

ISSN 2175-0769

O MOSAICO

número 11, Agosto/Dezembro 2014

REVISTA DE PESQUISA EM ARTES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

CAMPUS DE CURITIBA ii - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

O Mosaico / *The Mosaic*

Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana*

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

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

Faculdade de Artes do Paraná / *Arts College of Parana*

Diretora / *Dean*: **Prof^a Ms. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / *Vice-Dean*: **Ms. Marcelo Bourscheid**

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

Coordenador / *Coordinator*: **Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo**

Editora Chefe / *Editor-in-chief*: **Prof^a. Dr^a Noemi Nascimento Ansay**

Editora / *Editor*

Prof. Ms. Roberta Cristina Ninin - Universidade Estadual do Paraná

Técnicos / *Technicians*

Capa e Projeto Gráfico / *Cover and Graphic Design*: **Caroline Lemes;**

Wanderson Barbieri Mosco; Juciene Santos;

Bibliotecário / *Librarian*: Mary Tomoko Inoue

Conselho Editorial / *Editorial Board*

Dr^a Zeloí A. Martins dos Santos - Universidade Estadual do Paraná

Dr^a Marlete Silva Schaffrath - Universidade Estadual do Paraná

Dr^a Marcília Periotto - Universidade Estadual de Maringá

Dr^a Sidinalva Maria dos Santos Wawzyniak - Universidade Estadual do Paraná

Dr^a Denise Adriana Bandeira - Universidade Estadual do Paraná

Ms. Geraldo Henrique Lima - Universidade Estadual do Paraná

Ms. Stela Maris da Silva - Universidade Estadual do Paraná

Dr. André Ricardo de Souza - Universidade Estadual do Paraná

Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado - Universidade Estadual do Paraná

Dr^a Cristiane do Rocio Wosniak - Universidade Estadual do Paraná

Dr. José Eliézer Mikosz - Universidade Estadual do Paraná

Ms. Gisele Miyoko Onuki - Universidade Estadual do Paraná

Ms. Tiago Mendes Alvarez - Universidade Estadual do Paraná

Ms. Livia Sudare de Oliveira - Universidade Estadual do Paraná

Dr. Eduardo Tulio Baggio - Universidade Estadual do Paraná

Ms. Marcelo Gianini - Universidade Federal de Alagoas

APRESENTAÇÃO

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação em formato digital no site dos periódicos da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

Iniciada em 2009 pelo setor de Pesquisa e Pós-Graduação da FAP junto a um grupo de professores da instituição. A Revista O Mosaico objetiva atender as publicações da área acadêmica e artística, em suas diversas linguagens: teatro, dança, música, artes visuais e cinema; divulgando resultados de iniciação científica e de conclusão de curso, bem como de pesquisas inéditas e relevantes de pós-graduandos e graduados e de professores pesquisadores de instituições de ensino superior nacional e internacional.

Aberta ao livre acesso de artigos, resenhas, diários de bordo, traduções e memoriais descritivos, busca-se, fundamentalmente, promover iniciativas de troca de conhecimento com a comunidade científica e com a sociedade.

Ressaltamos que os artigos desse volume datam o ano de 2014, sendo que à época atuavam como gestores do Campus a **Prof^a Ms. Stela Maris da Silva** e o **Prof^o Ms. Ângelo José Sangiovanni**, cujo apoio agradecemos.

Vários fatores motivaram o atraso dessa publicação, motivos principalmente relacionados à falta de recursos humanos e financeiros, que comprometeram a sistematicidade das edições.

Finalmente, com o lançamento desse volume, reafirmamos nosso compromisso com os autores e com os parceristas, na mesma medida em que nos regozijamos ao compartilhar com a comunidade acadêmica trabalhos das áreas educacional e artística.

*Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida*

Milton Nascimento (2002)¹

Prof^a Ms. Pierângela Nota Simões

Diretora Campus Curitiba II

Prof^a Dr^a Noemi N. Ansay

Editora Geral dos Periódicos do Campus Curitiba II

¹ NASCIMENTO, Milton. Maria Maria e Último trem. Rio de Janeiro, gravadora Nascimento, 2002.

ISSN 2175-0769

O MOSAICO

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

ISSN 2175-0769

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 gramática 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. 11, ago./dez, 2014). – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2014. 114p.

ISSN 2175-0769

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

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://www.fap.pr.gov.br>

SUMÁRIO

EDITORIAL	6
<i>Prof. Ms. Roberta Cristina Ninin</i>	
APRENDIZ DE PESQUISADOR: OS DOCUMENTOS REFERENTES À EDUCAÇÃO DO ACERVO DOCUMENTAL DA FAMÍLIA MARCONDES DE OLIVEIRA E SÁ.....	8
<i>Daniele Martinez de Oliveira</i>	
<i>Celina Midori Murasse Mizuta</i>	
INVENTÁRIO DO ACERVO HISTÓRICO DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ: MANUSCRITOS ANTONIO MELILLO.....	23
<i>André Luiz Teixeira Altafini</i>	
<i>Prof.ª Dra. Zelo Martins dos Santos</i>	
ANOTAÇÕES SOBRE FOTOGRAFIA E REGISTROS DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS.....	35
<i>Oscar Dario Chica González</i>	
ROTAS DO ÔNIBUS 174: UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL E NÃO FICCIONAL DA TRAGÉDIA CARIOCA.....	52
<i>Allan Fernando Oliveira</i>	
<i>Fabio Luciano Francener Pinheiro</i>	
IMPLICAÇÕES DA IMPROVISAZÃO NO TEATRO: PROCEDIMENTOS E RECEPÇÃO.....	64
<i>Rafaela Ricardo Santos Marcolino</i>	
<i>Robson Rosseto</i>	
ENTRE VISTAS: UM OLHAR PARA A PERMEABILIDADE DAS EXPERIÊNCIAS EM DANÇA.....	78
<i>Patricia Zarske Alves</i>	
<i>Ms. Gladis Trdapalli</i>	
UM ESTUDO SOBRE EXPERIÊNCIAS VICÁRIAS DE MÚSICOS MEDIADAS PELA INTERNET E SUA RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DAS CRENÇAS DE AUTOEFICÁCIA.....	95
<i>Marina Abrahão</i>	

EDITORIAL

Bem-vindos ao décimo primeiro número de O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes da Universidade Estadual do Paraná – *Campus* de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná.

Neste número, como nos anteriores, abordaremos publicações de área acadêmica, educacional e artística, em suas diversas linguagens; neste caso: teatro, dança, artes visuais, música e cinema. Divulgaremos pesquisas artísticas e científicas de graduandos e pós-graduandos de nossa instituição e de outras instituições de ensino superior do país. Pesquisas pertencentes a bolsistas do Programa de Iniciação Científica (PIC) e do extinto Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIAC) da UNESPAR/FAP.

Iniciaremos nosso percurso de leitura com o artigo de Daniele Martinez de Oliveira, sob a orientação da professora Celina Midori Murasse Mizuta. Daniele propõe desvendar sua trajetória de pesquisa acerca da Instrução Pública da Província do Paraná (Curitiba) nos Oitocentos, debruçando-se sobre o acervo documental da Família Marcondes de Oliveira e Sá depositado na Biblioteca Pública do Paraná. Para complementar esse bloco, André Luiz Teixeira Altafini, sob a orientação da professora Zeloí Martins dos Santos, elabora a construção da memória dos personagens e instituições presentes nos documentos do acervo histórico da Faculdade de Artes do Paraná. Acompanhando o perfil de atuação do Maestro Antonio Melillo como docente e músico na cidade de Curitiba nas décadas de 20 a 60 do século passado, a partir do acervo depositado na Biblioteca Octacílio de Souza Braga, André delinea o percurso de criação de nossa instituição (FAP).

O segundo bloco compreende artigos que partem da reflexão de trabalhos artísticos, despertando-nos a curiosidade em aprofundar o conhecimento em relação à fotografia, ao cinema e ao teatro. Oscar Dario Chica González nos apresenta três vias de acesso à arte: imagens, palavras e obras; registros fotográficos das obras, material bibliográfico escrito sobre arte e o contato direto com as propostas dos artistas. Oscar ainda enfatiza a redução de nossa experiência direta e não mediada pela documentação da obra. Allan Fernando Oliveira, sob a orientação do professor Fabio Luciano Francener Pinheiro, analisa os filmes *Ônibus 174*, de José Padilha, e *Última Parada 174*, de Bruno Barreto, produções que contam a mesma história, no entanto, a partir de diferentes formas de representação, instigando-nos a pensar sobre a distinção entre ficção e não-ficção, além das propriedades estilísticas. Concluimos esse bloco com Rafaela Ricardo

Santos Marcolino, sob a orientação do professor Robson Rosseto, abordando procedimentos da improvisação no teatro contemporâneo. Rafaela discorre sobre a prática da improvisação que potencializa o fazer teatral, como no teatro-esporte e em processos colaborativos, como também as relações estabelecidas com o público – criador.

O terceiro – e último - bloco aborda pesquisa em dança e música, no contexto acadêmico da Faculdade de Artes do Paraná e da Universidade Federal do Paraná, respectivamente. A pesquisa teórico-prática em dança, de Patricia Zarske Alves, trata de seu trabalho artístico *Entre Vistas* desenvolvido como parte do processo de conclusão de curso em Dança da FAP, na disciplina de Composição Coreográfica II. Reflexões sobre a dança como pensamento do corpo e este como posicionamento no mundo são trilhadas, apontando processos em que o discurso se transforma em ação, possibilitando um novo jeito de dançar. Muito interessante é o processo/ proposição/entrevista da pesquisadora que lançava ao entrevistado uma questão para ser elaborada como dança, alimentando sua própria criação artística, por meio da autoentrevista. Na pesquisa qualitativa de Marina Abrahão, sob a orientação da professora Rosane Cardoso de Araújo, estudantes dos cursos de bacharelado e licenciatura em música foram entrevistados, por meio de questionário, sobre a utilização de práticas de aprendizagem musical mediadas pela internet; observando a motivação desses indivíduos a partir do desempenho de outros músicos assistidos.

Os agradecimentos são imprescindíveis: ao conselho editorial, aos pareceristas, à coordenação de pesquisa, à assessoria de comunicação, aos professores, funcionários e estudantes colaboradores desse número.

Trabalhamos. Pesquisamos. Produzimos. Que a comunidade acadêmica, artística e a sociedade como um todo possam desfrutar desse material coletivamente organizado.

Boa leitura!

Prof. Ms. Roberta Cristina Ninin

APRENDIZ DE PESQUISADOR: OS DOCUMENTOS REFERENTES À EDUCAÇÃO DO ACERVO DOCUMENTAL DA FAMÍLIA MARCONDES DE OLIVEIRA E SÁ.

Daniele Martinez de Oliveira²
Celina Midori Murasse Mizuta³

Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II

RESUMO

Pesquisa documental e bibliográfica, de caráter histórico, sobre Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá e a Instrução Pública na Província do Paraná no período de 1854 a 1889. O projeto se propôs a auxiliar na catalogação de parte do acervo documental da Família Marcondes de Oliveira e Sá (FMOS) depositados na Biblioteca Pública do Paraná (BPP). A bibliografia utilizada nesta pesquisa apoia-se em Barbosa (2014), Marcondes (1926), Miguel (2013), Santos (2007), Neves e Nadai (1980). Como procedimento metodológico, utilizou-se fontes primárias e secundárias. Além disso, parte dos documentos encontrados na BPP foram fotografados com uma câmera digital. Na execução da pesquisa efetuou-se a leitura e organização de 25 documentos referentes à instrução pública e 102 cartas manuscritas.

PALAVRAS-CHAVE: Educação-história-Paraná-séc. XIX; Arquivos pessoais; Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá.

ABSTRACT

Documental and bibliographical research of historical nature about Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá, and the Public Education in the Province of Parana during the period of 1854 and 1889. The project aimed to contribute with the cataloguing of part of the documents that belong and refer to the Marcondes de Oliveira e Sá family deposited at the Biblioteca Publica do Parana (BPP). The bibliography used in this study relies on Barbosa (2014), Marcondes (1926), Miguel (2013), Santos (2007), Neves and Nadai (1980). As a methodological procedure, we used primary and secondary sources. In addition, some of the documents found in the BPP were photographed with a digital camera. In carrying out the research performed the reading and organization of 25 documents related to public education and 102 handwritten letters.

² Acadêmica do Curso de Licenciatura em Música, bolsista PIBIC 2013-2014 da Fundação Araucária. dani.angelluz@gmail.com

³ Doutora em Educação pela Unicamp, professora e pesquisadora, líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em História da Educação Oitocentista. celinafap@gmail.com

KEY-WORDS: Education-history-Parana-nineteenth century; Personal archives; Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá.

INTRODUÇÃO

O estudo proposto nesse artigo vincula-se ao projeto “Catalogação do acervo documental da Família Marcondes de Oliveira e Sá depositado na Biblioteca Pública do Paraná”. De acordo com Santos (2009, p. 206), trata-se de um lote composto por mais de quatro mil documentos de naturezas diversas, dos quais dois maços se referem à instrução pública no Paraná (1854-1881). Esses documentos depositados na Biblioteca Pública do Paraná têm cerca de 60 anos⁴.

Esse projeto de Iniciação Científica se propôs à leitura, organização e catalogação dos documentos referentes à instrução pública desse acervo com a expectativa de fazer de seu executor um aprendiz de pesquisador. Assim, executei atividades de leitura, organização e catalogação dos documentos referentes à Família Marcondes de Oliveira e Sá com enfoque na Instrução pública da Província do Paraná. Sob a orientação da Professora Doutora Celina Midori Murasse Mizuta, realizei o mapeamento, leitura e análise dos documentos encontrados durante o período de catalogação, bem como leituras de textos sobre a História do Brasil, do Paraná e da Instrução Pública.

O acervo reúne documentos diversos (cadernos, cartas, recortes de jornais, esboços manuscritos de relatório e de regulamento) que pertenceram aos membros da família Marcondes de Oliveira e Sá, porém no lote que manipulamos dois nomes apareciam com maior frequência: Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá e Moysés Marcondes, respectivamente, pai e filho. Os documentos com datas mais antigas haviam pertencido a Jesuíno Marcondes. Mas afinal, quem foi Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá? Qual foi a importância da Família Marcondes de Oliveira e Sá para a História do Paraná, visto que o seu acervo documental estava depositado na Biblioteca Pública do Paraná?

Esse artigo mostra a trajetória dessa pesquisa em busca dessas respostas.

⁴ Anotação a lápis da data de doação do livro Pae e Patrono (20/04/1954).

JESUÍNO MARCONDES DE OLIVEIRA E SÁ

Inicialmente os documentos do acervo da Família Marcondes de Oliveira e Sá eram, para mim, apenas papéis que deveriam ser organizados e catalogados.

Por isso, eu responderia à pergunta “Quem foi Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá?” em apenas três palavras, sem pestanejar: Inspetor da Instrução Pública, Vice-Presidente e Presidente da Província do Paraná.

Entretanto, a orientadora insistia na leitura de livros de história do Paraná e de documentos oficiais da Província do Paraná (por exemplo, os Relatórios do Presidente da Província do Paraná), além de textos e livros biográficos sobre a Família Marcondes de Oliveira e Sá. Aos poucos, o personagem Jesuíno emergiu dos papéis e ganhou vida e voz.

Jesuíno Marcondes é ainda um personagem pouco conhecido na História do Paraná. No livro *Personagens da História do Paraná* (Acervo do Museu paranaense), Jesuíno aparece no capítulo “Políticos do Paraná”, onde há uma pequena biografia sobre ele:

Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá, Palmeira, PR, 1827 / Genebra, Suíça, 1903. Bacharel em Ciências Sociais e Jurídicas. Exerceu os cargos de inspetor geral da Instrução Pública, deputado provincial, ministro e secretário de Estado dos negócios de Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Foi o último presidente da Província do Paraná no período imperial. Impulsionou a construção da estrada da Graciosa.” (CARNEIRO JUNIOR, 2013, p. 43).

Porém, foi o livro biográfico **Pae e Patrono** escrito pelo filho Moysés Marcondes (1926) que nos aproximou de Jesuíno. No livro, Marcondes (1926, p. 139) afirma que “[...] toda a biografia de Jesuíno Marcondes está estampada em suas cartas familiares [...]”.

Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá nasceu em um Sítio “nas cercanias da atual cidade da Palmeira, do Estado do Paraná” (MARCONDES, 1926, p. 13). Seus pais eram o Alferes José Caetano de Oliveira, depois Barão do Tibagi e Dona Cherubina Rosa Marcondes de Sá, baronesa, e, posteriormente Viscondessa de Tibagi. Dona Cherubina recebeu como herança o rincão, onde fundou o Sítio,

“denominado primitivamente Rincão da Cria” (MARCONDES, 1926, p. 15). Essa fazenda era propriedade e residência dos avós maternos de Jesuíno Marcondes, o Tenente Manoel José de Araújo e Dona Anna Maria da Conceição de Sá que foram os “fundadores da nova povoação” (MARCONDES, 1926, p. 14).

Com relação à expansão e povoação dos campos de Palmeira, Santos afirma que:

A expansão para os campos de Palmeira foi realizada pelos fazendeiros de Guarapuava, entre eles, Antonio de Sá e Camargo e seus tios, Manoel Marcondes de Sá e Domingos Ignácio de Araújo, com o objetivo de desenvolverem a criação de gado. Domingos Ignácio era proprietário do maior rebanho de gado na região. (SANTOS, 2007, p. 68).

Santos indica que “os fazendeiros detinham o poder político local e regional, por meio de oligarquias parentais. Vilas como Palmeira, Guarapuava e Palmas desenvolveram-se por estarem localizadas na rota das tropas.” (SANTOS, 2007, p. 69).

Jesuíno teve sete irmãos, dois homens e cinco mulheres, das quais uma faleceu. “As lembranças memoradas, nas cartas escritas por Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá [...], revelam o cotidiano familiar dos Sá e Camargo.” (SANTOS, 2007, p. 86).

No ano de 1834, José Caetano de Oliveira manda dois dos filhos para receber a instrução primária em Curitiba: Jesuíno, com sete anos de idade, e seu irmão José Mathias. De acordo com Carneiro (1994, p. 277), Jesuíno conclui os estudos secundários em São Paulo e lá iniciou o curso de Direito na Faculdade de Direito de São Paulo. Em seguida, dirigiu-se para Recife onde obteve o grau de doutor em Ciências Jurídicas e Sociais em 1949.

Foram inúmeras as cartas trocadas entre pai e filho. O pai José Caetano ensinava Jesuíno através das cartas, dava-lhe conselhos pedindo prudência e cautela. Moysés Marcondes (1926, p. 30) afirma que “a crescente distância intensificava a correspondência paterna”.

Após concluir os estudos, Jesuíno recebeu dos pais um prêmio por sua aplicação e viajou à Europa para realizar uma extensa observação e estudos úteis, atesta Carneiro (1994, p. 277). Jesuíno fez muitas viagens: a primeira com destino a Paris foi em 1850, com saída do Rio de Janeiro. A cada lugar que passava fazia um registro em seu caderno de notas e também em suas cartas: “Surgem, aqui

e ali, outras de caráter mais íntimo ou sentimental, ou de menor felicidade de expressão. Não raro repercutem nelas as recentes comoções religiosas.” (MARCONDES, 1926, p. 55).

Em uma de suas cartas, Jesuíno Marcondes revela o amor pela paróquia em que nasceu, pois esta foi criada pelos avós em terra que eles mesmo doaram. “José Caetano e Dona Cherubina eram muito religiosos e criaram seus filhos nas normas desse sentimento.” (MARCONDES, 1926, p. 26).

Moysés Marcondes descreve várias qualidades de seu pai Jesuíno:

Sólidos princípios, alma aberta e generosa, coração nitidamente sensível e afetuoso, gostos finos de sociedade e de inteligência, associados a outros de simplicidade campestre; e, mais que tudo, raros dotes de educador, de moralista, de condutor de homens; tudo isso se patenteia nessas cartas. (MARCONDES, 1926, p. 140).

Marcondes também caracteriza o pai como um “ardente patriota”. Já no último ano de sua vida, traçou esta frase: “Ao ver defraudada a bandeira de meu país, como velho soldado inválido, faço-lhe palpitante e respeitosa continência”. (1926, p. 108).

Em 7 de janeiro de 1855, Jesuíno Marcondes casou-se com Dona Domitília Alves de Araújo (sua prima), nascida em 1840 na Vila de Morretes – PR, filha de tradicional família paranaense. Tiveram 3 filhos (Emília, Maria Rosa – que faleceu ainda criança – e Moysés) e 10 netos, sendo 9 da filha Emília e uma neta de Moysés.

INÍCIO DE CARREIRA E VIDA POLÍTICA

Jesuíno Marcondes retornou de sua primeira viagem à Europa em dezembro de 1852. Logo abriria um escritório de advocacia em Curitiba. O ano de 1853 foi de mudanças.

Marcondes descreve o discurso que Jesuíno Marcondes apresentou para a consulta ao eleitorado sobre sua candidatura à deputação geral em 1853. Segundo ele, foi assim que Jesuíno Marcondes iniciou sua carreira política, a qual haveria de dedicar os melhores anos de sua vida:

[...] A instrução pública precisará ser montada, de modo a ser útil tanto aos filhos dos pobres como aos dos ricos, para a criação de cidadãos prestáveis. Convirá abrir estrada de Palmas a Entre-Rios, a fim de atrair para o comércio da Província o grande volume de animais ali criados. Deveremos empenhar-nos pela transferência de Sorocaba para Castro, da feira, a fim de que as vendas de animais se possam efetuar nas nossas invernadas, a melhor preço, a atrair compradores e capitais de fora. Dever-se-á estabelecer uma fazenda normal, com reprodutores de raça, e onde os nossos fazendeiros aprendam as regras da boa criação e do tratamento das doenças de seus gados. Tudo isso só lentamente poderemos conseguir, mas nunca, se formos representados por homens sem a dedicação dos filhos da terra e só empenhados em seu engrandecimento pessoal. (MARCONDES, 1926, p. 69).

Foi eleito deputado à primeira Assembleia Provincial e teve oportunidade de contribuir para a legislação essencialmente necessária à vida política que se iniciava na província. Santos (2007) descreve essa situação:

Antonio de Sá e Camargo, Dr. Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá (primo e cunhado), com os demais eleitos, debateram e decretaram as leis necessárias para organização administrativa da Província recém-instalada, como também inúmeros atos sancionados pelo presidente da Província (Zacarias de Góes e Vasconcellos). (SANTOS, 2007, p. 166).

Em dezembro de 1853, o Conselheiro Zacarias de Góes e Vasconcellos assumiu a presidência da província do Paraná e confiou a Jesuíno Marcondes a “Inspetoria da Instrução pública” (MARCONDES, 1926, p. 70).

Assim, Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá foi o primeiro Inspetor da Instrução Pública da Província do Paraná e “teve como trabalho inicial moldar a inspeção do ensino no Paraná” (BARBOSA, 2012, p. 42), instruindo professores e inspetores do distrito. Miguel (2013, p. 12) afirma que já no início da Província, “os relatórios dos Presidentes provinciais paranaenses [...] testemunhavam formalmente a crença no valor da educação como fator decisivo da formação moral do povo e elemento capaz de promover progresso [...]” e que “esse discurso com características liberais é mantido pelos Inspetores Gerais da Instrução Pública [...]”.

Em um intervalo de vinte e nove anos, vinte e cinco sujeitos passaram por esse cargo, inclusive Moysés Marcondes de Oliveira e Sá, filho de Jesuíno Marcondes, que desempenhou essa função em 1883.

À Jesuíno Marcondes foram confiados, por eleição ou nomeação, os seguintes cargos:

Inspetor geral da Instrução Pública, Procurador Fiscal do Tesouro Provincial, Deputado da Assembleia Provincial do Paraná de 1854 a 1857 e em 1860 a 1861, Presidente da Municipalidade de Curitiba, em 1854, Deputado Geral, nas 10^a, 12^a e 18^a Legislaturas, 2^o Vice-presidente da Câmara dos Deputados, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, no gabinete de 31 de agosto de 1864, Vice-presidente da província do Paraná, com exercício interino, em 78, 79 e 82. Presidente da mesma província, em 89, até a proclamação da República. (MARCONDES, 1926, p. 73).

Apesar de não ser a política sua verdadeira vocação (MARCONDES, 1926), Jesuíno Marcondes atuou decisivamente em todos os cargos que ocupou, ajudando na organização e progresso da Província do Paraná. Como um verdadeiro patriota, preocupou-se com a evolução do seu país.

Com relação à pasta da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Carneiro (1994) comenta que:

Convidado para fazer parte do Ministério Liberal, a 31 de agosto de 1864, ministério presidido por Francisco José Furtado, geriu a pasta de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, com brilho e capacidade realmente invulgares. (CARNEIRO, 1994, p. 278).

Jesuíno Marcondes atuou de forma decisiva e brilhante. Foi ele quem impulsionou a construção da estrada da Graciosa. Estrada que atualmente liga os municípios de Morretes e Antonina a Quatro Barras (região metropolitana de Curitiba). Além disso, a estrada atravessa o trecho mais preservado de Mata Atlântica do Brasil, marcado pela mata tropical e pelos belos riachos que nascem na Serra do Mar.

Governou a Província do Paraná em vários períodos, seja como vice-presidente, ou como presidente nomeado pelos gabinetes centrais. “[...] pode-se dizer que ninguém presidiu com a mesma continuidade e a sua constância, a evolução da província do Paraná, no século XIX.” (CARNEIRO, 1994, p. 279).

O Arquivo Público do Paraná mostra a relação de governos de Jesuíno Marcondes:

Vice-presidente: 7 de fevereiro de 1878 a 23 de março de 1878; Vice-presidente: 31 de março de 1879 a 23 de abril de 1879; Vice-presidente: 26 de janeiro de 1882 a 06 de março de 1882; Presidente: 18 de junho de 1889 a 23 de agosto de 1889; Presidente: 12 de setembro de 1889 a 16 de novembro de 1889. (ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ, 2000).

A Província do Paraná, entre os anos de 1853 a 1889, teve “53 períodos, 27 presidências, 41 presidentes em exercícios, 26 períodos de vice-presidência e retorno presidencial.” (CARNEIRO, 1994, p. 18).

Em uma de suas cartas, Jesuíno Marcondes pede a Moysés, quando estudante na América do Norte, para aproveitar todo o tempo disponível a fim de “observar e estudar assuntos que possam ser de interesse para a pátria”. (MARCONDES, 1926, p. 134). Em outra carta ao filho as recomendações continuavam:

Reitero a recomendação que te fiz em carta antiga, de prestares atenção a instrução pública, nesse país, principalmente à sua organização e parte prática. Bem entendido, este estudo será assunto para visitas a escolas e leituras, em horas vagas, sem prejuízo de seu principal escopo. A instrução no Brasil está em grande atraso. Muito se fala e gasta, neste serviço, sem resultado satisfatório... Podes trazer desse adiantado país ideias que sejam praticáveis aqui e úteis à nossa província. (MARCONDES, 1926, p. 135).

Marcondes cita várias falas em que Jesuíno manifestava o desejo de abandonar a política, pois ela era a “origem de todos os nossos males, perturba constantemente e por todos os modos meu bem-estar. Por vezes tentei deixá-la. [...]” (1926, p. 80). Em seus últimos anos, dizia: “A política tem sido destruidora do bem-estar de muitos de nossa família”.

Havia, no Segundo Reinado, duas correntes políticas no Império do Brasil:

Liberais – profissionais liberais urbanos, latifundiários ligados à produção para o mercado interno (áreas mais novas);

Conservadores - grandes comerciantes, latifundiários ligados ao mercado externo, burocracia estatal.

