existia uma restrição do número de pessoas que poderiam visitar a exposição, assim, o acesso era livre, permitindo ao público entrar e sair quando quisesse. O local contava com duas salas : a Sala de Exposição, que era o espaço onde acontecia a performance dos dançarinos; e a Sala de Referências, local em que ficavam disponíveis computadores, os quais poderiam ser consultados pelos visitantes, servindo igualmente aos dançarinos como espaço de trabalho e ensaio de suas partituras de movimento. Nesta exposição, colaboraram doze performers da área da dança que foram selecionados previamente entre os artistas locais.

Segundo o dançarino e coreógrafo brasileiro Neto Machado, que dançou “*Retrospectiva*” no Brasil e segue colaborando em trabalhos de Le Roy, para este, trabalhar com dançarinos locais é importante, já que ele busca criar um espaço de diálogo com a comunidade regional e reconhecer que questões culturais e linguísticas podem proporcionar uma aproximação entre o público, os artistas e o contexto em que estes estão inseridos. Algumas vezes, são convidados dançarinos antigos, por isso, alguns elencos são constituídos por novos integrantes e por antigos colaboradores familiarizados com os procedimentos do projeto.

A cada nova montagem desta obra, ele [Le Roy] organiza uma equipe local de artistas que participa de um período de criação anterior à temporada da exposição. Isto se dá devido à importância da narrativa pessoal de cada performer desenvolvida dentro do contexto do trabalho. Essas narrativas devem ter referências comumente reconhecíveis pelos visitantes de cada cidade, devem ser contadas na língua local e também mesclar histórias e personagens daquele contexto específico (MACHADO, 2014, p. 97).

¹⁰ Esta exposição ocorreu em parceria com a programação da Mostra *What the Body Remembers: dance heritage today*, promovida pela *Akademie der Kunst*, que propôs discutir questões que envolviam, sobretudo, arquivo e transmissão em dança. A Mostra contava, em sua programação, com espetáculos, exposições e mesas redondas, ocorrendo entre os meses de setembro e outubro de 2019, na cidade de Berlim, Alemanha.

Para pensar sobre os procedimentos coreográficos usados na criação dessa exposição, chamarei a atenção para uma peça do coreógrafo, chamada *Produit de Circonstances*, de 1999. Esta peça foi apresentada em formato de uma palestra-performance, como resposta a um convite feito a Le Roy para uma criação que articulasse ciência e dança. A partir dessa demanda, ele pensou em sua trajetória de vida e se deparou com o momento no qual decidiu reorientar seu trabalho profissional à prática coreográfica. Assim, aproveitou o formato de uma conferência científica para narrar suas experiências.

Nesta peça, Le Roy produz uma narrativa pessoal, deslocando o lugar do saber científico ao apresentá-lo no palco, através de uma conferência na qual expõe sua pesquisa de doutorado em biologia molecular, segundo os moldes de um seminário, com exibição de imagens e explicações científicas. Intercalando momentos em que decidiu se dedicar mais e mais à dança e à prática coreográfica, mostra corporalmente coreografias que aprendeu e dançou. Performando em cena o lugar formal de um saber acadêmico e o lugar técnico-corporal dos cursos de dança e das coreografias que aprendeu, sem deixar de lado um tom irônico e burlesco, Le Roy narra sua trajetória e aproxima dois horizontes distintos, produzindo discursos sobre uma época da sua vida.

Este formato de construção de uma narrativa pessoal, apresentada em *Produit de circonstances*, serviu de base para o trabalho com os dançarinos que colaboraram na criação da exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. A pesquisadora Bojana Cvejić, organizadora da publicação sobre este projeto expositivo, relata que o coreógrafo partiu da seguinte pergunta: “o que significa para eles [performers] o encontro com seu trabalho?”¹¹ (CVEJIĆ, 2014, p. 9). Le Roy conta que, ao longo do processo de criação:

pedi aos performers para elaborarem uma narrativa biográfica sobre seus percursos de dançarinos, e ligada ao contexto de seu trabalho. Eles fizeram o processo de colocar em relação este contexto – sua cultura, cidade, e tantas outras circunstâncias – e o contexto no qual eles descobriram o meu trabalho¹² (LE ROY, 2014a, p. 25).

¹¹ “que signifiait pour eux la rencontre avec son travail”. Tradução nossa.

¹² “J’ai demandé aux performeurs d’élaborer un récit biographique au sujet de leur parcours de danseurs, lié au contexte de leur travail. Ils faisaient la démarche d’une mise en rapport entre ce

Contudo, ele assinala que trabalhou com os dançarinos “[...] a fim de evitar o sintomático ‘faça o solo da sua vida’, mas também para ajudá-los a dar forma às escolhas que constituiriam sua retrospectiva.”¹³ (LE ROY, 2014b, p. 285). O coreógrafo analisa, por exemplo, que, nas primeiras experimentações da exposição na cidade de Viena, na Áustria, alguns dançarinos usaram a exposição como uma tribuna para promoverem seu próprio trabalho, o que se tornaria problemático, “pois o trabalho é reduzido ao pequeno perímetro desta pessoa. Portanto, ele não consegue produzir ligação com a situação.”¹⁴ (LE ROY, 2014b, p. 285). Assim, ele completa que seu papel foi de ajudar os dançarinos a encontrar essa ligação, tornando-a visível e não arbitrária.

Modos de trabalho e exibição de temporalidades no museu

A criação de “*Retrospectiva*” começa por uma reflexão crítica sobre as condições que estruturam o campo coreográfico estendido ao museu: o status da obra como objeto, como evento ou, na definição que Xavier Le Roy prefere dar à coreografia, “uma situação encenada por meio de artifícios” na qual participam coisas, conceitos, imagens, encontros, histórias e durações; uma temporalidade intensificada graças ao aparato de representação do museu, que difere daquele do teatro¹⁵ (CVEJIĆ, 2014, p. 10).

357

A partir da observação da pesquisadora Bojana Cvejić sobre o projeto “*Retrospectiva*”, citarei alguns procedimentos coreográficos utilizados por Le Roy no projeto expositivo. Ressalto que o convite curatorial levava em consideração mostrar os modos de trabalho em dança dentro do contexto expositivo, com isso tensionando sua temporalidade, espacialidade e a maneira habitual de circulação dos visitantes. Assim, executando ações e criando situações de convívio “por meio de artifícios”, Le Roy constrói procedimentos coreográficos para ativar uma exposição de longa duração. Dentre eles, a utilização da

contexte – ou celui de leur culture, ville, et toute sorte de circonstances autres – et le contexte dans lequel ils ont découvert mon travail.” Tradução nossa.

¹³ “afin d’éviter le symptomatique “faites le solo de votre vie” mais aussi pour les aider dans la mise en forme des choix qui constitueront leur rétrospective.” Tradução nossa.

¹⁴ “cela devient problematique des lors que le travail est réduit au petit périmètre de sete personne. Pourtant, il ne parvient pas à produire de lien avec la situation.” Tradução nossa.

¹⁵ “La création de ‘Retrospective’ commence par une réflexion critique sur les conditions qui structurent le champ chorégraphique étendu au musée: le statut de l’oeuvre en tant qu’objet, événement ou dans la définition que Xavier Le Roy préfère donner à la chorégraphie, ‘une situation mise en scène au moyen d’artifices’ à laquelle participent choses, concepts, images, rencontres, histoires et durées; une temporalité intensifiée grâce à l’appareil de représentation du musée, lequel diffère de celui du théâtre.” Tradução nossa.

repetição de uma sequência de movimentos, a imobilidade do dançarino durante algum tempo, a criação de um espaço de conversação com o público, a construção de um ambiente de trabalho onde o dançarino pode ensaiar seus movimentos, a possibilidade do público de pesquisar, nos arquivos disponíveis, sobre o trabalho do coreógrafo e o encontro dentro do campo social delimitado pelo espaço do museu.

Os procedimentos de *imobilidade*, *loop (repetição)* e *narrativa*, utilizados na exposição foram estudados e pensados a partir de diferentes temporalidades, percebidas no modelo de exposições de arte no museu. Por exemplo: a imobilidade do corpo do dançarino, que permanece numa mesma posição, faz analogia ao objeto ou à escultura expostos na galeria, que permanecem sem alterações no tempo; a repetição de uma sequência de movimentos pode ser encontrada nos vídeos e nas instalações sonoras exibidas nos museus em ciclo contínuo; já a narração se liga ao papel cinematográfico do vídeo e do filme, na exposição em arte contemporânea. (LE ROY, 2014a, p. 26-27)

Cada uma dessas temporalidades foi trabalhada para ser performada pelos dançarinos, tensionando com a estrutura habitual de uma exposição em artes dentro do museu. A curadora assinala, a partir da sua experiência com este projeto de Le Roy, que “o desafio, sem dúvida, consiste em repensar as condições de exibição ou apresentação de projetos artísticos dentro dos quais a performance é concebida como um modo operacional.”¹⁶ (RASSEL, 2014, p. 43).

Em “*Retrospectiva*”, além das temporalidades análogas às observadas em exposições de arte visuais, outras temporalidades tornaram-se visíveis a partir do momento em que corpos humanos ocuparam o museu. A coreógrafa e dançarina Scarlet Yu, que colabora artisticamente com Le Roy, sobretudo nos projetos expositivos, reflete que uma especificidade de trabalhar nesses espaços é a intersecção de diferentes temporalidades que se organizam “dentro de um único presente”, ou seja, “a construção do tempo é uma combinação de temporalidades de nossos corpos, da coreografia, de cada visitante, dos horários de abertura e fechamento do museu, da troca de segurança do museu, das

¹⁶ “l’enjeu consiste sans doute à repenser les conditions d’exposition ou de présentation de projets artistiques au sein desquels la performance est conçue comme mode opératoire.”. Tradução nossa.

visitas guiadas.”¹⁷ (YU, 2017, p. 6). A partir dessa assertiva, percebemos que a exposição no museu é atravessada por temporalidades de diversas ordens, tanto da execução coreográfica quanto das interferências presentes no cotidiano da própria instituição, a exemplo do planejamento interno do museu para as visitas guiadas, da quantidade de visitantes no espaço expositivo, da troca dos seguranças que trabalham nas salas das galerias e da organização de abertura e fechamento do prédio, além das questões de produção e logística da instituição.

Diferente da escritura cênica criada para a sala de teatro, expor a dança no museu mobiliza negociações que acabam considerando o contexto como parte da coreografia. Outro elemento importante é a utilização da iluminação, que geralmente é ativada pela arquitetura do lugar, o qual, algumas vezes, proporciona iluminação natural pelas janelas e espaços abertos. No cubo branco expositivo, o foco de luz, próprio da divisão palco-plateia, é eliminado, e uma visibilidade mais homogênea é percebida pelos visitantes e artistas. Em Berlim, por exemplo, a exposição utilizou-se da luminosidade do dia, que entrava pelas grandes janelas no hall de uma antiga estação de trem da cidade onde hoje fica o museu.

Nessa direção, realizar o projeto “*Retrospectiva*” para o museu corrobora com uma das questões que Le Roy se propõe a repensar em seus trabalhos: o espaço teatral como instituição que constrói códigos e hierarquias. Habitar outro espaço que não é originalmente o seu pode fazer transparecer elementos do espaço familiar. Por exemplo, para o coreógrafo, a experimentação do tempo é distinta nos dois espaços, pois, enquanto no teatro temos um horário marcado e uma duração restrita para ver o que está sendo mostrado, no museu temos mais liberdade para entrar e sair, como se pudéssemos gerir nosso tempo de uma forma mais livre. No teatro, no que concerne à duração, aceitamos seus termos, entrando, a princípio, para ficarmos até o fim da peça. No museu, em contrapartida, esse tempo é mais dinâmico: o público pode escolher o horário

¹⁷ “la construction du temps est une combinaison des temporalités de nos corps, de la chorégraphie, de choque visiteur, des horaires d’ouverture et de fermeture du musée, du changement de gardiens du musée, des visites guidées.”. Tradução nossa.

em que vai chegar e sair, e quanto tempo vai permanecer no espaço, visto que a exposição é de longa duração.

Em conversa com Sabine Macher¹⁸, que colabora com Le Roy desde 2014, ocorrida em 2019 na capital francesa, ela relatou, de uma forma interessante, esses dois tempos, atribuindo valor tanto à experiência museal quanto à teatral.

Cito-a:

no dispositivo museu, de repente, a pessoa que olha, ela pode escolher mais o seu ponto de vista, e também mais o seu tempo [...]. No teatro, o que é interessante também é justamente a parte hipnótica: você está imóvel numa posição confortável, protegido pela escuridão e o que isto evoca, às vezes, de excitante, erótico, também de ser *voyeur* – é você quem vê, mas não te veem. E depois, é para você, é um pouco como estar no lugar do rei. Você pode escolher, quando você está no museu; mas você pode se perder também¹⁹ (MACHER, 2019).

Ela continua explicando que, no teatro, aceitamos a regra de permanecer até o fim da peça, já “na galeria ou museu é completamente diferente, você está um pouco mais de passagem e você não sabe se vai se engajar, você não conhece o tempo.”²⁰ (MACHER, 2019). O coreógrafo francês Jérôme Bel (2013, p. 54), contemporâneo de Le Roy, também relata algo parecido. Ele comenta que, no escuro do teatro, se sente livre: ninguém o vê e, se por acaso não gostar do espetáculo, ele pode fechar os olhos, refletir e permanecer sentado. Já no museu, esta sensação não acontece, pois tem sempre gente passando e se olhando; existe uma situação social e uma maneira de se comportar diferente.

Complemento que o visitante também não conhece as regras no museu, algo que pode aproximá-lo, mas também afastá-lo. A condição do museu de ser um lugar de passagem – não no sentido do tempo que permanecemos no prédio,

¹⁸ Sabine Macher (1955) é escritora, tradutora e artista da dança. Trabalhou como intérprete com o coreógrafo francês Georges Appaix. Possui trabalhos autorais aliando escrita e performances sonoras. No projeto artístico *Dire la danse* (2009-2010), produziu arquivos sonoros a partir de entrevistas com pessoas que praticam e ministram aulas de dança contemporânea em Paris. Desde 2014, colabora com Le Roy nos projetos expositivos: “*Retrospective*” by Xavier Le Roy e *Temporary Title*.

¹⁹ “Sur le dispositif musée, peut-être, la personne que regarde, elle peut plus choisir son point de vue, et aussi plus son temps [...]. Au théâtre, ce qu’est intéressant aussi, c’est justement la partie hypnotique où tu es immobile dans une position confortable, protégée par l’obscurité et que c’est qui cela évoque, à la fois, excitant, érotique aussi d’être voyeur, c’est toi que vois, mais on ne te voit pas. Et puis, c’est pour toi, c’est un peu être à la place du roi. Tu peux choisir quand tu es dans le musée, mais tu peux te perdre aussi”. Tradução nossa.

²⁰ “Alors que, dans le galerie ou musée c’est complètement différent, tu es plutôt un peu de passage et tu ne sais pas si tu veux t’engager, tu ne sais pas le temps.”. Tradução nossa.

mas no tipo de fruição habitual de passar pelas obras expostas – pode influenciar na vivência da exposição coreográfica e dispersar a atenção dos visitantes. De uma forma ou de outra, “*Retrospectiva*” ainda compete com outros estímulos oferecidos pelos museus como as demais exposições em cartaz.

Construir situações e criar espaços de conversação

Em “*Retrospectiva*” cria-se um espaço de endereçamento ao visitante que marca as relações estabelecidas ao longo da exibição. Este endereçamento é apresentado com mais força nas retrospectivas individuais, nas quais o dançarino performa sua retrospectiva pessoal dialogando com os trabalhos de Le Roy.

A pesquisadora Bojana Cvejić aponta, no texto de apresentação da versão francesa do livro “*Rétrospective*” par Xavier Le Roy (2014), que será através da tentativa do intérprete de “[...] contextualizar um aspecto da dança a partir da sua biografia” que “uma forma histórica de sociabilidade e de cultura se encontra então experimentada para além do interesse que consiste em apresentar a obra de Xavier Le Roy.” (CVEJIĆ, 2014, p. 12). Ou seja, para além de somente mostrar o trabalho do coreógrafo, através da sua proximidade com esta ou aquela peça, cada dançarino evoca características da história da dança, das maneiras de transmissão e aprendizado a partir de técnicas e coreografias apreendidas, das expectativas e frustrações vividas por cada um dentro do campo profissional e do seu envolvimento com sua história sociocultural.

A pesquisadora comenta que por vezes certa imprecisão técnica pode ser observada na execução de gestos e movimentos dos intérpretes, entretanto, ela afirma que

as prioridades de “*Retrospectiva*” se situam em outro lugar: no agenciamento da situação encenada, ou ainda, para dizer nos termos de Felix Guattari, no agenciamento coletivo da enunciação e na sua capacidade em conectar sujeitos individualizados a realidades contextuais com palavras, movimentos, gestos e um trabalho de endereçamento²¹ (CVEJIĆ, 2014, p. 12).

²¹ “les priorités de “*Rétrospective*” se situent ailleurs: dans l’agencement de la situation mise en scène, ou encore, pour le dire dans les termes de Félix Guattari, dans l’agencement collectif d’énonciation et dans sa capacité à connecter des sujets individualisés à ses réalités

A prática da narração oral endereçada diretamente ao visitante da exposição, que se torna um espectador diante da retrospectiva de cada dançarino, e a inclusão do público em um espaço de conversação, ocupa um lugar chave nas propostas do coreógrafo. Retomando a experiência da dançarina Scarlet Yu (2017, p. 6), ela evidencia que, nos espaços expositivos, ela tem a possibilidade de falar aos indivíduos ao invés de falar ao grupo de pessoas anônimas do público da cena.

Nessa direção, cito outro projeto expositivo de longa duração mais recente do coreógrafo, intitulado *Temporary Title* (2015), no qual o engajamento de uma conversa com o público ocupa um lugar particularmente potente. O trabalho começa com os dançarinos sentados nas bordas da sala de exposição, vestidos como se fossem pessoas do público. Em determinado momento, eles se despem e, nus, caminham em quatro patas, ocupam o centro da sala, codificando movimentos de leões. Lentamente, eles seguem um roteiro de movimentação que inclui mudanças de estados corporais, tensionando a relação entre o humano/não humano, e a criação de paisagens que variam entre animal, vegetal, mineral e humana.

Para compor a paisagem humana, por exemplo, cada dançarino se aproxima de um espectador, que está sentado nas bordas da sala, diz seu nome próprio e faz uma pergunta direta e pessoal, engajando uma conversação, que poderá incluir outras pessoas vizinhas e que durará quase uma hora. O tema das perguntas traz algum aspecto da vida que sofre transformações: “como é para você envelhecer?” ou “como é estar apaixonada?”. A naturalidade do convite para conversar converte a situação criada em uma “coreografia social” (CORNAGO, 2015, p. 69), em que elementos do cotidiano são introduzidos, quebrando as distâncias convencionais entre artista e espectador, pessoalizando o discurso que será endereçado a poucas pessoas e criando uma situação de encontro e partilha. A criação de graus tão íntimos pode suscitar fatos curiosos de participação do público, como chegou a acontecer em *Temporary Title*.

Macher (2019) sobre este projeto relatou que, durante uma apresentação, uma pessoa tirou a roupa e se juntou ao grupo de dançarinos sem ninguém saber.

contextuelles avec des mots, des mouvements, des gestes et un travail de l'adresse.”. Tradução nossa.

Mais tarde, esta espectadora confessou que foi um gesto de solidariedade com o grupo que estava nu, como se ela saísse de seu lugar de privilégio de pessoa vestida e se juntasse ao grupo de dançarinos despidos. A tomada de decisão de participar, nesse caso, pode ser gerada por inúmeros fatores, pois foram criadas *situações* que embaralhavam os lugares habituais do artista e do público ao longo do trabalho.

Assim como o público, os dançarinos podiam entrar e sair da sala durante a exposição, por exemplo. Para sair, eles vestiam suas roupas que ficavam nas bordas da sala, ao lado do público, e, na volta, eles se despiam igualmente nas margens, para se juntarem novamente ao grupo de intérpretes. Essa movimentação, feita muito tranquilamente e, por vezes, despercebida, tornava o trânsito vestir-despir natural, ao longo do tempo da apresentação, podendo confundir quem era dançarino e quem era público.

Em “*Retrospectiva*”, as manifestações de sociabilidade são produzidas, segundo Le Roy (2014a, p. 30), por situações construídas e artificiais nas quais nós fazemos a experiência do real. Esta afirmativa também parece reverberar a experiência em *Temporary Title*. A criação de um ambiente íntimo e comum, que ganha relevância nesses projetos dentro de museus e centros de arte, apresenta uma vertente na cena teatral, na qual o contexto influencia a criação de situações. A situação é mobilizada pela ação dos atores e “mais do que trazer os espectadores à cena para convertê-los em atores, o que se faz é converter a cena em uma ampliação da plateia. Ser espectador passa a ser o paradigma do ator, o de parecer ser um a mais” (CORNAGO, 2016, p.29)

Na mesma linha, mas permanecendo na sala de teatro, o coreógrafo Jérôme Bel tensiona bastante os lugares naturalizados do dispositivo teatral e da fabricação do espetáculo cênico. Desconstruindo a maquinaria teatral, ele subverte a expectativa do público diante do que pode ser um espetáculo dito de dança contemporânea. Para isso, a escolha de certos procedimentos “inscreve-se como estratégia de enfraquecer, pouco a pouco, a cena, mostrando estados de fragilidade e debilidade onde se esperava perfeição e destreza.” (BEL, 2006 apud SLOMP, 2017, p. 101). Ou seja, na tentativa de enfraquecer o lugar de poder que a cena exerce, o coreógrafo coloca no palco amadores, semiprofissionais e objetos, e provoca a ideia de quais corpos podem ou não

ocupar o palco, deslocando o lugar habitual dos elementos e figuras tradicionais do teatro (ator, espectador, cenografia, iluminação, técnicos). Com isso, Bel desnuda, a cada trabalho, algum elemento ou regra da cultura do espetáculo cênico, que, segundo ele “[...] infelizmente naturalizei e que, graças a um trabalho de desconstrução, eu consigo identificar.”²² (BEL, 2013, p. 51).

Retomando, a exposição “*Retrospectiva*” joga com a sobreposição de temporalidades, transformando a retrospectiva dos trabalhos de Le Roy em uma criação que encontra, nas memórias dos dançarinos colaboradores, reativações temporais e espaciais. Esta criação a partir de elementos do passado parece carregar “o desejo de preservar a vida das obras existentes e abri-las para transformá-las (ao invés de arquivá-las no passado) se servindo da exposição mesma como um *medium* destinada a apresentar o passado”²³ (BISHOP, 2014, p. 107).

Dessa forma, as retrospectivas individuais dos dançarinos transitam por temporalidades subjetivas e sobrepostas como: a obra de Le Roy, o contato de cada um com os solos do artista, as memórias de cada um em relação a sua trajetória profissional e pessoal, a relação com o tempo e espaço presente do museu, a relação com o público e o contexto local e, ainda, uma eventual reatualização de outras “*Retrospectiva*”(s) dançadas ou visitadas anteriormente por cada um dos artistas. A proximidade que esse diálogo encarnado em palavras e corporalidades produz transforma o encontro dessas temporalidades num espaço de testemunho entre dançarino e espectador.

“Obrigada por compartilhar comigo e manter viva essa memória.”. Esta frase, dita em uma das retrospectivas individuais, sintetiza que, para a memória se manter viva, ela precisa ser compartilhada com o outro. O visitante da exposição não apenas conhece a obra de Le Roy e as histórias de cada dançarino, mas compartilha e mantém viva memórias que transbordam e se reatualizam no corpo dos dançarinos.

²² “j’ai malheureusement naturalisé et que, grâce à un travail de déconstruction, j’arrive à identifier.”. Tradução nossa.

²³ “c’est le désir de préserver la vie des oeuvres existantes et de les ouvrir pour les transformer (plutôt que de les archiver dans le passé) en se servant de l’exposition même comme d’un médium destiné à présenter le travail.”. Tradução e grifo nossos.

As informações geradas na retrospectiva individual fazem com que cada performer, mesmo nas outras funções do trabalho, não sejam seres anônimos, mas pessoas com nomes, histórias e individualidades. Isso possibilita que se olhe diferente para o que se dança e que se dance diferente o que é visto. Ao realizar esses movimentos eu sei que, como performer, estou ali exposto como um indivíduo e não como uma abstração formal. O que está em jogo é sempre uma relação do que faço com o como contextualizo o que faço. Nada ali tem mais a chance de permanecer na abstração, ou na objetificação, porque sempre tem como filtro um sujeito e sua história. Nas retrospectivas individuais, o que se performa é a criação e o compartilhamento de um contexto: o meu contexto, o contexto da obra em que estou inserido, o contexto da trajetória de Le Roy, o contexto de uma história da dança e o contexto que se constrói naquela situação junto do espectador. (MACHADO, 2014, p. 119).

Para o pesquisador espanhol Óscar Cornago (2009, p. 101), “dispositivos de enunciação” vem sendo empregado na cena contemporânea através de confissões e testemunhos e ganharam força com os meios de comunicação a partir dos 1960. A câmera, por exemplo, converteu “o falante em testemunha de sua própria vida” (CORNAGO, 2009, p. 101). Aqui, entendemos dispositivo a partir de Foucault, como um conjunto heterogêneo de “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas [...]. Dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2000, p. 244). O sentido de enunciação, por sua vez, não significa apenas o que expomos oralmente, mas também “as situações de enunciação construídas.” (CORNAGO, 2009, p. 101). Desta forma, as narrativas em primeira pessoa usadas na cena contemporânea enunciam uma teia discursiva. Diante da câmera, por exemplo,

o falante se vê transformado em sua própria intimidade em um eu-atuo cuja verdade resulta construída em forma de relato, não somente verbal, mas também físico, o relato da experiência quando esta ainda não foi contada, a experiência que fica escrita no corpo, em uma atitude, um modo de atuar, de mover-se, de olhar o outro, de estar frente à câmera. Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma jóia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou (CORNAGO, 2009, p. 101).

Nos documentários ou nas formas autobiográficas cênicas, narrar a si mesmo é um mote para se tensionar ficção com elementos da realidade. No campo da

dança, por exemplo, a série de solos autobiográficos²⁴ dirigida por Jérôme Bel, iniciada pela peça *Veronique Doisneau* (2004), expõe reflexões, narradas e dançadas, dos bailarinos sobre as suas histórias pessoais e profissionais e busca uma proximidade com a plateia pelo viés do testemunho.

A cena teatral tem utilizado este tipo de práticas enunciativas como suporte de uma dramaturgia que parte do corpo e se dirige de maneira direta ao espectador, simulando a máxima proximidade. Entre a construção desse eu e o espectador, ficam, no entanto, os meios, os meios da imagem, da palavra, e sobretudo, o meio físico que articula essa palavra. A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra (CORNAGO, 2009, p. 102).

Para Cornago, a teatralização em espetáculos de dança foi um fenômeno que se acentuou ao longo dos anos 1990, e a utilização da palavra, por exemplo, se tornou relevante. Segundo o pesquisador,

esta teatralização responde também à necessidade de se confrontar com o outro, não somente fisicamente, mas através da palavra, de converter o corpo do bailarino em um corpo social que se dirige ao que tem diante de si, com seus movimentos e com suas palavras, ou com suas palavras transformadas em movimentos e atitudes, que acompanhadas do texto, adquirem de maneira mais clara um tom confessional. Trata-se de um gesto de afirmação e de dúvida ao mesmo tempo, de afirmação de uma necessidade de encontrar um sentido para uma(s) história(s) e de dúvida sobre como fazê-lo. (CORNAGO, 2009, p. 107).

366

Por fim, na exposição “*Retrospectiva*”, Le Roy, que detém a autoria e a gestualidade de cada solo inscrita no seu corpo, confia sua retrospectiva a outras corporalidades e subjetividades, as quais criam suas retrospectivas autobiográficas numa trama discursiva com a obra do coreógrafo. Assim, Le Roy constrói, desde o processo de criação até a exibição, uma experiência do coletivo de acordo com a qual o seu trabalho e a sua gestualidade não são mais exclusivamente suas, mas são compartilhadas entre seus pares, de diferentes gerações. As narrativas em primeira pessoa exercem o lugar de testemunho não

²⁴ A série de solos autobiográficos são: *Veronique Doisneau* (2004), bailarina da Ópera de Paris; *Pichet Klunchun and myself* (2005), bailarino de dança tradicional Tailandesa; *Isabel Torres* (2005), bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; *Lutz Förster* (2009), bailarino da Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch; *Cédric Andrieux* (2009), ex-bailarino da companhia de Merce Cunningham.

do “meu solo de dança”, algo que o coreógrafo apontou como problemático, mas de uma ligação com o contexto social e as situações construídas. Dessa forma, cada reativação de “Retrospectiva” realizada no espaço social do museu envolve o público, através do testemunho dos dançarinos, em uma cadeia de discursos produzidos sobre e pela dança.

Le Roy, assim, constrói “situações encenadas” (definição que o artista dá à coreografia) conectando os sujeitos a realidades contextuais por meio de palavras, gestos, movimentos e um trabalho de endereçamento para dar passagem às suas memórias, às memórias dos dançarinos e das dançarinas que colaboram com ele e às memórias dos públicos diversos que visitam esta exposição.

Referências bibliográficas

BEL, Jérôme. Conversation avec Jérôme Bel. In: COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie (Ed.). **Chorégrapheur l'exposition**. Dijon: Les presses du réel, 2013. p. 49-54.

BISHOP, Claire. “Je ne veux pas de rétrospective!”: Xavier Le Roy et l'exposition en tant que médium. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 99-109.

CORNAGO, Óscar. Atuar “de verdade”. A confissão como estratégia cênica. **Urdimento**: Revista de estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 13, p. 99-111, set. 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573102132009099>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CORNAGO, Óscar. El mito de la acción. In: CORNAGO, O. **Ensayos de teoría escénica**. Sobre teatralidad, público y democracia. Madrid: Abada Editores, 2015. p. 13-77.

CORNAGO, Óscar. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento**: Revista de estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 26, p. 20-41, jul. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573101262016020>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CVEJIĆ, Bojana. “Retrospective” de Xavier Le Roy. Chorégrapheur un problème et un mode de production. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 9-18.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GINOT, Isabelle. Un lieu commun. **Repères**: Cahier de danse, Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne, n. 11, p. 2-9, 2003. Disponível em: <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/801020/filename/04_I.Ginot_Un_lieu_commun_1_p_df>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LE ROY, Xavier. Offrir son temps sans le perdre. Entrevista concedida à Bojana Cvejić. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014a. p. 19-32.

LE ROY, Xavier. Entretiens avec Xavier Le Roy sur ses oeuvres comme matériaux pour “Rétrospective”. Entrevista concedida à Bojana Cvejić. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014b. p. 153-286.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**: la suite. Bruxelles: Contredanse, 2007.

MACHADO NETO, Mario. **Reencarnação**: registro como coreografia na obra “Retrospectiva” de Xavier Le Roy. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16029?mode=full>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

MACHER, Sabine. Entrevista concedida a Sofia Vilasboas Slomp, 21 outubro de 2019; (1h. 26 min.); 1 arquivo MP3.

RASSEL, Laurence. Interroger l’institution. Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 33-48.

SLOMP, Sofia Vilasboas. Contornos e procedimentos para um pensamento coreográfico. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas da USP, São Paulo, vol. 17, n. 1, p. 91-102, 2017.

SLOMP, Sofia Vilasboas. **Danças em exposição**: travessias do teatro ao museu. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, 2021. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05072022-153107/pt-br.php>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

YU, Scarlet. Exposer la danse au musée. Entrevista concedida à Marisa Hayes. In: HAYES, Marisa (Ed.). **Repères**: Cahier de danse. Danse et/au musée, La Briqueterie/ CDC du Val-de-Marne, n. 38-39, p. 5-9, 2017.

XAVIER LE ROY. Disponível em: <<http://www.xavierleroy.com>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

Recebido em 14/08/2022, aceito em 27/10/2022

Sinta-se à vontade e negocie seu espaço

Matilde Wrublevski Pereira et al¹

Alessandra Lima de Carvalho²

Resumo

Este artigo se propõe a analisar o espetáculo *Looping: Bahia Overdub* através de elementos que compõem a noção de dramaturgias de festa, como: ritual, negociação, dramaturgia, caos e colaboração. A compreensão deste estudo, no sentido dramaturgic, está voltada à elaboração de um acontecimento que se utiliza de características comumente reconhecidas no âmbito de festividades populares, como forma de propor lógicas de convivência e coletividade que se diferenciem das relações cotidianas. Será utilizado de um relato crítico redigido pela autora deste estudo, destacando a experiência em etapas e as “estratégia coreográficas performativas” como acordos corporais. Somado a isso, serão empregadas as referências de festas de largo utilizadas pelos artistas, bem como conceitos que contribuem com a definição dos elementos destacados. Será observado assim, as reverberações desse conjunto de referências em uma proposta estética e festiva que intenciona a produção de experiências de engajamento, abordando, portanto, articulações que dizem respeito às dimensões e limites de participação.

Palavras-chave: Dramaturgia; Participação; Colaboração; Festa.

Feel free to negotiate your space.

369

Abstract

This article aims to analyze the spectacle *Looping: Bahia Overdub* through elements that make up the notion of party dramaturgy, such as ritual, negotiation, dramaturgy, chaos, and collaboration. The understanding of this study, in the dramaturgical sense, is focused on the elaboration of an event that uses commonly recognized characteristics in the context of popular festivities as a way of proposing logics of coexistence and collectivity that differ from everyday relationships. It will be used in a critical report written by the author of this study, highlighting the experience in stages and the "performative choreographic strategy" as body agreements. In addition to this, the references to street parties used by the artists will be used, as well as concepts that contribute to the definition of the highlighted elements. In this way, the reverberations of this set of references will be observed in an aesthetic and festive proposal that intends to produce engagement experiences, approaching, therefore, articulations that concern the dimensions and limits of participation.

¹ Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Teatro do Ceart-UDESC. Mestre em Poéticas da Cena: Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da ECO - UFRJ. Especialista em Gestão e Produção Cultural pela Fundação Getúlio Vargas. Graduada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: matildewrublevski@hotmail.com.
Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/9282250639292719>

² Doutoranda em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: aelimaartes@gmail.com.

Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/2300970059156267>

Keywords: Dramaturgy; Participation; Collaboration; Party.

