

DOSSIÊ HISTÓRIA E IMAGINA O
NAS ARTES



GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

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

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitor / Rector: Profa. Dra. Salete Machado Sirino

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

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

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

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

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

Editores / Editors: Profa. Dra. Luciana Barone e Prof. Dr. Anderson Bogéa

Equipe Técnica Periódicos/Fap

Diagramadora / Diagrammer: Profa. Dra. Luciana Barone

Assessora Técnica - Revisão da Língua Inglesa/ Technical Advisor -English Language

Proofreader: Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Revisão da Língua espanhola / Spanish Language Proofreader: Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista Vedia

Revisão da Língua francesa / French Language Proofreader: Profa. Dra. Nadia Moroz Luciani

Técnicos / Technicians

Imagem da Capa / Cover Image: Débora Mano

Projeto Gráfico / Graphic Design: Prof. Dr. Anderson Bogéa

Bibliotecário / Librarian: Ma. Mary Tomoko Inoue

Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier:

Prof. Dr. Alexandre Rafael Garcia

Prof. Dr. Álvaro Zeini Cruz

Pesquisadora Ma. Juliana Rodrigues Pereira

PARECERISTAS AD-HOC / ADVISORS**Dr. Alexandre Rafael Garcia**

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dr. Álvaro André Zeini Cruz

Faculdades Integradas de Bauru (FIB)

Dra. Carolina Libério

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Dra. Cássia Pires

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Dra. Claudia Maria de Vasconcellos

Universidade de São Paulo (USP)

Dr. Cleber BragaUniversidade Federal do Amapá (UNIFAP)/
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)**Dr. Eduardo Túlio Baggio**

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Emanuela Siqueira

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dra. Fábio Henrique Nunes Medeiros

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dr. Fábio Jabur de Noronha

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Fernanda Felix

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Gisele Miyoko Onuki

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dr. Jair Mario Gabardo Junior

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Milene Lopes Duenha

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Jéssica Di Chiara Salgado

IELT - Universidade Nova de Lisboa

Ma. Juliana Rodrigues Pereira

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dra. Liene Nunes Saddi

Faculdades Integradas de Bauru (FIB)

Dra. Livia Sudare

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dra. Luciane Carvalho

Doutora pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dr. Luiz Carlos Sereza

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dr. Marcos Namba Beccari

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dr. Marcus Ramusyo Brasil

Instituto Federal de Educação do Maranhão (IFMA)

Dr. Mauro Baptista Vedia

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Milene Lopes Duenha

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Myrna de Arruda Nascimento

Universidade de São Paulo (USP)

Dra. Maria Neli Costa NevesDoutora pela Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP)**Dr. Paulo Reis**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dr. Pedro Faissol

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Rachel Cecília de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Dr. Rafael Tassi Teixeira

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dr. Rafael Zacca Fernandes

Pontifícia Universidade Católica do RJ (PUC-RJ)

Dr. Rafael Tassi Teixeira

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Renata Santos Roel

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Sonia Tramujas Vasconcellos

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Stela Maris da Silva

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Dra. Tânia Bittencourt Bloomfield

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dra. Verônica Fabrini

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

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

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

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil
Telefone: +55 41 3250-7339
© 2024 Universidade Estadual do Paraná
UNESPAR – Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica/FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Indexadores:
LATINDEXINDEX
COPERNICUS INTERNATIONAL
SUMÁRIOS.ORG

Revista Científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.30 n.1 (jan./ jun., 2024).
Curitiba: FAP, 2024 – 594p.
Semestral ISSN 1980-5071

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

1. Arte – Pesquisa - Periódicos.

I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II.

Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD 705 CDU 7(05)

SUMÁRIO

Editorial

Luciana Barone e Anderson Bogéa

ix

Artista da capa

Débora Mano

xi

DOSSIÊ HISTÓRIA E IMAGINAÇÃO NAS ARTES

APRESENTAÇÃO

Alexandre Rafael Garcia, Álvaro André Zeini Cruz,
e Juliana Rodrigues Pereira

01

CORPORALIDADES

Imaginação de dentro para fora, de fora para dentro:
uma introdução à prática da imaginação nos trabalhos
de Stanislavski e Chekhov

Luisa Jacques de Moraes Dalgalarondo

08

El hilo de Ariadna: a máquina de imaginar

Vivian de Camargo Coronato

27

“O corpo é uma memória”:

marcas no corpo como *performance* ritualística em
Febrônio Índio do Brasil (1895-1984)

Paulo Biscaia Filho

46

Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além
do humano (um laboratório de dança e imaginação)

Princesa Ricardo Marinelli; Gabriel Machado

70

Entre ratos-humanos e humanos mascarados: a construção
de imagens significantes no espetáculo “Mordaz”

Liz Schrickte

88

Memórias afetivas: Mamootot (2003)

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa

109

VISUALIDADES

- Reflexões acerca da "imaginação" nas obras de Salvador Dalí: 100 anos do Manifesto Surrealista
Francisco de Paulo D'Avila Junior 125
- A poética pictórica de Charles Baudelaire: breve estudo do imaginário de *O Spleen de Paris*
Juliana Michelli S. Oliveira; Marcos N. Beccari 151
- Comunidade estética como resistência e participação: olhares à obra de Hélio Oiticica
Mateus Raynner André de Souza 170
- Mulheres negras na ficção fantástica: uma análise das ilustrações digitais de Lauren Brown
Greicilaine Agostinho Martins; Micheline Raquel de Barros 184
- “Adjetivo Feminino”: livro de uma artista não-visual sobre enunciados patriarcais
Marina Tavares Jerusalinsky 203
- Oportunismo narrativo e visual em Curitiba: o caso da Fonte de Jerusalém na década de 1990
Fernando Cardoso 223

AUDIOVISUALIDADES

- A imaginação estilizada no cinema documentário de Werner Herzog
Jéssica Frazão 239
- Montagem de tempos heterogêneos em *O fio da memória: no centenário da abolição* (1991), de Eduardo Coutinho
Virginia Osorio Flores; Eduardo Dias Fonseca 254
- Pacific - O tempo da imagem e seus documentos (Resenha)
Sabrina Tenorio Luna 270

Das imagens que faltam à fabulação das memórias
animadas em dois filmes ensaios 280
Régis Rasia

Ensaio sobre um processo de criação artística: a
(des)ordem da imaginação e do acaso na poética
audiovisual 305
Bianca Grabaski Accioly; Cristiane Wosniak

Renascer reimaginada 330
Álvaro André Zeini Cruz

HISTORICIDADES

Vals con Bashir: creaciones narrativas que revelan
una nueva mirada al lenguaje audiovisual y la
historia tradicional 352
Ana Cláudia de Freitas Resende

O *Inferno*, de Henri-Georges Clouzot: entre a
montagem da estória, a montagem da história e a
história da montagem 367
Fabiano Pereira de Souza; Laura Loguercio Cánepa

Pensar o presente, reinventar o passado: o
comunismo italiano visto por Nanni Moretti 391
Juliana Rodrigues Pereira; Pedro Plaza Pinto

Na ilha dos absolutos: uma leitura cavelliana dos
imaginários históricos, epistemológicos e sexuais em
“Iguana”, de Monte Hellman 414
Pedro Monte Kling

Formação social brasileira e luta de classes no
cinema de ficção científica 439
Victor Finkler Lachowski

A resignificação do “fenômeno” de caça às bruxas:
ecos no filme *Rua Do Medo: 1666 – Parte 3* 465
Erika Mac Knight

FLUXO CONTÍNUO

ARTIGOS

Impactos conceituais do Movimento decolonial nas artes contemporâneas de Belo Horizonte – MG
Rodrigo Amaro de Carvalho

483

O Drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica
Vanessa Gonçalves Curty

503

Futuro? – reflexões sobre burlesco e vídeo-burlesco
Henrique Saidel

524

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas virtuais
Erika Kraychete Alves

548

ENTREVISTA

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier
Juliana Zelenski Alves; Paula Petreca

569

EDITORIAL

É com grande alegria que apresentamos a nossos/as leitores/as o volume 30, número 1, da Revista Científica/FAP da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Campus Curitiba II, Faculdade de Artes do Paraná. Nesta edição, trazemos o dossiê temático “História e Imaginação nas Artes”, organizado por Alexandre Rafael Garcia, Álvaro André Zeini Cruz, e Juliana Rodrigues Pereira. Este tema foi escolhido por sua relevância contemporânea e pela capacidade de integrar diversas áreas do conhecimento, oferecendo novas perspectivas sobre como a arte pode ser um veículo para a exploração e reinvenção da história.

O dossiê reúne artigos que exploram a interseção entre história e imaginação, destacando como a arte não apenas reflete a realidade histórica, mas também a recria e a transforma. Os autores, provenientes de diferentes campos de estudo, abordam questões que vão desde a representação histórica nas artes visuais até o cinema. Este diálogo interdisciplinar enriquece nossa compreensão sobre o papel da imaginação na construção e reconstrução da história.

Além do dossiê temático, a seção de fluxo contínuo traz outros quatro artigos, que abrangem uma variedade de tópicos e metodologias. Rodrigo Amaro de Carvalho, em “Impactos conceituais do Movimento decolonial nas artes contemporâneas de Belo Horizonte – MG”, explora o impacto do giro decolonial nas artes contemporâneas no Brasil, especialmente em Belo Horizonte. Assim, em uma pesquisa que analisa catálogos de exposições, editais de residências e discursos de artistas, desafia a persistência do pensamento eurocêntrico e examina a continuidade dos processos coloniais. Por sua vez, Vanessa Gonçalves Curty nos apresenta, em “O Drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica”, uma avaliação de como a dramaturgia de Samuel Beckett se relaciona com a pintura. Destacando a centralidade da visualidade e do pensamento pictórico em suas obras teatrais, examina, assim, trabalhos que exploram essa relação, ressaltando características pictóricas na dramaturgia beckettiana.

Em “*Futuro?* – reflexões sobre burlesco e vídeo-burlesco”, de Henrique Saidel, encontramos reflexões sobre o cabaré e o burlesco contemporâneo a partir pesquisa *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política*, desenvolvida pelo

próprio autor, em 2021. Teatro, dança e filosofia ainda integram a base dos questionamentos sobre a criação performática. Já Erika Kraychete Alves, no artigo “A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas virtuais”, convida-nos a pensar sobre o processo de criação da obra *EntreTelas* – uma videoconferência, de 2020, e perceber como a potencialidade da videodança como metodologia para o ensino-aprendizagem em Dança em contextos remotos. Vale ressaltar que além da seção de artigos, o fluxo contínuo conta ainda com uma seção de entrevistas, a qual é enriquecida com a publicação “A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier”, em que Juliana Zelenski Alves e Paula Petreca, a partir da série de entrevistas produzida pelo *podcast Ladeira a Bausch*, entrevistam a pesquisadora Uxa Xavier sobre a trajetória da artista-docente da dança na infância.

Gostaríamos de destacar ainda que a capa desta edição conta com uma ilustração da artista Débora Mano, como fruto de um edital público aberto pela Revista Científica/FAP para a seleção de uma ilustração para nossa capa. Sua obra, “Débora saliendo del psicoanalista” (2024), rica em detalhes e simbolismos, complementa perfeitamente o espírito desta edição, convidando os leitores às profundezas da história e da imaginação.

Agradecemos a todos/as os/as colaboradores/as – autores/as, avaliadores/as, revisores/as, editores/as e equipe técnica – por sua dedicação e empenho. Esperamos que esta edição inspire novas reflexões e debates, contribuindo para o avanço do conhecimento e da prática artística.

Boa leitura!

Anderson Bogéa e Luciana Barone (Editores)

Débora Mano (1996, Divinópolis/MG) é comunicadora social e artista visual. Vive e trabalha em Belo Horizonte. Criadora de coisas, amante das artes, fotógrafa e escritora sempre que possível. Tem dedicado sua pesquisa e experimentação artística aos processos fotográficos de base química, especialmente à cianotipia. Antropóloga em formação, tem como interesse de trabalho as poéticas relacionadas ao corpo e às emoções. A partir de imagens disformes e manchas, intenciona pensar sobre o seu lugar no universo, bem como os deslocamentos que se dão a partir das relações: humanas, urbanas e naturais.

Sobre a obra “Débora saliendo del psicoanalista”:

A ideia do autorretrato “Débora saliendo del psicoanalista” (2024) surgiu a partir do tema *Herança*, do *World Cyanotype Day* de 2023. Nessa obra, quis fazer uma releitura em fotoperformance da pintura da artista surrealista Remédios Varo. Além do tema proposto me fazer refletir sobre a herança deixada por mulheres artistas ao longo da história da arte, muitas vezes esquecidas ou deixadas à margem, procurei elaborar em conjunto com o trabalho de artistas que me inspiram e com as quais busco estabelecer um diálogo em minhas criações.

A escolha por essa pintura, intitulada “Mujer saliendo del psicoanalista” (1960), de Varo, se deu pela sua temática, que explora as relações familiares através da psicanálise, assunto que ressoa profundamente em mim e que também está muito presente em minha poética. Inspirada por essa abordagem, decidi usar a fotoperformance como meio de expressão, recriando a cena com uma nova perspectiva.

Tenho explorado a cianotipia como técnica em meus trabalhos mais recentes, investigando as suas potencialidades e os desdobramentos que a fluidez do químico me permite alcançar em contato com o suporte escolhido. O azul, característico da cianotipia, é uma cor muito associada à suavidade e introspecção, de forma que essa técnica me permite criar imagens que evocam uma sensação mais etérea e reflexiva.

Meus trabalhos mais recentes concentram-se nas poéticas relacionadas ao corpo e às emoções. Tendo como ponto de partida a obra que compõe a capa desta edição, tenho trabalhado em uma série de autorretratos performáticos inspirados em pinturas de outras artistas surrealistas cujos trabalhos foram desenvolvidos no contexto da América Latina.

Débora Mano

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ HISTÓRIA E IMAGINAÇÃO NAS ARTES

A imaginação é um traço que atravessa, enlaça e emaranha as artes, suas histórias, seus movimentos e seus processos. Ela está presente em toda a jornada de uma obra, tanto na criação quanto na experiência de quem com ela frui e de quem a analisa, da poética e da experiência estética à hermenêutica.

Um dossiê é uma documentação cujos textos se tangenciam, abrem interfaces uns aos outros, estabelecendo comunicações entre si para dar conta de um objeto/tema maior. É uma coletânea e uma curadoria. O dossiê História e Imagem reúne textos que apresentam relatos e análises sobre processos artísticos (entendendo-os de forma ampla, como movimento e registro) e suas imaginações (narrativa, formal, estética, visual, sonora, conceitual, corporal, espacial), sejam eles focados em artistas, seja em obras específicas. Desta forma, propõe-se o diálogo — e a crise, pois sem ela não existe escrita acadêmica! — com criações que nos ofereçam diferentes formas de ver, ouvir, sentir e pensar, através formas, rituais e suportes distintos. Imaginações delimitadas para que se consolidem as obras, que, por sua vez, permanecem abertas ao trânsito entre a forma (in)acabada (pois toda obra nasce como meio, quer se transformar na imaginação de quem a experiencia) e a imaginação como processo abstrato inacabável, que se movimenta e se retroalimenta para além das *fôrmas*.

Ao examinarmos os cânones ou propormos revisões históricas, ao analisarmos o presente e ao sonharmos e especularmos futuros, buscamos construir um panorama de ações e movimentações criativas na história das artes que nos estimulem a alcançar novos espaços imaginativos. Se é papel de um dossiê reunir documentos — ou seja, papéis que sintetizam histórias —, este se propõe a formar um mosaico de pistas: a pista da história recompensando a imaginação e a pista da imaginação recompensando a história. É incontornável, portanto, delimitarmos minimamente esses termos, um eternamente gestar de todos os tempos, que engendra fatos e ficções. Outro parto que assenta tempos de outrora.

Em seu *Palavras-chave*, Raymond Williams observa a tensão entre a concepção de imagem como cópia e a ideia que deságua em palavras como imaginação e imaginário. Sartre

afirma que esse primeiro sentido imagético opera uma metafísica ingênua, imitativa, que “consiste em fazer da imagem uma cópia da coisa, existindo ela própria como uma coisa” (2008, p. 9). Ele vai, no entanto, defender a superação dessa vista cartesiana ao dizer que a imagem é um tipo de consciência dotada de uma “opacidade do infinito” (2008, p. 16), imagem-ação de “um ser que se representa o mundo e a si mesmo no mundo” (2008, p. 21). A imaginação é, portanto, essa retroalimentação incessante, ambígua e assimétrica entre imagens e referentes, entre seres nos mundos e mundos dos seres, podendo variar entre pluralidades e singularidades. Movimento que, da caligrafia à câmera-caneta, da pincelada ao *pixel*, projeta um duplo interno/externo, cria mais imaginação ao passo que produz matéria e linguagem, registros complexos cuja permanência pode ser entendida e sistematizada. Marcas de mundos em mundos pertinentes à História, segunda palavra-chave desta edição.

Voltemos, portanto, a Williams, que lembra que a etimologia grega *istoria* tem sentido original de indagação, servindo tanto à narração de acontecimentos imaginários quanto de ocorrências verdadeiras. Nesse sentido, a história é também ação desencadeante de um processo que Williams caracteriza como “contínuo e conexo”. Eric Hobsbawm diz que “os historiadores são o banco de memória da experiência”, e a História carrega “o continuum de nossa própria existência” (2013, p. 56). Assim, a História é ontem, mas também é hoje, porque ela *re-apresenta*, ou seja, apresenta no presente, deslizando e complexificando textos e contextos. Por isso mesmo é tão convergente ao regime de representações das Artes. Um cachimbo não é um cachimbo, nos mostra René Magritte, porque mais do que cópia, ele aciona uma infinitude de cachimbos, internos e externos, imaginados, lembrados ou... projetados.

Sim, porque entre Imaginação e História, projetam-se futuros, seja na mera formulação de hipóteses, seja na investigação de pistas passadas para que se especule ou vislumbre pontos de mudança no amanhã. Hoje, a História nos ensina que o advento da fotografia foi fundamental para que a pintura passasse do realismo ao modernismo, vanguarda que, como tal, partia da imaginação de diferentes rupturas com a tradição, com passados consolidados e repetidos. Se Imaginação e História carregam essa genética indagatória em comum, a apresentação desses termos como pauta atualmente não pode deixar de observar a dicotomia apontada por Hobsbawm — existe diferença clara entre fato e ficção e cabe ao historiador delinear-las. O contraponto, por sua vez, está reservado às artes:

embaralhar indagações objetivas e subjetivas, deixando como matéria a obra, registro passível da mais desafiadora historicização: aquela que visa decifrar o que é ser e o que é mundo nessa outra existência que sobrevive ao artista, que tem vida própria.

Em 1977, na aula inaugural de Roland Barthes na cadeira de Semiologia Literária no *Collège de France*, o poeta-professor começou dizendo que a honra de assumir tão importante função pode ser imerecida, mas a alegria é sempre verdadeira (2013, p. 8). Nos sentimos um pouco assim, ao assumir a organização deste dossiê: com o que poderíamos contribuir, além dos nossos interesses pessoais compartilhados e da nossa energia dispendida ao longo destes intensos seis meses de leituras, conversas, indicações, sugestões, releituras, sorrisos, frustrações e empolgações?

Talvez por estarmos em um trio, com diferentes sóis — em câncer, em libra e em aquário, formamos uma equipe que era simultaneamente emocional, ponderada e do contra. Um pouco contraditório, talvez? Mas pelo menos uma pessoa entre nós se satisfaz sempre em contrariar... E, tirando o fato de que isso às vezes é exaustivo, nos motivamos a encontrar consensos e contribuir da maneira mais positiva possível. Porque, como também disse Barthes, é na própria existência dos padrões e da cultura que a *trapaça* deve acontecer para que a gente enxergue a beleza da diferença e da diversidade. Como advogamos por artes e culturas diversas, citamos novamente nosso professor-poeta:

a nós [...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (Barthes, 2013, p. 17).

Barthes se referia à literatura porque era a sua área de devoção, mas nós ampliamos o alcance da afirmação propondo a substituição da palavra por *artes*. Ou seja, defendemos que é no jogo e na prática artística que podemos imaginar e reimaginar os mundos e as possibilidades; é também na pesquisa e na ciência das artes que devemos exercitar nossa criatividade. Assim sendo, esperamos que ninguém possa nos acusar de falta de criatividade e de imaginação... porque estas seriam ofensas que nos machucariam!

Queríamos um dossiê que tratasse de histórias — relatos, análises, investigações — sobre diferentes tipos de imagens — visuais, auditivas, táteis, olfativas, mentais, sensoriais, abstratas etc. Não sabíamos muito bem aonde chegaríamos com isso, já que partíamos de interesses muito particulares. Contudo, esperávamos que, ao lançar essa garrafa ao mar,

nossa sinalização encontrasse outras pessoas que fazem pesquisa acadêmica sobre artes e que possuíssem um interesse similar pelo gesto de fabular, de especular e de narrar — histórias, mundos, possibilidades, criações. Para nossa surpresa e alegria, conseguimos reunir neste dossiê vinte e quatro (!) textos relacionados à nossa proposta. Todos eles dialogam com histórias e imaginações, mas cada um à sua maneira, abordando materiais muito específicos.

Na tentativa de identificar recorrências entre as abordagens e segmentar o dossiê em blocos temáticos, percebemos algumas características comuns. A partir disso, identificamos quatro blocos principais: Corporalidades, Visualidades, Audiovisualidades e Historicidades.

No primeiro bloco, intitulado **Corporalidades**, temos textos que abordam expressões a partir do próprio corpo humano em cena. Estes textos exploram desde espetáculos teatrais e de dança até as modificações corporais, como são as tatuagens. Cada artigo investiga como o corpo se torna uma tela viva, um meio de expressão artística que comunica por meio de gestos, movimentos e marcas permanentes.

Em **Visualidades**, os artigos tratam das expressões visuais em superfícies planas ou tridimensionais, abrangendo pintura, ilustração, escultura e outras imagens visuais. Estes textos promovem reflexões profundas sobre o fazer artístico e a circulação dessas obras, questionando como as imagens impactam a percepção do público e como os artistas se comunicam através de suas criações. Há uma ênfase especial na materialidade das obras e na relação entre técnica e mensagem.

Os dois blocos seguintes enfocam o cinema e mídias relacionadas, mas com abordagens distintas. Em **Audiovisualidades**, os artigos são focados em análises do fazer artístico, discutindo as escolhas de artistas que trabalham com imagens e sons sincronizados. Estes textos examinam como o audiovisual pode ser um poderoso meio de expressão, explorando a interação entre imagem, som e narrativa para criar experiências imersivas e emocionantes, partindo de diferentes situações, sejam observações documentais, traumas vividos ou gestos absolutamente ficcionais.

Por outro lado, **Historicidades** apresenta uma perspectiva mais ampla, analisando estruturas maiores do audiovisual em seus diferentes contextos socioculturais. Este bloco propõe novas abordagens históricas e também questiona as práticas desta, sejam elas presentes em livros ou filmes. Os artigos investigam como a história do audiovisual é escrita,

quem são os autores dessas narrativas e quais são as implicações dessas histórias para a compreensão do cinema e das mídias contemporâneas.

A diversidade de temas e abordagens presentes neste dossiê reflete a riqueza e a complexidade das artes como campo de estudo nesta terceira década do século XXI, no Brasil. Cada artigo, à sua maneira, contribui para um entendimento mais profundo das inúmeras formas de expressão artística e das histórias que elas contam. Através deste dossiê, esperamos inspirar novos diálogos e pesquisas que continuem a explorar e expandir os limites do que entendemos por arte e narrativa, história e imaginação.

É com grande satisfação que apresentamos esta coletânea de trabalhos, na esperança de que cada leitor possa encontrar nestas páginas não apenas conhecimento e reflexão, mas também uma fonte de inspiração para suas próprias jornadas acadêmicas e criativas.

Alexandre Rafael Garcia
Álvaro André Zeini Cruz
Juliana Rodrigues Pereira

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula**: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

HOBBSAWN, Eric. **Sobre história**. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. de Paulo Perdigão. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**. Trad. de Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2005.

Alexandre Rafael Garcia

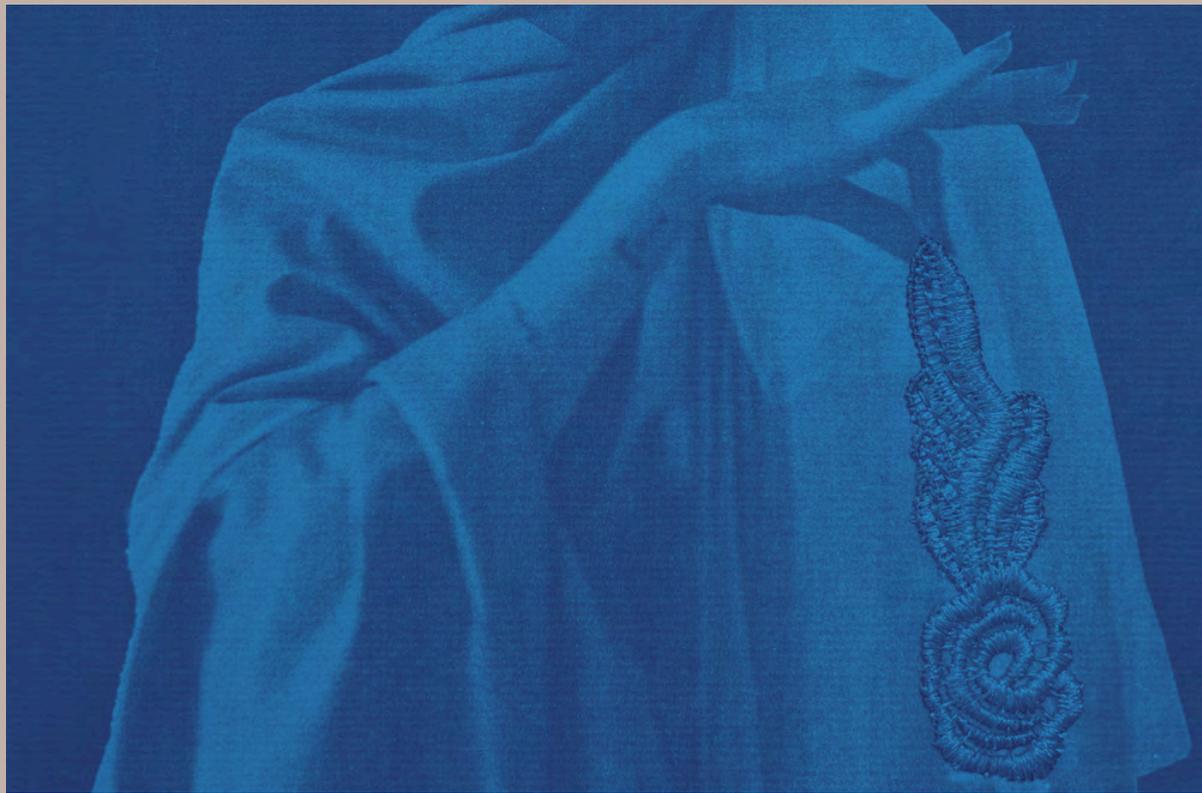
Pesquisador, realizador e professor de cinema. Doutor em História na UFPR, mestre em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp e bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. Criador, produtor e diretor da série de vídeo ensaios Dicionário de Cinema e coordenador editorial da Coleção Escrever o Cinema. Autor do livro "Contos morais e o cinema de Éric Rohmer" (A Quadro Edições, 2021). Trabalha com realização cinematográfica nas áreas de direção e produção. Fundou e foi sócio da produtora O Quadro de 2010 a 2015. Foi professor na FAE Centro Universitário (2014-2018) e no Colégio Medianeira (2013-2020). Hoje é professor adjunto na Universidade Estadual do Paraná (Unespar), no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV). É integrante do grupo de pesquisa Cinecriare: Cinema - Criação e Reflexão (Unespar/CNPq).

Álvaro André Zeini Cruz

Doutor e Mestre em Multimeios pela Unicamp — com doutorado-sanduíche pela University of Leeds —, Especialista em Roteiro pela FAAP e Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. Curta-metragista, dirigiu e roteirizou Janelas (2011), Memórias do meu tio (2011), Mimese (2009) e Palhaços (2009). Atuou como roteirista-jr. na empresa Depto. Ficcional; e roteirista-chefe da websérie Dicionário de Cinema. Crítico filiado à Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Em 2014, criou a Revista Pós-créditos, na qual se mantém como crítico e editor. É curador do Festival Filma Bauru. Em 2018, foi selecionado pelo Programa Talent Press, realizado pelo Instituto Goethe, Festival do Rio e Berlinale Talents. É autor do romance "Caso o país acabe, envie-me a Haruki Murakami" (2022, Caravana Grupo Editorial) e do "O Apanhador do balcão do Hyde Park" (2021, Revista Torquato). Colaborou com texto para a recente coletânea Cinema Fantástico Brasileiro – 100 Filmes Essenciais. Atua, desde 2014, como professor universitário nas Faculdades Integradas de Bauru (FIB).

Juliana Rodrigues Pereira

Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestra em História pela UFPR (2018). Bacharela em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2007) e em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (2013). Autora do livro "Notas sobre o estilo de Michelangelo Antonioni" (A Quadro Edições, 2021). Atualmente trabalha como assessora de comunicação na Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, além de ser preparadora e editora da Coleção Escrever o Cinema, publicada pela editora A Quadro.



DOSSIÊ HISTÓRIA E IMAGINAÇÃO NAS ARTES

IMAGINAÇÃO DE DENTRO PARA FORA, DE FORA PARA DENTRO: UMA INTRODUÇÃO À PRÁTICA DA IMAGINAÇÃO NOS TRABALHOS DE STANISLAVSKI E CHEKHOV

Luísa Jacques de Moraes Dalgalarondo¹

Resumo: O presente artigo pretende trazer algumas formas de entender a imaginação nas artes da cena. Para tanto, é feita uma análise através da leitura dos trabalhos dos filósofos Gaston Bachelard e Henry Corbin, como forma de entender a imaginação como uma ação complexa e passível de prática e desenvolvimento. Articula-se então esses entendimentos ao lugar ocupado pela imaginação nas artes da cena. Dentro desse campo a imaginação é analisada no trabalho de Konstantin Stanislavski, através de elementos como “as circunstâncias dadas”, o “e se...’mágico’” e o “filme de visões” e na prática de Michael Chekhov, com estratégias e conceitos como o “gesto psicológico” e o “corpo imaginário”.

Palavras-chave: Imaginação; Gaston Bachelard; Henry Corbin; Konstantin Stanislavski; Michael Chekhov.

IMAGINATION FROM THE INSIDE OUT, FROM THE OUTSIDE IN: AN INTRODUCTION TO THE PRACTICE OF IMAGINATION IN THE WORKS OF STANISLAVSKI AND CHEKHOV

Abstract: This article aims to provide some ways of understanding imagination in the performing arts. To this end, an analysis is made by reading the works of philosophers Gaston Bachelard and Henry Corbin, as a means to understand imagination as a complex action, that can be practiced and developed. These perspectives will then be articulated with the place occupied by imagination in the performing arts. Within this field, the imagination in the work of Konstantin Stanislavski will be analysed, through elements such as “the given circumstances”, the “magic if” and the “film of images” and in the practice of Michael Chekhov, with strategies and concepts such as the “psychological gesture” and the “imaginary body”.

Keywords: Imagination; Gaston Bachelard; Henry Corbin; Konstantin Stanislavski; Michael Chekhov.