Ambos representavam elites econômicas. Disputavam o poder, mas convergiam para a reconciliação e não possuíam divergências ideológicas. Ou seja, o jogo político passou a ser feito em torno da disputa pelo ministério. Os partidos – liberal e conservador – alternaram-se no governo de forma mais ou menos equilibrada durante todo o Segundo Reinado.

Na política do Paraná, Jesuíno Marcondes foi chefe do supremo do partido liberal por muitos anos:

Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá, cunhado e primo do futuro Visconde de Guarapuava, era o chefe e mentor desse partido na Província e, com a

ajuda de sua parentela, constituiu a mais poderosa oligarquia regional. (SANTOS, 2007, p. 174).

Carneiro corrobora com essa ideia:

De janeiro de 1878 a julho de 1885, são os liberais que governam no centro, e o Paraná espelha perfeitamente a situação com Jesuíno Marcondes, chefe local do partido liberal com três períodos sucessivos a ligar diferentes fases governamentais. [...] Liberais serão Joaquim Alves e Jesuíno Marcondes, o 27º e último presidente da província do Paraná. (CARNEIRO, 1994, p. 38).

No que diz respeito às províncias, o Ato Adicional de 1834, concedia certa autonomia na transformação do Conselho Provincial em Assembleia Provincial, com poderes legislativos e a escolha do presidente da província por essa mesma Assembleia. Todavia, [...] a Lei de Interpretação de 1840, restringiu a autonomia provincial, limitando as atribuições da Assembleia Provincial e, sobretudo, determinando que a indicação do presidente da província voltasse a ser atribuição do poder central. (NEVES e NADAI, 1980, p. 149).

Durante o Segundo Reinado a organização político-administrativa do país se tornou cada vez mais centralizada. A estabilidade representava a ausência de diversidade nas decisões, pois estas eram atribuições exclusivas de um único centro.

Dividiram-se as províncias em privilegiadas e desfavorecidas, conforme fossem as possibilidades de acesso e as influências junto aos poderes políticos sediados na corte. A principal nota de prosperidade econômica era dada pelo crescimento da produção agrícola. O café tornou-se efetivamente a base da economia brasileira.

Outros produtos agrícolas também foram importantes nesse progresso: o cacau produzido na Bahia, a borracha, cuja exploração se iniciou na Amazônia e o algodão, cultivado no sertão nordestino. A pecuária, por sua vez, continuou sendo uma importante atividade econômica no sul do país. Com exceção da criação de gado, toda a produção brasileira destinava-se ao mercado externo. Assim, a vida econômica continuava sendo caracterizada pela preocupação com o comércio exterior. A grande propriedade agrária, escravista e monocultora permaneceu como o núcleo da vida econômica do Brasil monárquico.

A organização social do Brasil na segunda metade do século XIX caracterizou-se pela polarização de dois grupos opostos e reciprocamente dependentes: senhores e escravos.

A estabilidade social assentava-se no fato de cada segmento reconhecer e aceitar seu lugar e papel sem contestações (divisão entre os que tinham e os que não tinham). Essa significava o respeito e a manutenção de uma ordem rigidamente estabelecida. Tal ordem se apresentava como natural e inquestionável. “Foi nesse quadro de rigidez social, de feições nitidamente aristocráticas, que se verificou a estabilidade social atribuída ao período.” (NEVES; NADAI, 1980, p. 152).

Neves e Nadai apontam contradições nessa estabilidade:

Havia nas cidades (sobretudo na Corte) uma sociedade refinada, ‘cult’, esclarecida, que estudava na Europa, que consumia os produtos da moda nos países mais adiantados, que assistia a espetáculos teatrais em língua estrangeira e que lia e fazia publicar nos jornais anúncios de compra, venda, leilões e fugas de escravos. (NEVES; NADAI, 1980, p; 152 - 153).

Essa sociedade “empenhou-se na elaboração de legislação e instituições democráticas e liberais”, que na verdade, serviam para “impedir a participação do povo como um todo.” (NEVES; NADAI, 1980, p; 153). Na Constituição, outorgada em 1824, os escravos e os índios não eram considerados cidadãos. Do ponto de vista social, a estabilidade significava imobilismo e rigidez no controle das divergências e contradições sociais.

Porém, tudo começou a mudar em 1850, com a Lei Eusébio de Queirós, “que proibia, definitivamente, o tráfico negreiro para o Brasil.” (NEVES; NADAI, 1980, p. 160). Essa mudança foi consequência da pressão feita pela Inglaterra, após a aprovação da Lei *Bill Aberdeen*, que concedia à marinha inglesa o direito de revistar os navios suspeitos de tráfico e a prisão destes. O fato é que a escravidão já não interessava a Inglaterra. Pois com a implantação do capitalismo industrial, tornava-se necessária a ampliação de mercados consumidores e, os escravos estavam marginalizados do consumo. Tudo isso afetou profundamente a vida econômica do país, porém, seus efeitos só foram percebidos anos depois.

De acordo com Neves e Nadai (1980) ao fim do tráfico negreiro estão associados: a imigração, objetivando suprir a mão-de-obra; a incipiente industrialização, propiciada pela liberalização de capitais e pela ampliação do

mercado interno; a urbanização e a modernização, decorrentes das mudanças econômicas.” (NEVES; NADAI, 1980, p. 160).

Prado Júnior já defendia essa ideia em 1933 na primeira edição do seu livro *Evolução política do Brasil*:

Abre-se a segunda metade do século passado com um fato que se pode considerar o ponto de partida de toda nossa evolução posterior: é a abolição do tráfico de escravos em 1850. Nenhum outro acontecimento da nossa história teve talvez repercussão tão profunda. Por suas consequências, mediatas ou imediatas, ele se faz sentir até os últimos anos do Império. (PRADO, 1999, p. 90).

Com a extinção do tráfico negreiro, em 1850, a tendência passou a ser a utilização do imigrante como trabalhador assalariado. Os benefícios econômicos eram muito maiores. Porém, somente a partir de 1870 é que a questão abolicionista começou a ganhar espaço. Com isso, em 1871 foi aprovada a Lei do Ventre Livre, e em 1885 a Lei dos Sexagenários que, segundo Neves e Nadai:

[...] não tiveram efeitos concretos no sentido de libertar contingentes significativos de escravos, porém, serviram para apaziguar os ânimos abolicionistas, iludir a opinião pública e, com isso, conter o movimento emancipacionista. Contudo, ao se iniciar o ano de 1888, a abolição era iminente. Em 13 de maio de 1888 o movimento abolicionista chegou ao fim, com a promulgação da Lei Áurea, que libertou os escravos sem determinar a indenização para os senhores. (NEVES; NADAI, 1980, p. 166).

Marcondes (1926) afirma que o abolicionismo foi outra manifestação do espírito compassivo e de justiça de Jesuíno Marcondes:

Há instituições que, ainda que amparadas na lei, assentam sobre uma base de tão grande injustiça que, depois de desaparecidas, mal se compreende como puderam existir com assentimento geral das boas consciências. A da escravidão foi uma delas. Nasceu, cresceu, fixou-se nos costumes por tal forma, que a bem poucos repugnava [...] (MARCONDES, 1926, p. 199).

Podemos perceber através destas e de outras citações que Jesuíno Marcondes não concordava com a escravidão. Ele dizia que ver o Brasil livre era um desejo ardente de sua alma. E ainda, que por seu gosto “daria jeito nisto a todo custo.” (MARCONDES, 1926, p. 200). Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá recebeu a princesa Isabel e sua comitiva em 1884, quando foram alforriados 52 escravos em Palmeira, em solenidade festiva em sua casa. Eis a descrição de Jesuíno sobre o acontecimento:

No jantar da véspera (7 de dezembro), fiz um brinde aos príncipes, agradecendo a honra que faziam a província e a nossa casa. Conclui apresentando 52 cartas de liberdade, que parentes e amigos meus ofereciam em homenagem a Regente que sancionou a lei libertadora do ventre. Comecei único de pé, os convivas foram-se, pouco a pouco, levantando; quando conclui, estavam todos de pé, mesmo o príncipe e a princesa. Esta agradeceu muito, dizendo que lhe não podiam fazer melhor festa, e que seu pai muito apreciaria. (MARCONDES, 1926, p. 201).

Esse trecho revela a estima da princesa Isabel e sua comitiva pela Família Marcondes de Oliveira e Sá e a alegria de Jesuíno em recebê-los.

DE VOLTA AO ACERVO DOCUMENTAL DA FAMÍLIA MARCONDES DE OLIVEIRA E SÁ

No lote de documentos referentes à educação três documentos merecem destaque: 1 - o manuscrito com o título Leis da Instrução Pública 1854, com autoria atribuída ao primeiro presidente provincial Zacarias de Góes e Vasconcellos; 2 – o impresso com o título “Regulamento do ensino obrigatório”, com data de 3 de dezembro de 1883, onde o Capítulo I fala sobre a obrigatoriedade do ensino, Capítulo II sobre a superintendência do ensino obrigatório, Capítulo III a respeito do arrolamento da população escolar e o Capítulo IV a cerca do fundo escolar do ensino obrigatório. Contém ainda, disposições gerais e um recorte solto sobre o mesmo assunto medindo 24 x 16,5 cm; 3 - cópia da edição do jornal Província do Paraná, anno VIII - 1883, Sexta-feira 7 de dezembro, n. 535, com a publicação, na Parte Oficial, do Regulamento do Ensino Obrigatório.

A respeito do documento intitulado “Regulamento do ensino obrigatório” 1883, encontramos esta citação de Barbosa (2014):

[...] foram publicados sete regulamentos, sendo o primeiro o Regulamento de Ordem Geral para as escolas (1857), o segundo o Regulamento de Inspeção da Instrução Pública (1857), outros dois intitulados de Regulamento da Instrução Pública Primária (1871 e 1874), um Regulamento Orgânico da Instrução Pública (1876) e dois Regulamentos para o Ensino Obrigatório (1877 e 1883). Essa legislação é fruto de um consenso social e aparece, dentro da estrutura da inspeção, como prática, evidenciando um duplo movimento: centraliza o debate em torno de legislações específicas para a inspeção e instrução pública ao mesmo tempo em que constitui a inspeção do ensino, por meio de sua discussão (BARBOSA, 2012, p. 19 – 20).

O primeiro documento refere-se à época em que Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá foi Inspetor Geral da Instrução Pública (1854). Esse “caderno” foi catalogado como **Documento 0013** contendo 8 folhas. O segundo e o terceiro se referem ao período em que Moysés Marcondes de Oliveira e Sá ocupou o cargo de Inspetor Geral (1883). Essa interpretação só foi possível em virtude das leituras que efetuamos, seja de textos biográficos de Jesuíno ou de Moysés Marcondes e dos textos de História e História da Educação do Paraná.

As cartas de Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá, com datas de 1864, 1865 e 1866, tinham como destinatários dois personagens: Anninha (sua irmã Anna Marcondes de Oliveira Pacheco) e Mano Pacheco (seu cunhado Cel. Joaquim Pacheco da Silva Rezende). Os assuntos tratados nas cartas são diversos, desde questões pessoais até questões políticas, porém merecem destaque: **Carta 0013** (1864) – Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá (JMOS) fala sobre um mapa provincial que está sob seus cuidados, onde anunciam uma boa colheita de café; **Carta 0022** (1864) - JMOS diz que recebeu o mapa. Comenta sobre Minas, Bahia, São Paulo e Paraná. Fala também de Moysés; **Carta 0026** (1864) - JMOS fala sobre a política, que foi designado para os cargos de comércio, agricultura e obras públicas. Diz que ficou surpreso com a indicação; **Carta 0053** (1865) - JMOS menciona que a falta de um poder sólido no Paraná faz com que a Província sofra.

Todos os documentos e cartas encontrados estão em estado de conservação semelhante: páginas amareladas pelo tempo, pequenas dobras, rasgos e buracos produzidos pela ação da deterioração do papel. Apesar disso, foi possível realizar a leitura e manipulação destes com a utilização de luvas e máscaras protetoras.

CONCLUSÃO

A trajetória percorrida na execução do projeto de pesquisa fez a minha iniciação na investigação. Pode-se dizer que me tornei, de fato, uma aprendiz de pesquisador: aprendi a manusear documentos raros, fotografei documentos com câmera digital; descobri quais os assuntos que se encontravam nesses documentos a fim de classificá-los e catalogá-los; selecionei material bibliográfico a respeito do tema da pesquisa, enfim, desde a leitura dos primeiros livros, o contato e manuseio

dos documentos históricos e a escrita desse artigo tornei-me uma aprendiz de pesquisador.

Alguns problemas foram enfrentados, como a interpretação e leitura dos documentos, pois como afirma Miguel (2013, p. 12): “é preciso familiarizar-se com o estilo de linguagem usada à época, com a caligrafia [...]”. Miguel acrescenta que esse trabalho é como o de um “garimpeiro que procura uma pedra preciosa”, exigindo dedicação e persistência. Muitos dos documentos estão com as palavras apagadas pelo tempo, “o que nos mostra o valor da pesquisa e preservação das fontes”.

Assim, foi possível identificar um personagem de grande importância para a história do Paraná, especialmente na Instrução Pública da Província nos Oitocentos: Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá, o primeiro Inspetor Geral da Instrução Pública da Província do Paraná. Descobrir Jesuíno Marcondes foi um grande aprendizado e uma ilustre inspiração.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Etienne Baldez Louzada. **Uma teia de ações no processo de organização da inspeção do ensino no Paraná** (1854-1883). 300 f. Dissertação (mestrado em educação) Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/29788/R%20-%20D%20-%20ETIENNE%20BALDEZ%20LOUZADA%20BARBOSA.pdf?sequence=1>> Acesso em: 02 de julho de 2014.

CARNEIRO, David. **História do período provincial do Paraná**. Curitiba: Banestado, 1994.

CARNEIRO JUNIOR, Renato Augusto (Coord.). **Personagens da história do Paraná**: acervo do Museu Paranaense. Textos de Renato Augusto Carneiro Junior, Maria Luzia Ferreira, Cíntia M. S. Braga Carneiro. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Imprensa Oficial do Paraná, 2013.

MARCONDES, Moysés. **Pae e Patrono**: Jesuino Marcondes de Oliveira e Sá. Rio de Janeiro: Typografia do Anuario do Brasil, 1926.

MIGUEL, Maria Elisabeth Blanck. **Relatório e ofícios da instrução pública do Paraná provincial (1870-1889)**. Vitória: SBHE: Virtual Livros, 2013.

NADAI, Elza; NEVES, Joana. **História do Brasil**: da colônia a República. São Paulo: Saraiva, 1980.

PARANÁ. Arquivo Público. **História administrativa do Paraná (1853-1947):** criação, competências e alterações das unidades administrativas da Província e do Estado. Curitiba: Imprensa Oficial/DEAP, 2000. 112p.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil:** colônia e império. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANTOS, Z. A. M. **A Arte de escrever cartas:** a experiência com as fontes. In: XXV Simpósio Nacional de História/ História e ética, 2009, Fortaleza. **Anais** do... Simpósio Nacional de História. Fortaleza: Áudio e Multimídia, 2009.

SANTOS, Zelo Aparecida Martins dos. **Visconde de Guarapuava:** personagem na história do Paraná: trajetória de um homem do século XIX. Guarapuava: Unicentro, 2007.

INVENTÁRIO DO ACERVO HISTÓRICO DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ: MANUSCRITOS ANTONIO MELILLO

André Luiz Teixeira Altafini (PIC/Fundação Araucária - FAP) ¹
Prof.^a Dra. Zeloí Martins dos Santos²

UNESPAR/CAMPUS II/FAP

RESUMO

O artigo apresenta parte do resultado da pesquisa no acervo histórico e documental do Maestro Antonio Melillo depositado na Biblioteca Octacílio de Souza Braga, UNESPAR/CAMPUS II/FAP. Para o seu desenvolvimento foi realizada: a leitura, a separação e a análise do conteúdo dos documentos manuscritos. O trabalho de pesquisa buscou a partir do que a documentação analisada forneceu de informações e dados, conjuntamente com a pesquisa bibliográfica, traçar um perfil da atuação do maestro principalmente como docente, além de compreender melhor seu trabalho como regente, músico e compositor, no cenário cultural curitibano nas décadas de 20 a 60 do século XX.

PALAVRAS CHAVE: Inventário acervo histórico e documental; Faculdade Artes do Paraná; Antonio Melillo;

ABSTRACT

This paper presents partial results of research concerning the historical and documentary collection of Maestro Antonio Melillo deposited at Octacílio de Souza Braga Library, UNESPAR/CAMPUS II/FAP. Its development involved reading, separation and analysis of the content of handwritten documents. The research aimed to outline, from the information and data provided by analyzed documents together with literature review, the maestro's performance profile, mainly as a teacher, besides to better understand his work as conductor, musician and composer in Curitiba's cultural scene from the 20s to 60s of twentieth century.

¹ Acadêmico do Curso de Bacharel em Musicoterapia da Faculdade de Artes do Paraná; bolsista de Iniciação Científica pelo PIC/FAP/Fundação Araucária. <http://lattes.cnpq.br/3893922788460667>, E-mail: signor_altafini@hotmail.com.

² Orientadora. E-mail: zeloimartins@gmail.com.

KEYWORDS: Inventory historic collection; Faculdade Artes do Paraná; Antonio Melillo;

A TRAJETÓRIA DO MAESTRO ANTONIO MELILLO

O trabalho trata da continuidade da pesquisa que teve o objetivo de inventariar os documentos históricos pertencentes às instituições das quais a Faculdade de Artes do Paraná teve sua origem. O projeto foi coordenado pelas professoras, Dra. Zelo Martins dos Santos e Dra. Rosemeire Odahara Graça. Tal inventário teve por objetivo reunir, por meio de registro, identificação e classificação, os objetos e documentos encontrados na instituição que se relacionam às instituições e personalidades que participaram da constituição e consolidação desses espaços educacionais. Destacando que colaboramos na separação, leitura e análise de parte do material para um futuro processo de catalogação e arquivamento geral.

Antonio Melillo descendia de uma família de origem italiana que possuía estreita relação com a área da Música. Natural da cidade de Itararé, no Estado de São Paulo, Antonio Melillo nasceu no dia 25 de maio de 1899. Iniciou seus estudos na área da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudou piano. Deu continuidade a sua formação em instrumento e regência no Real Conservatório de Nápoles, no sul da Itália. Foi nesse período que possivelmente tomou contato com a didática do músico e pedagogo italiano Ermenegildo Paccagnella³, através de seus livros. Fazem parte do acervo histórico alguns livros editados pelo músico italiano, mas apenas três⁴ foram catalogados e estão de posse da Biblioteca Octacílio de Souza Braga da Faculdade de Artes do Paraná.

³ Ermenegildo Paccagnella (1880 - 1975) foi um músico, compositor e educador italiano. Nasceu na cidade de Salboro, Padova. (SCALFARO, 2014).

⁴ São os seguintes livros: I nuovi orientamenti dela didattica e dela pedagogia musicale nell'insegnamento generale della musica (1930), Lezione de pedagogia e didattica musicale secondo i nostri principi (1931) e L'insegnamento della musica nelle scuole musicale e la riforma dei programmi (1932).

Ao retornar ao Brasil, fixou sua residência na cidade natal e passou a atuar como regente de orquestra de uma companhia de óperas, que excursionava pelo país. Em uma de suas visitas a Curitiba, o maestro Leonard Kessler⁵ (1882-1924) convidou-o a lecionar no Conservatório de Música do Paraná. E em 1924 devido ao falecimento de Kessler, assumiu a direção da instituição. Antonio Melillo desempenhou as funções de docente e administrador do Conservatório de Música do Paraná até o início da década de 1930, quando a instituição encerrou suas atividades.

Durante as décadas de 1920 e 1930, Antonio Melillo manteve ativa participação em diferentes tipos de eventos culturais em Curitiba, atuando em diversas orquestras.

Com o encerramento das atividades do Conservatório de Música do Paraná, Antonio Melillo fundou em 1931 a “Academia de Música do Paraná”, instituição de ensino de caráter similar ao do Conservatório de Kessler, onde eram ministradas aulas de piano, violino e matérias teóricas para crianças e jovens, que esteve em funcionamento até 1966. Destacamos a parceria com alguns docentes da Academia de Música do Paraná, em especial com Clotilde Espínola Leinig⁶ (1914-2009), o maestro, seguindo as diretrizes nacionais que então se apresentavam para o ensino da Música⁷, fundou o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná em 1956, instituição de ensino voltada para a formação de professores de Música.

Sobre a atuação de Antonio Melillo no Conservatório, Cássio Aurélio Menin Silva (SILVA, 2011, p. 210) informa que: “[...] o pequeno livro, *Didática do Canto Orfeônico*, nesta obra o professor descreve sobre o canto orfeônico, baseado no projeto criado por Villa-Lobos, e faz apontamentos acerca da metodologia a ser

⁵ Leonard (Leo) Kessler (1882 – 1924) foi um músico suíço nascido na cidade de Schiers, chegou a Curitiba em 1911 e foi fundador em 1916 do Conservatório de Música do Paraná. (FERREIRA, 2011).

⁶ Clotilde Espínola Leinig (1913 – 2009) Graduada em piano pela Academia de Música do Paraná e em violino pelo Instituto de Música do Paraná foi professora na Academia Paranaense de Música, e responsável pela abertura do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico e mais tarde da Faculdade de Educação Musical do Paraná – FEMP. Ela buscou constante aperfeiçoamento em ensino de canto orfeônico no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro, tendo sido, inclusive, aluna de Heitor Villa-Lobos, além de aperfeiçoamentos nas áreas de Musicoterapia e Regência Coral nos Estados Unidos. (GRAÇA, 2011).

⁷ Decreto-Lei no 9.494 de 22 de julho de 1946 (Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico - Decreta que as instituições de Canto Orfeônico terão por finalidade a formação de professores em música).

empregada”. A partir dessa obra e de outros textos produzidos, trabalhos de docência e da prática do ensino da música, concertos entre outras atividades, visualizamos a atuação e o empenho do maestro de viver para música. O acervo de fotografia das formaturas e eventos que participou revela por meio das imagens o universo em que o maestro construiu sua trajetória.

A fatalidade da morte do maestro Antonio Melillo e sua esposa, Cerina Fogaça de França, em 27 de março de 1966⁸, desencadeou o encerramento das atividades Academia de Música do Paraná.

Posteriormente, em 1967, por iniciativa e empenho da professora Clotilde o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, transformou-se na Faculdade de Educação Musical do Paraná (FEMP)⁹. Em 1991 a FEMP¹⁰ transforma-se na atual Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Em 2013 a FAP passou a constituir um dos campi da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR.¹¹

MAESTRO ANTONIO MELILLO: MÚSICO, PROFESSOR, ESCRITOR E INTELLECTUAL

A partir da documentação analisada evidenciamos que Antonio Melillo atuou no cenário cultural de Curitiba, mais especificamente no cenário musical, desde sua chegada a capital paranaense. Tal atuação se deu em diversas áreas da música, como regente, compositor, arranjador, músico executante e professor. Foi possível identificar a partir das atividades entre os vários espaços que

⁸ Antonio Melillo e sua esposa faleceram em um acidente automobilístico, quando retornavam do estado de São Paulo para o Paraná. O maestro está sepultado no Cemitério Municipal São Francisco de Paula em Curitiba. Há também uma Rua Localizada entre as avenidas da República e Presidente Wenceslau Braz, no bairro do Parolin, em Curitiba, Paraná, com nome do maestro. Ela foi nominada pela *Lei Ordinária número 4907/1974 de 02 de setembro de 1974 (publicada em 25 de setembro de 1974)*. No dia 29 de março de 2006 foi inaugurado o Auditório Antonio Melillo, na sede da FAP. (GRAÇA, 2011).

⁹ *Lei Estadual nº 5465 de 3 de janeiro de 1967* (Reconhece a transformação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná em Faculdade de Educação Musical do Paraná).

¹⁰ Em 1989 tornou-se Fundação, recebendo, por meio da Portaria Ministerial 1062, de 11/90, a denominação de Fundação Faculdade de Artes do Paraná. Em 16/07/1991 com o retorno à situação jurídica de Autarquia, passou a ser denominada Faculdade de Artes do Paraná - FAP. (SILVA e VAZ, 2014).

¹¹ Instituição multicampi e multirregional, criada pela Lei Estadual nº 13.213, de 25/10/2001, alterada pelas Leis Estaduais nº 15.300, de 28/09/2006 e nº 17.590, de 12/06/2013 e credenciada pelo Decreto nº 9538, de 05/12/2013.

circulava que a música foi sempre o fio condutor. Ao nos depararmos com a trajetória do maestro na busca de rememora-la foi possível dialogar com o referencial teórico que deu embasamento a pesquisa. Que a memória individual e a coletiva se interligam na construção do espaço social dos indivíduos. Segundo Zelo Martins dos Santos,

A relação entre memória individual e memória coletiva é a percepção de que a memória individual não se constitui independentemente da memória do grupo social no qual o individuo está inserido. Ao refletir sobre a memória, [...] evidencia-se que não se trata de algo fixo, mas de reorganizações de impressões passadas, constantemente entrelaçadas com o presente de quem escreve e com o passado de quem viveu. (SANTOS, 2007, p. 46).

Reafirmamos que o maestro teve participação ativa como professor no Conservatório de Música do Paraná do músico Kessler, além de atuar como docente e diretor da Academia de Música do Paraná e no Conservatório de Canto Orfeônico do Paraná. Auxiliando desta maneira no desenvolvimento do ensino de música em Curitiba, formando as novas gerações de músicos. Segundo a professora Marila Giller (2013, p. 36) “no início do século XX, em Curitiba, o ensino da música estava atrelado às atividades acionadas pelos Maestros das bandas e das pequenas orquestras de salão. Estes teriam sido os primeiros professores de música nas escolas”.

Além da atuação como docente Antonio Melillo teve grande participação como músico executante e como regente em diversas orquestras e grupos. Segundo Silva (2011, p. 211) “em 07 de abril de 1930 é fundada a Sociedade Sinfônica de Curitiba, organizada por Melillo em conjunto com os músicos/maestros Ludovico Zeyer e Romualdo Suriani”. Para a pesquisadora Rosemeire Odahara Graça, destacou nas suas pesquisas sobre o tema que: “esta sociedade fez seu primeiro concerto no dia 10 de maio daquele ano, no Theatro Guayra, esteve em atividade até 1946, quando foi incorporada pela Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê” (2011, p. 08).

Integrou o grupo que concebeu a Sociedade Sinfônica de Curitiba, Melillo foi diretor da orquestra do Cine-teatro Mignon¹² e criador da Orquestra do

¹² Instituição que funcionava no número 46 da Rua XV de Novembro e pertencia à empresa Pellisari & Cia. (GRAÇA, 2011).

Clube Curitibano¹³. Como músico atuou participado de pequenas orquestras e grupos, tendo se apresentado em rádios, em exposições de filmes e apresentações no Theatro Guayra.

Antonio Melillo atuou ainda como compositor, e teve suas obras catalogadas pela pesquisadora Marília Giller. Segundo a professora, “entende-se como compositor paranaense, não só aqueles que nasceram no estado, mas os que escolheram o Paraná para viver” (2013, p. 121). A pesquisadora deu conta de identificar que muitas das composições tinham como tema o Paraná:

Realizou-se o levantamento das composições de Melillo. Foram selecionadas vinte e uma composições, entre as quais, o *Fandango*, o *Anu*, batida e valseada e o *Quero-mana*, a *Senhorita Curityba* e *O Hino do Professor*, e a obra *Gojobang* uma homenagem ao 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná. Todas com temáticas paranaenses. (GILLER, 2013, p. 124, grifo do autor).