Introdução

As reflexões e análises permeadas pela noção de dramaturgias de festa estão concentradas na potência que existe no fazer coletivo dentro de propostas de convivência e criação que articulam um projeto que habita entre a festa, a ação cênica e o mundo cotidiano. Esta concepção destaca experiências em que o público possui uma colaboração expressiva, localizando os aspectos de participação e da possibilidade de construção de comunidades efêmeras como centralidades da discussão. Assim, olhar para o espetáculo *Looping: Bahia Overdub* através dessa noção, indica uma ênfase da abordagem analítica sobre aspectos relacionais propostos e reverberados quando estes estão aliados à uma prática festiva.

A noção de dramaturgias de festa foi elaborada a partir de pesquisa fundamentada em conceitos sobre dramaturgia, ritual e festividade, sendo caracterizada por componentes de caos, negociação, simultaneidade e coletividade.

As dramaturgias de festa estão concentradas em propor novos vínculos e relações com os participantes, em uma configuração que é reconstruída a todo tempo, sendo atravessada por desejos e recusas. A experiência do participante, mesmo que de um simulacro de transformação, caracteriza o lugar essencial que a construção coletiva ocupa, sendo o encontro o ponto crucial deste momento. (WRUBLEVSKI, 2022, p. 41)

A relação entre prazer e negociação estão presentes nesse pensamento, onde o encontro não se estabelece necessariamente como um acontecimento harmonioso, mas como um tensionamento constante de desejos e subjetividades que passam pelo individual e pelo coletivo. Nesse sentido, o encontro é identificado como um modo de criar o reconhecimento de si, como parte de uma comunidade efêmera, e as implicações das escolhas sobre as ações que são propostas (WRUBLEVSKI, 2022, p.42).

Dramaturgicamente, essa noção é compreendida como uma configuração de acontecimentos que se aproximam mais da proposição de relações do que de

um planejamento de cena, aparecendo neste caso como um roteiro de ações ofertadas ao público. De modo que, as próprias estruturas do acontecimento são tensionadas pelo seu caráter de busca pelo engajamento coletivo, onde as regras podem ser alteradas ou evidenciadas em uma proposta permeável. O aspecto festivo traz para essa elaboração as características de imprevisibilidade, prazer e convívio sobre uma lógica que se coloca simultaneamente, mas à parte do tempo cotidiano. Patrícia Fagundes aponta a festividade como uma forma de ver e conviver no mundo, exprimindo um ponto de vista sobre a existência, criação e relação, constituindo-se como momentos de atravessamentos, questionamentos e sobreposições dentro de uma dinâmica polissêmica (FAGUNDES, 2010, p.34). A ideia da festa como um ponto de vista sobre as relações e existências localiza a festa na proposição de uma lógica específica que reorganiza a convivência dentro da ação cênica, com elementos que são facilmente reconhecidos e indicam uma diferença sobre a espetação cênica.

O objetivo deste artigo é analisar aspectos de participação do público do espetáculo *Looping: Bahia Overdub* a partir da noção de dramaturgias de festa, demonstrando potencialidades na construção das relações e engajamentos ao aliar práticas cênicas à elementos de festa. Além de expor referências e reflexões dos artistas envolvidos nesse projeto, será utilizado o relato crítico sobre a experiência desta autora, como espectadora e participante. Serão apontadas associações que foram observadas, levantando, assim, a relevância dessa proposta festiva e o modo como ela articula um discurso pautado na colaboração.

371

A proposta de *Looping*

O espetáculo de dança *Looping: Bahia Overdub*, que estreou em 2016, foi um projeto desenvolvido em parceria por três professores da Universidade Federal da Bahia, a bailarina, Rita Aquino, o diretor teatral Felipe de Assis e o coreógrafo Leonardo França. Como parte do elenco foram integrados os artistas Bruno de Jesus, Isaura Tupiniquim, Jaqueline Elesbão, Jorge Oliveira e Talita Gomes, além do produtor musical Mahal Pita. Este trabalho tem como referência, principalmente, as festas de largo que tomam as ruas de Salvador entre os meses de dezembro e fevereiro. Essa referência situa uma localização enquanto

contexto, neste caso a Bahia, juntamente com as palavras *Overdub* que consiste em um termo musical que significa sobreposição de bases rítmicas e *Looping* que anuncia uma perspectiva cíclica de retomada e repetição.

Neste espetáculo foram empregadas referências que serviram como base para pensar uma proposta que articula a festa e a experiência estética enquanto espetáculo de dança. Entre as referências estão principalmente as festas de largo de Salvador, mas também foram colocadas influências dos carnavais da Bahia dos anos 80 e 90, assim como a própria ideia de festa e cultura popular. As festas de largo são festividades de rua tradicionais da Bahia e reúnem um cenário que envolve, procissões, cores expressivas, músicas populares, comidas, bebidas e vestimentas típicas. Entre alguns exemplos temos o festejo dedicado à Santa Bárbara com sua habitual distribuição de caruru, a Lavagem do Bonfim quando as escadarias da Igreja do Bonfim são lavadas com água-de-cheiro por um grupo baianas acompanhadas de uma multidão e o pré-carnaval nas ruas do bairro do Rio Vermelho, que festeja do Dia de Iemanjá com a entrega de oferendas (REGINA; CHECCUCI, 2019, p. 233).

Com a articulação dessas referências o trabalho intenciona a criação e delimitação de um espaço e tempo criado pelas festas de largo. Através da comercialização do álcool e diferentes comidas nas ruas de Salvador, juntamente com a música, são instituídos um espaço de festa onde se aglomeram pessoas ou por onde atravessam cortejos (PRODUÇÕES, 2017^a, s/p.). Em *Looping: Bahia Overdub*, a presença da distribuição de cravinho gelado (cachaça) antes e durante o espetáculo, por exemplo, era um dos elementos que trazia a memória da criação desse tempo de festa, remetendo ao comércio dos vendedores ambulantes. O que parece ser um elemento específico, quando trazido para o teatro, está carregado de significados, tensionando as relações desse espaço e tornando porosa a fronteira entre o mundo festivo e o mundo cênico.

A confluência da proposta festiva, juntamente com a relação percebida entre a dramaturgia e o ritual neste trabalho, cria um mundo festivo articulado dentro de uma experiência que possui códigos de atenção e percepção específicos que dizem respeito ao acontecimento no âmbito cênico. Por sua vez, essa tríade, desloca ações e contatos para um espaço de destaque, não apenas

proporcionando, mas evocando intencionalmente, um possível olhar desestabilizador no público participante. É importante pontuar que, quando falamos em olhar crítico, está sendo referido a uma participação que pode fomentar um posicionamento que diz respeito não apenas à dualidade simultânea entre cotidiano e festa, mas também à condição de pluralidade de perspectivas e subjetividades.

Para apresentar algumas possibilidades de participação no espetáculo é necessário pontuar sua característica como uma dramaturgia voltada para o engajamento e para a festividade. Quando um espectador relata em entrevista “saí da apresentação, não assisti, participei” (PRODUÇÕES, 2018b, s/p.), sua fala parece indicar que existe uma diferença no modo como é tratada a participação do público, o que o faz pontuar claramente uma distinção entre o assistir e o participar. Essa citação não deve ser levada ao extremo do sentido, pois assistir e participar são ações que estão entrelaçadas, não sendo excludentes. O ato de participar pode aparecer dentro de muitas possibilidades de escolhas individuais e coletivas do público. No entanto, o que é enfatizado com a fala deste participante é a sensação de pertencimento e co-criação do acontecimento cênico, dentro da experiência proporcionada por *Looping*.

As dramaturgias de festa podem ser vistas nesse projeto artístico pela proposta de articulação entre as referências de festas de Salvador e o que Leonardo França, um dos diretores, chamou de “estratégias coreográficas performativas”, cuja ideia é composta de um acontecimento estruturado em um roteiro de ações coletivas, que, nesse caso, se constitui como pequenos acordos corporais compartilhados, que são, à medida que o acontecimento se desenrola, acumuladas e sobrepostas. Podemos observar na descrição dos diretores, em declaração sobre o processo criativo (PRODUÇÕES, 2017b, p.x), uma indicação de que os acordos corporais referidos, na prática, são de movimentos que não requerem habilidades específicas, isto é, são movimentos simples e facilmente reproduzíveis e compartilhados. Para melhor compreensão sobre a composição dessas estratégias, passaremos por um relato analítico que expõe uma experiência como espectadora participante de *Looping: Bahia Overdub*.

Relato do espetáculo

A apresentação da experiência a partir da condição de público desse espetáculo de dança pode ser feita por várias perspectivas, contendo contradições que demonstram não haver uma versão única que possa ser tomada como verdadeira. O relato será realizado pela autora deste artigo, o que indica uma parcialidade pautado no fato de que a pesquisadora foi ao encontro desta referência pelo seu aspecto participativo. A reflexão e o relato foram construídos com o objetivo de apresentá-lo de um modo que fosse possível criar imagens, destacar detalhes relevantes e adquirir uma intersubjetividade reflexiva.

Looping: Bahia Overdub foi assistido duas vezes, em junho de 2019, em uma das salas de teatro do Sesc Belenzinho, em São Paulo. Não procurei saber muitas informações prévias, mas, mesmo assim, a divulgação trazia a informação de espetáculo de dança, com participação do público e que se tratava de uma festa, o que gerou uma preparação específica diferente da rotineira ida ao teatro. O pensamento para esta preparação estava focado no envolvimento corporal em algum momento e na possibilidade de circular e dançar.

O início é bastante sutil, pois, enquanto o público segue o conhecido protocolo de aguardar em fila do lado de fora da sala, com o ingresso em mãos, somos recepcionados por um simpático integrante do grupo carregando nos braços um isopor listrado, com fita adesiva amarela e vermelha – como é típico dos vendedores ambulantes – e dentro, no meio do gelo, várias garrafas pequenas de cachaça (cravinho) para serem consumidas à vontade. Esta ação localiza uma figura de anfitrião, que, ao receber os convidados da festa, lhes oferece uma bebida em primeiro lugar, o que gerou uma quebra inicial na separação dos grupos e espectadores sozinhos que estavam na fila. A indicação geográfica se define pela sonoridade do sotaque deste anfitrião, bem como pelo tipo de bebida que foi oferecida. Esse momento, aparentemente simples, localiza duas referências importantes, estamos nos preparando para entrar no teatro e ver um espetáculo, mas também estamos nos preparando para uma festa. Dessa maneira, o limiar entre assistir juntos (a um espetáculo) e estar juntos (na festa) começava a se tornar poroso.

Este momento que precede o início da festa evoca uma preparação que se define pelo estabelecimento ostensivo de um momento prévio, onde o público já está presente, mas ainda não está dentro do acontecimento. A espera traz anúncios de que, apesar de estarmos em um teatro, outras lógicas de convivência serão propostas, mesmo sem o conhecimento total do que será a experiência, instalando assim, um estado de suspensão, que permanece entre o cotidiano e a festa cênica.

Quando entramos na sala, não apenas a ausência de cadeiras ou demarcação de espaço cênico chama atenção, como a amplitude do salão que está aparentemente vazio, anunciando sua disponibilidade para ser ocupado, o que parece gerar certa ansiedade ou desconforto nas pessoas à minha volta. Percebo que há lâmpadas comuns penduradas em fios de luz acima dos participantes, ambientando o espaço como uma festa de rua. Ao fundo da sala a mesa colorida de DJ e MC forma o cenário, rodeado por caixas de som de madeira, com formas geométricas por onde saem luzes de várias cores vibrantes.

A música que se ouvia não era uma canção que se pudesse reconhecer. O que havia era uma mistura de sons que se repetiam e que, por vezes, era possível determinar a utilização de alguns instrumentos de percussão. O DJ estava com um microfone e, ao mesmo tempo que recepcionava os participantes, situava o lugar entre a festa e o teatro com as frases: “Sinta-se à vontade”, “negocie seu espaço”, “você está no teatro”, “se apresente”, “se exponha”, “se ofereça”, “abra seu espaço”. Porém, da mesma forma que o DJ coloca entre as sonoridades indicações e convites ao engajamento, também pontuava um posicionamento político trazendo questões que estavam emaranhadas no trabalho: “Muito obrigada por fazer parte dessa multidão”, “meu coração tá machucado”, “a democracia tá machucada”, “porque no Brasil todo mundo é livre, menos quem não é”, “pra fazer Sol artificial”, “pra fazer uma democracia artificial”, “a cultura é sua”. O texto trazido, em sua oscilação entre afirmação (de opinião) e de oferta (de comportamento e ação) instaura um programa performativo ambíguo, localizando rapidamente o discurso entre os segmentos entre a cena e a festa.

O público em geral demonstrava, inicialmente, um comportamento disciplinado ao procurar as paredes como uma forma de estar o mais longe possível, mas

também para demarcar o espaço cênico, o qual é dedicado, no senso comum, para os artistas. Ao criar essas demarcações o próprio público começa a tentar reconhecer a existência desses limites e construir as possibilidades de transgressão. Esse momento, dependendo do tipo de convite, era muito rápido, deixando pouco espaço para uma compreensão racional do espaço dedicado ao público, de modo que, o entendimento foi sendo criado através da experiência corporal para quem entrava nas ações físicas que já estavam em curso ou pelo olhar de quem procurou se afastar, evitando o contato direto e tomando tempo de observar o todo. No caso da experiência desta pesquisadora, *Looping* não deixou muito espaço para buscar um entendimento ou até mesmo observar todos os detalhes e objetos que estavam presentes, o corpo foi prontamente convocado através de um convite físico e aleatório, como um esbarrão.

Enquanto dançarinos e dançarinas estão agrupados em duplas ou trios, abraçados pela cintura e se movendo para frente e para trás, ao encostar ou se aproximar dos participantes, acabam por captar outras pessoas para se juntarem a eles nessa composição coletiva. São cordões que vão se formando, cada vez maiores, com espectadores desconhecidos abraçados lado a lado, se encontrando em uma posição que suscita o constrangimento por, repentinamente e como primeira ação do espetáculo, tocar e estar tão próximo a uma pessoa desconhecida e sem intimidade, mas também parece colocar em jogo diretamente o objetivo desse trabalho artístico. O propósito do engajamento está aliado ao estado primordial de festa como concepção de mundo e convivência e é direcionado logo no início, mas também vai sendo reconstruído ao longo do espetáculo.

A ação é bastante simples, se mover dançando e/ou pulando – como uma espécie de marcha com variação em diferentes ritmos – com os corpos se movendo juntos. Após a fileira parecer ter estabelecido uma autonomia, o dançarino propositor abandonava o grupo e partia para montar um novo grupo ou compor outro que já existisse, o público permanecia então, dançando por conta própria, administrando vontades, constrangimentos de tocar um desconhecido ou de estar na cena. Quando o dançarino, que iniciou agregando as primeiras pessoas, deixa o grupo, percebo que existe uma compreensão tanto

da proposta da ação como das formas de dançar com ela, gerando certa autonomia para formar novos cordões.

Os grupos que se formaram eram fluidos, se desmanchavam e se integravam a outros. Um leve esbarrar era suficiente para alguém abandonar seu cordão e ir abraçar outros corpos desconhecidos. Por vezes, também, os participantes se sentiam cansados e os cordões simplesmente se desmanchavam, onde, com um acordo, sem trocar palavras, cada um seguia sua vontade. A negociação era um componente importante da ação, pois, para ela acontecer era necessário estabelecer um estado de coletividade, no entanto, tensionamentos não deixavam de aparecer a todo tempo, questionando toques, ritmos, tempo, ou qualquer outro fator de relação. Este conjunto de condições que se formam colocam em foco o que poderíamos chamar de exercício sobre a articulação de diferentes perspectivas sobre a concepção de mundo que estava sendo ofertada, não como essência compartilhada, mas na forma de tensões que são compartilhadas sem serem necessariamente unificadas.

Desse modo, as “estratégias coreográficas performativas”, como o exemplo do primeiro modo de formação coletiva, sendo proposta através de ações simples de fácil repetição, são utilizadas de maneira que o público consiga se concentrar nesse exercício de embate das diferenças e dos desejos. O espetáculo parece direcionar a atenção do público para a construção dessas relações, de um modo potencializado. Esse direcionamento é colocado através da composição do espaço e da simplicidade das ações, de modo que o reconhecimento e as escolhas são exercitados através da proposta de um mundo sob a lógica do festivo que conduzem a decisões aparentemente simples, como ir ou vir, ficar ou sair.

A festa era composta por momentos similares, pautadas em ações corporais simples, mas também por propostas distintas que acionavam outras formas de organização e controle da cena. Enquanto experienciávamos uma liberdade de escolha que era oferecida claramente, eram exploradas diversas possibilidades, seja permanecendo em pé, sentado ou deitado, se afastando ou se aproximando, dançando ou permanecendo parado, falando, gritando ou em silêncio. Havia um espaço-tempo oferecido para ser explorado aparentemente do modo como o participante desejasse. Nas sessões em que estive presente,

não testemunhei nenhuma resposta que causasse uma grande ruptura com a dramaturgia, então não há como saber quais são os limites definidos de condução de cada ação.

Apesar da elaboração dramaturgicamente apresentar em grande parte acordos corporais com os participantes, houve momentos em que a condução dos artistas nos levava para um silenciamento do corpo. Essa ação acabava por priorizar uma atenção a outros sentidos, como na escuta e nas imagens que os corpos dos proponentes criavam, traçando assim, um espaço para os artistas e outro para os espectadores. Nesta cena, quando o movimento do corpo do público é pausado, as vozes que saem das caixas de som ganham destaque no espaço que agora está em uma penumbra, iluminado apenas pelas luzes dessas caixas que eram manuseadas pelos dançarinos, estando, inicialmente, posicionadas em cima dos seus corpos deitados no chão. Saíam delas vozes, nomes, notícias, entre muitas referências ao cenário político do Brasil.

O público teve seus corpos silenciados no sentido do movimento físico ao parar para observar a cena. Era possível escolher seu lugar no espaço e a disposição mais confortável, de modo que meu corpo já cansado recebeu este momento com prazer. A composição dos movimentos e ações ficaram centralizadas nos dançarinos, contudo, não devemos olhar para esta cena isoladamente, ela é parte de um processo de acumulação. Nas etapas anteriores, desde a preparação até o envolvimento físico do público em várias ações coreográficas, foi sendo experimentado meu lugar dentro destas comunidades que se formavam, proporcionando assim, uma noção de corpo expandido, cujos limites são porosos e se confundem com limites de outros participantes. Esse processo colocou na penumbra um corpo, o meu corpo, que estava quente pela movimentação, com batimentos cardíacos levemente acelerados e com um estado de atenção dos sentidos mais apurados, sendo esse estado interrompido pelo integrante do grupo com o isopor que oferecia uma cachaça gelada para beber. A relação foi modificada se comparada com o que se seguiu do espetáculo até esse momento, mas a ideia de acumulação empregada no trabalho, esteve a todo tempo construindo esse corpo que é coletivo e individual, que quando paralisa para ouvir e respirar, ainda mantém vestígios e traços latentes dessa experiência.

Além da acumulação, a ideia do *looping* também traz camadas que vão sendo produzidas a cada nova proposição, sem, no entanto, retornar ao mesmo lugar, seguindo como uma espiral que é cíclica, mas está sempre se deslocando para novos lugares. A condução do espetáculo retoma o engajamento como proposta central, mas desta vez, através de uma dança mais provocante e sensual, sugerindo pares a dois, com um contato já familiar que remete ao flerte e ao carnaval. A festa que já havia sido estabelecida desde o início não é mais a mesma, ainda temos a música, a bebida e a dança, mas o *looping* nos leva a outros lugares.

O aspecto da provocação sensual é um elemento que, mesmo sendo habitual no âmbito das festas, quando deslocado para uma proposta intencional dessa dramaturgia, quando os olhares e sentidos estão mais atentos, faz com que esta ação ganhe destaque e novos contornos. O desconforto que retorna aos participantes em volta é trabalhado através da sedução e da própria configuração que deixa de seguir em duplas para formar grandes grupos, fazendo com que, mesmo com receio, a maior parte do público escolha se envolver fisicamente na dança. Apesar de o limiar entre o registro da organização cênica e a festa causar estranhamentos como esse ao longo do espetáculo, localizar esta proposta em um momento mais aprofundado do espetáculo, trouxe algum sentido de intimidade tanto entre os participantes, quanto com a própria montagem.

A festa, por fim, implode e se deixa levar e acontecer sem existir mais uma proposta clara de ação. Os participantes dançam, caminham ou observam livremente, às vezes criando grupos e rodas, ou, individualmente e desordenados. Nesta altura, a configuração se aproxima ao máximo do sentido de festa, pois não há mais uma condução específica, em parte por escolha dos artistas, mas também pelas estratégias coreográficas não terem mais um lugar objetivo de ação impulsionadora do engajamento. A proposição de ações e convites para aproximação ou para estabelecer novas relações eram feitas tanto pelos dançarinos quanto por pessoas do público, reconhecendo que existia uma sensação de pertencimento e envolvimento no que dizia respeito à criação, no fazer coletivo. Este cenário de finalização me levou a oscilar entre dançar intensamente sozinha me deslocando pelo espaço e adentrar algumas rodas que se formavam, parando vez ou outra para observar, recuperar o folego ou pegar

mais uma dose de bebida. Em algum momento, que não identifiquei, as portas do teatro estavam abertas, mas a festa continuava do lado de dentro. Assim, o público foi gradativamente se diluindo e deixando o espaço.

***Looping: Bahia Overdub* enquanto dramaturgias de festa**

A dramaturgia de *Looping* parece ter em sua elaboração o foco na experiência compartilhada, criando sobre esta ideia uma proposta que potencializa a multiplicidade de formas de relação. Ao estabelecer uma sequência de momentos caracterizados por diferentes “estratégias coreográficas performativas” com arranjos musicais, ações e acordos de convivência, o espetáculo traz, ao mesmo tempo, uma ideia de fragmentação, mas também de composição complementar, formando uma condução que cria e destrói os acordos cotidianos e os acordos que são ofertados pelos artistas. Desse modo, o *looping* colocado no nome, configura uma dramaturgia que existe como impulsionadora de um movimento crescente de ocupação do espaço e autonomia.

Como ideia inicial, dramaturgia pode ser compreendida como um processo que examina a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética, como a principal tarefa da dramaturgia, apresentando valores, pontos de vista e paralelos a partir da análise das ações cênicas (PAVIS, 2008, p. 114). Apesar de o autor estar se referindo semanticamente ao texto como escritura, sua perspectiva traz considerações relevantes para esse caso, ao expor a dimensão da dramaturgia enquanto organização de uma proposição artística. Podemos observar assim que, em *Looping*, existe dramaturgicamente uma linha condutora no trabalho que organiza as referências expostas, as cores da mesa do DJ, as caixas de som e os figurinos e a iluminação feita de guirlandas de luzes que cobriam o teto. Além de luzes coloridas e piscantes em todo aparato sonoro, os arranjos musicais que misturavam percussões, baladas e falas com conteúdos políticos, fazem uma conexão com o público, em processo semelhante ao que Pavis aponta como uma forma de traçar paralelos entre a história que é desenvolvida e o nosso universo de referência (*Ibidem*). Ao situar o participante dentro de posicionamentos ideológicos, contextos geográficos e até mesmo

dentro de lacunas a serem preenchidas, os paralelos são estabelecidos no sentido das lógicas de convivência e do contexto social e político.

Contudo, mesmo o espetáculo seguindo e repetindo um roteiro de ações como linha narrativa, a dramaturgia aparece em sua incompletude quando é colocada em prática. Nesse sentido, essa ideia aparece de forma semelhante à noção de texto performático inscrita por Féral (2015), configurando sua existência condicionada ao acontecimento cênico, não possuindo um texto em seu sentido autônomo, sendo vista assim, como uma dramaturgia fragmentada, heterogênea e múltipla. A cada novo momento são propostos novos acordos de convivência, que podem ou não, controverter as relações criadas em uma etapa anterior. Se a ação de caminhar para frente e para trás, lado a lado e com os braços entrelaçados pelas costas é proposta pelo convite físico de envolver uma nova pessoa no grupo, sendo que a ação seguinte mantém essa estrutura, mas intensifica as variações de velocidade e níveis, o acordo feito na primeira ação proposta não parece ter sido abandonado, mas expandido e investigado dentro de novas possibilidades. No entanto, quando esta última ação é seguida de uma paralisação e silenciamento físico, onde os artistas se deitam no chão com as caixas de som sobre seus corpos e permanecemos na penumbra ouvindo os sons e vozes que saem desses corpos-caixas, há uma destruição da conexão anterior. O que não significa que ela seja anulada, pois a experiência permanece, mas coloca a ruptura como parte complementar da multiplicidade que existe nessa dramaturgia.

O movimento construído pela dramaturgia de *Looping: Bahia Overdub* pode ser visto por um processo de camadas que exploram as possibilidades colaborativas. A ideia de uma dinâmica crescente indica que o âmbito da convivência, colaboração e consciência coletiva é potencializado ao longo do espetáculo, para chegar na ação final onde os convites e acordos de participação já não são tão claros, pois, propositores e participantes estão espalhados pelo espaço e parecem dançar livremente, sozinhos ou em grupos, reconfigurando esses estados de acordo com um fluxo livre das escolhas. O roteiro de ações propõe uma estrutura que se aproxima de um processo ritualizado, onde cada nova etapa gera uma fissura em lógicas prévias de convivência, desde a espera

do público do lado de fora da sala de espetáculo até a diluição gradativa do acontecimento para o cotidiano.

A perspectiva de ritual que aparece ao olhar para o trabalho do grupo de Salvador está relacionada à estrutura atribuída às dramaturgias de festa, “em que vemos um paralelo que traça um caminho entre a preparação, o contato com uma nova lógica de relação e o retorno à vida social” (WRUBLEVSKI, 2022, p. 39). Esta compreensão de ritual surge da confluência de diferentes perspectivas. Na visão de Fagundes, vemos a indicação da existência de diversas formas rituais no campo da arte que conectam o fenômeno corpóreo, festivo e coletivo, que, através de um poder transformador, pode fundar comunidades (2010, p.67). Nos estudos de Turner (1982) é proposto um paralelo com as fases do ritual de passagem (a separação, a transição e integração), sem, no entanto, aderir às ideias de suspensão de regras sociais e transformação como colocadas pelo autor. O sentido de ritual nesta noção dramaturgica traça então, uma separação da vida cotidiana, colocando-a em um estado de simultaneidade, para que o público vivencie, paralelamente, outras lógicas, acordos e hierarquias de convivência.

A estrutura referida ao sentido de ritual que compõe as dramaturgias de festa pode ser observada nas diferentes etapas que constituem o espetáculo. A preparação que diz respeito ao modo como os artistas criam, previamente, a dramaturgia com uma linha condutora aparente de modo incompleto, prioriza o aspecto relacional através da dinâmica festiva. Porém, está atrelada também à preparação do público, que nesse caso é composto por divulgação que o caracteriza como espetáculo, instalação e festa. Nessa situação, não vemos uma diferenciação prática entre o mundo do ritual e o mundo cotidiano, pois este se relaciona a um planejamento e elaboração das ações e do discurso festivo, que direciona uma intenção de provocar o tensionamento entre estes dois mundos.

Podemos considerar também parte desta etapa ritual o momento de reunião do público antes da entrada no salão que é acompanhado pela distribuição de cachaça por um integrante do grupo caracterizado como vendedor ambulante, carregando um grande isopor embalado com fitas adesivas coloridas amarelas e vermelhas, remetendo às festas de rua. Diferente da etapa apontada no

parágrafo anterior, nesta foi observado um estímulo ao engajamento, localizando a atenção no tempo presente do futuro próximo de um acontecimento, antecipando assim, através de signos simples de fácil vinculação ao âmbito da festa, uma diferenciação tanto do mundo cotidiano quanto de uma lógica de espectação estética utilizada pelo palco italiano.

O acontecimento como lugar das transformações e tempo de ambiguidade, onde o espetáculo é efetivamente iniciado, opera um diálogo entre a expressão festiva pública e o espaço fechado da sala de espetáculo. Ambos possuem códigos e sociabilidade que são praticados, de modo que, não é aplicada uma suspensão de regras ou hierarquias, pois esses códigos se mantêm diante de um fluxo de movimento que oscila e pende para um dos lados, dependendo do momento. A transformação é constante e diz respeito à contínua reorganização dos acordos corporais e sociais que é reformulada a cada mudança de proposta, como podemos ver ao longo do roteiro de ações. Por exemplo, existe um comportamento disciplinado enquanto código que, ao entrar no teatro, a área ocupada pelos artistas deve ser deixada livre de espectadores. Mesmo com uma preparação que indique a presença de uma referência festiva que perturbe alguns desses códigos, o público de *Looping*, ao entrar no salão, se coloca imediatamente rente às paredes, mesmo que o espaço esteja com uma mínima delimitação – como a localização do DJ ao fundo da sala, com as caixas de som viradas para frente, indicando que o espaço logo à frente seria dedicado à presença dos participantes e artistas. No entanto, o público começou a ser, prontamente, envolvido fisicamente na ação de caminhar/dançar juntos lado a lado, o que tensionava a lógica prévia, impulsionando quem dançava ou quem observava a reformular seu lugar dentro daquele grupo de pessoas.

A ideia de transformação não é vista sob uma finalidade específica a ser alcançada, de mudança de *status*, perspectivas ou estranhamentos, podendo abarcar diferentes instâncias. O que é importante pontuar nesse caso é que, a transformação não se coloca como uma mudança completa do indivíduo ao final do ritual, como é o caso do entendimento de Turner (1982). A experiência se constrói ao longo do espetáculo e a sua finalização é composto pelas portas do salão que se abrem, os corpos que permanecem dançando e os corpos cansados que agora observam, com a música que parece ainda insistir em tocar.

O encerramento gradativo retorna à sociedade o corpo de um participante que teve, em sua experiência, o prazer, a negociação e o exercício de reconhecimento das lógicas de convívio. A ideia de determinar o alcance e as reverberações dessas transformações não parece possível ou, até mesmo, relevante neste estudo. Contudo, observar as suas possibilidades e traçar paralelos com o contexto político, traz para o aspecto da transformação um lugar de tangibilidade, localizando as linhas desse contexto que atravessam e são atravessadas pela experiência desse espetáculo.

Um ponto importante de enfatizar é o conjunto de signos que prontamente eram reconhecidos do universo do festivo. Os acordos corporais fazem parte deste conjunto, na medida que foram elaborados a partir de referências de agrupamentos, celebrações e carnavais, o que tornava o encadeamento dessas estratégias um processo já familiar, sendo acionada a identificação do lugar de cada pessoa no espaço e na ação como participantes e proponente da festa. Quando pensamos nessas estratégias organizadas dramaturgicamente guiando os participantes entre diferentes formas de coletividade e convívio, se faz necessário pontuar as características da acumulação e da sobreposição das ações, dos sons e dos textos, como uma especificidade desse trabalho.

O espetáculo-festa, como denominou Rita Aquino em entrevista para o circuito do Palco Giratório do Sesc (PARATY, 2018, s/p.), reúne uma simbologia que remete às festas de largo de Salvador, trazendo vivências que articulam o ritual, sagrado, profano e erotismo. Mesmo na utilização de músicas, cores dos figurinos, da iluminação que saía das caixas de som, da montagem cenográfica da mesa do DJ rodeado por essas caixas de som com desenhos geométricos, um dos posicionamentos dos artistas era não ilustrar ou representar dentro do espaço cênico o que seriam essas festas baianas. O que podemos observar nesta dualidade entre a colaboração e a reapresentação nesse contexto é que havia um movimento direcionado para um exercício do encontro festivo enquanto paralelo de outras formas de coletividade. De um lado temos o espaço cênico fechado, mesmo que esteja reconfigurado espacialmente como espaço sem cadeiras ou delimitação de presença do público, com seus códigos de convivência de um contexto artístico. De outro, temos uma organização pautada por elementos festivos que desencadeia um impulsionamento da extrapolação

desses códigos. O que vemos diante desses dois lados é a criação de um acontecimento que habita um lugar de mediação festiva que reorganiza a festa em outro ritmo de reconhecimento da proposta e consciência sobre o lugar de cada participante no espaço.

As festas de largo em *Looping* misturam referências da constituição das festas de rua, onde o encontro e o convite à coletividade são um ponto central dessa manifestação. Ao trazer tais características o trabalho mobiliza um estado de encontro que está vinculado às problemáticas referentes ao convívio, às negociações e às diferenças. Em entrevista, a diretora Rita Aquino afirma:

É um espetáculo que não tem uma divisão entre artista e público, na verdade é um convite à participação. A gente quer negociar com o público formas de coletividade, formas de reinventar esse estar juntos, esse fazer juntos, a partir de coisas muito simples. Não são movimentos especializados, é um caminhar, é um olhar, é um respirar juntos, é um seguir o mesmo ritmo e ver o que pulsa nessa experiência. Pra gente é uma experiência estética e política (PARATY, 2018, s/p.).

385

A composição de uma coletividade viabilizada através das “estratégias coreográficas performativas” toca na questão do prazer da participação da festa, mas também nos tensionamentos provocados pela heterogeneidade de contextos, histórias e perspectivas.

Nesse cenário, com o espaço para muitas interferências diretas, o caos aparece na junção da negociação, transformações e com a reinvenção das formas de estar juntos. Esse elemento não se trata de uma oposição à ordem, mas de um movimento e deslocação constantes que, assimetricamente, entre a ordem e a desordem, trazem possibilidades de reestruturações (WRUBLEVSKI, 2022, p. 38). O caos, como composição das dramaturgias de festa, pode ser observado em *Looping* no modo como os participantes se colocam diante das ações propostas pelos artistas.

Essa é uma experiência que envolve ações de estar lado a lado em um cordão que se movimenta para trás e para frente, seguindo diferentes direções a cada nova investida, ou abraçar um desconhecido pelas costas e ser abraçado ao mesmo tempo por outro alguém, e, nessa ligação física, se movimentar pelo

espaço. Nestes exemplos são colocados diferentes corpos em relação, cujas variações de dimensões físicas, bem como de envolvimento com a proposta, algum constrangimento e os desejos múltiplos.

As relações, como são constantemente identificadas ao longo da experiência, são construídas e destruídas à medida que os corpos negociam uma forma de estar juntos. “A autoria se define na falta de hierarquia ou, em outras palavras, é espalhada no espaço para a responsabilidade de mais pessoas com o objetivo de reunir uma criatividade coletiva” (SOARES; THALER; KOPELMAN, 2018, p. 39). No entanto, a negociação entre o individual e o coletivo não estabelece um espaço de criatividade coletiva onde a existência seja unificada em um estado de igualdade ou uma percepção sobre a participação dentro do coletivo.