¹ Artista interdisciplinar e escritora. É graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, mestra em artes pelo programa de Performance and Culture -Interdisciplinary Perspectives, da Goldsmiths College, Universidade de Londres e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. É professora colaboradora no curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Unespar desde 2021 e realiza sua pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: luisa.dalgalarondo@unespar.edu.br

*“sem imaginação não há memória
sem imaginação não há sensação
sem imaginação não há vontade, desejo
a história é uma arma viva na sua mão
& você a imaginou, é desse modo que você
“descobre por si própria”
a história é o sonho do que pode ser, é a relação
entre as coisas em um continuum de imaginação
(...)
a guerra que importa
é a guerra contra a imaginação
todas as outras guerras
estão subsumidas nela.
a fome derradeira é a escassez
da imaginação”*

(Diane de Prima²)

Ainda que a imaginação seja aspecto absolutamente indispensável para a criação cênica, o seu estudo, bem como práticas centradas explicitamente na imaginação, ainda não ocupa lugar privilegiado nas artes da cena. Nos últimos anos, a partir do que está sendo chamado de “giro decolonial”³, muito têm-se dito sobre imaginário político e sobre uma possível “descolonização” do imaginário, em uma análise acertada sobre a amplitude dos efeitos da colonialidade sobre a nossa imaginação e a importância dessa dimensão enquanto meio de disputa. Essa convocação, no entanto, frequentemente não vem acompanhada de

²Trechos do poema *Rant* de Diane de Prima, tradução nossa. Do original: *without imagination there is no memory/without imagination there is no sensation/ without imagination there is no will, desire/history is a living weapon in yr hand/& you have imagined it, it is thus that you/"find out for yourself"/history is the dream of what it can be, it is/the relation between things in a continuum of imagination (...) the war that matters is the war against the imagination/all other wars are subsumed in it./the ultimate famine is the starvation/of the imagination*. Esse poema esteve presente na Bienal de São Paulo em 2017 e encontra-se também em coletâneas da autora, como a referenciada na bibliografia deste trabalho.

³Giro decolonial seria o movimento observado nas últimas décadas de resistência teórica e prática, que evidencia o impacto da colonialidade no ser, nos saberes e no poder. Ainda que movimentos de oposição ao colonialismo e a colonialidade tenham sido observados anteriormente, como nos trabalhos de Franz Fanon, Aimé Césaire e Edward Said, nas últimas décadas esse movimento se aprofundou com contribuições de pensadores latino-americanos, e vêm sendo chamado de “estudos decoloniais”. Para uma discussão mais aprofundada, ver Quijano (2007).

uma análise mais profunda de como a imaginação age, constrói e é construída pela realidade material e que considere a imaginação enquanto prática.

Este artigo pretende trazer algumas formas de entender a imaginação, principalmente através da leitura dos trabalhos dos filósofos Gaston Bachelard e Henry Corbin e articular esses entendimentos ao lugar ocupado pela imaginação no trabalho de Konstantin Stanislavski e Michael Chekhov dentro das artes da cena.

Apesar da imaginação não ocupar espaço privilegiado nos processos de criação cênica, isso não significa, de modo algum, que ela esteja ausente em tais processos. A imaginação está presente em exercícios de visualização, em criações a partir da memória e é imprescindível nos processos de construção de escrita, encenação e construção de visualidades em todas as obras cênicas, em maior ou menor grau. O que é raro é o seu uso explícito como procedimento central:

assim como outras práticas sobre aspectos mais sensíveis que exercitam a concentração e a percepção, [a imaginação] não parece receber a mesma atenção dada a treinamentos focados em priorizar a dimensão física do artista da cena. Os últimos, por sua vez, se fortaleceram no decorrer do último século ao fazer oposição ao chamado “trabalho de mesa” e outras preparações similares centradas no texto (DALGALARRONDO, 2019, p.21).

Essa relação superficial com a imaginação como prática se relaciona diretamente com o lugar dessa esfera na sociedade, que não parece reconhecer a imaginação como via de conhecimento legítima. É bastante sintomático que no contexto contemporâneo estejamos constantemente estimuladas e expostas às imagens visuais e sonoras e, ao mesmo tempo, não pensemos na capacidade imaginativa como uma dimensão central para a criação cênica.

Importante apontar que autores como Kaka Werá e Leda Maria Martins nos recordam como o teatro chegou ao Brasil como uma ferramenta de dominação do imaginário, dentro das missões de jesuítas que buscavam destruir as cosmovisões dos povos originários e substituí-la pelo imaginário cristão. Para Martins “o teatro foi uma das armas mais potentes de conquista, de dominação, de exclusão e de usurpação dos povos escravizados nas Américas” (MARTINS, 2020) e Werá afirma que o teatro “desestruturou o modo de pensar e o modo dos índios se relacionarem com a realidade” (WERÁ, 2011, p. 68-78). O impacto da construção e destruição de imaginários é inegável e podemos observar, recentemente, uma

crescente preocupação das extremas-direitas em perseguir artistas que desenvolvem imaginários dissonantes com o discurso conservador.

Se entendemos, mesmo que implicitamente, que a imaginação é uma arena em disputa e, portanto, não é um aspecto estéril, mas produz efeitos na realidade, segue o questionamento acerca da relativa ausência da imaginação como dispositivo central no teatro. Uma hipótese é de que a imaginação estaria atrelada, historicamente, à linguagem realista. Por conta da inegável contribuição de Konstantin Stanislavski para esse campo e da valorização dada a imaginação em seu trabalho, há um entendimento do uso do imaginário atrelado à estética realista ou naturalista, que, ainda mantenham relevância em determinados contextos, não são mais as únicas possíveis abordagens para a criação cênica, principalmente a partir da década de 1960.

Ainda que possamos investigar e atualizar a relação de Stanislavski com a estética realista, ao analisarmos, por exemplo, como a sua aproximação com essa linguagem se relaciona diretamente ao contexto histórico e geográfico em que o diretor desenvolveu seu trabalho, a saber, de endurecimento do regime soviético, em que não havia mais tanto espaço para criações “mais experimentais”, é indiscutível que o uso da imaginação como pensado por Stanislavski está ligado “à construção de uma narrativa, à criação de um universo ou de uma personagem ficcionais, ou seja, está ligada a elementos convencionais bastante problematizados na contemporaneidade” (DALGALARRONDO, 2019, p.23).

É fundamental recordar, no entanto, que a imaginação não está fundamentalmente atrelada a esse contexto e que ela pode ser explorada dentro de perspectivas outras na criação em artes da cena. A imaginação pode ser fundamental, como veremos adiante, para a construção de personagens e narrativas ficcionais, mas também pode operar como dispositivo central para um trabalho corporal desvinculado de uma narrativa linear, dentro da linguagem do teatro performativo e também outras linguagens como o circo, a dança e a performance.

Imaginação em ação

A delimitação do ato de imaginar como mera visualização mental de algo que não está presente materialmente exclui alguns aspectos importantes ligados a esse ato.

Primeiramente, que devemos considerar que “visualização” remete a um nível de automatismo que não se demonstra factível em realidade, pois é necessário, para imaginar, uma construção de uma imagem e, ainda, uma concentração nessa imagem construída mentalmente, que não é, de forma alguma, estável e automaticamente reproduzível como algo que se “visualiza”. Há ainda a problemática de associar a imaginação exclusivamente ao sentido visual, descartando a possibilidade de criação de imagens sonoras, tácteis, olfativas ou ainda ligadas aos sentidos da propriocepção (capacidade de localizar o corpo espacialmente) e da interocepção (capacidade de captar sensações internas do corpo, como fome, respiração e movimentos internos).

A busca de seu sentido na etimologia também se demonstra limitada, já que em latim “*imaginatio*” significa “formar uma imagem mental de algo” e, imagem, por sua vez, vem da raiz “*imago*”, que significaria “representação”. Ainda que a ideia de “formar uma representação” contenha em si o ato de formação, de construção, e recuse o automatismo supracitado, a ideia de que a imaginação lida restritamente a “representação” de algo da realidade material é bastante frágil. A imagem tomada enquanto “representação” exclui a capacidade inventiva da imaginação, que atua também como um ato de descobrimento do sentido e de possibilidades, que envolve “adaptações e reformulações, a geração de diferenças, invenção e inovação” (WÜLF, 2013, p. 41).

A imaginação está ligada também a outras atividades mentais importantes, como o sonho e o pensamento. Se considerarmos o pensamento como nosso sistema de linguagem em ação, um “fluxo consciente de imagens e palavras” (DALGALARRONDO, 2019, p.25) e os sonhos, por sua vez, uma sequência de imagens sem uma relação evidente ou compromisso com a realidade, que se dá na instância do inconsciente, podemos observar que há sobreposição entre essas ações e a imaginação. Na memória há também imaginação, já que não temos a capacidade de nos lembrar de tudo com exatidão e o ato de lembrar aciona também uma interpretação, uma invenção dos fatos em distintas medidas. A imaginação, na memória, ainda que tenha uma função de reprodução, na reconstrução de um passado, termina sempre agindo também como criadora. Gilbert Simondon enfatiza que a imaginação raramente será apenas criadora ou apenas reprodutora de forma pura, mas que costuma atuar nessas duas chaves, confundindo criação e reprodução, seja na memória ou em projeções de um futuro:

Imaginação de dentro para fora, de fora para dentro: uma introdução à prática da imaginação nos trabalhos de Stanislavski e Chekhov | Luísa Jacques de Moraes Dalgalarondo | p 08-26.

é muito raro que a imaginação seja puramente reprodutora ou puramente criadora. A evocação do passado é uma nova vida, esquematizada de um modo distinto da antiga, polida e formalizada pela recordação ativa [...] a imagem-recordação quer reencarnar e perpetuar-se [...] A antecipação por sua vez, retoma velhos sonhos, contém o eco de antigas aspirações, já materializadas em antigas imagens-objetos, como as antecipações do voo humano (SIMONDON, 2013, p. 23, tradução nossa).

Segundo Antonio Damásio, “há pouco resíduo mental que não se componha de imagens” (DAMÁSIO, 2015, p. 256). Na própria leitura deste texto há, também, imaginação:

As palavras que estou usando para que estas ideias cheguem até você são formadas, primeiramente, embora brevemente e sem grande precisão, como imagens auditivas, visuais ou somatossensitivas de fonemas e morfemas, antes de elas serem implementadas na página em sua versão escrita (DAMÁSIO, 2015, p. 256)

Por sua localização na dimensão mental, é bastante recorrente, no senso comum, que pensemos na imaginação como algo distante, ou até mesmo oposto, do real. Muitas vezes, no senso comum, aproximamos a imaginação da fantasia, da alucinação ou da ilusão, como aspectos que negam ou distorcem a realidade. Ainda que de fato a imaginação nos permita ir além do real, é necessária cautela em posicioná-la como oposta à realidade, justamente pela forma como a imaginação intervém sobre o que é real. A imaginação pode se sobrepor a realidade objetiva, material e agir sobre ela, alterando nossa percepção e mediando então a nossa relação com o mundo. A imaginação encontra-se então nesse plano intermediário, pois criamos imagens a partir de como a realidade se apresenta para nós e é também verdade que construímos a realidade a partir do nosso imaginário subjetivo.

Como dito anteriormente, a imaginação não atua somente junto ao sentido da visão, mas se relaciona a todos os outros sentidos e, frequentemente, com vários sentidos ao mesmo tempo. Ao tentarmos imaginar uma maçã, podemos imaginar sua cor, sua forma, seu gosto, sua textura, seu cheiro, sua temperatura, o movimento necessário para mordê-la etc. Também ao percebermos um objeto, lançamos mão da imaginação. Ao olharmos para uma maçã, por exemplo, podemos imaginar partes dela que não conseguimos enxergar, imaginamos seu sabor pela sua aparência ou pelo seu aroma. Muitas vezes ao perceber um objeto imaginamos a sua extensão, o completamos com a imaginação.

A imaginação pode também, atuar diretamente sobre como percebemos o mundo ao nos distanciar ou exaltar determinados sentidos, interferindo, por exemplo, na nossa presença no “aqui-agora”, temas tão recorrentes nas artes da cena. Concentrar-se em determinadas imagens podem alterar como percebemos e nos colocamos na realidade: se

peço que você imagine que os seus pés estão afundando em areia movediça, é provável que isso ative uma percepção corporal específica, mais direcionada para os pés ou para o peso do corpo. Ao mesmo tempo, se peço que imagine o som de uma sirene, isso pode voltar a sua percepção para os estímulos sonoros e desconectar a sua atenção dos pés. A imaginação pode ser então uma prática que provoca um “deslocamento da percepção” (DALGALARRONDO, 2019, p.36).

O autor Alva Nöe em *Action in Perception* (2004), propõe uma visão da percepção que nos interessa para pensar a imaginação. Ao rejeitar a percepção como algo passivo, que permite que estímulos do mundo “entrem” para a mente, Nöe afirma que o mundo se coloca disponível para nós à medida que exercitamos habilidades sensório-motoras (NÖE, 2004). Para perceber é necessário escolher agir, seja através do toque, movimentação dos olhos, abertura da escuta etc.

A imaginação também está relacionada a essas habilidades “sensório-motoras” que ativamos em relação ao mundo, sendo “muito mais parecido com tocar do que com retratar” (NÖE, 2004, p. 72, tradução nossa). Quando tentamos imaginar um objeto ou um lugar, por exemplo, ativamos nossa memória, sensação e percepção. A imagem não nos chega como uma fotografia mental, mas é uma ação complexa. Tente imaginar um livro, por exemplo. Muito provavelmente a imagem não se apresentará automaticamente, mas será construída —a cor da capa, das páginas, o tamanho, o peso, a textura, o seu título, como e onde o livro está posicionado etc. Não há uma forma única de imaginar e esta não é uma ação necessariamente previsível e estável. Algumas imagens serão construídas mais rapidamente que outras, ou terão mais detalhes, enquanto outras serão mais inacessíveis ou instáveis e exigirão mais concentração e prática para surgirem e se manterem nítidas. Esse trabalho de imaginar é, também, uma prática psicofísica, não é apenas uma ação mental. Movimentos grandiosos e cotidianos foram e são feitos sustentados pela imaginação. Ao imaginar uma situação que provoca medo, é possível modificar a nossa respiração, assim como é possível sentir a saliva aumentando na boca ao imaginar um alimento desejado. A imaginação atravessa o corpo e o movimento a todo instante, mesmo que de forma discreta.

Assim como é importante ter acesso a um repertório de habilidades sensório-motoras para poder imaginar, é também verdade que a imaginação nos leva ao desenvolvimento de habilidades, ao movimento. No momento em que o ser humano vivia primordialmente de

forma nômade, a imaginação era necessária para sustentar a possibilidade de um lugar novo ao qual buscar. Historicamente, a imaginação sempre foi necessária para tornar acessível aspectos da realidade mais difíceis de serem explorados e legitimar o estabelecimento de novas realidades. A historiadora Silvia Federici afirma que as profecias, por exemplo, foram “um meio pelo qual os ‘pobres’ expressam seus desejos com o fim de dotar seus planos de legitimidade e de motivar-se para atuar” (FEDERICI, 2017, p. 260). Assim, imaginar outras possibilidades de vida sempre foi um passo necessário para experimentar novas formas e torná-las legítimas.

A imaginação é tema de discussão em diversos campos, como na filosofia, nas ciências cognitivas, na psicologia e na linguística e são muitas as possibilidades teóricas para pensá-la. Longe de tentar chegar a uma definição final sobre o que é a imaginação, interessa aqui dialogar com algumas perspectivas que destacam a sua ação no mundo e a sua potência, para podermos encaminhar essas perspectivas com práticas dentro das artes da cena.

Pensar a imaginação: contribuições de Gaston Bachelard e Henry Corbin

*“porque os atos da imaginação não haveriam de ser tão reais quanto os atos da percepção?”
(Gaston Bachelard)*

O filósofo francês Gaston Bachelard é um dos autores que se debruça de forma mais aprofundada sobre o tema e reivindica a importância da imaginação e do devaneio na criação, na filosofia e nas ciências. Em oposição à visão cartesiana, da imaginação como indutora do equívoco, ou ainda, uma ação inútil, o filósofo apresenta uma perspectiva da imaginação como fundamental em nossa relação com o mundo. Segundo o filósofo, a imaginação não se restringe a uma reprodução da realidade, mas é também “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 2001, p. 17-18, grifo nosso), e também a capacidade de “deformar as imagens”, de “mudar as imagens”. Para o autor a “ação imaginante” (BACHELARD, 2001, p. 1) causa, necessariamente, uma transformação da imagem. O autor nos convida a explorar a imaginação com uma abertura para o onírico, para o devaneio, em uma profundidade em que uma imagem remete a outra imagem, muda suas dimensões e a reinventa, porque, para ele, a imaginação é “essencialmente aberta, evasiva” ou ainda, é “a própria experiência de abertura” (BACHELARD, 2001, p. 1). Para o sociólogo

francês Michel Maffesoli, a potência da imaginação reside justamente “na maleabilidade, numa certa imprecisão” (MAFFESOLI, 2001, p. 79).

Bachelard também afirma a participação da imaginação na memória e na percepção, em uma via de mão dupla em que tanto a imaginação existe a partir de uma mistura de “fragmentos do real percebido” e “lembranças do real vivido” (BACHELARD, 2008, p. 2), quanto a imaginação modifica como percebemos e lembramos do real.

Em sua obra *A Água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*, Bachelard faz uma distinção entre a imaginação formal e a imaginação material. Em linhas gerais, a imaginação formal seria mais próxima de uma função reprodutora, e atuaria de forma mais descritiva e passiva, enquanto a imaginação material cumpriria a função criadora, ligada à transformação da matéria. Essas duas forças seriam impossíveis de serem separadas de fato, e trabalham em conjunto.

A partir do trabalho “A poética do espaço” (1957), o filósofo passa a ver a imaginação a partir de uma perspectiva mais fenomenológica, como se cada imagem tivesse vida e fosse um acontecimento em si e passa a considerar então a imagem enquanto experiência (BACHELARD, 1978), de forma que possamos tratar as imagens “não como coisas, mas como algo a ser vivido, experimentado, reimaginado” (SACHS, 2013, p. 59). Seria através dessa perspectiva da imagem como acontecimento que seria possível então viver a imaginação em toda sua amplitude e força.

Outra contribuição do autor seria a avaliação de que existem imagens menos interessantes que outras para essa experiência, como imagens muito usadas, muito evidentes que “se transformam em ideias gerais. Chegam a bloquear a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está perfeito. É preciso então encontrar uma imagem particular para dar vida à imagem geral” (BACHELARD, 1978, p. 275). Devemos buscar então “imagens de destino longo” (BACHELARD, 1978, p. 280), que podem provocar devaneios profundos e ativar a experiência de criação.

Por conta desses devaneios profundos, Bachelard conecta a imaginação à infância, por ser um momento de descoberta e de abertura e também à solidão, pois levaria a uma introspecção. O autor não nega a importância, no entanto, da imaginação partilhada e transmitida de uma pessoa a outra, pois o devaneio também “prepara para outras almas

deleites poéticos” (BACHELARD, 1988, p. 94), e assim provoca outros devaneios, outras imaginações.

Corbin e o mundo imaginal

*“o poder específico de fazer com que o impossível exista”
(Henri Corbin)*

Henry Corbin (1903-1978), filósofo e teólogo francês, é outro autor interessante para tratarmos do tema da imaginação. Corbin se especializou em estudos relacionados ao Islã e à tradição Sufi⁴. Sua abordagem traz então referências desse contexto cultural e religioso, que embora seja compartilhado por poucas pessoas em nosso continente, nos interessa pelo seu entendimento da imaginação como forma de acessar uma realidade “mais sutil”. Corbin acredita que, ao nos distanciarmos de culturas tradicionais, a sociedade moderna também se afastou da imaginação, que seria fundamental para a manutenção de ritos tradicionais.

O autor propõe o termo “mundo imaginal”⁵, como uma esfera de realidade intermediária, fundamental para relação com outras esferas, mais ou menos materiais. Junto à existência deste plano de realidade se articularia “toda uma rede de conceitos, tais como percepção imaginativa, conhecimento imaginativo, consciência imaginativa, por exemplo” (ANAZ et al., 2014, p. 12), como formas de captar a realidade do mundo imaginal.

A esfera de realidade mais real seria o mundo sensível, material, que podemos tocar e que chamamos no senso comum apenas de “realidade”, enquanto a esfera mais imaterial seria o campo do intelectual, abstrato e espiritual. O mundo imaginal estaria entre essas duas esferas e poderia então funcionar como um mediador entre os sentidos e o imaterial, e “se localiza ao mesmo tempo no sensível e no inteligível, nos sentidos e no intelecto, no possível, no necessário e no impossível” (CORBIN, 2014, p. 218- 219). Analogamente, podemos considerar a imaginação, dentro das artes da cena, um trabalho simultaneamente corporal e intelectual, que atua na conexão entre essas dimensões.

⁴ A Tradição Sufi ou o sufismo é uma corrente mística e contemplativa do Islã.

⁵ O termo é uma tradução do termo árabe “alam al-mithal”, ou “o mundo da imagem” (CORBIN, 1964, p. 5). Recentemente foi lançado o livro *Mundos Imaginais - Segundo Corbin, Hillman e Jung*, organizado por Marco André Schwarzstein, no qual pode-se ter acesso a uma análise mais aprofundada do autor, que não possui obras traduzidas para o português até o presente momento.

Seria através da percepção imaginativa que seria possível conhecer o mundo imaginal e, assim, ter acesso a conteúdos de ambas as esferas. Assim poderíamos, por exemplo, nos aproximar a “processos menos acessíveis para nós, como o significado da própria morte, com a qual só podemos nos relacionar por meio da imaginação” (DALGALARRONDO, 2019, p.31).

Corbin traz uma abordagem interessante para as artes da cena por entender a imaginação como uma prática a ser exercitada, pois só através de um empenho intencional poder-se-ia desenvolver a capacidade de perceber o mundo imaginal. Em uma aproximação com a esfera mística, a imaginação poderia operar em profetas como parte dos sentidos, como essa percepção ao mundo sutil. No entanto, não seriam somente pessoas com essas habilidades proféticas que poderiam ter acesso a esse conhecimento, mas a percepção para acessá-lo poderia ser cultivada como uma “capacidade crescente de fazer-se presente para a visão através da imaginação” (CORBIN, 2014, p. 231), ou seja, como uma forma de, através da prática, tornar-se mais aberto a captar imagens que podem se sugerir na realidade.

Para tornar esse status intermediário da imaginação mais palpável, Corbin recorre à metáfora das imagens refletidas em espelhos, que “não são nem objetos nem ideias abstratas — são realidades intermediárias” (CORBIN, 2014, p. 217), que não podemos tocar e não fazem parte do mundo sensível, mas que, inegavelmente, existem.

Teatro e imaginação: Stanislavski e Chekhov

*“O principal é a imaginação, [...] o ator não tem o direito de deixar de trabalhar com a imaginação nem por um dia sequer”
(Konstantin Stanislavski)*

Em toda uma vida de dedicação ao teatro, Konstantin Stanislavski (1863-1938) deu ênfase em sua investigação a um trabalho de atuação que aproximasse, o quanto fosse possível, a criação de um personagem e um ser humano real, com um acréscimo de ser “sob uma forma artística” (STANISLAVSKI, 1989, p. 527). Sem negar o objetivo de criar arte, tratava-se de perseguir uma verossimilhança ao fluxo de vida real para criar “experiência” em cena, não como forma de simular a verdade, mas de produzi-la no palco. Para tanto os atores e as atrizes deveriam se entregar completamente em práticas que visavam o desenvolvimento de capacidades psicofísicas que poderiam incorporar exercícios tão diversos como

yoga, ginástica e esgrima. Nesse caminho dedicado, era importante que, para além dos aspectos objetivos da obra teatral como as falas e as marcas, houvesse esse acesso a um aspecto mais profundo da experiência, em que algo realmente estivesse acontecendo e não fosse apenas uma reprodução mecânica do repertório.

Assim, a imaginação estaria a serviço desse desenvolvimento, como um estímulo para auxiliar na criação dessa verdade em cena, no despertar de sensações e na criação de vivências. Quando recebemos uma má notícia na vida real, isso pode ativar distintas sensações, alterar nossa respiração, postura, ritmo interno etc. Se essa situação se dá em cena diante de um público, algo muito distinto acontece: sabemos de antemão que notícia receberemos e devemos ainda dar conta de diversos outros elementos (marcas, iluminação, objetos cênicos, falas etc.). Como fazer com que a experiência da cena seja próxima a vivida na vida real? A imaginação é um elemento fundamental para criar e viver uma ficção, sendo, nas palavras de Stanislavski “capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir” (STANISLAVSKI, 1999, p. 168). O autor Christoph Wülf argumenta que através da imaginação se “cria uma irrealidade real, e com ela a possibilidade de ir além dos limites da vida cotidiana e viver novas intensidades e, portanto, se estender para além de si mesmo e nesse processo tornar-se outra pessoa” (WÜLF, 2013, p. 142).

Também Wülf afirma que através da imaginação é possível cultivar “novos gestos e comportamentos, [...] mundos subordinados que têm grande impacto no mundo cotidiano” (WÜLF, 2013, p. 145). Assim, no trabalho em cena, é possível imaginar ações que desencadeiem sensações verdadeiras.

As formas mais explícitas e talvez mais conhecidas de trabalhar a imaginação para Stanislavski provavelmente são as “circunstâncias dadas” e o “e se...”. A primeira seria a imaginação de circunstâncias que dariam um contexto para a ação, de forma condizente às ações físicas do ator ou da atriz. Seriam todas as condições imaginárias que sustentam a cena, como a imaginação de um lugar, de uma estação do ano, de acontecimentos prévios ou perturbações da personagem que contextualizam suas ações. Essas circunstâncias poderiam estar na própria dramaturgia, mas também na encenação e na criação pessoal de cada ator ou atriz, que pode, por sua vez, adicionar detalhes que lhe auxiliem na criação da verdade em cena.

As circunstâncias dadas podem modificar detalhes ou provocar movimentações maiores, e podem ser alteradas através do dispositivo do “e se...”, que colocaria a atriz em contexto e a levaria agir de acordo, como uma “alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação” (STANISLAVSKI, 1999, p. 76). Seria através do “e se...” que seria possível colocar-se em situações específicas e revelaria-se uma reação verdadeira: “e se a cadeira que você está sentada começasse a pegar fogo, como você se levantaria? E se o café que você está bebendo estivesse frio, como você o tomaria?”.

Assim como as “circunstâncias dadas” se desenvolvem com o “e se...”, o “e se...” criam novas circunstâncias e assim sucessivamente. Podemos supor que a circunstância é que está chovendo. A partir daí pode-se sugerir um “e se você tivesse esquecido o guarda-chuva?”, criando uma nova circunstância de estar na chuva sem proteção. Um vai gerando o outro e refinando a situação imaginária até que ela seja mais condizente e auxilie de forma mais eficiente quem está em cena.

Outra forma de tratar a imaginação para Stanislavski é o “filme de visões”. O diretor acreditava que, na vida real, quando estamos tentando nos comunicar, primeiro visualizamos algo para depois falarmos sobre o que vimos, não existiria comunicação sem imagens:

Escutar, em nossa língua, significa ver aquilo sobre o que se fala. Falar significa desenhar imagens visuais. A palavra, para o ator, não é apenas som, mas um estimulador de imagens. Por isso, durante a comunicação oral em cena, não falem tanto aos ouvidos, mas sim aos olhos (STANISLAVSKI apud KNEBEL, 2016, p. 70).

As imagens que nos provocam o que ouvimos e falamos são, na opinião de Stanislavski “mais reais, mais perceptíveis, mais materiais [...] que as representações e sensações sugeridas” e podem desenvolver então “sensações espirituais, mais distantes, menos estáveis” (STANISLAVSKI, 2007, p. 89, tradução nossa). O filme de visões seria como uma sequência contínua de imagens internas, como um filme exibido para uma visão interna. Seria um recurso importante também para o trabalho com o texto. Era necessário que as palavras tivessem imagens que as sustentassem, como se para preenchê-las com mais significado e impedissem uma reprodução mecânica das palavras. Maria Knebel descreve que o diretor pedia que essas imagens fossem criadas, encadeadas de forma lógica formando realmente um filme de imagens antes de decorar o texto, era “preciso memorizar a visão, o material das sensações interiores” (KNEBEL, 2016, p. 150). A imaginação auxiliaria também no processo de repetição, porque ao invés de perder força, as imagens “se fortalecem com as repetições

reiteradas, pois, a cada vez, a imaginação complementa a visão com novos detalhes” (KNEBEL, 2016, p. 151).

Depois de dedicar-se à criação do filme de visões, era necessário também trabalhar na comunicação dessas imagens, para provocá-las também em quem escuta as palavras — outras pessoas em cena e espectadores. Segundo Stanislavski, a precisão na criação do filme de visões também intensificaria a sua comunicação. Esse trabalho era bastante importante para que as imagens fossem acessíveis e nítidas no momento da atuação, pois quando essa prática não foi feita com dedicação e as imagens estão instáveis ou opacas para quem atua, o ator ou a atriz “precisa ocupar-se em completá-las”, e nesse processo se desconecta do que está acontecendo em cena. Criar e praticar imagens com profundidade poderia, à sua vez, provocar uma atuação mais orgânica e potente.

Há ainda um outro apontamento do diretor e ator russo a respeito da imaginação que vale a atenção. No capítulo “Descontração dos músculos” de A Preparação do Ator, é narrada uma situação em que um ator do grupo teria se machucado em uma improvisação e o grupo estaria então investigando formas mais seguras de explorar o corpo em cena. Nessa investigação, assumiram algumas posições e começaram a criar contextos para elas tais como, ao esticar os braços para o alto, imaginassem estar colhendo “pêssegos em um galho bastante alto” (STANISLAVSKI, 1999, p. 129 -147). A imagem auxiliaria a assumir a posição de forma mais natural, sem criar tensionamentos desnecessários, como se os músculos obedecessem à imagem. O grupo teria tentado repetir as movimentações sem imagens, mas isso teria resultado em poses “sem vida” (STANISLAVSKI, 1999, p. 141). Na maior parte do que temos acesso do trabalho de Stanislavski a imaginação aparece priorizando a criação da cena, de um contexto e, por consequência, agindo sobre a atuação. Nesse trecho, no entanto, há uma indicação do trabalho da imaginação focado na criação corporal.

Como na maior parte da bibliografia disponível, suas práticas em geral são descritas no contexto de improvisações de cenas dentro de processos criativos, e não de exercícios formais. Em seu trabalho, ainda que a imaginação interfira na atuação, ela se direciona prioritariamente sobre o contexto da cena. No entanto, com um de seus pupilos mais importantes, Michael Chekhov, a imaginação ganhou centralidade e foram desenvolvidos exercícios mais explícitos para a sua prática.

Michael Chekhov (1891-1955), trabalhou no Teatro de Arte de Moscou entre 1912 e 1918 como ator, coordenou seu próprio estúdio de 1918 a 1922 foi indicado por Stanislavski para ser o diretor do Teatro de Arte de Moscou II. Podemos encontrar no seu trabalho alguns elementos de continuidade em relação às propostas de Stanislavski, mas são os pontos divergentes em que aparece o trabalho com a imaginação de forma mais potente.

Uma de suas influências mais importantes foi Rudolph Steiner (1861-1925), austríaco criador da antroposofia, uma linha de pensamentos e práticas de fundo espiritual que foram importantes para Chekhov para lidar com a depressão e com o alcoolismo. O ator se interessou pela antroposofia ainda na URSS, através de grupos antroposóficos de sua terra natal e, em 1922, conheceu Steiner pessoalmente em uma turnê. Nesse momento, Chekhov acreditava que unir o aprendizado com Stanislavski ao pensamento antroposófico seria o melhor dos mundos: “casar a verdade interior e a profundidade emocional do sistema de Stanislavski com a beleza e o impacto espiritual do trabalho de Steiner se tornou a missão obsessiva de Chekhov” (SOLOMON, 1983, p. 8, tradução nossa).

No momento em que estudou com Stanislavski, era priorizado ainda o uso da memória emotiva e Chekhov acreditava que não se dava a importância devida para a imaginação, um recurso que seria, ao seu ver, tão potente quanto a memória, mas mais rico e mais seguro para a estabilidade emocional dos atores e atrizes.