A pesquisadora também escreveu sobre a sua atuação como arranjador¹⁴, afirmando que: “nos arquivos foram encontrados arranjos que, pela instrumentação, pode-se supor ser para formação *Jazz band*” (GILLER, 2013, p. 124).

A atuação do Maestro que se deu entre as décadas de 20 a 60 do século XX e vem de encontro com o contexto sociocultural no Paraná no início daquele século. O Paraná do início do século XX segundo Gustavo Pereira consistia em:

Um estado particularmente novo, recebera influências tanto sociais e econômicas quanto culturais de seus imigrantes europeus. Além disso, seu passado histórico está ligado ao seu passado geográfico, aos costumes e cultura do tempo no qual pertencera ao estado de São Paulo. (PEREIRA, 2005, p. 23).

Gustavo Pereira afirma ainda sobre este período que:

Em 1927, na esteira da Semana de Arte Moderna e suas repercussões, consolida-se no Paraná um movimento favorável à construção de uma

¹³ Sociedade que entre as décadas de 1940 e 1960 funcionava na esquina da Rua XV de Novembro com a Rua Barão do Rio Branco. (GRAÇA, 2011).

¹⁴ O dicionário online Michaelis (2009) define Arranjo como a “Adaptação de uma composição a vozes ou instrumentos para os quais originalmente não havia sido escrita”. O Arranjador, portanto é o músico ou compositor que realiza este arranjo.

identidade regional para o estado que vinha sendo desenvolvido desde o início do século XX. (PEREIRA, 2005, p. 23).

As discussões levantadas pelo autor vão de encontro com o surgimento do Movimento Paranista. Segundo Luís Fernando Lopes Pereira (1998, p. 66) este movimento “terá como papel central a construção de uma identidade regional para o Estado do Paraná e que contará com a adesão de intelectuais, artistas, literatos, etc.”. Segundo o autor, ainda, esses agentes da construção dessa identidade regional,

Produzirão uma idéia de sociedade que fincará profundas raízes no imaginário da população. Identidade e idéias impregnadas de imagens de progresso, civilização, trabalho e ordem, criando padrões de comportamento para a sociedade da época, constituindo o *tipo ideal paranista*, o paranaense do futuro. (PEREIRA, 1998, p. 75-76).

A construção desse modelo de identidade também se mostrou presente no contexto musical, evidenciada nas obras criadas pelos compositores paranaenses. Gustavo Pereira contrapõe nas suas discussões que as ideias do movimento modernista foram adiadas no estado do Paraná: “quanto ao campo da composição musical paranaense, o movimento Paranista, sentiu assim como nas outras artes, que as idéias modernistas desencadeadas em São Paulo demoraram a encontrar eco” (2005, p. 25).

Antonio Melillo também acompanha essa mudança e pode ser inserido nos agentes transformadores da identidade cultural do Estado do Paraná neste período, pois além de suas composições com temáticas regionalistas, foi ativo na educação musical e no desenvolvimento do cenário musical curitibano. Não temos condições, porém de afirmar que Melillo tenha sido personagem ativo no Movimento Paranista, mas podemos tratá-lo como um intelectual da época. Para o autor Névio de Campos:

A experiência formativa é mediada pela intervenção daqueles que assumem as funções de organizadores dos projetos culturais. Essa função mediadora é incumbência dos intelectuais que, para Gramsci, são aqueles que participam das práticas sociais, sintetizam, sistematizam as idéias de um grupo social e propõem projetos de ação. (CAMPOS, 2007, p. 279).

Podemos classificar o Maestro como um intelectual da música no seu tempo vivido, embasados pelas colocações da historiadora paranaense Zelo Martins Santos:

Olhar a produção historiográfica dos intelectuais do século XIX e meados do XX é um exercício de compreensão, que se faz abrindo-se à sua contemporaneidade, aceitando dialogar com eles, entendendo que cada interpretação do vivido está carregada de influências do meio social. Muitas vezes, no momento da escrita da sua obra, deixaram-se influenciar pelo brilho, gestos, ações e discursos de outros sujeitos. Toda interpretação é uma atribuição de sentido ao vivido, que é produzida a partir de um ponto de vista do presente. O passar do tempo produz mudanças, e novas interpretações emergem, porque não existe um passado fixo que pode ser esgotado pelo historiador. Cada geração, em seu período, rememora o passado de modo original, produzindo uma visão diferenciada. (SANTOS, 2005, p. 28).

Podemos perceber, portanto, a relevância da atuação de Antonio Melillo no cenário cultural paranaense no período em que aqui esteve além de sua importante participação como docente, não só na formação de músicos, mas na iniciativa, através das instituições, de criar condições para o desenvolvimento acadêmico da música.

OS DOCUMENTOS MANUSCRITOS DO MAESTRO ANTONIO MELILLO NA CONSTRUÇÃO DA SUA TRAJETÓRIA

Para essa etapa do trabalho o recorte recaiu sobre os documentos manuscritos que faziam referencia ao maestro Antonio Melillo. Com o intuito de contribuir no processo de reconstrução da trajetória histórica do maestro. Segundo Terry Cook, neste processo, os pesquisadores:

Tornaram-se, assim, construtores muito ativos da memória social. Na verdade, afirmaria até que se tornaram o principal agente de formação da memória, sem esquecer das importantes contribuições, nessa tarefa, de seus colegas dos museus, bibliotecas, e cultura material. (COOK, 1997, p.16).

O material estudado foram os documentos manuscritos deixados pelo maestro, que tratam de diversos assuntos. Após a separação, a fim de evitar o extenso contato freqüente com os documentos, já que os mesmos se encontram em um estado delicado de conservação, realizamos fotografias que serviram para a

análise sem necessidade constante de manuseio. Buscamos tratar a documentação a partir do princípio da proveniência, que segundo Ariane Ducrot (1997, p. 4) o princípio de que “os documentos não devem ser tratados isoladamente segundo um quadro metódico, e sim ficar agrupados em seus fundos de origem, sendo o *fundo* o conjunto de arquivos que provêm de uma mesma entidade”. Portanto, não deixamos de salientar durante esta pesquisa que estes documentos são apenas uma parte do acervo, que conta ainda com outra tipologia de documentos, como por exemplo: cartas, livros, partituras das composições do maestro, fotos e recortes de jornal.

Desta mesma forma realizamos o que Eni de Mesquita Samara (2007) chama de leitura crítica interna ou externa do documento, ou seja, distinguindo os contextos, as funções, os estilos, os argumentos, os pontos de vista e as intenções do autor. Com base neste conceito dividimos os documentos em três núcleos temáticos distintos: poemas, pensamentos e estudos.

Dentro do primeiro grupo temos dois poemas, sendo que o primeiro, escrito em português, está sem título e foi datilografado, além de não conter nem data nem assinatura. Acreditamos que foi feito por Melillo, mas no momento não temos nenhuma condição de afirmar isso com certeza. O segundo, escrito em italiano, intitulado “*Allegrezza!*” conta com duas versões manuscritas, uma a caneta e com correções e outra a lápis que aparenta ser a versão final¹⁵ por não apresentar nenhuma alteração. O tema dos dois poemas é parecido, mas o texto que compõe os dois é distinto. Estas duas versões do poema também não apresentam nem data e nem assinatura.

Já as anotações com pensamentos do maestro tratam-se de três páginas, que se encontravam separadas dentro do acervo. Em uma delas ele discorre sobre Ermenegildo Paccagnella¹⁶, suas virtudes como intelectual da música, pedagogo e músico. O segundo documento conta com um questionamento sobre a origem da música e como ele se manifestava nos povos antigos. A outra página conta com um pensamento sobre a importância da prática e da teoria

¹⁵Trecho da versão final: *Allegrezza di cuore / Ch' io sento, ch' io sento, / quando io ti vedo / molto sento, molto sento... / Ah! Vita mia vieni! / Quando desio di te... / No disdegnar l'amore, / Ch'io ti voglio per me.*

¹⁶ Faz parte do acervo uma correspondência entre Antonio Melillo e Ermenegildo Paccagnella, datada do final de 1937 e começo de 1938, que será analisada em trabalhos futuros.

musical. Neste documento, Antonio Melillo, expressa à seguinte frase: “Primeiro a prática e depois a teoria, esta para a formação da cultura e aquela, a prática, para a formação da técnica”. Este documento tem maior importância dentro desta pesquisa por ser um dos dois documentos, dos que nos propusemos a analisar, que consta a assinatura do maestro.

O último núcleo temático, os estudos, é o maior dos três que conta com um total de dez blocos de anotações, com quantidades diferentes de páginas. A maioria destes estudos é sobre o ensino, técnicas e exercícios para o piano. Além disso, há notas sobre conteúdo programático para cada nível, ou seja, as obras e compositores que se adequarão melhor a cada momento do estudo.

Estes documentos têm grande importância para auxiliar a identificação de outros materiais que fazem parte do acervo como partituras e livros. Através da comparação da letra do maestro nos manuscritos com possíveis anotações nos materiais ainda não relacionados do acervo, teremos condições de analisá-los e catalogá-los.

A impossibilidade de datar esses documentos dificultou a análise dos mesmos, e a localização em que esses questionamentos se deram no decorrer da vida de Antonio Melillo. Conseguimos observar, porém uma grande preocupação com a didática e a metodologia de ensino, principalmente do piano. Como já afirmamos anteriormente por tratar-se de uma pequena parte do acervo, a posterior leitura de outros documentos referentes ao maestro pode esclarecer sua participação na construção das instituições de ensino curitibano na primeira metade do século XX.

Destacamos também que sua participação como regente e músico foi fundamental para o desenvolvimento da cultura musical na cidade de Curitiba na primeira metade do século passado. Além disso, suas composições assumem papel de consolidação na busca de uma identidade paranaense, fato que ainda hoje é tema de discussões.

Esta pesquisa tem por pretensão ainda a continuidade do estudo da importância do maestro no contexto do Paraná do século XX, auxiliando ainda mais a construção da memória dos personagens e instituições presentes nos documentos do acervo histórico da Faculdade de Artes do Paraná.

REFERÊNCIAS

ARRANJO. In: **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/arranjo%20_908459.html>. Acesso em: 02 de jul. 2015.

CAMPOS, Névio de. **Intelectuais paranaenses e as concepções de universidade: 1892-1938**. Revista Inter-ação (Goiânia), v. 32, p. 279-297, 2007.

COOK, Terry. **Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo Pós-Moderno**. Revista Estudos Históricos, vol.11, n. 21, 1998, p.129-149.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História Oral: memória, tempo, identidades**. São Paulo: Autêntica Editora. 2006.

DUCROT, Ariane. **A classificação dos arquivos pessoais e familiares**. Revista Estudos Históricos, vol.11, n. 21, 1998.

FERREIRA, Karla Díbia Del Secchi. Uma Análise Histórica sobre Léo Kessler. In: **4º Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes, 2º Encontro do Grupo de Estudo e Pesquisa em História da Educação Oitocentista, 08 e 09 de dezembro de 2011**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011, p. 173-180.

GILLER, Marília. **O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940: um estado da obra O Sabiá, Fox Triot Shimmy de José da Cruz**. 212 p. Tese (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GRAÇA, Rosemeire Odahara. **Compilação de dados sobre o músico Antonio Melillo (1899-1966)**. Curitiba, 2011. Trabalho não publicado.

_____. **Compilação de dados sobre a Academia de Música do Paraná (1931-1966), O Conservatório Estadual de Canto Orfeônico (1956-1966) e Clotilde Espínola Leinig (1914-2009)**. Curitiba, 2011. Trabalho não publicado.

LEVILLAIN, Phillippe. **Os Protagonistas da Biografia**. In: RÉMOND, René (org.). Por uma História Política. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 141-184.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Ensino da Arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba**. 327 p. Tese (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

PEREIRA, Gustavo. **Bento Mossurunga e o Movimento Paranista**. Estudo analítico das obras para canto e piano e piano solo compostas nas décadas de 1930, 40 e 50. 73 p. Tese (Mestrado em Práticas Interpretativas) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **O Movimento Paranista. Paranismo: O Paraná Inventado – cultura e imaginário no Paraná da I República.** Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

SAMARA, Eni Mesquita; TUPY, **Ismênia S. S. Truzzi. História & Documento e metodologia de pesquisa.** 1. ed. São Paulo/Belo Horizonte: Autentica, 2007. v. 1. 168 p.

SANTOS, Zelo Martins. **Visconde de Guarapuava: personagem na história do Paraná. Trajetória de um homem do século XIX.** Guarapuava: UNICENTRO, 2007

_____. **História e Literatura: uma relação possível.** Revista Científica/FAP (Curitiba), v. v.2, p. p.117-126, 2007.

SILVA, Cássio Aurélio Menin. **Antonio Melillo: resultados da pesquisa em andamento sobre sua vida e obra.** In: 4º Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes, 2º Encontro do Grupo de Estudo e Pesquisa em História da Educação Oitocentista, 08 e 09 de dezembro de 2011. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011, p. 207-214.

SILVA, Rossano; VAZ, Adriana. **Especialização do Ensino de Arte: Mudanças no Perfil Profissional dos Professores de Arte no Paraná (1949-1976).** In: II Congresso Internacional da Federação de Arte/Educadores e XXIV Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2014.

SCALFARO, Anna. **Ermenegildo Paccagnella.** In: Dicionario Biografico degli Italiani - Treccani On-line. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ermenegildo-paccagnella_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em 25 fev. 2015.

ANOTAÇÕES SOBRE FOTOGRAFIA E REGISTROS DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Oscar Dario Chica González¹
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir as diferentes relações entre o registro e a obra, examinando diversas variantes de acesso às obras através da sua documentação. Inicialmente, salienta-se o confronto entre as expectativas criadas pela fotografia e a realidade. Analisa-se as práticas efêmeras e imateriais dos anos 60 e 70 marcadas dentro da arte conceitual, nas quais os limites entre o registro e a obra se confundem. Aborda-se a mídia impressa como espaço de exposição, questionando as relações habituais entre originais e reproduções nas publicações. Finaliza-se destacando a disseminação de imagens através da Internet.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, registro, arte conceitual, imaginação

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo discutir las diferentes relaciones entre el registro y la obra, examinando diversas variantes de acceso a las obras a través de su documentación. Inicialmente, se destaca el choque entre las expectativas creadas por la fotografía y la realidad. Continúa analizando las prácticas efímeras e inmateriales de los años 60 y 70 enmarcadas dentro del arte conceptual, en las cuales los límites entre el registro y la obra se confunden. Se abordan los medios impresos como espacio de exposición, cuestionando las relaciones habituales entre originales y reproducciones en las publicaciones. Se finaliza destacando la diseminación de imágenes a través de Internet.

PALABRAS CLAVE: fotografía, registro, arte conceptual, imaginación

FOTOGRAFIA, IMAGINAÇÃO E EXPECTATIVAS

No livro *A arte de viajar*, Alain de Botton narra a anedota na qual ele decide viajar para Barbados após ver uma foto em um folheto publicitário. Persuadido pela imagem, e as promessas de um idílio tropical que sua imaginação criava para escapar do inverno, prepara as malas e toma um vôo para Barbados.

¹ Possui graduação em "Maestro en Bellas Artes" da "Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano" (2009), Bogotá DC, Colômbia. Atualmente cursa Mestrado em Artes Visuais na linha "Processos Artísticos Contemporâneos" da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, SC. Chicaphotography@gmail.com

Os anseios provocados pelo folheto eram um exemplo, ao mesmo tempo tocante e patético, de como projetos (e até vidas inteiras) podem ser influenciados pelas imagens de felicidade mais simples e casuais; de como uma viagem longa e proibitivamente cara poderia ser desencadeada apenas pela visão da fotografia de uma palmeira levemente inclinada por uma brisa tropical. Decidi viajar para a ilha de Barbados. (DE BOTTON, 2012: p.15)

Do mesmo modo que Alain de Botton é persuadido pela fotografia, acontece o mesmo com os registros e reproduções da arte. Lucy Lippard referindo-se às imagens dos trabalhos de *Land Art*, escreve:

A maioria de nós imagina os trabalhos clássicos de Land Art, ao invés de vê-los. Se nós conseguimos chegar ao local, já temos na mente as glamorosas vistas aéreas que vimos nas revistas. A coisa real pode ser decepcionante, como costumamos chamar "Síndrome do livro Skira", aquelas ilustrações coloridas tornam desapontadora a realidade simplória.² (LIPPARD, 2003: p.60, minha tradução)

Inúmeras anedotas poderiam ser relatadas em que a imagem é capaz de gerar uma expectativa maior do que experimentamos no lugar. A fotografia (reprodução, registro, documento) cria uma tensão entre a expectativa do que imaginamos e a realidade que confrontamos no contato com a coisa real. Cada ano, quando milhões de visitantes vão ver a pintura da *Mona Lisa* no *Louvre*, ficam apertados entre a multidão na frente de um quadro de pequenas dimensões tentando fotografar um retrato que permanece cercado por grossos vidros de segurança. Há uma enorme distância entre a experiência real e a imaginação, pois o imaginar é algo que ocorre na nossa mente enquanto o corpo fica em repouso. Continuando o relato de Botton isto fica mais claro:

Um fato decisivo, mas até então ignorado, surgia pela primeira vez: inadvertidamente, eu me levava comigo para a ilha. É fácil nos esquecermos de nós mesmos quando contemplamos descrições pictóricas e verbais de outros lugares. Em casa, enquanto meus olhos percorriam fotografias de Barbados, não havia lembretes de que esses olhos estavam intimamente ligados a um corpo e uma mente que haveriam de me acompanhar aonde quer que eu fosse, podendo, com o tempo, afirmar sua presença de forma a ameaçar e mesmo negar o objetivo do que os olhos tinham ido ver. Em casa, eu podia me concentrar em imagens de um quarto de hotel, de uma praia ou do céu e ignorar a criatura complexa

² Most of us envision rather than see the classic Land Art works. If we do manage to get to the site, we already have in mind the glamorous aerial views we've seen in the magazines. The real thing can be a letdown, like what we used to call "Skira Book Syndrome", those juicy color illustrations that made subtler reality disappointing.

que fazia essa observação e para quem isso não passava de uma pequena parte da tarefa mais ampla e multifacetada de viver. (DE BOTTON, 2012: p.27-28)

Arrastamos um corpo e uma mente para onde quer que vamos, então se um dia fôssemos visitar *Spiral Jetty* de Robert Smithson, inserida no Great Salt Lake na metade do deserto de Utah, provavelmente essa experiência seria muito diferente do que podemos ter imaginado olhando as fotografias reproduzidas nos livros, revistas e Internet. Sentiríamos o frio e o vento do deserto e a salinidade no ar, além de ter uma vista distinta do que temos visto na maioria das reproduções. Muitas são fotografias aéreas, e nós, na metade do deserto, estaríamos irremediavelmente presos ao solo olhando para o horizonte sem perceber a totalidade da espiral. Isso sem contar que devido às flutuações do nível de água do lago, a espiral poderia estar coberta completamente.

O que imaginamos é produzido a partir do que lemos, vemos ou escutamos. Criamos uma expectativa baseada nisto, construindo uma imagem mental daquilo. Alguns chamam isto de imaginário: a ideia que temos de algo, formada por nosso repertório de experiências, crenças e pensamentos.

Douglas Crimp (2005) relata uma estória que ocorreu entre ele e sua avó quando, estando de férias, foi visitá-la e ela pediu para ler um ensaio que ele tinha escrito sobre uma fotografia de Edgar Degas. Após a leitura, pensando sobre o erro que sua avó havia percebido ao distinguir que ele tinha confundido o enfeite do vestido da garota retratada (era um bordado, e não uma renda, como ele havia escrito), reflete:

Pode ser verdade que, nesse caso, pouco importa se se tratava de renda ou de bordado, mas importa muito o fato de que minha avó conseguia ver algo que eu não via: isso demonstra que aquilo que cada um de nós vê depende da história individual de cada um e do modo como cada subjetividade foi construída. (CRIMP, 2005: p.5)

Nessa história individual, da qual fala Douglas Crimp, temos construído um repertório baseado em imagens, e esse fato é particularmente notório nas artes, onde a fotografia é o principal meio de divulgação e difusão das obras. Chega a ser tão surpreendente que ainda na chamada arte sonora prevalecem os registros visuais. Pensando num exemplo, podemos lembrar a imagem em preto e

branco de Luigi Russolo com os *entona ruídos* que, ironicamente, conhecemos mais do que os próprios sons produzidos por estes objetos. O que a princípio foi feito para escutar, precisa também de uma imagem para ser assimilado.

Referindo-se a esta proliferação de imagens, Helio Ferverza destaca:

Grande parte dos estudantes de arte, e talvez grande parte dos artistas, tem uma relação com a história da arte estabelecida por meio de imagens impressas, sobretudo quando o tempo já decorrido aumenta. (FERVENZA, 2009: p.44)

De modo semelhante Clive Phillpot acentua o mesmo:

[...] mas é preocupante pensar em quantos dos trabalhos de arte, mesmo os deste século, as pessoas “conhecem” apenas por reproduções, como por exemplo no caso da pintura, e assim todo o sentido de escala, superfície, textura e cor é uma suposição. (PHILLPOT, 1980: s/p)

UMA FOTOGRAFIA DE ALGO QUE JÁ NÃO ESTÁ DISPONÍVEL

O que acontece quando somente temos imagens (registros) e não podemos confrontá-las com a experiência real porque aquilo já aconteceu, está num lugar inacessível, ou desapareceu por algum outro motivo?

Helio Ferverza descreve este fenômeno da seguinte maneira:

Quando, anos depois, tive acesso a livros e a imagens de trabalhos que me fascinaram, mas que, de forma inevitável e por diversos motivos, já não estavam mais lá. Também tinham atravessado uma fronteira, desta vez sem volta. Eu já não poderia mais encontrá-los. Não mais. Não em “carne e osso”. Não naquele lugar e em hora marcada. Não no começo. De todo modo, a sensação de que essas produções já não existiam, de que elas não poderiam ser repetidas ou reconstruídas, e de que eu não poderia encontrá-las em museus ou, mais diretamente, experienciá-las... (FERVENZA, 2009:p.45)

A maioria das coisas produzidas e propostas em arte, durante séculos de tradição, tem sido experimentada principalmente através de documentos (imagens, textos) e não através da experiência direta, estando presente diante das obras. Inclusive, num período anterior à invenção da imprensa (século XV), durante a Idade Média, a tradição oral cumpria um importante papel através de narrações, mitos, relatos e depoimentos. Todo esse conglomerado de informação verbal era, e

continua sendo, uma das formas em como os pensamentos, crenças e ideias circulam de geração em geração.

Seth Siegelau, em entrevista a Charles Harrison, comenta: há muitos anos que sabemos que a maioria das pessoas conhece a obra de um artista através de 1) publicações impressas ou 2) de conversas, mais do que pelo contato direto com a obra (SIEGELAUB, 1977: p.129, minha tradução).

Quantas histórias e conversas entre artistas tem surgido nos cafés: reuniões, debates, discussões e manifestos. Infelizmente, os livros onde habitam os registros da arte não reproduzem o som, e perdemos, por exemplo, as palavras faladas pelos dadaístas no Cabaret Voltaire³. Muitas dessas instigantes conversas já não estão mais para nós. Só nos restam alguns relatos e depoimentos registrados através da escrita.

Fervenza, ao lembrar sua relação com imagens e documentos de produções artísticas, diz: Tais registros funcionavam como uma alavanca, um trampolim, uma mola para a imaginação: impulsionar a experiência, fazer viver algo do que ocorrera em outro momento e de outra forma (FERVENZA, 2009: p.45).

Então, se o que imaginamos é produzido a partir do que lemos, vemos ou escutamos, quase a maioria do que conhecemos sobre arte é produto da nossa imaginação e só uma pequena parte corresponde à nossa experiência interagindo com a coisa real (fenômeno). Substituindo essa carência de experiência, os registros e documentos aparecem para nos ajudar, enriquecendo nossa imaginação: imagens, textos, relatos e depoimentos.

Visto isto, parece que o acesso principal à arte não poderia ser de outra forma senão através da intermediação dos registros. E isso também pode ter alguma relação com o por quê da separação entre obra e seu documento haver se tornado tão complexamente indistinguível.

³ O Cabaret Voltaire, localizado em Zurique, foi o local onde artistas e escritores se reuniram a partir de 1915, dando origem ao Dadaísmo.

UMA FOTOGRAFIA DE UMA CADEIRA

Em 1965, Joseph Kosuth expõe *One and three chairs*. A apresentação do trabalho consiste numa cadeira física (objeto ou coisa real), uma fotografia impressa dessa mesma cadeira em tamanho real tirada no mesmo local onde está exposta a cadeira física, e uma definição impressa da palavra “cadeira” extraída do dicionário. Dito de outro modo, uma cadeira é exposta simultaneamente como um objeto, como uma imagem e como palavras.

Esse é um dos trabalhos mais emblemáticos da arte conceitual, no qual Kosuth explora a noção de tautologia e a autoreferencialidade na arte⁴. Para Kosuth (1969), *a arte é a definição da arte*.

Outra leitura possível desse trabalho seria vê-lo como uma estrutura tripla composta de *imagens*, *texto* e *objeto* (ou proposição artística), que reflete o processo de intermediação dos registros no acesso a arte. Em outras palavras, temos basicamente três vias principais de acesso à arte: imagens (reproduções e registros fotográficos das obras), palavras (a imensidão de material bibliográfico escrito sobre arte) e obras (essa reduzida porção da nossa experiência em contato direto com as propostas dos artistas).

Em contrapartida à definição de arte proposta por KOSUTH (1969), hoje poderíamos dizer que o registro é o que define a arte. E a tautologia consiste nisso: o uso constante de registros é o que define a prática artística, enquanto esta se manifesta através de registros. Não é casualidade que o acesso a *One and three chairs* seja na sua maioria através da sua documentação. Sabemos daquilo não porque estivemos na exposição, mas porque em algum momento tivemos acesso aos registros fotográficos da obra e a aquilo que tem sido escrito sobre ela.

⁴ “Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma *definição da arte*”. (KOSUTH, 2009: p.220).

ALGO QUE FOI PENSADO PARA NÃO ESTAR DISPONÍVEL

Muitos trabalhos, processos e ações foram feitos com a intenção de não serem presenciados e de não deixarem rastros físicos, como produção não objetual.

Esse é o território que foi começando a solidificar-se aproximadamente desde as décadas dos anos 60 e 70, época na qual aparece a *arte conceitual* e a conseqüente *desmaterialização do objeto artístico*⁵. Nesse período, conscientemente, foram feitas muitas coisas para não permanecer, tentando evitar deixar qualquer rastro físico-material. O efêmero aparece em cena e os conceitos prevalecem sobre os objetos, opondo-se à mercantilização da arte. O uso da fotografia e do vídeo atuando como registro e documentação se intensifica, mas já não se trata de fazer reproduções de obras originais porque a originalidade deixa de ser importante e muitos dos trabalhos são imateriais. Sobre essa mudança no uso da documentação Cristina Freire reflete:

O que é fundamental observar como um divisor de águas entre a noção de documentação tradicional e a arte Conceitual como registro é que o último é programaticamente realizado pelo próprio artista e, não raro, visa, ao final, uma situação de exposição. (FREIRE, 1999: p.123)

E em palavras de Lawrence Alloway:

O registro fotográfico é comprobatório, mas ele não é uma reprodução no sentido em que uma pintura compacta ou um objeto sólido possa ser reproduzido como uma unidade legível. A documentação fotográfica tem as bases na crença de que algo aconteceu.⁶ (ALLOWAY, 1970: p.20, minha tradução)

Que os artistas produzam e se apropriem do processo de documentação de seus trabalhos ilustra um fenômeno que estava ocorrendo nesse momento e que se pode resumir na frase de Douglas Crimp: *se a fotografia foi*

⁵ O termo *desmaterialização* foi cunhado pela crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, sendo abordado, primeiramente, no texto *The dematerialization of Art*, escrito junto com John Chandler, no final de 1967 e publicado na *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968, p. 31-36. Em 1973, Lucy Lippard estende essas ideias em seu conhecido e reconhecido livro *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.