No que tange o prazer ou o tensionamento, o engajamento estabelecido existe na simultaneidade dentro de uma variedade de possibilidades, onde o desconforto e o prazer coexistem e, dependendo da situação, algum deles se sobressai. Em outras palavras, um participante pode estar engajado corporalmente dentro dos acordos físicos propostos e sentir um nível de desconforto juntamente com o prazer da experiência. Esse estado simultâneo é o que o mantém explorando seu espaço naquele grupo, mas em determinado momento o desconforto ou alguma vontade de se desvencilhar ganha mais espaço e a participação muda, rompendo assim o acordo de movimentação que havia sido construído.

As proposições colaborativas e festivas de *Looping* possui embates que dizem respeito às problemáticas do social e da convivência. As contradições são inúmeras, não sendo excludentes, de modo que essa proposta estética de dramaturgias de festa acaba por abranger um caráter que reflete uma reflexão política que tensiona as fronteiras entre a festa e o teatro, entre o proponente e o participante, entre o individual e o coletivo, entre o dentro e o fora da cena.

Trata-se de um espetáculo-festa e a gente aprende a protestar, a festejar e a celebrar, como acontece nas ruas do país, em especial as ruas do Nordeste, as ruas de Salvador. O Nordeste tem uma característica de que no espaço público o convívio de pessoas de classes diferentes, cores diferentes, gêneros diferentes, estão por um momento festejando juntos, afirmando a sua diferença juntos. E a gente transformou esse espaço de convivência que existe nas

festas populares num mote pra pensar coreografia e dança (PRODUÇÕES, 2018a, s/p.).

Assim, o que podemos ver nesse trabalho é uma dramaturgia que tem como foco o engajamento através dos acordos corporais, criando uma pulsão de coletividades, que tomamos como comunidades efêmeras que aparecem no sentido total do espetáculo e no caos de pequenos vínculos que se formam. O discurso articulado pelos artistas parece remeter à consciência de si dentro de um entendimento coletivo, os impactos e possibilidades de existência e ocupação dentro da proposta cênica que se refere às festas de rua, fazendo assim, um paralelo e uma reflexão sobre formas de convivência e organização coletiva nos âmbitos cotidiano e social. Este paralelo traz para o espetáculo uma condição de experiência com referências específicas, mas que podem ser alargadas para outras problemáticas e situações do cotidiano, conferindo ao trabalho um caráter político relevante e posicionado.

Segundo Ivana Menna Barreto, a coexistência e sobreposição de referências, entre a festa de rua e o espetáculo, na partitura sonora, nas cores, no pensamento coreográfico, nas múltiplas vozes responsáveis pela concepção do trabalho, apontam para uma renovação ou um estado de estar em movimento, enfatizando o aspecto geográfico sobre o Estado da Bahia, apresentando uma reflexão como ele é e as possibilidades do que ele poderia vir a ser (MENNA BARRETO, 2016, p.7). No entanto, apesar da referência concreta sobre as festas de largo de Salvador, as colaborações produzidas em *Looping* não se restringem a pensar as possibilidades dentro de uma cidade específica, se propondo a pensar os impactos das relações e formações sociais no contexto capitalista contemporâneo e as interferências e linhas de fuga produzidas pelo estado de colaboração na associação da festa de rua com a proposta cênica. Assim, quando pensamos no reflexo de uma festa que traz possibilidades sociopolíticas do que um Estado poderia ser, estamos entrando nos ecos da experiência da festa que ao construir, repetidamente, algo novo adentramos no âmbito do desejo e na crença do espírito popular, pelo olhar e a escuta à sua população, por novas formas de representação política, novas narrativas e por um futuro mais justo.

Considerações finais

Este artigo, ao propor um olhar sobre o espetáculo *Looping: Bahia Overdub* através da noção de dramaturgias de festa, destaca a negociação e a pluralidade de formas de participação como potencialidade para pensar processos de engajamento. A experiência do público tem um protagonismo significativo, o que coloca a possibilidade de articulação com outras visões sobre este mesmo espetáculo, pois, como mencionado anteriormente, a abordagem deste estudo, desde seu início, é voltada para a identificação de estratégias de engajamento no contexto da festa como ação cênica.

Foi observado que as negociações produzidas na condução do trabalho, como “estratégias coreográfica performativas”, tinham reverberação direta no engajamento e nas constituições de coletividades no momento do espetáculo. A indicação de fuga da ilustração e da representação, no que diz respeito a festa e a colaboração, não se mostra como um estado estático, cuja variação tem relação direta ao grupo de participantes e o modo como os artistas se colocam em cada um deles. Desse modo, podemos pensar que se trata de um movimento entre a representação, o reconhecimento da proposta e a participação, pois quando o público é convidado, ele é convidado a integrar algo com algum nível de elaboração prévia.

As relações construídas e reconstruídas a todo tempo nesse acontecimento, foram associadas a uma estrutura ritual que evoca um sentido de transformação que atua sobre o reconhecimento de si sobre o âmbito coletivo em uma experiência festiva de colaboração conduzida. Portanto, ao pensar em dramaturgias de festa em *Looping*, está sendo enfatizado o paralelo da experiência colaborativa em um estado de simultaneidade entre o cotidiano e a lógica festiva.

Referências Bibliográficas

FAGUNDES, Patrícia. **La ética de la festividad en la creación escénica**. 2010. 567 f. Tese (doutorado em humanidades) – Universidad Carlos III, Madrid, Espanha, 2010.

FÉRAL, Josette. **Além do limite: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MENNA BARRETO, Ivana. Batucada. Looping e multidão. **Questão de crítica**. 2016, vol. IX, nº68, s.p. ISSN: 1983-0300. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/12/IVANA-MENNA-BARRETO-Batucada-Looping.pdf>>. Acesso em: 20 de ago. 2021.

PARATY, Sesc. **Palco Giratório 2018 Looping: Bahia Overdub**. Youtube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uYA-R4I9TAA>>. Acesso em: 20 de abr. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRODUÇÕES, 7OITO Projetos &. **Leonardo França Sobre o Processo de Looping: Bahia Overdub**. Youtube, 2017a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OIFTnq4XX4g>>. Acesso em: 21 de abr. 2022.

PRODUÇÕES, 7OITO Projetos &. **Processo Criativo - Parte 02**. Youtube, 2017b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hYFyjTDiaUI>>. Acesso em: 22 de abr. 2022.

PRODUÇÕES, 7OITO Projetos &. **Palco Giratório apresenta Looping Bahia Overdub em Teresina - Reportagem da TV Legislativa PI**. Youtube, 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0_7ql32JYiY>. Acesso em: 22 de abr. 2022.

PRODUÇÕES, 7OITO Projetos &. **Sobre Looping e o Palco Giratório em Floriano - PI**. Youtube, 2018b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5hvRBV5VGY>>. Acesso em: 22 de abr. 2022.

REGINA, Maria E; CHECCUCI, Erica S. Cenário de festas de largo em Salvador. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**. 2019, vol. 11, n.3, pp. 232-258. ISSN: 1982-0569. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/urbana.v11i3.8656274>>. Acesso em: 10 de mar. 2022.

SOARES, Isabella A; THALER, Isabel; KOPELMAN, Isa Etel. (Janeiro/Junho de 2018). Acumulação, Repetição, Sobreposição: A festa de largo como partida da arte participativa - Looping: Bahia Overdub. **Pitágoras 500**. 2018, vol. 8, n.1, pp. 35-46. ISSN: 2237-387X. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/pita.v8i1.8651457>>. Acesso em: 20 de mar. 2022.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play**. New York: Performing Arts Journal Press, 1982.

WRUBLEVSKI, Matilde. Encontro e ritual em dramaturgias de festa. **Dramaturgia em foco**. 2022, vol. 6, n. 1, p. 31-49. ISSN: 2594-7796. Disponível em: <<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1741/1163>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

Recebido em 22/07/2022, aceito em 13/11/2022

Bertolt Brecht e palhaçaria: o riso para a construção de novas lógicas de mundo

Ariel Pascke.¹

Diego Elias Baffi²

Resumo

Este artigo reflexiona a concepção de Bertolt Brecht sobre a diversão e relevância disto para o seu teatro. Além disso, examina-se a função que um determinado tipo de riso pode ter para o entendimento e a ação sobre a realidade, destacando-se aqui o riso encontrado na palhaçaria.

Inicia-se esse trabalho partindo da análise do conceito de diversão para Brecht e da influência do palhaço alemão Karl Valentin sobre ele. Em seguida, analisam-se as referências bibliográficas e obras do palhaço argentino Chacovachi e do brasileiro Esio Magalhães, fazendo paralelos que aproximam esses palhaços dos objetivos que Brecht almejava com seu novo teatro.

Para finalizar, apresentam-se indicativos para a construção de um teatro que gera um *Riso Dialético*, ou seja, um riso com reflexão que convoca a um posicionamento frente às injustiças e desigualdades sociais e que faz o público questionar a atual lógica econômica e social deste mundo capitalista.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Palhaço; *Riso Dialético*.

390

Bertolt Brecht and clowning: laughing for the construction of new world logic.

Abstract

This article reflects on Bertolt Brecht's conception of fun and the relevance of this to his theater. In addition, this work examines the role laughter can have in understanding and acting on reality, highlighting the laughter found in clowning. This work starts with an analysis of the concept of fun for Brecht and the influence of Karl Valentin on him. Later, he analyzes the bibliographical references and works of the Argentine clown Chacovachi and the Brazilian clown Esio Magalhães, drawing parallels that bring these clowns closer to the goals that Brecht sought with his new theater. Finally, indications are presented for the construction of a theater that generates a dialectical laughter, that is, a laugh with

¹ Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), ator, dramaturgo e produtor, é fundador do grupo Trio Elétrico de Teatro e membro do grupo Os Bonobos da Corte. Além disso, é bacharel em Administração pela Faculdade de Educação Superior do Paraná (FESP) e gestor de projetos sociais.

² Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com Estágio Doutoral na Universidade Livre de Bruxelas (ULB), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente e Coordenador (2022-23) do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) campus Curitiba II (FAP) na cadeira de Dramaturgia e Processos de Criação Cênica. É pesquisador colaborador do GP Processos Criativos em Artes Cênicas (Unespar/CNPq) e coordenador da pesquisa "Arte e Espaço Público: uma discussão no meio da rua". Fundador da quandonde, se dedica a reinvenção da cidade através de intervenções urbanas em arte, atuando como performer, palhaço e orientador de processos acadêmico-criativos na área.

reflection that calls for a position in the face of injustices and social inequalities and that makes the public question the current economic and social logic of this capitalist world.

Keywords: Bertolt Brecht; Clown; *Dialectical Laughter*.

Introdução

Eugen Berthold Friedrich Brecht, ou simplesmente Bertolt Brecht (1898-1956), nasce em uma Alemanha pré-nazista na iminência da Primeira Guerra Mundial e, como uma pessoa do seu tempo, esse marco histórico terá influência em sua vida e em seu trabalho artístico. Dentro desse contexto, ele se torna um renomado dramaturgo, diretor, encenador e poeta, alguém que dedicou ostensivamente sua vida e produção para o fazer teatral, e que é amplamente estudado no campo das artes cênicas, em especial pela sua busca na criação de um teatro épico que rompesse com o drama burguês.

Durante a sua trajetória, ele se valeu de diversas influências para a construção do seu teatro, e observa-se que o riso, a sátira e o cômico tiveram um papel proeminente em suas produções. Entre essas influências, estabelece-se, por meio de análise bibliográfica, uma relação sobre como a palhaçaria pode ter instigado Brecht, dando-se destaque ao encontro com o palhaço Karl Valentin e sobre como a sua forma de atuação o auxiliou na construção da teoria do *distanciamento*.

A partir da hipótese de que elementos da palhaçaria podem contribuir para a construção de um teatro que alcance a revolução, tal como Brecht desejava, realiza-se a análise bibliográfica e de conteúdos em vídeo do palhaço argentino Chacovachi³ e do palhaço brasileiro Esio Magalhães⁴. A intenção é visualizar se é possível atribuir a essas figuras contemporâneas diferentes formas para se chegar a um riso que gere reflexão e convoque o público à tomada de atitude, estes considerados alguns dos propósitos do teatro épico brechtiano.

³ Chacovachi (Fernando Cavarozzi) é um palhaço argentino, nascido em Buenos Aires, em 21 de abril de 1962, considerado uma referência quando o tema é palhaço de rua. É escritor do livro “Manual e Guia do Palhaço de Rua” (2016).

⁴ Esio Magalhães é ator, palhaço e pesquisador teatral brasileiro, nascido em Belo Horizonte, em 17 de janeiro de 1974. Ele é sócio-fundador do Barracão Teatro em Campinas/SP, onde pesquisa a linguagem da máscara e o trabalho do ator em parceria com a diretora Tiche Vianna.

Instruir e deleitar: Brecht e o seu *novo teatro*

Abordar o teatro épico brechtiano não é uma tarefa tão simples. Essa afirmação, em primeiro lugar, dá-se pelo fato da extensa produção teatral de Brecht. Entretanto, esse desafio ocorre principalmente porque as noções lançadas por ele para um *novo teatro* jamais foram estáticas, e nele não havia o receio de fazer experimentações.

Mesmo levando em conta diferentes fases de criação, o teatro épico brechtiano pretendia se opor ao teatro aristotélico. O objetivo de Brecht era a criação de um *novo teatro* que passasse por dois aspectos, como aponta o crítico e teórico alemão radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld (1912-1973). Um deles era o de não mostrar somente relações inter-humanas individuais:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” –, mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 1985, p. 147).

392

O segundo aspecto estava relacionado com o objetivo didático do teatro de Brecht:

À intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. (ROSENFELD, 1985, p. 147).

Faz-se importante ressaltar que, para se ler Brecht na atualidade a partir do seu aspecto didático, é necessário tomar cuidado para não tornar ideológico algo que em sua essência é anti-ideológico e que não pretende se cerrar em verdades completas, como apontou o crítico literário e professor de Teoria Literária brasileiro Roberto Schwarz em uma palestra pública organizada pela Companhia do Latão em 1997: “[...] existe um grande risco de ideologizar um teatro anti-ideológico como o de Brecht se não levarmos em conta a conjuntura atual e os rumos do capitalismo hoje”. (MACHADO, 2006, p. 170).

Para alcançar os aspectos mencionados, um dos principais conceitos presentes neste *novo teatro* é o de *distanciamento*⁵, termo que vem da palavra alemã *Verfremdungseffekt* e que muitas vezes é também traduzido para o português como *estranhamento* ou *Efeito-V (V-effect)*.

Conforme sinaliza a pesquisadora e professora brasileira Francimara Nogueira Teixeira (2003), o *distanciamento* defendido por Brecht não deve se resumir a uma técnica ou efeito, mas, antes de tudo, deve estar atrelado a uma intenção racional de revelar relações sociais. E, para Brecht, “distanciar é ver em termos históricos” (*apud* ROSENFELD, 1985, p. 155). Um exemplo trazido por ele para esclarecer o conceito é o de Galileu⁶ olhando o lustre quando este oscilava:

Galileu estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento. (ROSENFELD, 1985, p. 155).

Por compreender o efeito do distanciamento como elemento da construção da crítica social teatral, Brecht buscava criar tensões dialéticas em suas obras, unindo conteúdo político às suas experimentações estéticas. Isso se deve à influência que sofria do filósofo, economista e historiador alemão Karl Marx (1818-1883), considerado fundador do materialismo histórico-dialético, teoria que enxerga o mundo com base em suas contradições, dialética expressa sobretudo no embate entre a classe burguesa (dona dos meios de produção) e a proletária (trabalhadores).

De forma geral, entende-se a dialética como o confronto entre uma tese e uma antítese (tese contrária), que forma uma síntese (conhecimento novo). Desde o espectro do *materialismo histórico-dialético*, os trabalhadores fariam a revolução a partir do momento em que essa divisão entre explorados e exploradores levasse o proletariado a ver as contradições do sistema capitalista. A revolução dessa perspectiva seria como uma síntese.

⁵ Por opção do autor deste artigo, o termo que será usado habitualmente é *distanciamento*.

⁶ Galileu Galilei (1564-1642) foi um importante cientista, físico, matemático, astrônomo e filósofo italiano. Sua contribuição científica iniciou uma nova era na história da astronomia, pois ele foi o primeiro astrônomo a acessar novos conhecimentos com o uso do telescópio e a defender o conceito de que a Terra não é o centro do universo. Brecht escreve uma obra não-biográfica que traz o personagem Galileu Galilei na chamada “A Vida de Galileu”. A primeira versão da obra foi escrita entre 1937 e 1938, e a segunda, em 1943.

Serve como exemplo, para deixar mais evidente a intenção de Brecht em colocar tensões dialéticas em seus escritos, o personagem Azdak, presente na obra “O círculo de giz caucasiano”. Essa pessoa já nos é apresentada na listagem de personagens da dramaturgia de forma a revelar as contradições de sua figura: “Azdak, marginal, depois juiz” (BRECHT, 1992, p. 182). Na peça, ele é um personagem beberrão e amoral, que, por ironia do destino, é posto como juiz. Por vias tortas, é possível dizer que ele faz justiça e toma decisões que favorecem quem é desfavorecido socialmente, sem necessariamente seguir as regras estabelecidas, ou seja, faz justiça sendo injusto ou é justo fazendo injustiças, expondo a contradição entre a letra da lei e a realidade.

O exemplo apresentado ilustra a tentativa de criar tensões dialéticas para estimular a produção de atitude crítica do público, mas, além disso, fazia-se fundamental para Brecht que o teatro fosse um espaço de diversão, de modo que os verbos “instruir” e “deleitar” deveriam ser ações que caminhassem juntas, como aponta Teixeira (2003, p. 128):

A principal tarefa desse novo teatro é apresentar ao homem o prazer que ele já encontra na transformação de si mesmo e da sociedade. Brecht acredita que a arte deve servir de meio para que esta transformação se produza também na vida deste homem e defende estar na arte o caminho para ensinar de forma prazerosa as leis que regem estas transformações.

394

Com este entendimento, Brecht julgou ser necessário desenvolver um novo tipo de diversão, um que atendesse aos anseios de um novo público, em que prazer e produção estivessem aliados. Ele não queria uma diversão ingênua, em que o ato de divertir era o objetivo em si mesmo, mas uma que gerasse transformações reais.

Valendo-se de inspirações do boxe, ele pretendia transformar o teatro em uma espécie de arena esportiva, não pelo caráter competitivo que o esporte pode adquirir, mas sim pela atmosfera de jogo-espetáculo, em que atores e espectadores adotam o papel de especialistas, assim como jogadores e torcedores o fazem (TEIXEIRA, 2003).

No boxe, há a consciência de que aquilo a que assistem se trata de um “jogo” e, como tal, não é real. Por isso, Brecht foi capaz de identificar neste esporte um modelo anti-ilusionista para um teatro que divirta a plateia e a engaje

intelectualmente. Além disso, outra fonte que orienta Brecht para a construção de um novo teatro está na comédia, como aponta a pesquisadora Roseli Maria Battistella (2007, p. 65): “Brecht descobre a nascente da comédia na natureza da sociedade mais do que na natureza do indivíduo. Descobre um meio de distanciamento, pelo qual pode divertir o público e ao mesmo tempo instigá-lo”. Logo, para alcançar o *distanciamento*, diversos recursos-chave construídos ao longo do tempo nas obras literárias e cênicas brechtianas estão relacionados com os termos: irônico, comédia, balada e paródia.

Assim, pode-se deduzir que o riso adquire importância singular no trabalho de Brecht. No entanto, não é chegar a qualquer tipo de riso que atenderia os propósitos do encenador alemão, pois o que ele buscava era um riso que proviesse de uma atitude crítica. Esta seria a real expressão de um *riso feliz*, como aponta Francimara Nogueira Teixeira (2003, p. 105):

O “riso feliz” que tem “muitas nuances” é precisamente o riso que Brecht desejava provocar. Sua especificidade está justamente em poder surgir de uma situação que não o provocaria, se representada em um outro tipo de teatro. É o riso proveniente do exercício de uma atitude crítica, onde mesmo o mais assustador pode ser observado por outro viés que não o do pavor, do trágico, do implacável. Este tipo de “riso aberto”, o “riso do inventor”, é a expressão de uma diversão da era científica, que se compraz com a descoberta, onde o conhecimento das leis que regem os acontecimentos é, antes de tudo, prazeroso.

395

Esse riso que Brecht buscava era um que voltasse para si mesmo, ou seja, um riso até mesmo da própria necessidade de rir, um riso que provoca reflexão do ato de rir. Portanto, é válido supor que há risos que estão alicerçados em preconceitos e estigmas que reforçam as estruturas sociais opressoras estabelecidas. Por outro lado, a comicidade pode colocar como alvo a classe opressora e as estruturas que sustentam desigualdades sociais e econômicas. Nesta arte, a risada estará lá, mas ela virá acompanhada de reflexão e buscará estimular o indivíduo à ação de mudança. Para fazer referência a esse tipo de riso, aqui se adotará o termo *Riso Dialético*, isso significa, um riso que se estabelece como uma antítese da realidade mostrada e que estimula a procura de uma síntese, uma transformação dessa realidade.

Quando jovem, Brecht recebeu uma gama de influências que impactaram suas obras e que são dignas de nota, algumas das quais indicaram possibilidades

para o tipo de riso que ele desejava. De modo mais amplo, ele teve especial interesse em se aproximar de manifestações populares, como, por exemplo, artistas de feira e cabarés, encontrando, por meio dessa proximidade com a cultura popular, recursos cênicos que pudessem oferecer diversão e reflexão ao público.

A relação de Brecht com a palhaçaria

Uma das expressões artísticas em que Brecht vislumbrou o potencial para o alcance do *distanciamento* foi em palhaços⁷, já que há anotações dele demonstrando a sua intenção de contratar palhaços para as peças para atuarem como interlocutores com o público. Desta forma, “as coisas que estavam sobre o palco voltariam a adquirir realidade” (BRECHT *apud* TEIXEIRA, 2003, p. 14). E acrescenta:

A imagem do *clown* indica desde já (estas anotações são de 1920) que Brecht não pretende apenas investigar uma nova forma de diversão, mas oferecer formas concretas e objetivas de prazer. O *clown* exerce, assim, uma função para além da função de narrador, faz mais que observações em terceira pessoa, é o exercício mesmo do estranhamento, é a condensação da ideia, ainda que simples, de um teatro que reunisse ao chiste, ao comentário jocoso, a diversão e a reflexão. (TEIXEIRA, 2003, p. 14).

396

O entusiasmo que Brecht expressou por palhaços possivelmente está associado ao profundo interesse que lhe despertou um popular palhaço alemão vindo dos cabarés, Karl Valentin (1882-1948). Esse encontro ocorreu na juventude de Brecht, em Munique, em algum momento entre os anos de 1918 e 1919, período conturbado marcado pelo fim da Primeira Guerra Mundial, pela Proclamação da República de Weimar na Alemanha e pelo retrato de um país repleto de revoltas, fome e ressentimento com relação ao Tratado de Versalhes, em que os alemães assumiam integralmente a culpa pela guerra.

O nome original de Karl Valentin era Valentin Ludwig Fey e, desde criança, ele já manifestava interesse pela atuação. É possível aferir o início de sua carreira

⁷ Ainda que possam ser apontadas diferenças epistemológicas e de concepção que impactam a escolha de termos como palhaço ou *clown* pelas literaturas consultadas, entendemos que tais diferenças não impactam nesta pesquisa, de modo que tomaremos os termos como sinônimos ao longo deste trabalho.

artística aos dez anos de idade, aproximadamente, momento em que ele se inscreve na escola de teatro de variedades de Hermann Strebel, tendo a intenção de se tornar cantor popular e *Salonhumoriste*, um tipo de humorista com melhor remuneração e mais sofisticado.

Anos depois, Valentin fez parte de um grupo performático semiprofissional chamado *Komikergesellschaft*, já após alguns fracassos e usos de diferentes nomes artísticos em sua vida. Nessa experiência, um amigo percebeu que o corpo de Valentin era magro e desengonçado, e sugeriu que ele utilizasse essas características como potência de cena para alcançar o riso do público:

Esta peculiaridade ressaltada, seu corpo magro, foi o ponto inicial de uma das características que o distinguiram de seus contemporâneos, como a utilização de elementos desproporcionais e excêntricos no palco, desde o figurino até o uso do corpo em cena, criando sempre problemas e não soluções, princípio básico de uma das técnicas usadas pelos grandes palhaços: a ação pode ser simples, mas o ator dificulta sua execução e solução ao extremo, visando arrancar gargalhadas do público (BATTISTELLA, 2007, p. 19).

Valentin realça as suas características físicas com o uso de um figurino composto por botas grandes, calças curtas, um casaco justo e o uso de um nariz desproporcional. Por meio dessa imagem marcante de palhaço, ele começa a trabalhar em cabarés tradicionais de Munique. Logo, esse artista, que influenciou o jovem Brecht, aos poucos vai criando a própria forma de comicidade, destacando-se entre os seus pares e chamando a atenção da elite cultural de seu tempo.

Essa perspectiva para o desenvolvimento de uma figura palhacística empregada por Valentin é um dos caminhos identificados usados comumente para a criação do palhaço. Ele está relacionado com abraçar o ridículo e transformar o que parece uma fraqueza em força, assim como menciona Jacques Lecoq, professor teatral, diretor e mímico francês do século XX sobre a busca do próprio palhaço: “quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força” (LECOQ, 2010, p. 214).

De forma geral, Valentin tinha uma postura pacifista e não panfletária, porém, posicionava-se social e politicamente em suas cenas, sendo comum que o artista

parodiasse a classe média alemã da época, que era o próprio público que se divertia com as apresentações dele. Isso leva a deduzir que, quando o palhaço fracassava em cena, o público ria, porém, rir do artista significava rir dos próprios fracassos de uma classe média alemã que, dentre outros possíveis medos, também temia virar classe operária.

Anotações de Brecht indicam que Valentin teria sido uma influência importante para a construção e o desenvolvimento da teoria do *distanciamento*. De acordo com Battistella (2007, p. 65):

Ao observar Valentin, [Brecht] percebeu que o ator, ao provocar o riso, concedia a permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério, oferecendo-lhe outra oportunidade para olhar o mundo. Assim, seria possível rir e, simultaneamente, compreender do que se ri.

Ainda, pode-se exprimir que o encontro com Valentin foi uma das sementes para que Brecht visualizasse um teatro que unisse crítica social, sem deixar de lado o prazer e a diversão.

A partir desse encontro, Brecht vislumbrou o que poderia ser a construção da prática e da teoria de um novo teatro, de um novo modelo de representação, apresentado de modo acessível e crítico, sem, contudo, perder a comicidade e a capacidade de gerar prazer (BATTISTELLA, 2007, p. 13).

Escrita por Brecht quando ele tinha apenas 21 anos, a peça “O casamento do Pequeno Burguês” tem o objetivo de, por meio da comédia e da ironia, questionar o pensamento, a moral e as tradições burguesas, sendo este um trabalho idealizado desde o princípio para ter no papel de noivo o palhaço Karl Valentin, como descreve Battistella (2007, p. 75):

Nele, acontece uma festa de casamento, em que a família e os amigos, após a cerimônia, estão na nova residência do casal; no decorrer da peça, os móveis, feitos pelo noivo, vão desabando um a um devido à fragilidade e à baixa qualidade, do mesmo modo que se desintegram os valores da burguesia: as máscaras sociais, a dignidade, a virgindade perdida da noiva e demais valores cultuados pela sociedade. Brecht afirmava que Valentin era o noivo perfeito para o papel.

A forma de representar de Valentin dá indícios de como Brecht compreendia o trabalho do ator no teatro épico, o qual não deveria fazer o espectador ser absorvido pela cena ao se identificar totalmente com o personagem, mas sim

agir como um intermediário entre o público e o acontecimento teatral. Essa abordagem levaria ao *Gestus* e, como explica Teixeira (2003), ao se distanciar de si mesmo, o ator mostraria um gesto que, no caso de Brecht, é o gesto social. Aqui se faz válido destacar que o gesto mencionado não tem relação apenas com gesticulação, mas sim com todos os elementos que compõem o personagem e que demostrem suas relações sociais.

A capacidade de Valentin em manter uma relação distanciada com seu personagem seguiu na memória de Brecht ao longo de sua trajetória, tanto que, em 1955, falando com Giorgio Strehler, diretor do Piccolo Teatro di Milano, ele ainda utilizava Valentin como exemplo de como os atores deveriam cantar a “Ópera dos Três Vinténs”:

Ele apenas performava o seu próprio material e cantava com uma voz fina, malévola e mal-humorada. Ele sempre personificava alguém que estava apenas atuando por dinheiro, com um mínimo de energia, que mal cumpria a sua obrigação. Mas acima disso, de repente ele tinha pequenos divertimentos, não para o público, mas para si mesmo, por exemplo, quando ele cantava uma canção e ao mesmo tempo parodiava o conteúdo da música e sempre a criticava. (BRECHT *apud* CALANDRA, 2003, p. 198, tradução nossa).⁸

399

Um dos recursos comumente usados por Valentin que parecem ter instigado outras criações de Brecht eram os seus improvisos inesperados e as interrupções de cena, momentos nos quais o palhaço conversava e provocava o público a trazer as suas opiniões. Essas ações muitas vezes esgarçavam o limite entre a realidade e o teatro, como, por exemplo, quando Valentin fez uma apresentação no *Frankfurter Hof*, em Munique.

A casa de espetáculos faria a troca do palco para se modernizar, porém, para que nenhuma apresentação fosse interrompida, a reforma só aconteceria à noite, em um momento sem apresentações. Sabendo disso, Valentin simplesmente incluiu a demolição do palco no esquete e, durante a cena, um dos atores, com um machado na mão, começou a demolir as paredes e o cenário. Quando o ator se retirou, o próprio Valentin entrou em cena e continuou

⁸ He only performed his own material, and he sang in a thin voice, malevolently and sullenly. He always impersonated someone who was just playing for the money, with a minimum of energy, so that he barely filled his obligation. But on top of that he would suddenly have tiny amusements, not really for the public, but for himself; for instance, when he would sing a song and at the same time parody the content of the song and in any case criticize it.

a destruição. Os outros atores e o público ficaram chocados, perguntando-se até que ponto aquela situação era real ou ficcional. É provável que Brecht tenha se inspirado nessa apresentação para a criação da já mencionada peça “O casamento do Pequeno Burguês” e, mais tarde, da montagem “Tambores da Noite”, trabalho no qual ocorre a desmontagem do cenário na frente do espectador.

Além dos exemplos destacados, Battistella lista uma série de elementos usados por Valentin que mais tarde são identificados em trabalhos de Brecht (2007, p. 67):

- A mescla de imagens e cenas concomitantes;
- A ruptura da quarta parede, propiciando a interação com o público;
- O *pot-pourri* de canções folclóricas, relacionadas ou não com a cena;
- A utilização de personagens inusitadas, homens de perna-de-pau e anões;
- Contrastes entre tamanhos distintos e simetria,
- Efeito de triangulação utilizado pelos palhaços tradicionais;
- Aproveitamento, para a cena, dos fatos que aconteciam no exato momento da ação com improvisos repentinos.

Percebe-se, a partir desses elementos e exemplos citados, que Brecht encontra no palhaço Valentin um modelo que, agregado a diversas outras influências que o dramaturgo alemão recebeu, vai lhe servir para a realização de experimentações que almejam alcançar um riso com função social, apontando para um teatro que realiza uma intervenção mais direta e imediata na realidade. Dessa forma, o espectador é colocado não apenas no papel de receptor passivo, mas no papel de produtor, neste caso, não de preceitos morais pregados pela burguesia da época, mas sim de atitude crítica, em que, por meio de um *Riso Dialético*, o público se distancia e percebe as contradições da sociedade capitalista.

Chacovachi: politicamente incorreto com tortas que convidam ao posicionamento

Para estabelecer novas relações e possíveis caminhos de como a figura do palhaço, ou ao menos de alguns tipos de palhaço, pode alcançar o *distanciamento* propondo um *Riso Dialético* na contemporaneidade, realiza-se o estudo do argentino Fernando Daniel Cavarozzi, mais conhecido como palhaço Chacovachi ou simplesmente Chaco, e do brasileiro Esio Magalhães.

Chacovachi começa a se apresentar em 1983 nas ruas e praças de Buenos Aires, ao fim do último período ditatorial argentino (1976-1983). Esse é um momento em que ocorreu uma renovação artística do país por meio da recuperação de gêneros artísticos populares e da ocupação de espaços públicos. Dentro desse momento histórico, o espaço público se torna um lugar para exercer a liberdade e para promover críticas e denúncias.

Chacovachi era estudante de mímica da escola de Ángel Elizondo, e foi nesse lugar que ele e outros alunos foram convidados para fazer uma série de apresentações artísticas pelos parques da cidade. Essas apresentações representavam a retomada dos espaços públicos que haviam sido tomados pela ditadura e, desta forma, um pouco que por acaso, Chacovachi faz a sua primeira apresentação em uma praça, sendo esta uma ação política vinculada às manifestações pela volta da democracia. A partir desse momento, ele nunca mais para, como aponta uma entrevista concedida para os doutores e professores de antropologia argentinos Julieta Infantino e Hernán Morel (2015, p. 278, tradução nossa):

Eu comecei a trabalhar em praças por uma questão política nada mais. Estávamos em 83 e ainda estavam os militares...e foram a escola pedir um mímico que quisesse ir trabalhar na praça porque aconteceria um encontro contra os militares. Eu fui parar em uma praça no domingo no Parque Lezama, e me surpreendi. [...] Em seguida, me dei conta que isso podia ser uma atividade para toda a vida [...].⁹

⁹ Yo empecé a trabajar en las plazas por una cuestión política nada más. Estábamos en el 83 y todavía estaban los milicos...y fueron a la escuela a pedir un mimo que quisiera ir a trabajar a la plaza porque se hacía un encuentro en contra de los milicos. Y yo caí en una plaza en domingo en Parque Lezama, y me morí. [...] Enseguida, me di cuenta que eso podía ser una punta para toda la vida [...].

Desde então, Chacovachi, de forma autodidata, já acumula quase 40 anos de experiência como palhaço, diretor e ator. E é na Argentina uma figura percursora da palhaçaria de rua após a última ditadura, tendo levado os seus espetáculos para além das ruas de Buenos Aires, indo a diversos países, inclusive o Brasil, onde se apresentou em alguns dos seguintes festivais: Festival Anjos do Picadeiro (Rio de Janeiro/RJ), Festival Internacional de Londrina, Sesc FestiClown (Brasília/DF), II Encontro Internacional de Palhaços (Mariana/MG).