Mesmo quando trabalhava com a imaginação, Stanislavski o fazia de forma diversa à que interessava Chekhov. Em linhas gerais, o primeiro acreditava que o trabalho deveria ser feito “de dentro para fora”, em que se cria uma imagem internamente e depois trabalha-se para externalizá-la, deixando que afete o corpo e o movimento para comunicar essa imagem para as demais pessoas. Chekhov, por sua vez, assumia que o contrário também poderia funcionar e que uma imagem externa poderia alimentar a criação interior. Em um processo de criação da personagem Medéia, por exemplo, na lógica de Stanislavski, primeiro a atriz deveria imaginar o contexto da peça, elaborar as circunstâncias dadas e a partir delas começar a considerar-se a si mesma Medeia. O percurso que Chekhov propunha admitia a possibilidade de a atriz começar a imaginar Medeia, observá-la e, de forma gradual, inspirar-se por essa imagem. Concentrar-se na imagem de Medeia se vingando, até que o desejo de vingança fosse despertado na atriz (CHEKHOV, 1938).

O desacordo entre ambos nunca foi completamente resolvido e Chekhov seguiu defendendo a imaginação como principal elemento da criação cênica para estimular a verdade em cena. Em sua perspectiva, isso também ampliava o repertório de inspirações das artistas da cena, que não precisavam mais limitar-se a sua experiência pessoal, pois “o espectro disponível do imaginário é virtualmente inesgotável” (ZINDER, 2007, p. 8, tradução nossa).

A forma como Chekhov trabalhava a imaginação era indissociável de um trabalho corporal, pois para ele a artista da cena “imagina com o seu corpo” (ZINDER, 2007, p. 8, tradução nossa), em um entendimento do corpo-mente com uma dinâmica de reciprocidade: o corpo pode fazer surgir imagens e as imagens podem afetar o corpo e fazê-lo movimentar-se, e assim indefinidamente. Algumas de suas práticas e elementos criativos deixam essa relação bastante evidente, como o “Gesto Psicológico” e o “Corpo energético”.

O “Gesto Psicológico” funcionaria da seguinte forma: primeiro é criado um gesto a partir de um verbo ativo, escolhido em relação ao objetivo ou a ação que guia a ação cênica. O gesto criado deveria ser feito da forma mais ampla possível, e poderia aliar-se a uma palavra ou a um som. Esse gesto deveria ser repetido várias vezes até tornar-se bem acessível para o ator ou atriz que, depois, iria imaginar estar na posição deste gesto, mas sem exteriorizar nenhum movimento evidente. Assim, durante a cena, poderia-se recorrer a execução interna desse gesto, o que faria com que aparecesse então o “caráter psicológico” da personagem e intensificaria a conexão corpo-mente.

A ideia do “Corpo Energético”, por sua vez, foi desenvolvida por Chekhov a partir da influência da antroposofia. O princípio é que seríamos compostas não somente por um corpo físico, material, que poderia ser chamado de “corpo físico”, mas também por um “corpo energético”⁶, também chamado de “imaginário” ou “invisível”. Muitos exercícios de Chekhov partem desse princípio para o seu desenvolvimento. O “corpo energético” pode mover-se separadamente do “corpo físico”, pode voltar a unir-se a ele, pode ter alguma alteração em suas dimensões ou formas — como dedos muito compridos ou uma pequena brasa queimando em sua testa.

A imaginação da narrativa ao corpo

⁶ Dentro da antroposofia prevalece a ideia de somos compostos por vários corpos, como o “corpo físico” ligado a realidade material, o “corpo energético ou vital”, comum a todos os seres vivos e ainda teríamos o “corpo astral ou emocional”, comum aos seres humanos e aos animais.

Assim como o legado de Stanislavski, o trabalho de Chekhov sofreu com problemas de tradução e interpretação e, de forma mais prejudicial que o seu professor, de disseminação do seu material. Chekhov, como muitos outros artistas no contexto soviético, foi obrigado a exilar-se, sendo acusado de ser “demasiado místico”. Ambos foram influenciados por diversas correntes que carregavam, de diferentes formas, um componente espiritual, como a teosofia, a antropologia e a yoga. Mais recentemente diversos estudos no campo das neurociências, da fisioterapia e da ciência dos esportes vêm afirmando o que ambos já sabiam: que a imaginação provoca mudanças reais no corpo-mente.

Ao entendermos a imaginação como uma experiência, que pode ser uma via de conhecimento e de relação com o mundo, e que as imagens possuem forças e especificidades distintas entre si e a ação de imaginar não se dá de forma automática ou estável, mas que pode ser praticada, desenvolvida e direcionada, podemos aproveitar o quanto a imaginação pode afetar a realidade para os mais distintos propósitos dentro das artes cênicas. Ainda que tanto Stanislavski quanto Chekhov tenham se dedicado principalmente na construção ficcional da personagem, o impacto da imaginação sobre o corpo e a percepção pode ser interessante também dentro de outras lógicas e estéticas. Chekhov já aponta alguns caminhos em que o foco estaria mais relacionado a construção de um corpo, ainda que ligado à ficção, mas podemos elaborar outras possibilidades dentro da performance ou do teatro performativo, por exemplo.

Antonin Artaud, à sua maneira, também questiona a potência dos sonhos e do teatro para agir em relação a realidade, perguntando-se “o que me impediria de acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade?” (ARTAUD, 2006, p. 171). Em seus trabalhos, Artaud dá centralidade ao corpo como local de transformação de si e do teatro e faz uma verdadeira invocação de imagens para tornar palpável o que seria o teatro que ele desejava criar. Em seu texto “Teatro de Serafim”, por exemplo, Artaud cria uma sequência de imagens que urdiriam um grito, como se o corpo funcionasse como canal para as imagens. Se a imaginação pode estruturar o corpo e transformá-lo, podemos dissociar essa construção da narrativa ficcional. No campo da dança, por exemplo, é bastante recorrente encontrarmos metodologias de ensino do movimento apoiadas na imaginação, tais como técnicas somáticas

como o BMC e a Ideokinesis, que a utilizam de maneira mais evidente e diversas outras que o fazem de forma mais implícita ou pouco formalizada.

A possibilidade de trabalhar a imaginação na preparação corporal em contextos diversos tornam inesgotáveis os caminhos de investigação desse aspecto na criação e evidencia a necessidade de trazeremos a imaginação para o primeiro plano em nossas pesquisas. Para isso, é necessário então compreendê-la como uma prática complexa, passível de ser exercitada e aperfeiçoada, que pode operar como via de conhecimento e como forma de agir sobre o mundo e transformá-lo.

Referências

ANAZ, Sílvio Anaz; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; CO/STA Edwaldo. Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, n.3, 2014. Não paginado.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu Duplo. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston, Poética do Espaço. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAITELLO, Norval; WULF, Christoph. **Emoção e Imaginação: Os Sentidos e as Imagens em movimento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

BERNIS, Jeanne. **A imaginação: Do sensualismo epicurista à psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORBIN, Henry. **Creative Imagination in the Sufism of Ibn'Arabi**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

CORBIN, Henry. **Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal** (1972). Disponível em: http://imagomundi.com.br/espiritualidade/mundus_imaginalis.pdf. Acesso: 20 de abril 2018.

DALGALARRONDO, Luísa Jacques de Moraes. **Anatomia imaginada: imaginação na construção do corpo nas artes da cena**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) –Instituto de Artes -Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si**, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**, Lisboa: Edições 70, 1995.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e A Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. 1ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Seminário de Estudos da encenação possível/outro teatro: o ritual e o teatro das origens**. Realização NEPAA/UNIRIO, 23 de setembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/VWhmMtoxRal>. Acesso em: 25 jan. 2023.

MERLIN, Bella. **Beyond Stanislavski: The approach to Actor Training**. Nova York: Routledge, 2001.

NÖE, Alva. **Action in Perception**. Massachusetts: MIT Press, 2004.

PRIMA, Diane de. **Pieces of a Song: Selected Poems**. City Lights Books, San Francisco: 1990.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder e clasificación social. Págs. 285-327 in **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGUÉL, Ramón (orgs.) Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

SACHS, Cláudia Muller. **A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator**. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SIMONDON, Gilbert. **Imaginación e Invención**. 1 ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.

SOLOMON, Richard. **Michael Chekhov And His Approach to Acting in Contemporary Performance Training**. Tese. (Master of Arts) - University of Maine. 1983.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. 24 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El Trabajo del Actor sobre SíMismo: en el proceso creador de la vivencia**. 2 ed. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

ZINDER, David. **The actor imagines with his body – Michael Chekhov: An examination of the phenomenon**. Contemporary Theatre Review, v.17, p. 7-14, 2007.

Recebido em 30/06/2024

Aceito em 02/05/2024

EL HILO DE ARIADNA: A MÁQUINA DE IMAGINAR

Vivian De Camargo Coronato¹

Resumo: O chamado desse volume encorajou-nos a adentrar, mais uma vez, após nosso doutoramento, nos labirintos criados pelo grupo *Teatro de los Sentidos*, grupo internacional sediado em Barcelona. O grupo, em seus mais de vinte anos de existência, investiga o que denomina a *Poética dos Sentidos* e a relação das linguagens sensoriais com a criação artística. Nosso desafio, sabido inalcançável, é tentar dizer o indizível, descrevendo o percurso labiríntico da primeira obra do grupo, a primeira máquina de imaginar criada pelo diretor Enrique Vargas, denominada *El Hilo de Ariadna*. Para tanto, buscamos relatos de espectadores, transformados em viajantes/imaginantes pelo grupo, de diversas montagens e versões da obra. Em seguida, traçamos um paralelo entre a estrutura labiríntica da obra e a jornada do herói aventada por Joseph Campbell (1997). Por fim, discorreremos sobre alguns elementos da Poética do grupo, colocando enfoque na relação entre curiosidade, escuridão e imaginação, tecendo fios com o pensamento de autores como Gaston Bachelard, Paul Virilo, Michel Serres e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: Teatro; Teatro de los Sentidos; Labirinto; Poética.

EL HILO DE ARIADNA: LA MÁQUINA DE IMAGINAR

Resumen: La convocatoria de este volumen nos animó a entrar, una vez más, después de nuestro doctorado, en los laberintos creados por el grupo Teatro de los Sentidos, grupo internacional ubicado en Barcelona. El grupo, en sus más de veinte años de existencia, investiga lo que llama la Poética de los Sentidos y la relación entre el lenguaje sensorial y la creación artística. Nuestro desafío, que se sabe inalcanzable, es intentar decir lo indecible, describiendo el viaje laberíntico del primer trabajo del grupo, la primera máquina de imaginar creada por el director Enrique Vargas, llamada El Hilo de Ariadna. Para tanto, buscamos relatos de los espectadores, transformados en viajeros/imaginadores por el grupo, de diferentes montajes y versiones de la obra. A continuación, trazamos un paralelo entre la estructura laberíntica de la obra y el viaje del héroe sugerido por Joseph Campbell (1997). Finalmente, discutimos algunos elementos de la Poética del grupo, centrándonos en la relación entre curiosidad, oscuridad e imaginación, tejiendo hilos con el pensamiento de autores como Gaston Bachelard, Paul Virilo, Michel Serres y Georges Didi-Huberman.

Palabras-clave: Teatro; Teatro de los Sentidos; Labirinto; Poética.

¹ Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC). Possui graduação em Licenciatura em Artes com Habilitação em Artes Cênicas pela UDESC, é Bacharel e Licenciada em Filosofia (UFSC). Participou do Grupo Teatral Cachola no Caixote (2003-2009) e do Grupo Universo Cabeludo, Pesquisa na área de radioteatro, história cultural, teatro dos sentidos, teatro imersivo. Tem experiência com EJA no Ensino Fundamental, tendo coordenado por dois anos núcleo de EJA em Florianópolis. Atua como professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade de Santa Catarina (UDESC). Atualmente é professora efetiva da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis. Email: viviancoronato@gmail.com

Introdução

O chamado desse volume, História e Imaginação nas Artes, encorajou-nos a adentrar, mais uma vez, após nosso doutoramento, nos labirintos criados pelo grupo *Teatro de los Sentidos*. Nosso desafio, sabido inalcançável, é dizer o indizível, descrevendo o percurso labiríntico da primeira obra do grupo, denominada *El Hilo de Ariadna* para, em seguida, discorrer sobre os principais elementos da Poética do grupo, a relação entre curiosidade, escuridão e imaginação. Apresentamos aqui um recorte de nossa tese, enriquecido por alguns relatos recentes sobre a obra e o grupo.

Teatro de los Sentidos é um grupo encabeçado pelo colombiano Enrique Vargas composto por artistas-pesquisadores de diversas nacionalidades e áreas. Sediado desde 2005 em Barcelona, no *Polvorín*, o grupo investiga, há mais de 25 anos, o que denomina a *Poética dos Sentidos* e a relação das linguagens sensoriais com a criação artística (Teatro de los Sentidos, 2024).

Além de um extenso rol de obras² e participações em diversos festivais ao redor do mundo, o grupo possui uma associação, a *Asociación Caixa d'Eines*, que trabalha com projetos de formação focados no âmbito das poéticas dos sentidos, da memória do corpo e na implementação destas linguagens em outras disciplinas artísticas e profissionais. Através dela são disponibilizadas diversas oficinas, projetos de criação e investigação. Em parceria com a Universidade de Girona, o grupo oferece uma especialização em Linguagem Sensorial e Poética do Jogo (em 2023 o curso teve sua 13ª edição) e um mestrado em Dramaturgia do Sentir e Poética da Coincidência Significativa (Posgrado, 2024; Dramaturgía, 2024).

Antes de adentrarmos no labirinto, é preciso alertar o leitor de que não se irá tratar de uma obra de teatro convencional. Para o *Teatro de los Sentidos* não há um público que assiste ao que atores realizam em cena. Nos labirintos, o público é transformado em viajante/imaginante (Vargas, 2013). Ele, com todos seus sentidos, é quem cria sua própria história, ele se torna um espectador emancipado de que trata Rancière (2010).

Os atores também têm outros papéis no labirinto. Eles devem “desaparecer” e transformar-se em *habitantes*. Devem habitar as câmaras, propondo jogos aos viajantes,

² As primeiras obras do grupo compõem a chamada *Trilogia do Labirinto*, sendo elas *El Hilo de Ariadna*, *Oráculos* e *La Memoria del Vino*. Entre as outras obras estão: *El Corazón de las Tinieblas*, *La Bodega de los Sentidos*, *El Mundo al Revés*, *Fermentación*, *Renacer*, *Ejercicios para el Buen Morir*, *El Eco de la Sombra* e o projeto *Habitantes* (Teatro de los Sentidos, 2024).

guiando-os, cuidando para que o labirinto se mantenha vivo e o mistério da viagem seja guardado (Rey, 2015).

Enrique Vargas e El Hilo de Ariadna

A trajetória de Enrique Vargas, antropólogo e diretor do grupo, tem início nos labirintos dos campos de café de sua cidade natal, continua no ingresso casual em um grupo teatral de Bogotá, passa pelo teatro *off-off Broadway* e as experiências da década de 1960 nos Estados Unidos, como o *Gut Theatre* (misto de teatro comunitário e teatro de guerrilha), por estadia em prisões, convivência de anos com os indígenas da região amazônica e chega até a Universidade de Bogotá, local de nascimento do primeiro espetáculo do *Teatro de Los Sentidos, El Hilo de Ariadna*³ (Coronato, 2015).

El Hilo de Ariadna teve êxito desde sua estreia em 1992, no Salão Nacional de Artistas. No ano seguinte, recebeu o primeiro lugar no *VIII Festival Ibero-americano de Teatro* na Espanha. A partir desse ponto, o *Teatro de los Sentidos*, torna-se um grupo nômade pela Europa, até fixar sede em Barcelona, no *Polvorín*.

A obra já foi apresentada em muitos festivais e foi remontada por diversas ocasiões. Em 1994, mais de cinco mil pessoas já haviam adentrado ao labirinto. A curiosidade do público alimentava grandes filas, com ingressos encerrando rapidamente (Muños-rojas, 1994). Nessa época, o grupo chegou a apresentar a obra com dois elencos distintos, permanecendo de oito a dez horas dentro do labirinto, nos conta o integrante do grupo Nelson Jarra (2015).

O Brasil recebeu a obra em 1995, por ocasião do Festival Interacional de Londrina (FILO). A primeira remontagem ocorreu no ano de 2000, por conta do Festival de Teatro Clássico de Mérida, Espanha (Pancho, 2015). A obra é seminal e Enrique Vargas costuma retomá-la quando busca visitar a si mesmo (Vargas, 2015). Em 2017, foi remontada na Itália, em Toscana, sendo apresentada também em Barcelona (Rojas, 2017). A remontagem mais recente deu-se em 2018, quando o grupo, não pela primeira vez, esteve a ponto de encerrar suas atividades por conta de sua situação econômica. Na ocasião, o *Teatro de los Sentidos* realizou um *crowdfunding* bem-sucedido (*Teatro de los sentidos*, 2018) e *El Hilo* foi

³ Também às vezes descrita como *El hilo de Ariana*.

apresentado no *Polvorín* com temporadas entre outubro e dezembro de 2018 e março de 2019 (Sanchez, 2018).

El Hilo de Ariadna não é uma obra de teatro convencional. Sua estreia se deu em um salão destinado às artes visuais, mas tampouco ela se enquadra como uma instalação. Waldemar Sommer (1992), considera a obra uma síntese entre *happening*, teatro coletivo e instalação. Podemos pensar a obra dentro do que Josephine Machon (2016) denomina *Teatro Imersivo*. Para Vargas, sua obra é uma “máquina de imaginar” (EFE, 2015).

E como foi tecida esta máquina de imaginar?

1. Buscando o fio de Ariadna

Não tivemos a oportunidade de adentrarmos em *El Hilo de Ariadna*. A partir da colagem de diversos relatos sobre as várias montagens e remontagens da obra, tentaremos seguir um fio que nos leve a essa máquina de imaginar.

A sinopse de *El Hilo de Ariadna* convida o público a transformar-se em um viajante mitológico, percorrendo caminhos, encruzilhadas e corredores em busca das pegadas do Minotauro, habitante imemorial do labirinto. O espectador-viajante vai se convertendo gradualmente, sem se dar conta, em um Teseu que joga, através da memória, a busca de seu Minotauro interior. Ao perder seus olhos, o viajante acessa a clarividência de seus sentidos. Para prosseguir o caminho, deve entregar-se ao fio invisível de intuições que não se limita a propor uma informação, mas que revela uma dimensão poética vinculada à memória, à intuição e à premonição (Teatro de los Sentidos, 2012).

O professor Braz Kershaw (1999, p.202, tradução nossa), que assistiu à versão em Londres, no ano de 1996, nos conta que o chamado para a peça era misterioso, contendo as seguintes frases: “Você se atreve? A fazer uma viagem ao desconhecido? A encontrar o Minotauro em seu covil?”, “Não é recomendado para cardíacos”. Combinação de desafio e mistério, aviso antecipado e sedução insinuante, que prometia, segundo o professor, um evento inclassificável.

A obra está arquitetada como um labirinto, composto por diversas câmaras que serão percorridas durante o trajeto individual de cada viajante. Kershaw (1999) nos brinda com esboços dessa estrutura (Figuras 1 e 2). O professor também nos revela que teve acesso aos

mapas do labirinto antes de participar da obra, e que, apesar de seu receio, eles não tornaram previsível o trajeto pelo labirinto. Os mapas são como as imagens da Terra vistas do alto, incapazes de descrever a riqueza de detalhes da vida no planeta, nos conta Kershaw (1999). Esta é uma característica dos labirintos, a sua ininteligibilidade, não é possível repeti-los: após uma primeira vista, não conseguimos conservar a figura em sua totalidade em nossa memória (Otero,1991; Freitas, 1975).

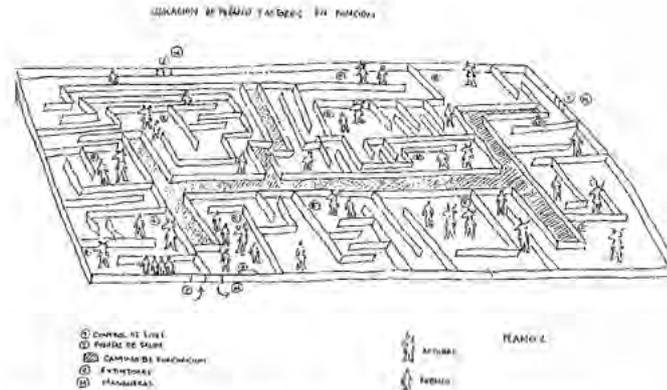


Figure 15 A sketch of *The Labyrinth*, Taller Investigación de la Imagen Dramática, 1996.
Note: The public enter the maze individually at the door marked 2 at the bottom of the sketch.
Source: Reproduced by kind permission of Enrique Vargas

Figura 1 Mapa do labirinto de El hilo de Ariana com a posição dos viajantes e dos habitantes. Fonte: Kershaw (1999, p.205).

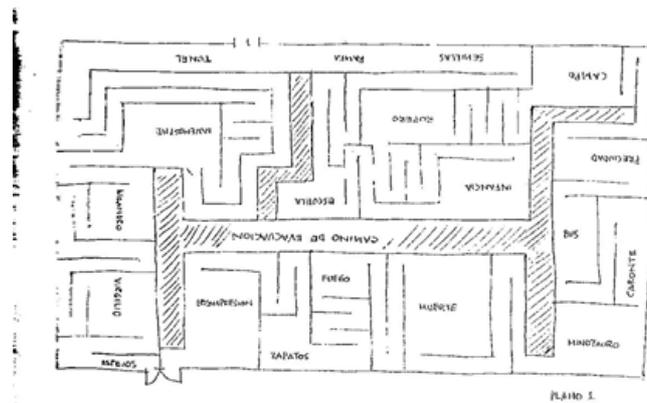


Figure 16 A plan of *The Labyrinth*, Taller Investigación de la Imagen Dramática, 1996.
Note: The maze begins at Espejes and ends at Decompression. Note the alternate routes between Memento and Tunnel, designed to modulate the flow of visitors.
Source: Reproduced by kind permission of Enrique Vargas

Figura 2 - Mapa das câmaras do labirinto de *El Hilo de Ariana*. Fonte: Kershaw (1999, p.207).

Logo na entrada do espetáculo, o público-viajante é convidado a retirar os sapatos e qualquer outra coisa que possa atrapalhar (relógio, bolsa, casaco etc.). Arturo Guerrero, que assistiu a primeira versão do espetáculo na Colômbia, afirma que: “se trata de ingresar a los

túneles negros de El hilo de Ariadna en el mayor despojo posible de cuerpo y alma. Es que adentro lo esperan su segundo nacimiento, su tercera juventud, su primera muerte.” (Guerrero, 199-).

Guerrero (199-) afirma que a obra inicia com um jogo de espelhos que te faz caminhar no abismo. Ali, perde-se a noção de cima e de baixo. Kershaw (1999), diz que após tirar os sapatos, logo sentiu cascalho sob seus pés e, ao longe, pode ver uma luz fraca. Ao aproximar-se dela, recebeu de uma mão um espelho, que deveria segurar horizontalmente sobre o nariz. É nesse momento que se tem a ilusão de caminhar pelo abismo. Segundo Kershaw (1999), parece que se está caminhando sob formas sólidas brilhantes, às vezes parecendo estalactites. E, mesmo que você saiba que está vendo reflexos do espelho, o artifício é tão atrativo, comenta Kershaw (1999, p.192, tradução nossa), que não se tem desejo de quebrar a magia de tão simples truque, pois “o visual se torna visceral”, você realmente sente que seu corpo está atravessando tal inusitado caminho, alega.

Em seguida, nos conta Guerrero (199-), uma voz feminina sussurra o poema *Ítaca*, do poeta grego Konstantinos Kaváfis [1863-1933], e adverte que o viajante está pronto para seguir caminho. Na versão de Kershaw (1999) e de Iachino (2017), o poema pode ser visto na antecâmara antes de adentrar na escuridão. De qualquer forma, ele é um convite para aproveitar a experiência da viagem:

Quando partires em viagem para Ítaca
faz votos para que seja longo o caminho,
pleno de aventuras, pleno de conhecimentos.
Os Lestrigões e os Ciclopes,
o feroz Poseidon, não os temas,
tais seres em teu caminho jamais encontrarás,
se teu pensamento é elevado, se rara
emoção aflora teu espírito e teu corpo.
Os Lestrigões e os Ciclopes,
o irascível Poseidon, não os encontrarás,
se não os levas em tua alma,
se tua alma não os ergue diante de ti.
Faz votos de que seja longo o caminho.
[...] (Kaváfis, 2006. p. 100).

Assustado e intrigado ao mesmo tempo, comenta Alessandro Iachino (2017), o viajante para alguns minutos diante de uma porta fechada, ao lado de uma mala já cheia de sapatos de quem, antes dele, fez o mesmo trajeto: sozinho, no silêncio, reflete sobre as sereias e ninfas

que poderá encontrar, sonhando com os tesouros que irá colecionar pelo caminho. Pisando em areia, segue o convite de um homem para adentrar em um quarto escuro, onde recebe o convite para sentar-se em um banquinho.

Na penumbra iluminada por algumas lâmpadas, continua Iachino (2017), o olhar do viajante repousa sobre uma mesa onde potes parecem conter especiarias. Através dos seus aromas, é possível reconhecer o alecrim, o incenso, o sal. A sua odisseia privada começa numa cozinha, nos gestos com que o hóspede mistura fios de lã e terra, medo e mistério. Só quem deixou o passado para trás, talvez, assevera Iachino (2017), possa enfrentar a escuridão: subir as escadas que dominam o fundo da pequena sala para, depois, descer ao abismo.

Kershaw (1999) relata que se chega a um local com pouca luz, cheirando a barro e folha molhada, onde encontram-se dois homens sentados. Não há muito tempo para se observar a cena, pois logo uma voz lhe chega aos ouvidos pedindo que feche os olhos. Então, uma mão pega seu dedo e o faz percorrer por um barro viscoso e úmido. “Seria um mapa? Uma linha indicando onde se está?” Pergunta-se Kershaw (1999, tradução nossa) que, sem tempo de decidir, é levado às costas de seu guia. A carne torna-se um novo território a ser seguido, afirma. Mensagens são sussurradas: “seus olhos estão em suas costas”, “seus dedos são seu nariz”, “você pode saborear pelos dedos”, “aquele que arrisca perde algo, aquele que não arrisca perde tudo”. Você abre seus olhos e é deixado sozinho em outro corredor escuro com, aparentemente, nenhuma outra opção senão continuar, prossegue o professor.

A descida ao abismo começa na escuridão, onde o viajante se perde em um túnel que vai se estreitando e o obriga a agachar-se até dar-se conta que ele não cabe mais ali. Encontra um pequeno orifício, de onde precisa sair, vivendo uma espécie de primeiro nascimento. O viajante, literalmente, cai em uma piscina de grãos de arroz ou milho e é recolhido por uma mulher, que o acalenta e o protege (Rey, 2015). Este percurso é detalhado por Miguel Sarmiento:

Madre es la cuarta cámara del laberinto “El Hilo de Ariadna”. A ella se llega después de un camino de preparación sinuoso y en penumbra, que de manera sutil se transforma en un túnel con el suelo y las paredes blancas y blandas. Todo es mullido y está lleno de pétalos de flores. Suena el latir de un corazón, muy suave, a penas audible. Es un camino que conviene hacerlo a gatas, que se va angostando, que se hace cada vez más estrecho y donde el cuerpo se aprieta. Es un camino que desde el goce poco a poco te va pidiendo valentía y esfuerzo. Al final ves unos escalones que llevan a un pequeño agujero. Es un hueco negro, completamente oscuro, un cambio abrupto. Cuanto te asomas sólo intuyes un desnivel, pero no logras

ver absolutamente nada. Para avanzar debes dejarte caer, deslizarte en la total incertidumbre. La gente suele gritar. Caes en una sustancia extraña que te recibe con suavidad. Te hundes en una piscina de semillas de maíz. Todo queda quieto, oscuro y en silencio. Aquí está tu cuerpo, tu propio corazón y tu espiración. Te mueves, te acomodas, te agazapas, reconoces tu cuerpo en este líquido seco. Escuchas el silencio. Luego de un rato sientes un movimiento lento. Suenan semillas de maíz cerca de ti, es otro cuerpo que se mueve muy suavemente y que se ubica justo a tu lado. Es la habitante de esta cámara. Te busca, te ofrece su mano, sientes sus dedos finos y firmes. Con un tacto mínimo va moviendo tu cuerpo, logra que te acomodes hasta llegar a un abrazo. Es una mujer que en silencio te envuelve como a un niño en su regazo. El abrazo se mantiene hasta que tu respiración se calma y la tensión de tu cuerpo se transforma en tranquilidad. La oscuridad es total y tus imaginarios se desencadenan como el viento (Sarmiento, 2008, p.34).

Em seguida, conforme Rey (2015), chega-se à câmara denominada *Mnemosine*, que evoca a memória, o mundo da infância, do período escolar, com seu cheiro de giz, borracha, texturas de carteiras e uniformes. Na continuação, o visitante encontra um armário cheio de roupas e depara-se com uma espécie de menestrel, que brinca com os diferentes chapéus e vestidos, fantasia o viajante e o convida a atravessar o armário, adentrando por entre as roupas.

Prosseguindo, o viajante chega ao espaço agitado da vida cotidiana. Entra em uma espécie de ônibus abarrotado de gente (metade atores, metade bonecos) e avança até chegar a seus ouvidos o ronco de uma fera (Rey, 2015).

Segue-se um corredor e passa-se a ouvir gritos. O cheiro de musgo, terra e animais fétidos vai crescendo e, de repente, chega-se à casa do Minotauro. A luz é tão pouca que parece que o Minotauro está por todas as partes, até que ele surge do outro lado, em uma tela de vidro. Encontra-se no fundo de um estábulo uma espécie de animal ferido lamentando-se, porém, cheio de vitalidade. É um habitante com uma máscara gigante de touro e o corpo desnudo (Rey, 2015; Kershaw, 1999). Através de um truque de luz, o Minotauro alternadamente parece ter a cabeça do viajante e depois o seu corpo. Um efeito de início desconcertante, afirma Kershaw (1999), mas logo se percebe que a fera espelha os movimentos e você começa uma dança com ela, uma espécie de dança lenta e extática.

O próximo encontro é com a *Morte*. Pouco a pouco, chega-se a uma porta. O viajante é conduzido a deitar-se nela. Lentamente, a porta passa a mover-se e fica na posição horizontal. Podem-se ouvir cantos tântricos e o som persistente de batidas de coração. Rey (2015) afirma que o grupo cria uma tensão milimétrica durante a reprodução dessa descida

do viajante, criando uma mescla entre a placidez e o pânico. O viajante se encontra em uma espécie de cama de hospital, coberto por lençóis, enquanto cantos fúnebres o acompanham.

Depois da experiência da morte, chega-se, comenta Sarmiento (2008), a uma câmara denominada *Fogo*. Ali, há uma cadeira e, em frente, uma vela. Em meio a um fundo silencioso se produz um gozo de introspecção e contemplação. A chama integra o mundo e devolve a calma, afirma Sarmiento (2008). Na descrição de Rey (2015), a câmara é composta de um espaço semicircular, como se fosse uma caverna, cheia de areia ou granito, um material que evoca algum planeta estranho. Neste lugar não há nada, salvo um homem frente a uma pequena fogueira, que é alimentada com gravetos. O viajante senta-se em frente ao fogo. Nada acontece. Está-se como fora do tempo e espaço. Não há palavras. Chega um momento em que se supõe que o viajante já ficou tempo suficiente e o percurso chega ao fim.

A última câmara é denominada *Descompressão*. É um espaço limiar entre o labirinto e a vida cotidiana. Como um mergulhador de águas profundas, o viajante não pode voltar direta e rapidamente para a superfície. Nesse espaço, pode beber algo e registrar de alguma maneira seu vivido.