⁶ The photographic record is evidential, but it is not a reproduction in the sense that a compact painting or a solid object can be reproduced as a legible unit. The documentary photograph is grounds for believing that something happened.

inventada em 1839, ela só foi descoberta nas décadas de 1960 e 1970. (CRIMP, 2005: p.68)

Nesse período, as propostas dos artistas se manifestam através de operações diversas e a fotografia vai funcionar de maneira diferente dependendo das características de cada trabalho. Sobre isso, Lawrence Alloway comenta: *Algumas fotografias são a evidência de trabalhos ausentes de arte, outras fotografias constituem elas mesmas trabalhos de arte, e todavia outras ainda servem como documentos de documentos.*⁷ (ALLOWAY, 1970: p. 20, minha tradução)

Servir como testemunha é um dos usos mais frequentes da fotografia, mas também, na época emerge o interesse em explorar as possibilidades da fotografia como meio, há uma conscientização do processo comunicativo através da imagem e da reprodutibilidade desta. Isso se manifesta, por exemplo, em *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, uma obra de John Hilliard de 1971 que consiste num painel composto de 70 fotografias, em preto e branco, tiradas com variações sequenciais de abertura de diafragma e velocidade de obturação, conformando uma imagem só. Nas imagens pode-se ver as múltiplas possibilidades de combinação na exposição, indo desde uma imagem sobre-exposta totalmente branca até o mais escuro no extremo da subexposição. Pode-se ver também em cada uma das imagens a câmera sendo fotografada e operada diante de um espelho. É uma obra autorreferencial, uma fotografia que fala da fotografia, uma tautologia. E, hoje, quando a estudamos, vemos um registro fotográfico de uma câmera fotografando-se a si mesma.

Outras vezes, inclusive, uma proposta que consiste em seguir uma instrução vai ser registrada pela fotografia. Em 1962, Nam June Paik realiza a performance *Zen for head*, na qual ele mergulha sua cabeça num recipiente com tinta para logo usa-la como pincel e desenhar uma linha reta sobre um rolo de papel estendido no chão. Essa ação foi uma das mais conhecidas interpretações de *Composition 1960 nº 10*, trabalho que consiste numa única instrução proposta por La Monte Young: *draw a straight line and follow it* (desenhe uma linha reta e a siga).

⁷ Some photographs are the evidence of absent works of art, other photographs constitute themselves works of art, and still others serve as documents of documents.

Como Cristina Freire diz, se não fosse pela documentação, não saberíamos destes trabalhos:

Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, performances e ações podem, de certo modo, perdurar no tempo pela documentação fotográfica, por vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se pela inexistência de registros. (FREIRE, 1999: p.103)

Sendo trabalhos que já foram feitos e que se apresentam através de seus registros, a dimensão temporal é o que prevalece. Para Alloway: *As operações e ideias artísticas que precisam de documentação fotográfica são especialmente essas que são modificadas no tempo. O tempo, de fato, é central para a fotografia.*⁸ (ALLOWAY, 1970: p.21, minha tradução)

Outra estória memorável de registro de ações imateriais é quando Richard Long realiza *A Line Made by Walking* em 1967, uma ação que consistiu em caminhar repetidamente sobre a grama até deixar a marca do percurso feito pelo andar. O resultado dessa ação transitória somente fica registrado numa fotografia e o trabalho desaparece enquanto a grama volta crescer de novo. Uma vez mais como explica Alloway: *Um dos usos da fotografia é fornecer as coordenadas de trabalhos de arte ausentes.*⁹ (ALLOWAY, 1970: p.20, minha tradução)

Além de registrar obras ausentes, outras vezes a fotografia é parte do processo criativo ajudando a desenvolver ideias e projetos. Nos trabalhos de Christo, *Running Fence* (1972-76), a fotografia, junto com mapas e desenhos, faz parte do planejamento e a logística das intervenções ajudando na pré-visualização das propostas. Esta aparece acompanhando o processo, tanto na pré-produção (42 meses de esforços colaborativos, 18 audiências públicas, três sessões nos Tribunais Superiores da Califórnia, a elaboração de um Relatório de Impacto Ambiental de 450 paginas), quanto na finalização do trabalho (o uso temporário das colinas, o céu e o mar, em Bodega Bay, na Califórnia; instalando uma cerca de 5,5 metros de altura e 39,4 quilômetros de comprimento, feita de um tecido de nylon branco), registrando as obras e servindo de testemunha. Um projeto que levou três anos e meio para

⁸ *The artistic ideas and operations that need photographic documentation are specially those that are modified in time. Time, in fact, is central to photography.*

⁹ *One of the uses of photography is to provide the coordinates of absent works of art.*

poder ser realizado, tendo presença no local por apenas duas semanas em setembro de 1976, agora é principalmente conhecido através de fotografias.

Por outro lado, em alguns trabalhos de Robert Smithson, como *Yucatan Mirror Displacements* (1969) ou *Momuments of Passaic* (1967), a fotografia registra seu processo de investigação nas suas viagens e é usada como uma estratégia para levar dentro (*inside*) o que está fora (*outside*), dando conta da sua experiência. Nessa dialética cria os conceitos de *Site* (a experiência no local) e *Non-site* (a apresentação na galeria), pelos quais tem sido tão referenciado.

Se você visitar os sites (uma probabilidade duvidosa) você encontra nada mais do que traços de memória, os deslocamentos dos espelhos foram desmantelados logo após serem fotografados. Os espelhos estão em algum lugar em Nova York. A luz refletida tem sido apagada¹⁰ (SMITHSON, 1996: p.132-133, minha tradução).

Há também outras operações complexas como *Duration Piece #5, New York* (1969), de Douglas Huebler, uma série de fotografias que, acompanhadas pelo texto da legenda destas, se consolidam na proposta mesma. No trabalho pode-se ler: Durante um período de tempo de dez minutos no dia 17 de março de 1969, dez fotografias foram feitas, cada uma documentando a posição no Central Park onde um canto de pássaro individualmente distinguível foi ouvido. Cada fotografia foi feita com a câmera apontada para a direção do som. Esta direção foi seguida pelo auditor até o instante em que o próximo canto foi ouvido, tempo em que a próxima fotografia foi feita e a nova direção seguida. As dez fotografias se unem a esta declaração para constituir a forma desta peça (minha tradução).¹¹

Em *Describing a Trajectory: camera as a projectile* (1971), John Hilliard lança a câmera para cima ao ar com o temporizador automático ligado, obtendo assim uma série de imagens aleatórias e ao acaso que registram o percurso desses lançamentos. O trabalho é exposto mostrando algumas fotos dessa

¹⁰ "If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased"

¹¹ During a ten-minute period of time on March 17, 1969, ten photographs were made, each documenting the location in Central Park where an individually distinguishable bird call was heard. Each photograph was made with the camera pointed in the direction of the sound. That direction was then walked toward by the auditor until the instant that the next call was heard, at which time the next photograph was made and the next direction taken. The ten photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

operação junto com uma imagem onde ele aparece lançando a câmera ao ar. Neste trabalho seria difícil dizer que se trata do simples registro de uma obra, mas também não se trata exatamente do registro do artista realizando uma performance. A câmera viaja pelo ar produzindo imagens ao acaso e estas são obtidas sem total controle do momento do disparo. Tanto o momento exato do disparo quanto o enquadramento não são determinados pelo próprio artista, mas por o acaso.

O uso exaustivo da documentação e a constante experimentação dos artistas ampliando as possibilidades do meio (fotografia e vídeo principalmente), fez com que houvesse uma ruptura na relação comumente aceita entre o registro e a obra, antes mantidos separados um do outro. Sobre essa convergência Fervenza complementa:

Desde a primeira metade do século XX e, em especial, em parte significativa da produção artística das últimas décadas, a separação entre o que é a obra e outros elementos a ela relacionados, como a documentação e seu registro, não está necessariamente ou nitidamente delimitada. (FERVENZA 2009: p.48)

Cristina Freire reforça esse aspecto: A imagem fotográfica torna-se, na arte Conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental. (FREIRE, 1999: p.96).

Outro fator que ajudou na indiferenciação dos limites entre o registro e a obra, foi a institucionalização das propostas, tanto pelos museus quanto pelo mercado. Dado que as obras eram conhecidas através do registro, este foi adquirindo valor de relíquia e o mercado o transformou num fetiche. Nesse processo, a fotografia teve um protagonismo relevante fornecendo algo tangível que dava conta das obras e processos, permitindo que estas fossem assimiladas pelo mercado e instituições de arte.

Segundo Clive Phillpot:

O processo de desmaterialização da arte geralmente estacionava quando conceitos exigiam documentação. Assim, várias peças de arte invisíveis exigiam textos para que pudessem ser percebidas; alguns trabalhos em regiões remotas só podiam ser acessíveis através da fotografia; da mesma forma desenhos na parede exigiam rascunhos para sua execução. (PHILLPOT 1980: s/p)

O registro materializava o imaterial e, desse modo, a luta contra a mercantilização se tornou uma utopia. Com o tempo foi percebido que, ironicamente, a intenção de desmaterializar caía numa contradição quando as obras, processos e conceitos eram registrados. Inclusive, isto tinha uma vantagem adicional para o mercado; pois era mais fácil pensar no deslocamento de uma obra que fisicamente pesa uns quantos gramas (uma fotografia, por exemplo) e não, pelo contrario, na logística requerida para mobilizar uma escultura feita de chumbo com peso de 38 toneladas.

Em 1973, no posfácio de seu livro *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard analisa e descreve retrospectivamente a atmosfera da época:

Parece que em 1969 ninguém, nem mesmo um público ávido por novidades, pagaria dinheiro, ou alguma coisa, por uma folha fotocopiada referindo-se a um evento que passou ou que nunca foi diretamente assistido, um grupo de fotografias documentando uma situação ou condição efêmera, um projeto de trabalho nunca terminado, palavras ditas porém não gravadas; parecia que esses artistas seriam, portanto, naturalmente livres da tirania de um *status* de mercadoria e focado para o mercado. Três anos após, os maiores artistas conceituais estão vendendo trabalhos por somas substanciais aqui e na Europa; eles são representados pelas galerias mais prestigiosas do mundo (e, ainda mais inesperado, exibindo nelas). Claramente, quaisquer que sejam os pequenos avanços na comunicação conseguidos pelo processo de desmaterialização do objeto (obras de fácil envio pelo correio, catálogos e revistas, arte primária que pode ser exposta de forma barata e fácil em infinitos locais a um só tempo), arte e artista na sociedade capitalista continuam sendo um luxo.¹²(LIPPARD 1973 : p.263, minha tradução)

PUBLICAÇÕES, DIVULGAÇÃO E CIRCULAÇÃO

Uma das formas habituais mais conhecidas de divulgação dos trabalhos dos artistas é através de textos e registros fotográficos das obras em

¹² *It seemed in 1969 that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected—showing in) the world's most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerialization the object (easily mailed work, catalogues and magazine pieces, primarily art that can be shown inexpensively and unobtrusively in infinite locations at one time), art and artist in a capitalist society remain luxuries.*

catálogos, revistas e/ou publicações especializadas. Fato que acentua a importância do registro e da mídia impressa como Philpot comenta:

A afirmação de que uma reprodução de um trabalho de arte numa revista vale por duas exposições individuais tem sido citada muitas vezes. Enquanto isso atesta a existência de uma variação da síndrome do “publique ou pereça” no mundo da arte, bem como o poder das revistas de arte de dar status a um artista (PHILPOT, 1989 : s/p)

Dito de outro modo o artista Dan Graham reflete:

Através da experiência atual de administrar uma galeria, eu aprendi que se uma obra de arte não foi comentada e reproduzida em uma revista tem dificuldade em alcançar o status de "arte". Parece que a fim de ser definida como tendo valor, que é "arte", uma obra deve ser exibida em uma galeria e, em seguida, ser comentada e reproduzida como fotografia em uma revista de arte.¹³ (GRAHAM, 1999 : p.421, minha tradução)

A intermediação dos registros tanto nas publicações quanto nas exposições legitimam e dão visibilidade aos artistas, constituindo-se em documentos da sua trajetória. Há uma relação e interdependência entre artistas, publicações e galerias como Graham explica:

As revistas de arte, em última análise, dependem das galerias de arte para seu apoio econômico, assim como a obra exposta em galerias depende da reprodução fotográfica para o seu valor na mídia. As revistas determinam um lugar ou são um marco de referência tanto dentro como fora.¹⁴ (GRAHAM, 1999 : p.421, minha tradução)

Nos anos 60 e 70 as publicações impressas tinham uma importância fundamental na circulação da arte, sendo a produção serial e a reprodutibilidade questões que interessavam no momento. A respeito Fervenza comenta:

Todavia, a partir do século XX, em especial desde os anos 1960, manifesta-se um importante fenômeno em relação ao registro e à sua publicação, seja no Brasil, seja no contexto internacional: produções desse período tidas como relevantes só podem ser acessadas hoje por intermédio de sua circulação, isto é, de registros e publicações. A proliferação de edições impressas e o barateamento de seu custo, bem como a popularização da

¹³ *Through the actual experience of running a gallery, I learned that if a work of art wasn't written about and reproduced in a magazine it would have difficulty attaining the status of "art." It seemed that in order to be defined as having value, that is as "art," a work had only to be exhibited in a gallery and then to be written about and reproduced as a photograph in an art magazine.*

¹⁴ *Art magazines ultimately depend upon art galleries for their economic support, just as the work shown in galleries depends on photographic reproduction for its value in the media. Magazines determine a place or are a frame of reference both outside and inside.*

internet a partir dos anos de 1990, têm facilitado o acesso a esse material. (FERVENZA, 2009 : p.44)

Nessas décadas foi ampliada a consciência sobre as limitações dos museus e galerias e como o fato de expor neles afeta as propostas dos artistas, limitando-as tanto no seu poder reflexivo quanto na sua audiência e alcance. Para nos aproximar ao pensamento dessa geração, as palavras de Robert Smithson são esclarecedoras:

Uma obra de arte quando colocada em uma galeria perde a sua carga e se torna um objeto portátil ou uma superfície desligada do mundo exterior. Uma sala branca vazia com luzes é ainda uma submissão ao neutro. Obras de arte vistas em tais espaços parecem estar passando por uma espécie de convalescença estética. Elas são vistas como inválidos inanimados, esperando que os críticos as diagnostiquem como curável ou incurável. A função do diretor-curador é separar a arte do resto da sociedade. Em seguida, vem a integração. Uma vez que a obra de arte é totalmente neutralizada, ineficaz, abstraída, segura e politicamente lobotomizada ela está pronta para ser consumida pela sociedade. Tudo é reduzido a forragem visual e mercadoria transportável. Inovações são permitidas somente se elas suportam esse tipo de confinamento. ¹⁵ (SMITHSON, 1999 : p.280, minha tradução)

48

Nesse contexto foram criadas inúmeras estratégias, diversificando as formas de apresentação e exibição dos trabalhos, entre estas o uso de publicações como dispositivo expositivo. Segundo Philpot:

Há uma outra dimensão para o uso de mídia impressa de massa para o fazer arte: o público potencial para o trabalho é multiplicado imensamente. [...] Objetos sem raízes tais como livros e revistas também chegam a lugares improváveis, lugares onde a arte não chega com frequência. (PHILPOT, 1989 : s/p)

Há um deslocamento do espaço de exibição e em lugar de expor nas paredes de um museu se expõe nas páginas de uma revista ou catálogo. Com insistência é ressaltado que a operação já não consiste em fazer reproduções das

¹⁵ *A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of aesthetic convalescence. They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement.*

obras, mas em criar propostas exclusivamente para esse meio. Ingrid Sischy, quando editora de *Artforum* em 1980, escreveu na sua declaração editorial de fevereiro: *além dos comentários, nenhuma das páginas desta edição é uma reprodução de uma obra de arte, tudo é arte primária feita para este e só este formato*¹⁶ (SISCHY, 1980, *apud* ALLEN, 2011: p.145, minha tradução).

Isto suporia a eliminação do registro e das reproduções das obras, pois aquilo que está impresso é o trabalho em si. Só que já não se trata de um único original, mas de múltiplos originais. Mas se a revista é fotocopiada, esta cópia seria considerada obra ou reprodução? O questionamento da noção de original é adiado e passa ser dependente do número da tiragem impressa.

Paradoxalmente, edições de revistas prestigiosas como *Artforum*, *Avalanche*, *Studio International*, entre outras, na atualidade tem se convertido em itens de colecionador e contrário à iniciativa original de ampliar a audiência dos trabalhos, esta foi reduzida dramaticamente. Estas publicações, que poderiam circular massivamente sendo disponibilizadas através da Internet, hoje, caso sejam encontradas, na sua maioria estão à venda por preços elevados.

Por outro lado, após os anos 90 as possibilidades de circulação das imagens na Internet mudaram as relações com os registros, nos permitindo o acesso às obras através dos sites dos museus ou da documentação feita por pessoas que visitam os trabalhos. O registro fotográfico de *A line made by walking* feito por Richard Long pode ser acessado na página do *TATE Britain*, onde também se encontra a série de fotografias de John Hilliard *Camera Recording its Own Condition*. Da mesma forma, o registro da instalação *One and tree chairs* de Joseph Kosuth está disponível no website do *MOMA*.

CONSIDERAÇÕES

As possibilidades continuam se expandindo e agora, além de acessar *Spiral Jetty* por meio de registros fotográficos nos livros ou Internet, também

¹⁶ *Apart from the reviews, none of the pages in this issue is a reproduction of a work of art, all are primary art intended for this and only this format.*

é possível visualizá-lo através da fotografia satelital mediante um aplicativo-serviço na Internet (*Google Maps*).

Difícil seria concluir algo quando o que caracteriza nossa época são mudanças cada vez mais rápidas que dificultam prever o curso das relações entre as obras e a mediação da sua documentação. Portanto, este texto não tem conclusões nem pretende tê-las, me inclino a pensar mais em um saber provisório.

REFERÊNCIAS

ALLEN, G. **Artist's magazines**: an alternative space for art. Massachusetts: MIT Press, 2011, p. 145.

ALLOWAY, L. Artists and Photographs, 1960 In: FOGLE, D. **The last picture show : artists using photography, 1960-1982**. Minneapolis : Walker Art Center, 2003, p.20-21.

BATTCKOCK, Gregory. **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

DE BOTTON, A. **A arte de viajar**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

FERVENZA, H. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: DA COSTA, L. C. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, p.43-64.

FREIRE, C. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo : Editora Iluminuras, 1999.

GRAHAM, G. My Works for Magazine Pages: A History of Conceptual Art. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Conceptual art**: a critical Anthology. Massachusetts : MIT Press, 1999, p.418-424.

HARRISON, C.; SIEGELAUB, S. Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelau. In: BATTCKOCK, Gregory. **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p.129-132.

KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de Artistas Anos 60/70**. 2 ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2009, p.210-234.

LIPPARD, L. Land art in the rearview mirror. In: EHRLICH, K.; LABELLE, B. **Surface Tension**: problematic of site. Canada: Errant Bodies Press, 2003, p. 57-66.

LIPPARD, L. **Postface, in six Years**: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. NewYork: Praeger, 1973, p. 263-264

PHILLPOT, C. Art Magazine and Magazine Art, 1980. In: **Hay en Português?** Florianópolis, n.3, s/p, 2014. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/files/hay_tres_online.pdf>. Acesso em: 30/10/2014.

SMITHSON, R. Incidents of mirror-travel in the Yucatan, 1969. In: FLAM, J. **Robert Smithson**: The Collected Writings. Berkeley : University of California Press. 1996, p. 119-133.

_____. Cultural confinement. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Conceptual art: a critical Anthology**. Massachusetts : MIT Press,1999, p.280-283.

ROTAS DO ÔNIBUS 174: UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL E NÃO FICCIONAL DA TRAGÉDIA CARIOCA.

Allan Fernando Oliveira¹
Fabio Luciano Francener Pinheiro²

Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Repousa sobre o cinema documentário uma consciência de que o gênero representa a verdade dos fatos. Mas como essa afirmação seria possível, quando o próprio conceito de verdade se apresenta de forma tão complexa em nossa humanidade? Se o cinema documentário representa a verdade, o que representa o cinema ficcional? Nesse sentido, a teoria versada por Noël Carroll, de asserção pressuposta, parece fundamentar a ótica do ponto de vista na construção audiovisual, independentemente da forma e ou gênero escolhido. Partimos desse ponto inicial para realizar uma análise entre Ônibus 174, de José Padilha, e Última Parada 174, de Bruno Barreto: duas produções que contam a mesma história, mas sob diferentes formas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Documentário; Ficção; Representação; Noël Carroll.

ABSTRACT

Rests on documentary filmmaking an awareness that the genre is the truth of the facts. But how this statement would be possible, when the very concept of truth presents itself in such a complex way in our humanity? If the documentary film is the truth, what is the fictional movie? In this sense, the theory versed by Noël Carroll, of the alleged assertion, would support the conception of “point of view” in visual construction, and regardless of the form or genre chosen. We take this to perform an initial analysis of Bus 174, by José Padilha, and Last Stop 174, by Bruno Barreto: two productions that tell the same story, but in different forms.

KEYWORDS: Cinema; Documentary; Fiction; Representation; Noël Carroll.

¹ Allan Fernando Oliveira é graduado em Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina e pós-graduando em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná.

² Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professor da Graduação em Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná.

INTRODUÇÃO

Em 1868, um caçador chamado Modesto Cubillas encontrou acidentalmente a caverna de Altamira, no município de Santillana del Mar, na Espanha. Martín Basch (1969) diz que a história ficou conhecida pela região até chegar aos ouvidos de Marcelino Sáez de Sautuola, que visitou a caverna, mas somente em 1875 iniciou uma exploração científica do local. Com o resultado das pesquisas, Sautuola publicou em 1880 um documento intitulado de *Breves apontes sobre alguns objetos pré-históricos da província de Santander*, que posteriormente se tornaria uma das maiores descobertas sobre arte rupestre e, conseqüentemente, sobre as origens do homem.

Com o achado das pinturas e gravuras na caverna espanhola de Altamira, pode-se considerar que a necessidade humana pela própria representação está na gênese de sua história. As figuras descobertas, algumas das quais com idade superior a trinta e cinco mil anos, evidenciam o caráter realístico daquelas representações, sem deixar de reservar espaço também para a transformação daquilo que é visto gravado em pedra. Parece oportuno estabelecer um paralelo, portanto, com os primórdios do cinema, o qual se afirma convencionalmente ter sido inventado pelos irmãos Lumière. O cinema surge ao final do século XIX analogamente ligado a uma tradição realista, o que Jacques Aumont (2004) conceitua como o extraordinário no ordinário, oferecendo, da mesma forma que Altamira, um primeiro impacto de efeito de realidade.

Mas até que ponto essa realidade retratada nas telas do cinema é mesmo real? Para (MERTEN, 2005), mesmo os filmes de Lumière podem caracterizar um paradoxo, uma vez que em uma obra como *O Regador Regado* (1896) há o princípio do que viria a ser categorizado como o gênero cinematográfico da comédia. Christian Metz (*apud* RAMOS, 2005) reforça o ponto ao afirmar que todo filme é um filme de ficção, enquanto Aumont contrapõe que as ficções de Lumière não são ficcionalizadas o bastante. A questão torna-se ainda mais complexa quando adicionamos ao debate o gênero do cinema documentário,

também comumente chamado de não-ficção, termo essencialmente criado para combater a ideia de que o cinema serviria somente para reproduzir de forma mecânica um registro de fluxo do real. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005).

Para realizar um estudo inicial acerca das indagações propostas, este artigo procura realizar um breve levante teórico em relação ao cinema de ficção e não-ficção, com o objetivo de fundamentar a análise cinematográfica de duas obras que discorrem sobre a mesma história: o documentário (asserção pressuposta) *Ônibus 174*, de José Padilha (2002), e a obra de ficção *Última Parada 174*, de Bruno Barreto (2008). Pretende-se, assim, uma tentativa de entendimento sobre como as imagens projetadas em nossas cavernas modernas – as salas escuras dos cinemas – são moldadas através de diferentes prismas de representação.

FICÇÃO, NÃO-FICÇÃO E A ASSERÇÃO PRESSUPOSTA

É praticamente senso comum, ao falar da invenção do cinema pelos irmãos Lumière, citar a famosa reação dos espectadores de *A chegada de um trem à estação*, obra exibida na primeira sessão pública do cinematógrafo, em 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café, em Paris. Para Aumont (2004, p. 31), contemporâneo dos irmãos franceses, a “[...] história é perfeita (impressionante e exemplar), mas não passa de uma lenda, cujo vestígio real não encontramos em parte alguma. [...] Ora, foi de modo um pouco mais sutil, por efeitos de realidade que eles foram tocados.” Segundo o autor, os filmes de Lumière salientam a presença daquele que filma e do filmado em um mundo referenciado como real. Da mesma forma que o embarque em um trem proporciona a visão do real através de um quadro, de um único ponto de vista construído pela imobilidade a partir de uma mobilidade. Uma visão realista, mas nunca completa. E que abre janelas, tal qual o cinema, para transportar “[...] o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho [...]”. (AUMONT, 2004, p. 53). Curioso, portanto, que uma das primeiras obras de Lumière tenha sido exatamente a representação de um veículo ferroviário. Outra analogia possível para a criação do cinema, diz Luiz Carlos Merten (2005), é citada por Bernardo Bertolucci em *O Conformista* (1970) e remonta à caverna de Platão,

onde se viam, por meio de sombras, apenas representações do mundo real. Isso porque o cinema nasce com vínculos ao realismo integral, que persegue a, segundo Bazin (*apud* MERTEN, 2005, p. 16): “Recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista nem a irreversibilidade do tempo.”.

Essa visão cuja única função do cinematógrafo seria a de registrar a realidade, porém, logo seria transcendida por realizadores como Georges Méliès e David Griffith, que, ao viajarem à Lua e gerarem nações, perceberam no invento dos irmãos Lumière o que Aumont (2004) teoriza como a primeira grande guinada do cinema: a ficção, isto é, o ordinário no extraordinário. Mas, se dessas novas narrativas surge o conceito de ficção cinematográfica, parece bastante lógico imaginarmos que o seu oposto conceitual também é possível: a não-ficção cinematográfica. Contudo, de que forma se diferenciariam tais narrativas? Os filmetes de Lumière seriam, afinal, ficções ou não-ficções?

De acordo com Carroll (*apud* RAMOS, 2005), alguns teóricos opõem-se completamente à possibilidade de realizar essa distinção, uma vez que tanto a ficção quanto a não-ficção são, em um espectro teórico mais amplo, representações.

As representações não são idênticas àquilo que representam. É por isso que construímos as representações, e essa é uma das razões por que nos são tão úteis. Se um mapa tivesse de ser o próprio território do qual é um mapa, não teria nenhum valor pragmático caso estivéssemos perdidos no território em questão. As representações, por definição, não são o que representam. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p.75).