Ao longo de sua carreira, ele desenvolve uma metodologia e dramaturgia próprias para o seu palhaço de rua, e condensa os seus aprendizados no livro “Manual e Guia do Palhaço de Rua” (2016). Em suas oficinas, palestras e livro é comum destacar a diferença entre o seu palhaço e aqueles provenientes de outros países, principalmente os do norte global¹⁰, apresentando o seu contexto histórico e social como relevante para esta diferenciação, pois, como cita Chaco, o que nutre o seu palhaço “provém do terreno de vivências próprio de nossas sociedades terceiro-mundistas, latino-americanas” (CHACOVACHI, 2016, p. 78). Para ele, o palhaço é expressão de uma sociedade, e a América Latina tem acontecimentos comuns que passam pela colonização, aniquilamento dos povos nativos, ditaduras e movimentos revolucionários e, por isso, faz-se importante ter presente a história consigo em seu trabalho, por mais que não necessariamente se lembre ou a aborde a todo instante.

Em seu livro, grande parte da sua ética e poética de trabalho está condensada nos 10 mandamentos do palhaço de rua, algo que muitas vezes serve como uma referência para os que desejam atuar de forma similar. Um dos mandamentos presentes na obra que mais se relaciona com este trabalho é: “serás politicamente incorreto”. (CHACOVACHI, 2016, p. 56).

Salienta-se que o termo *politicamente incorreto* pode ter diferentes interpretações, sendo um destes significados muitas vezes atrelado a uma permissão autoatribuída que alguns humoristas utilizam para fazer piadas misóginas, racistas e homofóbicas. Porém, esse mandamento não trata disso, ele tem vínculo com o contexto no qual Chacovachi surge, o fim de uma das

¹⁰ Termo utilizado para referir-se tanto a países de primeiro mundo como ao conjunto de países desenvolvidos.

ditaduras mais sangrentas da América Latina, em que, paulatinamente, ocorre a recuperação do uso dos espaços públicos para a realização de manifestações sociais, políticas e artísticas. Logo, nesse contexto histórico, ocupar a rua ou qualquer espaço público é visto como uma atitude política. Assim sendo, para Chacovachi (2016, p. 56) “nossa função foi denunciar, criticar, delirar, tudo isso encoberto com humor, porque se o humor pode ser com um pouco de justiça, melhor. De alguma maneira, os palhaços têm utilizado o humor para fazer justiça”.

A partir disso, infere-se que ele não quer promover qualquer tipo de humor, mas que o que almeja fazer é uma comédia atrelada ao seu contexto político-social, com o potencial de agir sobre a realidade.

Além do mais, nesse mandamento, ele busca se afastar de palhaços que sejam considerados “bonitinhos”, com roupas coloridas e voz fina, e defende uma postura diferente:

Escutei muitas vezes que o palhaço é a criança que levamos dentro... Que pensamento limitado. É a criança, o velho, o louco, o enfermo, o tolerante, o intolerante, o idiota, o fanático, o amoroso, o assassino... Enfim, o humano que levamos dentro, livre, exagerado e com o objetivo de fazer rir (CHACOVACHI, 2014, p. 76).

403

Pode-se atribuir essa postura a uma intenção de aproximar a figura do palhaço a alguém que carrega as contradições do ser humano e de suas relações sociais, em vez de tentar entregar ao público um personagem moralmente purificado, o que seria muito similar a um tipo de herói dramático. Deste modo, ser politicamente incorreto é fazer justiça por meio da sua arte e, ao mesmo tempo, trazer o palhaço com todas as contradições que o ser humano leva em si.

Analisando o livro, algumas das cenas apresentadas no espetáculo “Antiopera” de 2003 e entrevistas, é possível deduzir que Chacovachi constantemente quebra a ilusão do público, e se visualizam semelhanças com o *distanciamento* que Brecht buscava atingir. Possivelmente, essa quebra de ilusão foi adquirida pelo artista principalmente pela sua prática na rua, como destacou a palhaça e pesquisadora brasileira Débora de Matos (2009, p. 75):

O simples fato de trabalhar à luz do dia, sem os aparatos cênicos “ilusionistas” (o que permitia as pessoas se olharem umas às

outras), encantou-o profundamente. Tudo isso era para ele até então desconhecido, já que estava acostumado a assistir espetáculos em salas escurecidas, sob uma atmosfera mágica. Estar na rua, para Chacovachi, pareceu algo extraordinário, pois “a rua não é mágica, a rua é humana”.

Ao analisar essas palavras, mesmo que não seja intencional e nem a todo momento, o palhaço encontra na rua um lugar de quebra da ilusão, de distanciamento do teatro dramático e, em contraste, de aproximação da cena com o público. Assim, possibilitam-se novas alternativas para o envolvimento da plateia, de forma que ela pode discutir e, muitas vezes, ser um agente ativo na produção artística e intelectual, e não mero receptor.

Essa característica pode ser encontrada na peça “Antiopera”, um espetáculo apresentado entre os anos de 2003 e 2004, em que artistas circenses de rua e músicos são liderados pelo palhaço Chacovachi durante aproximadamente uma hora e meia de peça (CIRCO VACHI, 2020). Na apresentação existem cenas de Chaco em que se visualiza a quebra de ilusão, deixando exposta a realidade. Algumas dessas situações são encontradas nas relações que ele estabelece com as crianças, pessoas para quem muitos adultos buscam preservar um certo ar de inocência e romantismo sobre a vida, mas ele comumente faz o oposto, como quando, por exemplo, faz uma pergunta a uma criança: “você gosta de viver nesse país? Sim, pois já vai passar” (CHACOVACHI, 2020, tradução nossa).

Além disso, em uma das cenas do espetáculo, Chacovachi pergunta ao público se eles acreditam ser possível uma agulha passar por um balão sem ele estourar. No início, o público diz que não e Chaco enfatiza que a eles falta fé, e passa a realizar ações muito similares a de um pastor de denominações neopentecostais, usando trajes, fundo musical eclesiástico e um livro da Mafalda¹¹ simbolizando a bíblia. Por meio da sua fala de estímulo à fé, junto a algumas piadas, paulatinamente, a plateia muda de posição e passa a dizer ser possível uma agulha passar por uma bexiga, até que em uníssono, todos afirmam isso. No auge da cena, Chaco tenta atravessar o balão com a agulha, todavia, ele o estoura e logo acrescenta: “ah, não, não se pode. A verdade é que

¹¹ Mafalda foi uma tira escrita e desenhada pelo cartunista argentino Quino. As histórias, apresentando uma menina (Mafalda) preocupada com a humanidade e a paz mundial que se rebela com o estado atual do mundo, apareceram de 1964 a 1973.

não se pode. Que medo, logo vai haver eleições neste país e a vocês parece que vai enganar qualquer palhaço” (CHACOVACHI, 2003, tradução nossa)¹². Entretanto, a cena não para por aí e, após esse discurso, o balão é atravessado por uma agulha e não estoura.

Observa-se que, neste trecho da apresentação com o balão, Chaco envolve o público, mas, em seguida quebra a ilusão de que uma fé cega pode originar quando há o estouro do balão e, a seguir, cria mais uma camada de reflexão quando atravessa o balão com a agulha, pois o convite real parece não estar relacionado com atravessar ou não o balão, mas o de se analisar os fatos e tomar posicionamentos com racionalidade.

A cena envolve o público oferecendo diversão e se assemelha, ao menos conceitualmente, ao tipo de diversão que Brecht acreditava que o *novo teatro* deveria oferecer.

A diversão específica do teatro da era científica está fortemente pautada em um apelo à razão, o prazer surge justamente da compreensão do desenvolvimento dos fatos, da discussão dos personagens, da descoberta e da admiração e não da identificação com o destino deste ou daquele herói. A diversão é produzida, e desta produção o espectador é elemento fundamental (TEIXEIRA, 2003, p. 115).

405

Outra cena presente no espetáculo e que é uma das mais habituais de Chacovachi é o momento da torta, um número comum entre palhaços, mas em que Chaco provoca o público a diversas reflexões ao colocar em seu discurso tudo o que está implicado no ato e na forma de jogar a torta. Em um dos momentos da peça, pode-se visualizar uma provocação à consciência de classe, separando o público em dois quando ele diz (2003, tradução nossa) “este número é a síntese de todo o mundo, metade do mundo tem tortas para jogar a outra metade o rosto para receber”¹³, fazendo uma analogia em que a torta é a representação do poder e uma metáfora sobre desigualdade social e injustiça. Ou seja, ele convida o público a conhecer as relações sociais em que estão implicados, indo ao encontro do pensamento de Brecht, que acreditava que “o

¹² A no, no se puede. La verdad es que no se puede. Que miedo dentro de poco va a haber elecciones en este país y a ustedes parece que va a engañar cualquier payaso.

¹³ Ese número es la síntesis de todo el mundo. Mitad del mundo tiene tartas para tirar la otra mitad cara para recibir.

prazer de aprender depende da situação de classe. O gozo artístico depende da atividade política, de tal forma que essa atitude possa ser provocada e incorporada” (*apud* BRECHT, TEIXEIRA, 2003, p. 68).

Ainda, na mesma cena da torta, Chaco estimula uma tomada de decisão do público. Ele convida alguém da plateia a ir para o palco e entrega uma torta na mão da convidada. Posteriormente, Chaco também aparece com uma torta. Tendo em conta todo o simbolismo que a torta representa, são apresentadas ao menos quatro possibilidades do que pode ocorrer: a convidada pode jogar a torta em Chaco ou em si mesma e Chaco também pode jogar a torta nela ou em si.

Nesse dilema, não parece haver uma resposta correta e, possivelmente, consiga-se produzir outra solução não apresentada, como, por exemplo, sair e não jogar a torta em ninguém. Entretanto, a participante e todo o público são estimulados a pensar sobre tudo o que envolve aquela decisão, sendo que a convidada da plateia precisa assumir uma postura perante aquilo que lhe é apresentado, pois a torta que está em sua mão naquele momento representa poder, e ela tem a liberdade de eleger o que fazer com ela, oferecendo assim, não apenas um produto divertido a seu público, mas a possibilidade de produzir junto com o artista.

Nesse momento, ele coloca os espectadores, ao mesmo tempo, em estado de tensão e festejo. Fazem-nos viver um momento de confronto, alguns com uma torta nas mãos e todos com os olhos atentos ao palhaço que, num sinal, enfim, permite que cada um faça valer sua própria vontade. (MATOS, 2009, p. 99).

Com esse gesto, parece que o palhaço argentino consegue divertir a sua plateia e, de alguma maneira, instruí-la sem impor valores morais, mas provocando o público a raciocinar sobre aquele momento e a ter uma consciência social mais complexa. Aí, pode-se atribuir um exemplo de *Riso Dialético*.

Demonstra-se, por meio dessa cena, que Chaco pode dar alguns indicativos de como tornar o público produtor e aproximar o teatro da arena esportiva, assim como Brecht pretendia, já que este desejava que no teatro “atores e espectadores experimentassem uma atmosfera do jogo-espetáculo e participassem de uma disputa como especialistas, assim como torcedores e jogadores fazem” (TEIXEIRA, 2003, p. 35).

Esio Magalhães: revendo a lógica da guerra com bombas de chocolate

A outra personalidade que integra esse estudo e pode auxiliar no encontro de aspectos que levem a um *Riso Dialético* é Esio Magalhães e seu palhaço Zabobrim. Ele é sócio-fundador do Barracão Teatro em Campinas/SP, onde pesquisa a linguagem da máscara e o trabalho do ator em parceria com a diretora Tiche Vianna.

O Barracão Teatro em suas obras costumeiramente toca em temas que envolvem relações de poder, sem deixar de lado a parte estética, aproximando-se da linguagem popular e cômica para abordar temas da sociedade, como apontam as pesquisadoras brasileiras Raíssa Guimarães de Souza Araújo e Suzi Frankl Sperber (2019, p. 295): “o Barracão, portanto, serve-se dessa linguagem popular, e do potencial cômico contido nela, para discutir as relações humanas sobre o viés das disputas de poder tão arraigadas em nossa sociedade capitalista”.

No repertório do grupo, são presentes constantemente questões com o poder, seja envolvendo o Estado, a igreja, o dinheiro, as influências, as corporações, os valores, e, fazendo paralelo com escolhas que Brecht tomou ao desenvolver algumas de suas obras, o Barracão também escolhe se aproximar de uma linguagem popular e cômica para tratar de temas vinculados a relações sociais.

O espetáculo escolhido para contribuir para as análises deste trabalho é o “WWW para Freedom”, peça em cartaz há aproximadamente 20 anos. As primeiras sementes de indignação contra a invasão do Iraque¹⁴ (2003) que dão origem a este trabalho surgem no momento em que Esio estava na Argentina fazendo residência artística no circo de Chacovachi para a criação de um espetáculo de rua, experiência que resultou em outro solo de Esio, o “Circo do Só Eu”.

¹⁴ A invasão do Iraque em 2003, que começou em 20 de março de 2003 e terminou em 1º de maio do mesmo ano, foi a primeira etapa do que se tornaria um longo conflito, a Guerra do Iraque. Foi lançada com o nome de "Operação Liberdade do Iraque" pelos Estados Unidos e aconteceu no contexto de suposta Guerra Global contra o Terrorismo.

Um dia, nessa experiência, Esio apresentou uma de suas cenas e, em seguida, as pessoas disseram que era interessante o que era mostrado. Entretanto, reforçaram que na rua não funcionaria, pois nesse ambiente é preciso ser mais agressivo. Após isso, ele começou a entender melhor como se constrói a relação com o público, algo fundamental para o “WWW para Freedom”, como cita:

Nesse momento, comecei a entender essa questão do circo, mas também na relação com o público. Sempre na relação. Então, resumindo, porque eu também ia chegar no “WWW para Freedom”, porque é o espetáculo que hoje eu tenho, além desses. Que também é muito na relação. (MATOS, 2019, p. 165).

A concepção do espetáculo inicia em 2003 no momento da invasão do Iraque pelos Estados Unidos, época em que Esio ainda estava na Argentina. Ainda em 2003, após ter retornado para o Brasil, ele fez uma apresentação em que questiona o público do porquê de ninguém estar fazendo nada perante a situação do Iraque, pois a invasão ocorreu tendo como pretexto levar liberdade e democracia ao país, mas, como posteriormente foi evidenciado, as reais motivações eram geopolíticas e econômicas. Ao término da exibição, ele estava incomodado e se deu conta de que, na verdade, precisava criar um número em que as pessoas apontassem para ele e não o inverso: “Eu não queria apontar o dedo para o público e dizer ‘Vocês não fazem nada’. Não, eu queria dizer: ‘por que eu não faço nada quando eu sei que é preciso fazer alguma coisa?’”. (MATOS, 2019, p. 165).

A partir dessa intenção, pode-se ler que Esio, por meio dos seus espetáculos como palhaço, não pretende somente apontar culpados, mas convidar o público e a si mesmo à tomada de decisão e atitudes. Além disso, coloca o artista Esio em uma posição que tenta olhar o seu momento político-social e, por meio de sua arte, assumir responsabilidade perante os desafios sociais, econômicos e políticos que enfrentamos.

Em seguida, Esio passa a trabalhar em seu novo solo, o “WWW para Freedom”, em que o palhaço Zabobrim é um soldado que irá libertar o povo de um terrível ditador. Junto dele, está o soldado Willy, alguém que sempre está dentro da tenda no campo de guerra, mas que o público nunca vê. A reviravolta na história

ocorre após o suicídio de Willy. É aí que Zabobrim passa a questionar o tipo de liberdade que uma guerra levaria ao povo.

O ápice do espetáculo ocorre em intensa relação com o público durante o momento do “bombardeio”. Para esta etapa, pessoas da plateia são convidadas a atirarem bombas, mas, no caso, bombas de chocolate. O alvo é a liberdade, no caso, a representação incorporada por Zabobrim da Estátua da Liberdade, um dos maiores símbolos dos valores pregados pelo ocidente. Por meio dessa metáfora, Esio reinventa o que é a verdadeira liberdade e, como destaca a Doutora em Artes da Cena Luciane de Campos Olendzki (2019, p. 327): “Zabobrim, então, ao final do espetáculo, justamente na hora crucial de bombardear o alvo, inventa a sua própria ‘guerra’, *clownesca* e festiva”.

O palhaço Zabobrim, juntamente com o público, não se limita às possibilidades dicotômicas de bombardear ou não o alvo. Ele convida a plateia a percorrer outro caminho, o de criar a própria guerra, uma guerra à maneira de um palhaço, que se vale de outras lógicas, as quais podem ir além de uma visão cartesiana de mundo. O convite que parece ser realizado no espetáculo é o de que, para a construção de outro mundo, há de se travar outras formas de guerra ou há de se reconfigurar a ideia de guerra em si, uma guerra-não-guerra, que desmonte a forma, como, por exemplo, a bomba, que passa a ser um doce de confeitaria e nada mais.

Em “WWW para Freedom”, Esio, por meio do olhar cômico sobre o trágico, pretende fazer com que as pessoas possam suportar a realidade, como ele mesmo aponta: “olhar o trágico com o olhar risonho não é pra aliviar o trágico, mas para poder entrar em contato com ele e suportá-lo”. (MAGALHÃES, 2021). Entretanto, além disso, pelo tema da obra ser algo vinculado à política e às relações socioeconômicas, é possível se atribuir uma intenção de convocar o público a agir sobre a realidade e, tal como Brecht pretendia, fazer a revolução.

Considerações finais

Este trabalho reflete sobre a perspectiva que Brecht tinha da diversão, permitindo-nos analisar com uma diferente chave de leitura a função que o riso pode ter para a compreensão da realidade e da sua complexidade.

Por meio das análises realizadas, é possível apreender que nem todo riso tem a função de gerar o tipo de diversão que Brecht pretendia, isso é, aquela em que produção e prazer estão aliados, em que o riso caminha junto a uma atitude crítica. Dada esta situação, a escolha de nomear esse riso como *Riso Dialético* se afigurou importante para que fique melhor compreensível a diferença dele com outras formas de riso, já que o riso do teatro épico brechtiano não deseja oferecer apenas entretenimento, mas também uma provocação à racionalidade e à participação ativa do público na obra.

Ao compreender neste estudo algumas influências e conceitos por trás da perspectiva de Brecht para a diversão e, em seguida, olhar para a palhaçaria, em especial para a que é apresentada por Chacovachi e Esio Magalhães, consegue-se identificar possibilidades reais para chegar ao *Riso Dialético*, pois nesses artistas localizamos cenas que geram reflexão e convocam o público à tomada de decisão.

Tanto em Chaco quanto em Esio, é possível identificar elementos que podem gerar o *distanciamento*, como, por exemplo, quebra da quarta parede, improvisações, comentários sobre o próprio espetáculo e mecanismos anti-ilusionistas. Apesar do uso desses elementos, não se afirma que eles fazem isso tendo como referencial Bertolt Brecht, porém, em ambos é identificada a intenção de, por meio do humor do palhaço, abordar temas que se entrelaçam com relações de poder a nível social e econômico.

Aqui não há a pretensão de se fechar uma discussão sobre como elementos da palhaçaria podem auxiliar em um teatro que possa alcançar a revolução que Brecht tanto almejava. Acredita-se que este estudo envolvendo Brecht, palhaço e *Riso Dialético* gera movimento em direção a uma perspectiva necessária, pois se ainda existe desigualdade, é preciso encontrar as ferramentas adequadas para combatê-la e, como ator, palhaço e pesquisador do campo das artes cênicas, aparenta ser aí o lugar para encontrar tais ferramentas.

Os palhaços estudados não nos apontam uma perspectiva que seja infalível, ou seja, não é a todo momento que suas atuações vão efetivamente resultar em um *Riso Dialético*. Entretanto, por meio da lógica do palhaço, que muitas vezes parece absurda, eles podem nos propor uma nova lógica para este mundo capitalista, uma que desnaturalize as injustiças e desigualdades sociais.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, R. G. de S. .; SPERBER, S. O grotesco, a commedia dell'arte e o clown: visão de dentro e de fora. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 286-305, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019286. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/16077>. Acesso em: 29 jan. 2022.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O jovem Brecht e Karl Valentin**: a cena cômica na república de Weimar. 2007. 124 f. Tese (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad.: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CALANDRA, D. **Karl Valentin and Bertolt Brecht**. In: Popular Theatre: A Sourcebook. New York: Routledge, 2003.

CARVALHO, S. de. Questões sobre a atualidade de Brecht. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, pp. 167-173, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p167-173. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57306>. Acesso em: 17 jan. 2022.

CIRCO VACHI espetáculo antiopera temporada 2003. [S.l.:s.n], 2020. 1 vídeo (92 min). Publicado pelo canal El Globo Torcido Chacovachi Fanchulini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYOv59vMjxY&t=3s>. Acesso em 29 jan. 2022.

CHACOVACHI, Palhaço; VALLEJOS, Martin; YANANTUONI, Javier Miguel. **Manual e guia do palhaço de rua**. Trad.: Jeff Vasques. Ed. 2. La plata: Contramar, 2016.

INFANTINO, Julieta; MOREL, Hernán. Circo, murga e tango em Buenos Aires: Processos de ressurgimento e Arte Popular da pós-ditadura (1983). **Revista Antropolítica**, Niterói/RJ, n. 38, pp. 271-297, 1º sem., 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41682>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

LIVE: www para freedom com esio magalhães. [S.l.:s.n], 2020. 1 vídeo (67 min). Publicado pelo canal Barracão Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ2R123rxBA>. Acesso em: 30 jan. 2022.

MATOS, Débora. **A formação do palhaço**: técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Casto, Esio Magalhães e Fernando Cavarozzi. 182 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

MUNDO EDUCAÇÃO. **Dialética**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/filosofia/dialetica.htm>. Acesso em: 17 jan. 2022.

OLENDZKI, Luciane. **O trágico alegre e a afirmação da vida na poética do palhaço**: exercícios e composições clownescas. 413 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, 2019.

REVISTA FÓRUM. **O teatro dialético de Brecht**. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/o-teatro-dialetico-de-brecht/#>. Acesso em: 17 jan. 2022.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

WWW para freedom. [S.l.:s.n], 2020. 1 vídeo (75 min). Publicado pelo canal Barracão Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIMkFnAiCoU>. Acesso em: 30 jan. 2022.

Recebido em 24/07/2022, aceito em 24/11/2022

Dando tempo ao tempo: Experiências com o tempo na prática teatral pandêmica *online*

Angela Stadler¹

Resumo

Relato de pesquisa prático-teórica que investigou o tempo e alguns de seus vocábulos adjacentes, e procurou estabelecer relações entre conceitos e experimentos de organismos sencientes. Isto se deu através da consonância de experiências em laboratórios tecnovivos Dubáticos, com base no conceito de *duração* de Henri Bergson, e seus princípios pragmáticos. Uma principal questão delineou a investigação: Como ideias sobre o tempo influenciam performers em experimento de ação? Assim, procurei compreender as interferências temporais em corpos actantes, tendo como registro as reflexões dialógicas entre conceitos e atos, em processos concomitantes. Como objetivo da pesquisa, intencionei apreender uma compreensão mais profunda sobre a temática apresentada, assimilando as aplicações práticas em laboratório, sobre a qual esta investigação foi pavimentada – um tempo que constrói, instiga, promove e causa acontecimentos na ação elaborada. A pesquisa justifica-se em seu caráter pedagógico, tendo a pedagogia da experiência como viés ideológico; a apresentação se dá através de uma escrita performática, com sua poesia inspirada pela forma dramática.

Palavras-chave: Temporalidade no teatro; Laboratório teatral; Tempo na cena; Pedagogia da experiência.

413

Taking time: Experiments with time on online pandemic theatrical practice

Abstract

Theoretical-practical research report that investigated time and a few of its adjacent vocabularies, and sought to establish relations between concepts and sentient experiments. This was accomplished through the consonance of experiences in Dubattic “technoliving” laboratories, based on Henri Bergson’s *duration* concept, and his pragmatic principles. One main question outlined the investigation: How do time related ideas influence performers in action experiments? Thus, I sought to understand the temporal interferences in acting bodies, having - as a record search – the dialogical reflections between concepts and acts, in a concomitant process. As the main objective, I intended to apprehend a deeper understanding of the presented theme, assimilating the practical applications in laboratory, on which this investigation was paved – a time that builds, instigates, promotes and causes events in the elaborated action. The

¹ Diretora teatral, atriz, dubladora (DRT 24608/PR), dramaturga e professora de Arte e Teatro. Mestre em Teatro pela UDESC. Graduada no Bacharelado em Artes Cênicas e na Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR), pelo curso de Formação de Atores da Cena Hum Academia de Artes Cênicas, e em Comunicação Social pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduada em Dublagem pela Escola de Dublagem Curitiba. Estudou interpretação na The Cinema Gym e no Ivana Chubbuk Studio, em Los Angeles, CA. Atualmente é professora colaboradora na Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II - FAP; e professora bilíngue na Maple Bear Canadian School.
Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/1005378960883172>

research is justified in its pedagogical character, having the *experience pedagogy* as an ideological leaning; the presentation takes place through a performative writing, with its poetry inspired by the dramatic form.

Key words: Time in theater; Drama laboratory; Time on the scene; Experience pedagogy.

Tratos pré-temporais



Bolero

Maurice Ravel

O desejo de estudar o tempo surgiu de uma percepção, a partir de minha experiência teatral, de que alguns elementos cênicos (textos, sons, movimentos, luzes, etc.) causavam um efeito na cena quando aconteciam em determinado momento; estes efeitos eram outros, caso o momento fosse, por um triz, antes ou depois. Minhas professoras², instrutoras, diretoras chamavam isto de *timing*. Ao cursar Artes Cênicas³, realizei em meu TCC uma peça que estudava o tempo aliado ao teatro do Absurdo⁴, e passei a observar as consequências da temporalidade nas cenas, e como as diferenças temporais surtiam efeito na espectadora.

414

O presente memorial focou-se menos na recepção teatral⁵, e mais no estudo teórico, experimental e prático sobre o tempo e as terminologias que se escuta

² Usarei o gênero feminino neste trabalho, trazendo à tona o pensamento da autora estadunidense, Carolyn Gold Heilbrun: “não há ponto de vista masculino ou feminino, só há o ponto de vista humano que, por acaso, sempre foi masculino” (SANDER, 1989, p. 41). Desta forma, meu ponto de vista neste escrito será, *por acaso*, feminino.

³ Na UNESPAR/FAP.

⁴ Uso a letra inicial maiúscula para diferenciar o termo filosófico e artístico, do termo usado pelo dicionário: Absurdo: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis”. (IONESCO, 1957, *apud* ESSLIN, 1968, p. 20); e absurdo: 1 Que é contrário à razão e ao bom senso; que não faz sentido; [...]. 2 POR EXT Que foge às regras ou normas estabelecidas. 3 Que é simplório; ingênuo, tolo. (MICHAELIS, 2018, s/p).

⁵ Embora eu seja adepta da ideia de Jerzy Grotowski (2007), a respeito da diretora como a primeira espectadora de sua obra; e vislumbrando além deste ponto de vista, creio também que a performer é a primeira espectadora de sua criação. Portanto, tudo o que se cria na prática

em sala de ensaio. Assim, adotei uma estratégia que partiu da investigação teórica de fontes que não provêm diretamente do teatro, e depois levei à prática de atividades em laboratório de experimentos, tateando uma maneira de transpor teorias adjacentes às teatrais para esta linguagem. A partir da trajetória da pesquisa, o caminho desembocou principalmente (mas não somente) nas ideias sobre *tempo* de Henri Bergson, mais especificamente em seu uso do termo *duração*.

Para pensar a pesquisa com o corpo, convidei uma atriz e um ator que se dispusessem a explorar o tempo a partir deste viés acadêmico e científico. Janaina Fukuxima⁶ e Guilherme Mendes Muniz⁷ são performers Paranaenses, ambas graduadas em Artes Cênicas⁸, atriz e ator atuantes⁹ na pesquisa e na prática artística. Inicialmente o trabalho ocorreu em laboratórios prático-teóricos sobre os conceitos de *instante*¹⁰ de Gaston Bachelard, e *cronotopia*¹¹ de Mikhail Bakhtin. No entanto, como já mencionado, no meio do trajeto da elaboração desta escrita, em que iniciei estudando algumas teorias sobre o tempo de várias autorias, perfiz um recorte em Bergson, verticalizando a pesquisa para sua *duração*.

A escolha metodológica deu-se sob a perspectiva da pedagogia da experiência, com a qual as envolvidas no processo “[...] desenvolvem e narrativizam experiências pedagógicas de investigação-ação”, segundo Flávia Vieira (2009, s/p). Ingrid Koudela dialoga sobre este tópico:

Quando experimentamos alguma coisa agimos sobre ela e depois sofremos as consequências. É a conexão entre essas duas fases da experiência que dá a medida do seu sucesso ou

deste trabalho parte, também, de um olhar da recepção teatral se tratarmos as atrizes e meu olhar de pesquisadora como primeiras espectadoras do processo.

⁶ Atriz e produtora. Suas experimentações artísticas são atravessadas pelo feminismo, pelo tarô, o deboche, a ecologia, o corpo-voz e a palavra-língua.

⁷ Ator, iluminador, produtor. Dentre suas investigações estão presentes o rigor de estar à altura de si mesmo e de suas obras e o desenvolvimento de instruções performativas.

⁸ Na UNESPAR/ FAP.

⁹ A redundância, aqui, é proposital – para fins de bufonaria.

¹⁰ O tempo, para Bachelard, se resume ao *instante* como a única possibilidade real, sendo que todo o universo existe apenas no tempo presente. Ou seja, um presente uno, sem passado e futuro, com o instante morrendo e nascendo continuamente (SCHÖPKE, 2020); O tempo “limitado ao instante nos isola não apenas dos outros, mas também de nós mesmos, já que rompe nosso passado mais dileto” (BACHELARD, 2007, p. 18), afinal, o passado e o futuro são vazios, com o presente desligados deles; aqui, o instante é a única realidade possível.

¹¹ Que discuto brevemente no trecho *Cronotopia/ CronoCorpo*.

valor. Mera atividade não é experiência, pois ela envolve uma mudança. (KOUDELA, 2002, p. 30)

Deste modo, coloca-se no fator da relação entre ação e mudança/ reações provocadas, um estado propiciado pela experiência. Para tanto, a consciência sobre o acontecimento e suas consequências deve estar ativada para que a mudança seja efetiva, completando o ciclo da aprendizagem através da experiência, ou ainda: “o estabelecimento de um relacionamento entre antes e depois, entre aquilo que fizemos com as coisas e aquilo que sofremos como consequência. Nessas condições fazer torna-se experimentar” (KOUDELA, 2002, p. 31). Esta tomada de consciência relaciona-se também a um direcionamento das ações, para que o fazer teatral torne-se um recurso pedagógico para a formação da atuante “pela habilidade em perceber, conceber e produzir arte”, conforme Joaquim Gama (2016, p. 97).

Assim, penso que ao realizar e experienciar o teatro, passando pelos sentidos da fruição criativa e pela cognição e significação do mundo, um conhecimento é produzido, tanto para mim – pesquisadora e docente, quanto para o elenco. Este processo, unido ao processo da escrita como elaboração psíquica, faz parte do desenvolvimento formal da estudante, da artista, e da educadora teatral. É no próprio processo teatral que as atuantes constroem repertório estético e poético, que, ao longo do tempo e da prática, se tornam bases que fundamentam seus percursos artísticos. Melissa Ferreira trata deste aspecto, falando sobre como

A peculiaridade das experiências borra os limites entre a formação do ator e o ensino do teatro, a experiência cênica/artística e o processo de aprendizagem, a produção e a fruição, caracterizando uma profunda e profícua contaminação entre criação artística e pedagogia. (FERREIRA, 2019, p. 51)

Desta maneira, reconheço que a sala de ensaio se torna – à atriz – um espaço de estudo, pesquisa e elaboração de acontecimentos que geram reflexões e, eventualmente, elaborações a respeito de si, das artes, do teatro, e da relação com o mundo.

A isto, acrescento que esta lógica se aplica a mim também. É através das experiências e suas peculiaridades (como disse Ferreira, acima), do processo, da sequência de acontecimentos, da observação de resultados (mesmo que não

sejam definitivos – e quase nunca são), da transcrição elaborada no papel, e da minha própria fruição como primeira espectadora, que edifico meus saberes a respeito – novamente – de mim, das artes, do teatro e da relação com o mundo.

Para a formalização dos registros desta pesquisa, realizei um diário de bordo dos encontros, do qual selecionei trechos que dialogam com o recorte do tema delimitado, para exposição neste memorial. Enquanto em pandemia do não-mais-tão-novo¹² coronavírus, os encontros da prática teatral aconteceram remotamente, via dispositivos eletrônicos e *internet*. Trata-se de um tempo pandêmico dilatado, um momento em que o mundo parou, e que fomos impelidas para uma reorganização desta experiência artística a perceber um tempo alternativo à normalidade.

Desta forma, Jorge Dubatti, foi convidado a fazer parte da escolha metodológica com suas reflexões sobre o convívio e o tecnovívio no teatro. Dubatti considera o teatro como arte convivial, pois prevê o

encontro de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial e temporal cotidiana (uma sala, uma rua, um bar, etc., no tempo presente), sem intermediação tecnológica que permita o afastamento territorial dos corpos no encontro¹³. (DUBATTI, 2015, p. 45)

417

No entanto, o distanciamento social em prol da preservação da vida obrigou a abertura de um espaço, de uma cultura tecnovival, definida por Dubatti (2020, p. 10) como “ações em solidão ou em encontro desterritorializado que se realizam através de recursos neotecnológicos (de áudio, visuais e audiovisuais), em uma presença telemática que permite o afastamento do corpo físico”¹⁴. Os encontros inevitavelmente tecnovivais ocorreram semanalmente, com o propósito de se experimentar práticas acerca do tempo, objetivando maior compreensão deste tema.

¹² A sensação temporal é de que já dura séculos.

¹³ Tradução minha. No original: “Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro”.

¹⁴ Tradução minha. No original: “acciones en soledad o en reunión desterritorializada que se realizan a través de recursos neotecnológicos (de audio, visuales y audiovisuales), en presencia telemática que permite la sustracción del cuerpo físico”.

Propus uma escrita performática que estivesse em consonância com o tema, com meu perfil de pesquisadora, e com o que acredito que possa ser a entrega de trabalhos científicos na área das artes. Convido a leitora a performar – em seu ato de leitura e visualização das imagens criadas pelo texto – este escrito como ação artístico-pedagógica, que se propõe não apenas como o relato de uma pesquisa, mas como um portal temporal de memórias das experiências vividas, ponderando que a experiência continua até o momento que a leitura se encerra¹⁵.