É na *Descompressão* que o viajante encontra seus sapatos, dificilmente acreditando que eles são seus, sublinha Kershaw (1999). Sapatos, que Beatriz Calvo (apud Escalante, 2022, p.34, tradução nossa) nos conta que teve dificuldade em tirar na entrada do labirinto, pois não é “das pessoas que tiram seus sapatos facilmente, nunca”. Além disso, ela percebeu que a entrada era em um local e a saída em outro e, então, preocupou-se com os sapatos. Disseram para que não se preocupasse, pois quando chegasse ao final os encontraria: “e me lembro que quando eu saí, eu não podia acreditar que eles estavam ali, parecia algo mágico (risos)”.

A estrutura labiríntica e a Jornada do Herói

A estrutura labiríntica de *El hilo de Ariadna* equivale a estrutura básica da trajetória do herói apresentada por Joseph Campbell (1997). Primeiro algo chama a atenção, incita a curiosidade do público para adentrar na aventura — a promessa de evento inclassificável de que fala Kershaw (1999).

Depois, chega-se a fase de preparação, quando o herói/viajante recebe seu amuleto e é preparado a entrar no jogo — aqui podemos pensar na retirada dos

sapatos e objetos, no recebimento do poema, na primeira mão e nas instruções recebidas: “seus olhos estão em suas costas, seus dedos são seu nariz, você pode saborear pelos dedos. Aquele que arrisca perde algo, aquele que não arrisca perde tudo” (Kershaw, 1999, tradução nossa).

Em seguida, passa-se pelas provas, que desafiam o viajante — seguir pelos caminhos escuros, seguir pelo desconhecido. Chega-se, então, à culminação, o ápice do percurso — o encontro com o Minotauro.

A última parte da trajetória é o retorno, quando, no limiar, o herói deixa as forças transcendentais para trás e o mundo é, de alguma maneira, restaurado — a Câmara de Descompressão.

O herói, adverte Campbell (1997), não consegue nunca trazer em sua totalidade o que encontrou ao adentrar no desconhecido: “Todavia, sempre deve restar, do ponto de vista da consciência vigil normal, uma certa inconsistência enigmática entre a sabedoria trazida das profundezas e a prudência que costuma ser eficaz no mundo da luz” (Campbell, 1997, p.213). Assim que, relatar a passagem pelo labirinto é uma tarefa que não pode ser cumprida em sua totalidade, afinal, como dizer o indizível?

Nora Eidelberg (1993), que presenciou a obra em suas primeiras apresentações na Universidade de Bogotá, conta que, ainda que o temor do desconhecido prevaleça durante toda a trajetória, a sensação de tocar coisas desconhecidas, degustar sabores acres e sentir cheiros insondáveis aguça os sentidos e a curiosidade. Para ela, na trajetória há uma regressão à infância, às memórias indelévels, aos sons indefinidos.

Eidelberg (1993) pergunta se a intenção da experiência seria a de confrontarmos-nos com nossos próprios medos interiores e sair do labirinto que nos aprisiona. Sobre a experiência da morte e renascimento, relata ter encontrado uma imensa paz e um silêncio tranquilo enquanto estava deitada, pois sabia estar rodeada por seres calorosos que vigiam e se doam aos viajantes.

Sobre a possibilidade de revelar o que se passara dentro do labirinto, Eidelberg (1993, p.202) comenta que: “¡Como si se pudieran explicar con palabras los sentimientos atávicos que nos sobrecogen! Salir al entorno exterior después de andar por estos vericuetos, es como despertar de un sueño arrollador del que no se quisiera salir”.

Kershaw (1999) também aponta essa dificuldade. Para ele, qualquer descrição do labirinto não irá revelar o impacto provocado durante a jornada. Não há

como explicar o presenciar a escuridão, a desorientação no tempo e espaço, a constante incerteza e expectativa, a substituição do visual pelo tátil, a riqueza de texturas e cheiros, os encontros íntimos com os habitantes etc.

Também Alvarez ([2001?]) afirma que não pode contar muito sobre o labirinto, mas recomenda que cada viajante faça com que seu trajeto por ele seja longo (como sugere o poema) para que se possa guardá-lo para sempre na memória.

Beatriz Calvo (apud Escalante, 2022), jornalista na época, comenta que a obra faz com que a pessoa descubra o que quer e que se surpreenda ao ver que a morte não causa medo. A também jornalista Angela Ortega (apud Escalante, 2022, p.32) afirma ser uma experiência estremeceadora, que se sai com vontade de retornar a entrar e que “el éxito radica en que lo hacen tener a uno la experiencia... y la reflexión de nacer y morir. Tú evocas tu propia vida”.

Kershaw (1999, p.207, tradução nossa), teve acesso a alguns comentários deixados na câmara de *Descompressão* que iam desde raros “Nunca mais, foi um inferno” a abundantes “Eu nunca me senti tão feliz em toda minha vida”, “Eu levarei esta experiência comigo onde for” e “Obrigado por terem devolvido minha vida”.

Como aponta o crítico Santiago Fontevila (2003), é possível que alguém passe pelo labirinto sem sentir nada, que apenas olhe, pois “*como en todos los juegos, sólo lo disfruta el que quiere jugar*”. Esse é o caso do relato do diretor, ator, crítico e dramaturgo colombiano Hugo Afanador (apud Escalante, 2022, p. 25), que parece não se ter deixado entrar no jogo:

En este momento no recuerdo imágenes concretas, y tampoco tuve experiencias muy fuertes porque estaba muy consciente del artilugio. Como cuando uno va a ver el espectáculo de un mago; uno entra dentro de la fantasía, pero a la final sabe que es mentira. Personalmente me aburrí un poco la experiencia porque antes de empezar el recorrido, hay una serie de situaciones que va creando el director; una serie de expectativas menciona cosas... y eso me parece que está por fuera del teatro.

Se para adentrar no labirinto é preciso entrar no jogo, de que jogo estamos falando? Assim como Huizinga (2000), Enrique Vargas (2005), antropólogo, debruçou-se nas relações entre jogo, mito e rito. Para ele, a única forma de ritual possível atualmente é o estruturado como um jogo. Ele deve ser uma ação livre que nos coloca em comunicação com o espaço, com o universo e conosco mesmos.

Como provocar o desejo de entrar no jogo? Para o *Teatro de los Sentidos* isso se dá através da curiosidade. É ela que nos move, que nos provoca a entrar no labirinto

desconhecido. Se, no entanto, o medo do desconhecido é maior que a curiosidade, fica-se paralisado, não há possibilidade de jogo. Por outro lado, se o jogo não provoca medo, se não é desafiador, tampouco é um bom jogo. Para armar um bom labirinto, é preciso criar a curiosidade que vence o medo. Ela deve motivar o primeiro passo do viajante, explica Enrique Vargas (2012).

Após o primeiro passo, na descrição de *El hilo de Ariadna*, vimos que, em muitos momentos, o viajante depara-se com a escuridão ou com apenas um faixa de luz. A escuridão, é um dos elementos que compõe a Poética do *Teatro de los Sentidos*, fazendo parte de sua caixa de ferramentas (*Caixa D'Eines*). Por sua íntima ligação com a imaginação, é nela que iremos nos debruçar a seguir.

A Escuridão

Na busca por um teatro que opere com todos os sentidos, há um que, por ser supervalorizado na cultura ocidental, pode atrapalhar: a visão, ou o “imperialismo do olhar” de que fala Didi-Huberman (2005). No mundo da tirania dos olhos, até as crianças, bombardeadas de imagens, estariam perdendo o “senso profundo de ver”. Para Bachelard (2009, p.122): “Crianças, nos são *mostradas* tantas coisas que perdemos o senso profundo de ver. Ver e mostrar estão fenomenologicamente em violenta antítese”.

Segundo Miguel Jofré Sarmiento (2008), a escuridão apaga os contornos. Deixa o mundo em suspenso, tornando-se potência, e amplificando alguns elementos. Por isso uma mão, um toque, pode adquirir o tamanho do mundo. Assim, para Kershaw (1999) no labirinto “a carne tornou-se um novo território a ser seguido” e Sarmiento (2008) evoca a imagem da mão e os dedos finos e firmes que com um mínimo tatear conduziram a um abraço.

O desafio do *Teatro de los Sentidos* é de que a escuridão não isole, mas faça com que o viajante adira ao imaginário sugerido. Para isso, é necessário criar confiança. Confiança que aparece no relato de Eidelberg (1993), que sabia estar rodeada por seres calorosos que vigiam e se doam aos viajantes.

Essa sensação de estar no escuro e sentir seres calorosos encontramos no relato de Calvo (apud Escalante, 2022, p.34, grifo nosso):

Después de eso, sí, yo como que **me imaginaba la casa**. Recordé que cuando niña me hicieron el diagnóstico de la miopía y me dijeron

que era progresiva, y progresiva quiere decir que va aumentando y uno puede quedar ciego, y el médico que me dijo que sí, que si no usaba las gafas bien, iba a pasar. Entonces esa noche llegué a mi casa a recorrerla con los ojos cerrados, haciéndome trampita, para aprendérmela para cuando estuviera ciega (risas). Entonces rememoré eso y era una cosa, así como de sentirme en una experiencia que conozco, pero a la vez no. Y bueno, la cosa impresionante que siempre recuerda uno de eso, creo que a todos nos queda, es cuando llegamos a donde la mamá. O sea, **llegar a ese sitio como redondo, uno lo siente como redondo, como envolvente y de pronto el arrullo de la mamá fue muy placentero**, no es de esas cosas que le dan a uno alegría con nostalgia sino mucho placer. Me daba **mucho placer**. Como **calorcito** y que como yo no me quería ir de allá. No sé en qué momento, no fue mi decisión salirme de allá, no sé de qué manera suave me sacaron de ahí porque pues tampoco siento que me hubieran echado, pero yo recuerdo que me quería quedar ahí.

O relato apresenta diversas imagens que nos remetem à *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (2000). O labirinto e suas câmaras, evocam a profundidade dos devaneios, a fenomenologia da imaginação: a caverna, a casa, o interior das coisas (os espaços internos), o ventre, o redondo...

Percorrer a casa de olhos fechados, encontrar a escuridão é algo que não faz parte de nosso cotidiano. Nas grandes cidades, não temos contato com ela. Não há mais noite, já dizia Paul Virilio (1994), ninguém consegue encontrar na cidade um espaço escuro, não vigiado. Por isso, caminhar na escuridão em nosso mundo intensamente iluminado e vigiado, pode ser um exercício de liberdade. É o que fala Michel Serres (2001, p. 63, grifo nosso):

Gosto de viver na obscuridade, no sentido material como no moral - **o homem de visão não goza de liberdade -, eu me exercito em ver no escuro**. Geralmente a luz parece grosseira, agressiva, algumas vezes cruel; espera a noite, regozija-te com os crepúsculos, acende a lâmpada raramente, deixa vir o escuro. A noite brilha como um diamante negro, reluz por dentro. O conjunto do corpo vê a vizinhança próxima das coisas, a presença delas carregada de noite, sua tranquilidade. Toda luminosidade viva as expulsa dessa paz, tira a minha. **Meu corpo de sombra sabe avaliar as sombras, desliza entre elas, entre o silêncio delas, dir-se-ia que as conhece. Elas exaltam a mais fina atenção, revelam mesmo a finura, a pele toda vive. A luz negra é tão rara que quase tudo é feito sem o menor acréscimo de luminosidade, até caminhar por uma estrada em curvas, sem a lua. A planta do pé começa a saber mais, os ombros roçam os galhos, a pedra do córrego brilha serenamente**. Podemos fazer quase tudo sem luz, salvo escrever. Escrever requer luzes. Viver se satisfaz com penumbras, ler exige a claridade.

Não se sabe se Michel Serres tenha alguma vez percorrido um labirinto preparado pelo *Teatro de los Sentidos*, mas a descrição acima, principalmente o trecho destacado, bem que poderia ser o relato de uma passagem por um labirinto como *El hilo de Ariadna*.

Parte da investigação da escuridão do *Teatro de los Sentidos* aborda o olhar. Olhar que no espaço busca pequenos frames, enquadramentos de objetos e cria um percurso, com cheiros, toques, sons, palavras. Esses enquadramentos devem ser vistos no tempo de uma piscadela, tão rápida que não se tenha tempo para racionalizar o que se viu. “Sem tempo para decidir”, nas palavras de Kershaw (1999).

A piscadela seria um entre, estaria entre o real e a imaginação. É a este entre que Enrique Vargas e seu *Teatro de los sentidos* quer nos conduzir. Ele aproxima-se ao que Didi-Huberman se refere em o seu *O que vemos, o que nos olha*:

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). **Há apenas que se inquietar com o entre [...]** (Didi-Huberman, 2005, p.77, grifo nosso).

A piscadela, o momento entre ver e não ver, ou entre o desperto e o dormido, é o momento em que, para Bachelard (2009), a subjetividade se entrega a espontaneidade das imagens brotantes. Esse estado de penumbra da mente é um convite a liberdade e à criação. É na *Poética do devaneio*, para Bachelard, que o “eu” se difunde ao mundo.

Dando importância a este ver e não ver, Enrique Vargas (2013) afirma uma Poética da distância, que passa por não ilustrar ou demonstrar algo (tautologia). Quanto mais se mostra, menos espaço há para imaginação. Por isso, nos labirintos há muita escuridão e penumbra. A ideia é a de que quando não há possibilidade de se ilustrar algo, quando a ambiguidade aparece, é possível imaginar. O *Teatro de los Sentidos* é todo sugestão, nunca demonstração. É o que Pancho, habitante responsável pela iluminação da maioria dos espetáculos do grupo, nos conta:

Entonces, si se parte de la premisa que menos es más, si se parte de la premisa que imaginar y no ilustrar, otro punto es... Sugerir y no dar todo. Sugerir algo. Sobre estos conceptos, un objeto iluminado a una cantidad alta de luz es evidente, entonces al tener más luminosidad me trae lo objeto ahí a la hora, aquí mismo lo tengo. En un marco más de oscuridad, se baja al 15% la luz, ese objeto cobra otra dimensión. Como decía Andrei Tarkovski, estos espacios fantasmagóricos, que lo cubren la niebla, que provienen del pasado, que nos trae el vestigio de lo que queda de la memoria de lo pasado.

Si tu traes este objeto ilumina con 15% algo pasó, y que es que lo sucede que el objeto en este momento es un vehículo para algo más que tiene que ver con la memoria de la persona que lo observa. El objeto cobra un sentido, en una pequeña historia o en una parte de tu propia memoria. Porque no lo alcanzas saber bien, porque te plantea una pregunta, porque te hace otra vez recobrar la memoria del cuerpo. Tu cuerpo cambia, está más atento. [...] Y si no sé mucho bien lo que es me ayuda a imaginar y ah, entramos ahí en el terreno que nos interesa [faz uma outra entonação], la imaginación, **allí queremos llegar, queremos imaginar** (Pancho, 2015, grifo nosso).

A luz em intensidade baixa sob o objeto não deixa claro, evidente, o que se vê. Todos os objetos na penumbra, no escuro, são misteriosos. Como diz Pancho (2015), a escuridão ativa a curiosidade e faz o corpo mover-se para tentar buscar o objeto, faz nos imaginar o que seria, o que poderia ser. Para Lassus (2015), a poética do *Teatro de los Sentidos* nos livra de clichês e imagens que nos são impostas para acessar a uma nova (outra) disponibilidade imagética.

Para que a imaginação ocorra, é fundamental que haja espaço para ela. Se o espetáculo mostra tudo, se tudo é já dado, tal qual é o caso de muitas imagens televisivas, não há espaço para imaginar. Como afirma Bachelard (2001), uma imagem fixa, estável, definitiva, corta as asas à imaginação.

A imaginação é, para Bachelard (2000, 2001), a potência maior da natureza humana. É nossa faculdade de deformar, de modificar imagens. Imagens que passam, ultrapassam a realidade. A escuridão, o jogo com a penumbra, utilizadas nos labirintos do *Teatro de los Sentidos*, fomentam à imaginação e a fuga das imagens habituais, evidentes. Essas que, para Bachelard (2001), seriam contrárias às “forças imaginantes”, bloqueariam a imaginação.

Se posso imaginar, posso criar. Essa é a premissa da qual parte o *Teatro de los Sentidos*. Pois, assim como afirma Bachelard, para criar é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos:

Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material (Bachelard, 2002, p.20).

Precisamos ao percorrer o labirinto, perseguir essas imagens de sonhos, com a ajuda da escuridão, da penumbra, da piscadela. Retomando o pensamento de Didi-Huberman, parece-nos que a estética do *Teatro de los Sentidos* seria daquelas belas que

para se abrir à dimensão do visual seria necessário fechar os olhos, embora não pareça condenada ao fracasso ou à loucura:

As mais belas estéticas – as mais desesperadas também, pois em geral estão voltadas ao fracasso ou à loucura – seriam então as estéticas que para se abrir inteiramente à dimensão do visual, gostariam que fechássemos os olhos diante da imagem, a fim de não mais vê-la, mas de somente olhá-la, e não mais esquecermos o que Blanchot chamou “a outra noite de Orfeu” (Didi-Huberman, 2013, p 206, grifo do autor).

Encerramos nossa viagem assim, fechando os olhos diante da imagem do labirinto. Buscando nela essa “outra noite de Orfeu”, ou seja, o segredo, o mistério, o obscuro. Essa é a busca da arte, do teatro, buscar alcançar esse mistério que nunca será revelado.

Referências

ÁLVAREZ, G. Moral. Oler la poesia más hermosa. **El Diario Alerta**. Santander, junho de [2001?]. Arquivo TDLS.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CORONATO, Vívian de Camargo. **No labirinto dos sentidos: Teatro de los Sentidos**. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós Graduação em Teatro (PPGT), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CORPAS, Andrés. El Polvorín, escenario teatral. **El Mundo**. Barcelona, 07 out. 2012. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/03/barcelona/1349286469.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2005.

DRAMATÚRGIA del Sentir y Poética de la Coincidencia Significativa. Universitat de Girona. Disponível em:

<https://www.fundacioudg.org/print_pdf_calendar.php?idMav=1473&language_id=2>.

Acesso em: 29 jan. 2024

EFE. Triunfa el Hilo de Ariadna. **El Tiempo**. 30 abril 1993. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-113954>>. Acesso em: 27 set. 2015.

EL TEATRO de los Sentidos gestionará El Polvorín. **El País**. Barcelona, 10 jun 2004. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2004/06/10/catalunya/1086829652_850215.html>. Acesso em: 01 dez. 2015.

EIDELBERGE, Nora. Plays in Performance. **Latin American Theatre Review**. vol. 26 n; 2. Prim. 1993. (p.201-202).

ESCALANTE, Laura Juliana Ángel. **Retorno al Hilo de Ariadna**. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2022. Disponível em: <<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/31279/%C3%81ngel%20Escalante,%20Laura%20Juliana.%202022.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

FONTEVILA, Santiago. El goce del juego y del ritual. **La Vanguardia**. Barcelona, 17 jul. 2003. Disponível em: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/07/17/pagina-43/34000021/pdf.html>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

FREITAS, Lima de. **O labirinto**. Lisboa: Acádia, 1975.

GUERRERO, Arturo. Ariadna y la primera muerte. **Nueva frontera**. [Colombia], [ca.199- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

IACHINO, Alessandro. Seguendo il filo di Arianna. Dentro il labirinto di Enrique Vargas. **TeatroCritica**. 25 set. 2017. Disponível em: <<https://www.teatrocritica.net/2017/09/seguendo-filo-arianna-dentro-labirinto-enrique-vargas/>> Acesso em 24 jan. 2024.

JARRA, Nelson. Barcelona, 22 jul. 2015. Entrevista cedida a Vivian Coronato. Mp3.Entrevista.

KAVÁFIS, Konstantinos. Itacas *In Poemas de Konstantinos Kaváfis*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo, Odysseus, 2006.

KERSHAW, Braz. **The radical in Performance**. London: Canada: Nova York: Routledge, 1999.

LASSUS, Marie-Pierre. **Musique art de l'aurore** - A l'écoute des villes d'ombre du théâtre de sens. França: L'Harmattan, 2014.

MACHON, Josephine. Immersive Theatres. Estados Unidos: Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.

MUÑOZ-ROJAS, Ritama. 'El hilo de Ariadna' prorroga su representación en 'La Peineta'. **El País**. Espanha, 10 set. 1994. Disponível em: <elpais.com/diario/1994/09/10/madrid/779196265_850215.html>. Acesso em: 08 dez. 2015.

OTERO, Luis Miguel Martinez. **El labirinto**. Barcelona: Obelisco, 1991.

PANCHO (Francisco Javier Garcia). Barcelona, 22 jul. 2015. Entrevista cedida a Vívian Coronato. Mp3.Entrevista.

POSGRADO en Lenguaje Sensorial y Poética del Juego. **Educaweb**. Disponível em: <https://www.educaweb.com/curso/posgrado-lenguaje-sensorial-poetica-juego-barcelona-199755/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**.v.1 n.15 out. 2010. pp. 107-122.

REY, Sandro Romero. **Género y destino**: la tragedia griega en Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015. Disponível em: <http://dea.udistrital.edu.co:8080/documents/10033143/45b7dda6-e493-4c85-83b9-519fde2ce7a9>. Acesso em: 24 jan. 2024.

ROJAS, Juan Carlos. Enrique Vargas, el maestro de los sentidos. **El Tiempo**. Colombia, 12 nov. 2017. Disponível em:<<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/enrique-vargas-habla-del-remonaje-de-la-obra-el-hilo-de-ariadna-150458>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

SARMIENTO, Miguel Jofré. **Condiciones de posibilidad para la emergencia de realidades envolventes**: estudio etnográfico de una compañía de teatro. (Investigação). Departamento de Psicología Social. Universidade Autonoma de Barcelona, 2008. Disponível em: <<https://portalrecerca.uab.cat/ca/studentTheses/condiciones-de-posibilidad-para-la-emergencia-de-realidades-envol>>. Acesso em: 05 out. 2015.

SANCHEZ, Ana. El Minotauro de Montjuïc. **El periódico**. Barcelona, 18 abr. 2018. Disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/que-hacer/20180418/teatro-sentidos-hilo-ariadna-laberinto-minotauro-montjuic-6767395>. Acesso em: 05 fev. 2024.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: a filosofia dos corpos misturados. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOMMER, Waldemar. El Hilo de Ariadna. **El Mercurio**. Colombia, 23 mai. 1992.

TEATRO DE LOS SENTIDOS. **Compañía**. Disponível em: <https://www.teatrodelossentidos.com/compañia>. Acesso em: 29 jan. 2024.

TEATRO DE LOS SENTIDOS. **Teatro de los Sentidos**. Barcelona, [2012]. 13p. Pdf.

TEATRO DE LOS SENTIDOS. Apoya el teatro de los sentidos. **Ulule**. Barcelona, 2018. Disponível em: <<https://es.ulule.com/apoya-el-teatro-de-los-sentidos>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

VARGAS, Enrique. Entrevista. **Teatro Gramul**. 2005. Disponível em: <<http://www.ygramul.net/intervargas.html>>. Acesso em: 19 set. 2015.

VARGAS, Enrique. **La poética de los sentidos**. 1'12''27. (Palestra) 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKmkZmulnR8>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

VIRILIO, Paul. **Máquina de Visão**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1994.

Recebido em 30/01/2024

Aceito em 29/05/2024

“O CORPO É UMA MEMÓRIA”: MARCAS NO CORPO COMO *PERFORMANCE* RITUALÍSTICA EM FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL (1895-1984)

Paulo Biscaia Filho¹

Resumo: Este artigo explora o significado e a importância da tatuagem como forma de expressão cultural e espiritual, a partir do estudo de Febrônio Índio do Brasil, um criminoso que marcou seu corpo e o de suas vítimas. Analisamos a relação entre tatuagens, cultura e identidade, examinando como as marcas corporais se tornaram parte de um ritual religioso e performativo, com elementos dramáticos, criado por Febrônio. O estudo se baseia em registros históricos da prática de tatuagem em diversas culturas, demonstrando que a marca deliberada no corpo tem sido utilizada como meio de expressão artística e religiosa ao longo dos tempos.

Palavras-chave: Tatuagem; Expressão Cultural; Identidade,

"THE BODY IS A MEMORY": MARKS ON THE BODY AS RITUALISTIC PERFORMANCE IN FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL (1895-1984)

Abstract: This article explores the meaning and importance of tattooing as a form of cultural and spiritual expression, based on the study of Febrônio Índio do Brasil, a criminal who marked his body and those of his victims. We analyze the relationship between tattoos, culture, and identity, examining how bodily marks became part of a religious and performative ritual, with dramatic elements, created by Febrônio. The study is based on historical records of tattooing practices in various cultures, demonstrating that deliberate body marking has been used as a means of artistic and religious expression throughout history.

Keywords: Tattoo; Cultural Expression; Identity

¹ Paulo Biscaia Filho é Mestre em Artes pela Royal Holloway University of London e Doutorando em História pela UFPR. Professor na UNESPAR Campus Curitiba II. Diretor de cinema e teatro pela produtora Vigor Mortis. Vencedor de diversos de prêmios internacionais por seus longas Nervo Craniano Zero (2012), Morgue Story (2009), Virgin Cheerleaders in Chains (2018) e A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti(2022). Autor do livro 'Palcos de Sangue' e roteirista nos dois volumes da série 'Vigor Mortis Comics'.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

O dístico no peito

Eu sou Filho da Luz - Este é o dístico que traz tatuado no peito um criminoso repelente que nestes últimos dias ocupou a atenção dos jornais. Monstro sem piedade, sem nada de humano a não ser, infelizmente, a forma, esse desgraçado se diz adepto de uma religião especial [...] Filho das trevas, comparsa do Maldito, diz-se Filho da Luz. Sempre assim o mal macaqueia o bem e o diabo tenta imitar a Deus. Quem sabe esse repugnante celerado não é sua vítima da Magia Negra que campeia por aí, do baixo espiritismo, dos candomblés, enfim dum satanismo torpe que sujos charlatães exploram?... (“Eu sou filho da luz”, Fon-Fon, setembro de 1927, p. 54. apud: Bastos, 1994, p. 69)

Vários são os pontos de interesse pelo estudo de caso do assassino Febrônio Índio do Brasil. As motivações dos crimes geram debates que culminam na transferência, em 1929, do presídio ao manicômio, como o interno 0001. Soma-se a isso a relação de fascínio do poeta modernista francês Blaise Cendrars, que o visita no cárcere e escreve um artigo que faz parte do compêndio de escritos do artista sobre identidades culturais brasileiras. Antes da prisão, Febrônio escreve um livro que se estabelece como evangelho de doutrina religiosa criada a partir seus delírios. Sob o título *Revelações do Príncipe do Fogo*, o livro “pretende representar (...) a identidade de Febrônio, suas tatuagens e vítimas deslocam-se para uma figuração onírica” (Ferrari, 2013, p. 202). Do encontro com Blaise Cendrars, Febrônio confessa:

Uma Dama Loura, com longos cabelos de ouro, que me declarou que Deus não estava morto e que era minha missão anunciá-lo ao mundo inteiro. Que, para isso, eu devia escrever um livro e marcar os jovens eleitos com as letras D.C.V.X.V.I., tatuagem que é símbolo do Deus-Vivo, ainda que com o emprego da violência!” (Cendrars, 1976, p. 179).

Em tangência com elementos de iconografias místicas, este estudo concentra-se nas tatuagens de Febrônio como forma de expressão e identidade diante de seu ideal religioso. Não apenas aquelas em seu próprio corpo, mas também as infligidas nos corpos de suas vítimas. No peito do profeta-assassino está a frase: “Eis o filho da luz”. Em volta do abdômen e costas, a sequência de letras ordenadas pela Santa Loura em seu sonho. A presença de tais tatuagens, assim como a cultura de marcações no corpo que o precede, é foco neste artigo enquanto fenômeno ritualístico e performance de criação de uma identidade que carrega em si séculos de tradições, procedimentos e dogmas. Ao usar como referência as construções históricas do ato de tatuar-se em certos grupos culturais e sociais, tentamos

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

compreender o significado das marcações no corpo de Febrônio e de suas vítimas. Clastres faz a relação entre o estabelecimento de leis, por meio da escrita – e, em especial, da escrita no corpo –, compreendendo que existe uma pluralidade de sociedades originárias, em que existem construções ritualísticas claras para marcar a transição dos jovens para a fase adulta. Nesse caminho, ainda reconhece que ritos de passagem são formados por práticas de dor infligida ao corpo e os registros como marcas permanentes, tais quais piercings, cicatrizes e tatuagens.

Inscritos na profundidade da pele, atestarão para sempre que, se por um lado a dor pode não ser mais do que uma recordação desagradável, ela foi sentida num contexto de medo e de terror. A marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo traz impressos em si os sulcos da lembrança – o corpo é uma memória (Clastres, 1990, p. 201).

A raiz da palavra tatuagem tem origem na formação onomatopaica do som da agulha batendo na pele, na cultura de prática e linguagens taitianas. "Tatau" (em alguns estudos apenas "tau") significa “ferida, desenho batido”. O termo aparece pela primeira vez em diários de bordo escritos por Joseph Banks – um naturalista que integra a tripulação do navio capitaneado pelo britânico James Cook (1768-1771). A partir do encontro com culturas de ilhas dos mares do sul, o uso de tatuagem passa a ser difundido no ocidente por marinheiros. No entanto, práticas de alterações corporais, por escarificação, sem e com pigmentação, são tão antigas quanto a humanidade e se espalham por diversas culturas, com variações e opressões morais de acordo com as particularidades a cada época e sociedade. Névoas do tempo borram dados específicos, que poderiam datar uma única origem da tatuagem. Entretanto, podem ser pontuadas algumas descobertas arqueológicas, que fornecem caminhos para compreender os princípios culturais desses processos, enquanto formas de expressão artística e religiosa.

Data do período Neolítico o registro material mais antigo de corpo com marcas cutâneas intencionais. O corpo batizado pelos cientistas como “Ötzi”, foi encontrado nos Alpes italianos em 1991, encrostado em gelo. O “Homem do Gelo” europeu morre e é enterrado sob a geleira alpina, ao longo da fronteira austríaco-italiana, por volta de 3250 a.C. Ao todo, Ötzi tem 61 tatuagens em todo o corpo: no pulso esquerdo, parte inferior das pernas, parte inferior das costas e tronco. Entre as marcas, podem ser encontradas sete linhas paralelas no braço e duas em volta do pulso, em forma de bracelete. Supõe-se que

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

essas tatuagens tinham intenção terapêutico-medicinal, com argumentação de “suporte espiritual” à cura. Diferentemente da múmia encontrada em Chinchorro, no Chile – em que testes com Carbono-14 indicam cinco séculos a menos que o de Ötzi – em que tatuagens na face indicam intenção cosmética que, de certa forma, também se supõe a uma re-ligação com um mundo espiritual. As evidentes distâncias geográficas e culturais entre os dois registros arqueológicos notadamente não se distinguem, no entanto, das práticas de modificação corporal. O próprio Charles Darwin (1974, p. 213) anota a semelhança entre culturas em geolocalizações variadas onde se evidencia através de expressões artísticas assim como pela prática de tatuagens e outras formas de ornamentação pessoal. Dessa forma, percebe-se que, desde os primórdios, as práticas de tatuagem estão presentes em culturas diversas como modos de expressão, em qualidades inerentes à humanidade, conjuntamente e paralelamente às artes e manifestações de espiritualidade. Em reforço à antiquíssima tradição de relação entre marcas feitas no corpo e práticas performáticas de espiritualidade, existem escritos de Heródoto:

(...) [que] se referem a uma antiga cultura do norte europeu denominada pictus. Nessa cultura, homens e mulheres não se tatuavam por vaidade, mas por acreditarem que as tatuagens ficavam impressas na alma, permitindo que, após a morte, pudessem ser identificados por seus antepassados (Frayze-Pereira, 2016, p. 78).