De forma semelhante, Aumont (2004) diz que para além da importância do que é visto na tela, é inerente a importância do que não é visto. “O fora-de-campo como um lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente.” (AUMONT, 2004, p. 40). O cinema seria, como na analogia do trem, uma máquina de fabricação de diferentes pontos de vista, de diferentes formas de representações. O que não impede a existência de nomenclaturas, indexações para referenciar essas diferentes formas de enxergar o mundo. O que vemos é um verdadeiro veículo representacional, que pode se apresentar sob a forma tanto da

ficção quanto da não-ficção. Para Carroll (*apud* RAMOS, 2005), diversas estruturas do cinema ficcional são de fato compartilhadas pelo cinema não-ficcional. “E é verdade que muitos realizadores de filmes não-ficcionais assimilam procedimentos narrativos originários do cinema ficcional. E que os diretores de filmes ficcionais apropriam-se da estilística da não-ficção. [...]” (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 76). Mas outra conclusão possível para esse questionamento é a de que a distinção entre ficção e não-ficção não se baseia em uma diferença fundamental entre as propriedades estilísticas dos filmes ficcionais e não ficcionais.

Evocando uma analogia com a literatura, o autor afirma ser impossível ter certeza sobre a (não) ficcionalidade de um texto com base numa simples leitura descontextualizada, em que o leitor tenha às mãos como únicas informações disponíveis as propriedades linguísticas e textuais de determinada obra, embora estas possam fornecer evidências ou pistas para hipóteses. “Assim como os leitores de obras literárias, os espectadores cinematográficos, geralmente, sabem se o filme a que irão assistir foi etiquetado de uma ou outra maneira”, (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 78), por meio de fontes como jornais, revistas, divulgação publicitária etc.

Com base em um modelo cartesiano que fundamenta a imaginação como a faculdade que unifica percepções, Carroll parte para o conceito próprio de imaginação supositiva, que permite a criação de um modelo teórico que distingue a ficção da não-ficção.

[...] podemos iniciar uma demonstração matemática dizendo “suponha x”. Ambos são exemplos do que designo como imaginação supositiva. Nesses casos, apreciamos um dado pensamento ou conteúdo proposicional – ou seja, aquele “x” – sem nos comprometer com ele sob a forma de uma crença. Entretemos “x” em nossas mentes como, digamos, uma hipótese, e não uma asserção. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 85).

Assim, a imaginação proposta ao público em uma obra de ficção é uma imaginação controlada. Nesse sentido, ficções são as produções cujos autores pretendem que sejam imaginadas pelo público, com base no reconhecimento por parte deste de que é isso que o autor pretende que esse público faça, sendo possível em conjunto à contextualização de indexações pelas quais essa mesma obra é categorizada e apresentada previamente ao seu público-alvo. “Ou seja, ao

elaborar ficções, os autores intencionalmente apresentam ao público situações (ou situações-tipo) concebidas para serem entretidas no pensamento por esses públicos.” (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 85). Matematicamente falando, uma ficção o é quando uma estrutura “x” de signos com sentido, produzida pelo emissor “s”, se “s” apresentar “x” ao público “a” com a intenção de que “a” imagine supositivamente o conteúdo proposicional de ‘x’. Enquanto que o seu contrário, a não-ficção, é tal quando apresentada por um autor ao público com a intenção de que este presuma que não está obrigado a entreter o conteúdo proposicional da estrutura de signos como não-assertivo. Significa que se não obrigatoriamente implica em um conteúdo não-assertivo, tampouco implica em um conteúdo assertivo, o que essencialmente indicaria um paradoxo para um dos gêneros aqui abordados, o cinema documentário. A teoria de Carroll parece ser uma espécie de “Vida do autor”, à medida que representa um paradoxo para o clássico conceito literário de Roland Barthes.

Carroll afirma que o termo “documentário” deriva de John Grierson, ícone dos anos 1930 do documentarismo britânico, em combate justamente à ideia do cinema como mero reprodutor de fluxos da realidade. Mas neste modelo teórico concebido, o documentário não seria meramente uma obra de não-ficção, devido à amplitude de significados do termo. O autor propõe, portanto, a teoria da asserção pressuposta. Assim, da mesma forma que o público é capaz de identificar previamente uma intenção ficcional de uma obra, é também capaz de identificar uma pressuposição de conteúdo assertivo, o que de fato caracterizaria o gênero pelo qual usualmente chamamos de cinema documentário.

Reconhecendo a intenção assertiva do realizador, o público entretém o conteúdo proposicional do filme como um pensamento assertivo. Isso significa que o público considera o conteúdo proposicional do filme como algo que o autor acredita ser verdade, ou, em determinadas circunstâncias, que o autor acredita ser plausível, e como algo comprometido com os padrões de evidência e argumentação relevantes para o tipo de assunto que está sendo comunicado. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 90).

Dentro desse modelo de teoria, os filmetes de Lumière, por exemplo, seriam obras não-ficcionais mas não assertivas pressupostas, dado que não existe uma intenção ficcional, bem como também não pressupõem obrigatoriamente uma

assertiva que imagine-se ser verdadeira, implícito pelo fato de o próprio “[...] Lumière vê nele (*o cinematógrafo*) apenas mais uma “invenção sem futuro”. (AUMONT, 2004, p. 26). As diferentes narrativas e seus diferentes prismas de representações nos mostram o caráter do cinema, conforme dito, de produzir pontos de vistas. Segundo Aumont (2004, p. 111), “O quadro fílmico, por si só, é centrífugo, ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas.” Fica emergente, portanto, que conforme dito e defendido pelos teóricos versados neste breve levante, a representação, embora calcada na realidade, não é o que representa, mas uma versão dela, podendo se apresentar sob diferentes formas e molduras.

PRIMEIRA PARADA E UMA VERSÃO NÃO-FICCIONAL DO CASO ÔNIBUS 174

No dia 12 de junho de 2000, um evento viria atrair a atenção de toda a comunicação midiática brasileira. Às 14h20, Sandro Barbosa do Nascimento, um sobrevivente de outro marco da violência carioca – a Chacina da Candelária –, entrou armado no ônibus 174, itinerário da região Central-Gávea no Rio de Janeiro, e fez 11 reféns por mais de quatro horas de tensão, de acordo com recortes jornalísticos da época e com o próprio documentário aqui abordado. (G1, 10/11 /2006). O sequestro do ônibus foi transmitido ao vivo por canais televisivos e gerou repercussão internacional. No desfecho do caso, encontra-se o típico DNA da tragédia: ao descer do veículo, utilizando uma refém como escudo humano e sob a mira de seu revólver, Sandro foi surpreendido pela reação de um dos policiais do Batalhão de Operações Policiais Especiais e assassinou a professora Geisa Gonçalves, sendo imediatamente preso e morto por asfixia minutos mais tarde. Todos os eventos se deram em frente às câmeras e transformaram o que deveria ser uma ocorrência policial numa espécie de “grande espetáculo” de mídia.

Ao assistir o documentário *Ônibus 174*, de José Padilha (2002), sabe-se de antemão sobre tais detalhes. E ainda que hipoteticamente não se soubesse, a primeira tela do filme faz questão de ressaltar o que será visto a seguir. Conclui-se, portanto, que se trata de uma asserção pressuposta, em que aquilo que é visto está embasado de acordo com o que o cineasta acredita ser real, supondo que o espectador acredite também ser real. Passada a primeira apresentação,

entretanto, não há nenhum vestígio de que *Ônibus 174* trata-se de um documentário em seus minutos iniciais, uma vez que a obra é iniciada com um elegante *travelling* panorâmico da cidade do Rio de Janeiro em conjunto a uma trilha sonora que fornece bases dramáticas para a história que se pretende contar. Uma sequência que poderia ser facilmente inserida em qualquer produção ficcional. Isso parece confirmar a teoria versada por Carroll (*apud* RAMOS, 2005) sobre o intercâmbio de elementos visuais, narrativos e sonoros possíveis entre obras de ficção e não-ficção e sua impossibilidade, em termos meramente linguísticos, de diferenciação entre uma e outra. Somente quando se ouve a primeira entrevista com voz em off, elemento comumente atribuído ao gênero de cinema documentário, é possível fazer a distinção. O discurso textual de *Ônibus 174* é construído a partir de relatos dos personagens envolvidos no fatídico caso. Não há, em nenhum momento, intervenção explícita por parte do documentarista, mas uma sequência linear de fatos, informações e depoimentos que inevitavelmente constroem um ponto de vista. A fatura de imagens captadas à época por veículos jornalísticos favorece essa construção, e por isso em muitos momentos vemos cenas *in loco* do que realmente aconteceu, reforçando o conceito de asserção pressuposta. O autor intenciona que o público acredite no que está se vendo, e para isso utiliza-se inclusive de imagens reais do acontecimento. Em entrevista citada por Leonardo Coelho Rocha (2004), José Padilha afirma que “Quis fazer o filme por acreditar que a história do Sandro era importante, por pensar que ela escancara a forma como o Estado brasileiro lida com os meninos de rua e os delinquentes juvenis, um processo que, a meu ver, gera violência”, ou seja, uma intenção explícita. É o oposto, portanto, da imaginação supositiva atribuída por Carroll ao conceito de ficção. Dessa forma, podemos caracterizar *Ônibus 174* como uma obra, em um espectro teórico amplo, de não-ficção, e em um espectro reduzido, de asserção pressuposta. Mas não tão somente de ficção.

ÚLTIMA PARADA, A VERSÃO FICCIONAL DO CASO ÔNIBUS 174

Última Parada 174, de Bruno Barreto (2008), é a versão ficcionalizada da mesma história de Sandro Barbosa do Nascimento, retratada,

como dito, de forma não-ficcional em *Ônibus 174*. Existe aqui a intenção ficcional do autor, que é de conhecimento do público antes do acesso à obra. Isso se valida até pelo fato do filme ter estreado nos cinemas do Brasil sob a alcunha de ter sido o título escolhido pelo país para concorrer a uma indicação ao Oscar 2009 de Melhor Filme Estrangeiro. (G1, 16/09/2008).

O primeiro plano de *Última Parada 174* deixa claro: Baseado em uma história real. Estão lá os fatos que marcaram a vida de Sandro, como a morte da mãe biológica, a chacina da Candelária, a mãe adotiva, sua passagem por ONGs de apoio social e diálogos que realmente foram ditos. No entanto, o filme se permite uma série de liberdades criativas para construir uma história, e para tanto adiciona novos personagens e eventos, compondo um arco dramático ficcional que tem como principal função a contação da história de Sandro.

Em entrevista ao portal de notícias G1, o diretor Bruno Barreto afirma que: “O filme é história, a construção e a trajetória de como um menino meigo, comum se torna o inimigo público número 1. É também a história de uma mãe que o adotou como filho. O que me interessou mais foi o drama humano e não o episódio violento que ele se torna no final”. (G1, 17/09/2008). Retornamos assim para a lógica matemática de Noël Carroll (*apud* RAMOS, 2005) que possibilita a classificação de *Última Parada 174* como uma obra de ficção. Isso porque uma ficção o é quando uma estrutura “x” de signos com sentido, produzida pelo emissor “s”, se “s” apresentar “x” ao público “a” com a intenção de que “a” imagine supositivamente o conteúdo proposicional de ‘x’. Em *Última Parada 174*, a intenção é supositiva. O filme nos pede que imaginemos como deve ter sido a vida de Sandro, e não que assumamos aquela versão como a realidade do que realmente foi (ou que se acredite como verdadeira), cabendo esta ao documentário *Ônibus 174*. *Última Parada 174* é, portanto, um novo ponto de vista sobre a mesma história, desta vez apresentado sob a moldura da ficção.

Parece oportuno pensar que, se as obras contam histórias parecidas, é porque os pontos de vista também o são. Tanto *Ônibus 174* quanto *Última Parada 174* retratam a vida de Sandro por meio de um viés humanista, tornando-o vítima de um sistema opressor que não assiste com eficácia seus cidadãos. Mas, embora assim seja, não necessariamente assim poderia ter sido.

Fosse por meio da ficção ou da não-ficção, a história de Sandro poderia ser contada de diferentes formas, sob outros vieses ideológicos e, isto é, novos pontos de vista. Em que Sandro, por exemplo, não fosse vítima, mas um mero homicida. Tal qual como Griffith, segundo Merten (2005), validou a ideologia da Ku Klux Klan em seu *O Nascimento de uma Nação*, em 1915, transformada em uma heroína de valores pelo diretor, algo sabidamente inimaginável para os dias de hoje.

Longe de querer incorrer em uma discussão ideológico-filosófica, entretanto, parece claro, com esta breve análise, que assim como Aumont (2004) classifica o cinema como uma máquina simbólica criadora de pontos de vista, esta constitui-se de maneira intrinsecamente ligada à intenção de seu(s) realizador(es), que para além de uma moldura, ficcional, não-ficcional ou de assertiva pressuposta, invariavelmente representa, assim como nos propõe o modelo teórico de Noël Carroll, também sua forma de pensar sobre aquilo que se quer contar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Formulou-se neste artigo uma breve análise – oriunda de igualmente breve levante teórico – sobre as produções cinematográficas *Ônibus 174* e *Última Parada 174* e a possibilidade de distinção entre ambas nos âmbitos da ficção, não-ficção e na subcategoria da assertiva pressuposta, conforme teorizada por Noël Carroll. Viu-se que, se em termos práticos parece quase impossível realizar um distanciamento entre uma e outra, isso se torna possível quando analisamos conjuntamente também a intenção do autor. É o reforço da ideia, assim como diz Merten (2005) de que o cinema, por mais real que possa parecer, nunca o é, mas sempre uma representação, que por definição difere daquilo que representa. Argumento corroborado por Aumont (2004) que conceitua o cinema como uma máquina simbólica de produção de pontos de vista. O que significaria dizer que toda obra cinematográfica, para além de um recorte da realidade, contém essencialmente em si uma intenção pressuposta por aquele que a produziu. E embora essa observação possa ser extraída do levante teórico visto até aqui, não cabe a esse artigo afirmá-la sem que antes se faça um estudo ainda mais aprofundado desse tema em questão. Fica a indagação para novos objetivos de pesquisa, portanto. Mas

como em nosso paralelo de partida, a caverna de Altamira também traz diversas pinturas e gravuras dos mais variados tipos e técnicas. Todas, porém, com uma significação em comum: a representação da natureza. Isto é: da realidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Cinema e Narração. In: **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, pp.60-75, 1995.

BASCH, Martín Almagro. **En el aniversario del descubrimiento de la Cueva de Altamira**. Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 1969.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: **Teoria Contemporânea do Cinema**. Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, vol.II, pp.74-179, 2005.

G1. **Última Parada – 174 vai disputar o Oscar**. 16/09/2008. Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL761947-5598,00-ULTIMA+PARADA+VAI+DISPUTAR+INDICACAO+AO+OSCAR.html>> Acessado em 20 de setembro de 2013.

G1. **‘O ônibus 174 é o nosso 11 de setembro’ diz Bruno Barreto**. 17/09/2008. Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL762005-7086,00-O+ONIBUS+E+O+NOSSO+DE+SETEMBRO+DIZ+BRUNO+BARRETO.html>> Acessado em 20 de setembro de 2013.

G1. **Ônibus 174 – uma tragédia com repercussão internacional**. 10/11/2006. Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,AA1345876-5598,00-ONIBUS+UMA+TRAGEDIA+COM+REPERCUSSAO+INTERNACIONAL.html>> Acessado em 20 de setembro de 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. eBooksBrasil.org. 2002.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema. Entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

Ônibus 174, Brasil, Direção: José Padilha, LK-Tel, 2002.

O Conformista, Estados Unidos-Itália, Direção: Bernardo Bertolucci, Lume Filmes, 1970.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, vol. II, 2005.

ROCHA, Leonardo Coelho. **O caso ônibus 174: Entre o documentário e telejornal.** Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte, 2004.

Última Parada 174, Brasil, 2008, Direção: Bruno Barreto, Paramount Brasil, 2008.

WALTER, Richard. **Screenwriting.** Nova Iorque: Penguin Books, 1988.

IMPLICAÇÕES DA IMPROVISAÇÃO NO TEATRO: PROCEDIMENTOS E RECEPÇÃO

Rafaela Ricardo Santos Marcolino¹
Robson Rosseto²

Universidade Tuiuti do Paraná
Universidade Estadual do Paraná, *campus* de Curitiba II

RESUMO

Este artigo discute a improvisação teatral a partir de conceitos empregados por pesquisadores que investigam o improviso nas práticas cênicas, no qual colaboraram para uma reflexão sobre os procedimentos utilizados por determinados coletivos. O texto também discute o papel do espectador em processos teatrais contemporâneos, identificando o uso do improviso como potência no aprofundamento dos estudos cênicos e da experiência de cada artista com o público.

PALAVRAS-CHAVE: improvisação teatral; processo colaborativo; recepção.

ABSTRACT

This article discusses the improvisational theater from concepts used by researchers investigating improvisation in the scenic practices, which contributed to a reflection on the procedures used by certain collectives. The text also discusses the role of the spectator in contemporary theatrical processes, identifying the use of improvisation as a power in deepening scenic studies and experience of each artist with the public.

KEYWORDS: theatrical improvisation; collaborative process; reception.

A improvisação é um importante elemento do teatro, “Ela é a base da atuação teatral contemporânea, seja ao nível de aprendizagem ou como parte

¹ Mestranda em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná, com pós graduação Interdisciplinar em Artes e Ensino de Artes pela Faculdade de Artes do Paraná, graduada em Publicidade e Propaganda pela faculdade Unibrasil. E-mail: rafinhasantos@uol.com.br

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC e docente da Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR, *campus* de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: rossetorobson@gmail.com

integrante de uma encenação [...]”. (JANUZELLI, 2003, p.63) A partir deste entendimento, este artigo expõe conceitos sobre a improvisação teatral para entender a relevância da improvisação dentro dos experimentos teatrais e as estéticas que se utilizam dessa linguagem. Em seguida, o texto apresenta uma reflexão sobre a experiência do público em função de procedimentos improvisacionais utilizados pelos artistas. O estudo sobre os processos criativos que utilizam a improvisação para a construção cênica é relevante na medida em que são identificadas definições distintas sobre o termo.

Improvisar é criar, jogar, arriscar, transformar uma ideia num espaço privilegiado para as concepções poéticas e simbólicas. É uma atividade na qual o texto e a representação são criados no decorrer da cena e, na maioria das vezes, sem ensaio prévio. A improvisação no teatro tem muitas facetas, sendo um procedimento indispensável para os processos cênicos, atores, estudantes e até mesmo para o público.

Ao percorrer o histórico da linguagem teatral, o registro mais marcante do teatro improvisado é a *Commedia dell'Arte* que surgiu na Itália. Construída sobre bases teatrais populares, a sua teatralidade foi desenvolvida por artistas que possuíam poucos recursos financeiros, no qual improvisavam palcos em praças públicas para as apresentações.

[...] como forma teatral, o grande acontecimento cênico que fez uso da improvisação foi a *commedia dell'arte*, um teatro vivo, popular, que se contrapôs ao teatro erudito de sua época, no qual os atores improvisavam a partir de um esquema, de um assunto. (CONCEIÇÃO, 2010, p.3)

A *Commedia dell'Arte* foi um importante acontecimento para o teatro mundial e elevou a figura do ator dentro da peça. Esse processo iniciou-se no século XVI e perdurou durante o seguinte. A essência da *Commedia dell'Arte*, que também era chamada de *all improvviso*, é a improvisação. Os atores se especializavam em um único personagem e utilizavam máscaras para compor os tipos. Havia apenas um roteiro a ser seguido, mas as falas eram improvisadas, sendo assim, o ator tinha total liberdade de criação e sentia-se à vontade em cena com seu personagem. Dotada de poucos recursos financeiros para a produção, fez o ator tornar-se a figura fundamental, este desenvolveu um trabalho de técnica de interpretação mais

apurada. Corpo e voz do personagem eram estudados e aperfeiçoados à vida toda, buscando o estilo mais apropriado. Chacra identifica a *Commedia dell'Arte* como:

Espetáculo pobre e inteligente, confiado exclusivamente ao talento dos atores, pois estes representavam em palcos improvisados, com poucos elementos cênicos, sendo a cenografia quase sempre a mesma e os costumes invariáveis. (CHACRA, 1991, p.31)

A *Commedia dell'Arte* foi uma prática que percorreu toda a Europa e estabeleceu-se como um estilo de teatro que exaltou a improvisação, e a partir daí passou a ser refletida com importância para o teatro. Cabe destacar que a prática da improvisação potencializa o fazer teatral, uma vez que esta atividade explora a capacidade de ser espontâneo e por consequência o ator recicla a sua criatividade. Neste contexto, cabe evidenciar outros conceitos sobre a ação de improvisar. Conceição recorda: “Copeau via a improvisação como a saída para a renovação teatral de seu tempo.” (2010, p.164) Januzelli também vê na improvisação uma forma de reinventar os meios quando afirma que “A improvisação é um dos veículos que nos conduzem à exploração de nossa imaginação.” (2003, p. 63) Vasconcelos declara que a improvisação no teatro é: “Recurso de interpretação que consiste na obtenção de ação dramática a partir da espontaneidade do ator.” (1987, p.105)

Por certo a improvisação é importante para o teatro, porém a diversidade de objetivos que abarcam um processo cênico faz com que não se consiga formular um único conceito. Por exemplo, Fischer afirma que “[...] equívocos costumam ocorrer quando se trata de improvisação teatral, sendo o mais comum a crença de que a desenvoltura verbal é o suficiente.” (2005, p.27)

A partir dessa afirmação, pode-se pensar que a definição da palavra “improvisar” é capaz de nos levar a um equívoco no qual uma cena de improvisação pode ser algo sem reflexão e sem significado. De fato, a improvisação exige do ator a significar todos os elementos cênicos, de preparar-se corporal e vocalmente e, por consequência, refletir sobre suas ações. Assim sendo, improvisar não significa saber preencher uma cena de informações verbais que não fazem sentido apenas para impedir a cena parar. Improvisar é ter disponibilidade e técnica.

Existe uma falsa crença de que a improvisação parte de elementos livres, sem articulação, totalmente espontâneos e sem nenhum planejamento. No entanto, a improvisação, no teatro e na música, exige muito estudo e

aprendizagem por parte dos indivíduos. (FLACH e ANTONELLO, 2011, p. 176)

Conforme os autores, a improvisação por vezes é marginalizada. Comumente está associada ao erro no espetáculo ou a cacos inseridos na peça, contudo esses exemplos são apenas vieses do ato de improvisar. Por outro lado, ainda persiste uma ideia que o teatro ensaiado pelo elenco não há espaço para o improvisado, porém para Sandra Chacra mesmo assim há um caráter improvisacional.

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização – embora passível de reprodução – ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório. (CHACRA, 1991, p.15)

A técnica de improvisação no teatro tem segmentação. Para Sandra Chacra (1991), pode ser um recurso implícito e explícito. Sendo que o primeiro refere-se ao teatro que nasce da improvisação. Técnica esta que é utilizada como meio para proporcionar um ambiente seguro para o ator arriscar-se no jogo e desenvolver sua capacidade criadora. E o segundo refere-se à improvisação como ato de resolver um problema momentâneo. Já Olga Reverbel (1996) define improvisação em três conceitos: a improvisação dramática, totalmente imprevista; a improvisação espontânea, para desenvolver a expressão dramática; e a improvisação planejada, expressão dramática com construção de cena.

Dessa forma, através das definições dos autores citados, a improvisação teatral é um dos métodos para a exploração da criatividade e do desenvolvimento de *insights*, mesmo quando se tem um texto dramático, podendo ser: a improvisação que se constitui no momento da encenação, como os *theatresports*³; a improvisação que induz a produção do texto dramático e da construção de cenas, como por exemplo, os processos colaborativos; e ainda a improvisação que ocorre por vezes durante um espetáculo no momento da apresentação. Além destas possibilidades, há ainda aquela que não objetiva a

³ *Theatresports* é o termo utilizado para nomear o espetáculo onde dois times disputam no improviso. As sugestões são dadas pelo público que também é torcedor.

produção de um espetáculo, sendo usada apenas como treino, estimulando a espontaneidade. Longe de menosprezar as demais práticas e os recursos teatrais, Leão ressalta que “[...] é na arte arriscada do ator que reside, talvez, o segredo da imortalidade do teatro.” (2007, p.120)

A comédia está muito presente na improvisação, todavia o que chama atenção é a frequência com que esse gênero é abordado nos palcos e nos muitos programas de TV que utilizam a improvisação como competições, os *theatresports*, para fazer seu humor. Talvez por sua forte ligação com a *Commedia dell’Arte* e/ou por ter se popularizado com o *theatresports*, a comicidade faz parte da maioria dos espetáculos de improviso, das cenas criadas para espetáculos e dos jogos em sala de aula nos grupos de teatro. Aparentemente, trabalhar a improvisação com um gênero que não seja a comédia parece mais arriscado, mesmo assim, a improvisação pesquisada para além do cômico é um caminho para descobrir outros recursos expressivos.

Sendo assim, é indispensável o estudo aprofundado da improvisação no teatro e, nesse sentido, o próximo item aborda as estéticas da improvisação e suas implicações nas produções teatrais atuais.

OS PROCEDIMENTOS DA IMPROVISÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Trabalhar a improvisação para a produção de um ou como espetáculo é uma forte tendência no teatro contemporâneo, assim como ocorreu nas produções cênicas de variados momentos da história. No entanto, em distintos processos teatrais da atualidade percebemos que há uma maior aproximação entre os papéis do ator e do autor de um determinado espetáculo. No cruzamento das funções, o ator por meio das improvisações coloca suas impressões e reflexões no palco. Neste sentido, é comum tópicos/temas serem levados pelo encenador para o ensaio para os atores desenvolverem as cenas do espetáculo.

As improvisações livres são rotineiramente utilizadas como exercícios de aprimoramento psicofísico do ator. Já as improvisações dirigidas desenvolvem a argumentação e a expressividade e assim formam um espetáculo

que flui de uma forma que dificilmente será alcançada com uma dramaturgia definida por um único autor produzindo um texto dramático.

O teatro improvisacional estudado por Keith Johnstone no final dos anos 50⁴ tem sido um sucesso de público. Ele organizou o método *theatresports*, onde a improvisação é o espetáculo formalizado, os atores não ensaiam a peça porque não existe um texto prévio, apenas treinam para desenvolver cenas que são propostas no momento da peça com auxílio do público.

O espetáculo teatro-esporte tem um grande objetivo. Definido como uma partida de teatro em que dois times de atores se enfrentam no palco na arte improvisar, o teatro-esporte torna o público coautor e testemunha de um processo de criação em todas as suas etapas, com acertos e erros, as dúvidas e as certezas de que todo desafio compreende. (ACHATKIN, 2010, p.16)

Dessa forma, o teatro de grupo é uma tendência cada vez mais forte e, por isso, vem constantemente sofrendo aprimoramentos. Hoje a atenção está voltada para o termo “processo colaborativo”. O processo colaborativo foi formalizado no Brasil nos anos de 1990 e fez com que a construção do espetáculo fosse de forma compartilhada, ou seja, os participantes colocam suas vontades e experiências por meio de diferentes procedimentos cênicos, dentre eles, a improvisação.