Para tanto, aponto o pensamento de Paul Zumthor (2007, p. 74): “[a leitura] é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua”. Então, compreendo a leitura como esta mistura de vozes virtuais, que atravessam o passado, presente e futuro¹⁶, na materialidade do papel¹⁷, onde vivemos uma percepção alterada do tempo, mergulhando: eu, na escrita; e você, na leitura.

Emito um alerta de *spoiler*: a leitora percorrerá caminhos alternativos em relação à escrita. Caminhos que, embora estejam de acordo com algumas das normas da ABNT¹⁸, delineiam uma trajetória não convencional, subvertendo o uso de notas de rodapé, poetizando a escrita acadêmica, flertando com nuances temporais e com a linguagem do Absurdo - meu *modus operandi*.

418

Elenco

Jana e GuiCãesGatosAnteStadler do Que Nunca

O namorado da Jana passou pela câmera uma vez, lá atrás

¹⁵ Com a possibilidade de expansão tempo-espacial-sensorial.

¹⁶ Escrevo este texto no presente... e agora já passou; e já tenho em minha mente a palavra que escreverei no futuro imediato; enquanto a leitora me lê no presente, que agora já passou, e tem em suas mãos (ou na tela de um dispositivo neotecnológico) a previsão das páginas futuras... e agora, tudo isto já ficou no passado, e a previsão futura vem transcorrendo de nós, em nós, para nós, por nós. (Com tantos nós, sugiro - como entusiasta destas atividades - tricô ou crochê, como imagens das tramas do tempo).

¹⁷ Ou, novamente, de um dispositivo Dubaticamente neotecnológico.

¹⁸ Somente as mais formidáveis. Uso, aqui, o termo *formidável*, para me referir às normas, sob a perspectiva destacada por Thaís Nicoleti: “o adjetivo *formidável* nos remete àquilo que suscita admiração, àquilo que é extremamente belo ou bom”, entretanto, em sua origem, “*formidável* queria dizer *terrível*, *aterrador*” (FOLHA ONLINE, 2008).

Cenário

Nossas casas

Figurino

Pijama

Conjuntinho preto de sala de ensaio

Sonoplastia

Às vezes dá uma travada, mas, é isso...

se for no “compartilhar tela” fica melhor

Iluminação

Kundalini

(mas ainda não chegamos lá)

Dramaturgia

ProcessualVirtualPandêmicaCorporal

PolíticaSensual

Relacional

419

Pré-visão do tempo¹⁹



Time after time

Cyndi Lauper

Entre as primeiras noções de mundo que temos, quando estamos no útero de nossas mães, estão as que se associam ao tempo: o ritmo da corrente sanguínea, dos batimentos cardíacos, da digestão e respiração do corpo humano (SILVA, 2016). Posteriormente, ao desenvolvermos a audição, existe a marcação temporal de um mundo ainda desconhecido, mas já ritmado. Sérgio Gomes da Silva defende que estas são experiências intrauterinas ligadas “à temporalidade, que é, em síntese, primitiva, pré-cronológica e intersubjetiva,

¹⁹ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *Memória corporal ou Conhece-te a ti mesma*

favorecendo o início de uma ‘comunicação não verbal’, ou seja, memórias corporais”²⁰.

Assim, desde tenra existência no mundo uma sensação temporal se forma, e ela já faz parte de nossa memória física, e dos primórdios da comunicação não verbal. À medida em que crescemos, entendemos que existe uma cronologia (os acontecimentos estão numa ordem e o passado não volta), e que o relógio é um meio de medir o tempo. Para Adriano Cypriano (2015, p. 90), “a percepção da passagem do tempo é pessoal, interna e particular (que pode ser chamada de ‘ritmo’ – a intensidade de nosso fluir pelo tempo)”; com isto em mente, apoio-me, nesta parte da pesquisa, em um tempo subjetivo, que observa a intensidade do fluir de atrizes em experimentos artísticos.

Trato sobre as experiências particulares de cada pessoa ocorridas no processo, e registradas em diário de bordo. A intenção é humilde: tentar “ver com a mão”, ou com o corpo, com os sentidos, uma temporalidade que pode ser aplicada ao teatro e ao trabalho prático de atuação; fruir os desdobramentos do tempo em laboratório cênico.

A prática inicial realizada com o elenco foi ligada a esta percepção física das primeiras sensações temporais. Com um relaxamento guiado por uma sonoplastia composta por “sons de gelo” – uma gravação feita por Jona Jinton (2019), que registra o barulho que o gelo faz ao se formar, ao quebrar e se mover, nas regiões do norte da Suécia. Estes sons não ritmados remetem à impressão de “ouvir embaixo da água”, ou ainda, segundo Jinton²¹, aos sons que as baleias fazem.

O objetivo foi, além do próprio relaxamento, desenvolver uma conexão e *escuta do próprio corpo*; utilizo este termo a partir do viés de Jussara Miller (2007, p. 18): “um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções”.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

Além disto, Silva (2016) coloca que há experiências que ficam inscritas em nossa memória de modo inconsciente, e que podem ser acessadas caso haja algum tipo de investimento psíquico sobre elas. Deste modo, tanto o processo meditativo quanto a reflexão posterior (praxe de todos os nossos encontros), vieram como práticas de uma melhor compreensão dos ritmos corporais - internos e externos - bem como de uma possível ativação deste registro inconsciente.

Este dia foi uma forma de introdução ao trabalho: a meditação, para estabelecer uma conexão consigo e preparar um terreno que propicie reflexões futuras autoconscientes; e a conversa, a troca simbólico-linguística, para elaborar sobre as vivências (individualmente e em relação às vivências compartilhadas), e criar uma conexão de grupo, importante na vida real, e mais importante ainda, na vida virtual.

Cronotopia²²



Rivers and Roads
The head and the
heart

421

Cronotopo é um termo de Mikhail Bakhtin, que expressa que “O tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel (BAKHTIN, 1997, p. 270), ou ainda: um ponto de vista que “inclui tanto o momento espacial como o temporal”²³. Aqui, para as atividades realizadas em laboratório teatral, entendo o *espaço* como o *corpo da performer*, trazendo a ideia de Patrice Pavis:

Aplicados ao teatro, a ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas, diz [em 1945, o filósofo francês Maurice] Merleau-Ponty, no espaço, ele é feito de espaço – e, ousaríamos acrescentar, feito de tempo. (PAVIS, 2015, p. 140).

²² Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *CronoCorpo*

²³ *Ibidem*, p. 373.

Tendo Pavis (e Merleau-Ponty) como referência, arrisco afirmar que o corpo da atriz é a própria cronotopia. No entanto, aqui, propus um exercício de observação do corpo ao longo da passagem de tempo.

Trata-se de um mapeamento de si a partir da imagem registrada pela fotografia, e relaciona-se com a definição de cronotopia trazida por Cypriano: “a imagem que a pessoa apresenta no tempo, a precedência do ser em uma determinada localização e sua constante modificação ao longo do tempo” (CYPRIANO, 2015, p. 113). Então, o desenvolvimento deste mapa de si vem da memória da actante baseada em sua experiência. E é a partir do olhar da experiência adquirida com este passar de anos, num corpo atual, que se forma uma visão temporal-espacialmente elaborada de si do passado, e da trajetória percorrida até então.

“Só notamos a *passagem do tempo*” – diz Jacyan Castilho de Oliveira – “quando comparamos um estado atual com um estado anterior – alguém envelheceu, o dia escureceu, o relógio marca novas horas, etc.” (OLIVEIRA, 2008, p. 124). Desta maneira, pode-se medir, avaliar e olhar para o tempo através de nossos corpos, pensando inclusive num tempo relacional com sua época (“cruzar as pernas para ser uma mocinha”²⁴), e contextualizado socialmente (“corpos carnavalescos”²⁵).

Assim, tivemos nossa primeira experiência científica com a cronotopia em laboratório prático. Um tatear no escuro de caminhos que ainda estão por se desvelar.

Redirecionamento para *duração*²⁶



Tempo Rei
Gilberto Gil

²⁴ Vide diário de bordo.

²⁵ Vide diário de bordo.

²⁶ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *Coração ligado Beat acelerado*

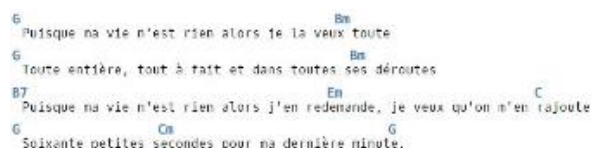
A partir deste momento na pesquisa, houve um redirecionamento de fluxo para o pensamento não mais em uma diversificação de teorias sobre o tempo, mas a verticalização em apenas uma: a duração bergsoniana. Este redirecionamento está pautado na relação entre os acontecimentos da experiência e a inclinação para a visão temporal de Bergson, como ficará explícito nas próximas páginas. Deste modo, parece-me coerente trazer, para esta transição, um questionamento que Bergson faz em seu livro *O Pensamento e o Movente* (2006), ao se referir sobre uma questão filosófica do tempo:

[...] comumente, quando falamos do tempo, pensamos na medida da duração, e não na própria duração. Mas essa duração, que a ciência elimina, que é difícil de ser concebida e expressa, sentimos-la e vivemos-la. E se investigássemos o que ela é? Como apareceria ela para uma consciência que quisesse apenas vê-la, sem medi-la, que a apreenderia então sem detê-la, que por fim se tomaria a si mesma como objeto e que, espectadora e atriz, espontânea e refletida, reaproximasse, até fazer com que coincidam, a atenção que se fixa e o tempo que foge? (BERGSON, 2006b, p. 5-6)

Estes questionamentos são pertinentes para o trabalho, já que se assemelham às ações realizadas em laboratório de experimento: investigar, ver, sentir – a partir de parâmetros científicos/acadêmicos, sim –, porém, não no sentido da pesquisa na área das ciências exatas, à qual Bergson se refere neste trecho.

A busca por experienciar o tempo no corpo, com vivências que construam conhecimento estético e repertório acerca de um tema tão misterioso, ou como diria Regina Schöpke, “um objeto, do qual não se tem qualquer representação ou imagem. Em um certo sentido, o tempo é, simultaneamente, o que há de mais próximo e instintivo (ou intuitivo) e o que há de mais distante de nós” (SCHÖPKE, 2020, p. 2).

Duração²⁷



Puisque na vie n'est rien alors je la veux toute
Toute entière, tout à fait et dans toutes ses détours
Puisque na vie n'est rien alors j'en redemande, je veux qu'on m'en rajoute
Soixante petites secondes pour na dernière minute.

La dernière minute

²⁷ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *Dura-ção pandêmica*

O tempo, para Bergson, é algo contínuo, atrelado ao desenvolvimento progressivo da própria vida, móvel; é “aquilo que se faz e, mesmo, aquilo que faz de modo que tudo se faça” (BERGSON, 2006b, p. 5), tendo a ideia de um passado que se prolonga no presente, ou ainda, uma *duração*.

Bergson (2006a) defende que a duração não se refere a instantes que se substituem continuamente, pois isto nos colocaria em um estado de presente ininterrupto; ela se refere a uma evolução, a um “prolongamento do passado no atual” (BERGSON, 2006a, p. 47), tendo o passado como real parâmetro de existência do tempo, que se desdobra no presente e no futuro: “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança”²⁸.

Schöpke (2020, p. 2) trata disto ao expor a ideia de Bergson sobre o tempo contínuo: “uma duração que costura os instantes em um fluxo que se mostra inseparável da própria evolução da vida”, ou seja, um tempo que dura, e que traz em si a memória da evolução dos acontecimentos. A autora continua: tendo em vista o passado como [...] “a única dimensão real do tempo, que se prolongaria no presente e abriria as portas do futuro para a novidade, para a criação contínua da própria vida”²⁹.

Então, interpreto que a duração bergsoniana, tendo o passado como base para o desenrolar da vida no agora e no porvir, carrega a história do mundo, pensando o tempo em contexto com cada momento ao qual se observa/ percebe. Portanto, entraremos agora no laboratório teatral, convidando Bergson e a leitora a performar as experiências sobre a duração conosco.

Duração em fluxo³⁰

Como proposição bergsoniana, mediei um exercício que realizei no passado (prolongado em meu presente). Trata-se de um jogo que retoma os acontecimentos vividos no dia anterior da performer, um fluxo de momentos relatados de trás para frente; um exercício de memória, de curadoria pessoal de

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *O dia do fluxo, da pausa*

eventos, de retomada e verbalização do dia anterior. Bergson fala sobre fluxo, relacionando-o a um *tempo real*, ou à “própria mobilidade do ser” (BERGSON, 2005, p. 363), defendendo que ele não está ao alcance da análise da ciência.

Este é um ponto que o filósofo toca em alguns momentos, sobre o “alcance do conhecimento científico”³¹; porém, meu foco aqui é menos no viés do que pode ser analisado pela ciência – já que Bergson se refere ao método de análise na área das ciências exatas, como a física e a matemática – e mais no experimento com nossos corpos, com a fruição estética do tempo, e a elaboração psíquica destas práticas.

O exercício de rememorar os fatos do dia anterior suscita a observação da projeção do dia, o planejamento que segue um tempo cronológico específico; a escolha do relato, uma fluência do pensamento a partir do acontecimento: este fluxo que desemboca na reflexão sobre as *pausas*. Sendo o fluxo parte da mobilidade do ser, a pausa também pode ser parte do fluxo?

Cinthia Kunifas, ao dissertar sobre sua obra *Corpo Desconhecido* (2002), traz o questionamento: “antes de se fazer alguma coisa, o que já está acontecendo?” (KUNIFAS, 2008, p. 44), propondo-se em estado de pausa para acessar a percepção do que se move. Kunifas nos lembra do teatro Nô, o teatro clássico japonês, em que “é justamente na aparente imobilidade do ator que reside o máximo de sua mobilidade interna”³², ou seja, em uma suposta imobilidade externa há abundância de movimento interno. A artista conclui que não há vida sem a existência de movimento (2008), reafirmando o que Bergson diz de seu tempo móvel atrelado à vida.

Tempo contínuo³³

Por conseguinte, houve “o dia do Yoshi”, em que realizamos um exercício do livro *O Ator Invisível* (2007), cuja aplicação, aqui, foi pensada a partir da ideia de tempo contínuo de Bergson. Neste exercício, Yoshi Oida nos contextualiza sobre o *Jo-ha-kyu*:

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: ...*Sucessão de durações, ou O dia do Yoshi*

Seiscentos anos atrás, o mestre japonês de *nô*, Zeami, disse: “Todo fenômeno no universo se desenvolve através de uma certa progressão. Mesmo o canto de um pássaro ou o zunido de um inseto seguem essa progressão. Isto se chama *jo-ha-kyu*”. (OIDA, 2007, p. 60).

Pensando na continuidade de Bergson, ligada à citada progressão, experimentamos o exercício focado no movimento, seguindo as indicações de Oida (2007, p. 64): “realizamos uma ação, como mexer o dedo mindinho. Essa é a ação, mas como desenvolvê-la no tempo? Um jeito de ‘desenvolvê-la’ é repeti-la. Mas esta repetição é um ‘desenvolvimento’ ou simplesmente uma continuação?”. Este questionamento é importante para a tomada de consciência tempo-corporal, e, voltando a Bergson, temos o tempo de “instantes que se prolongam uns nos outros. É que a duração é ininterrupta; é um *continuum*, uma linha” (SCHÖPKE, 2020, p. 5).

Ou seja, a duração não é fragmentada, e não há duração sem alterações no estado do corpo: “É justamente essa indivisível continuidade de mudança que constitui a duração verdadeira” (BERGSON, 2006b, p. 172); com isto em mente, se levamos em conta a duração bergsoniana, a resposta à pergunta de Oida é: trata-se de um desenvolvimento, e não de uma mera continuação sem mudanças; a duração bergsoniana prevê a mudança de estado. Schöpke (2020, p.5) arremata este argumento: “Uma duração que deixa de correr é uma duração que deixa de existir, assim como uma duração sem mudanças de estado não é duração. É por isso que a mudança, em Bergson, não é uma das categorias do vivo, ela é a própria essência dele”.

Retornando ao exercício realizado, “Outra maneira de prosseguir é perguntar ao corpo como ele quer desenvolver a ação. Talvez o movimento gradualmente aumente, ou se dirija a uma outra parte do corpo. O importante aqui é perguntar ao corpo aonde ele quer ir depois” (OIDA, 2007, p. 64). Foi exatamente isto que fizemos, executando a indicação de não seguir uma decisão cerebral, intelectual, mas tentando entender o tempo no/com o corpo, estimulando a noção da duração tanto quanto possível para um primeiro experimento deste exercício.

O que se deu pode ser apreciado no diário de bordo. No entanto, destaco uma observação sobre a sucessão de Bergson que se relaciona diretamente ao relato da atividade: *o corpo ainda vibra com os acontecimentos anteriores à prática, ao*

*dia que iniciou há tantas horas, cuja sensação temporal vem junto para fazer parte deste momento*³⁴. Há sucessão na duração (Schöpke, 2020), ela carrega em si o desenrolar dos acontecimentos do passado antigo e recente. Os momentos temporais anteriores não são apagados, e reverberam ativamente no presente.

O tempo não é meramente sua medida³⁵

“O rio do tempo pode se mover à frente para sempre, mas ele se move em velocidades diferentes, entre as pessoas, e até mesmo dentro de sua própria mente”, diz Stephen Johnson (2019, s/p)³⁶, ao falar sobre a elasticidade do tempo. Johnson defende que é móvel a percepção do tempo de cada pessoa (por ex., quanto mais atenção se dá à passagem do tempo, mais lentamente ele passará), e em determinados contextos (por ex., em situações de emergência o corpo libera adrenalina, acelerando o relógio interno, o que dá a impressão de que o tempo externo está mais lento).

Pode-se relacionar a isto a ideia de Bergson da coexistência das durações individuais dentro de uma duração maior, e que, desta forma, “não se pode separar o corpo de sua duração, o corpo de sua memória” (SCHÖPKE, 2020, p. 5). Com isto posto, trago o último relato de prática artística selecionado para este memorial: o dia em que paramos para perceber o corpo no tempo, acionando a consciência de sua passagem.

Esta atividade foi também alimentada pelas reflexões que surgiram no dia de treinos em que a *pausa* foi significativa para nós. Entre os objetivos de hoje, destaco o que se pode traduzir pelas palavras de Kunifas (2008, p. 44): “a atitude de não mover abre espaço para a percepção do que já está se movendo, mas que normalmente ignoramos – o corpo vivo e seu movimento inerente, mesmo na aparente imobilidade”; então, a finalidade foi experimentar como a sensação de passagem do tempo se manifesta em nossos corpos, e experimentar

³⁴ Vide diário de bordo.

³⁵ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *O dia de ficar parada por 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Aí, começar de novo cada minuto, só que com a informação consciente da passagem de cada 20 segundos*

³⁶ Tradução minha. No original: The river of time might be flowing forever forward, but it moves at different speeds, between people, and even within your own mind.

[...] as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhes transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 1999, p. 14)

As imagens que surgem a partir da consciência do tempo são de um fluxo de ideias interrompido, e de um *estado de consciência diferente*³⁷, pois, ao se pensar sobre a medida de tempo operando em nossos pensamentos, há a tendência à presentificação de cada instante em que se lembra: *agora passaram 20 segundos*.

Embora as ferramentas de se medir o tempo (minutos, segundos, etc.) possam ser úteis no treino teatral, tenho consciência do que Bergson (2006b) defendeu, sobre a tendência limitada de se pensar o tempo a partir de suas formas de medição. O tempo não é meramente sua medida. Porém, esta compreensão me parece imprescindível para se experienciar o tempo em ações artísticas, e saber em quais momentos a medição se torna produtiva, e em quais devemos esquecê-la e tentar outras formas de percepção.

428

Diário de bordo

Memória corporal

ou

Conhece-te a ti mesma

Meditação com sons de gelo

Pensamos nas primeiras sensações de temporalidade – uma tentativa de retomar, se possível, uma sensação da memória física dos tempos de outrora (útero – é possível retomar?)

³⁷ Vide diário de bordo

Procedimentos

um lugar para deitar

peguem suas cobertas, hoje tá **frio** (Curitiba. Sem mais.)

olhos fechados, óculos do ladinho: “não precisamos de lentes para olhar para dentro” – Profa. Luciana Lyra (2018)

silenciar a voz para escutar o corpo

batidas do coração

corrente sanguínea

sons internos e externos. Dentro e fora.

Dentro e fora.

sons de gelo; ou baleia; ou de dentro da água;

respiração

tempo *respiração* *respiração*

tempo *inspiração* *tempo*

...

Relaxamento

...

Posição fetal

O que aparece

Corpo leve

Escuta

Influências externas

Cafeína

Preocupações diárias

Um mundo devorador

A pandemia

O Brasil

O "líder"

$\Delta T = \Delta S/Vm$

Consciência da própria experiência

Suspensão do tempo

Tempo condensado

Qual foi a sensação que tive na primeira batida do meu coração?

Como foi minha primeira experiência pura, antes que eu pudesse dar nome às coisas?

Como fazer uma prece sem palavras, só com emoções?

...

O tempo só existe porque eu dou uma realidade subjetiva a ele...

Mas será que eu existo para o tempo?

O tempo existe sem uma realidade subjetiva dada a ele?

Há mundo sem tempo?

Quando eu morrer, quero virar uma árvore.

- Sabia que tem uma empresa que faz isso?

- Mas você sabe qual empresa? Porque preciso da referência se for citar no trabalho.

- Não lembro. Melhor não citar então.

- Tá bom.

Que tipo de corpo eu darei a esta árvore? Que tipo de nutrição?

Que qualidade de corpo eu darei?

Que tipo de qualidade é essa que não tem fim?

O corpo relaxa, mas os pensamentos seguem acelerados.

Como lidar? A cafeína. Como lidar?

Consciência da experiência

CronoCorpo

Relação tempo ↔ espaço

Tempo = tempo

Espaço = nossos corpos

Procedimentos

- 1) Selecionar uma foto de si antiga
- 2) Fazer um mapa deste corpo no tempo
- 3) Selecionar uma foto de si recente
- 4) Fazer um mapa deste corpo no tempo

Imagem congelada no tempo

Passagem do tempo

MapaCorpoMemória

Conversa sobre a trajetória:

o que se passou neste meio tempo, se a foto antiga for o *ponto 1* e a foto recente for o *ponto 2*? O que há entre?

Quem eu era?

Quem eu sou?

Parafrazeando Heráclito (2015):

*Nenhuma mulher pode banhar-se duas vezes no mesmo rio...
pois na segunda vez o rio já não é o mesmo, nem tão pouco a mulher.*

O que aparece

Um corpo de infância, que reflete a sociedade e os acontecimentos que o cercam.

Corpo em relação com o contexto

(corpo carnavalesco, no frio Curitiba, num centro histórico urbano, compartilhando um espaço com outros corpos carnavalescos)

Foto na praia, num corpo que não está totalmente relaxado, porque a viagem foi impulsiva, de última hora, e há compromissos no dia seguinte

Fingir que não está posando para foto, mas está

432

Cruzar as pernas para ser uma “mocinha”, corpo imposto

Trajetória

“Minha mãe foi pro Japão e ficamos com meu pai”

“Depois da faculdade tive mais liberdade com meu corpo (escolha de movimentar e criar *versus* obrigações da facul)”

“O período entre fotos foi turbulento”

“Tem inocência... e camadas de inocências que vão se quebrando”

Coração ligado

Beat acelerado

Apresentação de mostra de processo:

[...] *As atrizes se transformam em ratas de laboratório.*

[...] Dobra no tempo

Gui: O corpo é um registro visível do tempo, dos acontecimentos, da história.

O universo tá em expansão constante, não tem fim pra essa pesquisa, e não precisa dar conta de tudo, porque nunca se dá conta.

Jana: Por mais que as ratas sejam conscientes por alguns momentos e questionem o tempo, de fato, elas não sabem o que é o tempo, e precisam de mais tempo para entender, se é que entenderão, se é que tem uma conclusão.

433

AnteStadler do Que Nunca: É, mas esse é um abacaxi que eu vou descascar depois...

Gente, isso tá acontecendo agora? Ou já foi?

Jana: Tá gravado no passado, mas agora que a gente tá gravando é presente

Gui: Mas quem tá vendo agora é porque é presente agora... pra quem tá vendo... né... agora. Mas pra gente é pretérito do passado, mas também é presente, ou pretérito do presente, porque a gente tava lá e tá aqui, e tá em dois lugares ao mesmo tempo.

Jana: Depende do ponto de vista? Tudo é relativo?

Gui: O tempo é relativo. O tempo é igual à distância vezes a velocidade.

[...] Áudio: *As atrizes se transformam em senhoras octogenárias.* [...]

Dura-ção pandêmica

Um tempo que dura, do passado, ao presente, ao futuro e avante.

O tempo pandêmico tem a sensação de duração dilatada; qual é o tempo pandêmico?

Reflexões em experimento *online*

Exercício: ouvir o Bolero de Ravel de olhos fechados, e, mentalmente, separar os instrumentos.

A música é efêmera, só existe na memória

O teatro também é efêmero, ele reverbera na memória:

A peça existe enquanto a memória da peça existir

Memória estética

Alzheimer

Memória curta

Problemas de memória

Cada caso capta o mundo esteticamente de maneiras diferentes;
mas a memória do mundo guarda todas elas, inclusive as que a gente não guarda.

Apreensão estética do mundo

As nossas primeiras vezes e nossas memórias das nossas primeiras vezes

Primeiras experiências enquanto crianças

Como foi experimentar uma cebola pela primeira vez;

Comer um chocolate;

Cair no chão;

Se machucar e doer; como foi doer pela primeira vez?

Dançar;

Girar e ficar tonta;

Quando não tinha bases de comparação para descrever a experiência

Guilherme: Pular de *bungee jump*

435

– sensação do tempo dilatado; não há como descrever a sensação exata, pois é como experimentar uma cebola pela primeira vez, não há bases de comparação.

O dia do fluxo, da pausa

Encadeamento de ideias; fluxo; memória.

Procedimentos

Cada pessoa fala sobre suas ações do dia anterior. Começa com:

“Eu dormi”.

“Antes disso eu fiz X”.

“Antes disso eu fiz Y”.

Até chegar em

“Eu acordei”.

O que aparece

Quando há **consciência plena** do acontecimento?

“quando acabam os e-mails pra ler”; “quando acaba a faxina”;

“quando uma coisa acaba, e você vai para a próxima coisa”.

* o momento ENTRE; *entre* terminar uma ação e começar outra *

* fissuras que existem no meio da ação (fissuras que acontecem, e as que nós criamos também) *

P.S.: é possível ter consciência plena de algo?

O momento ENTRE é vital (na vida cotidiana); é inevitável, não tem como não existir um *momento entre*; até mesmo as funções fisiológicas do corpo pedem esta pausa; consciência do que foi e do que vem; suspensão do momento, do tempo (por exemplo, o momento ENTRE do exercício que fizemos com o metrônomo. Este foi o momento de maior estado de atenção); ENTRE = PAUSA - silêncio (no tempo, no fluxo); Se você só faz coisas, sem a pausa, você perde a consciência do ENTRE; só há um “nada”, uma ausência; Tudo é cíclico, nada é uma linha reta; início, meio e fim, sendo no micro ou no macro; Existe a percepção do mundo na pausa – A pausa é o escutar o mundo; Sem pausa não há ritmo; Pausa da música (apertar o botão pause, em que ao “desapertar”, a música continua exatamente no ponto que tinha parado – isso não acontece na vida); Pausa da escuta do mundo (o mundo continua em seu ritmo enquanto você faz a sua pausa); **A única pausa que você consegue fazer é quando você morre e alguém te ressuscita;** (e o mundo continua); mesmo quando a gente para, a gente continua internamente...

...Sucessão de durações, ou

O dia do Yoshi

Procedimentos

Iniciar um movimento; repeti-lo;

A partir da repetição, deixar o corpo “fazer o que quer”, expandindo o movimento, ou indo para os caminhos que o corpo fluir

3 foram as etapas:

- 1) Aquecimento de articulações
- 2) Elenquei uma parte do corpo para começarmos a repetição: mão/punho, rotação;

A partir disto, deixar o corpo se mover em fluxo.

Tempo de uma música (*Big Empty*, de Stone Temple Pilots – tempo: 4’55” – não listada nas referências*)

- 3) Livre escolha de parte do corpo e tipo de movimento para iniciar a repetição, e, posteriormente, movimentação em fluxo.

Tempo de uma música (*Cai dentro*, de Elis Regina – tempo: 2’40” – não listada nas referências*)

**mas é só pôr no Google*

O que aparece

Eleonora Fabião veio trabalhar com a gente, representada através da memória do Gui em algo como: *E no final das contas, não tem corpo, espaço, som. O que tem mesmo é a dança*

‘Tentei bancar o movimento ao realizar o exercício, manter o rigor do fluxo, sem as distrações (fluxo a partir do movimento e não de distrações que influenciam o movimento; volto ao movimento quando há distrações)’

Parte escolhida do Gui:

cabeça/pescoço:

sentimento de enjoo

tentativa de estabelecer um equilíbrio entre o rigor do exercício e entender e ouvir o corpo

Tendência: sempre continuar o movimento da cabeça, mesmo quando o movimento se expandia para outras partes do corpo

Para Jana:

Necessidade de liberar tensões através do movimento (mexer onde dói, mexer para liberar as dores).

Não é dançar “a música”, mas dançar COM a música.

O movimento repetitivo reverbera para outros movimentos

438

Sobre a observação: *o corpo ainda vibra com os acontecimentos anteriores à prática*: Requer-se mais tempo para “entrar” no jogo, mais tempo de aquecimento (este tempo muda de pessoa para pessoa: *pensar o tempo artístico-pedagógico nas práticas*)

O movimento parte de onde?

A mudança do movimento vem do cansaço da repetição ou de outros lugares?

O cansaço é uma evolução do movimento? Um mecanismo de defesa do corpo?

Mapear o trajeto do fluxo (ideias para uma próxima prática)

Diálogo entre interno (necessidade do corpo) e externo (instrução do exercício)

Reflexões:

- Qual a relação da mão com o centro? - Pensar a tridimensionalidade do corpo, por exemplo: como ter consciência da minha nuca?
- Ou da parte interna da coluna?

O dia de ficar parada por 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Aí, começar de novo cada minuto, só que com a informação consciente da passagem de cada 20 segundos

Aquecimento em 3 etapas:

- 1) Articulações, individualmente (tempo de 1 música)
- 2) Trabalhando qualidades de movimento de Laban (1990) de tempo e espaço (tempo de 1 música)
- 3) Dançar (1 música)

439

Procedimentos

Ficar parada por 1 minuto.

Mudar de posição, e ficar mais 1 minuto.

Mudar de novo, mais 1 minuto.

Repetir o procedimento (voltando para as mesmas posições anteriores), só que a cada 20 segundos a performer é informada sobre a passagem deste tempo.

O que aparece

É preciso revisitar movimentos retos, redondos [de Laban]. Reverbera muita coisa e muitas percepções.

Ao ficar parado é interessante pensar o que já acontece
(você sempre move, mesmo estando morto coisas acontecem no corpo),

só muda os instrumentos de tradução da informação

(o olho traduz a imagem, o ouvido as ondas; o corpo traduz a sociedade).

Quando morremos, outros instrumentos agem, os animais, a decomposição; a planta é um instrumento de tradução de informação. As pedras também, são nossas ancestrais mais antigas. Tudo isso já está acontecendo.

Pensei como a gente não para de fato. O que é parar? Porque tem muita coisa acontecendo, minha percepção foi pro coração, pros meus órgãos, o cérebro demora pra parar; o fora, o vento, o passarinho.

A morte é um parar? É uma transformação. Tudo se transforma.

Não estou negando a palavra 'parar', é importante no contexto que a gente vive.

Quando estou fazendo algum exercício, sempre brotam ideias. Parece que libero alguma coisa das articulações...

440

.... Às vezes são ideias aleatórias, mas quando preciso de uma solução pra algo, é uma possível solução pra isso, tipo ideia pra escrever um texto, uma ideia que estava marinando, e **aí eu entendi que talvez meu modo de criação seja esse.**

O corpo é feito mais de espaços do que de coisas

...

Quando foi 1' corrido, achei curto. Parece que esse 1' é muito rápido; às vezes 1' é muito lento; Nos 20" parece que o tempo dilatou um pouco mais...

Fica uma coisa da relação com o rápido e lento, algo ambíguo...

Percepção de consciência.

No 1' corrido entrei num fluxo de pensamento; nos 20" estou conscientemente voltando pro presente a cada 20". Tenho consciência do tempo corrido. É uma diferença de percepção de ação.

Um estado de consciência diferente.

Cronos ao fim

enfim



(I've had) The Time of My Life
Jennifer Warnes e Bill Medley

Para seguir em fluxo artístico-temporal, lembro das palavras de Bergson (2005) indicando a ir além da visão científica do tempo, a fim de observar o mundo material verter em um devir, para que eu possa “reencontrar a duração real ali onde é ainda mais útil reencontrá-la, no território da vida e da consciência”³⁸. É neste território que intento transformar o espaço de trabalho para continuar a investigação.

Até então, o que se torna evidente a partir da experiência, é que o tempo não retorna ao passado, e que não se volta a viver o que já foi, exatamente como se passou. No entanto, podemos elaborar a partir de nossas experiências, retendo os acontecimentos na memória. Schöpke relembra um texto do filme *Blade Runner* (1982), do diretor Ridley Scott, numa cena de despedida de uma das personagens:

“- todos aqueles momentos ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva’.”
(SCHÖPKE, p. 5, 2020)

³⁸ Ibidem, p. 397.

A autora afirma que, tratando-se da ideia de *duração* de Bergson, o texto poderia ser alterado para:

“- todos aqueles momentos ficarão para sempre retidos no tempo, conservados na memória do mundo’.”³⁹

A experiência se conserva na memória do mundo, e percebo que há produção de conhecimento ao pensar sobre seu viés pedagógico, através da elaboração desta experiência em teoria - ideia refletida a partir das palavras de Vieira: “[...] uma pedagogia da experiência desloca o núcleo da formação para o terreno da ação profissional, promovendo processos de teorização da experiência e autenticação de teorias com uma finalidade transformadora [...]” (VIEIRA, 2009, s/p.).