Estudos arqueológicos do antigo Egito evidenciam a existência de tatuagens que remontam a cerca de 2000 a.C., em que múmias são encontradas com intrincados desenhos corporais – o que sugere uma considerável significação em rituais e crenças naquela cultura. Os egípcios utilizaram estes procedimentos para demarcar a “devoção” religiosa, com tatuagens que representam símbolos estilizados relacionados ao conjunto mitológico politeísta. De igual modo, o antigo Japão também carrega a tradição do *irezumi*. A tatuagem tem assim duplo significado. Apresenta-se tanto uma forma artística, quanto um meio de expressão religiosa. Muitas vezes, representam criaturas míticas e símbolos espirituais – tal qual o talismã, que tem a “função” de proteger o portador – e estabelecem uma “conexão” com o mundo espiritual. Ao focalizar o prisma histórico da tatuagem na cultura indígena brasileira, encontramos as seguintes reflexões do historiador e etnógrafo Luís da Câmara Cascudo sobre a produção de marcas corporais de povos originários:

As mutilações corporais seriam originariamente manifestações de ritos religiosos, captação mágica pelo sacrifício cruento (dádiva de sangue),

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

ablação aos deuses, oferenda aos mortos (aos antepassados como homenagem e aos defuntos recentes pela ambivalência do pavor e respeito), desejosa da proteção invisível e permanente; iniciação na puberdade, preparo psicológico para a guerra. (...) nascera do desenho de cicatrizes, feito como registro de ações valorosas ou tributos sacros. (Câmara Cascudo, 2004, p. 252)

Nesse caminho, ao longo deste trabalho, aborda-se as construções culturais que levam às marcas corporais registradas por Febrônio Índio do Brasil. Ao mesmo tempo, compreende-se esse processo como uma ação artística dentro de um ritual performático religioso, acompanhado de dramaturgia endógena do assassino. O conceito de Arte, frequentemente atrelado à catarse edificante, transcende o binômio apolíneo/dionisíaco². Aquilo que recebe adjetivações de beleza pode encontrar espaço de apreciação mesmo quando suas qualidades helênicas se sustentam.. Mesmo em derivações artísticas pautadas pelo horror, encontra-se espaço para a experiência catártica considerada potencialmente transformadora. Os crimes de Febrônio parecem ocupar áreas do extremo oposto, pois seu encerramento não ocorre sem pretensas justificativas: ele violenta e mata um jovem de 20 anos e uma criança de 10 anos – que também é tatuado à força. Em seus delírios – assim como ocorre em outras religiões –, ele acredita na necessidade de sacrificar vidas em rituais que seguem pauta dogmática específica da crença. O que surge como esclarecimento ou, no mínimo, como provocação, com direcionamentos intrigantes, segundo o que aponta Toni Marques:

Se a aceitamos como arte, assinamos embaixo: é a mais trágica das artes. Ou a única verdadeiramente trágica. Caso desapareça, num passe de mágica, tudo quanto se escreveu sobre Van Gogh, seus quadros continuarão a existir. A realidade da tatuagem é bem diferente. A realidade é que ela não resiste ao tempo. Não resiste à morte.(...) Se ainda assim teimar em ser arte – a arte de incrustar fantasia na pele –, será então a mais trágica, porque esta é a dor da tatuagem: existir para desaparecer (Marques, 1997, p. 238).

² O conceito da dicotomia entre o apolíneo e o dionisíaco elaborado por Friederich Nietzsche se tornou um dos parâmetros estéticos que balizam uma pletora de debates estéticos. De um lado estão a razão e a harmonia, enquanto que no outro residem o caos e o instintivo. Em uma provocação ainda pertinente, Nietzsche aponta que a civilização ocidental evidencia uma tendência a privilegiar o princípio apolíneo.. Em sua visão, uma redescoberta do dionisíaco traria um equilíbrio capaz de revisar conceitos culturais rígidos através de vitalidade e criatividade.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

Para uma maior compreensão do conjunto de gestos e interferências corporais, é necessário, primeiramente, tomar certa distância das definições tradicionais da arte e da ótica cristã e ocidental – que atendem aos interesses religiosos. Certamente, isso pode se apresentar como tarefa espinhosa, assim como a compreensão da tatuagem a partir do lugar da Arte.

Luzes do céu e luzes na pele

Conforme pontuado anteriormente por meio de Clastres, a tatuagem, tradicionalmente, é uma forma de registrar a dor, como uma espécie de marco temporal, na vida do corpo tatuado. Em geral, esses delimitadores têm a ver com rituais de passagem: a dor como transição; e a marca da cor como prova do êxito da transição. Tal padrão pode ser encontrado na pluralidade de grupos culturais.

É muito extenso o número de sociedades primitivas que mostram a importância por elas atribuída ao ingresso dos jovens na idade adulta através da instituição dos chamados ritos de passagem. Esses rituais de iniciação constituem muitas vezes um eixo essencial, em relação ao qual se ordena, e sua totalidade, a vida social e religiosa da comunidade (Clastres, 1990, p. 197).

Significados são assim estabelecidos por meio de convenções sociais. As marcas de tatuagens têm objetivos de expressão e cada uma deseja ressignificar o corpo. Esse ato é, por si só, um gesto de espiritualidade, pois compreende que o corpo é suficiente para “ser”. É possível, portanto, promover o desdobramento temático aprofundado, traçando o histórico da tatuagem ao longo do tempo e em culturas distintas. A obra de Toni Marques apresenta um amplo panorama deste debate. No entanto, o objeto de análise do presente artigo focaliza, na cultura judaico-cristã, as implicações ligadas ao ato de tatuar sua própria pele, visto que, justamente tal padrão mitológico é que influencia a criação de tatuagens em Febrônio Índio do Brasil. A relação, tanto do Velho quanto do Novo Testamento bíblico, com as marcas na pele, apresenta as mesmas ambiguidades e contradições presentes em outros debates dogmáticos desses cânones. As escrituras dão ao criador o poder de trazer a marca identitária a Caim, por seu ato, “a fim de que não fosse morto por quem o encontrasse”

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

(Gênesis 4:15). Essa marca, para fins de maldição, é revisitada em Levítico 19:28 – uma passagem que, ainda hoje, tem influência na cultura de marginalização de corpos tatuados: “não fareis incisões no corpo por algum morto e não farei marcas na pele”. Estes versículos manifestam o que compreendemos ainda como a padrões de expressão ditados por tradições cristãs onde o corpo é local de exposição da fé, “seja por mantê-lo limpo de modificações ou acrescentá-las. Asseveram-se, portanto, modos de subjetivação para o sujeito produzidos pela exterioridade” (Godoi, 2019, p. 298).

Os primeiros seguidores do cristianismo, que viviam na clandestinidade, faziam uso de sinais tatuados em corpos para se identificar entre si e marcavam a pele com sinais que incluíam cruzes, as letras IHS³ e o símbolo do peixe. No entanto, aos poucos, o pensamento cristão solidifica a crença de que o corpo humano nasce a partir da criação divina e, portanto, o homem não tem o direito de modificá-lo. Conseqüentemente, a prática passa a ser interdita, com a justificativa do simbolismo bíblico. Em 787 d.C., a Igreja Católica, formalmente, a proíbe, por meio da declaração do Papa Adriano, que justifica com o argumento de que “a tatuagem está associada às práticas supersticiosas e pagãs”. A partir desse ponto e durante toda a Idade Média, a tatuagem quase cai em completo esquecimento na cultura ocidental – suas influências ainda perduram no século XXI, em forma de estigmatização de grupos sociais forçando ligações com criminalidade, como é possível observar adiante.

Os confrontos culturais decorrentes das cruzadas oferecem quebras pontuais na interdição do Papa Adriano, quando se encontram mapas das rotas cristãs em forma de tatuagem na pele de cruzados: os soldados de Ricardo Coração de Leão retornam da Terra Santa com crucifixos nos braços ou mesmo na testa. Apesar disso, a ideia da marca de Caim retorna com força durante a inquisição e sinais no corpo, tanto os genéticos quanto feitos artificialmente, são tidos como elementos merecedores de investigação e consequente tortura e punição.

³ As letras IHS representam o nome "Jesus" em grego, usando as três primeiras letras do nome, na língua grega antiga, que são "ΙΗΣΟΥΣ" (Iota, Eta, Sigma, Omicron, Upsilon, Sigma). Assim, "IHS" é uma forma abreviada de se referir a Jesus Cristo. Essa sigla tem sido historicamente utilizada como um símbolo cristão e é frequentemente associada às imagens e decorações em igrejas e objetos religiosos. Representa a presença e o nome de Jesus, algo central para a fé cristã.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

A marca do diabo era frequentemente confundida com a marca da bruxa, e mais tarde os caçadores de bruxas aceitaram como prova suficiente para estabelecer definição de ato de bruxaria.(...) a distinção era que a marca do diabo se assemelhava a uma cicatriz, marca de nascença ou tatuagem (Hope Robbins, 2015, p. 176)⁴.

O desenvolvimento da tatuagem na cultura europeia entra em conflito com os dogmas e a influência de diferentes contextos sociais e culturais ao longo dos séculos. As eras de descobertas e navegações estabelecem inicialmente a tatuagem como uma forma de arte exótica das culturas introduzidas aos padrões europeus. Os viajantes e marinheiros do século XVIII, ao entrarem em contato com várias culturas aborígenes, especialmente aquelas das ilhas do Pacífico, transformam o fascínio pela complexidade e significado das tatuagens que adornam os corpos desses povos, em uma prática própria de interferência direta. Como consequência orgânica da prática do ofício, essa cultura dos marinheiros é difundida para outras culturas e se emaranha na Europa e nas colônias. Esses grupos começam a adotar tal forma de expressão artística em seus próprios corpos como meio de registrar suas viagens e encontros com culturas estrangeiras. A tatuagem se torna conseqüentemente um troféu que simboliza aventura e experiência - o que pode ser visto tanto como marca de ritual de transição como de descobertas espirituais em leituras amplas do termo. As tentativas de delinear detalhes, formas e significados ao longo do tempo também se aproximam dos riscos de mapear com precisão cada uma das culturas ao redor do globo. No entanto, é importante destacar alguns significados dos processos de marcação corporal em comunidades tradicionais indígenas brasileiras. Nessas comunidades, as tatuagens consistem essencialmente em padrões geométricos com linhas intrincadas, tramas e manchas aplicadas apenas ao rosto ou ao corpo de modo geral.

Tome-se como exemplo os tupinambás do século XVI que "tatuavam-se por iniciação, hierarquia, magia, luto e sacrifício" (Lise; Gauer; Cataldo Neto, 2013, p. 298). O mesmo padrão de identidade e de religião do corpo ao mundo espiritual também pode ser visto em outras tribos. Os *auetés* e *camarrituras* têm a marca na pele, como ferramenta medicinal, de natureza mágica; enquanto os *caribas* e *guanás* usam um símbolo distintivo. Já para os *kadiwéus*, a pintura corporal tem a finalidade de demarcar a considerável distinção

⁴ Tradução do autor.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

entre seres humanos e animais. À medida que o século XIX avança, e o início do século XX se aproxima, a prática da tatuagem passa por transformações significativas. Viajantes e marinheiros, em passagens por diversos portos cometiam crimes, eram encarcerados; e, uma vez dentro de prisões, transferiam tecnologias de procedimentos artísticos, como elementos a serem adotados por setores marginalizados da sociedade. Presidiários, prostitutas e soldados começavam a se apropriar da tatuagem como forma de expressão pessoal e, em muitos casos – como se verá logo adiante –, um código visual, que identificava sua filiação a determinados grupos. Particularmente, em ambientes de encarceramento em massa, a tatuagem assume papel essencial: passou a ser usada como uma maneira de demarcar a identidade e a história dos prisioneiros – muitas vezes, revelando informações sobre crimes cometidos, filiações ou status social dentro desses contextos.

Se durante os períodos da Inquisição, marcas no corpo são vistas como indicativos para punição, o criminalista Cesare Lombroso (1835-1909) passa a categorizar a presença de tatuagem como uma das características comuns do *homem delinquente*. Ele afirma que a tatuagem está em local de compreensão mais psicológico do que anatômico (Lombroso, 2007 p. 30). Seu estudo é pautado a partir da observação de aproximadamente mil indivíduos, mais da metade deles era “criminais, meretrizes ou soldados delinqüentes”. Ao examinar estes grupos, ele detecta, com frequência, a presença de tatuagens nos corpos infratores, sendo que as marcas versam, maioritariamente, sobre os seguintes temas: amor, religião, guerra e profissão. Matérias que o autor vê como visões de mundo e marcas indelévels no imaginário popular. Especificamente sobre o tema da religiosidade, Lombroso reconhece o espírito de devoção católica na Itália do século XIX como fator determinante para a escolha de tatuagens. No entanto, é preciso observar que, embora questionável, aqui não existe estigmatização espiritual como no pensamento dos poderes inquisitórios. Ao contrário, a partir de Lombroso, prevalece a intenção do pensamento pragmático e, em seu texto, ressalta tradições cristãs que envolvem marcas no corpo. A forma como Lombroso aborda o distanciamento cultural da tradição em relação à sua época, por si só denota o estado de estigmatização da marca na pele no final do século XIX. O criminalista elenca outras tradições religiosas como catalisadores de performances em modificação da pele.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

Aqueles que são devotos de um santo acreditam que, tendo-o na própria pele, dão-lhe prova de afeto. Sabemos que os fenícios tatuavam-se na frente com símbolos divinos. Na ilha Marshall, acredita-se que se deve pedir a Deus permissão para tatuar-se, e, por isso, só os sacerdotes fazem esse serviço. Entre os membros da Igreja Ortodoxa, a mulher que não tenha tatuagem não gozará da eterna santidade (Lombroso, 2007 p. 30).

Se por um lado o trabalho de Lombroso é mais uma pedra na construção da estigmatização da tatuagem, como uma característica de populações marginalizadas; por outro, não realiza a catalogação de dados, sem a constatação de repetição da prática – tanto anteriormente quanto durante o período de encarceramento. Dentro da antropologia criminal, em outro estudo mais aprofundado sobre o tema, Lacassagne pontua variantes condicionais, para marcações em corpos, quando excetua o que chama de “estigmas vergonhosos” – em menção aos que estão “na testa ou no corpo de criminosos, prisioneiros de guerra, escravos”. Em objetividade contraposta, Lombroso traça os seguintes pontos, como elementos motivadores para a criação de uma marca na pele: “pichação, paixão, espírito egrário, vaidade, ociosidade, espírito de vingança, imitação e religião”. Em muitas situações, as causas coexistem tanto em Lombroso como em Lacassagne.

Certamente, a predileção por este costume bastará para distinguir o delinqüente do demente, malgrado tenha em comum com ele a forçada reclusão e a violência das paixões ou o longo ócio. Devido a isso, ele recorre aos mais estranhos passatempos: afia pedras, corta as vestimentas, faz tatuagens (Lacassagne, 1881, p. 45)⁵.

Mais de um século depois, a importância da tatuagem para populações em situação de encarceramento em massa continua sendo um elemento identitário essencial. Em 2016, o estudo realizado por Leandro Ayres França, juntamente com Alfredo Steffen Neto e Alysson Ramos Artuso, documentou a situação de internos em Porto Alegre (RS) e constatou que, embora a grande maioria (71,1%) dos apenados possuísse tatuagens, havia uma parte significativa de prisioneiros sem elas. Com quase um terço desses corpos sem marcas, é possível observar que, embora Lombroso tenha levantado um ponto de debate, é evidente que a afirmação da tatuagem como "elemento de predisposição ao crime" é errônea. Ainda assim, o estudo de França et al. reconhece, mesmo que em tom crítico, a argumentação do criminologista quando, ao analisar um dos detentos, percebe um conjunto de características que passariam a ser adjetivadas como “lombrosianas”.

⁵ Tradução do autor.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

(o detento) S-030 deixaria Lombroso satisfeito. Com um tribal tatuado no rosto, um palhaço com pistola fumegante no peito e uma caveira na nuca (além de outras quatro tatuagens espalhadas pelo corpo), todos tatuados dentro da cadeia, S-030 retrataria bem o seu homem delinquente. Com cinco condenações e quarenta e seis anos de pena, por crimes como homicídio, roubo qualificado (com emprego de arma) e estupro (França, 2016, p. 191).

Uma vez que estamos tratando da tatuagem como uma forma de expressão e, por consequência, também como uma forma de linguagem, é importante considerar essa prática como um "código". A prática de filiação a diferentes facções sempre foi e ainda é corriqueira em centros de encarceramento no mundo inteiro. No Brasil, em 1912, o tema chamou a atenção do pesquisador José Ignácio de Carvalho, no Rio de Janeiro (RJ), que conduziu um estudo intitulado "Tatuagem e Criminalidade", examinando 150 prisioneiros da Casa de Detenção do Rio de Janeiro. No trabalho em questão, Elysio de Carvalho, diretor da instituição, afirmou que "a tatuagem brasileira é mais modesta, espiritual e menos desrespeitosa, servindo principalmente para adornar esteticamente com significados ingênuos" (Lise; Gauer; Cataldo Neto, 2013, p. 305).

A transformação dessa linguagem dentro do sistema carcerário brasileiro passa por mudanças ao longo dos anos, construindo um conjunto de signos próprios. Tomando o estudo de Lise, Gauer e Cataldo Neto como base, identifica-se um glossário para tatuagens nas mãos dos detentos, no qual a datação significa "os dias em que morreram os companheiros de cela"; a cruz com duas velas acesas representa "um aviso aos colegas do cárcere de que o dono desta marca é um indivíduo de alta periculosidade"; pontos nas extremidades de uma estrela indicam "estar envolvido com tráfico de drogas"; e vários pontos formando o "x" indicam que "o possuidor é chefe de quadrilha ou líder de determinada facção criminosa", entre outras interpretações de símbolos. Assim como outros grupos sociais, a população carcerária desenvolve organicamente conjuntos culturais de elementos de linguagem, nos quais o ato de marcar a pele possui diversos significados, tornando as interpretações essenciais.

Um esvanecido Filho da Luz

Nascido em janeiro de 1895, em São Miguel de Jequitinhonha – interior de Minas Gerais –, com o nome de Febrônio Simões de Mattos, o homem que seria conhecido como

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

'O Monstro Febrônio Índio do Brasil' emergiu de cenários de infância desafortunados e violentos. O pai, que desenvolve a função de açougueiro, impõe sua palavra e lei por meio de violência física e de marcas na pele deixadas pelos golpes de cinta. Febrônio, ainda criança, foge de casa para a cidade de Diamantina e, aos 14 anos de idade, chega ao Rio de Janeiro. Sua jornada na vida o leva por caminhos desviantes, que são marcados pela aplicação de golpes premeditados e de uma série de delitos que o condenam a 29 encarceramentos, antes mesmo dos assassinatos de dois jovens que o levaram à prisão definitiva, em 1927.

Além de serem iludidas e arrancadas do seio familiar, as vítimas do ato em questão também tiveram seus corpos marcados por tatuagens, que imitam as que estão na pele de Febrônio. A imaginação errante do assassino, o leva a orgulhosamente ostentar as inscrições enigmáticas. A primeira, no centro do peito, traz a seguinte apresentação: 'Eis o Filho da Luz'; a segunda, uma série de iniciais pretensamente sagradas, que começam no abdômen e finalizam o ciclo serpenteando por suas costas: 'D C V X V I', segundo o autodeclarado profeta, simbolizam 'Deus, Caridade, Virtude, Santidade e Virtude (novamente), imã da vida'. Esse conjunto simbólico reflete as visões esotéricas de Febrônio, que registra isso num livro auto publicado em 1926, sob o título “Revelações do Príncipe do Fogo”, uma compilação de preces e imagens de conteúdos que dificultam a inteligibilidade.

O histórico de vida dramático, a personalidade intensa e inquietante de Febrônio não apenas estampam manchetes quando é preso por seus crimes, mas também, três anos depois, o fato de no Brasil ser o primeiro réu inimputável encaminhado ao Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, no Rio. Surpreendentemente, em 1932, consegue fugir da detenção, o que mantém viva sua presença nos pesadelos de famílias que advertem seus filhos a voltar para casa antes que 'Febrônio' apareça, algo que o compara às figuras folclóricas presentes ao lado de bichos papões, homens do saco ou cabras cabriolas. Entretanto, com o tempo, a imagem apavorante de Febrônio começa a se desvanecer, assim como a pigmentação das tatuagens corporais, em razão do isolamento da sociedade, bem como dos 54 anos em que é legalmente esquecido no Manicômio.

Interno 000001, Febrônio já foi classificado como "patrimônio do Manicômio" pelo ex-diretor do estabelecimento, Rodrigo Ulysses de Carvalho. Virou quase "móveis e utensílios" da casa. Deixou entre os altos muros 56 anos de sua vida. Um estudo realizado em 1970, do psiquiatra

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

Talvane Marins de Moraes, disse que sua periculosidade - único motivo para um doente mental continuar no Manicômio Judiciário- havia terminado. Doente ou não, Febrônio não perdeu o sentimento fundamental, o desejo de liberdade. Há muitos anos, quando seu estado não era ainda demencial, sua frase mais repetida era “se você me tirar daqui te dou um saco de dinheiro”. Hoje, Febrônio mantém o desejo de ser livre: “Eu já era pra tá fora daqui. Por direito já era pr’eu ter saído” (Jornal do Brasil, 29 de maio de 1983).

Logo além, seu nome deixa de ser uma ameaça constante. Valêncio Xavier relata que “O mote ‘Aí vem o Febrônio’, que muitas mães brasileiras usaram durante anos para disciplinar seus filhos, já não assusta mais” (Xavier, 2004. p. 110-137) . Dessa maneira, as transformações de imagem de Febrônio – do monstro temido ao esmaecido e olvidado –, evidenciam a complexidade do personagem, o que suscita variados sentimentos, quando se lê sobre os crimes cometidos – sem se distanciar do fato de ser motivo, tanto para inaugurar o sistema manicomial como para abolí-lo.

Nos meses que antecedem sua morte, mais precisamente em agosto de 1984, o cineasta Sílvio Da-Rin lança o filme-documentário intitulado *Príncipe do Fogo*. A obra singular é o único registro, em movimento, do homem que, outrora, é chamado pelos jornais de “scelerado!”. No momento do registro de imagens, as marcas na pele desaparecem, assim como o medo que a personagem outrora suscita na população, durante as décadas de 20 e 30. No filme em questão, Da-Rin pergunta a Febrônio o significado das letras tatuadas no peito e o entrevistado responde: “Um dos crentes da luz. Que tenho a minha estrela. Você tem a sua estrela. Todos nós humanos temos uma estrela. Nasceu a pessoa e nasceu a estrela”. O diretor novamente pergunta quem é o “Filho da Luz” e recebe como a resposta: “Um dos filhos da luz sou eu”. Depois de perguntar sobre o livro escrito por Febrônio, o diretor provoca perguntando se tatua crianças ou outras pessoas. Sem se abalar, o interno 000001 afirma se tratar de “mentira”. Depois de seis décadas encarcerado no manicômio, os devaneios do “Príncipe do Fogo” contradizem depoimentos de testemunhas e do próprio, após os assassinatos de jovens de 1927. Febrônio tatua ao menos quatro pessoas; duas dessas, mortas por meio de suas mãos, depois de receberem as marcas na pele – um deles, um garoto prestes a completar 10 anos.

Toda lei é escrita

As construções sociais que sucedem o fim da escravidão negra foram complementadas pela criação de novos códigos penais leis que, no Rio de Janeiro do início do século XX, passam a estabelecer parâmetros de espaços sociais e distintos com saliente motivação a partir de preconceitos raciais. A estruturação destas distinções sócio-econômicas se constrói em forma de um conjunto de regras decorrente de fobias paranóicas e controladoras das classes dominantes em consequência a abolição da escravatura.

No Rio de Janeiro do século XIX, as elites brancas lidam cotidianamente com o medo da insurreição negra e com os desdobramentos do fim da escravidão em seu cotidiano. (...) Numa dessas gravuras em que um africano abana uma branca, o sentimento predominante dos proprietários brasileiros em meados do século XIX seria similar à indignação diante da iminência do fim da brisa. Se o medo na Europa do século XIX era o medo da revolução, no Brasil e na América Latina esse temor era acrescido pelo fim da escravidão, não só pelo fim da brisa, mas também pelas fantasias acerca do desfecho brutal da escravatura. (Malaguti Batista, 2003. p. 85).

A mudança de paradigma legal estabelecida a partir da libertação de povos escravizados não se mostra eficiente para que a mesma transformação aconteça intelectualmente entre classes ricas, predominantemente constituída de pessoas brancas. Para os “ex-senhores” de escravos, essa nova realidade vem acompanhada do medo de possível “retaliação”. Tal temor é expoente dos processos de marginalização social. Por sua vez, acompanhando essa realidade estão os espaços fomentadores de tensões entre pessoas e a diversidade cultural. Esse cenário é base para a criação de novas leis e a promulgação do Código Penal da República, em 1890, que substituiu o então vigente Código Criminal do Império.

As ruas do Rio de Janeiro no século XIX eram cheias de lixo, com iluminação precária e muito estreitas, ambiente propício para seja propagado ideias de falta de segurança e de medo com os escravos. Para “sanar” essa “falta” de segurança, os grandes proprietários no período imperial transformam o Direito Penal, ancorado pelas ideias positivistas, em uma instituição de controle social. Os processos criminais desse período passam a estipular sentenças com resoluções de mérito, fundamentadas em “proteger” o que seria “puro” e “destruir” o que seria “desonrado e impuro” (Bacelar, 2021, p. 38).

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

No que tange a esses corpos, ainda em situação de escravidão, as identidades de seus 'proprietários' são impostas às marcas – literalmente – de 'ferro e fogo'. Inclusive, agora, a partir da lógica de regras externas aos códigos legais, segue, de forma tácita, entre as vielas escuras, comunidades e dentro dos sistemas prisionais. De igual modo, na virada do século XIX para o século XX, os processos formatados por Bertillon e, um pouco depois, Vucetich, surgem visando facilitar a identificação de criminosos. Em sentido oposto à cultura de criação de uma identidade única através de marcas na pele, essa prática se instala em ambientes urbanos – inicialmente, dentro de celas de cárceres, para posterior normalização, mesmo em classes mais abastadas. As tatuagens se tornam regras de padronização identitária, dispondo de registros impressos para validação de existência.

Toda lei, dizíamos, é escrita. Eis que se reconstitui, de certa maneira, a tríplice aliança já identificada: corpo, escrita, lei. As cicatrizes desenhadas sobre o corpo são o texto inscrito da lei primitiva, é nesse sentido, *uma escrita sobre o corpo* (Clastres, 1990, p. 204).

O escritor e jornalista, João do Rio (1881-1921), em *A alma encantadora das ruas*, uma coletânea de crônicas que retratam a ebulição social da metrópole do Rio de Janeiro, em décadas iniciais do século XX. Em uma das crônicas, se dedica a discorrer sobre a cultura da tatuagem nas ruas da capital.

Da tatuagem no Rio faz-se o mais variado estudo da credence. Por ele se reconstrói a vida amorosa e social de toda a classe humilde(...). A tatuagem é a inviolabilidade do corpo e a história das paixões. Esses riscos nas peles dos homens e das mulheres dizem as suas aspirações, as suas horas de ócio e a fantasia da sua arte e a crença na eternidade dos sentimentos – são a exteriorização da alma de quem os traz (Rio, 1995, p. 30)

Sob este olhar, situam-se as provocações que Toni Marques faz sobre a conexão entre Arte e tatuagem. Tal passagem da crônica destaca a marca na pele como uma importante ferramenta que proporciona formas de expressão para comunidades cariocas marginalizadas. Uma amostra de sua história, bem como de suas visões de mundo, por meio de traços registrados no corpo. Nessa esteira, ao estabelecer uma resposta à pergunta “O que é arte?”, Frayze-Pereira (2016, p. 90) parafraseando Merleau-Ponty, define a tatuagem como um símbolo: 'uma presença ausente que pede interpretação ou, melhor, como uma transcendência aberta ao conhecimento'. Para cada cultura, há um conjunto distinto de

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

linguagens e símbolos. Na Belle Époque do Rio de Janeiro::

Há três casos de tatuagem no Rio, completamente diversos na sua significação moral: os negros, os turcos com o fundo religioso e o bando das meretrizes, dos rufiões e dos humildes, que se marcam por crime ou por ociosidade.(...) Quase todos os negros têm um crucificado. O feiteiro Ono. Nenê, morador à Rua do Alcântara, tem do lado esquerdo do peito as armas de Xangô, e Felismina de Oxum a figura complicada da santa d'água doce (Rio, 1995, p.30).

Nesse contexto, Febrônio Índio do Brasil chega à Baía de Guanabara. A vida à margem da sociedade - tanto nas vielas do centro do Rio quanto nas celas de penitenciárias e hospícios - o aproxima da cultura da tatuagem, ao mesmo tempo em que enfrenta os desdobramentos de seus surtos psicóticos. Segundo depoimentos do próprio Febrônio ao psicanalista Heitor Carrilho, as duas tatuagens em seu corpo ("Eis o filho da luz" no peito e "D.C.V.X.V.I." em torno do abdômen) foram feitas na Colônia Correcional, sete anos antes de sua transferência para o Manicômio, em 1929. As técnicas utilizadas nesse período também estão registradas na crônica de João do Rio.

Por picadas, por incisão, por queimadura subepidérmica. As conhecidas entre nós são as incisivas nos negros que trouxeram a tradição da África e, principalmente, as por picadas que se fazem com três agulhas amarradas e embebidas em graxa, tinta, anil ou fuligem, pólvora, acompanhando o desenho prévio. O marcador trabalha como as senhoras bordam (Rio, 1995, p. 32).

Dada a inconsistência das experiências temporais e espaciais, é possível que a datação da tatuagem - supostamente feita em 1922 - seja falsa. No entanto, há indícios de que, de fato, os conhecimentos artísticos possam ter sido adquiridos durante o período de encarceramento..

Ritos e crimes

Um dos primeiros registros noticiados sobre o envolvimento de Febrônio em processos ritualísticos com tatuagem são de Octavio Bernardes e Jacob Edelman. Em março de 1927, aos 16 anos, Octavio é abordado em frente à casa onde morava, no bairro do Jacaré (RJ), por um homem que se apresenta como "Candido da Silva" e oferece trabalho em um açougue. Com o consentimento da mãe, Octavio acompanha o visitante até um bar, onde encontram um homem louro que aguarda Candido. De lá, vão até a praia de

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

Mangaratiba. Ao caminhar horas adentro na madrugada, o rapaz percebe que não existe emprego algum. O líder do grupo se apresenta como Candido; o outro é filho de alemães e se chama Jacob, caminhando com dificuldade devido a sequelas de paralisia. Chegando em Praia da Cruz, Candido se irrita com a "lentidão" de Jacob e obriga Octavio a carregar o rapaz em suas costas. O grupo rouba uma rede de pesca e uma canoa para viajar até Ilha Grande, mas o tempo ruim os arremessa em Ilha Pequena. Ali, Candido inicia o processo ritualístico.

Destacou da camisa do menino Octávio onze tiras de pano, destinadas a amarrar uma cruz improvisada de pedacinhos de madeira tosca que colocou sobre um buraco em que enterrara onze bananas e onze pedaços de cana, declarando que essa cerimonia sibilina visava inutilizar as possíveis perseguições do dono da rede(A Manhã, 11 de março de 1927)

O líder então exhibe tatuagens em seu corpo e também no corpo de Jacob, com o "talismã": D C V X V I - estampado no peito. Candido pretende obrigar Octavio a ter a expressão "Sois o Filho da Luz" escrita no peito, à ponta de faca e agulha. Eles entram em embate físico e Octavio consegue escapar, voltando para casa depois de pedir ajuda à polícia de Mangaratiba. Por conta disso, "Candido" é reconhecido como pseudônimo de Febrônio Índio do Brasil e posteriormente detido, na Rua Uruguaiana. Dias antes de aliciar Octavio, Febrônio e Jacob recebem alta do Hospício Nacional de Alienados, onde se conhecem e recebem a marca no peito pela agulha do companheiro. Com protestos de órgãos de imprensa em julho, Febrônio é solto. Em agosto do mesmo ano, aborda Alamiro José Ribeiro, de 20 anos, em Jacarepaguá, também com promessas de emprego. No dia seguinte, o cadáver de Alamiro é encontrado estrangulado, com marcas de cipó no pescoço, hematomas de conflito físico nos braços e sinais de violência sexual.