[...] O que acontece é a flutuação entre os polos de importância durante o processo de criação. Em cada etapa do processo há a elevação de uma função (encenação, dramaturgia ou atuação) ao patamar de foco de ação temporário. (ARY, 2010, p.2)

O processo colaborativo coloca em xeque a figura do ator que passa a ser também um autor, mas esta proposta ainda suscita dúvidas com relação a sua participação na autoria do espetáculo. Rinaldi lembra que: “Antônio Araújo sugere [o termo] ator-pensador, ou ainda a(u)tor.” (2006, p.139) Antônio Araújo é encenador

⁴ Esse pesquisador começou a organizar um método que ficou conhecido por Impro, por conta do título de seu livro publicado Impro - Improvisation and the theatre. Nele, segundo Acatkin “Johnstone apresenta as bases para a estrutura de espetáculos de improviso e a aplicação do método como obra artística, como é o teatro-esporte.” (2010, p.15)

do grupo Teatro da Vertigem⁵, que é um dos coletivos que intensamente trabalham com processo colaborativo no Brasil. Mas este termo não parece definir exatamente o papel do ator dentro do processo. Apesar de todos os integrantes de um grupo transitarem por todas as áreas, em geral um autor se responsabiliza pela dramaturgia e há um encenador que assume o espetáculo. Muniz descreve da seguinte forma o processo colaborativo: “Nesses processos, o ator colabora com material cênico previamente elaborado por ele em proposições que, na grande maioria das vezes, partem de improvisações mais ou menos pré-determinadas.” (2010, p.89)

É fácil confundir processo colaborativo com criação coletiva, conceito que se destacou nos anos de 1970, porém o que difere os dois é a formalidade do processo. A criação coletiva não tem prazos e nenhum responsável que assine as distintas funções de uma encenação. Segundo Carreira e Olivetto “[...] no processo colaborativo, nos momentos de tomada de decisões polêmicas cada um responde por sua respectiva área, dando a ‘palavra final’.” (2013)

O princípio norteador do processo colaborativo é que o teatro se estabeleça também na relação com o público, fazendo desse um último criador. Esta é uma característica marcante do teatro contemporâneo, inclusive pela diversificação do espaço cênico que facilita a aproximação do ator com a plateia. A Impro, nome que também se refere à improvisação como espetáculo, relaciona-se com a interferência do espectador, como define Dubatti:

A Impro consiste em criar uma estória, diálogo, cena ou conflito dramático a partir da resposta veloz a estímulos internos ou externos do improvisador frente a um objeto, ao meio ambiente, a seus companheiros e especialmente em frente ao público. (DUBATTI, 2011)

É comum haver uma apresentação do processo antes da estreia a fim de ouvir as impressões do público. Após essa apresentação, a equipe retorna ao processo, reflete e, muitas vezes, até incorpora sugestões dos espectadores. Por essa característica do público também participar como um criador, nada impede que alterações sejam realizadas após a estreia e no decorrer da temporada. Muniz

⁵ O Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos em 1991 com o diretor Antonio Araújo. O grupo tem como característica apresentações em locais não convencionais e a criação de grupo por meio do processo colaborativo.

ressalta que “[...] a improvisação, e eventualmente sua “fixação” em cena, torna-se um dos principais recursos metodológicos para a proposição em processos desse gênero.” (2010, p.90)

Com frequência, a improvisação é utilizada como ferramenta para a construção de cenas no processo colaborativo e essas cenas são apresentadas como resultado final do processo, nesse sentido, ela é o produto propriamente dito. Muniz ainda completa que: “Também nas manifestações cênicas contemporâneas vemos a grande presença da improvisação não apenas como processo, mas, também, como resultado apresentado ao público.” (2010, p. 90)

Essas improvisações que viram resultado final do processo colaborativo fazem com que o ator seja mais ativo na montagem conduzindo e fazendo escolhas que podem até determinar o curso do espetáculo. Grandes montagens partem de propostas dos encenadores e são desenvolvidas pelos atores através de improvisações. Conceição ressalta que “Atualmente, existem vários grupos e companhias que se valem da improvisação como proposta de espetáculo em processo. Muitos deles partem de uma estrutura de jogos de improvisação.” (2010 p.167)

De certa forma, a improvisação sempre faz parte do processo colaborativo, seja como impulso criativo, seja como objeto final. Esta, mesmo sendo utilizada somente como parte do processo que é finalizado por um dramaturgo, acaba gerando um produto. Tal fato acontece pela característica do processo ser colaborativo e, portanto, os atores também contribuem com o texto.

Relacionar e utilizar a improvisação com o teatro de grupo requer muita reflexão e aprimoramentos para que os processos cênicos consigam se reinventar sempre. Desta forma, o processo colaborativo e as improvisações que viram espetáculos são um caminho complexo, assim como boa parte do teatro contemporâneo.

As habilidades e a espontaneidade desenvolvidas ao longo da improvisação teatral produzem um espetáculo instigante, porém o processo colaborativo faz com que o papel do encenador e do autor seja importante, na medida em que organiza o desenvolvimento cênico e especialmente para que não

haja uma criação sem parâmetros que poderá ser levada para o palco precipitadamente.

A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR

O fazer teatral é uma prática que constantemente é avaliado pelo público. A avaliação se inicia com a escolha da peça, no qual a propaganda também pode compor como um dos elementos a ser avaliado. Contudo, muitas vezes, o que de fato contribui para que um espectador compareça a uma determinada peça é a indicação de alguém, por emitir um comentário, ou seja, se constituindo em uma avaliação.

O teatro contemporâneo compreende a participação do espectador como parte do espetáculo. Em determinadas propostas cênicas, as sugestões da participação da plateia estenderam-se para que os espetáculos fossem improvisações coletivas.

[...] talvez o público contemporâneo, ou boa parte dele, esteja disposto a abrir mão do acabamento dramático de uma cena ou de sua perfeita execução, admitindo a precariedade de uma dramaturgia criada no instante em consonância com os atores. Essa atitude de co-criador da ficção teatral [...] pode levá-lo [...] a assumir um lugar de cidadão ativo na sociedade e não mero espectador dos acontecimentos que determinam sua vida social. (MUNIZ, 2007, p.04)

Essa afirmação de Muniz vem ao encontro a algumas teorias que se destacaram a partir do século XX. Por exemplo, Bertold Brecht⁶ escreveu dramaturgias que aboliram com a quarta parede, efeito de distanciamento, aquele que rompe com a parede invisível que separa o ator do espectador. Em suas proposições cênicas, o espectador deve ser pensante e refletir sobre o que viu no teatro, assim, cada peça irá suscitar no público reflexões sobre o meio social. Desgranges argumenta que Brecht: “[...] queria propor à plateia um olhar científico, interrogativo [...] para isso provocava o espectador a lançar questões à vida lá fora, a estranhar o estranhável e a buscar soluções para as situações apresentadas.” (2003, p.163)

⁶ Exemplo desse feito é a obra “Ópera de três vinténs”, escrita em 1928.

Portanto, com a quebra da chamada quarta parede, ficou mais evidente a participação do público no espetáculo mesmo quando essa interferência é apenas na sua reação e/ou reflexão referente a cada ação de uma peça. Desta maneira, o envolvimento menos emocional do espectador, uma vez que os procedimentos de distanciamento solicitam maior reflexão sobre as cenas, contribuiu para desenvolver um espectador mais ativo. Por sua vez, as produções que enfatizam a improvisação teatral solicitam da plateia maior diálogo com a obra, de certa forma, uma coautoria com a cena.

No Brasil, Augusto Boal⁷ buscou um teatro libertador, a partir das encenações de situações reais, a proposta é o intercâmbio de experiências entre atores e espectadores, e por meio da intervenção direta na cena teatral, o objetivo é contribuir para que o espectador tenha ações efetivas que levem à transformação da realidade vivenciada. Boal lembra que o início o teatro era realizado em locais públicos e tempos depois vieram às classes dominantes que fizeram muros para que o espetáculo fosse apenas dentro do teatro e para poucos. A arte cênica é comunicação e é nessa questão que se pauta as reflexões de Boal. Ele deve ser feito para os espectadores, por isso acredita que: “[...] o espectador muda, logo o espetáculo também terá que mudar.” (BOAL, 1979, p.10)

Dessa forma, o espectador é muito importante para compor as proposições teatrais atuais, uma vez que ele não tem um papel somente de apreciador. Nas técnicas elaboradas por Boal, o espectador é incentivado a participar de forma efetiva, por exemplo, construindo a dramaturgia durante o espetáculo, e especialmente na busca de alternativas para um problema social encenado, no caso do Teatro Fórum⁸.

A partir dessas teorias, esse espectador que se deu conta que participa do teatro, sente-se cada vez mais à vontade para analisá-lo. Desgranges afirma que: “Com a linguagem afiada, o espectador do cotidiano não se resigna em

⁷ Augusto Boal é uma referência do teatro brasileiro. Foi diretor e criou teorias baseadas em suas experiências no Teatro Arena em São Paulo. Esse que foi um dos grupos mais importantes do teatro brasileiro. Boal foi o criador da metodologia do teatro do oprimido que tem a intenção de fazer um teatro libertador para artistas e espectador.

⁸ O teatro fórum é uma forma teatral em que fatos são encenados com apresentação de um problema e, posteriormente, os espectadores são convidados a entrar na cena e apresentar possibilidades de resolução do problema.

ser mero receptor [...]”. (2003, p.77) Nesse contexto, torna-se valiosa a reflexão sobre a avaliação no processo de improvisação para que fuçamos do âmbito do gosto.

O espaço que se abre para a livre manifestação do público (dentro do teatro ou nas praças, nas ruas, nas periferias urbanas, em fábricas, supermercados, metrô, etc.) pode se tornar uma arena para debates políticos e problemas sociais, para protestos de toda ordem, como também pode se transformar num local de festa ou de rito, ou, então, numa área para as explosões contestadoras revolucionárias, para a sensibilização coletiva ou para uma liberação ou catarse generalizada. [...] Assim, a improvisação pode provocar a penetração da arte na vida. (CHACRA, 1991, p. 97)

A recepção do público envolve imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio. Ser espectador é uma prática analítica que está direcionada pela preocupação de desvendar sentidos, ou ainda, dar significados e fazer ressonâncias ao acúmulo de conhecimentos artísticos e estéticos, aberto a uma leitura historicizada. Portanto, não há uma única interpretação sobre um determinado espetáculo, o que importa é o diálogo que o espectador trava com a cena. A cena teatral transmite significados, contudo seu sentido irá ser completado segundo as próprias peculiaridades da plateia. Assim, o espectador constrói progressivamente novos conhecimentos, novas formas de pensar e de relacionar experiências cênicas anteriores com as novas.

O teatro improvisacional estimula a plateia a se sentir à vontade para interferir no espetáculo, de forma reflexiva, ou muitas vezes, se for o caso, de forma efetiva. Assim, não só o ator tem que refletir e resolver as questões da cena, mas também o espectador é convidado para uma participação do próprio avanço da arte teatral, já que é imprescindível para o desenvolvimento do teatro um diálogo produtivo com a sociedade por meio dos espectadores.

Nesse sentido, o espectador diante de propostas improvisacionais aciona inúmeros outros conhecimentos artísticos que compõem o acervo pessoal e promovem uma inter-relação entre esses conhecimentos, construindo sentidos ao dialogar com a cena. Assim, o espectador e o artista constroem progressivamente novos conhecimentos, novas formas de pensar e de relacionar experiências artísticas anteriores com as novas. É nessa perspectiva que os processos artísticos

de improvisação também se reelaboram a partir das relações estabelecidas com o público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As implicações da improvisação foram tratadas no primeiro momento por meio dos conceitos trazidos por teóricos que debruçaram sobre a prática da improvisação teatral, e para elucidar as definições foram pontuados alguns exemplos de sua utilização no teatro contemporâneo. E nesse sentido, a recepção foi foco para pensar o papel do espectador na atualidade.

A partir do raciocínio apresentado, entendemos que a improvisação é uma importante tendência de procedimentos teatrais contemporâneos e colabora para a reflexão sobre os métodos utilizados em práticas coletivas. Sobre a fruição da cena, identificamos que o espectador tem relevante potencial de valorizar o uso da improvisação nos processos teatrais contemporâneos devido as transformações que ocorreram nas maneiras de se fazer e assistir ao teatro.

Por fim, esperamos que este estudo possa contribuir para reflexões futuras acerca da improvisação teatral e que abra espaço para mais questionamentos sobre o tema, especialmente diante da proliferação de propostas distintas nas artes cênicas da atualidade que abarcam a improvisação para nortear os processos criativos.

REFERÊNCIAS

ACHATKIN, Vera Cecilia. **O teatro-esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: 2010.

ARY, Rafael Luiz Marques. O processo colaborativo na formação de dramaturgos. In: **Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, UNICAMP, 2010.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979. (Coleção teatro hoje)

CARREIRA, Andre; OLIVETTO, Daniel. **Processo coletivo e processo colaborativo: horizontalidade e teatro de grupo.** Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br> Acesso: 19/11/2013.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

CONCEIÇÃO, Jorge Wilson da. Improvisação- das origens à linguagem teatral: princípios de práticas contemporâneas. **Revista Trama Interdisciplinar.** p.162-176 São Paulo, vol. 1, nº 2, 2010.

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

DUBATTI, Jorge. O Convívio na Impro e a dramaturgia criada a partir da improvisação teatral em convívio. In: **Seminário Teorias do Ator.** Universidade de Antioquia: 2011. Disponível em: <http://portalimprovisando.com>. Acesso: 17/08/2013.

FISCHER, Lionel. **Improvisação teatral: você sabe realmente o que é isso?** Cadernos de Teatro. n. 174, jul./ago./set., 2005. 26-29.

FLACH, Leonardo; ANTONELLO, Claudia Simone. Improvisação e aprendizagem nas organizações: reflexões a partir da metáfora da improvisação no teatro e na música. **BASE – Revista de Administração e Contabilidade da Unisinos.** p.173-188, abril/junho 2011.

JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator.** 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

LEÃO, Raimundo Matos. Jogando com Viola e improvisando com Stanislavski. **Diálogos possíveis: revista da Faculdade Social da Bahia.** Faculdade Social da Bahia. p.112-123. Janeiro-Junho, 2007.

MUNIZ, Mariana. A relação ator-público na improvisação como espetáculo. In: IV REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2007, Universidade Federal de Minas Gerais. **Anais da IV Reunião científica.** Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/A%20relacao%20ator-publico%20na%20improvisacao%20como%20espetaculo.pdf> Acesso em: 09/10/2013.

_____. **DRAMATURGIA DA IMPROVISAÇÃO: construção efêmera da cena teatral. Moringa: teatro e dança.** João Pessoa, Vol. 1, n. 2, 89-96, jul./dez. 2010.

REVERBEL, Olga. **Jogos teatrais na escola.** São Paulo: Scipione, 1996.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista sala preta.** vol 6. n1. p.135-143. 2006.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

ENTRE VISTAS: UM OLHAR PARA A PERMEABILIDADE DAS EXPERIÊNCIAS EM DANÇA

Patricia Zarske Alves¹
Ms. Gladis Trdapalli²

RESUMO

Este texto pretende lançar discussões inerentes ao processo de criação sintetizado temporária e provisoriamente como *Entre Vistas*³ que é uma pesquisa de caráter teórico-prático em Dança. Emerge como tentativa de aproximação com as ideias de Setenta (2008), Greiner (2005) e Katz (2005), a partir de um olhar para a permeabilidade das experiências em dança: visto que a dança é o pensamento do corpo e nossas escolhas pessoais se tornam tangíveis enquanto dançamos, como se daria esse processo em um caráter inverso? Como a dança nos modifica? Como as questões que elaboramos artisticamente aparecem e são traduzidas em atitudes e escolhas pessoais? Qual a ponte entre o sujeito e seu fazer artístico? O que de pessoal o corpo conta e dá a ver enquanto se move e cria sua dança? Como o nosso discurso vira ação em dança e constrói um novo discurso que por sua vez possibilita um novo jeito de dançar?

PALAVRAS-CHAVE: Modo operacional; permeabilidade; particularidade; fazer-dizer.

ABSTRACT

This text intends to launch discussions related to the process of creating synthesized temporary and provisional *Between Views* which is a survey of a theoretical - practical in Dance. Emerges as an attempt to get closer to the ideas of the Setenta (2008), Greiner (2005) and Katz (2005), a look at the permeability of experience in dance : dance is seen that the thought of the body and our personal choices become tangible while dancing, as if this process would reverse in a character ?As the dance changes us? As the issues elaborated artistic appear and are translated into attitudes and personal choices? What is the bridge between the subject and his artistic? What personal account and gives the body to do as it moves and creates their dance? As our speech becomes action in dance and build a new discourse which in turn enables a new way of dancing?

¹ Integrou o Programa de Iniciação Artística e Cultural – PIAC da Faculdade de Artes do Paraná, com subsídios da Fundação Araucária e a faz parte do processo de conclusão de curso na disciplina de Composição Coreográfica II. E-mail: patizarske@gmail.com.

² Orientadora Prof^a Mestre do curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP, integrante da Entre tantas Conexão em dança.

KEYWORDS: Operational mode; permeability; particularity; make-say.

A DANÇA COMO PENSAMENTO DO CORPO, O CORPO COMO POSICIONAMENTO NO MUNDO

Este artigo apresenta um caminho para a discussão de questões e percepções inerentes ao processo de criação do trabalho *Entre vistas*, que integrou o Programa de Iniciação Artística e Cultural – PIAC da Faculdade de Artes do Paraná e foi objeto de estudo da disciplina de Composição Coreográfica II, do 4º ano do curso de Dança. Contempla um caráter teórico-prático e propõe além deste texto, uma configuração artística como modo de dar a ver as discussões problematizadas. Todavia, a proposição de organização deste texto contempla a articulação entre o processo artístico experiência do e referenciais teóricos da dança.

Esteve à deriva nessa pesquisa a pretensão de olhar para a permeabilidade das experiências de cada um, na formação de sua singularidade e particularidade, compreendendo o estar no mundo como um jeito de se relacionar e trocar com ele. Um processo sem fim, no qual essas experiências compõem infinitas possibilidades de ser, permeando-se e resultando em um percurso de vida. Partindo dessa perspectiva, compreender como podemos reconhecer no corpo enquanto dança, esse discurso particular, que articula um modo de operar e de ser/estar no mundo, em um processo sistêmico⁴, se deixando ser permeado por outras vivências em diferentes contextos, num olhar para as sutilezas que emergem desse modo operacional e o quanto é possível reconhecer propriedades recorrentes, na medida em que se desdobram.

Toda dança resulta do modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas (biológicas e

⁴ A noção de processo sistêmico aqui é entendida do conceito de Sistema. Avenir Uyemov, segundo Jorge de Albuquerque Vieira, conceitua Sistema a partir da ideia que "um agregado de "m" coisas é um sistema quando, por definição, desenvolve-se um conjunto de relações entre os elementos dos agregados, de tal forma que venham partilhar propriedades" (VIEIRA, 2006, p. 88). Jorge de Albuquerque Vieira é astrofísico, professor de Ciências da Informação no programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e semiótica da PUC/ SP.

culturais). Do mesmo modo, o contexto cultura corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que está inserido, delineiam seu campo particular de possibilidades interativas (BRITTO, 2008, p.72).

Para esse estudo, considera-se que o corpo enquanto dança dialoga com informações relacionadas não somente às suas peculiaridades, como personalidade, vocabulário corporal adquirido nas vivências em dança, estado emocional, anseios e questionamentos, mas também uma dose de fatores de caráter macro, por uma organização maior em que esse corpo se insere e interage, como por exemplo, os fatores sociais, morais, econômicos e políticos da sociedade.

Corpo e ambiente encontram-se implicados e as informações e experiências vivenciadas se transformam em corpo. O corpo vai se aprontando num processo co-evolutivo de fluxo constante e num fazer no presente, construído através do uso de metáforas pelo corpo. Trata-se de um corpo-sempre-verbo-no-presente (SETENTA, 2008, p.24).

Em sua fala, Setenta (2008) discute dança e a performatividade do corpo a partir de uma perspectiva em que as informações do ambiente não apenas atravessam o corpo, mas tornam-se corpo em um processo de agenciamento, como referência à teoria corpo mídia proposta por Helena Katz e Christine Greiner.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpo mídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpo mídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2005, p.131).

Portanto, a dança pautada em uma relação de corpo-mente indissociáveis, é o pensamento do corpo, somos aquilo que dançamos e dançamos aquilo que somos. O sujeito é resultado das escolhas que faz, das tomadas de consciência que emergem de suas reflexões, e isto esta intrinsecamente ligado a forma como o corpo se organiza em seu cotidiano e conseqüentemente em sua dança. Bertherat (1977) diz que o corpo em seu estado lúcido toma iniciativas e que “[...] ao tomar consciência do corpo, damos-lhe a ocasião de comandar a vida (BERTHERAT, 1977, p. 107, grifo do autor)”. No olhar para percepção do corpo, a

consciência amadurece ganhando voz e repertório, o corpo ganha vez. Nessa linha de pensamento é possível dialogar com Katz (2005), que ao tratar o corpo na dança enfatiza que

[...] o que singulariza a dança é o fato dela ser o pensamento do corpo. Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza o seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança. Pensamento entendido como o jeito que o movimento encontrou para se apresentar. Ou seja, apenas em alguns movimentos que o corpo realiza sucede o mesmo que quando o corpo está pensando (KATZ, 2005, p.).

Setenta (2008) ao aprofundar a discussão da dança enquanto pensamento do corpo, enfatiza a importância de entendê-la como uma arte dizível, em que o corpo cria um jeito de se mover do qual emerge um modo de dizer aquilo que quer ser dito, na medida em que “a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo”, dessa forma, o modo como essa fala é produzida

Se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer (SETENTA, 2008, p.17).

Desse modo, para discutir como essas questões são problematizadas, foi escolhido o viés da dança contemporânea, entendida como um modo de vida, como um jeito de pensar o mundo que transcende os momentos específicos de aulas/vivências em dança. Esse modo de entendê-la contempla um pensamento no qual “a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação” Segundo Britto (2008, p.15), apresenta uma lógica de relação entre corpo e mundo sem hierarquia, na medida em que sua configuração é pessoal e não está submissa à parâmetros programáticos.

Essas vivências/aulas de dança contemporânea contemplam um ambiente em que questões são propostas e que existem diversas maneiras de serem experimentadas pelo corpo enquanto dança. Sendo assim, proporcionam a

problematização de questões, instigando a busca por diferentes jeitos de solucionar o que está estabelecido como tema de pesquisa.

A ação continuada de investigar, de testar idéias/movimentos, constrói uma dança como pensamento do corpo que experimenta a operação investigativa. Um tipo de dança que se organiza em atos interrogativos, pois ocorre através do exercício de perguntas, emerge e é irrigada permanentemente por dúvidas e problemas, e pela elaboração de possíveis e provisórias respostas como soluções (TRIDAPALLI, 2008, p.63).

Nessa busca por soluções, são evidenciadas características muito particulares, que dizem respeito à forma como cada um vê, pensa e se posiciona frente a um problema. Logo, quando essas vivências são constantes, tornam-se potencialmente capazes de expandir as possibilidades de posicionamento, na medida em que possibilitam olhar para uma mesma situação de diferentes modos, especialmente na tentativa de desestabilização, de romper com os padrões já estabelecidos, como convenções da dança, ou mesmo com padrões individuais⁵. Greiner (2005, p.131-132) afirma que dançar é um ato de “[...] estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, nesse sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação”.

o processo de constituição do sujeito se dá num espaço de agência onde traços e referências dos dois ambientes (corpo e cultura) estão conectando pedaços, partes, fragmentos de inúmeras informações, um do outro, que vão organizando a fala no corpo, um corpo atravessado por experiências distintas e idas e vindas, expressando o pensamento crítico e reflexivo (SETENTA, 2008, p.61)

Partindo desse pressuposto, pode ser atribuída à dança uma condição de expandir a capacidade de pensar e se posicionar, em um processo sistêmico de vida/arte arte/vida, no qual o sujeito passa a não aceitar passivamente aquilo que lhe é dado, mas a desenvolver reflexões baseadas em suas próprias perspectivas, passando a pensar e agir criticamente. Nessa perspectiva, supõe-se que as práticas corporais e as proposições de criação desenvolvidas em sala/ambientes de pesquisa do corpo modificam o modo do sujeito de pensar, agir e ser no mundo.

⁵ Padrão individual no que diz respeito a um jeito de dançar já consolidado desta pessoa, no qual por mais que a questão seja nova, a forma de organizar o corpo em movimento é muito próxima a outras apresentadas anteriormente.

Ao dançar, o corpo apresenta, então, ações-movimentos que implicam modos de pensar e podem ser tratadas como ações-attitudes. [...] a conduta do fazer-dizer se inscreve no transito das informações que se transformam em uma fala que se organiza no corpo. [...] Essa fala é observada enquanto discurso que se formula diante das intermediações com o mundo e que carrega as condições, em tempo real, dessas intermediações (SETENTA, 2008, p.64).

A noção de permeabilidade sustenta a reflexão sobre a suposição dessa ponte, em que as problematizações que geram dança permeiam todas as esferas da vida. Surge para justificar todas as questões apresentadas acima, entendendo que todas as experiências sejam separadas por temporalidades diferentes no percurso de vida, ou concomitantes de um mesmo tempo, porém separadas em diferentes contextos, estão permeando umas as outras. Em cada contexto que vivemos, por mais que modificamos nosso modo de atuar, mesmo não propositalmente, promovemos trocas constantes entre as lógicas de coerência que regem nossas ações em cada um deles, ou seja, agimos de modo diferente, entretanto, partindo de desdobramentos de um mesmo modo operacional, permitindo que se alterem e se contaminem.

Essa ideia de permeabilidade diz respeito a uma mobilidade emergente do diálogo entre diferenciais das existências do corpo. Corpo esse que dança e que vive, relacionando-se com o seu ambiente porque é poroso e aberto. “Ele (o corpo) está todo tempo processando informações e, nesse constante movimento, vai se constituindo como corpo – um estado de coleção de informações que somos, cada um de nós, a cada instante de nossas vidas (SETENTA, 2008, p.28)”.

Emerge desses questionamentos um entendimento de que existe uma ponte entre o sujeito e o seu fazer artístico, para essa abordagem faz-se necessário entender esse sujeito composto e regido por suas experiências.

[...] o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. [...] é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar (BONDÍA, 2002, p.24).

Compreende-se que o sujeito lida de maneira diferenciada em cada contexto que vive, para cada ambiente faz escolhas a partir de seu repertório para se apresentar, para se portar, o que escolhe ser ali e o que evidenciar, mas seria impossível separar completamente os fazeres de uma mesma pessoa. Entende-se, portanto, que desenvolvemos alguns modos de operar que acreditamos ser coerentes para cada contexto, porém, esses modos estão sempre interligados e se relacionando, pois tem como matriz geradora o mesmo repertório/sujeito. Somos o que somos em tudo o que fazemos, somos uma partitura formada pelas nossas experiências e escolhas, então quando olho para o outro ou para o mundo, não vejo o outro ou o mundo, vejo o que EU vejo do outro e do mundo e estou como possibilidade de relação.

Enfim, como todos os sujeitos encarnados, nossas categorias se desenvolvem na trama evolutiva de nossa vida, estão inseparavelmente ligadas à nossa experiência social e pessoal, às tecnologias cognitivas, sociais, físico-químicas, biológicas e comunicacionais com as quais convivemos. O desafio da contemporaneidade se relaciona com a riqueza de perspectivas e, por outro lado, de mundos possíveis onde conviver, mas também exige nos fazer responsáveis pelo lugar em que escolhemos fazê-lo. O sujeito encarnado desfruta do poder da criatividade e da escolha, mas deve assumir o mundo que co-criou (NAJMANOVICH, 2001, p.28-29).

É possível de fato, entender que na linha de pensamento proposta por Setenta (2008, p.41), a dança possibilita ao corpo um fazer-dizer que se constitui no contato estabelecido entre informações vindas de fora e informações já existentes no corpo, num movimento de reorganização que produz novas informações. Desse modo, “a organização corporal da fala da dança faz das informações trocadas entre corpo e ambiente, o seu material no mundo. Registros, traços e vestígios de vida; histórias de vida”. A autora evidencia que o movimento que nasce desse diálogo gera subsídios para a criação de “falas construídas, estruturadas e organizadas como um discurso de dança”, compreendendo que para cada nova circunstância, novas informações e novos modos de se configurarem.