Cada processo de desenvolvimento de uma obra cênica envolve acontecimentos que são concomitantemente de criação e de fruição, de proposição de cena e experiência estética do momento a momento. Mediar e conduzir experiências, agregar um grupo de pessoas que colocam seus corpos e suas vulnerabilidades à serviço da arte, direcionar ações, orquestrar elementos cênicos, administrando o tempo e o espaço, está entre as vivências mais artesanais e delicadas que acredito existir no campo dos ofícios. Adiciona-se a isto o elemento de formação de artistas, e, assim, torna-se evidente a potência transformadora do teatro.

442

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Verus, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**: textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução de Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

³⁹ Ibidem.

CYPRIANO, Adriano. **Performer Nitente**: treinamento e alegorias para criação. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Teatro Escola Macunaíma, 2015.

DUBATTI, Jorge. Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. **Revista colombiana de las Artes escénicas**, v. 9, p. 44-54, 2015.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Revista Rebento**. São Paulo, n. 12, p. 8-32, 2020.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FERREIRA, Melissa da Silva et al. Infância e cena contemporânea: os direitos das crianças no contexto da arte e da cultura. **Conceição/Conception**, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/343343>. Acesso em 10 jun. 2021.

FOLHA ONLINE. Em sua origem, a palavra "formidável" significava "aterrador"; ouça Thaís Nicoleti. **Folha Online**. Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/podcasts/ult10065u411407.shtml>. Acesso em 16 jun. 2021.

GAMA, Joaquim Cesar Moreira. **Alegoria em jogo**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Diretor como Espectador de Profissão**. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (Curadoria). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. SP: Perspectiva, 2007.

HERÁCLITO. **Heráclito: Fragmentos contextualizados**. Tradução de Alexandre Costa. Lisboa: Nacional-Casa da Moeda, 2005.

JINTON, Jona. Singing ice – 2 hours of ice sounds. **You Tube**. USA: Google, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qd-CwJa1SHE&t=4154s>. Acesso em 06 abr. 2021.

JOHNSON, Stephen. 'Time is elastic': Why time passes faster atop a mountain than at sea level. **Big Think**, New York, USA: Big Think, 2019. Disponível em: <https://bigthink.com/surprising-science/time-perception?rebellitem=3#rebellitem3>. Acesso em 10 mai. 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

KUNIFAS, Cinthia Bruck. **Corpo Desconhecido**: um contínuo processo de criação em Dança. 2008.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Aula de Seminário Temático I: Escrita Acadêmica e Performática: Pureza e Perigo**, ministrada no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em agosto de 2018.

MICHAELIS, **Dicionário**. Editora Melhoramentos, 2018. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/absurdo/>. Acesso em: 16 jun. 2021.

- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. Grupo Editorial Summus, 2007.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Com colaboração de Lorna Marshall. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. 2008.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SANDER, Lucia. O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo). **Organon**, v. 16, n. 16, 1989. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/39482/25196>. Acesso em 14 jun. 2021.
- SCHÖPKE, Regina. Instante ou duração? Problematizando e dissolvendo o paradoxo do tempo a partir da querela entre Bachelard e Bergson. **Veritas (Porto Alegre)**, v. 65, n. 1, 2020.
- SILVA, Sergio Gomes da. Do feto ao bebê: Winnicott e as primeiras relações materno-infantis. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 29 - 54, 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652016000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 15 jun. 2021.
- SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VIEIRA, Flávia. **Para uma pedagogia da experiência na formação pós-graduada de professores**. Scielo Brasil, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/Xdd7XGTkDBF4JvWNwyHTN6x/?lang=pt>. Acesso em 18 jun. 2021.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Aula de teatro na educação formal: a aparição do contexto social por meio dos jogos teatrais

Mileni Vanalli.¹

Emily Pimenta²

Resumo

O presente trabalho possui como temática a análise do processo desenvolvido com os/as estudantes durante o período de Estágio Supervisionado na disciplina de Arte no Ensino Médio de uma instituição pública no ano de 2022. Entre os objetivos, constam: analisar as experiências de estágio na escola e compreender como os/as estudantes trouxeram seus contextos sociais por meio do teatro, do jogo teatral e da cena. Como metodologia, buscou-se analisar os relatórios semanais das aulas de teatro e relacioná-los com o conteúdo teórico de teatro político, social e teatro na educação, a partir de autores como Paulo Freire, Zilda Bego, Anatol Rosenfeld etc. Concluiu-se que embora não haja, no contexto educacional atual, lacunas no cronograma de conteúdos programáticos e carga horária para construir processos criativos cujas temáticas sejam fruto da realidade mais urgente e das demandas dos/as próprios/as estudantes, é possível dialogar e compreender, a partir de ações pontuais, as opiniões deles/as e os contextos sociais em que estão inseridos/as.

Palavras-chave: Teatro político; teatro na educação; ensino de teatro; estágio supervisionado.

445

Theater class in formal education: the appearance of the social context through theater games

Abstract

The present work has as its theme the analysis of the process developed with the students during the period of supervised internship in the discipline of art at a public institution in the year 2022. Among the goals are to analyze internship experiences at

¹ Mileni Vanalli Roéfero cursa Doutorado em Teatro na Universidade de São Paulo (USP) e possui título de Mestre em Artes pela mesma instituição. É especialista em Arte na Educação (UNOESTE-2018) e graduada em Artes Cênicas - Licenciatura plena em Teatro pela Universidade Estadual de Maringá (2017). É professora colaboradora no curso de Licenciatura em Teatro da UEM desde 2020. É membro do projeto de pesquisa coordenado pelo professor Dr. Alexandre Flory intitulado "Brecht e o teatro brasileiro: influências, apropriações, atualidade" desde 2021 e professora orientadora no projeto intitulado "Entre a escola no teatro e o teatro na escola: interações e pedagogias possíveis" coordenado pelo professor Dr. Sidmar Silveira Gomes desde agosto de 2022.

Link para o currículo Lattes <https://lattes.cnpq.br/7693980302033513>

² Graduanda do curso de Artes Cênicas - Licenciatura plena em Teatro - pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Realizou trabalhos como dramaturga, atriz, diretora, docente do ensino básico e da disciplina de Arte/Teatro. Participou de congressos, eventos, organizações estudantis e projetos de extensão. Atualmente pesquisa o Teatro e a Literatura em perspectiva interdisciplinar para o Ensino Médio. Formada em Técnico em Informática pelo Instituto Federal do Paraná. Possui conhecimentos na área da linguagem de programação e escrita acadêmica, bem como atuou na área de ensino pedagógico infantil.

Link para o currículo Lattes <https://lattes.cnpq.br/5728338521610090>

the school and to comprehend how students brought their social contexts to the stage through theater, theatrical play, and the scene. As a methodology, we sought to analyze the weekly reports of theater classes and relate them to the theoretical content of political theater, social theater, and theater in education from authors such as Paulo Freire, Zilda Bego, Anatol Rosenfeld, etc. It was concluded that, although, in the current educational context, there are no gaps in the syllabus schedule and workload to build creative processes whose themes are the result of the most urgent reality and the demands of the students themselves, it is possible to dialogue and understand based on specific actions, their opinions, and the social contexts in which they are inserted.

Keywords: Political theater; theater in education; theater teaching; supervised internship.

Introdução

A docência em Teatro compreende um vasto campo de atuação e pesquisa, que pode seguir por caminhos distintos a depender do método pelo qual é conduzido o processo e da perspectiva teórica escolhida como base analítica. Apesar das infinitas possibilidades de trabalho existentes, quando se fala em docência no ensino básico, há conteúdos previamente determinados pelas legislações vigentes e pelo projeto político pedagógico da instituição de ensino e neste artigo pretendemos discorrer sobre uma experiência de prática docente na educação básica.

Nesse sentido, temos como objetivo principal analisar a experiência de estágio na escola básica de modo a compreender como os/as estudantes expuseram as demandas da realidade mais urgente de seus contextos por meio do teatro, do jogo teatral e da cena. Além disso, pretendemos reforçar a importância do ensino de teatro dentro do contexto escolar periférico destacando a experiência de regência obtida ao cursar a disciplina obrigatória de Estágio Curricular Supervisionado II, parte da matriz curricular do curso de graduação em Artes Cênicas - Licenciatura plena em Teatro. Por fim, buscamos responder à seguinte questão: como fissurar o rígido cronograma de conteúdos da educação básica, de modo a tornar possível um espaço dialógico de trabalho em que os/as estudantes possam falar sobre suas experiências e demandas cotidianas?

O estágio foi realizado no primeiro semestre de 2022, no Colégio Estadual Tânia Varella Ferreira, que oferece Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos (EJA), localizado em uma região mais descentralizada na cidade de Maringá-PR. O estágio foi cumprido por dois estagiários acadêmicos

do 3º ano do curso de Artes Cênicas, que ministraram as aulas para uma turma de 40 estudantes matriculados no 1º ano do Ensino Médio, de aproximadamente 15 anos de idade, durante oito semanas, com uma carga horária de duas horas por semana.

Como a nossa ideia com o artigo é compreender como o ensino de teatro permite o aparecimento das experiências, dos questionamentos e dos contextos sociais diversos dos/as estudantes, a metodologia utilizada para a escritura do mesmo foi a análise dos relatórios confeccionados no decorrer do estágio. Os relatos eram produzidos semanalmente e captavam as percepções mais dilatadas das experiências de cada aula. Por conta disso, a partir de cada relatório foi possível aferirmos a temperatura dos encontros, identificando os jogos e as dinâmicas que mais despertaram nos/as estudantes o desejo por revelar inquietações e demandas pessoais. Analisá-los, ao fim do estágio, com certa distância temporal, permitiu visualizar um denominador comum a todos eles. Neste artigo, então, trataremos de colocar em discussão as percepções acerca dessas descobertas.

A primeira questão que é importante ressaltar é o ambiente físico e social em que se deu o estágio. As aulas foram ministradas em uma escola estadual periférica que, considerando o sucateamento do ensino público, provavelmente possui recursos financeiros limitados, bem como outras escolas estaduais do Paraná e do restante do Brasil. Por conta disso, as salas de aula estavam superlotadas, sem espaço físico e carteiras em quantidade suficiente para acomodar os/as estudantes de maneira adequada. Essa é uma informação recorrente quando falamos em ensino público, mas é importante que seja registrada para evidenciar o campo de atuação do estágio em questão.

Como o estágio foi realizado com estudantes no início da última etapa da formação básica, esperávamos que já soubessem o que pretendiam fazer ao término da escola ou, ao menos, que tivessem mais afinidade com algum campo de conhecimento. Porém, a realidade com que nos deparamos foi outra: a maior parte dos/as estudantes não sabia o que pretendia fazer; outra parte alegou não pretender cursar ensino superior pela necessidade de trabalhar para ajudar com as contas em casa; alguns, ainda, chegaram a “brincar” dizendo que fariam administração para saber cuidar da “boca”. O uso da gíria nos fez depreender,

pelo contexto da fala e pelos comentários adjacentes, que os/as estudantes se referiam ao comércio de ilícitos. A menção ao mundo das drogas e a maneira despretensiosa com que as pessoas presentes lidaram com a brincadeira, permitiu concluir que esse talvez seja um ambiente natural para aqueles/as estudantes. Todas essas informações, recolhidas ao longo de oito semanas, possibilitaram um mapeamento rápido, mas efetivo, da realidade imediata dos/as estudantes com os quais lidamos em sala de aula.

Apesar de este ambiente escolar ter sido traçado a partir de uma única experiência, sabemos que o mapeamento acima realizado, ainda que se refira a localidade específica deste estágio, poderia facilmente se encaixar em uma dimensão nacional da educação básica. Ou seja, apesar de versar sobre uma única escola, sabemos que, em outras instituições, a realidade não diverge tanto da apresentada neste artigo.

Neste sentido, percebemos que a realidade escolar em que nos inserimos é reflexo de um projeto de sucateamento e instrumentalização da educação básica, sobretudo após a aprovação da nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em 2018 e do Novo Ensino Médio, que reduziu a carga horária da disciplina de Arte para 1h/semana, além da aplicação do ensino técnico, que prioriza a formação de mão de obra em detrimento da formação do pensamento crítico.

A realidade da educação básica no Brasil tem sofrido severas modificações nas últimas décadas. É evidente que são muitos os fatores componentes dessa equação, mas a questão do investimento é significativa porque afeta também o ensino superior. Sabemos que a maior parte das Universidades públicas e agências de financiamento têm sofrido cortes de verba anualmente e isso recai sobre a qualidade do serviço ofertado.

Como sabemos também que a formação docente interfere na forma como a educação chega aos/às estudantes, há dois elementos que não podemos preterir do horizonte quando falamos em mapeamento do estado atual da educação: com o ensino superior precarizado e com a estrutura da educação básica fadada à reprodução e instrumentalização, é elementar que a realidade escolar far-se-á em chave de uma educação bancária (FREIRE, 1987) que

prioriza o sistema de “decorar” mais do que de aprender e inserir-se na sociedade de modo efetivo (SARTORI, 2008).

De acordo com Sartori, “Ao teorizar uma proposta de educação problematizadora, Freire destaca que a libertação não consiste em uma doação ou em bondade das camadas dominantes, mas que ela pode se concretizar como resultado da construção da consciência” (2008, p. 270). Nesse sentido, acreditamos que o processo de libertação é parte dessa construção da consciência e, para isso, o indivíduo precisa enxergar-se como sujeito social. O trabalho artístico realizado a partir de atividades teatrais pode fazer aparecer o contexto social desses/as estudantes, bem como fazer com que compreendam o jogo de forças existente entre a sociedade capitalista e suas condições sociais.

Não estamos afirmando aqui que o teatro libertará esses sujeitos instantaneamente, mas o compreendemos como uma metodologia possível para que eles vejam a si mesmos na sociedade e sejam capazes de identificar as relações de opressão que os cercam. Também não podemos alegar que mudaremos a vida desses/as estudantes, mas conforme o docente de Teatro possibilita que os/as estudantes tragam, por meio dos jogos e atividades teatrais, suas realidades e vivências de fora da sala de aula, viabiliza também que as pessoas estudantes se questionem sobre essas questões sociais apresentadas por elas mesmas e possam, a partir desta provocação, compreender o amplo espectro político e social em que estão inseridas.

Paulo Freire (1987) menciona que a educação libertadora deve estar associada à formação cultural e social do ser humano. Ou seja, construir um processo pautado na educação libertadora é fazer com que o/a estudante se identifique como sujeito ativo na sociedade e possa se relacionar com ela de forma crítica. Com os apontamentos aqui apresentados, entendemos a importância de, enquanto docentes de Teatro, pensar em uma educação libertadora, na qual o/a estudante veja a si mesmo como ser social e sujeito ativo nessa sociedade.

O contexto da realidade escolar: constatações preliminares

Antes do início das atividades, nos encontramos com a professora regente de Arte³, que foi a supervisora do estágio, para conhecermos os conteúdos do trimestre vigente e entendermos o funcionamento da escola e das aulas. Os conteúdos disponíveis iam de circo (contexto histórico, circo-teatro e palhaçaria) até o teatro épico de Bertolt Brecht.

Esses foram os conteúdos disponíveis que viabilizaram a nossa regência em teatro para aquela turma e, especialmente durante as atividades que envolviam o teatro épico, pudemos entender a visão dos/as estudantes acerca das dinâmicas sociais.

Surpreendemo-nos quando nos deparamos com a obrigatoriedade da aplicação de conteúdos tão distintos entre si de maneira sequencial, como se fossem continuação um do outro porque, evidentemente, a não relação entre os conteúdos influenciaria na coerência dos objetivos das aulas. Como os conteúdos são definidos previamente pelo RCO (Registro de Classe Online), sistema online do Governo do Estado do Paraná, não há tanta maleabilidade quanto à inserção ou remoção de conteúdos, ou seja, os assuntos inscritos na plataforma precisam ser ministrados. Dito isso, notamos que existe uma certa dificuldade em concretizar o objetivo de aplicar aulas com tempo o suficiente para vislumbrar um início de discussão social, levantando temáticas do cotidiano que possam servir como material cênico.

Essa postura pouco flexível pode indicar o tratamento que tem sido concedido à educação atualmente: uma série de conteúdos a serem administrados no menor tempo possível, a fim de cumprir uma extensa lista de demandas. Ao fim, é natural que não haja assimilação desses conteúdos e que essa condução acabe assumindo uma função mais protocolar do que, de fato, uma proposta dialógica e concreta de ensino e aprendizagem.

³ A professora regente da disciplina de Arte possui formação em Pedagogia e Licenciatura em Artes Visuais.

Constituindo o estágio: conteúdos abordados e estudantes

Ao chegar à sala de aula, deparamo-nos com o conteúdo de circo durante as três primeiras semanas. Por conta disso, buscamos aplicar jogos de integração com o intuito de socializar e apresentar o conjunto de estudantes e os estagiários. Realizamos discussões teóricas sobre circo-teatro e perguntamos se os/as estudantes conseguiam tecer associações entre circo e arte. A resposta foi positiva, contudo extremamente rasa: não sabemos se pela timidez e falta de contato ou se por refletir a própria superficialidade da formação.

No período que compreendeu essa temática, trabalhamos com figuras acrobáticas, jogos com fotogramas⁴ que integrassem circo e teatro e, por fim, a palhaçaria. Nesse ponto, pudemos encontrar um conteúdo de maior domínio de nossa parte e com mais possibilidades de diálogo entre as temáticas afins e o teatro em si: a improvisação. Utilizamos como base de improvisação os livros de Viola Spolin, relacionando as propostas da norte-americana ao trabalho voltado para as questões sociais, sobretudo as de opressão, levantadas por Augusto Boal.

O trabalho com improvisação foi imprescindível porque trabalhamos com espontaneidade e possibilitamos aos discentes a liberdade de se relacionar com o coletivo e de encontrar soluções para os problemas propostos. O jogo, segundo Spolin (2006), é uma forma natural e divertida que os jogadores desenvolvem as habilidades necessárias para o teatro formal, bem como para aprender improvisação e “é igualmente útil para expor o iniciante à experiência teatral, seja ele adulto ou criança” (SPOLIN, 2006, p. 5).

Essa mistura de autores se deu por um interesse de encontrar uma base teórica que pudesse alinhar os conteúdos a serem aplicados. Como sabíamos que a etapa final do estágio trataria do teatro épico, Augusto Boal foi um autor importante para subsidiar as propostas mais voltadas para a dimensão social desde o início.

⁴ Trata-se de uma “foto” realizada com o corpo, ou seja, uma pose que os atores realizam representando algo. Segundo Delgado (1998), “é o ‘modo de olhar’, que é retido num fotograma de forma instantânea, como recorte de um instante, uma angulação, um enquadramento. É um momento de eternização na imagem, ainda que as apresentações teatrais sejam efêmeras e passageiras, seu momento de dramaticidade visual fica retido” (DELGADO, 1998, p. 8).

Depois disso, quando os/as estudantes já haviam tido contato com fotogramas, jogos de improvisação, algumas técnicas de Teatro do Oprimido e teatro épico, propusemos, como avaliação, que eles/as escrevessem uma cena cuja temática tivesse alguma relação com algum dos conteúdos e formas apresentados durante o período de estágio. Nesse momento, percebemos a naturalidade com que o contexto social deles apareceu. Todas as cenas escritas e apresentadas eram fragmentos de experiências da vida privada deles/as e revelavam algum tipo de carência social.

Como aponta a autora Zilda Bego (2015), a “Sociologia da infância” passa a ser uma metodologia para compreender o contexto social dos/as estudantes e as problemáticas que os/as cercam. Em sua investigação, ela relata uma experiência em diferentes escolas para apresentar a consciência dos direitos das crianças e adolescentes. No contexto do estágio aplicado, entendemos que esses apontamentos são válidos por termos lidado com um grupo socialmente vulnerável em uma comunidade periférica.

Bego (2015) destaca que o trabalho de conscientização parte de uma curiosidade em relação aos/às estudantes/as excluídos e marcados pelos docentes como os “piores”. Ao analisar a experiência no Colégio Tânia Varella Ferreira, notamos que são essas pessoas, as consideradas “ruins”, que são mais participativas nas atividades práticas e, ao mesmo tempo, as que mais levantam problemáticas advindas de seu contexto social. Ao longo das aulas, buscamos adaptar todos os conteúdos para atividades que tivessem alguma relação com o teatro.

Ao iniciar o estágio, percebemos os subgrupos que compõem a turma: os estudantes mais tímidos, os mais ativos e os considerados “bagunceiros”, que normalmente são excluídos por não participarem das aulas com a atenção esperada. Precisávamos, então, pensar em atividades que acessassem todas essas categorias ou, ao menos, a maior parte delas.

Como o objetivo do estágio, desde o início, girava em torno da possibilidade de colocá-los/as para discutir sobre a indissociabilidade do aspecto social e político da formação subjetiva deles, esse plano nunca deixou de ser a base de nossos planejamentos.

Nesse sentido, concordamos com Bego quando diz que “A formação política que defendo para a categoria infantojuvenil se opõe ao modelo de exclusão e de invisibilidade e se apresenta não só como necessidade, mas, sobretudo por uma sensível e árdua tarefa” (2015, p. 15). Ao trabalhar teatro com adolescentes pensando na formação política e social, não podemos, enquanto docentes, ignorar aqueles/as que são bagunceiros/as demais ou aqueles que não interagem muito. Devemos buscar integrar os/as estudantes na medida em que aplicamos as atividades, preterindo o modo mais superficial de tratamento (ou seja, a mera exclusão) com aqueles/as que não aderem às propostas.

No primeiro encontro, muitos deles tiveram resistência em participar. Imaginemos o seguinte cenário: adolescentes de 14 e 15 anos, no primeiro ano do Ensino Médio, acostumados a desenhar e copiar textos nas aulas de arte, a sentar enfileirados de acordo com o mapa de sala e tendo um professor à frente como autoridade do grupo. Depois, aparecem estagiários de teatro, afastando as carteiras e pedindo que se sentem em círculo, no chão, aplicando jogos de olhar nos olhos, realizar figuras com o corpo, fazer o colega rir fingindo ser um urso e trazer para a sala, por meio do seu corpo, ações que se vê fora da sala de aula. Não é difícil concluir que essas atitudes foram recebidas com espanto e esse comportamento é compreensível.

Porém, ao longo dos encontros, foi perceptível a mudança na adesão às atividades propostas e acreditamos que isso tenha ocorrido devido à relação sólida e horizontalizada que se estabeleceu coletivamente. Spolin (2006) aponta que “O teatro improvisacional requer relacionamento de grupo muito intenso, pois é a partir do acordo e da atuação em grupo que emerge o material para as cenas e peças” (SPOLIN, 2006, p. 9). Ou seja,

[...] ao desviar a competição para o esforço de grupo, lembrando que o processo vem antes do resultado final, libertamos o aluno-ator para confiar no esquema e o ajudamos a solucionar os problemas da atividade. Tanto o aluno bem dotado, que teria sucesso mesmo sob altas tensões, como o aluno que tem poucas chances de ser bem sucedido sob pressão, mostram uma grande liberação criativa e os padrões artísticos nas sessões de trabalho, se elevam quando a energia livre e saudável entra sem restrições na atividade teatral (SPOLIN, 2006, p. 11).

Com isso, acreditamos que a adesão aos jogos de improvisação se intensificou na medida em que conseguimos construir um processo baseado em uma relação de confiança entre as pessoas participantes.

Primeiras experiências com teatro político

As experimentações com o teatro político foram realizadas em um curto período, como todos os outros temas, devido à escassez de tempo e à própria estrutura do estágio. Durante os trabalhos práticos, buscamos focar sempre na discussão baseada em situações de opressão que eles/as identificavam em suas realidades e na forma como eles enxergavam a figura do opressor. A ideia era que eles/as trouxessem o material extraído da realidade deles/as, de modo a trabalhá-lo concretamente.

É importante mencionar que o teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht, consiste na oposição ao que era apresentado no teatro dramático - em suma, uma receita rigorosa do fazer teatral, com personagens comoventes e histórias que anulavam completamente a dimensão histórica, buscando gerar identificação catártica, tal como no teatro aristotélico (ROSENFELD, 2012). Assim, o teatro épico “distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo” (ROSENFELD, 2012, p. 29).

Segundo Rosenfeld (2012), o teatro épico surge, também, com objetivo didático, visando esclarecer o público, sobretudo aquele advindo das classes mais baixas, sobre a necessidade de se compreender a estrutura da sociedade capitalista e a forma como ela é nociva à classe operária. O fato de termos, historicamente, naturalizado um comportamento, não significa que ele não seja passível de transformação. O que Brecht pretende com seu teatro é, entre tantos outros objetivos, fazer com que o público perceba a possibilidade de transformar a sociedade.

Dito isso, Brecht apresenta o conceito de *Gestus Social*, que baseia-se em atitudes gerais que identificam um ser social e um comportamento coletivo, que remete a uma classe social ou a um grupo específico. Um *Gestus Social* existe

quando define as atitudes de um indivíduo perante outros indivíduos. De acordo com Bolle, *gestus* é

[...] signo de interação social. Assim, por exemplo, um homem que vende um peixe manifesta o *gestus* de vender; um homem redigindo seu testamento, uma mulher atraindo um homem, um policial batendo num homem, um homem pagando dez homens — em tudo isso está um *gestus* social para que eles/as compreendessem e incluíssem em suas encenações as diferenças entre gestualidade e *gestus* (1976, p. 394).

Com isso, apresentamos o conceito de *Gestus Social* aos estudantes e os instigamos a buscar *Gestus* identificados por eles nos seus cotidianos. Após trabalhar a temática do épico e algumas práticas de Teatro do Oprimido de Augusto Boal, introduzimos jogos que relacionavam situações de opressão. Enquanto discutíamos as situações apresentadas nas cenas, constatamos que elas refletiam experiências vividas pelos/as próprios/as estudantes. Entre os assuntos tratados, tivemos: abuso policial e na escola, abuso sexual, relacionamento abusivo, racismo e afins. Ainda com Bego, entendemos que o

455

[...] contexto social em que cada criança e adolescente está inserido não é o mesmo, e a pluralidade de situações e características se constituem em diferentes lógicas: criança da escola, da rua, do bairro, exploradas sexualmente, sem famílias, trabalhadoras e tantas outras (BEGO, 2015, p. 15).

No período em que estivemos com eles/as, não foi possível compreender com detalhes a realidade individual de cada um/a dos/as estudantes. O que foi possível observar foi a relação indissociada e natural que se estabeleceu entre a vida cotidiana e o jogo teatral: comentários sobre a própria vida e experiências privadas apareciam como cena, durante um alongamento ou mesmo ao reagir à cena de outras pessoas.

Dito isso, é impossível negar a influência que o teatro pode exercer sobre a formação política de crianças e adolescentes. Não dissemos isso no sentido panfletário e direcionador, visando inseri-los em um pensamento político específico, mas no sentido de compreender a potência da arte enquanto possibilidade de interferir na construção das subjetividades e no refinamento dos discursos, tomando maior consciência da sua condição enquanto ser social.

A partir disso, pudemos identificar, na prática, a possibilidade de materializar o trabalho teorizado por Paulo Freire. Ou seja, tornou-se possível estabelecer pontes entre a experiência relatada e a possibilidade de conduzi-la pela perspectiva da libertação freireana, visando, ao menos, torná-los/as mais conscientes sobre as respectivas condições sociais.

O autor destaca que embora o homem identifique sua relação de opressão, isso pode não impactar na mudança de sua situação. Pelo contrário, ele pode vir a assumir o pensamento operacional capitalista em vez de libertar-se dele: “Isto não quer dizer necessariamente que os oprimidos não tenham consciência de que são pisados. Mas o estar imersos na realidade opressiva impede-lhes uma percepção clara de si mesmos enquanto oprimidos” (FREIRE, 1979, p. 31). Ou seja: a consciência da opressão não é o suficiente para libertá-los, uma vez que, além da conscientização, é necessário também condições materiais para fazê-lo.

Nesse momento, percebemos que o teatro tem o potencial de impedir a internalização desse pensamento, porque pode mostrar caminhos possíveis para modificar essa realidade e não simplesmente alterar as peças no jogo da relação de poder. Porém, sabemos que isso só é possível quando não preterimos os contextos e as realidades em que estão inseridos/as esses/as estudantes.

456

Formação docente

Tendo discutido a visão do contexto social dos estudantes e sua identificação enquanto sujeito social dentro de uma sociedade capitalista de opressão por meio do ensino do teatro na escola, pensamos como a formação docente está relacionada ao ensino de teatro e de arte.

Como já apresentamos anteriormente, foi possível identificar, na prática, como a disciplina é desvalorizada no contexto escolar e como, em arte, o teatro é historicamente concebido como recurso prioritariamente instrumental. As atividades teatrais realizadas costumavam ser consumadas em desenhos, evidenciando a sobreposição das artes visuais em relação às demais linguagens artísticas.

Além disso, essa despreocupação histórica com as humanidades, no geral, revela a postura do próprio sistema educacional, que marginaliza e sucateia essa área do conhecimento. Acreditamos que isso acontece porque, na prática, as disciplinas vinculadas às humanidades estão a serviço da construção do conhecimento crítico. Diferentemente do que se espera na esteira da produção capitalista, não haverá criação de ideias similares, categóricas e ortodoxas; antes, o contrário: esperamos a divergência, a possibilidade de apontar caminhos outros que não aqueles que estamos socialmente orientados a seguir (AZEVEDO FILHO, 2017). A quem, senão às artes, interessa problematizar a postura mercadológica de servilismo e clientelismo irrestrito que tem adotado a educação nos últimos anos? Talvez seja essa uma das razões pelas quais as humanidades têm sido preteridas a cada nova alteração da legislação vigente.

O sucateamento da educação básica ficou visível durante o estágio. A carga horária do componente curricular Arte era de 2h semanais, a turma possuía 40 estudantes matriculados, não havia carteiras o suficiente para acomodá-los confortavelmente, inúmeros conteúdos no programa da disciplina, além de salários desatualizados e baixos, fazendo com que os docentes precisem trabalhar em mais de uma instituição para prover o sustento da família. Com este cenário em vista, qual saída o professor tem, a não ser passar o conteúdo teórico e um desenho relacionado? Não há tempo e saúde física e mental para o/a professor/a realizar um planejamento detalhado, pensado para cada turma, com o rigor metodológico que a ocasião exige.

A respeito disso, Azevedo Filho (2017) aponta que o princípio da relação de desenvolvimento político dos/as estudantes se dá na formação do professor. Segundo o autor, as demandas escolares devem ser abordadas nos cursos de Licenciatura e a formação política do docente deve acontecer neste processo formativo. É o que ele reitera quando diz que

Muitos empecilhos dificultam o ensino de teatro, empecilhos inclusive de natureza burocrática, por isso o processo de Formação de Professores dessa área não deve acontecer refém de algum tipo de idealismo que menospreza a realidade das condições do trabalho em Teatro na escola (AZEVEDO FILHO, 2017, p. 65).

Dessa forma, o professor inicia a sua formação compreendendo, pela própria empiria, as intempéries, carências e escassezes do campo de atuação. Por conta disso, é natural que ele não consiga dissociar essa realidade fissurada da atividade docente e dos conteúdos a ela vinculados. É justamente por essa razão que a sua prática se dá em um campo político: não pelo interesse em “doutrinar” estudantes, como as pessoas alheias ao campo da educação insistem em argumentar, mas porque a formação docente e o seu exercício são calcados em uma prática de resistência aos sucessivos desmontes da educação brasileira.

Considerações Finais

A construção desse artigo foi motivada pela experiência de estágio, em que pudemos associar a teoria estudada no processo formativo à prática de ensino. Embora o estágio tenha se dado de forma fragmentada, pela quantidade de conteúdos não relacionados entre eles que tivemos de ministrar, foi possível vivenciar não só a prática docente, mas a convivência no ambiente escolar e a própria constatação, de perto, do estado atual em que se encontra a educação básica.

A partir disso, pudemos concluir que os/as estudantes possuem consciência política e que o teatro pode potencializar o exercício dessa criticidade, além da própria formação política, social e humana.

Após a experiência docente do estágio, ficou evidente que o ambiente escolar e social reflete nas ações dos/as estudantes/as e isso não pode ser ignorado pelo/a professor/a. Não podemos agir como se os estudantes fossem folhas em branco a serem preenchidas com conteúdos, mas pessoas reais que passam por situações reais que podem chegar aos docentes por meio da arte.

Vale destacar que não idealizamos que todos os/as estudantes serão conhecedores da verdade e libertos do sistema capitalista que nos cerca. Através de nossa curta experiência de estágio, percebemos que a ação teatral possui uma influência positiva na vida de tais jovens e que, mesmo que eles não entendam, de imediato, todo o conteúdo ou nossos objetivos com cada exercício, tiveram a oportunidade de levar para a escola suas visões de mundo e discutilas através da arte.

Teatro é uma ação política, desde sua origem ritualística. Quando falamos de “política”, não tratamos de ideologias específicas ou de organizações governamentais. Pensamos nela enquanto ações desenvolvidas por uma determinada sociedade. O teatro, desde sua origem, possui uma acepção politizante, desde quando foi usado para catequizar, no período jesuítico, até a concepção didática brechtiana que trouxemos neste artigo, por exemplo. Por isso, não é possível pensar arte e teatro e não pensar em política, pois toda ação artística se torna política e em sala de aula isso não se diverge, pelo contrário: é no momento que desconfiguramos o espaço tradicional de sala de aula, afastando as carteiras, propondo exercícios que não tenham relação com desenho e escrita que a consciência política do/a estudante ganha espaço para exercer sua plenitude, manifestando suas inquietações e questionando o *status quo*.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO FILHO, Carlos Augusto de Oliveira. **Estágio curricular: tensionamentos da racionalidade técnica na formação de professores de teatro**. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pós-graduação em Educação Brasileira, UFCE, Fortaleza, Ceará, 2017.

BEGO, Zilda. **Formação política: indicadores de princípios de práticas e mediações pedagógicas com participação infantojuvenil**. 2015. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, UEM, Maringá, Paraná, 2015.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007;

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. **Língua e literatura**, v. 5: 1976 (p. 393-410). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113816/111685>> Acesso em: 23 jun. 2022.