Sob mais um pseudônimo, Febrônio vai a Petrópolis e se hospeda num hotel, onde pede dois coelhos para o jantar e ainda solicita ao gerente que "guarde" os pés desses animais. Durante a madrugada, ele rouba os sapatos da esposa do dono do hotel e os enterra dentro de uma caixa. A mulher fica tão impressionada que cai em adoecimento por dias consecutivos. Nesse caminho, atribuem a desconhecida enfermidade ao "despacho" feito por Febrônio. Alguns dias depois, João Ferreira, conhecido como "Jonjoca", de 9 anos, recebe a visita de um estranho que lhe faz a oferta de trabalho como "assistente de copeiro", em casa de um militar, no bairro de Botafogo. Seu corpo desaparece por duas semanas e só é encontrado após a captura do assassino - não por confissão, mas pela

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

concentração de urubus que chama a atenção de um pescador que caminha próximo ao local do crime. Febrônio se nega a informar o paradeiro do corpo do garoto por dias - não se sabe se por delírio ou intenção de se "distanciar" do crime, fazendo com que o tempo apague as evidências. Mas, mesmo assim, dia após dia, tenta ludibriar a polícia com promessas de confissão.

- Amanhã eu apontarei o lugar exato. Senhores, vão lá e encontrarão o garoto “perfeitinho”. Apenas, encontrarão no peito dele aquela tatuagem... A seguir Febrônio jurando que falava sério declarou que ia fazer um, "trabalhinho" no xadrez.
- O que é que os senhores pensam? Eu também sou feiticeiro...(A Rua, 6 de setembro de 1927).

Durante o processo, porém, não se furta de dar informações sobre as interações com Jonjoca. No momento do interrogatório, o assassino diz:

- Não podia portanto deixar de "praticar o sacrifício", morto Alamiro, era preciso ser substituído por um pequeno inteligente e vivo, ninguém melhor para isso do que o João, disse Bruno. – Logo, eu não podia matá-lo ... Fiz no peito a tatuagem que significa "Deus vivo". É um dos símbolos da seita... – E que seita é esta? Pergunta o delegado. – Não procure conhecê-la. É muito complicada e nem os sábios conseguem explicar-la...(A Noite, 3 de setembro de 1927).

Como local para receber marcas de tatuagem, o peito é um espaço significativamente evidente para "diálogos com a espiritualidade". Na crônica de João do Rio, há uma passagem em que se relata o entusiasmo religioso de um homem que vai ao tatuador pedindo uma marca. "Hei de lembrar sempre o Madruga tatuando um funileiro, desejoso de lhe deixar uma estrela no peito. – 'No peito não' - cuspiu o mulato - 'no peito eu quero Nossa Senhora' " (Rio, 1995, p. 33). Justamente, a parte superior do tórax é que recebe a marca "Eis o Filho da Luz", em Febrônio, e as letras místicas D. C. V. X. V. I., em Jacob e Jonjoca – assim como, provavelmente, estariam, caso permitissem, nos peitos de Alamiro e Octávio Bernardes. Noutra reportagem, com provável erro de digitação da sigla, informa-se que Febrônio "martirizou o corpo da pequena vítima, imprimindo-lhe, na epiderme do peito, as letras D. C. V. Z. e I." (Diário Nacional, 3 de novembro de 1927). Com a ação do tempo e dos urubus, não é possível, no entanto, determinar a causa da morte do menor de idade, nem tampouco determinar se a tatuagem descrita por Febrônio de fato se faz na pele do menino. Na edição de 02 de setembro de 1927, o jornal A Rua indica que

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

"segundo averiguou a polícia, Febrônio marca com tatuagens as suas vítimas" e, quando questionado sobre a sua própria marca/talismã, se recusa a mostrar: "não mostro por que todo aquele que a ler será infeliz pelo resto da vida". Depois que o corpo é encontrado, o auto-proclamado profeta passa a questionar sua crença.

- Ora, a minha seita está muito complicada, falhando a todo momento e me deixando desorientado.
 - Foi em nome dela que você matou o menino?
 - Não vale a pena falar mais disso, pois as complicações sucedem-se a cada momento. Toda vez que recebo uma "comunicação", verifico que saiu tudo ao contrário.
 - E essa sua seita...
 - Está ficando mesmo uma "bagunça"! Estou vendo que devo a abandonar para não acabar maluco...
 - Você não contava que o corpo aparecesse, não é?
 - Realmente... Mas...
- Aí, Febrônio parou, parecia o desolado e, fingindo ter refletido, concluiu
- Lúcifer travou luta comigo e acabou me vencendo pois descobriu o cadáver do menino...(Correio da manhã, 9 de setembro de 1927)

A partir dos símbolos na pele de Febrônio e de suas vítimas, Ferrari (2013, p. 191) elabora que consta uma referência a um “sinal do Deus Vivo” em Apocalipse 7. Exatamente entre o anjo do sexto, referente à abertura do Eufrates, e do sétimo, ao qual Febrônio compara a si mesmo, encontram-se os selos. A referida passagem bíblica se desenvolve conforme segue:

E vi outro anjo subir do lado do sol nascente, e que tinha o selo do Deus vivo; e clamou com grande voz aos quatro anjos, a quem fora dado o poder de danificar a terra e o mar, Dizendo: Não danifiqueis a terra, nem o mar, nem as árvores, até que hajamos selado nas suas testas os servos do nosso Deus (Apocalipse, 7:2,3).

Ainda, de acordo com o que publica o Dr. Heitor Carrilho sobre Febrônio na Revista de Psicanálise de 1929, o assassino tatuava suas vítimas com a intenção de protegê-las e “defender estes menores do Mal, conferindo-lhes o ‘Imã da Vida’, que lhes será um talismã” (Carrilho, 1929, p. 136). Retornando ao que aponta Ferrari, faz-se comparações da mitologia particular do Príncipe do Fogo com aquela presente nos Testamentos, onde existem paralelos entre as marcas do assassino e suas vítimas. "A tatuagem que traz em seu corpo e é replicada no tórax das crianças, identificando-as também como 'reis do Oriente', confunde-se com João, Otávio, Jacob ou Alamiro" (Ferrari, 2013, p. 190).

Expressões de fé

Assim como na narrativa de Caim e de outros personagens “marcados” com sinais de poder místico, Febrônio acredita que as tatuagens que faz com agulha, estilete e o frasco de tinta – que carrega em seu bolso – são capazes de realizar “ações místicas” de importância suprema dentro de suas crenças. É considerável observar que Febrônio continua negando os crimes, mesmo com provas e diante de inúmeras contradições. Mesmo em 1983, na entrevista que dá a Da-Rin, afirma que “os assassinatos não ocorreram” – afirmação que oscila entre a verdade criada por delírios e a intenção racional de acreditar, mesmo reconhecendo as inverdades, ou seja, uma espécie de construção de verdades que se mostra inerente às práticas em crenças religiosas. Seguindo a própria conclusão de Carrilho quando descreve as tatuagens no corpo de Febrônio como signos de que é “um enviado, com uma missão divina a cumprir”, é mais uma demonstração da sinceridade de suas convicções místicas. No mesmo trabalho, o psiquiatra ainda justifica as marcas como atos que fazem gravar no “peito as letras simbólicas⁶ de suas superstições” (Carrilho, 1929, p. 139) – a escolha da palavra “superstições” é sintomática da própria formação cultural do autor, quando localiza a crença do paciente num lugar diferente das tradições cristãs, embora a sustentação existencial de ambas se encontrem em áreas similares. A marca no peito do “Filho da Luz” em pouco se difere da marca que o funileiro pretende fazer de “Nossa Senhora”, na crônica de João do Rio. Carrilho, no entanto, não se evade de analisar eventuais caminhos estratégicos para que a crença aja como “justificativa” própria aos ímpetos criminosos.

Imaginando-se o Filho da Luz e crente no poder sobrenatural do Deus Vivo, ele tem o campo da consciência invadido por essa idéia, sendo fácil de compreender a influência decisiva de tal fenomeno na mentalidade de um amoral e pervertido sexual. As suas declarações abaixo, contidas nos autos do processo relativo ao estrangulamento do menor João Ferreira" contém uma phrase impressionante neste sentido: "Que o declarante foi levado a commetter esse crime por meio de revelações 'que linha constantemente por meio de visões as quais o convenciam que devia sacrificar vítimas em benefício do Deus Vivo, o symbolo de sua religião" (Carrilho, 1929, p. 144).⁷

⁶ Grafia original preservada.

⁷ Grafias originais preservadas

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

As violências, assim como os assassinatos, estão, portanto, localizadas no inconsciente de Febrônio e mascaradas pela construção do conjunto de signos para atestar que não está cometendo crimes, mas sim realizando rituais e processos pautados em crenças. Tal convicção apaga os sentimentos de possibilidade de culpa sobre os crimes e se reforça pela presença de marcas místicas no corpo, até que ele se deteriore por força da natureza.

E, sem qualquer intermediário, o corpo que a sociedade designa como único espaço propício a conter o sinal de um tempo, o traço de uma passagem, a determinação de um destino. Em qual segredo inicia o rito que, por um momento, toma completa posse do corpo do iniciado?(...) O corpo mediatiza a aquisição de um saber, e esse saber é inscrito no corpo. Natureza desse saber transmitido pelo rito, função do corpo no desenrolar do rito: dupla questão em que se resolve o problema do sentido da iniciação(Clastres, 1990, p. 198).

A condição mental de Febrônio, que se localiza entre o pragmatismo da criminalidade e um conjunto de revelações místicas, exige registros definitivos (livro e tatuagens) de uma crença que justifique seu lugar no mundo. Em sua trajetória, o “Filho da Luz” desejou converter as vítimas, impondo-lhes a mesma crença. Ao tentar compreender seu espaço funcional na sociedade, perpassa, portanto, pela mesma função dos rituais de iniciação de variadas culturas, conforme mencionado previamente. Febrônio Índio do Brasil utilizava o corpo, assim como os de vítimas de suas crenças, como espaços para a impressão de algo que julgava como conhecimento. Por meio de um conjunto de regras de performance ritualística, em que os atos, por mais abjetos que sejam, para ele estavam diluídos em espaços metafísicos que, supostamente, transcendiam posturas éticas sociais básicas, em função da justificativa de desejos e impulsos individuais. A tatuagem é, portanto, um registro material temporário da crença de Febrônio, que ele tentava multiplicar em outros corpos. A estratégia de conversão, não obstante, se alternava ora pela persuasão sobre a ingenuidade de Jacob Edelman, ora pela violência e brutalidade empregadas contra Alamiro e João Ferreira. De toda forma, com singularidade absoluta, aplicava-se, na intenção de Febrônio Índio do Brasil, aquilo que Jeha (2019) afirma: "A tatuagem é uma expressão de fé".

Ao considerar as práticas religiosas como meios pelos quais os indivíduos buscam situar-se no mundo e na sociedade que os rodeia, Febrônio canaliza a vasta tradição de

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

rituais de tatuagem ao longo dos séculos como expressão de sua singular visão de mundo. Os ritos executados pelo assassino são manifestações de suas crenças e práticas individuais, que se chocam e se complementam. A tatuagem, percebida como símbolo de fé e instrumento de evangelização do autoproclamado Príncipe do Fogo, assume a função de converter, dominar e impor sua perspectiva sobre o mundo aos seus alvos. Sua busca por significado e justificação em sua existência o conduz a cometer crimes que, camuflados por uma interpretação distorcida de espiritualidade, culminam em uma intersecção entre identidade, corpo e espiritualidade.

Referências bibliográficas

BACELAR, Tiago. **Febrônio Índio do Brasil e a construção do medo com o uso da Medida de Segurança**. Recife: Edição do Kindle, 2021, p. 38.

BASTOS, Glauca Soares. **Como se Escreve Febrônio**. Curso de Letras, Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 1994. 176 fls. Dissertação de mestrado.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Civilização e Cultura**. São Paulo: Editora Global, 2004.

CARRILHO, Heitor. **A curiosa mentalidade de um delinquente**, in: **Archivo Judiciário**. Rio de Janeiro. 1929.

CENDRARS, Blaise. Febrônio Índio do Brasil. In: CENDRAS, Blaise. **Etc., etc. (Um livro 100% brasileiro)**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Clastres, Pierre. Da Tortura nas Sociedades Primitivas. In: **A sociedade contra o Estado**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DARWIN, Charles. **A origem do homem e a seleção sexual**; tradução de Attilio Cancian e Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: HEMUS, 1974.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

FERRARI, Pedro Felipe Marques Gomes. **Mosaicos do Filho da Luz: Febrônio Índio do Brasil entre crime, a redenção e o delírio**. 2013. 292 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas, Brasília, 2013.

FRAYZE-PEREIRA, João. **Revista Brasileira de Psicanálise**. Volume 50, n.2, p. 78-93, 2016.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil (1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

FRANÇA, Leandro Ayres; NETO, Alfredo Steffen; ARTUSO, Alysso Ramos. **As Marcas do Cárcere**. Curitiba: IEA Sociedade, 2016.

FRY, Peter. Febrônio Índio do Brasil: onde cruzam a psiquiatria, a profecia, a homossexualidade e a lei. In: EULÁLIO, Alexandre et al. **Caminhos cruzados**: linguagem, antropologia e ciências naturais. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 65-80.

GODOI, Edileide. A tatuagem na(des)ordem do discurso religioso. In: **Análises em (dis)curso**: perspectivas, leituras, diálogos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

HOPE ROBBINS, Rossell. **The Encyclopedia Of Witchcraft & Demonology**. Girard & Stewart, 2015. Disponível em: <https://books.apple.com/br/book/the-encyclopedia-of-witchcraft-demonology/id1616675378> . Acesso em 8 de novembro de 2023.

JEHA, Silvana. **Genealogias dos corpos tatuados no Brasil**. 2019. Disponível em: <https://www.coletiva.org/dossie-corpo-n26-artigo-genealogias-dos-corpos-tatuados-no-brasil>. Acesso em 9 de outubro de 2023.

LACASSAGNE, A. **Les Tatouages**. Paris: *Librarie J.B. Baillièpe et Fils*. 1881. (tradução do autor)

LISE, Michelle Larissa Zini; GAUER, Gabriel José Chittó; CATALDO NETO, Alfredo. **Tatuagem: Aspectos Históricos e Hipóteses Sobre a Origem do Estigma**. In: *Brazilian Journal of Forensic Sciences, Medical Law and Bioethics* 2(3): 294-316, 2013.

LOMBROSO, Cesare. **O homem delinqüente**. São Paulo: Ícone, 2007.

MALAGUTI BATISTA, Vera. **O medo na cidade do Rio de Janeiro**: dois tempos de uma história. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

MARQUES, Toni. **O Brasil Tatuado e outros mundos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

PAREDES CV. **A influência e o significado das tatuagens nos presos no interior das penitenciárias**. Curso de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003. 40 fls. Dissertação de especialização em Tratamento Penal e Gestão Prisional.

SCALLAN, Marilyn. *Ancient ink: Iceman Otzi has the world's oldest tattoos*. Smithsonian, 2015. Disponível em: <https://www.si.edu/stories/ancient-ink-iceman-otzi-has-worlds-oldest-tattoos>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

XAVIER, Valêncio. **Crimes à moda antiga**. São Paulo: Ed. Publifolha, 2004.

Periódicos

JORNAL DO BRASIL, 29 de maio de 1983 - Interno 000001, móveis e utensílios. p. 6.

DISFARÇADO de homem sério. *A Noite*. Rio de Janeiro, p.1. 19 jan. 1922.

UM CRIME hediondo. *A Noite*, p. 4. 17 ago 1927.

“O corpo é uma memória”: marcas no corpo como performance ritualística em Febrônio Índio do Brasil
(1895-1984) | Paulo Biscaia Filho | p. 46-69

AS INVESTIGAÇÕES da polícia carioca em torno de um crime monstruoso. A Noite, p. 3. 19 ago 1927.

O HEDIONDO crime da ilha do Ribeiro. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, p.3. 2 set. 1927.

OS ATOS hediondos de um degenerado. A Rua, p.4. 2 set 1927.

O CRIME da ilha do ribeiro. Gazeta de Notícias, p.4. 2 set 1927.

FEBRÔNIO, o sclerado. A Rua, p. 1. 6 set 1927.

Recebido em 11/02/2024

Aceito em 03/06/2024

PRÁTICAS MONSTRUOSAS NA INVENÇÃO DE UM MUNDO PARA ALÉM DO HUMANO (UM LABORATÓRIO DE DANÇA E IMAGINAÇÃO)

Princesa Ricardo Marinelli¹
Gabriel Machado²

Resumo: O artigo é um compartilhamento de metodologias e táticas de criação desenvolvidas por meio da residência *Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano (um laboratório de dança e imaginação)*, que aconteceu dentro da programação do *Seminário Internacional de Arte e Ecologia - Políticas da Existência* pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - UFRJ em parceria com o MAR - Museu de Arte do Rio. Por meio de quatro eixos investigativos a proposta visa um deslocamento da noção de humanidade construída por meio do pensamento/tecnologia moderna para um olhar atento para outras formas de vida e de alianças entre seres humanos e não humanos, materialidades diversas e hibridismos. A imaginação enquanto fisicalidade possível para criações em dança.

Palavras-chave: Monstruosidade. Ecologia. Cocriação. Pós-humanidade.

MONSTROUS PRACTICES IN THE INVENTION OF A WORLD BEYOND THE HUMAN (A LABORATORY OF DANCE AND IMAGINATION)

Abstract: The article is a sharing of creation methodologies and tactics developed through residence "monstrous practices in the invention of a world beyond the human (a dance and imagination laboratory)", which happened within the program of the International Seminar on Art and Ecology - Policies of Existence by the Postgraduate Program in Arts of the Cena - UFRJ in partnership with the MAR - Museum of Art of Rio. Through four investigative axes the proposal aims at a displacement of the notion of humanity built through modern thinking/technology to a close look at other life forms and alliances between human and nonhuman beings, diverse materialities and hybridism. Imagination as a possible physicality for dance creations.

Keywords: Monstrosity. Ecology. Cocreation. Post-humanity.

¹ Princesa Ricardo Marinelli é bizarra, orgulhosamente bizarra. Artista da Dança, terrorista de Gênero e entusiasta de um mundo para além da humanidade. Pós-doutoranda em Dança (UFRJ). Doutora em Performances Culturais (UFG), mestre em Educação e Licenciada em Educação Física (UFPR). Integrou, como professora colaboradora, o corpo docente dos cursos de Dança da FAP-UNESPAR e da UFG e do curso de Educação Física da UFPR. Criativa e est-eticamente está interessadx em desenvolver uma poética pessoal que articule corpo, intimidades e exercícios dissidentes de gênero e sexo. Na verdade o que quer mesmo é tocar fogo no antigo e no novo normal. <http://lattes.cnpq.br/3870875342092059> <https://orcid.org/0000-0002-6368-4281> email: princesa.ricardo@gmail.com

² Gabriel Machado é artista-gestor e investigador das artes da cena. Integrante-fundador da Selvática Ações Artísticas. Mestre e doutorando em Artes da Cena pela UFRJ, investiga monstruosidades, processos de simbioses e alianças entre diferentes organismos na busca por criações de mundos para além do humano. <http://lattes.cnpq.br/272724261193274> email: gabrielmlmchado@gmail.com

Antes ou depois de tudo

Só o meu direito vital a ser um monstro, ou como me chame, ou como me saia, como me permita o desejo e o tesão! O meu direito a explorar-me, a reinventar-me, fazer da minha mutação o meu nobre exercício, veraneiar-me, outonar-me, invernar-me, os hormônios, as ideias, o cu e toda a alma (Shock, 2011).

O presente texto é a tentativa de capturar na palavra uma experiência da ordem do incapturável (veja a ironia): O laboratório performático *Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano* que foi realizado no mês de março de 2022 no *Seminário Internacional de Arte e Ecologia - Políticas da Existência* pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - UFRJ em parceria com o MAR - Museu de Arte do Rio. Um encontro entre as nossas investigações enquanto criadoras em dança interessadas em produzir ficções como práticas de cuidado e reelaboração de mundos. Tendo a figura do monstro como possibilidade de desvio e a ruína como espaço de experimentação, a oficina/laboratório foi uma situação para colocar o corpo em movimento por meio de fabulações individuais e coletivas. Fazer do caos criação. Fazer das alianças sobrevivência, e fazer da não fixação combustível. Uma situação coreográfica onde corpos-monstros estranhos emergem de diferentes mundos para questionar os limites entre humano e não humano, real e ficcional, natureza e cultura, orgânico e sintético.

Corpos juntos, em movimento, querendo descobrir outras formas de ser-estar políticos. Uma dança em multidão, um caleidoscópio ecossistema em movimento. Ter prazer em fabular. Ter prazer em se multiplicar, pôr em movimento as multidões que somos. Só isso, tudo isso.

Eclodimos e explodimos aqui esse experimento, esse alerta de emergência, palavra secreta, sussurro bandido, pedido de socorro para humanos e não-humanos, dessa e de outras gerações. Convidamos a se sentirem à vontade nos escombros. O mundo acabou. Mais uma vez. O que já temos e partilhamos é um desconforto. O que podemos oferecer é a ausência. O que desafiamos com nossos corpos é o desejo de politizar para além da própria política. E o fracasso é inevitável. Convocamos ao desafio de inventar outro mundo. Outros mundos. Um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. Para a aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida

cotidiana, de “realidade”. E faz tempo que criar-dançar-mover, para nós, tem sido gradativamente desistir de ser humano:

De certo modo, acredito que a humanidade é um projeto que fracassou, e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover. (Marinelli, 2019, p. 31)

Neste contexto entendemos nossos corpos-existências como mais um nó neste novo-mundo, forma de estar implicado, de se colocar esteticamente e politicamente nos contextos onde criamos e existimos. Algo que pode se assemelhar ao que Paul B. Preciado em conversa com Peter Sloterdijk vai chamar de "Princípio da autocobaia" ou de "autointoxicação voluntária": "quem quiser ser um sujeito político que comece por ser um rato de seu próprio laboratório"(Preciado, 2018, p. 370).

Tendo em conta esta perspectiva, de forma alguma a autoexperimentação é sobre algo que se dá só no corpo em si. É na prática em rede, nas relações entre materiais, seres humanos e não humanos e nas cocriações que tais experimentos se fazem. Diz respeito a se integrar de tal modo ao mundo e as coisas que já não é possível distinguir onde começa uma coisa e termina outra. Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014. p. 98) em diálogo com Bruno Latour também nos contaram que "não há ser-em-si. Ser enquanto-ser. Que não dependa do seu ser-enquanto-outro. Ser é ser-por. Ser-para. Ser-relação". Uma prática implicada, de interrogar-se junto, de dar-se conta que não é possível se colocar exterior aos objetos, o desafio político de uma inevitável coletividade, em constante formulação e disputa. Situados de forma tentacular em relação ao que Donna Haraway chama de era do Chthuluceno, os experimentos de vida e criação, morte e destruição que viemos investigando buscam alianças entre diferentes organismos e materialidades, junções de arte e ciência para recombinar os restos, pôr os cacarecos no colo, desafiar naturalizações, mudar códigos pré-estabelecidos e fazer das ruínas matéria regeneradora. É uma tentativa, um constante encaixe e desencaixe, por vezes experiências fragmentárias, mas configuradas em histórias em nós, emaranhadas. "O mundo como um nó em movimento" (Haraway, 2016, p. 127). É também a possibilidade de abraçar a contradição e entender que existem certas coisas que habitam o incapturável.

Aprendemos com Donna Haraway a contar histórias como prática de produzir conhecimento, de inundar o mundo com fabulações inacabadas, que frente a uma realidade assustadora de destruição sistemática e genocídios embalados pela sonoridade do progresso, possam responder a narrativas de fim de mundo com figurações de continuidade, de regeneração parcial, de possibilidades de reintegração em exercício de coletividades. Ruídos para uma sobrevivência terrena. Isso não significa que não existam mundos que precisam acabar, é imprescindível nomeá-los e destruídos tal como eles nos foram apresentados, para só assim juntar as ruínas, e como nos diz Haraway seguir com o problema:

Nossa tarefa é gerar problemas, suscitar respostas potentes a acontecimentos devastadores, aquietar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos. Em tempos de urgências, é tentador tratar o problema imaginando a construção de um futuro seguro, [...] Seguir com o problema não requer este tipo de relação com os tempos chamados de futuro. De fato, seguir com o problema requer aprender a estarmos verdadeiramente presentes. Não como um eixo que se esfumaça entre passados horríveis e futuros apocalípticos ou de salvação, mas sim como bichos mortais entrelaçados em miríades de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias e significados (Haraway, 2016, p.16, nossa tradução).

Neste sentido, a ficção aqui não é um dado fixo, mas um entendimento de possibilidades de mundos, ação de cocriar, abrir fendas para coexistências de realidades diversas. Muitas autoras e autores têm se dedicado a escrever sobre a ficção como atividade política de formular imaginários, por vezes menos opressores e como visões de realidades mais possíveis. Christine Greiner (2019) atribui a função fabuladora do corpo como geradora de microativismos, atuando como desestabilizadora de mundos pré-concebidos, que podem ativar outras frentes de ação diante do real. No fluxo entre imagens e movimentos a fabulação é um convite para a alteridade, para se deixar afetar pela diferença.

Foi debruçada sobre a alteridade que Octavia Butler desenvolveu a trilogia Xenogênese, composta pelos livros *Despertar* (1987), *Ritos de passagem* (1988) e *Imago* (1989). A história se passa 250 anos após uma guerra ter destruído o planeta Terra. A personagem principal, Lilith, é despertada por alienígenas, os Oankali, seres nômades que viajam as galáxias em busca de permutas genéticas para criação de novos seres híbridos. Em uma trama de contradições Butler nos oferece perspectivas para repensar as definições de humano, pós-humano, extra-humano, o legado da humanidade e suas estruturas de poder estabelecidas pelo capitalismo, o racismo e os avanços biotecnológicos.

Em nossas práticas enquanto artistas-pesquisadoras, o modo que encontramos de produzir ficção é no corpo em movimento, em uma insistência radical na fisicalidade, em pôr os bilhões de microorganismos que nos habitam para mover e deixar que a nossa carne se modifique em estado de dança. Borrçar ficção e realidade em corpo emaranhado. Experimentos em dança que possam através da fabulação questionar o legado da modernidade e os limites da humanidade. No centro da nossa contradição e desejo de ruptura, está a figura do monstro. A quimera mitológica, mistura de elementos, coisas e organismos é possibilidade de desvio, de fuga incapturável do humano. Simbiontes em deslocamento. Em indefinição.

Seguindo em um pensamento tentacular e irmanado com a *simpoiética*³ de Donna Haraway e com a teoria da *simbiogênese*⁴ de Lynn Margulis, este texto busca uma narrativa *multi-espécie*⁵ sobre práticas coletivas de dança em conexão com escritas especulativas, teoria de ficção e alianças entre arte e ciência em exercícios imaginativos de *mundificação*⁶, de práticas em bando e configurações imbricadas, de permitir-se ser atravessado pelas complexidades de ser multidão e dar-se conta de mundos em transformação. Fazer-se simbionte: a simbiose como prática de continuidade. Cocriações emergentes em um mundo em ruínas. Nos refazemos com estes materiais-pessoas-seres. "Virar para dentro permite virar para fora" (Haraway, 2016a, p. 20). Coisificar. Perguntar mais uma vez como ser monstro coletivamente e habitar um espaço feito de restos? Como se tornar ruína? Corpos cansados

³ A autopoiese é um conceito criado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela que defendiam que cada ser tem seu próprio mecanismo de autorregulação em relação aos componentes exteriores, sendo auto-suficiente. A microbiologista estadunidense Lynn Margulis e o ambientalista inglês James Lovelock articulam com a autopoiese para apresentar a hipótese de Gaya, considerando o planeta Terra como um único ser, que também teria o poder de se auto-regular e auto-ajustar. Já a bióloga estadunidense Donna Haraway, em contraponto à autopoietica, apresenta a simpoiética, que seria considerar que nenhum ser existe sem a relação, simpoiética seria, então, criar-com, gerar-com, existir-com.

⁴ Apresentada pela microbiologista estadunidense Lynn Margulis a teoria da simbiogênese sobrepõem-se a Teoria da Evolução Darwiniana para observar processos evolutivos que se deram por meio da união de um ou mais organismos, gerando um terceiro organismo que permitiu a continuidade da vida na terra.

⁵ Termo utilizado para designar coletivos formados por diferentes espécies em convivência.

⁶ Haraway utiliza o termo *worlding* em diferentes textos para designar práticas políticas e artísticas de configurações de mundos, em um entendimento de seres humanos como seres terrenos, conectados com e em co-responsabilidade por este planeta. Na recente tradução de *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene* feita por Ana Luiza Braga e publicada pela Editora N-1 (2023), a tradutora opta por traduzir o termo como *mundificação*: "o termo *worlding* que nesta obra refere-se às práticas contínuas de configurações de mundos e conhecimentos e invenção responsiva entre os seres da terra - foi traduzido como *mundificação*, buscando trazer correspondências distintas do *worlding* (das Welten) descrito por Martin Heidegger e dos processos relativos à globalização [N.T]". (Braga, Ana Luiza. In: Haraway, Donna J. Ficar com o problema: fazer parentes estranhos no Chthuluceno. São Paulo: N-1 edições, 2023)

que não desejam mais serem considerados humanos, veem o fim do mundo e isto lhes parece bom. E se o mundo acabar, o que fazer com o que sobrar?

Partindo de e vivendo tudo isso, na residência no *MAR - Museu de Arte do Rio*, organizamos a prática para ser compartilhada em 4 movimentos, que juntos formavam uma espécie de convite para um trajeto a percorrermos juntas, um mapa sem rota de chegada, experimental, para um jogo entre materialidades, ficções, narração de histórias e invenção de mundos por meio do corpo em movimento, da fisicalidade e da autoexperimentação: 1. práticas para dar-se conta; 2. monstrificar-se, coisificar-se, sujeitar a matéria; 3. monstrosidade em percurso; e 4. resquícios, relíquias, restos.

1º. Movimento: práticas para dar-se conta

Dar-se conta de tudo que está acontecendo agora.

Acomodar líquidos. Deixar que o corpo seja. Mover a partir só da atenção ao que está acontecendo agora. Cerca de 50 trilhões de células escolhendo espiralar o tempo juntas. Inclua, perceba, conceda: cerca de 40 trilhões de microorganismos vivem junto com as 50 trilhões de células. Cada microbioma que é corpo é em si uma multidão. Que universos fabulares podemos inventar-mover com-no corpo-microbioma-multidão?

A vida é sempre reencarnação do não vivo, a bricolagem do mineral, o carnaval da substância telúrica do planeta - Gaia, a Terra - que não para de multiplicar suas faces e seus modos de ser na mínima partícula de seu corpo díspar, heteróclito. Cada eu é um veículo para a terra, uma nave que permite ao planeta viajar sem se mover. (Coccia, 2020, p. 72)

Seguimos em busca de combinações de arte e ciência como práticas regenerativas, de abertura de futuros possíveis em existências terrenas. Dentro destas possibilidades, temos, nos últimos anos, nos dedicado a deslocar a noção de humanidade, em apontar outras possíveis figurações que levem em conta as alianças que nos trouxeram até aqui e que nos mantêm, em entender que por mais que, enquanto espécie, existimos em grande quantidade, não estamos sós e não nos fizemos sós. Existimos por conta de comunidades complexas de seres humanos e não humanos, e talvez o que precisamos urgentemente é nos dar conta disso. Para pôr em prática ações de co-responsabilidade, de geração de mundos descentralizados não baseados na dominação antropocêntrica ou sobrevivência dominante,

mas sim de existências aliadas. Sentimos que tais narrativas multi-espécie podem habitar os nossos modos de criar, de produzir arte e vida em mundos emergentes.