ENTREVISTAS: O QUE SE MOVE ENTRE VISTAS

A realização de entrevistas foi desde o princípio o ponto de partida, de encontro e de acesso ao outro, na tentativa de compreender como se dá a

organização desse modo de operar nas possibilidades de pensar/criar dança. Entretanto, a grande questão dizia respeito à fala do corpo, às escolhas encarnadas, levando em conta que existe um tempo de afetação entre fala e ação, um tempo para que o discurso se torne ação. Dessa forma, a entrevista falada ainda não era o formato que possibilitava entender como o corpo poderia falar sobre esse sujeito.

Na tentativa de encontrar outros formatos possíveis de entrevistas, foi criada uma proposição/entrevista que foi realizada com artistas da dança⁶. A proposição/entrevista consistia no encontro com o entrevistado, a leitura de um texto (abaixo) em forma de instrução que ao ser lido pela pesquisadora lançava ao entrevistado uma questão para ser elaborada como dança. Essa proposição também foi utilizada enquanto procedimento de investigação no formato de autoentrevista, como estratégia de criação artística. A autoentrevista seguia os mesmos passos da proposição/entrevista, a leitura do texto e a formulação da resolução em dança, no entanto, por ser realizada sozinha, era registrada em vídeo.

Se cada pessoa nesse planeta planetinha nasce de um jeito e a vida faz dela e ela da vida uma pessoa pessoinha que só ela é, imagine essa mesma pessoa quantas pessoas pode ser ao se encaixar pelo mundo. Mas tem uma coisa que em tudo ela é, que é, ser ela. Se ao invés de imaginar essa pessoa com uma cabeça, tronco e membros, com essa cor e a cara e sons que faz dela ela, imagine-a como uma caixinha de madeira com diversos compartimentos. Para cada compartimento, uma cor de tinta, mas o que não contei antes é que os compartimentos são vazados e essas tintas se borram, já não sabe dizer se existe alguma que não borrou, mas lá está ela. Tem mais uma coisa que não contei, essa pessoa é você, encontre um jeito de estar no espaço e mover, de um jeito só seu, parta dessa ação que você queira fazer, e a faça de todas as formas possíveis por um tempo, os modos que encontrar. Veja qual é a cor da caixinha que está usando para cada jeito de mover a mesma ação, mais que isso, veja que outra cor tem nelas.

Nesse sentido, sucintamente, a proposição-entrevista partia de uma ação que ao ser repetida diversas vezes, de diferentes modos, criava diferentes desdobramentos e estados corporais. Esse procedimento vai ao encontro do fazer-dizer de Setenta, propondo que “[...] para produzir esse dizer só seu, o corpo

⁶ Artistas entrevistadas: Gladis Tridapalli, Marina Teixeira, Rosemeri Rocha, Bruna Spoaldore e Cinthia Kunifas.

trabalha experimentando/testando as informações, movimentando-as. Através da repetição de movimentos vai-se acionando o corpo para a organização da fala (SETENTA, 2008, p.45)”. Nesse sentido, as particularidades (na vida ou na dança) das pessoas não são inéditas, mas o modo como as organiza, é. Procedimentos de aproximação e afastamento das entrevistas foram testados, como por exemplo, assistir ao registro e dançar uma síntese, escrever diários sensitivos, criar critérios para escolher o que olhar do vídeo e tornar-se disponível para que esse processo contaminasse as autoentrevistas. Cada vez mais, na tentativa de compreender como o modo de resolver uma questão/proposição em dança, conta sobre o modo de operar desse sujeito no mundo. Infinitas são as possibilidades de escolha para olhar para essa dança-depoimento, porém, algumas propriedades acabaram se tornando mais instigantes. Como exemplo, a lógica de transformação da ação, que em alguns casos foi a gradação, em outros, a aceleração, a escuta do movimento interno; uma organização visivelmente simétrica, na qual todos os movimentos eram testados para os dois lados; a relação com a espera; a apropriação do tônus muscular; o modo de retomar à ação inicial, profundidade da experiência, a escolha de onde começar no espaço, a relação com o solo, o acolhimento da dúvida, dentre outras. O fato de conhecer os entrevistados em outros contextos, possibilitou um caminho mais direto de observação de como questões pessoais aparece no modo de organização desse corpo, na negociação entre corpo-mundo.

Entende-se essa observação da organização corporal de um outro sujeito como exercício do olhar e refinamento de critérios para o reconhecimento das propriedades emergentes nos modos operacionais inerentes aos depoimentos do corpo enquanto soluciona a questão. Esse diálogo entre dançar (autoentrevista) e ver (entrevistar) proporcionou uma relação direta com os sujeitos que foram entrevistados. Tornou viável a compreensão de que a fala da dança está engajada em um processo coletivo, na sua percepção e organização, na medida em que “a informação gruda em todos os envolvidos, seja no processo de construção, no de apresentação ou no processo de percepção da fala (SETENTA, 2008, p.41)”.

O olhar desenvolvido ao longo do processo para analisar as entrevistas contemplou um caráter apreciativo, no sentido de se tornar disponível para ver o que se mostra, sem propriedade alguma de julgamento, dizia respeito a

tornar-se hábil para perceber “[...] uma coleção de ideias que arranjou um certo modo de se organizar no corpo (SETENTA, 2008, p.41)”.

Embora fugaz, a dança imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam o corpo. Não à toa, a fala encontra diferentes espaços de percepção nos diversos sistemas corporais que entra em contato (SETENTA, 2008, p.41)

A observação de como o outro (entrevistado) se coloca perante a dúvida e as desestabilizações na criação, modificam o modo de vivenciar a proposição (autoentrevista) e criar, sendo assim, essa troca com o entrevistado potencializa e amplia um processo de atualização. Setenta (2008) sugere que um processo de criação ao lidar com processos de apropriação e transformação não permite o entendimento de produção exclusivamente relacionado a apenas um sujeito e sim por um “sujeito atravessado, contaminado e modificado pelo próprio processo de exposição e diálogo (SETENTA, 2008, p.58)”. A partir desse processo de atualização, nota-se que para que um modo de resolver uma questão seja de fato um *novo* modo, é preciso conhecer e reconhecer como ele já acontece. Escolher propriedades que permanecem, que recorrem, entendendo esse reconhecimento como material de trabalho para a atualização, olhar para as formas do outro de lidar com esse problema, cria subsídios para ampliar o modo de olhar para autoentrevista, na medida em que perceber o outro vai se tornando um acesso direto a si mesmo.

É importante enfatizar que se lida aqui com a ideia de corpo/sujeito em permanente estado de provisoriedade, sempre em negociação, sem a pretensão de um direcionamento estático que indique o que o sujeito é, mas com interesse nessa mobilidade circunstancial que impossibilita um resultado final e instiga o entendimento de um corpo/sujeito que *está*, enquanto uma síntese provisória.

Somos um organismo em trânsito nos processos perceptivos; a percepção-movimento nos conecta com as extensões variáveis dos nossos entornos e com os nossos diferentes contextos de mundo; somos percebedores e transformadores contínuos, enquanto criadores dos referenciais do movimento da VIDA (SILVA, 2011, p.).

Compreender como essas negociações entre arte/vida vida/arte acontecem de fato no corpo enquanto dança e viabilizar o olhar para tal acontecimento, foi o grande desafio para efetivar a abordagem prática/artística desta questão. A fim de desenvolver estratégias que possibilitassem criar critérios e refinar a atenção para as propriedades que o corpo escolhe ou não ao se mover, percebendo o que e como a ação física num fluxo entre memória/vivência narra e compõe um depoimento⁷. Depoimento este, que mesmo com características que são únicas e específicas daquele momento, descreve aquele sujeito, no seu modo de ser e se relacionar, que está a todo tempo em um processo sistêmico de tornar-se ele mesmo, olhando para o corpo não apenas como coadjuvante, mas como sendo ele mesmo, o próprio processo.

A provisoriedade apontada do corpo que dança como enunciador de ideias, conceitos e imaginações que deixam de ser tratadas como de outra natureza, diferentes da natureza do corpo, para serem apresentadas como ideia-carne, conceito-carne, imaginação-carne (SETENTA, 2008, p.39-40)

Nessa perspectiva, a proposição/entrevista problematiza os modos que o corpo encontra de falar sobre si, de experienciar a dúvida, o reconhecimento de padrões, a criação. Começa a se instituir uma linha de pensamento que pontua que o que está em jogo é perceber o que permanece, o que insiste como lógica de resolução. Por que caminhos o corpo passa para realmente encontrar maneiras diferentes de realizar uma ação que gerem uma nova organização e consequentemente um novo desdobramento, pois em muitas vezes o que ficou claro das resoluções dos entrevistados é a repetição de uma mesma lógica, ou seja, de um padrão. Permanência entendida aqui em caráter sistêmico, como algo que está aberto a negociação e troca com novas informações.

Podemos vislumbrar nas relações de trocas entre sistemas um jogo entre a incerteza e a regularidade, um mecanismo de armazenamento e de dissipação de informações. Todavia, esse mecanismo que desponta como medida de alcance de transformação é uma construção que vai requerer uma medida necessária como condição de permanência. (MACHADO, 2001, p. 18)

⁷ **Depoimento** s.m. **1.** Ato de depor em juízo. **2.** Declaração. **3.** Narração feita pelo depoente. **4.** Auto de declaração.(1999).

Distante da busca por encontrar fórmulas de como isso acontece, ou julgar e definir padrões, compreende-se enquanto potência investigativa, o reconhecimento de um vão que se materializa nas diferentes possibilidades de mover uma mesma ação. Interessa perceber a recorrência de propriedades na tentativa de desdobramentos (enquanto novos modos de mover), no retorno, na permanência, no desapego e na insistência, nas sutilezas que precisam estar juntas para contar algo, que só é possível ser percebido, num olhar refinado para as emergências. Desse modo, compreende-se que são nos espaços de percepção em que os sistemas corporais entram em contato com outras informações que surgem possibilidades de negociação e atualização dos modos de operar. Na fala de Rocha (2013, p.75), nesse encontro, “a percepção e ação acontecem junto na relação com as trocas com o ambiente, em que o corpo é um agenciador das informações que transitam entre o dentro e o fora do corpo (SILVA, p.75. 2013).

O corpo é aquilo que ele se percebe, se sustenta a partir das sensações e emoldurações construídas por meio da sua propriocepção e de outros inúmeros processos que são parte do seu modo de atuar no mundo. [...] A experiência pelo e no corpo se dá por meio da atenção ao foco interno aos sentidos da percepção e oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente. (SILVA, 2013, p.69)

Diante dessas percepções surge uma problematização emergente do desenvolvimento do processo das autoentrevistas, que é a identificação de zonas de conforto que aparentam ser deslocamentos fáceis, a resposta é sempre a partir de hábitos já estabelecidos de dança, como uma dança-hábito. Essa percepção lança o desafio de encontrar novos desdobramentos para o modo de mover, uma possível busca por *deslocamentos difíceis*, que se estabelecem quando o corpo encontra uma potência de criação que gera subsídios para se desprender do que lhe é comum. De acordo com Hércules

a dança é uma ocorrência que se processa no corpo e tem no movimento o seu recurso primeiro (uma especialização tátil-sinestésica), então, o desaprender e o aprender outros vocabulários poderia ser assumido como protocolo investigativo axial para o processo de pesquisa de linguagem onde se busca, dentro do conhecido, descobrir o que ainda não se sabe. (HÉRCULES, 2005, p.128)

Nesse sentido, essa potência de criação nas entrevistas e autoentrevistas é viabilizada em situações de improvisação, torna-se possível versar com Guerrero (2008), que discute a composição em dança pelo viés da improvisação, sob um olhar da relação entre hábitos e mudança de hábitos. Suas discussões se pautam no conceito de Charles S. Peirce, no qual hábitos são considerados tendências adquiridas para um comportamento similar em circunstâncias similares no futuro.

Na fala da autora, pode ser identificada uma preocupação com as noções dos processos de improvisação que circulam, por muitas vezes relacionadas a uma ação livre e falta de controle, sem regras predeterminadas e possibilitadora do surgimento do novo. Entretanto, segundo a autora, mesmo se tratando de uma concepção em tempo real, a improvisação não garante tão ampla margem de criação de novos arranjos como um campo inusitado, sugerindo que a margem de possibilidades que lidam com as tomadas de decisão do improvisador no ato compositivo podem ser mais restritas e regulares do que o tratamento da noção de ampla liberdade.

Nesse sentido, Guerrero (2008) entende que a autonomia na prática do improvisador permite lidar com diversas possibilidades em uma instabilidade que proporciona novas configurações em cada situação, porém, há de se notar a existência de restrições que envolvem dentre outros aspectos, os hábitos, tendemos a agir por eles, a liberdade então, transita nessa insistência. Portanto, a potência da criação está no diálogo entre uma espontaneidade inicial e a regularidade.

não somos somente escravos de nossos hábitos, como um sistema fechado que não se relaciona, nem temos total plasticidade e adaptabilidade, trata-se de um jogo de relações entre hábitos (regularidades) e mudanças de hábitos (divergência ou bifurcação da regularidade). Uma rigidez excessiva paralisa o sistema, assim como uma plasticidade excessiva não cria coesão. Liberdade e coesão se relacionam com propósitos intencionais (GUERRERO, 2008, p.4).

Sendo assim, o novo só é possível numa relação de reconhecimento e repetição, na adaptabilidade, no qual a própria reorganização das recorrências possibilita quebrá-las, e é essa quebra que permite o aparecimento de novas configurações. Guerrero (2008) pontua a improvisação como viabilizadora do

processo de quebra de regularidade, na medida em que propõe vivências de composição em dança que permitem experimentar novos modos de organização.

Pode-se dizer que a improvisação, em algum grau, tem como objetivo rever padrões e formatos, designers conhecidos e habituais da dança. Para tal objetivo são propostas experimentações que desestabilizam algumas propriedades, mas que com certa repetição e insistência algo se estabelece. A insistência cria hábitos e, nesse caso, por conta de seus objetivos e estratégias, esses experimentos, organizados entre procedimentos e táticas para movimento e composição, criam hábitos de mudança de hábitos, que seria o objetivo central de treinamentos assim como da improvisação em cena, na busca de novidade - quebra de regularidade. (GUERRERO, 2008, p.7)

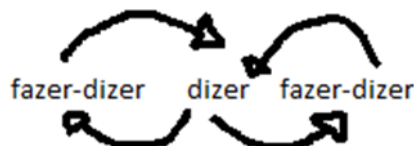
Nesse sentido, a possibilidade de criação de deslocamentos difíceis, ideia apresentada anteriormente lida com essa quebra de regularidade e de respostas padronizadas rígidas, na tentativa de encontrar esse novos modos de organização que foram identificados nas entrevistas (como zonas de conforto) e potencializados como procedimento de criação artística nas autoentrevistas.

Partindo dessa reflexão, podemos retomar a discussão em que na relação sujeito-mundo é possível reconhecer uma possibilidade de que as experiências/vivências em dança se tornem propulsoras de um fazer crítico, na medida em que a permeabilidade dessas experiências torna possível modificar o modo do sujeito pensar, agir e ser no mundo. Sendo assim, pode ser legitimada a suposição em que a busca por desdobramentos e quebras de regularidades na dança geram subsídios para essa mesma ação também em outros contextos de existência do corpo/sujeito.

sua fala está nos modos de fazer dança que ecoam o fazer-dizer materializado em ações corpóreas que apresentem traços, vestígios e características de inúmeras informações que são grudadas, trocadas e negociadas através da relação sujeito-mundo (SETENTA, 2008, p.40).

Todavia, faz-se necessário pontuar que esse processo precisa de um tempo pra que se efetive, ou seja, encontra-se uma suposição de que há um tempo afetação nessa fala do corpo. Desse modo, as questões que elaboramos artisticamente podem vir a afetar nossas atitudes pessoais no cotidiano, através da ponte entre o sujeito e o seu fazer-artístico, nesse processo temos um discurso que vira ação em dança e constrói um novo discurso que por sua vez nos possibilita um

novo jeito de dançar. Porém, o discurso precisa de um tempo para virar corpo, como se houvesse um ciclo contínuo do fazer-dizer dizer fazer-dizer, que vai sendo criado no nosso percurso de vida/dança, onde estamos a todo tempo nos aprontando enquanto nós mesmos.



Nesse ciclo contínuo entre fazer-dizer/dizer/fazer-dizer é que se justifica a dança enquanto uma potência de expansão do sujeito no mundo, que ao buscar desdobrar-se no seu fazer artístico, desdobra-se em possibilidades de ser a atuar no mundo, atualizado e atualizador do ambiente que se insere, numa lógica de estado provisório e aberto a negociações, que são desencadeadas pela sua própria percepção, possibilitando um corpo que age de forma singular e atua sempre no tempo presente.

CONSIDERAÇÕES E SUSPENSÕES CIRCUNSTANCIAIS

Instaura-se aqui um ponto de chegada nessa discussão, mas ponto no sentido de estado, que na medida em que se chega já um novo ponto de partida é. Compreendendo que assim como é enfatizado ao longo do texto a necessidade de um tempo de afetação, se inaugura o entendimento de que é imprescindível um tempo expandido para a pesquisa em dança, que o corpo requisita vivenciar a fundo uma questão para que esta se torne realmente corporalizada. Especialmente para esse estudo que trata especificamente dessa fala que é do corpo, é preciso exercitar o olhar para a percepção e apreciação do que diz e principalmente de *como* diz. Dessa forma, cabe entender que essas considerações só são possíveis hoje e ficam suspensas à essa circunstância. O que podemos ver quando suspendemos os sentidos para o que está entre as vistas?

REFERÊNCIAS

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. Trad. Estela Abreu dos Santos. 8 ed. São Paulo: Martin Fontes, 1977.

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

FERREIRA, A. B. H. **Aurélio século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

GUERRERO, Mara Francischini. **O ato compositivo na improvisação em dança**: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. Travessias: pesquisa em educação, cultura, linguagem e arte. V.2, f.1, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/307/showToc>>. Acesso em: 21/08/2013.

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

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo**: novas cartas sobre a dança. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC/SP, 2005.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

MACHADO, Adriana Bitencourt. **A Natureza da Permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. Dissertação (Mestrado em Dança) – PUC/SP, São Paulo, 2001.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarcado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Rosemeri Rocha. **Corpo propositor**: um ponto de partida na criação. Coleção Corpo em cena. V.6. Andarco: São Paulo, 2013

TRIDAPALLI, Gladis. **Aprender investigando**: a educação em dança é criação compartilhada. 2008. 96 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2008.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

UM ESTUDO SOBRE EXPERIÊNCIAS VICÁRIAS DE MÚSICOS MEDIADAS PELA INTERNET E SUA RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DAS CRENÇAS DE AUTOEFICÁCIA

Marina Abrahão¹

Rosane Cardoso de Araújo²

Universidade Federal do Paraná/ CNPq/ Fundação Araucária

RESUMO

Esta pesquisa teve como foco a motivação para aprendizagem por meio da internet. O objetivo geral foi verificar a construção das crenças de autoeficácia de estudantes de música por meio de suas experiências vicárias, vivenciadas no processo de aprendizagem musical, mediadas pela internet. O referencial teórico teve como base a Teoria Social Cognitiva de Albert Bandura e a metodologia foi uma Survey, realizada com 24 alunos de cursos de graduação em música. Os resultados indicaram que a maioria visualizava vídeos de outros músicos na internet com frequência e acreditava que isso contribuía para o desenvolvimento da sua aprendizagem; muitos refletiam sobre sua própria prática e comparavam seu desempenho; alguns acreditavam que isso lhes ajuda a reforçar seus estudos e progredir nas habilidades musicais.

PALAVRAS-CHAVE: motivação; experiência vicária; aprendizagem musical

ABSTRACT

This research focuses is about motivation for learning through the internet. The goal was to build the self-efficacy beliefs of students of music through their vicarious experiences, lived in the musical learning process, mediated by Internet. The theoretical framework was based on Social Cognitive Theory by Albert Bandura and the methodology was one Survey, conducted with 24 students of undergraduate courses in music. The results indicated that most visualized videos from other musicians on the internet frequently and believed that this contributed to the development of their learning; many reflect on their own practice and compared their performance; some believed that it helps them to enhance their studies and progress in musical skills.

¹ Graduanda em Educação Musical Pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista de Iniciação Científica pela Fundação Araucária 2013/2014. Professora de técnica vocal e teoria musical.

² Bolsista de Produtividade CNPq. Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Doutora pela UFRGS e Pós-doutora pela Universidade de Bolonha (Itália). Presidente da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ABCM). Coordenadora Adjunta da área de Letras Linguística e Artes da Fundação Araucária (2013/2015) e Vice-coordendora do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

KEYWORDS: motivation; vicarious experience; musical learning

INTRODUÇÃO

O tema deste artigo é a motivação para prática musical estudada a partir da Teoria Social Cognitiva de Albert Bandura (2008), com destaque nas crenças de autoeficácia (enfoque central da teoria) e o aprendizado musical por meio da internet. A motivação determina o grau de interesse do indivíduo para uma ação e, conseqüentemente, a intensidade do esforço desempenhado. A autoeficácia, por sua vez, desempenha uma função reguladora da motivação para o comportamento (BANDURA, 2008). Ela surge no momento em que o indivíduo se questiona sobre suas capacidades para realizar determinada tarefa, não dependendo se ele tem realmente tais capacidades, mas sim do quanto ele acredita ser capaz de realizá-la.

As crenças de autoeficácia são fortalecidas por meio de alguns fatores, dentre os quais, as experiências vicárias, ou seja, as experiências vividas pelo indivíduo ao observar o outro e comparar-se na execução de diferentes tarefas (BANDURA apud CAVALCANTI, 2009). Assim, o objetivo geral para esta pesquisa foi verificar a construção das crenças de autoeficácia de estudantes de música por meio de suas experiências vicárias, vivenciadas no processo de aprendizagem musical mediado pela internet. O enfoque nas novas tecnologias foi considerado tendo em vista que, conscientemente ou não, esses recursos podem estar presentes ao longo do desenvolvimento do aprendizado e aprimoramento de habilidades musicais dos estudantes de instrumentos. As experiências vicárias analisadas foram as vivenciadas por intermédio da internet que, atualmente, é uma tecnologia que vem sendo usada de forma crescente, inclusive como um meio de aquisição de conhecimentos.

BASE TEÓRICA DA PESQUISA

O referencial teórico para esta pesquisa foi embasado em estudos sobre motivação, especificamente a Teoria Social cognitiva da Albert Bandura (2008)

com ênfase nas crenças de autoeficácia e um dos fatores principais da aquisição destas: as experiências vicárias. Nesta seção, portanto, são apresentadas três subseções: a primeira sobre a motivação; a segunda sobre a teoria social cognitiva e as crenças de autoeficácia, com ênfase na explicação sobre as experiências vicárias; e uma última seção que trata sobre o uso de novas tecnologias na aprendizagem musical. Esta revisão teórica, por sua vez, serve da base para o desenvolvimento metodológico, especialmente para construção do instrumento de coleta de dados e para posterior análise dos resultados da pesquisa.

MOTIVAÇÃO

“Motivação, ou ato de motivar, é a existência de motivos que provocam a ação de se mover em busca de algo” (Silva, 2012, p. 19). Segundo Bandura (2008), a motivação determina o grau de interesse e a intensidade do esforço desempenhado em determinada ação, que varia de pessoa a pessoa, de acordo com a relação entre o indivíduo com ele mesmo e o ambiente em que está envolvido. Também segundo Reeve (2006), o comportamento motivado é o resultado de quatro processos: as necessidades, as cognições, as emoções e os eventos externos.

Por isso, o comportamento motivacional acontece por fatores intrínsecos e extrínsecos. Os primeiros se referem à autonomia, interesses pessoais (cognitivos e afetivos). Já os extrínsecos buscam recompensas do meio externo para apoiar suas ações (Silva, 2012). Deste modo, a motivação para realizar atividades pode tanto ser fortalecida como desestimulada, na relação direta entre os fatores internos e externos e a influência deste resultado na formação das crenças de autoeficácia do sujeito.

TEORIA SOCIAL COGNITIVA, CRENÇAS DE AUTOEFICÁCIA E EXPERIÊNCIAS VICÁRIAS

A Teoria Social Cognitiva foi desenvolvida por Albert Bandura, em meados de 1980 e ainda segue em processo contínuo de construção. Ele fez parte

da terceira geração de *behavioristas* (comportamentalistas), incluindo em seus estudos os aspectos sociais do comportamento. Bandura (2008) estuda o comportamento humano, mais precisamente a modificação do comportamento, entendendo o homem como um ser que desempenha ações de acordo com sua autopercepção da realidade. Ele é proativo, por meio da relação entre os seus fatores pessoais (cognição e afetos/pensamento e sentimento), o contexto social (ambiente) em que está inserido, e o seu comportamento em si.

Segundo Bandura (apud Cavalcanti, 2009, p. 25) “a autoeficácia possui uma função reguladora que atua como mediadora da cognição, emoção e motivação”. Essas questões, portanto, também fazem parte do desenvolvimento da aprendizagem e das habilidades musicais. Desta forma, os interesses e objetivos na realização de tarefas, dependem das experiências do indivíduo em paralelo com seu meio e sua autorreflexão, regulando assim as suas motivações, que auxiliam diretamente no seu desempenho (Cavalcanti, 2009), seja nas escolhas do que for executar e no quão bem realizará determinada tarefa.

A autoeficácia é considerada a componente central da Teoria Social Cognitiva de Bandura, pois ela desempenha uma função reguladora da motivação para o comportamento. A partir do momento em que, diante de uma situação, o indivíduo se pergunta “eu consigo fazer isso?” é que se dá o início de uma crença de autoeficácia. Não depende exatamente da pessoa ter mesmo capacidade ou não para executar uma ação, mas sim do quanto ela se acredita apta para tal (Bzunek, 2002). São as percepções que as pessoas têm a respeito delas mesmas que vão influenciar a realização dos objetivos. Quanto maior for a crença de autoeficácia, maior será o nível de motivação, pois estas crenças “proporcionam a base para a motivação humana, o bem-estar e as realizações pessoais.” (PAJARES; OLAZ, 2008, p.101).

Pajares e Orlaz (2008) explicam que as crenças de autoeficácia são construídas por meio de diferentes fontes (ou fatores), como as *experiências pessoais de êxito*, as *experiências vicárias*, as *persuasões verbais*, e as *reações afetivas*. Nesta pesquisa, o foco para a construção das crenças de autoeficácia são as experiências vicárias, isto é, a observação que o indivíduo faz sobre o desempenho de outras pessoas e que lhe motiva a agir, comparando-se e/ou

espelhando-se no outro, achando-se melhor ou pior que o observado ou, no caso de uma nova tarefa, acreditando que se o seu próximo consegue realizar determinada ação, logo, também deve conseguir, buscando então comportamentos que conduzam aos seus objetivos, seja para aprender ou aprimorar-se em algo.