DELGADO, Sandra Magalhães. **O palco da imagem: o revelar do teatro através da fotografia**. 1998. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação)- Faculdade de Comunicação, UFBA Salvador, Bahia, 1998.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: Teoria e prática da libertação**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARTORI, Jerônimo. Educação bancária/educação problematizadora. **Dicionário Paulo Freire**, v. 2, p. 134-136, 2008.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Recebido em 27/06/2022, aceito em 10/11/2022

Um olhar feminista sobre o VI Encontro de Arte Moderna de 1974 em Curitiba

Simone Santos Soares¹

Resumo

Pesquisar a presença e a participação das mulheres nos diversos espaços sociais é premente, uma vez que as narrativas históricas, inclusive as da História da Arte, oferecem os meios para legitimar os discursos sobre os indivíduos e para fomentar a construção da memória social (TVARDOVSKAS, 2013, p. 6). O VI Encontro de Arte Moderna realizado em 1974, em Curitiba - Paraná, foi a única das onze edições a ter a organização conduzida exclusivamente por mulheres. Sobre esse objeto de estudo indago se a peculiar coordenação feminina do VI Encontro de Arte Moderna permite relacionar o evento ao Feminismo de Segunda Onda, e às questões de gênero levantadas no período. A presente pesquisa tem como recorte histórico o ano de 1974, e apresenta um estudo transversal do VI Encontro de Arte Moderna, com o auxílio de fontes bibliográficas, o arquivo dos materiais escritos e pictóricos elaborados pelos participantes durante o evento, fotografias e entrevistas, inclusive com a coordenadora Josely Carvalho.

Palavras-chave: Arte Contemporânea Brasileira; Feminismo; Encontros de Arte Moderna; Curitiba/PR.

A feminist look at the VI Encounter of Modern Art of 1974 in Curitiba

Abstract

Researching the presence and participation of women in the various social spaces is urgent, since historical narratives, including those of the History of Art, offer the means to legitimize discourses about individuals and to foster the construction of social memory (TVARDOVSKAS, 2013, p. 6). The VI Encounter of Modern Art held in 1974, in Curitiba - Paraná, was the only one of the eleven editions to have the organization conducted exclusively by women. Regarding this object of study, I ask if the peculiar coordination of the VI Encounter of Modern Art by women relates the event to Second Wave Feminism, and to the gender issues raised in the period. The present research has as its historical cut the year 1974, and presents a cross-sectional study of the VI Encounter of Modern Art, with the help of bibliographic sources, the archive of written and pictorial materials prepared by the participants during the event, photographs and interviews, including with the coordinator Josely Carvalho.

Keywords: Brazilian Contemporary Art; Feminism; Encounters of Modern Art; Curitiba/PR.

¹ Simone Santos Soares é formanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Participa do Projeto de Iniciação Científica A atuação de Adalice Araújo na criação, crítica e historiografia dos Encontros de Arte Moderna (Curitiba, 1969 - 1974), orientada pelo Prof. Dr. Artur Correia de Freitas. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7290233653052106> E-mail: soares701848@gmail.com

Introdução

Para os artistas contemporâneos, a vida é tomada como material de trabalho, dentro de uma visão da arte como potência de “transformação e crítica histórica aos modelos impostos e normas sociais.” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 20). Margareth Rago, citando Georg Simmel, afirma que enquanto estruturas construídas socialmente, esses modelos e normas são produtos de um mundo em que as “formas sociais, as atividades profissionais e as expressões artísticas” têm sido determinadas pelos homens (RAGO, 2013, p. 23).

Na esteira da busca pela visibilidade das mulheres nos diferentes espaços, sobretudo dentro do ambiente artístico paranaense, nos deparamos com o desejo por elucidar a participação das mulheres em eventos de arte realizados em Curitiba na segunda metade do século XX. Entre os inúmeros acontecimentos que marcaram esse período, os Encontros de Arte Moderna foram eventos anuais ocorridos entre os anos de 1969 e 1980, em Curitiba, idealizados por Adalice Araújo, principal crítica de arte do estado, enquanto professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Embap, e realizados com ajuda do Prof. Ivens Fontoura e do Diretório Acadêmico Guido Viaro, ambos da Embap.

Adalice Araújo esteve à frente da organização dos Encontros de Arte Moderna até o ano de 1974, articulando participações de artistas e críticos de arte contemporânea. Em 1974, convidou Josely Carvalho, artista visual, para coordenar mais uma edição do evento. Por sua vez, a artista envolveu sua irmã Jocy de Oliveira, musicista. Ambas são artistas de projeção internacional em suas respectivas áreas. Nesse ano aconteceu o VI Encontro da série, o mais emblemático de todos, pela característica de ter ampliado grandemente o acesso do público à arte contemporânea, e também por ter sido a única das edições a ter a organização e condução do evento realizadas exclusivamente por mulheres. Sobre esse objeto de estudo questionamos: é possível relacionar o evento ao Feminismo de Segunda Onda, e às questões de gênero levantadas no período?

Herdeiras do movimento de ampliação dos direitos civis, no século XX as mulheres buscaram ampliar seu espaço de participação na sociedade, incluindo

o ambiente da arte. A ideia de arte fundamentada em parâmetros universais, isentos, neutros, constitui o cânone artístico em que o protagonista é o homem branco, e onde se instaurou o mito do gênio e da musa (TRIZOLI, 2018, p. 17). Cláudia Priori aponta algumas das barreiras enfrentadas por diversas gerações anteriores de artistas:

As mulheres eram consideradas inaptas para o mundo das artes, da criação e da composição, produzir e criar eram considerados algo impróprio para o gênero feminino. A elas cabiam apenas a cópia, a tradução, a interpretação; cabia apenas ser a musa, objeto de inspiração para as artes feita pelos homens. (PRIORI, 2017, p. 361).

A arte é inevitavelmente moldada e limitada pelo tipo de sociedade que a produz. Conforme bem apontado por Linda Nochlin, a questão da igualdade entre os sexos, na produção artística, tem menos a ver com características intrínsecas de cada um - como a ideia equivocada do grande artista que detém “um poder atemporal e misterioso” (2016, p. 14), em contraste com mulheres “naturalmente” desprovidas desses dons - do que com “nossas estruturas institucionais” (NOCHLIN, 2016, p. 12). Para os homens: o apoio de pais e professores desde tenra idade, as condições materiais e de tempo, a aceitação social, entre outras; enquanto as mulheres teriam outras demandas e expectativas impostas (NOCHLIN, 2016, p. 22).

Conforme citado por Tvardovskas, Judith Butler, na obra Problemas de gênero, “desconstrói a naturalidade das categorias de sexo e gênero, mostrando como esses são inscritos no corpo por meio de uma gestualidade repetida cultural e historicamente[...]” (2013, p. 14). Tvardovskas ainda nos instrui:

a tradição naturaliza as diferenças, justificando no corpo e na carne as hierarquias de valor, a desvalorização das esferas da existência tidas como femininas e a violência material e simbólica contra as mulheres. (2013, p. 23).

Um corpo “definido por convenções sócio históricas, de repetições incessantes que atuam em todos os níveis do humano, do cotidiano mais banal ao científico mais elaborado” (SWAIN, 2000, n.p.). Todo um complexo de instrumentos simbólicos contidos na linguagem, nos “[...] conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas, que ao mesmo tempo as impõe e as mantêm”

(FOUCAULT, 1997, p. 12). O valor da mulher, embutido em sua “feminilidade”, constitui um papel imposto às mulheres pelos sistemas de representação dos homens (IRIGARAY, 2017, p. 96), introjetado em todas as instâncias da vida social, inclusive no ambiente artístico.

Na Europa e Estados Unidos as pautas de reivindicações do Feminismo de Segunda Onda focavam no ser mulher, em sua busca pela autonomia e controle do próprio corpo, e pelo exercício da sua sexualidade. No Brasil, embora esses temas tenham sido em grande parte sobrepujados, mesmo dentro do próprio movimento feminista, pelo confronto em favor dos direitos democráticos, contra a ditadura, e pela anistia dos presos e exilados políticos do país (PEDRO, 2006, p. 263), diversos grupos de mulheres mantiveram em suas pautas as questões do direito ao corpo e ao prazer, identificadas com o Feminismo de Segunda Onda (PEDRO, 2006, p. 266).

Pensando o contexto do Paraná, a “realidade de inserção das mulheres nas artes e na profissão de artista” não diferiu da apresentada nacional e internacionalmente (PRIORI, 2017, p. 363). Nesse sentido, a atuação de Adalice Araújo representa uma ampliação do espaço feminino na arte. Nascida em Ponta Grossa-PR em 1931, Adalice Araújo tornou-se a principal crítica de arte do estado, com uma coluna semanal no Jornal Diário do Paraná no período de 1969 a 1974, e depois, no Jornal Gazeta do Povo, de 1974 a 1985. Além de lecionar na Embap e na Universidade Federal do Paraná, também dirigiu o Museu de Arte Contemporânea do estado entre os anos de 1986 e 1988 (OLIVEIRA, 2020). Entre as inúmeras contribuições que trouxe à arte, Reis conta que Adalice Araújo, no início de sua carreira, ao perceber a “escassez de materiais sobre artes visuais” (2020, p. 82), passou a produzir uma vasta pesquisa sobre artistas paranaenses e escrever obras basilares acerca da história da arte produzida no Estado, a exemplo do Dicionário das Artes Plásticas do Paraná.

Conforme destaca Deisi Barcik, a professora Adalice, ao idealizar e promover os Encontros de Arte Moderna,

estimulava os estudantes de Artes a contribuírem com a organização de encontros com artistas, críticos e intelectuais brasileiros a fim de abrir as portas de Curitiba e do Paraná para aquilo que estava acontecendo de mais atual na esfera artística nacional e internacional. (2013, p.58).

Os dois primeiros Encontros, embora tenham tido “evidente importância pedagógica e formativa” (FREITAS, 2017, p. 89) seguiram uma linha ortodoxa de palestras, cursos e exposições, comuns a eventos acadêmicos.

Os Encontros que aconteceram entre os anos de 1971 a 1974, no entanto, foram se consolidando como espaços de experimentação artística. Além de palestras de renomados professores, críticos e artistas, exposições e cursos práticos, alguns episódios distinguiam esses eventos, e abriam um leque de possibilidades estéticas, a exemplo do Sábado da Criação, parte do III Encontro realizado em 1971; a Expedição ao Centro Politécnico, no IV Encontro, em 1972; e sobretudo, nosso objeto de estudo, o VI Encontro.

O Sábado da Criação, durante o III Encontro de Arte Moderna, foi uma experiência semelhante aos Domingos da Criação, conduzida pelo próprio Frederico Moraes, e realizada no então canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba. Incentivados a explorarem ludicamente o ambiente, repleto de materiais alternativos, como tijolos, pedras, barras de ferro e manilhas, os cerca de 30 participantes realizaram experimentos estéticos que valorizavam a “efemeridade e, sobretudo, a inventividade coletiva diante do caos” (FREITAS, 2017, p. 115).

465



Fig. 1: Encenação poética no Sábado da Criação. Foto de Key Imaguire Jr. Curitiba-PR, 1971. Disponível em: < <https://www.plural.jor.br/colunas/arte-em-movimento/quando-a-arte-invadiu-as-ruas-de-curitiba-os-encontros-de-arte-moderna/>>.

Registradas pelo olhar da câmera, eram obras que só existiam enquanto processo, “encenação poética”, “pretexto para os gestos de seus autores” (FREITAS, 2017, p. 116), a exemplo do gesto artístico performático praticado por Alfredo Braga e Stela Schuchovski (Fig. 1). Como bem salientou Artur Freitas, “ao invés da postura séria e adulta da arte de museu, o Sábado da Criação se abriu ao descompromisso inventivo dos gestos lúdicos e improvisados” (2017, p. 119).

O IV Encontro teve uma experiência que não constava na programação original: a Expedição ao Centro Politécnico. Um grupo de artistas e estudantes convidaram Frederico Moraes e Artur Barrio para uma experiência criativa nos moldes do que acontecera no ano anterior. A maior parte das intervenções realizadas pelos artistas no local possuíam aspecto escultórico e efêmero, gestos performáticos semelhantes aos do Sábado da Criação. A última experiência foi uma performance improvisada, iniciativa da artista Silvia Parmo Folloni. Usando um novelo de lã, a artista passou a atar os presentes entre si, incluindo ela própria, criando um grande “novelo de gente” (FREITAS, 2017, p. 239). Os participantes assim atados voltaram ao centro da cidade de Curitiba, em um jipe aberto. As ações estéticas conduzidas no Centro Politécnico se orientaram “na contramão das abordagens utilitárias, pela afirmação lúdica e formal, ali entendida como uma expressão da ideia de liberdade.” (FREITAS, 2017, p. 232).

Os Encontros de Arte Moderna tiveram um papel “conceitual, estratégico e programático [...] em direção a uma cultura dinâmica na contemporaneidade” (REIS, 2020, p. 89). Os eventos ensaiaram “outras possibilidades artísticas coletivas”, propiciando a aproximação de “artistas e público das experimentações mais radicais da arte brasileira” (REIS, 2020, p. 90). Apesar do nome, foram os “catalisadores das novas tendências e linguagens da arte contemporânea em Curitiba.” (MALMACEDA, 2018, p. 193). Fernando Bini, em entrevista a Luise Malmaceda, conta que os Encontros levavam os estudantes a “discutir o que tinha sido visto” durante os eventos e a refletirem sobre “o que estava sendo feito aqui em Curitiba” em arte (BINI apud MALMACEDA, 2018, p. 203).

Conforme citado, em 1974 Josely Carvalho foi convidada para a coordenação do VI Encontro. No início da carreira a artista desenvolveu pesquisa em gravura. Posteriormente formou-se em Comunicação Visual pela Washington University, e passou a residir e lecionar nos Estados Unidos. Conforme nos conta Artur Freitas, em 1973 Josely Carvalho estava se tornando uma artista proeminente no cenário internacional: primeira artista brasileira premiada pela National Endowment for the Arts, atuava como artista em residência na comunidade de Arlington, Virgínia, e anteriormente “como professora visitante na Faculdade de

Arquitetura da Universidade Autônoma do México.” (FREITAS, 2017, p. 278). No México, Josely Carvalho realizou uma experiência artística coletiva, em que os participantes puderam “interagir de forma inusual com os espaços da cidade.” (FREITAS, 2017, p. 278). Em março de 1972, cerca de mil e quinhentos alunos e cem professores da Universidade participaram do happening urbano, envolvendo-se com a cidade a partir de instruções que serviram para sensibilizar quanto ao espaço e seus ocupantes (FREITAS, 2017, p. 278). Em Washington, local da segunda parte da experiência desenvolvida no México, a artista partia de “temas como SOM-COR-MOVIMENTO-FORMA-ESPAÇO para captar os problemas da cidade e do seu meio ambiente” com auxílio de exercícios de percepção baseados na Gestalt (ARAÚJO, 1973).

Irmã mais velha de Josely Carvalho, Jocy de Oliveira nasceu em Curitiba e mudou-se aos três anos para São Paulo. “Pianista precoce, aos oito anos já se apresentava no Teatro Municipal” (FREITAS, 2017, p. 328), e com “onze anos ganha o primeiro Concurso no Brasil Carlos Gomes (Campinas) apresentando-se como solista da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo” (ARAÚJO, 1974a). Em 1963, mudou-se para os Estados Unidos, onde participou de algumas apresentações da obra de John Cage, mantendo contato pessoal com o artista. Freitas credits a essa aproximação a inspiração para a Homenagem a Duchamp com a execução da peça de Erik Satie, conforme veremos adiante, uma vez que Cage era um admirador confesso, tendo dedicado obras a ambos os artistas (2017, p. 328).

Considerando a trajetória artística de Josely Carvalho e suas experiências comunitárias de arte no México e Estados Unidos, Adalice Araújo preconizou que a participação da artista nos encontros “seria a primeira experiência de criatividade com caráter eminentemente ecológico, que envolveria toda uma cidade a se realizar no Brasil – saindo do espaço restrito do museu e do atterro” (1973). Convite feito e aceito, Josely Carvalho passou a conceber e organizar o VI Encontro de Arte Moderna, evento que extrapolou o alcance das edições anteriores, em termos de amplitude de atuação, envolvendo não apenas grupos de estudantes ou interessados em arte, mas os habitantes da cidade, em vários fazeres artísticos coletivos e complementares entre si. Josely Carvalho idealizou, organizou e coordenou uma série de ações que foram realizadas no VI Encontro

de Arte Moderna, a exemplo da Gincana Ambiental e da Peça do Pão, nos mesmos moldes das experiências no México e Estados Unidos, ou seja, propostas artísticas coletivas e participativas.

A Arte Nas Ruas De Curitiba

O VI Encontro de Arte Moderna, realizado em 1974, caracterizou-se por uma série de performances em vários pontos da cidade. Nessas diversas performances, a arte passou a ocupar o “espaço comum, no qual transitamos e vivemos, das salas das galerias às ruas da cidade” (FREITAS, 2018, p. 37).

Noticiada meses antes do acontecimento, a proposta apresentada por Josely Carvalho para o Encontro partia do pressuposto de ser “uma série de eventos e laboratórios onde a arte é um processo de socialização e humanização”. Conforme Freitas, para Josely Carvalho, o trabalho em grupo teria um valor maior do que possuir um quadro artístico (FREITAS, 2017, p. 282). Para a artista interessava que os habitantes vivenciassem as mudanças urbanísticas recentes por que passara a cidade, mas que o fizessem de um modo compartilhado. Explorando essa linha de pensamento, Josely Carvalho propôs alguns eventos artísticos simultâneos, de caráter lúdico e de execução coletiva, numa experiência comunitária “cujo tema principal é a Cidade” (ARAÚJO, 1974b), e que foram realizados entre os dias 24 de agosto a 2 de setembro de 1974. “A primeira direção, o conceito, era a cidade, o urbanismo, o humano, a humanidade dentro de uma cidade, e uma cidade que estava se reestruturando de uma maneira humana” (CARVALHO, 2022, n.p.). Conforme destacou Adalice Araújo

O programa se dirigiu a uma atuação viva do participante para que através de atividades artísticas pudesse desenvolver uma consciência de si mesmo, de sua participação em grupo e de sua responsabilidade em relação ao meio ambiente. (1974a).

O objetivo do evento era, portanto, que a partir de uma consciência pessoal, houvesse um desdobramento para uma consciência coletiva, o que resultaria em uma maior responsabilidade com a sociedade e o espaço compartilhado que habitamos. Um ideal que incorpora a potência da arte como veículo de

transformação social, assumido pelos artistas de vanguarda em suas práxis de conjugar arte e vida.

Levar o habitante da cidade a vivenciar o espaço de forma artística, faria com que ao invés de mero espectador da obra, fosse também criador, em alguma medida, como “aquele no qual a obra se realiza” (COSTA, 2002, p. 49). Josely Carvalho, à época, partia do pressuposto de que todos somos artistas: “I started from the basis that we are all artists.” (DUGANNE, 2019, p. 5). O VI Encontro foi mais uma oportunidade de “compartilhar a criação artística, acreditando no potencial político de emancipação do público/espectador e transformando-o em agente positivo da experiência.” (MALMACEDA, 2018, p. 201). A artista, por sua vez, assumiria um papel propositor, ao incluir o público em sua ação artística.

Algumas das atividades realizadas, que os habitantes de Curitiba assistiram e puderam participar, conforme destacadas por Newton Goto:

homenagem a Duchamp; partidas de xadrez; corredor de guarda-chuvas; peça Vexations, de Eric [sic] Satie tocada ao piano durante 18 horas e 40 minutos em praça pública; modelagens em massa de pão, feitas, assadas e comidas pelos participantes; passeio em grupo pelos bairros [Gincana Ambiental] (2001).

469

Adiante vamos examinar mais detalhadamente as duas principais experiências do VI Encontro: a Gincana Ambiental e a Homenagem a Duchamp.

Gincana ambiental

Dispondo “da cidade como lugar privilegiado para a experiência do sensível”, a proposta da Gincana Ambiental atribuía à arte, como consequência, uma tarefa “de cunho existencial e pedagógico.” (FREITAS, 2017, p. 283). Segundo Josely Carvalho, a arte deveria ser usada “para formar melhores indivíduos”, e a ‘Escola de Arte’ seria um espaço “não para fazer artistas, mas para humanizar”. (ARAÚJO, 1974c). A artista explicitava suas ideias em termos da educação não como a ação de aprendizado que era tradicionalmente experimentada nas escolas, e sim como um processo integral, que abrange “‘nossos músculos, nossos sentidos, nosso todo; envolve um processo afetivo’ que ‘não existe apenas dentro do indivíduo’, mas na ‘inter-relação do indivíduo com um meio ambiente mutante’” (CARVALHO, 1974, n.p.).

Esse meio ambiente mutante para a experiência de educação sensorial integral seria a cidade de Curitiba e Região Metropolitana, e o tempo previsto para a ação o final de semana entre os dias 24 e 25 que, de modo atípico para um mês de agosto, apresentou-se ensolarado e quente.

Divididos em equipes no dia anterior, cada uma delas deveria “percorrer uma série de locais predeterminados de Curitiba” (FREITAS, 2017, p. 281). Não existem registros do número total de participantes, ou da quantidade em cada equipe. Ao total, foram formadas 10 equipes, “por alunos dos cursos de artes visuais da Belas Artes” (FREITAS, 2017, p. 286). À cada equipe foram destinados alguns espaços da cidade, um local para cada período do dia (manhã, tarde e, no sábado, também à noite), a serem percorridos durante os dois dias da gincana, conforme as instruções por escrito de Josely Carvalho.

Nas instruções haviam desde uma lista de opções de transporte (ônibus, taxi, os pés, carroça, bicicleta, automóvel, trem etc) - com a observação de que deveriam ser utilizados no mínimo dois tipos diferentes, até uma série de atividades

concebidas pela artista e distribuídas para cada um dos grupos formados em envelopes, contendo pequenas instruções, marcadas pela linguagem concisa que sugeriam ações simples que visavam condicionar os participantes a um real envolvimento no processo criativo. (MALMACEDA, 2018, p. 251).

470

Algumas das sugestões traziam implícitas a ideia de movimento do corpo para obtenção de uma variação da experiência estética, como “fechar ‘os olhos’, tocar ‘os objetos’, caminhar ‘em outra direção’, abrir ‘os olhos’ e, por fim, descrever ‘os objetos com palavras e com desenhos imediatamente” (FREITAS, 2017, p. 287). Era esperado algum tipo de alteração pessoal, na relação com o espaço urbano e seus habitantes, daqueles que vivenciassem uma experiência potencialmente transformadora como a Gincana Ambiental.

Com os roteiros entregues, as equipes se dividiram pela cidade, visitando desde locais turísticos famosos como a “Boca Maldita, a Rua Riachuelo, a Feira Livre atrás do campo do Curitiba ou o Mercado Municipal”, e espaços voltados ao lazer, como “praças e parques, [...] zoológico do Passeio Público, a Feira de Artesanato [...] e os restaurantes de Santa Felicidade”, até “lugares de exclusão social, como o Presídio do Ahú e as favelas do Prado Velho, da Vila Oficinas, de

Santa Quitéria, da Vila Guaíra e do Aeroporto”. Em outro viés, as escolhas contemplaram desde “contextos marginalizados das prostitutas do Parolin e dos homossexuais da rua Carlos Cavalcanti”, até templos da Assembleia de Deus, Catedral Metropolitana, Rosa Cruz e Seicho-no-ie (FREITAS, 2017, p. 289), em um itinerário imersivo na cidade.

Ao experimentar a cidade, duas questões foram apresentadas aos gincaneiros: a interação com os habitantes ou frequentadores de cada espaço, e a percepção das atividades que aconteciam nesses lugares. No primeiro caso, essa interação deveu-se não apenas pelo compartilhamento do mesmo espaço comum, mas também pela orientação no sentido de entrevistar as pessoas com as quais os participantes entraram em contato, conforme o teor das respostas colhidas do público, relativas a indagações sobre Arte em todos os grupos e contextos (MAC/PR, 1974). No caso das percepções das atividades, faziam parte da experiência de imersão do participante no ambiente urbano (FREITAS, 2017, p. 286). As percepções estéticas colhidas durante a Gincana deveriam ser registradas por qualquer meio escolhido, sendo alguns materiais sugeridos: lápis, papel, câmera de cinema ou fotográfica, gravador, mas também imaginação, olhos, ouvidos, dedos, poesia, olfato e tato (FREITAS, 2017). Embora não se saiba ao certo quantas equipes cumpriram o roteiro determinado, ou ao menos parte dele, existem gravações, desenhos e testemunhos escritos de metade das equipes, arquivados no Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea, em Curitiba.

Armados de disposição, as equipes passaram a cumprir seus itinerários. Para exemplificar os percursos percorridos pelas 10 equipes, vamos destacar aqui as deambulações de um dos grupos, a Equipe X, cujos registros cobrem a maior parte do percurso designado, conforme disponível no material encadernado pelo Museu de Arte Contemporânea (MAC/PR, 1974).

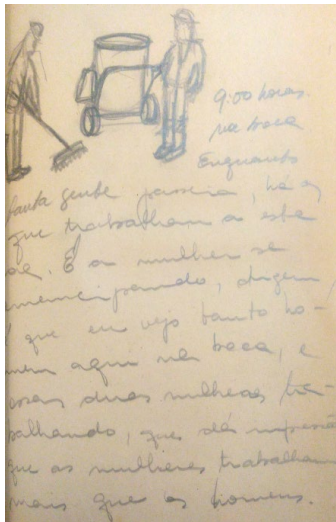


Fig. 2: Observação do gincaneiro sobre a Boca Maldita. Não identificado. Curitiba-PR. MAC/PR, 1974, n.p.

Seguindo o percurso da Equipe X, nossa primeira parada aconteceu na manhã de sábado, na Boca Maldita, localizada na Rua XV de Novembro, próxima da Praça Osório. Espaço onde reúnem-se senhores, principalmente idosos aposentados, a Boca Maldita é célebre por ser o palco de discussões dos principais acontecimentos da cidade e do país. Interagindo com o ambiente, os gincaneiros desenharam, entrevistaram pessoas e colheram suas impressões do local. Um desses participantes observou duas mulheres trabalhando no local, “funcionárias da prefeitura que limpavam a calçada” e comparou essa atividade ao ócio dos frequentadores da Boca Maldita concluindo: “9:00 horas na Boca. [...] eu vejo tanto homem aqui na Boca, e essas duas mulheres trabalhando, que dá impressão que as mulheres trabalham mais que os homens.” (MAC/PR, 1974, n.p.). Embora sutis e socialmente encobertas, essas diferenças entre os gêneros não passaram despercebidas ao olhar sensibilizado dos gincaneiros (Fig. 2).

472

Almoçaram no Quick Avenida Restaurante, e ao menos quatro membros da equipe tomaram um táxi em direção ao Aeroporto e à favela nas imediações. Na favela, os jovens encontraram resistência ao tentar estabelecer uma relação de confiança com os moradores locais. Em um boteco, os jovens experimentaram os limites da comunicação entre pessoas oriundas de lugares e experiências de vida tão distintas. Cercados de homens “negros, pobres, alcoolizados”, tiveram dificuldades em entender sequer uma palavra do que falavam. Na outra mão,

não conseguiram fazer-se entender, desconhecendo um modo e um linguajar eficiente para explicar àquela gente a razão de estarem ali. “Os moradores da comunidade também não tinham como decodificar as intenções daqueles estranhos visitantes”, e passaram a tratá-los como se fossem da polícia, mesclando em suas falas desconfiança e intimidação, perceptível no registro de um dos gincaneiros: “o carrinheiro [ao conversar com os gincaneiros] ‘disse que não ia dedar ninguém’ [...]” (FREITAS, 2017, p. 315). Gincaneiros e moradores não dispunham de um mesmo código linguístico e estético, que tornasse a comunicação efetiva.

Após a favela, os participantes da Equipe X encaminharam-se ao Aeroporto, local em que planejavam realizar uma intervenção artística. A ação consistia em fazer tocar, nos autofalantes, a seguinte mensagem gravada em fita cassete: “Atenção senhores passageiros com destino a um experimento, faça parte de um processo. Por favor, queiram formar uma fila para receber seu bilhete. Muito obrigado. Boa viagem”. A mensagem estava em inglês, francês, espanhol e português, e foi gravada simulando “as falas informativas e monótonas que se ouvem nos aeroportos” (FREITAS, 2017, p. 309). Ao ser tocada, os gincaneiros deveriam entrevistar passageiros que desciam dos aviões e registrar suas reações ao experimento. A ação não foi autorizada, sendo que a recusa categórica da autoridade local gerou frustração e a sensação de desperdício de tempo (FREITAS, 2017, p. 310).

Em seguida, a Equipe X dirigiu-se para o Jardim Schaffer, para presenciar a corrida de carrinhos de rolimã que acontecia no local aos sábados. Próximo do Bosque Alemão, o Jardim Schaffer, à época, apresentava a geografia de ruas desniveladas, asfaltadas, sem moradias e sem movimento de carros, local propício para a prática. Ambiente predominantemente masculino, reunia garotos e homens de idades variadas, divididos por sua vez entre corredores de carrinhos de rolimã e admiradores. Aos participantes da Gincana couberam registrar em desenhos, fotografias e entrevistas suas interpretações sobre o sentido da atividade. Pelas entrevistas e anotações é possível identificar a frequência massiva de pessoas das classes econômicas mais ricas (FREITAS, 2017, p. 295).

No domingo, a Equipe X dirigiu-se à Igreja Seicho-no-le pela manhã, participando de uma “cerimônia fúnebre em que se estava rezando às almas em japonês” (depoimento não identificado, MAC/PR, 1974, n.p.). O sentimento experimentado e registrado pelo gincaneiro, ao ouvir o serviço, foi de paz interior. À tarde, o grupo realizou uma visita ao Centro Comercial do Boa Vista, realizando algumas entrevistas com moradoras locais sobre arte. Apesar do esforço, somente conseguiram coletar algumas poucas informações sobre o nível de educação e quantidade de filhos. O teor das respostas, expressas em frases como: ‘não se interessa por arte’, ‘não conhece pintor’, deixa uma impressão geral de que no entendimento delas, arte seria uma matéria distante da vida cotidiana (MAC/PR, 1974, n.p.).

Os gincaneiros, “oriundos do mundo da arte” realizaram “um mapeamento estético da cidade, flanando por suas ruas, parques, igrejas e favelas”. Nesse mapeamento registraram a vida cotidiana da urbe na forma de desenhos e anotações (FREITAS, 2017, p. 319). Fica clara a característica da Gincana de evento amplamente acessível, ao qual todos poderiam comparecer, ainda que sem convite, rito ou protocolo, em um momento que envolveu de

participantes a outras pessoas que foram inquiridas ou assistiram ou de qualquer maneira estiveram no meio ambiente do evento, muitas sem saber que estavam contribuindo com suas palavras ou com sua presença no grande ‘cenário’: a cidade de Curitiba. (SEMANA..., Diário do Paraná, 1974).

Parte da proposta compreendia um diálogo entre os gincaneiros e o público. Nesse aspecto a Gincana apresentou sua principal dificuldade: pretendendo que a arte saísse dos museus e fosse ao encontro do povo, não encontrou a desejada reciprocidade. Nas palavras de Gabriela Koentopp, “a experiência da Gincana foi uma via de mão única, já que a maior parte dos entrevistados não viu a atitude dos gincaneiros como uma forma de arte.” (2020, p. 74).

Apesar desse desacordo, gincaneiros e público participante foram instados a refletir onde se situavam as fronteiras da arte, “o que distinguia a linha sutil que separa arte e vida” (GOLDBERG, 2015, p. 143). Conforme Luana Tvardovskas (2013) a arte, o olhar poético sobre o mundo, é um caminho para a construção de saberes. Nesse sentido, a mobilização de equipes; a imersão dessas equipes na vida da cidade; a experimentação de um desfrute estético de diferentes

ambientes; o encontro com realidades sociais distantes das vividas ordinariamente pelos gincaneiros; todos esses passos, realizados de forma participativa e autogerida pelas equipes, fizeram da Gincana um espaço de construção coletiva de saberes. Os participantes foram incentivados a desfrutarem da cidade de modo livre e autônomo, sem que houvesse uma coordenação direta das ações de cada grupo. Uma experiência social libertária de vivência artística concebida por Josely Carvalho: a experiência da vida como forma de arte. Em depoimento à autora, a artista define a Gincana Ambiental como a mais importante ação artística do VI Encontro de Arte Moderna de 1974, por ter dado a direção para que as pessoas explorassem toda a cidade, o que constituía o conceito principal do evento. (CARVALHO, 2022, n.p.). Ainda conforme Josely Carvalho, a Gincana “foi uma procura pela alma de Curitiba, para que o povo pudesse ter um encontro com essa alma. E claro, a alma é feminina”. (CARVALHO, 2022, n.p.).

Homenagem a Duchamp

Última parte do VI Encontro de Arte Moderna, Homenagem a Duchamp também recebeu ampla cobertura da mídia jornalística. Dias antes a Folha de Londrina, na coluna Criatividade (1974), anunciara o evento como “um barato diferente que encherá de cores e alegria a sizuda (sic) Curitiba.”. Também a Seção de Aramis Millarch no jornal Estado do Paraná do dia 31 de agosto, destacando a execução ao piano da peça Vexations, de Erik Satie, e a performance Peça do Pão , convidava turistas, população e todos a “assistir/participar de um dos mais originais acontecimentos artísticos registrados em Curitiba” (MILLARCH, 1974), reforçando o caráter experimental no campo da criatividade.

Homenagem a Duchamp foi uma colagem de diferentes tipos de eventos e performances, executados ao longo do sábado, 31 de agosto, em cinco pontos próximos no Centro de Curitiba. O nome do evento teve a contribuição de Jocy de Oliveira, e resgata a importância de Marcel Duchamp, artista dadaísta francês, para as novas vanguardas dos anos 1960 e 1970 (FREITAS, 2017, p. 335). Todo o ambiente multimidiático da Homenagem foi imaginado e criado baseado na estrutura temporal da peça Vexations, como veremos adiante (DAS SEIS..., Diário do Paraná, 1974).

Quem entrasse nesse dia no Museu de Arte Contemporânea – MAC, na Rua Emiliano Pernetta, teria o primeiro impacto ao passar sob um corredor de guarda-chuvas pendurados no teto. A instalação foi executada por alunos da Embap, e remetia ao imaginário dadaísta de Duchamp, conforme folder do evento (MAC/PR, 1974, n.p.). Dentro do museu, uma apresentação multimídia composta por projeções de trechos de filmes dadaístas, slides, gravações de peças de John Cage e Erik Satie executadas ao piano por Jocy de Oliveira, em uma montagem realizada pelas irmãs (KOENTOPP, 2020). Os visitantes mergulharam no universo dadaísta experimentando

a explanação de Jean Arp sobre a origem da palavra dadá, algumas observações de Marcel Duchamp sobre arte e xadrez, os onomatopeicos poemas sonoristas de Hugo Ball, a fabulosa receita para fazer poesia de Tristan Tzara, além de frases do manifesto dadaísta. (FREITAS, 2017, p. 333).