Propomos uma prática coletiva, um exercício de imaginação para dar-se conta de simbioses que já acontecem inevitavelmente. Seguimos apoiadas nas figurações do ciborgue e habitando o ventre do monstro como uma figuração composta "a partir do orgânico, do técnico, do mítico, do textual e do político" (Haraway, 2016, p. 301), queremos dizer: exercício de pensar-dançar-escrever-estar em relação, interconectados aos emaranhados semióticos de *naturezas culturas* de nossas práticas e modos de existir. Olhar para práticas pequenas e localizadas, presentes e corporificadas, em oposição ao que temos nomeado recentemente de Antropoceno.

...

Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 9 de março de 2022. 15 corpos em uma sala de aproximadamente 5 metros quadrados se misturam a 10 sacos de algodão cru e fios de tecido. A luz do sol invade a sala e atravessa as cortinas brancas em difração, abrindo inúmeros raios luminosos. A proposta instaurada é deixar que o corpo seja. Acomodar líquidos. Mover a partir da atenção ao que já está acontecendo. Deitados, os corpos respiram juntos e por meio do ar que entra e sai afirmam as suas existências, afirmam sua presença no mundo. Perceber o ecossistema que somos. Fotograma de dentro. Cerca de 37 trilhões de células em movimento, em ação constante de nascer e morrer. Dar-se espaço e tempo para visualizar isso que já acontece. Se fazer laboratório, visão microscópica de trilhões de células, deixar que as imagens tomem a carne, gerem algum tipo de movimento e deslocamento de corpos no espaço. Depois se irmanar com as 40 trilhões de bactérias que habitam cada corpo, mover com esses seres ancestrais, dançar entre-com células e bactérias. Convidar para a dança os possíveis fungos que também formam parte desta comunidade. Insistir radicalmente nestas figurações de vida em multidão, em não estar só. Aos poucos os 15 corpos-holobiontes vão gerando movimento na sala e criando relações entre si. Cerca de 40 trilhões de células encontrando outras 40 trilhões e escolhendo espiralar o tempo juntas. Bactérias em contato, em estado de dança. Deixam-se atravessar, tornam-se mistura. A matéria algodão é ativada a partir da matéria corpos, e voa pela sala formando nuvens. Matérias emaranhadas, dançar em atenção, em urgência simbiótica.



Figura 1: Práticas monstruosas de criação de mundos para além do humano.

Legenda: Residência no MAR - Museu de Arte do Rio. Cabeça de uma pessoa. A cabeça está coberta de algodão e tiras de tecido branco.

Fonte: William Mattos, Rio de Janeiro, 2022.

A antropóloga estadunidense Anna Tsing em *Viver Nas Ruínas - Paisagens Multiespécies no Antropoceno* (2019, p.23) define Antropoceno como a "era da perturbação humana", já Bruno Latour (2020), antropólogo francês que tem se dedicado a escrever proposições para nos situarmos no Antropoceno⁷, entendendo que vivemos um momento de urgência em relação à crise climática e à destruição contínua do planeta, argumenta que, mesmo dentro das contradições que a definição de um termo pode carregar, ainda mais em se tratando de uma possível definição do humano com era geológica, a imagem do Antropoceno pode ser uma figuração interessante para entendermos "quem são" os atores envolvidos neste processo de extinção em massa: "Viver na época do antropoceno significa forçar-se a redefinir a tarefa política por excelência, qual povo você forma? com que cosmologia e que território?" (Latour, 2016, p. 23). O historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2013, p. 13) argumenta o Antropoceno como "uma catástrofe compartilhada".

⁷ Ver *Onde aterrar?: Como se orientar politicamente no antropoceno* de Bruno Latour, tradução de Marcela Vieira. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2020.

Donna Haraway (2016b, p. 139) diz que "O Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes". E pontua que, para esta era de destruição ser breve, é urgente que comecemos a responder com novas terminologias e ficções políticas de vida integrada, de alianças de comunidades humanas, não humanas e para além de humanas: "Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstituir os refúgios" (Haraway, 2016b, p. 139). Partindo destas indagações, parafraseando Latour: como se orientar artisticamente no Antropoceno? O que significa produzir dança de forma localizada e urgente? Quais são as configurações de arte e imaginação política que podem ser refúgios para atravessar as ruínas do capitalismo? Quais monstros podem reconfigurar nossas práticas no presente?

Acreditamos que, para olharmos para práticas artísticas localizadas no Antropoceno, é preciso notar que ao referir-se ao antrópico (se este é entendido como espécie humana) como agente de destruição em massa, é preciso também considerar corpos, povos e comunidades de *homo sapiens* que sequer foram consideradas "humanas" e que até hoje respiram a fuligem das máquinas que alimentam o centro/norte do Globo. Latour na conferência "Antropoceno e da destruição (da imagem) do Globo" destaca:

Falar de "origem antrópica" do aquecimento global, não faz sentido, de fato, se alguém entende por antrópico algo como "espécie humana". Quem se atreve a falar do humano no geral, sem levantar imediatamente mil protestos? Vozes indignadas surgirão para dizer que não se consideram responsáveis de nenhuma maneira por essas ações em escala geológica - e terão razão! As nações indígenas no coração da floresta amazônica nada tem a ver com a "origem antrópica" da mudança climática [...]. Os pobres nas favelas de Bombaim também não podem sonhar em ter uma pegada de carbono maior do que a deixada pela fuligem negra emitida por seus improvisados fogões. Tampouco o trabalhador que é obrigado a fazer longas viagens de carro porque não conseguiu encontrar moradia popular perto da fábrica onde trabalha: quem se atreveria a deixá-lo envergonhado por sua pegada de carbono? (Latour, 2021, p. 131)

Seguindo na perspectiva de Latour, o que está em jogo no Antropoceno é uma determinada ideia/ficção moderna de humanidade como um conceito universal, o "humano como agente unificado" (Latour, 2021, p. 131), algo que pode nos remeter ao que Achille Mbembe chamou de "autocriação histórica da humanidade", que, apoiada em definir quem seria o "sujeito humano universal" (diga-se homem, bípede, branco, hetero, europeu), foi e é utilizada como ferramenta de exclusão, escravidão, dominação, assassinato e morte do diferente, da diferença, no caso do corpo considerado não-humano, o selvagem. Deste modo,

na tentativa de vislumbrar práticas artísticas não-humanas e não antropogênicas, também seria preciso um exercício de desestabilização do pensamento e da estética moderna.

Para falar de uma arte não antropocêntrica, inevitavelmente precisamos pontuar alguns marcos teóricos que delimitaram tanto a estética como ramo autônomo da filosofia, como a noção de política e os espaços de poder que são instaurados pela modernidade. Nos tempos atuais, quando corpos que foram subalternizados por séculos erguem-se e reivindicam seus discursos, memórias e próprias epistemologias, falar de estética é também falar do projeto da modernidade/colonialidade e seus processos de genocídios, padronização de saberes, eurocentrismo e ideais universalizantes. Há anos, estética e política servem à manutenção de certas ontologias em detrimento de outras. Assim, o exercício seria justamente de imbricar estética e política, para um entendimento ampliado que considere os meios, porque, como sinaliza Ramón Grosfoguel (2019, p. 72): "os meios não justificam os fins, e sim os produzem".

Criações que acontecem para além de suas divisões disciplinares e dos objetos de estudo dos seus campos, que levam em consideração sua própria feitura e concepção, e os deslocamentos e as indefinições dos territórios, tanto geográficos como sociais, culturais, temporais, raciais e de gênero, que acabam por desestabilizar o modo como se estabeleceram tanto a estética quanto a política, bem como arte e ecologia, natureza e cultura, estética e ciência.

Uma desestabilização do campo da estética - enquanto disciplina regulatória, de matriz moderna/colonial - poderia se dar via um enfrentamento da arte enquanto um campo em separado. Uma narrativa que a toma enquanto esfera pura, fora da história, alheia ao que chamamos de natureza, seguiria perpetuando noções discriminatórias de criação, tanto via referenciais históricos, como articulações no tempo presente. Interseccionar estética e política é entender que a arte não está incólume, ela não está inocente, pois não é, exatamente, uma prática que se opõe à esfera política. A estética - enquanto campo interessado no sensível, na experiência artística ou não - não é um horizonte extramundano, ela está sempre no mundo. Uma perspectiva que se afastasse da noção moderna, reivindicaria, um entendimento de que a estética está exposta às forças do mundo, transformando-se também numa delas, ou para usar uma metáfora harawayana a arte como um processo de *mundificação*.

2º. Movimento: monstrificar-se, coisificar-se, sujeitar a matéria

Um entendimento integrado de naturezacultura é o que, há séculos, as cosmovisões de povos indígenas de diferentes territórios nos apresentam enquanto modo de ser-estar e viver-com. Um posicionamento distante dessa arrogância de nos colocarmos fora das coisas, como seres alheios, o humano não como aquele que está na natureza ou que deve preservá-la, mas como parte dela. Para retomar as discussões acerca da ficção-humanidade proposta por Ailton Krenak:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2019, p.22)

Se partimos da constatação (ou seja, se nos damos conta) que somos emaranhados de seres simbióticos (e semióticos) de naturezaculturas, o que isso pode mudar também em nossos entendimentos de vida, arte, corpo, comunidade? O que as práticas simbióticas nos oferecem enquanto política do movimento? No decorrer das residências e oficinas que desenvolvemos nos últimos dois anos, a primeira coisa que temos feito ao chegar aos espaços de trabalho para iniciarmos as práticas é habitar este local de histórias. Rabiscamos perguntas e histórias em diferentes materiais, insistindo em ampliar a pergunta "quem sou" para "com quem estou? em que lugar? Como estou? Com o que/quem eu me faço?" e assim estabelecermos um ambiente para pôr em movimento perguntas, respostas e histórias. Em algumas experiências utilizamos também comunicados, pequenos enunciados nomeados de "cartas para monstros presentes". Os enunciados são como disparadores para ativar a imaginação enquanto matéria dançável. Como criar para si um monstro simbiótico? Como dar-se conta do monstro simbiótico que sou? Que somos?

Simbiose significa viver junto, proveniente dos étimos gregos sym (junto de) e bios (vida), o termo foi empregado pela primeira vez pelo botânico alemão Anton DeBary em 1873, e vem sendo utilizado nas ciências biológicas para designar a convivência de organismos diferentes. Para a microbiologista Lynn Margulis, a simbiose não é algo extraordinário ou um termo muito especializado, mas sim algo que passa o tempo todo e em todos os lugares, que

constitui nossas relações de vida e morte mais ancestrais. "Não apenas nossos intestinos e cílios estão infestados de bactérias e simbiontes animais, mas se você observar seu quintal ou um parque, os simbiontes não estarão evidentes, mas eles são onipresentes" (Margulis, 2022, p.21). Como uma das principais vozes do neoevolucionismo, Margulis foi uma investigadora apaixonada pelos microcosmos, ou seja, por uma atenção às relações invisíveis⁸ e aos seres pequenos, ou como pontuaria Donna Haraway (2023, p. 139): "o mundo nos detalhes".

Foi por meio desta atenção especial que Margulis defendeu a origem das espécies como um processo simbiótico, a simbiogênese, oferecendo um caminho complementar, porém radical ao Darwinismo; em oposição às apropriações que o liberalismo fez do evolucionismo ao insistir na "sobrevivência do mais forte", "sobrevivência dominante", a microbiologista nos propôs a "sobrevivência por convivência", "sobrevivência de aliados". Organismos que, ao conviverem por longo tempo em processo simbiótico, incorporaram-se e tornaram-se um outro organismo. Essa noção e atualização da teoria darwiniana é uma imagem poderosa para por em xeque a ilusão ocidental da natureza humana⁹ e a arrogância antropocêntrica com a qual o pensamento moderno se constitui.

Durante *Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano (um laboratório de dança e imaginação)*, utilizamos algodão cru e restos de cordas fruto de descarte da indústria têxtil para construir um espaço movediço e conectado onde as participantes pudessem se relacionar de forma integrada. Ao chegar no espaço já previamente construído, cada participante tinha como indicação a ação de se metamorfosear em relação aos materiais:

Comunicado I - monstrificar-se, coisificar-se, sujeitar a matéria. Exercitar radicalmente a percepção e construção de relações corpo- algodão-corda. Imaginar universos que podem ser inventados junto com / a partir do material. Elaborar imagem coletiva em movimento. Receber, reconhecer, reinventar uma montanha de algodão. Exercício radical de imaginação de que universos podem ser inventados junto com/a partir do algodão. (Machado et al. 2022, p. 2167)

⁸ Ver O livro dos seres invisíveis de Dorion Sagan. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2021.

⁹ Ver *A ilusão ocidental da natureza humana* (2005) de Marshall Sahlins. Disponível em: <<https://petercast.net/wp-content/uploads/2014/07/western-illusion-translation.pdf>> . Acesso em 17 jul. 2023.

Após um tempo de experimentação entre corpos, espaço, matéria e metamorfose propusemos uma ativação da palavra por meio de contar histórias vindas de outros mundos. A pergunta: como estes seres-algodão contam suas histórias multiespécies para outros seres desconhecidos? Criamos assim uma polifonia sonora de estórias, invenção de mundos emergentes. Uma situação coreográfica/figurativa de falar-com espaço e matéria, de permitir-se ser outra coisa. Coletivamente, ao dar forma às histórias dos monstros, a montanha de algodão também se movia. Neste movimento a palavra sonora foi aos poucos se tornando palavra dança, palavra corpos no espaço. Deixando que a verborragia se tornasse *corporragia*, ser simbiótico.

As figuras de cordas são como histórias, propõem e põem em prática modelos para que os participantes habitem, de alguma maneira, uma terra ferida e vulnerável. Minha narração multiespécies trata da recuperação de histórias complexas tão cheias de morte como de vida, tão cheias de finais, genocídios e princípios. Diante do implacável e exorbitante sofrimento historicamente específico em nós de espécies companheiras, não me interessa a reconciliação nem a restauração, mas sim estou profundamente comprometida com as possibilidades mais modestas da recuperação parcial e do mutuo entendimento. Chamo isto de "seguir com o problema". (Haraway, 2012, p. 45, tradução nossa)

Pausa para se alimentar

Alimentar-se como quem percebe que comer é se transmutar, é gesto radical de conexão com tudo o que é mundo. Lembrar que o corpo leva de 7 a 10 anos para renovar todas as 50 trilhões de células. Por causa da minha relação com o mundo sou, literalmente, materialmente, um corpo totalmente diferente do que fui há 10 anos.

3o. Movimento: monstros em percurso

Caminhar juntas. Percorrer juntas. Nó em movimento. Rizoma espiralando tempo e espaço. Conjugando nossas histórias com a dos materiais, ser coisa que se move. Construir complexas relações com-a partir de linhas de dezenas de longas linhas de tecido (tecido junto).

Encontrar o bando na ação dançante permite que se veja outros modelos e possibilidades do que poderia ser uma comunidade. A criação não nega corpos abjetos e rejeitados, busca experimentar novos mundos. E coletivamente essa ação ganha novos contornos já que coletivamente se expõem corpos e existências que tiveram caminhos

negados, que agora se reconfiguram na criação de um só bando capaz de imaginar outras sociedades.

O bando nega a noção de comunidade vinculada à família nuclear. Entende que é no encontro por similaridades e diferenças, em um território móvel e nômade que se entrecruzam os motivos que faz com que se siga junto. O bando acredita na festa com seu poder agregador de espiralar o tempo e reverbera enquanto potencial de construir *zonas autônomas temporárias*, constrói possibilidades alternativas para a realidade como essa se constitui.

Cunhado em 1990 pelo poeta e anarcoimediatista Hakim Bey, o termo Zona Autônoma Temporária (ZAT) busca preservar a criatividade, energia e entusiasmo de levantes autônomos sem replicar a traição e violência inevitáveis que têm sido a reação à maioria das revoluções ao longo da História. A resposta está na recusa em esperar por um momento revolucionário e, em vez disso, criar espaços de liberdade no presente imediato ao mesmo tempo em que se evita o confronto direto com o Estado.

Uma ZAT é uma área “de terra, tempo ou imaginação” livre, onde juntas as pessoas podem ser a favor de algo, não apenas contra, e onde novas formas de sermos humanos podem ser exploradas e experimentadas. Localizando-se nas brechas e falhas do sistema global de controle e alienação, uma ZAT é uma erupção de cultura livre onde a vida é experimentada em sua intensidade máxima. Ela deve se parecer com uma festa incrível, na qual por um breve momento nossos desejos são manifestados e todos nos tornamos criadores da arte da vida cotidiana.

4o. movimento: resquícios, relíquias, restos

Uma prática monstruosa de perceber a matéria viva que se ativa a partir das relações, dançar como forma de contar histórias opostas às que nos foram contadas, histórias de futuro e de reorganização do passado por meio dos restos. No trajeto feito pelo monstro, as *práticas para dar-se conta* também podem se configurar como um chamamento para estarmos atentas em como espaço-matéria-corpo se modificam por meio das histórias que contamos e isto nos exige responsabilidade com os vestígios que elas deixam. O monstro-algodão se deslocou pelos corredores do MAR causando estranhamento aos passantes e deixando um rastro de

algodão que facilmente se perdeu com o vento. Nos deparamos com a contradição do resto, do impacto deixado pelo monstro. A tentativa fracassada de recolher os vestígios se tornou também ação deste coletivo, deste ser integrado. Se fez questão, problema a seguir: como ser responsável pelos vestígios deixados?



Figura 2: Práticas monstruosas de criação de mundos para além do humano.

Legenda: Residência no MAR - Museu de Arte do Rio. Pernas de duas pessoas de pé. Uma delas usa uma saia preta e a outra uma bermuda curta. Chão preto repleto de pedaços de algodão. No fundo uma parede branca.

Fonte: Willian Mattos, Rio de Janeiro, 2022.

Em comum às práticas está o questionamento das possibilidades do corpo enquanto território aberto, que amplia tanto as relações naturezaculturas, como também pretende-se uma modificação de territórios e maneiras de estar, que leve em conta outros campos do conhecimento e da política. O que as *práticas monstruosas nos oferecem* é uma possibilidade de arte enquanto imaginação de mundos emergentes, conectados às questões da atualidade, seus contextos, suas geografias, historiografias e urgências, que, ao se configurarem enquanto experiência estética ampliada, propõem uma constante reelaboração do mundo e da nossa percepção.



Figura : Práticas monstruosas de criação de mundos para além do humano.

Legenda: Residência no MAR - Museu de Arte do Rio. foto de chão preto, repleto de pedaços de algodão. Bem ao fundo cadeiras de madeira e um extintor.

Fonte: Willian Mattos, Rio de Janeiro, 2022.

Levada pelo vento, uma pequena porção de algodão se avoluma ao encontrar bactérias, fungos, seres que, misturados a papel de bala, poeira e desejos da cidade, formam um grande volume. Como uma bola de neve, ela percorre as ruas carregando tudo que o que toca. Pessoas, carros, casas, até mesmo edifícios são acopladas ao grande volume de algodão. Um levante de coisas variadas. Chamam a polícia, o estado, as forças aéreas, mas todos que se aproximam são acoplados ao monstro-algodão que segue seu legado simbiótico. O caos se instaura na cidade, em pouco tempo no estado, no país, no planeta. A imprensa a nomeia de "A nuvem-monstro". Percorre os oceanos, atravessa mares, se encontra e digere para dentro *A Grande Mancha de Lixo do Pacífico*¹⁰. A cada deslocamento se avoluma mais e mais. Os seres sugados pela nuvem são misturados e modificados para se darem conta de todas as pequenas partes que formam esse organismo vivo. Eu dançava enquanto a nuvem-monstro passou por mim e me levou para dançar com ela, de dentro eu percebo tudo que cada coisa aqui já foi, o

¹⁰ "As manchas de lixo são grandes áreas do oceano onde lixo, equipamentos de pesca e outros detritos se acumulam. A mais famosa é a Grande Mancha de Lixo do Pacífico, que fica entre o Havaí e a Califórnia. Ela tem 1,6 milhão de quilômetros quadrados. Muitos dos detritos encontrados na Grande Mancha são pequenos pedaços de plástico flutuante que não são vistos a olho nu. Você pode navegar por ela e não enxergar." (Garcia, 2023).

passado se mistura e meus braços contam a história do papel de bala que alguém um dia deixou em uma lixeira no centro da cidade. Daqui ou do lado de lá, a nuvem-monstro é mancha regenerativa, é um planeta simbiótico que se refaz.

...

Contemplar o que sobra. Imaginar o que as ruínas poderiam ser em próximas vidas. Imaginar em voz alta para onde os restos podem ir, o que os corpos, todos os corpos – nós, os microrganismos, o algodão - poderiam ser numa próxima vida. Ficcionalizar a experiência na escrita-corpo: se uma bactéria que vive no meu intestino pudesse escrever sobre a dança que experimentei, o quê-como ela escreveria?

Antes de tudo ou depois de tudo, outra vez.

Referências

CHAKRABARTY, Dipesh. **O clima da história**: quatro teses. Tradução: Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, Cristiano Rodrigues, Lucas Santos, Regina Félix e Leandro Durazzo. *Panfleto político cultural Sopro*. Ed 91, jul. 2013. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2013.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Desenhos de Luiz Zerbini. Tradução Madeleine Deschamps e Victória Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

DANOWSKI, Déborah, DE CASTRO, Viveiro. **Há Mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro (Florianópolis): Editora Cultura e Barbárie, 2014.

GARCIA, Mariana. **Grande Mancha de Lixo no Pacífico: por que 'virou' ecossistema, quais os riscos e por qual razão não foi eliminada ainda?**. G1 - Globo meio ambiente. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2023/04/19/grande-mancha-de-lixo-no-pacifico-por-que-virou-ecossistema-quais-os-riscos-e-por-qual-razao-nao-foi-eliminada-ainda.ghtml> . Acesso em 2 de ago. de 2023.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

GROSFOGEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradgmas da esquerda ocidentalizada. In: **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2019.

HARAWAY, Donna. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno**. Tradução: Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *Climacom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte* | Ano 3 - N. 5 / Abril de 2016a / ISSN 2359-4705. P. 139.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble** - making kin in the Chthulucene. Durham: Ed. Duke University Press, 2016b.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Situando diferenças, v.5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <<https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/31102009-083336haraway.pdf>>. Acesso em 17/7/2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Diante De Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Tradução de Maryalua Meyer. Ubu Editora: Rio de Janeiro, 2021.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACHADO, Gabriel Matheus Lopes; Marinelli, Princesa Ricardo. Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano (um laboratório de dança e imaginação). In: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA**, 7, 2022, edição virtual. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022. p. 2161-2171.

MARGULIS, Lynn. **Planeta Simbiótico: um novo olhar para a evolução**. Tradução: Laura Neves. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2022.

MARINELLI, Princesa Ricardo. A bizarra que sou eu, com Mil Besos, toca a exagerada que é você: poéticas do encontro em nome de um mundo para além do humano. In: MACHADO, Gabriel M L (orgs). **Mil Besos**. Curitiba: Editora Medusa, 2019.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolíticas na era farmacopornográfica**. Traduzido por Maria Paula Gurgel Ribero. São Paulo: n-1edições, 2018.

SHOCK, Susy. **Reivindico mi derecho a ser un monstruo**. In: Festival por la Despatologización de las Identidades Trans La Plata. 2011. Minha tradução. Disponível em: <https://youtu.be/udup-LFqnXI> . Acesso 13 ago. 2020.

TSING, Anna L. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Thiago Mota Cardoso e Rafael Victorino Devos (org.), Brasília, IEB Mil Folhas, 2019.

Recebido em 02/03/2024

Aceito em 24/06/2024

ENTRE RATOS-HUMANOS E HUMANOS MASCARADOS: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS SIGNIFICANTES NO ESPETÁCULO “MORDAZ”

Liz Schrickte¹

Resumo: O artigo trará uma exposição do processo de criação do espetáculo Mordaz no intuito de disponibilizar uma visão da proposta estético-política do grupo teatral *Pigmalião Escultura que Mexe* e dos seus modos criativos para aguçar a imaginação e a reflexão de seu público. Caminhando pela descrição do querer (as intenções da dramaturgia) e do fazer (o transporte para a cena), o trabalho reconstrói o processo de criação da obra para entender suas motivações criativas e suas estratégias de construção de sentido que se catalisam com a leitura do espectador. O artigo traz elementos de uma pesquisa participante, utilizando como instrumentos a observação e a análise documental, além das consultas bibliográficas.

Palavras-chave: Teatro de Animação; Marionetes; Máscaras; *Pigmalião Escultura que Mexe*.

BETWEEN HUMAN RATS AND MASKED HUMANS: THE CONSTRUCTION OF SIGNIFICANT IMAGES IN THE SHOW “MORDAZ”

Abstract: The article will provide an exposition of the creation process of the show Mordaz in order to provide a vision of the aesthetic-political proposal of the theatrical group *Pigmalião Escultura que Mexe* and its creative ways to “sharpen” the imagination and reflection of its audience. Walking through the description of wanting (the intentions of dramaturgy) and doing (transportation to the scene), the work reconstructs the process of creating the work to understand its creative motivations and its meaning-making strategies that are catalyzed in the spectator's reading. Considering that its author is a member of the group and an actress in the show analyzed, the article brings elements of participatory research, using observation and documentary analysis as instruments, in addition to bibliographical consultations.

Keywords: Puppet Theater; Puppets; Masks; *Pigmalião Escultura que Mexe*.

¹ Designer, atriz, professora e marionetista. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC-UDESC/2023), Mestre em Teatro (Universidade de Évora/Portugal/2018), Especialista em Arte-Educação (Senac/SP), possui Licenciatura em Teatro (UNB/2023) e Bacharelado em Design - habilitação em Design Gráfico (UFSC/2010). É atriz formada pelo curso técnico do Teatro Universitário da UFMG (2013). Idealizadora do projeto Mulheres Telúricas, desenvolve ações, criações e pesquisas acerca do Teatro Feminista. Participa do grupo Pigmalião Escultura que Mexe desde 2009 como designer, atriz, bonequeira e professora.

O Pigmalião Escultura que Mexe² é um grupo teatral mineiro fundado na cidade de Belo Horizonte. Transitando pelos encontros das Artes Visuais com as Artes Cênicas, construiu uma trajetória no Teatro de Formas Animadas na qual a filosofia e a política permeiam seus espetáculos. Sua poética é atravessada pela expressão das potencialidades das formas animadas enquanto objetos de apreciação estética. Mikel Dufrenne (2002, p. 23-31) concebe o objeto estético como uma ideia presente em uma forma sensível. Ao permitir o livre acordo da imaginação e do intelecto e conjurando, ao mesmo tempo, instâncias sensíveis e significantes, o boneco parece mobilizar a alma de quem o vê mais imediatamente do que qualquer outro objeto. É neste apelo da poesia pela razão, quando a imagem se carrega de estruturas de sentido, que o grupo Pigmalião busca estimular a participação ativa do público na construção de interpretações dialéticas, reflexivas e questionadoras sobre suas próprias realidades.

Em seu repertório, o grupo tem oito espetáculos, quatro cenas curtas, duas intervenções e mais de dez oficinas e laboratórios, circulando por várias cidades do Brasil e do exterior. Desde sua formação, em 2007, o Pigmalião se preocupa com a construção de um discurso próprio. Nessa busca, esforça-se em firmar seus alicerces em um Teatro de Animação feito exclusivamente para adultos, promovendo uma percepção distanciada da ideia de que essa linguagem é sempre associada ao teatro para crianças. O desenho, a construção e a manipulação dos bonecos, nesse intuito, tentam se evadir do caricatural e submergir no mimetismo realista. O refinamento de suas marionetes, consideradas esculturas, como o próprio nome do grupo sugere, visam aos efeitos filosóficos do prazer estético preconizados por Dufrenne:

A experiência do belo convida a filosofia a meditar na unidade de sentido da palavra forma (ou também da palavra estrutura), isto é, na relação entre a forma sensível dada como Gestalt significante, própria ao objeto estético, e a forma racional elaborada pelos formalismos que, para compreendê-lo, substituem ao objeto real um objeto ideal. (Dufrenne, 2002, p.28)

Para o pensador russo Roman Jakobson (2007, p. 13), os problemas das inter-relações entre as ciências humanas acabam por desembocar na linguística (Ciência da Linguagem Verbal) e a mesma pode ser considerada um bom parâmetro para a análise de outros sistemas de signos, como as Artes, devido a seu papel basilar no quadro da cultura e seu caráter preciso

² Site do grupo www.pigmaliao.com. Acesso em 22 fev. 2024.

e progressista que serve de modelo metodológico para as outras ciências. O semiólogo francês Roland Barthes se utiliza desse pressuposto quando adota os sistemas da linguística para a análise de outros sistemas, como o cinema e a propaganda, e defende que “a imagem se transforma numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *léxis*” (Barthes, 2001, p.132).

Seguindo por esse caminho, o artigo analisa pontos da criação dramaturgica do espetáculo *Mordaz*, por entender que este é o suporte primeiro do grupo para o agenciamento das imagens a serem transpostas para a cena, onde bonecos e máscaras se figuram como principal texto da grande estrutura chamada espetáculo. Considero, então, que a utilização das “ferramentas, bonecos e máscaras” no trabalho do grupo é engendradora enquanto “palavra” na construção dramaturgica das cenas. Assim, caminhando pela descrição do querer (as intenções da dramaturgia) e do fazer (o transporte para a cena), o trabalho trará uma exposição do processo de montagem do espetáculo *Mordaz* no intuito de disponibilizar uma visão da proposta estético-política do grupo e dos seus modos de “aguçar” a imaginação de seu público.

O espetáculo

O espetáculo *Mordaz*³ do grupo mineiro Pigmalião Escultura que Mexe foi concretizado a partir da aprovação no edital Prêmio Estímulo da Fundação Clóvis Salgado, entidade estadual sediada em Belo Horizonte. O espetáculo estreou no dia 11 de março de 2016 no Teatro João Ceschiatti sob o título *Alguém* (Figura 1), referência ao texto homônimo de Conceição Rosière que entrou no projeto como dramaturga em colaboração ao trabalho do diretor do grupo Eduardo Felix.

³ *Mordaz* (2016). Espetáculo do Pigmalião Escultura que Mexe. Dramaturgia de Eduardo Felix (diretor) e Conceição Rosière. *Teaser* do espetáculo disponível em: <https://www.facebook.com/pigmaliao/videos/mordazcom-caf%C3%A9-pingado-filmes/303670374319326/>. Acesso em 23 mai. 2023.

Figura 1 - Cartaz da estreia do Espetáculo



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schrickte (2016)

O processo de construção da dramaturgia se iniciou em 2014 após o êxito da experimentação antropozoomórfica de humanos e porcos no espetáculo *O Quadro de Todos Juntos*. O desejo de prosseguir com as experimentações grotescas que interessam o grupo desde sua fundação trouxe agora o “rato” como referência para as pesquisas dramáticas e plásticas. Somado a este propósito foi se delineando a vontade de trabalhar sobre o comportamento de massa a partir das manifestações que marcaram o Brasil em 2013.

As manifestações populares do ano de 2013 começaram no mês de junho na cidade de São Paulo com o Movimento Passe Livre e tomaram abrangência nacional em resposta à grande repressão policial sofrida. A partir de então, variadas manifestações se desencadearam com motivações diversas, contestando desde os gastos públicos com a Copa do Mundo de 2014 até a má qualidade dos serviços públicos e a corrupção. Os objetivos e posicionamentos eram difusos e incluíam vertentes de descontentamento com o governo de Dilma Rousseff e atos de vandalismo despropositados. Rapidamente os movimentos ganharam grande adesão da população brasileira.