Como em todo aprendizado, na área da música também é relevante o estudo desta teoria, pois antes de o estudante de música começar a tocar qualquer instrumento, ele tem o desejo de tocar. Neste momento, é que se inicia a construção das suas crenças de autoeficácia que, por sua vez, fará parte de todo o seu processo de aprendizado musical. Quando aprender um instrumento se torna um objetivo, o estudante além de formar as suas crenças de autoeficácia, vivencia as suas experiências vicárias, que podem ocorrer não somente num contato ao vivo com outros músicos, (como um show, uma aula presencial, uma reunião entre amigos), como também no contato virtual com outros instrumentistas, ou seja, visualizando vídeos de músicos na internet, (seja em clips de seus artistas preferidos, seja em vídeos de músicos amadores, profissionais, ou até mesmo vídeos-aula). Tudo isso não apenas contribui para a formação das suas crenças de autoeficácia a partir das experiências vicárias mediadas pela internet como, por consequência, acompanha e auxilia o estudante de música na sua aprendizagem, interferindo (positivamente ou negativamente) na sua motivação.

O USO DE NOVAS TECNOLOGIAS PARA APRENDIZAGEM MUSICAL

O estudo sobre as relações entre novas tecnologias e aprendizagem musical tem sido desenvolvido por muitos pesquisadores como Kruger (2006), Adessi e Pachet (2007), Galizia (2009) Gohn (2010, 2008), dentre outros. Kruger (2006) adverte que educação musical é uma área instigada às transformações, especialmente para a utilização de novas tecnologias. De acordo com a autora, as novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) desafiam os educadores a revisar seus conceitos educacionais e perspectivas didáticas: “[...] nos constroem a rever e complementar nossa formação, nos levam a refletir sobre as novas possibilidades e exigências quanto às interações com nossos alunos e colegas”.

Muitas são as Tecnologias de Informação e Comunicação utilizadas e, particularmente a partir do séc. XXI elas foram cada vez mais sendo atualizadas e difundidas. Uma destas tecnologias é a internet. O acesso à internet, cada vez mais ao alcance de todos, possibilita ao sujeito pesquisar assuntos de seu interesse, participar de redes sociais, visualizar diversos vídeos, ouvir incontáveis músicas, etc. Para o estudante de instrumentos, a internet é uma ferramenta importante para poder procurar, conhecer, assistir, ouvir e aprender músicas, pois “a juventude está imersa em tecnologias, que servem como mediações para suas vivências musicais” (GOHN, 2013, p. 28).

Desde o momento em que um músico, por exemplo, vê um vídeo de uma banda que aprecia, ou outros colegas tocando, ele pode começar a se sentir motivado para aprender um pouco mais do seu instrumento, por comparação com os músicos que visualizou com a sua própria prática, por acreditar-se capaz de melhorar seu desempenho, ou por tomar algum músico como exemplo do que gostaria de executar. Em todos esses casos está presente a experiência vicária do estudante. Mesmo que não seja um ato ou um pensamento proposital, é neste momento que começam as formações da sua aprendizagem via internet: comparando-se e acreditando-se ou não capaz de desempenhar seu instrumento de forma tal, melhorando então sua habilidade posteriormente, com seu estudo, tomando o que acredita como base para sua execução.

METODOLOGIA

A metodologia escolhida para gerenciar esta pesquisa foi o estudo de levantamento (ou survey). De acordo com Gil (2000) e Babbie (1999), o estudo de levantamento é um delineamento exploratório que permite verificar dados sobre comportamento de determinado grupo, por meio da interrogação direta.

A população participante do estudo foi composta por estudantes dos cursos de bacharelado em música e licenciatura em música, e estudantes de instrumentos musicais, que se utilizavam de práticas de aprendizagem musical mediadas pela internet e que concordaram em participar desta pesquisa, respondendo um questionário de forma anônima, uma vez que a identidade dos

participantes foi preservada. Foi elaborado um termo explicativo e de livre consentimento para os participantes. No total participaram da pesquisa 24 alunos.

Como instrumento de coleta de dados foi elaborado um questionário composto em duas partes: (a) a primeira parte com questões abertas, fechadas e de múltipla escolha, para exploração de dados que caracterizem o grupo participante da pesquisa; e (b) a segunda parte, que contém uma escala tipo Likert, de 5 pontos, para verificação dos dados sobre as relações entre experiências vicárias de aprendizagem musical mediadas pela internet e a aquisição das crenças de autoeficácia dos participantes. A escala de cinco pontos indicava os números de 1 até 5, sendo **1 = pouca correspondência** e **5 = muita correspondência**, conforme exemplo abaixo:

Você acha que a internet é um recurso viável para se aprender música?

1 – 2 – 3 – 4 – 5

Você acha que a aprendizagem musical por meio da internet pode proporcionar o desenvolvimento de habilidades instrumentais?

1 – 2 – 3 – 4 – 5

(Fonte: questionário original)

O questionário foi testado, inicialmente, em um estudo piloto para análise da confiabilidade e coerência interna das questões. Nesta etapa o questionário foi respondido por 3 alunos. Após o estudo piloto, o questionário definitivo foi aplicado com os participantes. Posteriormente, os dados foram quantificados e analisados com uso do programa Excel e serviram para caracterizar o grupo e para verificar as relações entre as crenças de autoeficácia e as experiências vicárias vivenciadas pelos músicos nos processos de aprendizagem por meio da internet.

Na primeira parte do questionário (questões 1 a 4) foi possível obter uma caracterização dos participantes. Observou-se que foi respondido por homens e mulheres com idades entre 20 e 33 anos; que os participantes eram estudantes de instrumentos de percussão, violão, cavaquinho, guitarra, piano, sax, canto, contrabaixo, teclado e flauta transversal; e que, a maioria, praticava seus respectivos

instrumentos há mais de 5 anos. Sobre a média de uso da internet por dia, verificou-se que todos participantes faziam uso da internet diariamente (ver gráfico 1).

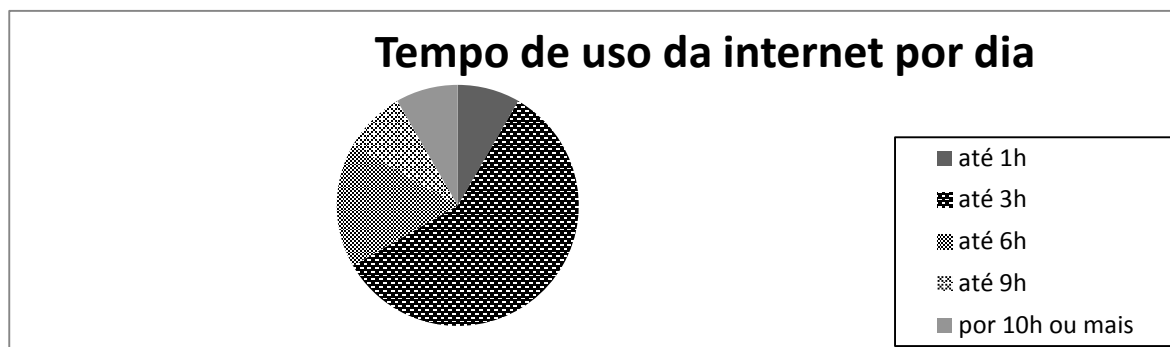


Gráfico 1: Tempo de uso diário da internet

As perguntas 6, 7, 8 e 9, tinham como objetivo verificar as experiências vicárias dos participantes. 100% deles assinalaram “sempre” ou “às vezes” nessas perguntas, correspondendo que todos têm então este tipo de experiência por meio da internet. Apenas na pergunta 10, a maioria respondeu “nunca”, a respeito de assistir vídeos-aula do seu instrumento, demonstrando que este procedimento era menos utilizado. Sobre os dados específicos de cada questão, seguem os resultados abaixo.

Sobre o uso da internet com recurso de aprendizagem observou-se que a maioria dos participantes (87%) considerou a internet como um recurso viável. Nenhuma indicação ficou entre os níveis 1 e 2 da escala Likert (ver gráfico 2).

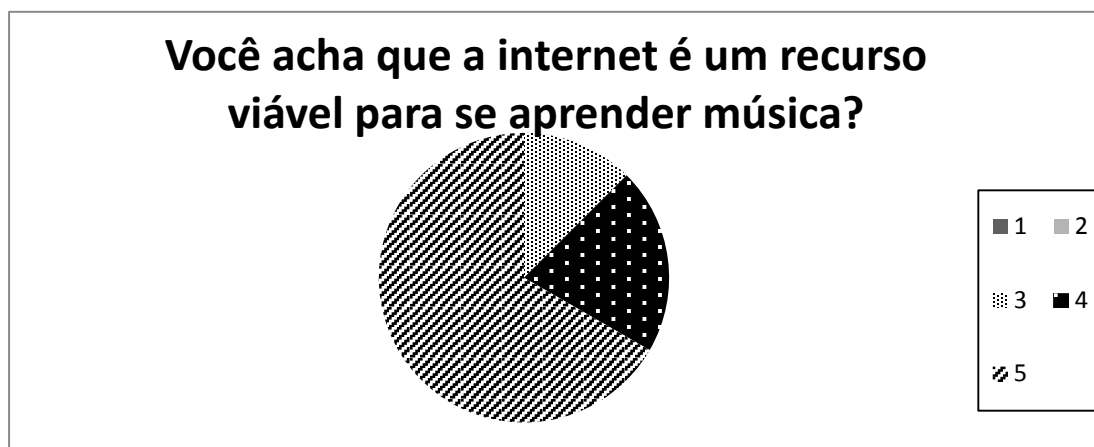


Gráfico 2: Internet como recurso de aprendizagem

Já sobre a possibilidade de a internet auxiliar no desenvolvimento de habilidades instrumentais, as respostas foram distribuídas entre os pontos da escala Likert 2, 3, 4 e 5, Indicando que não existe uma unidade de opiniões sobre esta questão. Porém se considerarmos que os níveis médios e altos da escala Likert são os níveis 3, 4 e 5, então concluímos que a maioria considera que por meio da internet é possível ter experiências que desencadeiem o desenvolvimento de habilidades musicais (ver gráfico 3).

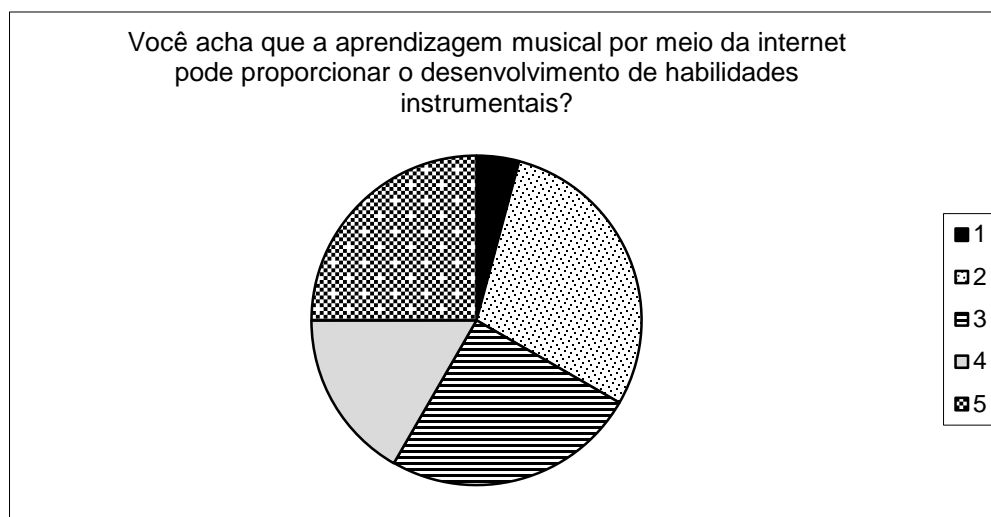


Gráfico 3: Desenvolvimento de habilidades musicais por meio da Internet

Sobre a possibilidade da comparação na observação de outros músicos pela internet, isto é, sobre a própria experiência vicária, a grande maioria dos participantes (87%) optou pelos itens 3, 4 e 5 da escala Likert. Este resultado indica que a maioria realmente costuma se comparar e refletir sobre a própria prática musical ao assistir outros músicos tocando por meio da internet. Ninguém indicou o nível 1 da escala e poucos indicaram o nível 2 (ver gráfico 4).

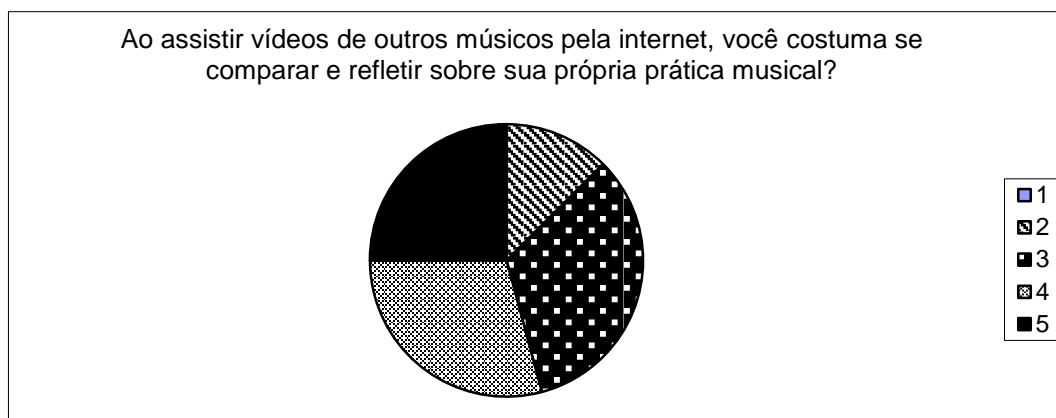


Gráfico 4: Vivência de experiências vicárias por meio da Internet

Outras duas questões sobre experiências vicárias foram realizadas. A primeira que questionava se, ao visualizar outros músicos, os participantes costumavam tomá-los como exemplo; e a segunda questão indagava a vontade dos participantes em melhorar o próprio desempenho a partir da visualização de bons instrumentistas. Em ambas as questões a maior parte das respostas foi positiva (ver gráficos 5 e 6).

104

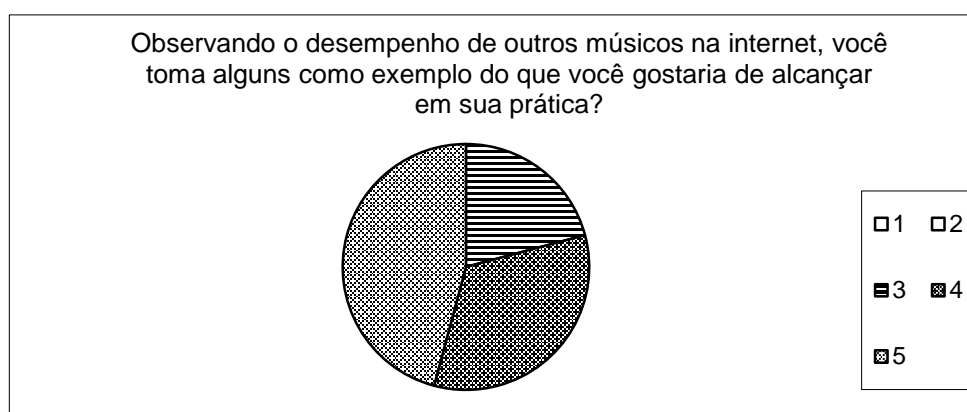


Gráfico 5: Experiência vicária por meio do bom exemplo de desempenho de outros instrumentistas

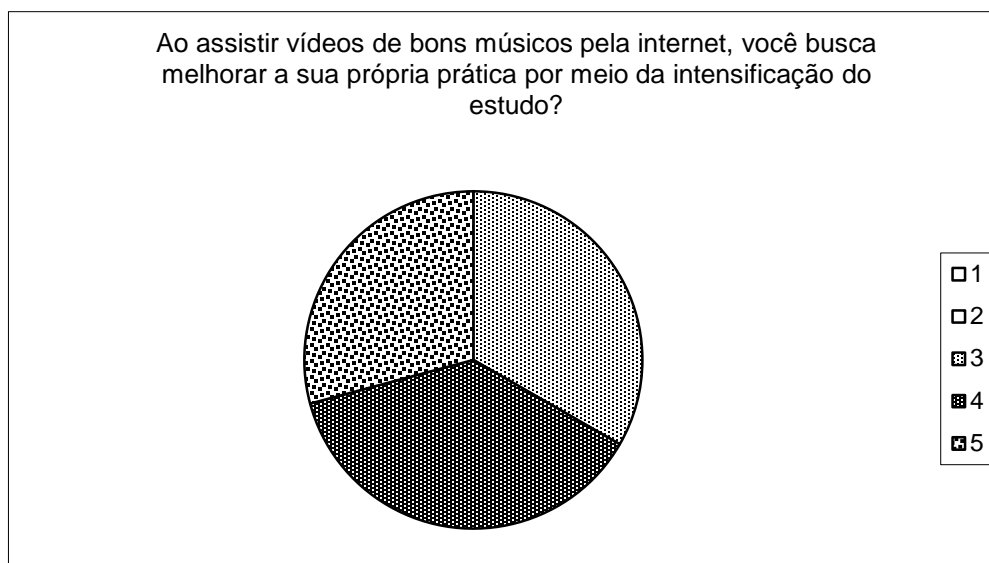


Gráfico 6: *Experiência vicária por meio do bom exemplo de desempenho de outros instrumentistas e a motivação para o estudo*

Por fim as últimas duas questões eram sobre a viabilidade do uso da internet como recurso de aprendizagem. Na primeira questão se questionava aos músicos se eles associavam a aprendizagem pela internet com alguma melhoria técnica no próprio desempenho musical. A segunda questão era sobre a continuidade do uso da internet como ferramenta de aprendizagem (ver gráficos 7 e 8):

105

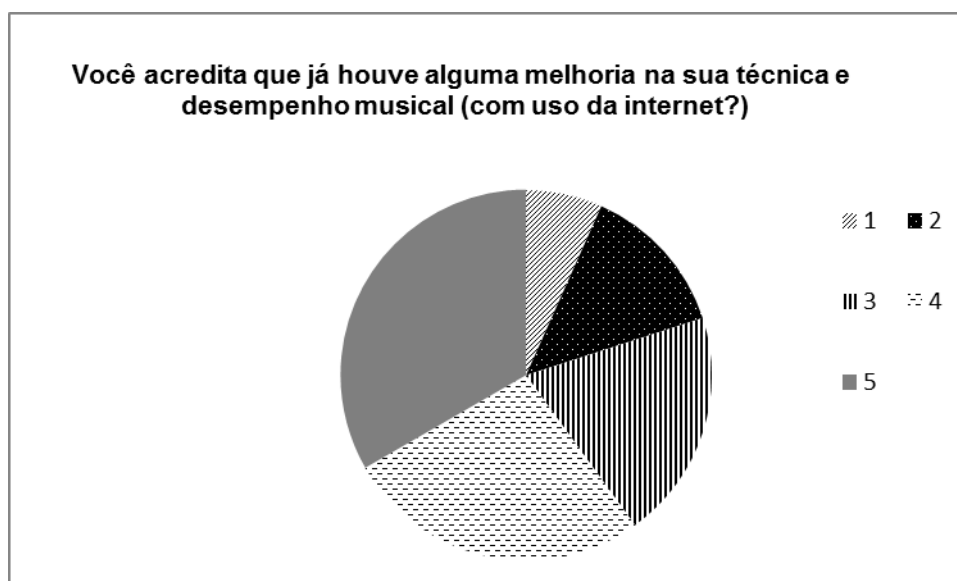


Gráfico 7: *Uso dos recursos da internet para melhoria da técnica/desempenho musical*

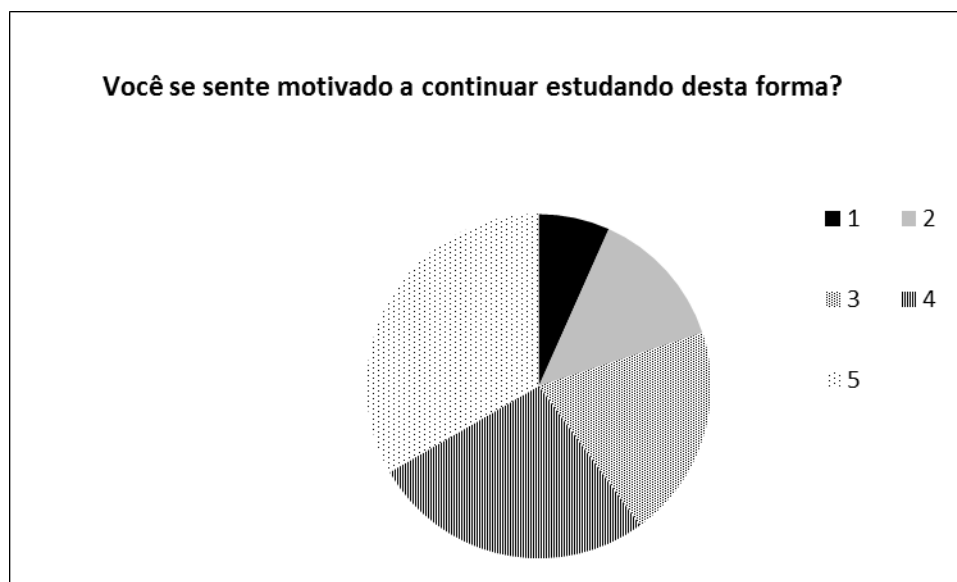


Gráfico 8: *Motivação para continuar usando a internet para aprendizagem*

Em ambas as questões houve respostas em todos os pontos da escala, no entanto a maioria se concentrou entre os pontos 3, 4 e 5, indicando que a maioria dos participantes respondeu positivamente às questões.

DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Analisando os resultados, observamos que todos os participantes acreditavam que a internet é um recurso para aprendizagem musical. Esta constatação está em conformidade com o pensamento de Gohn (2013) que indica que o jovem está imerso em tecnologias e isso certamente serve como mediação para suas vivências musicais.

Por meio dos resultados constatamos que a maioria dos participantes da pesquisa visualizava vídeos de outros músicos na internet com frequência, e acreditava que isso contribuía para o desenvolvimento da sua aprendizagem. Todos se comparavam com outros músicos (com maior ou menor intensidade), e tomavam como exemplo os músicos que visualizavam, procurando

também a partir disso intensificar seus estudos e refletir sobre sua própria prática. Alguns acreditavam que isso lhes ajudava a reforçar seus estudos e progredir nas habilidades musicais. Estes resultados, portanto, indicaram que as experiências vicárias, conforme indica Bandura (2008), são experiências fundamentais para a motivação.

Muitos dos participantes acreditavam já ter havido alguma melhora na sua técnica, e a maioria se sentia motivado a continuar utilizando esta forma de estudo. Essas respostas confirmaram então que a relação existente entre as experiências vicárias e a construção das crenças de autoeficácia dos participantes, formadas mediante o uso da internet, contribuíam para o aprendizado musical da grande maioria.

REFERÊNCIAS

ADDESSI, Anna Rita; PACHET, François. Sistemas musicais interativos-reflexivos para educação musical. In: **Cognição e Artes Musicais**, v.2, n.1. Curitiba: DeArtes, 2007, p. 62-72.

BABBIE, Earl. **Métodos de Pesquisa de Survey**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BANDURA, Albert; AZZI, Roberta; POLYDORO, Soely. **Teoria Social Cognitiva: conceitos básicos**. São Paulo: Artmed, 2008.

BZUNECK, J. A. **As crenças de auto-eficácia e seu papel na motivação do aluno**. Petropolis: Vozes, 2002.

CAVALCANTI, C. R. P. **Auto-regulação e prática instrumental: um estudo sobre crenças de autoeficácia de músicos instrumentistas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes. UFPR, Curitiba, 2009.

GALIZIA, Fernando S. Educação musical nas escolas de ensino fundamental e médio: considerando as vivências musicais dos alunos e as tecnologias digitais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 21, mar. 2009, p. 76-83.

GOHN, Daniel Marcondes. **Tecnologias Digitais para Educação Musical**. 1. ed. São Carlos: EDUFSCAR - Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2010.

_____. Aspectos tecnológicos da experiência musical. **Música Hodie**, v. 7, n.2, p. 11-27, 2008.

_____. A internet em desenvolvimento: vivências digitais e interações síncronas no ensino a distância de instrumentos musicais. **Revista da Abem**, Porto Alegre, V.21, n.30, jan-jun 2013, p. 25-34.

GIL, Antônio C. **Métodos e técnicas de Pesquisa Social**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.

KRÜGER, Susana E. Educação musical apoiada pelas novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC): pesquisas, práticas e formação de docentes. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 14, mar. 2006, p. 75-89.

PAJARES, F.; ORLAZ, F. Teoria Social Cognitiva e auto-eficácia: uma visão geral. In: BANDURA, A.; AZZI, R.; POLYDORO, S. **Teoria Social Cognitiva: conceitos básicos**. São Paulo: Artmed, 2008.

REEVE, J. **Motivação e emoção**. Tradução de Luís Antônio Fajardo Pontes e Stella Machado. 4ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

SILVA, R. R. **Consciência de autoeficácia: uma perspectiva sociocognitiva para o estudo da motivação de professores de piano**. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes. UFPR, Curitiba, 2012.

NORMAS EDITORIAIS

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes do Campus Curitiba II FAP/ Unespar, abre chamadas anuais. As submissões devem ser feitas exclusivamente através de cadastro do autor no portal de periódicos da UNESPAR: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

Poderão ser submetidas entrevistas, traduções ou outro tipo de produção bibliográfica. Neste caso, os organizadores da revista irão deliberar, junto ao Conselho Editorial, a melhor forma de avaliação dos trabalhos. Abaixo estão mais detalhes sobre cada um dos tipos de artigo aceitos pela publicação:

Artigos: compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.

Resenhas: compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.

Memorial artístico-reflexivo: compreende um memorial de performance onde constam informações sobre o conceito da obra e uma descrição detalhada do trabalho de produção artística.

Tradução: compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.

Entrevista: compreende o relato de pesquisadores, profissionais ou artistas que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

SUBMISSÃO

Os artigos devem ser enviados ou em formato “DOC” ou em “DOCX”, sem informação de autoria/co-autoria. O nome completo dos autores, bem como a biografia resumida (com no máximo 100 palavras) em língua vernácula e em mesmo idioma do resumo em língua estrangeira, devem obrigatoriamente ser incluídos nos respectivos campos da submissão do artigo no sistema da Periódicos da UNESPAR. Na biografia, indicar a afiliação institucional, o endereço eletrônico, informações de interesse e que digam respeito à pesquisa e o link de acesso ao Currículo Lattes do(s) autor(es).

Detalhes Importantes: Ao submeter o(s) trabalho(s), o(s) autor(es) deverá(ão) indicar quando se tratar de Programa de Iniciação Científica ou TCC, pois este(s) não passará(ão) por revisão cega e deverão ter os orientadores com coautores. O nome dos autores e avaliadores será mantido em sigilo. Outros trabalhos enviados pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois avaliadores mais a revisão dos editores. No caso de discrepância avaliativa será enviado a um terceiro parecerista. Os pareceres serão enviados aos autores para a ciência do resultado do processo e, quando for o caso, para que faça as modificações sugeridas e reapresente o trabalho.

FORMATAÇÃO

O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos:

Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.

- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)
- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo: 2.1 texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;

- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;
- Parágrafos com recuo;
- Espaço duplo entre partes do texto;
- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et

al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm. [Clique aqui para visualizar exemplos de citações](#)

REFERÊNCIAS

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR. [Clique aqui para visualizar exemplos de referências](#)

ILUSTRAÇÕES

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi. O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

PRODUTOS AUDIO VISUAIS

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

ÉTICA DA PESQUISA

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota fiscal, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ões) de

vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

AVALIAÇÃO

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail. Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica. Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da redação. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

DIREITOS AUTORAIS

Os autores detêm os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista O Mosaico / FAP, que está licenciada sob uma licença *Creative Commons*. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista. Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista O Mosaico / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista O Mosaico / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial

repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus meta dados aos serviços de indexação e referência.

POLÍTICA DE PRIVACIDADE

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.