Um ambiente propício para preparar o espírito a uma imersão ainda maior no espírito anárquico vanguardista que seria vivenciado ao longo do dia.

Ao lado do MAC, em um espaço improvisado dentro de uma garagem, pessoas que por ali transitavam eram convidadas a modelarem peças com massa de pão. Uma vez assadas, as esculturas eram consumidas ali mesmo, pelos próprios artistas, em um ato de autofagia da obra matérica (MALMACEDA, 2018). De todas as performances artísticas realizadas nesse dia, a Peça do Pão, coordenada pela própria Josely Carvalho (Fig. 3), foi a que teve a melhor aceitação do público, recebendo a participação de um grande número de pessoas de um amplo espectro social, incluindo moradores de rua atraídos com a possibilidade de uma refeição gratuita.

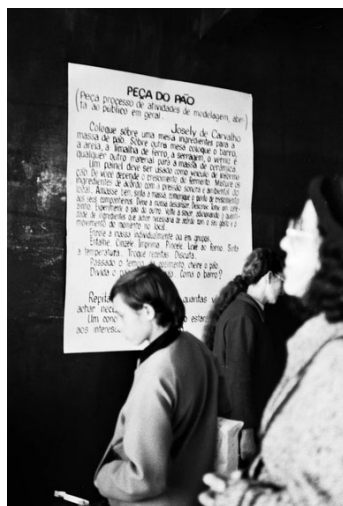


Fig. 3: Cartaz da Peça do Pão. Foto de Josely Carvalho, Curitiba-PR, 1974. Disponível em: < <https://www.joselycarvalho.com/vi-encontro-de-arte-moderna-curitiba>>.

A Peça do Pão, uma experiência de arte comestível, em que o resultado final não era um objeto a ser exibido, demonstrava na prática o ideal de performatividade e desobjetificação da obra de arte desse período. Conforme Goldberg havia entre alguns artistas do período uma “recusa em separar atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como matéria para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo”, que a princípio não haviam sido objeto de consideração por artistas de orientação mais visual (2006, p. 129). Feita com materiais e técnicas acessíveis, a Peça do Pão alimentou corpo e espírito, levando a arte do museu para as ruas e para a vida rotineira do povo.

477



Fig. 4: Jovens mascarados: mude sua máscara. Foto de Josely Carvalho, Curitiba-PR, 1974. Disponível em: < <https://www.joselycarvalho.com/vi-encontro-de-arte-moderna-curitiba>>

Em um palanque improvisado na frente do MAC, microfones em mãos, jovens declamavam o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Uma faixa em frente ao palanque estampava os dizeres: ‘Mude sua máscara’. Os jovens traziam os rostos pintados com máscaras (Fig. 4). Luise Malmaceda (2018, p. 257) destaca o teor subversivo do texto escrito em 1928, acrescentando que Josely Carvalho acredita ter sido este o momento mais delicado de todo o evento, devido ao conjunto formado pela atitude provocativa dos jovens somado ao conteúdo ideológico do texto, recheado de termos como ‘união’, ‘coletivismos’ ‘consciência participante’, isso tudo apresentado publicamente durante o período mais repressivo da ditadura militar.

Em outro recorte artístico, a poucos metros do MAC, em pleno ‘calçadão’, uma cabine fechada e pintada de preto com uma frase pintada ao lado da entrada: “Você quer ver uma imagem pornográfica?” convidava os transeuntes a pararem suas andanças cotidianas e mergulharem em uma experiência estética possivelmente transgressiva. A cabine tinha sido instalada por alunos da faculdade de Belas Artes, e provocou filas de espera de homens curiosos. Um participante por vez entrava na cabine, e acessava o conteúdo por um pequeno buraco: um espelho que refletia seu próprio desejo. À saída da cabine, os participantes eram convidados a deixarem suas impressões sobre a experiência (KOENTOPP, 2020). Refletindo o sucesso da instalação, mais de cem participantes dispuseram-se a deixar um registro escrito (MAC/PR, 1974, n.p.). Em uma sociedade repressiva dos corpos e dos desejos, cuja manifestação mais visível era a repressão política, a brincadeira apresentou uma fugaz oportunidade para autorreflexão.

No final da Rua XV de Novembro foi instalado o Café Duchamp, em um quiosque na Praça Osório, abrigando dois eventos simultâneos e complementares: um torneio de xadrez e a apresentação ao piano de Vexations, a peça de Erik Satie. Vexations foi a estrutura que orientou toda a Homenagem a Duchamp, pela duração da apresentação, prevista para acontecer durante todo o dia de sábado até a madrugada de domingo, portanto, simultâneo à todas as demais performances e instalações (FREITAS, 2017, p. 352).

Erik Satie compôs uma peça curta, de pouco mais de um minuto de duração, a qual deve ser tocada repetidamente 840 vezes, totalizando 18 horas e quarenta

minutos de exibição. De acordo com as instruções, Vexations “deveria ser executada por um número indeterminado de pianistas que se revezam num só piano, sem interrupções” (MAC/PR, 1974, n.p.). A missão de cada pianista consistia em tocar 15 vezes seguidas a pequena peça de 1’20”, em exatos 20 minutos, sendo substituída pela pianista seguinte, e assim sucessivamente, pelo tempo da apresentação. Freitas destaca a inexatidão quanto ao número de pianistas voluntárias, o qual varia conforme a fonte. Ao menos onze mulheres foram nomeadas em uma nota de jornal no dia anterior ao evento: “Jocy de Oliveira, Jandira de Oliveira, Lucia Helena Bezerra, Sandra Burgo Tacahachi, Salete Chiamulera, Lucia Helena [repetido?], Ana Feijó, Moema Cardoso, Belkias Cardoso, Denise Bremer, Priscila Cardoso” (Recorte de jornal não identificado, Setor de Pesquisa e Documentação do MAC). Freitas cita também o nome da pianista Regina Gomes (2017, p. 351).

Era a primeira vez que a peça estava sendo interpretada em um espaço urbano, para um público cuja maioria, como vimos pelas respostas à Gincana Ambiental, não se percebia familiarizada com a arte.

No mesmo espaço, observando a mesma estrutura temporal, aconteceu um Torneio de xadrez. Xadrez foi um esporte ao qual Marcel Duchamp dedicou-se inclusive profissionalmente, sendo essa a razão de ter sido uma das atividades escolhidas para compor o mosaico da Homenagem. Para se adequarem à proposta, também os enxadristas, a exemplo das pianistas, deveriam observar o tempo de duração de Vexations para cada uma de suas jogadas: 1’20”. Estariam dessa forma abdicando de seu individualismo, ao se ajustarem a um tempo padrão de raciocínio, conforme as instruções do evento (MAC/PR, 1974, n.p.). Assim, os jogadores deveriam manter o ritmo de suas jogadas sincronizado à música, o que os levaria a “desafiar o raciocínio e incentivar mentes diversas” à atuarem dentro de uma proposta lúdica (MALMACEDA, 2018, p. 255).

Homenagem a Duchamp iniciou às 6h com a apresentação musical, interpretada por Jocy de Oliveira. Uma rede de alto-falantes levava a música do quiosque para o calçadão da Rua XV de Novembro. Ao longo de todo o sábado comerciantes, empregados, clientes, membros da comunidade artística e transeuntes foram expostos à vanguarda musical de Erik Satie. Conforme noticiado pelo Diário do Paraná, “os acordes de piano, fatalmente ouvidos por

todos os que estiveram ontem no centro da cidade”, tiveram como um dos efeitos o esvaziamento dos bares e lanchonetes da Boca Maldita. Cada pianista, concentrada na execução da peça, não era capaz de avaliar “a cadeia de reações que provocava a cada tecla acionada” (A TERAPIA..., Diário do Paraná, 1974).

De fato, a estranha música desencadeava sentimentos diversos na involuntária audiência. Conforme Luise Malmaceda, a música causou medo de “comerciantes preocupados com a perturbação sonora de seus clientes.” (2018, p. 254). O medo parece ter sido justificado pelas reações, por vezes violentas, de alguns ouvintes: os fios dos alto-falantes foram cortados diversas vezes e, a cada vez, religados pela prefeitura, conforme relato da própria Josely Carvalho (KOENTOPP, 2020, p. 115). As reações neutras ou favoráveis não foram maioria, a exemplo de Wagner, professor do Colégio Estadual, que embora a princípio tivesse ficado incomodado com a música, após duas horas de exposição ao som sentia-se “calmo e em lugares distantes”, esquecido “dos problemas do dia-a-dia”, com vontade de comunicar-se, e “sentiria muito se a música parasse” (A TERAPIA..., Diário do Paraná, 1974).

480

Sendo um pequeno trecho repetido minuto após minuto, hora após hora, sem pausas, em ritmo lento e sem alteração na entonação, a execução provocava uma sensação hipnótica, que poderia ser vivenciada por cada ouvinte de formas diferentes, influenciados por múltiplos fatores individuais. O acaso ditaria a reação do público à música. Em todo caso, não houve indiferença, e o público participou ativamente da apresentação artística, a partir de suas ações e reações.

Jocy de Oliveira esteve à frente do grupo de mulheres que interpretou integralmente Vexations para o público curitibano. O momento mais emblemático do VI Encontro de Arte Moderna, além da organização, teve sua condução realizada por mãos femininas. Mulheres que abdicaram das vaidades artísticas para interpretar coletivamente uma música que exigia despojamento estilístico e resistência em sua execução. Ao promover um ambiente sonoro que possibilitasse um mergulho dos ouvintes na experiência artística, poderiam conduzi-los, talvez, “ao eterno mecanismo da procura, não uma mensagem, apenas pergunta.” (JOCY..., Diário do Paraná, 1974).

O acaso também uniria toda a proposta da Homenagem a Duchamp, de acordo com Jocy de Oliveira, ao explicar que “o uso intencional do elemento de chance [acaso] [...] também foi usado pelos dadaístas” (JOCY..., Diário do Paraná, 1974). Uma experiência artística por definição contrária ao determinismo matemático da sociedade tecnocrática instaurada no mundo ocidental a partir da Revolução Industrial. Assim como em Homenagem a Duchamp, com exceção da instalação exposta no Museu de Arte Contemporânea, “todas as demais ações realizadas foram situações performáticas, urbanas e coletivas que envolveram a participação do público.” (FREITAS, 2017, p. 370). Deixando, portanto, um espaço aberto ao improvisado, ao imprevisto, ao acaso que caracterizaram todo o VI Encontro de Arte Moderna, em Curitiba.

Conclusão

O VI Encontro de Arte Moderna foi a única das edições que de fato levou a arte como experiência para além do seu público habitual, composto de artistas, estudantes e indivíduos ligados ao ambiente artístico. Nesse evento, pessoas sem conhecimento prévio e acesso costumeiro à arte, e muito menos à arte de vanguarda, puderam participar de ações artísticas, seja de forma involuntária, como na Gincana Ambiental, seja como parte da experiência na execução de Vexations, ou como escultores da Peça do Pão, entre outras. O objetivo do evento de levar a população a participar efetivamente de experiências artísticas vivenciais, mesmo tendo encontrado obstáculos para sua integral realização, teve momentos inéditos no contexto da arte paranaense, e até brasileira.

Josely Carvalho e Jocy de Oliveira conduziram em Curitiba experiências de arte participativa, inclusiva, de imersão na cidade com todos os sentidos. A Gincana Ambiental trouxe um olhar sensível sobre a cidade, seus problemas, e como os espaços eram vivenciados de formas diferentes, a partir das assimetrias sociais, econômicas e de gênero. Dezenas de páginas contendo as impressões registradas pelos gincaneiros testemunham o impacto que a experiência de flunar pela cidade proporcionou aos participantes, um discernimento que nem sempre é vivenciado na rotina de vida em uma grande cidade:

[...] muito bom [sobre a Boca Maldita], mas é uma ilusão que encobre a vida real da cidade onde 80% do povo curitibano não

tem condições de nem participar das horas de lazer. Bom seria que todos, ou a maioria, tivesse a tranquilidade baseada principalmente na ausência diária de problemas de sobrevivência, [...] de estar também nas horas de folga na Rua das Flores, também Boca Maldita (não identificado, MAC/PR, 1974, n.p.).

Além do mergulho na cidade, a experiência ainda propiciou inúmeros convites à contemplação e reflexão interior: “[...] tudo é paz [...] O que é real por fora, será real por dentro?” (não identificado, MAC/PR, 1974, n.p.).

Vexations criou um ambiente sonoro que permitiu um momento introspectivo, em que uma combinação de acasos individuais facilitaria um olhar para o espelho interior, ao passo que a Cabine pornográfica foi um outro modo de praticar esse olhar, desta feita a partir da literalidade da imagem refletida. Vexations, ainda, obteve do público a atenção e participação ativa na proposta artística. Enquanto que a Peça do Pão serviu arte às massas com uma experiência lúdica, escancarada pela festa dos jovens mascarados.

Acompanhando a trajetória artística de Josely Carvalho, principal idealizadora do evento, percebemos que desde o início a artista esteve engajada em eventos coletivos, realizando performances que envolviam um grande número de pessoas, principalmente durante o período estudado, em que realizou as experiências citadas no México, EUA e no Brasil, na cidade de Curitiba, durante o VI Encontro. Posteriormente, os preceitos comunitários e humanísticos de Josely Carvalho a levariam gradualmente ao feminismo. Nos anos que se seguiram ao VI Encontro a artista esteve envolvida de forma crescente com causas feministas, mesmo que em 1974, ano do evento, essa aproximação ainda não tivesse iniciado. Conforme entrevista da artista à autora, a mulher sempre esteve presente em seu trabalho, de alguma forma, como protagonista (CARVALHO, 2022, n.p.). Mesmo que Josely Carvalho não perceba sua obra como essencialmente de cunho feminista, “o ser mulher é um ser político, o feminismo é um ato político, e eu venho do político ao feminismo. O feminismo está incorporado nesse ato político, nessa ação política, é a mulher que se torna protagonista.” (CARVALHO, 2022, n.p.). Por sua vez, Jocy de Oliveira, embora autora de várias composições musicais com temáticas voltadas ao feminino, como as óperas Fata Morgana, Liturgia do Espaço e As Malibrans, não considera suas obras como defensoras de alguma causa feminista.

Nem as irmãs se percebiam engajadas diretamente com as causas feministas em 1974, nem o VI Encontro teve outra temática além da cidade de Curitiba, como demonstram os diversos documentos e entrevistas. Apesar disso, o VI Encontro de Arte Moderna foi um evento marcado por experiências imprevisíveis na execução e nos resultados alcançados, e que mesmo por um lapso de tempo proporcionaram vivências libertárias ao corpo, potencialmente transgressoras dos papéis sociais e de gênero. Demonstrando como as “práticas de vida inventivas tendem a ser mais difíceis de serem capturadas pela lógica do controle biológico.” (PARPINELLI, 2015, p. 12), as experiências do VI Encontro antecipam outros modos de existir e de interagir socialmente. E indicam caminhos para uma transformação social, conforme explica Margareth Rago acerca da

importância de transformar não apenas as práticas sociais e políticas, não apenas o mundo da política institucional, as leis e o direito, o que é absolutamente necessário, como sabemos, mas também os modos culturais, as formas de pensamento e de expressão que configuram esses efeitos nas várias áreas da atuação pública ou social. (2013, p. 290).

483

Nesse período de restrições políticas, tendo como um dos poucos espaços de expressão o ambiente artístico, os participantes puderam assumir uma postura ativa, e vislumbrar uma liberdade de atuação diante da arte com todos os sentidos do corpo. Provando de forma concreta as palavras de Maria José Justino: “Arte é uma forma própria de criar realidades, de lidar com o mundo.” (2013, p. 17). E a realidade construída durante o VI Encontro, ainda que efêmera e transitória, foram práticas de liberdade. Ainda que em teoria não tenha havido a concretização de uma pauta feminista, na prática, a realização do VI Encontro foi um exercício libertário para os corpos: sentidos e sentimentos, aproximando-se, por este ângulo, das reivindicações da Segunda Onda do feminismo.

A atuação dessas mulheres implementou de forma única na cidade de Curitiba experiências da vanguarda contracultural, as quais corporificaram o improvisado, o efêmero, o imprevisível, o acaso, em um exercício de liberdade para corpos e mentes. Maria José Justino considera que

A arte, por ser um lugar privilegiado de liberdade, vem permitindo à mulher, no seu exercício, transgredir condicionamentos e criar

um olhar sobre si mesma, ao mesmo tempo em que abre a comunicação ao outro, às experiências coletivas (2013, p. 17).

Ao fazer de Curitiba um espaço para concretização dessas experiências coletivas, as artistas incorporaram um modo de fazer artístico inclusivo, abrangente, reflexivo, possibilitando um espaço de estímulo à arte compartilhado com a população da cidade, e promovendo um novo olhar para o coletivo e para a interação social.

Ainda, as artistas ampliaram o molde pelo qual as mulheres estiveram restritas na produção artística, ao promover uma visibilidade do papel feminino na arte, possibilitando um espaço de representação e identificação para as gerações mais jovens. Ao criar esse espaço de representação, mesmo que de forma imprevista, o VI Encontro de Arte Moderna criou um ambiente de estímulo e encorajamento às mulheres para a produção de arte. E, ainda hoje, demonstra diferentes possibilidades de experimentar uma performatividade orientada para vivências libertárias do corpo a novas gerações de artistas e pesquisadores, validando o papel da arte como catalisadora de transformações sociais.

484

Referências

A TERAPIA da música. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 set. 1974.

ARAÚJO, Adalice. A peça do pão no Museu de Arte Contemporânea, **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 de setembro de 1974a.

ARAÚJO, Adalice. Artista paranaense realiza projetos de criatividade no México e Estados Unidos, **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 de maio de 1973.

ARAÚJO, Adalice. Participe hoje da Gincana Ambiental, **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 de agosto de 1974b.

ARAÚJO, Adalice. Um fantástico projeto de criatividade, **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 de julho de 1974c.

BARCIK, Deisi B. **O “Sábado da Criação” nos Encontros de Arte Moderna**. 2013. 85 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais), Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná.

CARVALHO, Josely. **Ensinar: uma forma erótica de fazer arte**, texto datilografado, duas folhas, s.d [1974] (disponível no MAC-PR).

CARVALHO, Josely. **Depoimento à autora**, entrevista *online*, 14 jan. 2022.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: Um estudo da arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac RJ, 2002.

CRIATIVIDADE. **Folha de Londrina**, Londrina, 20 ago. 1974.

DAS SEIS da manhã à madrugada, uma loucura de arte na praça. **DIÁRIO DO Paraná**, Curitiba, 31 ago. 1974.

DUGANNE, Erina. From the Memory Books of Josely Carvalho. In: **Arts**. Multidisciplinary Digital Publishing Institute, 2019. p. 109.

FREITAS, Artur. Arte Contemporânea: roteiro de ideias. In: **Uma Viagem pelo Mundo da Arte**. Curitiba: Solar do Rosário (Apostila do Curso de História da Arte do Paraná), 2018. p. 30-39.

FREITAS, Artur. **Festa no Vazio**: *Performance* e contracultura nos Encontros de Arte Moderna. São Paulo: Intermeios, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos Cursos do Collège de France**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2015 [1979].

GOTO, Newton. Situação PR 69/01... ndo...: curtos-circuitos, arte fora da rede oficial e fontes alternativas de criação, Artigo publicado em três partes nos dias 16, 23 e 30/12/2001, na seção Caderno G do jornal **Gazeta do Povo**, Curitiba (p. 9, 7 e 3, respectivamente). Disponível em: <<https://newtongoto.wordpress.com/textos>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**: sexualidade e *status* social da mulher. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

JOCY faz a História. **Diário do Paraná**, Curitiba, 31 ago. 1974.

JUSTINO, Maria J. **Mulheres na Arte. Que diferença isso faz?** Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

KOENTOPP, Gabriela. **Encontros de Arte Moderna em Curitiba:** a dimensão urbana do 6º EAM - 1974. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2020.

MAC/PR. **6º Encontro de Arte Moderna.** (Encadernação da documentação produzida durante o VI Encontro de Arte Moderna). Curitiba: 1974.

MALMACEDA, Luise B. **O Eixo Sul Experimental:** conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970. 2018. 414 f. Dissertação (Mestrado Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo.

MILLARCH, Aramis. Seção, **Estado do Paraná**, Curitiba, 31 de agosto de 1974.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2021.

OLIVEIRA, Luana H. C. de. A “validade” da “arte paranaense” na crítica de Adalice Araújo. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, n. 19, verão de 2020.

PARPINELLI, Roberta. Corpos, gêneros, subversões e resistências: sobre estéticas feministas nas artes visuais. *In: **A/r/tografia de um corpo-experiência:** arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade.* Tese (Doutorado em Psicologia), Universidade Estadual de São Paulo, Assis-SP, 2015, p. 165-191.

PEDRO, Joana M. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 52, p. 249-272, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000200011>>. Acesso em: 25 set. 2021.

PRIORI, Cláudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero. **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.1, p. 359-384, jan./jul. 2017.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se:** feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

REIS, Paulo. (org.). **Visita guiada**: a crítica de arte Adalice Araújo. Curitiba, PR: Medusa, 2020.

SEMANA de arte vive seu 'cenário'. Diário do Paraná, Curitiba, 30 ago. 1974.

SWAIN, Tânia N. **Identidades nômades**: heterotopias de mim. 2000. Disponível em:

<<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/brazil/heterotopias%20de%20mim.htm>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Educação. Área de concentração: Filosofia e Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018. 434 p.

TVARDOVSKAS, Luana. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. 2013. Tese (Doutorado em História), Unicamp.

Recebido em 06/06/2022, aceito em 02/11/2022

ENTREVISTA

Os Olhos de poeta como enunciados performativos: uma entrevista imaginativa interespecies

Candice Didonet¹

Resumo

Esta entrevista foi realizada durante o mês de julho de 2022 na cidade colombiana de Bogotá. Entre caminhadas e percursos, pausas entre muros, cercas construídas, pontas de calçadas, árvores grandes, postes e fios de luz, sem eira nem beira se deu uma conversa imaginativa com a planta conhecida popularmente como *Ojos de poeta*. Os Olhos de poeta são flores redondas laranja fluorescente, uma planta trepadeira que se espalha facilmente com suas folhas pequenas de texturas aveludadas. Os Olhos de poeta tem a característica espacial de serem plantas migrantes, consideradas daninhas e uma ameaça por sua capacidade de se alastrar com facilidade. Esta entrevista persegue a eco-poética da existência dos Olhos de Poeta como enunciados performativos contidos em seu próprio nome. A pesquisadora em estudos da performance Diana Taylor aponta que o filósofo inglês J. L. Austin cunhou o termo performativo para mostrar como a linguagem pode ser um ato, pois as palavras em certos contextos, fazem e criam situações. Assim, os enunciados performativos se convertem como feitos em si e as palavras são consideradas ações. Neste caso, a entrevista imaginativa ativa os Olhos de poeta em suas existências insistentes, que constituem maneiras de estar no mundo acercadas das condutas para a realização desta escrita.

488

Palavras-chave: Escrita performativa; Eco-poética; Investigação-Criação.

Los Ojos de poeta como enunciados performativos: una entrevista imaginativa interespecies

Resumen

Esta entrevista se realizó durante el mes de julio de 2022 en la ciudad colombiana de Bogotá. Entre paseos y senderos, pausas entre muros, cercas construidas, puntas de aceras, grandes árboles, postes y alambres de luz, sin trascendencia ni borde tuvo lugar una entrevista imaginativa con la planta conocida popularmente como Ojos de Poeta. Los Ojos de Poeta son flores redondas naranja fluorescente, una planta trepadora que se extiende fácilmente con sus pequeñas hojas de texturas aterciopeladas. Los Ojos de poeta tienen la característica espacial de ser plantas migratorias, consideradas malezas y una amenaza por su capacidad de propagarse con facilidad. Esta entrevista persigue la eco-poética de la existencia de los Ojos de poeta como enunciados performativos contenidos en su propio nombre. La investigadora de estudios de performance Diana

¹ Artista e pesquisadora do corpo. Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. Atualmente é doutoranda em Estudos Artísticos na Facultad de Artes ASAB da Universidad Francisco José de Caldas, em Bogotá, Colômbia. Possui mestrado em Dança e especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia e é bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP. Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/9311315710874718>.

Taylor señala que el filósofo inglés J. L. Austin acuñó el término performativo para mostrar cómo el lenguaje puede ser un acto, pues las palabras en ciertos contextos, hacen y crean situaciones. En este caso, la entrevista imaginativa activa los Ojos del Poeta en sus existencias insistentes, que constituyen formas de estar en el mundo acercadas de las conductas para la realización de esta escritura.

Palabras clave: Escritura performativa; Eco-poética; Investigación-Creación.

CD: Olhos de poeta, agradecemos sua disponibilidade para esta entrevista.

Poderia nos contar um pouco sobre você e suas andanças territoriais?

Sou a planta *Thunbergia alata* conhecida como *Ojos de Poeta* aqui na Colômbia. Também estou em muitos cantos do Brasil. Sou uma espécie de planta escaladeira ou trepadeira originária em África Oriental. Meu grande apelo ornamental se expandiu ao longo dos anos na Colômbia e em muitos países da América Latina e Caribe. Sou considerada uma planta invasora, uma vez que me espalho muito rapidamente por áreas que afetam espécies nativas e ecologicamente importantes. Além disso, posso causar alterações no ecossistema e perda de biodiversidade.

CD: O rótulo de planta invasora parece contraditório ao seu nome popular Olhos de poeta. Como sentes essa classificação?

489

Às vezes penso que invasores e daninhos são os seres, que se dizem humanos. Mmm vou falar humanos no masculino para reforçar os traços patriarcais da linguagem que se anuncia e se escreve, e que, também podemos chamar de invasora, tanto quanto este rótulo que me categoriza. A classificação de planta invasora ou daninha me despertou uma vontade de invadir mais ainda os espaços que não me pertencem, aos olhos dos humanos. Isto gerou todo um manejo do meu cultivo pois minhas sementes tem uma imensa capacidade de migrar e se proliferar (ainda mais que como flor possuo em conjunto os órgãos reprodutivos femininos e masculinos). Aqui na Colômbia, por exemplo, os estudos de alelopatia me fizeram, a partir desta classificação, performar minha existência nas cidades. Por isso me alastrei bastante no espaço urbano mais que em outras áreas rurais e protegidas ambientalmente, onde, pouco a pouco, não sou mais considerada um perigo de invasão constante...

CD: Poderia nos falar mais sobre os estudos de alelopatia?

Sim! Estes são estudos bem importantes para plantas como eu. Trazem uma maneira de pensar em espécies vizinhas que colabaram para a manutenção da vida vegetal. A alopatia é um fenômeno biológico pelo qual um organismo produz um ou mais compostos bioquímicos que influenciam o crescimento, sobrevivência ou reprodução de outros organismos. No meu caso, tem duas plantas que são ótimas vizinhas: uma é a *hierba buena*, que vocês conhecem como menta e, a outra que se chama artemísia. Quando elas estão mais próximas, em um mesmo terreno, meu instinto de invasão dança de outra maneira... Daí consigo fazer percursos mais alastrados para o chão onde vou encontrar alguns animais que saboreiam minhas flores e caules em seu cardápio alimentando-se de minhas partes, o que vai gerando um fluxo mais de continuidade e menos dano...

CD: E a classificação como planta migrante, como sentes que interfere em sua existência invasora?

Com essa pergunta podemos tomar um pouco de tempo e deixar que o vento forte afete nossas palavras, pode ser? As minhas pétalas são frágeis, às vezes parecem um papel fininho e se desmancham em contato com a chuva.....

490

.....

As plantas migrantes. As plantas migram e se movem. Também são cultivadas, manejadas, hibridizadas. Como planta, com nome “Olhos de poeta”, dou voltas com estes pensamentos pois, tantas vezes, a palavra migração é marginalizada ou criminalizada. Talvez minha corporeidade vegetal recupere uma performatividade mais gentil dessa palavra... já que aos olhares humanos vem acompanhada de violação, pobreza, perseguições, conflitos armados, violência racial, política e tantas outras condições inaceitáveis, aos meus olhos vegetais... As plantas migram e se movem desde sua aparição na Terra e para os olhos humanos elas parecem estar fixas pois esses movimentos acontecem em velocidades mínimas, quase invisíveis. Em geral são velocidades lentas e, por isso, requerem vários anos para se movimentar alguns metros. As plantas como eu, se movem sem pressa, mas sem pausa, entendeu?

CD: Olhos de poeta, podemos nos perguntar, então, até onde as plantas que temos hoje pertinho de nós, irão?

Ninguém sabe muito bem humana que pergunta, apenas a passagem do tempo e nossas ações determinarão isso...Digo nossas, pensando em nossas relações interespecies e em nossas imensas capacidades de resistência e insurgência. Insurgência é uma palavra importante pra gente, assim como a migração. Insurgência como um levantamento contra uma condição que se impõe. Eu poderia pensar que o meu enunciado performativo principal de vida parte do desejo de insurgir, alguns me vêem como invasora, me vejo mais como desobediente ou insurgente. Não tenho olhos como os seus para poder chorar mas, como já te disse antes minha existência é frágil, penso que como chuva ou vento forte minha pétala se transforma, minhas sementes se alastram, minhas folhas caem e viram adubo. Essa confluência entre palavras é o que rasura meu nome. Por exemplo, as palavras olhos e folhas, *ojos y hojas*, na circularidade das suas escrituras vivas vão transformando sentidos do que se lê, se escuta, ou seja, se escrevem insurgindo em suas próprias maneiras de habitar e serem chamadas no mundo...

CD: Olhos de poeta, para irmos tecendo um enunciado performativo desta conversa imaginativa gostaria de nos dizer algo mais sobre o seu nome?

491

Na verdade penso que meu nome científico de *Thunbergia alata* foi substituído por conta das cores vibrantes de minhas flores. São Olhos de poeta, pois se destacam no espaço, mesmo que já tenham tombado no chão. Poeta e poesia fundidas na cor cinza da cidade, dos muros, dos terrenos baldios e do concreto do asfalto. No Brasil, tenho cores amareladas vibrantes e aqui na Colômbia é mais frequente me enxergar em um laranja fluoescente. Estou em toda a América Tropical migrando pela força dos ventos. Pouca gente sabe, mas, também tenho propriedades medicinais, sou antiespasmódica e posso ser usada em infusão ou decocto. Meu nome se acerca dos olhos mas poderíamos pensar em outras partes do corpo. Mãos de poeta, Boca de poeta... Quando me vêem na rua, o meu próprio nome já chama uma condição ou enuncia olhares. Talvez por isso minha classificação de invasora revele um mundo fissurado, os olhos de poeta encerrados... Por isso, penso nos olhos ampliados a todo corpo que movimentam as pálpebras em direções moventes. Mesmo quando já estou caída no chão, fundida com as folhas que se somam ao adubo, ainda assim sou olhos, talvez poeta nem tanto... Me pergunto como ser uma poeta nessa mundo. Em

que direção. Talvez o que mais chame atenção no meu nome é o que se instaura como pergunta: como ter olhos de poeta mais pra além de uma filosofia de linguagem, mais perto da vida? O que se demonstra em meu nome chama já em si um enunciado, tão carente de vizinhanças, de rasuras, de rompimentos duráveis e não ocasionais. Às vezes migro pelo cansaço, migro de nome e de chão. Sou Olhos de poeta mas nem sequer possuo cabeça. Meu corpo todo apenas se move com a direção do vento e da chuva em uma dança quebrada pelas direções das caminhadas de quem me colhe...

CD: Ojos de poeta, caminho contigo nas miradas possíveis. Coletei algumas de suas flores que já estavam no chão. Dancei com as mãos e deitei todas elas sobre o caderno onde esta entrevista ensaiou as primeiras palavras também deitadas, escritas e enunciadas com o seu próprio corpo.



Encontro dos Olhos de poeta e o pedaço torto da folha de caderno. Bogotá, 2022.

Sobre a entrevista: Esta entrevista imaginativa nasce no Seminario Taller de Articulación III (Metodologías de Investigación-Creación) do programa de

Doctorado en Estudios Artísticos da Facultad de Artes ASAB da Universidad Francisco José de Caldas, de Bogotá. Componente curricular da linha de pesquisa em Estudios críticos das corporeidades, das sensibilidades, y das performatividades, ministrado pela Profa. Dra. Sandra María Ortega Garzon.

A partir da proposta: “reconhecer o corpo animal que me segue” foram apresentados estudos de dramaturgias colombianas que trabalham princípios imaginários e introduzem o tema do animal para análise do mito crítico e de representações poéticas. Esta entrevista cria outra camada: “reconhecer a corporeidade vegetal que me segue”, articulando princípios de investigação-criação eco-poéticas emergentes da proposta inicial.

As eco-poéticas são incitadas em instâncias sensíveis mais solidárias e imaginativas com o planeta em sentidos ecológicos de afetos e saberes. As reflexões em torno das referências apresentadas respiram as maneiras de ser e habitar mundos coexistentes.

Muitas autoras e artistas tem trabalhado eco-poéticas para instaurar outras formas de prestar atenção ao planeta. Aqui agregam-se os pensamentos de “manifesto” e “fabulações especulativas”, propostos por Anai Bastos e Donna Haraway como formas interculturais, políticas, sensíveis e estéticas, sem separação e, em rede de relações que se sustentam em conexões interespecies. Desse modo, esta entrevista é uma aproximação com os assuntos mencionados em uma etapa processual de proposição. A conduta de imaginar revela incompletudes insistentes e a necessidade de continuação viva das palavras percorridas até aqui respira neste espaço, até onde alcançam a folha desta página.

Referências Bibliográficas

BALLÉN, S.C. Algunas consideraciones sobre investigación-creación. In: **Corporeidades, sensibilidades y performatividades. Experiencias y reflexiones**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014. (p. 83-98). Disponível em:

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/30082/Corporeidades.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em 14/10/2022.

BASTOS, Anai G. V. Manifesto de uma erva daninha. **Cadernos SELVAGEM**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2021. Disponível em:

https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2022/10/CADERNO55_BRITOS.pdf. Acesso em 31/10/2022.

HARAWAY, Donna J. **Seguir con el problema: Generar parentesco em el Chthuluceno**. 3 ed. Buenos Aires: Consonni Editora, 2021.

ORTEGA, Sandra M. G. **De hombres y de bestias: Figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2020.

TAYLOR, Diana. **Performance**. 1 ed. Buenos Aires: Asunto Impreso Editores, 2015.

Recebido em 09/08/2022, aceito em 24/11/2022