A máxima “o gigante acordou”, que se refere à enorme extensão do território brasileiro e também ao verso do Hino Nacional, foi frase alfa desse movimento deflagrador de transformações políticas que se estendem até os dias de hoje. Os brasileiros foram surpreendidos por diversas passeatas que repentinamente se alastraram pelas ruas de todo país. O papel das mídias corporativas na manipulação das massas foi essencial para a deflagração desses eventos e, quase como um arrastão que vai carregando tudo por onde passa, a sensação era de que um fenômeno coletivo estava impelindo todos a sair nas ruas e se manifestar. Dessa conjunção resulta que o livro *Massa e Poder* (1995) se torna obra de lastro para a construção do novo espetáculo do grupo. Este livro, escrito por Elias Canetti, analisa diversas características do comportamento coletivo da humanidade e foi publicado em 1960 como fruto de uma busca por decifrar a adesão das massas populares ao nazismo.

É praxe do Pigmalião a proposição de oficinas que se articulem com as temáticas em processo. No impulso deste tema surge o encontro do Pigmalião com o grupo mineiro Espanca⁴ no oferecimento da oficina-performance *Mordaz*⁵, ação realizada em junho de 2015. Após a etapa de construção de rabos articulados em espuma a funcionarem como próteses para os participantes, uma série de experimentações ocorreram por meio de exercícios de comportamento de massa a partir de estímulos do livro supracitado. Ações no coletivo, sequências ritmadas, descargas, movimentos de agrupamento e dispersão e dinâmicas nas ruas (Figura 2) foram realizadas para a concepção de uma performance que dialogasse com os assuntos de interesse do espetáculo em processo.

⁴ Site do grupo: <http://espanca.com/> . Acesso em 23 mai. 2023.

⁵ Chamada para a oficina: <http://espanca.com/blog/mordaz--oficina-com-pigmaliao-e-espanca/> Acesso em 23 mai. 2023.

Figura 2 - Performance resultante da oficina Mordaz



Fonte: Arquivo do grupo (2015).

Para além do trabalho com o grupo Espanca, foi realizada quase na mesma época uma oficina em San Quirico In Collina, na Itália, para a construção de um cortejo de abertura para o festival *San Quirico Sonata* (Figura 3). Associado a oficinas de música da instituição realizadora, o lendário flautista de Hamelin ressurgue como um boneco gigante a conduzir uma massa de crianças musicistas. A lenda alemã conta a história de um flautista que foi contratado para conter uma infestação de ratos na cidade de Hamelin. Ele cumpre o trabalho atraindo os roedores hipnotizados pelo som inebriante de sua flauta, que se afogam em um rio. Após o sucesso do feito, os habitantes da cidade não cumprem a promessa de pagar o flautista. É então que o mesmo, em represália, atrai com sua flauta as crianças da cidade e as tranca dentro de uma caverna. A cidade de Hamelin fica sem ratos e sem crianças.

Tal lenda é recorrente na alusão a efeitos de alienação da massa metaforizados no objeto flauta, tornando-se quase um símbolo correspondente à atração da mídia e da indústria cultural. O flautista de Hamelin se constituiu como uma das primeiras referências para a construção do espetáculo.

Figura 3 - Cortejo do Flautista em San Quirico



Fonte: Arquivo do grupo (2015).

Relembrando este processo, Eduardo Felix (2022) expressou certa vez que foi se delineando a questão: “Como seria o mundo se o ser humano tivesse evoluído do rato ao invés do macaco?”. A partir daí a dramaturgia engendrou uma sociedade grotesca para refletir sobre a organização social e as hierarquias de poder. A questão foi se interseccionando com o texto cênico *Alguém* escrito por Rosière em 2014 que já continha um universo muito sintonizado com a história que Felix estava criando. Para além de uma paranoia de rato constante, o texto citado trazia personagens que usavam máscaras, com as quais os atores trocavam de “rosto” o tempo inteiro.

Partindo dessa colagem, o enredo do espetáculo se consolidou como uma narrativa não linear a partir de uma investigação sobre uma infestação de ratos, permeada de informações sobre a morte de uma criança, relações profissionais corruptas e conspirações.

O Chefe, a Estranha Mulher, os Estranhos Personagens, a Dama do Chá, a Senhora, a Menina, o Menino Lindo e o Menino Comum são os outros personagens humanos do enredo. A sinopse do espetáculo se tece em um parágrafo:

O mundo dos humanos se vê ameaçado por uma enorme infestação de estranhos ratos. O que as pessoas não sabem é que, por trás da aparente fragilidade e submissão dessas criaturas, se esconde uma estrutura organizada, inteligente e obstinada. E o que os ratos não sabem é que os humanos também têm seus segredos além das máscaras sociais. (Felix, 2016)⁶

A estratégia dramaturgica foi a de construir dois universos em paralelo, a dos humanos e a dos ratos, que, após algumas intersecções, passam a se tornar um enredo só. Esses mundos que se alternam não deixam de sugerir a vivência de duas versões de uma mesma história, assistindo o que está na frente e o que está por detrás dela. Felix também adotou o recurso de começar o espetáculo com o final da história, instigando o público a entender as motivações de seu desenlace.

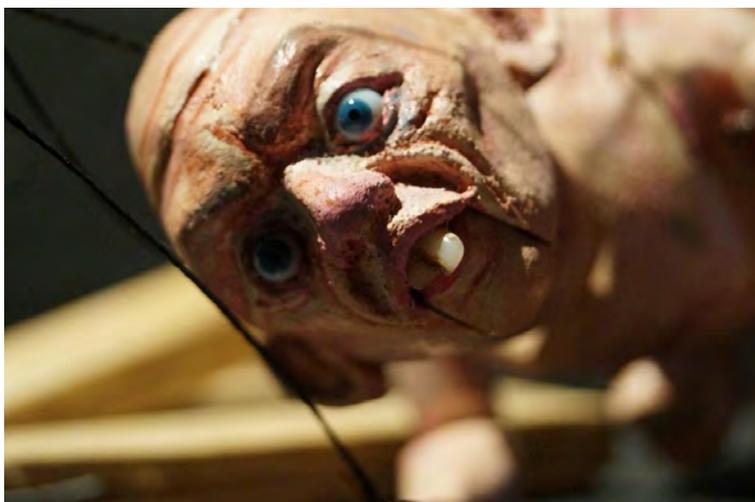
Para a representação dos ratos, de um gato e das crianças do enredo, o grupo se utiliza da técnica de marionetes de fio. Os marionetistas usam *collant*, meia, capuz e luvas pretas para desaparecerem no cenário escuro. As personagens humanas são sempre interpretadas por atores e atrizes mascarados, que se alternam na posição de marionetistas e personagens.

As marionetes

Os ratos-marionetes do espetáculo são esculpidos em madeira, tal como suas cruces, possuindo corpo de animal em proporções realistas e cabeça com traços humanos. Dentes de resina preenchem a boca articulada e as orelhas se parecem com as nossas, porém de tamanho alongado como a dos roedores. A composição híbrida do rato-humano converge para a existência de duas espécies entrelaçadas que quando amalgamadas acendem instâncias de semelhança e contraste entre seus elementos. Se a abordagem do comportamento de massa em Canetti (1995) remete muitas vezes à questão dos instintos, a marionete prosopopeica de corpo-rato e rosto-homem (Figura 4) pode ser vista como uma ferramenta de visibilidade para reforçar a condição animal e, portanto, instintiva do ser humano.

⁶ Sinopse disponível em: www.pigmalião.com. Acesso em 23 mai. 2023.

Figura 4 - Marionete de fio do espetáculo



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schrickte (2016).

O frame reativa reflexões sobre o que nos vem como uma imposição da nossa natureza e sobre o que já nos libertamos ante nossa evolução, diálogos também construídos no espetáculo anterior do grupo, *O Quadro de Todos Juntos*. *Mordaz* se diferencia, porém, porque parece trazer antes uma humanização dos animais do que uma animalização dos humanos, já que neste predomina a forma animal do rato com rosto humano e no outro predomina a forma humana com cabeça de porco. De qualquer maneira, essas sobreposições propõem um deslocamento do antropocentrismo, que em Massumi se caracteriza “pela nossa inveterada vaidade no que se refere à nossa assumida identidade de espécie, baseada em razões especulativas de nossa exclusiva propriedade sobre linguagem, pensamento e criatividade” (2017, p. 14). O autor traz com isso um pensar sobre a política animal por meio de um olhar que não envolve apenas o humano como ser de referência.

O rato traz uma alta proximidade genética com a nossa espécie. Apenas 300 genes nos diferenciam. É esta proximidade que faz com que sejam utilizados como cobaias em laboratórios em 95% das pesquisas científicas. Alguns sacrifícios desses animais são justificados em prol do bem-estar do ser humano, o que em muitas instâncias se trava como um abuso de poder, ou indo mais além como uma hierarquia promulgada pela nossa espécie que detém os meios de dominação. Os testes em animais são amplamente utilizados para fins que vão desde remédios a produtos estéticos.

Na contramão da proximidade genética, o desejo de distância desses roedores é comum na espécie humana. Sua grande capacidade de reprodução, seus hábitos alimentares

e a dificuldade de extermínio os torna um dos inimigos mais antigos do homem. Há sempre o pavor de haver um rato escondido a roubar e roer as coisas dentro de sua casa, e seu uso em laboratório provavelmente causa menos compaixão do que o sacrifício em coelhos e porquinhos-da-índia. Todas estas características, entre outras mais, fazem do rato um personagem recorrente em obras artísticas nos mais diferentes formatos, de uma forma geral metaforizando a massa, o proletariado, os corrompidos, ou o que seria uma suposta camada inferior da população em governos totalitaristas. A título de citação, entre muitos exemplos, podemos citar a massa de ratos consumidores do curta *Happiness* (Cutts, 2017)⁷ e filmes do Partido Nazista que usaram ratos para representar os judeus como parasitas da humanidade⁸.

Dentro de uma perspectiva ocidental, o rato traz incrustado em si associações com a sujeira, a nojeira e a corrupção, e também envereda para um lugar simbólico de traidor, ladrão, trambiqueiro e oportunista. George Orwell traz a pergunta irônica em *A Revolução dos Bichos*: “Apresento à assembleia a seguinte questão: os ratos são camaradas?”⁹ (Orwell, 2015, p. 9). Na mesma esteira, é comum a utilização do seguinte provérbio português: “Quando o navio afunda, os ratos são os primeiros a abandonar o barco”. Luiz Henrique Valle-Nunes¹⁰ (2020) relata exemplos da utilização dessa expressão nas redes sociais enquanto rechaço aos imigrantes brasileiros em Portugal.

Em *Mordaz*, a representação do devir humano do rato nos relembra de nossa condição animal ou, convocando Aristóteles, problematiza o Homem enquanto animal social. Os bonecos e marionetes vêm aí como uma segunda camada, já que em suas manifestações antropomórficas se comportam como um símbolo do humano transitando por um eterno devir gente que ora se aproxima e ora se distancia de nossa humanidade. Estes trânsitos metafóricos decorrentes da humanização dos animais e da utilização de bonecos para uma representação imagética da humanidade levantam também questões sobre a autonomia da nossa espécie, um conceito trabalhado no âmbito político, histórico, filosófico, ambiental, econômico que diz respeito essencialmente à capacidade do indivíduo se autogovernar e de tomar suas decisões livremente.

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Txr6f59H_xo. Acesso em 21 ago. 2020.

⁸ Em contrapartida a águia branca foi utilizada por Hitler como um dos símbolos de prosperidade do seu Partido Nazista.

⁹ *A Revolução dos Bichos* (ORWELL, 2015). Disponível em: http://www.ccp.uenp.edu.br/e-books/lituniv/2015-gorwell-rev_bichos.pdf. Acesso em 21 mar. 2023.

¹⁰ Texto completo disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/44154/33376>. Acesso em 21 mar. 2023.

Figura 5 - Marionetes de Fio



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schricke (2016).

A marionete de fios é uma técnica que evidencia a falta de autonomia do boneco, porque geralmente conseguimos ver os fios que se ligam a um controle que está sendo manipulado por alguém que pode ou não estar visível na cena. A dificuldade de resistir à tração dos fios pode evadir da metáfora existencial e adentrar na ideia de um sistema social que supõe uma liberdade de arbítrio dentro dos limites que lhe são impostos. Tal como uma coleira de cachorro, a mão da marionete só consegue tocar aquilo que o limite do comprimento do fio lhe permite. Outra possível alusão vem com Letícia Mouze (2016, p.172) que vê os fios da marionete como a materialização das trações e contradições internas da alma humana, esta que entre o vetor doce e o vetor violência pode resistir aos seus empuxos instintivos e fazer suas próprias escolhas. Nessas metáforas visuais, as cordas das marionetes “carregam” a imaginação de percepções sobre o alheio e o alienante.

As máscaras

As máscaras do espetáculo são de espuma expansiva e possuem traços nas feições e na pintura que evadem do realismo (Figura 6), sugerindo uma estética que lembra o desenho animado. Tanto quanto os atores-animadores, os bonecos trazem corpos completamente revestidos por tecido preto (à exceção dos pés e mãos que são pintados da mesma cor) e usam máscaras, roupas e sapatos coloridos sobrepostos. A ideia era trazer a impressão de máscaras suspensas no ar, indicação das rubricas da dramaturgia de Conceição Rosière. As máscaras, portando, são acessórios usados tanto pelos atores quanto pelos bonecos, o que gera uma espécie de equalização de humanos e animados.

Figura 6 - Máscaras de Mordaz



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schrickte (2019)

A referência imagética que norteou a concepção plástica das máscaras do espetáculo (Figura 6) vem do ilustrador norte-americano Norman Rockwell e visam à representação de um mundo idealizado dos humanos. Rockwell fez um retrato do que seria o “american way of life” com suas ilustrações da primeira metade do século XX (Figura 7), e seu estilo foi tachado como burguês e *kitsch* por alguns setores da crítica. A escolha desse artista vem como uma referência aos Estados Unidos, país símbolo do capitalismo e sede da indústria cultural. Sua

obra retrata a vida dos cidadãos estadunidenses com romantismo e idealização, imagens que permeiam o nosso imaginário sobre o modo de ser ianque até os dias de hoje.

Figura 7 - Obras de Norman Rockwell



Fontes: Arte e Blog (2017)¹¹, Saturday Evening Post (2013)¹² e Best Norman Rockwell Art (2023)¹³

Katia Canton (2014, p.17) descreve brevemente a passagem da hegemonia artística europeia para um novo centro irradiador de cultura: os Estados Unidos. Essa transformação vem como consequência de um período pós Segunda Guerra Mundial. A autora (Canton, 2014, p.17-18) relata também um momento de tendência ao minimalismo, quando a arte vem reagir ao consumismo exacerbado. Tanto Rockwell dialoga com este movimento, como o artista Jasper Johns e sua obra mais famosa intitulada *Flag*, uma pintura da bandeira dos Estados Unidos (Figura 8). É sobre ela que Johns traz a sua célebre frase “coisas que a mente já conhece”¹⁴, perspectiva narrada por Canton como:

¹¹ Imagem disponível em: <https://www.arteeblog.com/2017/12/o-natal-de-norman-rockwell.html> . Acesso em 23 mai. 2023

¹² Imagem disponível em: <https://www.saturdayeveningpost.com/2013/07/rosie-the-riveter/> . Acesso em 23 mai. 2023.

¹³ Imagem disponível em: <http://www.best-norman-rockwell-art.com/norman-rockwell-country-gentleman-cover-1919-05-03-the-catch.html> . Acesso em 23 mai. 2023.

¹⁴ Máxima citada por Manoel Silvestre Friques na Revista Palíndromo. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16333/13295> Acesso em 23 mai. 2023.

A simples apresentação da bandeira, sem nenhum comentário extra, assim como o incômodo e a atração gerados pela obra nos espectadores, deixaram claro o fato de que é inevitável que uma imagem contenha índices culturais e esteja necessariamente mergulhada em implicações sociopolíticas e ideológicas. *Flag* abre caminho para a arte pop e atesta inexoravelmente o poder das imagens midiáticas de gerar narrativas próprias. (CANTON, 2014, p. 25)

Figura 8 - Flag



Autor: Jasper Johns. Fonte: Royal Academy (2017)¹⁵.

Mordaz se utiliza propositalmente dessas “coisas que a mente já conhece” da fala de Johns e do “poder das imagens de gerar narrativas próprias” que traz Canton para insuflar novos arranjos na cena. Esse repertório coletivo e universal é produto de uma massa homogênea fabricada pela indústria cultural. Assim, os figurinos, as cores, os personagens do espetáculo (Figura 9) remetem a um modelo de entretenimento repetitivo desenhado e premeditado pelas linhas de produção da cultura de massa. Inconscientemente, o público é mergulhado em um apanhado de referências que o conecta com um imaginário romântico prestes a ser corroído pelos ratos. Isso se dá também pela escolha das músicas, que buscam somar ao imaginário dos anos dourados e da vida perfeita. Assinando também a trilha sonora do espetáculo, Felix escolheu músicas que faziam parte do repertório universal para que pudesse gerar o efeito nos mais diversos públicos do mundo. Entre as músicas, estão

¹⁵ Imagem disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/jasper-johns-10-works-to-know> Acesso em 23 mai. 2023.

Entre ratos-humanos e humanos mascarados: a construção de imagens significantes no espetáculo “Mordaz”
| Liz Schrickte | p. 88-108

*Enchanted (The Platters)*¹⁶, *Come Softly To Me (The Fleetwoods)*¹⁷, *Nature Boy (Nat King Cole)*¹⁸, *Snaps Broadway Rhythm (Lou and his Ginger)*¹⁹ e *We'll Meet Again (Vera Lynn)*²⁰.

Figura 9 - Fotos de cenas do espetáculo Mordaz



Fonte: Arquivo do grupo. Paulo Lacerda (2016).

Entretenimento, indústria cultural, Estados Unidos, capitalismo são palavras que se “coisificam” em cena através da adoção de um estilo utilizado na encenação e nas suas formas animadas. Bakhtin (1997, p.123) caracterizava o estilo como a unidade dos procedimentos que dão forma e acabamento aos personagens e seu entorno, trazendo em si uma visão de

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wRzx1CYnXpg>. Acesso em 8 ago. 2020.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dkf-Dhahdrc>. Acesso em 8 ago. 2020.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lq0XJCJ1Srw>. Acesso em 8 ago. 2020.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjyNTJuYdJ0>. Acesso em 8 ago. 2020.

²⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HsM_VmN6ytk. Acesso em 8 ago. 2020.

mundo. Por tudo isso, mesmo sem palavras, as materialidades, cores e referências escolhidas dizem por si só a visão de mundo que está sendo contestada em cena.

O ciclo vicioso da indústria cultural trazido por Adorno, responsável por criar um sistema circular em que a própria sociedade sustenta sua alienação, vai aos poucos permeando a narrativa e sendo ilustrado pela composição de personagens clichês e por este intercâmbio explícito de suas máscaras. Esse processo constroi uma ideia de homem enquanto um número em série, sem particularidades; um ser genérico, onde “Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar” (Adorno, 2002, p.26). Qualquer um pode estar por trás da máscara e, quando seu suporte não for mais útil, é só colocar a máscara em outro.

Assim como os ratos remetem ao grotesco em sua colagem humano-animal, as máscaras estáticas de *Mordaz* promovem um estranhamento quando coladas no corpo vivo dos atores. Isso porque, mesmo que haja um corpo extra cotidiano dos atores mascarados na cena, não se tem como objetivo aqui uma partitura corporal que se combine a elas. Ao contrário das máscaras expressivas da tradição clássica, as máscaras são em *Mordaz* apenas vestidas como roupas e corroboram para uma composição quase pictórica da cena. Ou, como Jurkowski diria, um exemplar de “teatro de artes plásticas animado” (2000, p. 85). A troca constante delas pelos personagens também faz uma alusão direta às máscaras sociais que metaforicamente vestimos nas mais diversas situações cotidianas da vida em sociedade. Essa artificialidade a qual nos submetemos frequentemente no convívio social é, assim, materializada na espuma inorgânica, na pintura estilizada e na imobilidade das expressões das máscaras que usam os personagens.

Trazendo a reflexão de Benjamin, quando associa a ascensão da figura da celebridade proveniente da era da reprodutibilidade com a exposição eloquente da imagem do governante diante dos meios de comunicação, trazemos uma conexão que Elias Canetti faz dos detentores de poder com a imagem simbólica da máscara. Ele diz (1995, p. 372-373):

Somente a simulação – esse aspecto limitado da metamorfose – é ainda hoje conhecida dos detentores de poder. O poderoso não pode metaforsear-se mais [...] É possível que, vez por outra, ele julgue conveniente ocultar o pavor que irradia dessa sua forma verdadeira, podendo servir-se para tanto de diversas máscaras. Estas, porém, ele sempre as vestirá temporariamente, e elas jamais produzirão a mínima modificação em sua forma interior, que é a sua natureza.

Podemos encontrar inúmeros exemplos em nossa realidade política de representantes que se utilizam dessas supostas “máscaras” para a construção de uma imagem que possa angariar mais votos, uma alusão direta à fotogenia eleitoral problematizada pelos mitos de Barthes (2001). Os partidos, por vezes, distribuem este tipo de “máscara” a seus políticos. Passadas as eleições, ou com a troca do partido, o candidato troca “a cara” de seu discurso ou postura. Essa máscara é também formatada ou consolidada pelas próprias redes sociais, de forma a colaborar ou prejudicar a imagem pública da personalidade.

Canetti (1955) constrói toda uma reflexão sobre a máscara social simbólica, conectando com a máscara concreta de algumas expressões populares, perspectiva que nos é imensa válida ao analisar as máscaras expressivas do espetáculo *Mordaz* enquanto veículos de abertura de reflexão política. O autor lembra que em algumas civilizações se restringe a liberdade do rosto, uma postura que oferece autonomia ao homem de se proteger da intromissão alheia: “É inapreensível o que se dá no rosto de um homem ao longo de uma única hora” (Canetti, 1995, p.374). Se naturalmente o homem extravasa suas alternadas emoções pelas expressões faciais, a máscara se encarrega de compor uma expressão fixa, exprimindo algo constante, claro e bem definido. Um recurso seguro para o mascarado não revelar o que não se quer. Um objeto que por si só supõe uma ficcionalização da realidade.

Ao mesmo tempo que a máscara exprime, também oculta algo, promovendo através dela uma distância entre o emissor e o receptor. Isso pode trazer à máscara uma condição de suspense e ameaça, já que nunca se sabe o que está por detrás dela. Neste sentido, a máscara gera medo. Em contraponto, produz o efeito contrário quando é recorrente em algum tipo de celebração, por exemplo. Sua maneira habitual de atuar promove um efeito tranquilizador, “uma figura dotada de padrões próprios de comportamento”. A máscara, então, por todas essas subjetividades, oferece a seu intérprete características ambíguas àquele que a porta e se abre a percepções diversas àqueles que a assistem.

Considerações finais

Na realização cênica do espetáculo *Mordaz*, a corporificação do grotesco através de suas máscaras e marionetes ganha um potencial de ficção científica ao se basear em fatos científicos e informações reais para a construção de seus enredos ficcionais. Os “efeitos especiais” que a plasticidade corporifica em cena levantam uma imensidade de associações

conscientes e inconscientes que extrapolam a construção de só uma via de compreensão e que acessam correspondências em âmbitos políticos, religiosos, científicos, sociais, econômicos, entre outros. E é por isso que, se concordarmos com Gervais, a concessão às inverossimilhanças do Teatro de Formas Animadas permite atingir um realismo superior “mais verdadeiro do que o verdadeiro” (in Jurkoswki, 2000, p. 19).

Durante uma conversa de ateliê em 2022, Eduardo Felix contou o quanto a dramaturgia final do espetáculo *Mordaz* se tornou mais significativa nos dias de hoje. Para ele, algumas tramas que começaram a se engendrar por volta de 2013, e que foram encenadas de forma intuitiva em 2016, ganharam sentidos mais concretos com a situação política e social do nosso país nos anos seguintes. Algumas passagens do enredo espelham fatos da nossa atualidade, assim como é possível localizar metáforas mais imediatas dos personagens, exemplificados pelos cartuns de Toni D’Agostinho (Figuras 10).

Figura 10 - Políticos Ratificados



Fonte: Perfil do Instagram @tonidagostinho²¹

Para Felix, o espetáculo que em seu ano de estreia era uma pergunta, hoje vem com algumas respostas. A massa de ratos que há 8 anos deixava dúvidas sobre quais humanos representava, hoje se encaixa perfeitamente com o perfil de uma parcela da sociedade. A

²¹ Cartuns disponíveis em: <https://www.instagram.com/tonidagostinho/?hl=pt> Acesso em 23 mai. 2023.

escolha de algumas referências militaristas na sua dramaturgia parecia premeditar o que estava ainda por vir, assim como a estratégia da fragilidade forjada pelos roedores que serviam para ocultar o treinamento e a preparação para a tomada de poder. Os ratos que servem a um mestre e que tão logo este mestre já não sirva se juntam para levantar o seu sucessor, nos advertem para o fato de que não basta derrubar um governo fascista porque possivelmente tão logo virá alguém que o substitui.

Partindo da análise das referências que coordenaram a construção do espetáculo, percebemos que os ratos traçam também um paralelo com o povo insurgente. Comparando com as grandes manifestações brasileiras do ano de 2013, o gigante que acordou não se refere apenas ao Brasil, mas à formação de uma massa gigante construída por todos que passaram a ocupar as ruas para reivindicar mudanças. Canetti diz:

Um fenômeno tão enigmático quanto universal é o da massa que repentinamente se forma onde, antes, nada havia. [...] Muitos não sabem o que aconteceu e, se perguntados, nada têm a responder; no entanto, têm pressa de estar onde a maioria está. [...] as pessoas têm uma meta. E ela está lá antes mesmo que se encontrem palavras para descrevê-la: a meta é o ponto mais negro – local onde a maioria encontra-se reunida. (CANETTI, 1995, p.14):

Este fenômeno descrito por Canetti ilustra muito bem o movimento de bando que presenciamos em 2013, quando muitas vezes sem saber a meta e o objetivo, éramos impelidos a estar na rua manifestando. O espetáculo que parte desse estímulo, vindo a estrear no início de 2016, parecia prever os acontecimentos que seriam revelados 6 meses depois. No dia 31 de agosto de 2016 o Brasil presenciava o impeachment de Dilma Rousseff, a primeira presidente mulher do Brasil. Aparentemente, uma grande estratégia política estava há muito tempo sendo orquestrada. Os “ratos” trabalhavam em silêncio para que o poder fosse deposto e uma nova figura política fosse erigida aos nossos olhos. Desde então, a população foi se polarizando cada vez mais e os esforços de manipulação da massa se tornando cada vez mais evidentes.

Dessa prerrogativa, a massa que em muitas vezes se faz potência positiva é também massa de manobra, massa de modelar, massa alienada e preconceituosa. Massa que cresce quando instrumentos de dominação acertam na dosagem do fermento, assim como o material usado no preenchimento de formas, máscaras e bonecos, uma massa de espuma expansiva que cresce após o acréscimo da milimetragem acurada de algumas gotas de catalisador. A materialidade que a linguagem do Teatro de Formas Animadas nos fornece

possibilita a animação de metáforas dinâmicas, oferecendo um suporte imagético para a construção de associações por ora planejadas, mas com um grande e bonito potencial de rebeldia e falta de controle.

Nas nossas relações, recorreremos às palavras para explicar pensamentos e sentimentos, conjurando através delas as imagens que permitem nos expressar o mais aproximado possível do que se passa dentro de nós. Comentamos a impotência de alguém, relatamos a violência que vivenciamos, comparamos coisas aos animais. As formas animadas conseguem recriar diante dos olhos essas façanhas realizáveis apenas na nossa imaginação, através do jogo de proporções, da quebra dos limites da física e da natureza, das possibilidades de "pintar" com mais afincos alguns signos em cena. Rancière (2005, p. 18) se vale da expressão "signos pintados" para designar o movimento dos corpos na cena. Os bonecos e as máscaras vêm, então, como estes signos pintados, aparecendo ora como índice, ora como ícone, ora como símbolo, quase que dando às palavras contidas nas dramaturgias uma tridimensionalidade que oferece uma outra aproximação com o espectador. Os bonecos e máscaras tendem a funcionar, então, como um *trompe-l'oeil*²² para debelar os nossos tempos: são vias de alta velocidade, colocando o espectador em uma esteira mais veloz para associações e referências que transbordam na imaginação do espectador e imprimem visibilidade para questões políticas e sociais de nossa época.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179826/mod_resource/content/1/IND%C3%9ASTRIA%20CULTURAL%20E%20SOCIEDADE.pdf . Acesso em 15 mar. 2022.

²² Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper*, "enganar", *l'oeil*, "o olho". Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l'oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. O termo, ainda que de início aplicado à pintura de períodos em que predomina o naturalismo - por exemplo, na Grécia Antiga e no Renascimento italiano, se generaliza no vocabulário crítico e passa a referir-se a qualquer forma de ilusionismo acentuado empregado nas artes. Definição disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil> . Acesso em 5 de mai. 2023.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Disponível em:
[file:///C:/Users/maril/Downloads/BAKHTIN Mikhail. Esttica da Criao Verbal. So Paulo. Martins Fontes 2003..pdf](file:///C:/Users/maril/Downloads/BAKHTIN%20Mikhail.%20Esttica%20da%20Criao%20Verbal.%20So%20Paulo.%20Martins%20Fontes%202003..pdf) Acesso em 20 mai. 2023.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1955.
Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf. Acesso em mar. 2022.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANTON, Katia. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 266p.

FELIX, Eduardo. ROSIÈRE, Conceição. **Mordaz**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2016.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. 209p

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

MASSUMI, Brian. **O que os Animais nos Ensinam sobre Política**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MOUZE, Létitia. UM PRODIGE DIVIN: L'être humain comme animal esthétique dans les Lois de Platon. In: BEAUCHAMP, Hélène; GARCIN-MARROU, Flore; NOGUÈS, Joëlle; HAESEBROCK, Elise Van (Org.). **Les Scènes Philosophiques du Théâtre de Marionnettes**. Montpellier: L'entretemps & Institut International de la Marionnette, 2016, p. 164-178.

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos**. Cornélio Procópio: UEMP, 2015. Disponível em: <
http://www.ccp.uenp.edu.br/e-books/lituniv/2015-gorwell-rev_bichos.pdf>. Acesso em 21 mar. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Recebido em 22/02/2024

Aceito em 29/05/2024

MEMÓRIAS AFETIVAS: MAMOOTOT (2003)

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa¹

Resumo: Neste texto apresento elementos da biografia, alegorias e reflexões sobre a composição coreográfica *Mamootot* (2003) de Ohad Naharin, coreógrafo israelense que, desde 1990, vem trabalhando à frente da *Batsheva Dance Company* na elaboração da linguagem de movimento que chamou de *Gaga*. Destaco o contexto histórico com o objetivo de identificar como a linguagem de Naharin se desenvolveu e de destacar as principais correntes artísticas que moveram sua prática e sua linguagem até que ganhasse relevância internacional. Suscito questões sobre morte referente a análise da obra *Mamootot* através das quais articulo as noções de corpo, aspectos pedagógicos a fim de alcançar alguma relação com *Gaga*. Utilizo como fontes entrevistas, textos e documentários produzidos através da *imagem-fala* do coreógrafo. Vale reforçar que a maior parte das informações contextualizadas até aqui foram colhidas no documentário que conta com a fabulação de histórias sobre Naharin e seus feitos dentro da *Batsheva* dirigido por Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story of Love and dance* (2015), traduzido para o português como *Gaga: o amor pela dança*.

Palavra-Chave: *Mamootot*; Processo criativo; Linguagem *Gaga*; Ohad Naharin.

AFFECTIONATE MEMORIES: MAMOOTOT (2003)

Abstract: In this text I present elements of the biography, allegories, and reflections on the choreographic composition *Mamootot* (2003) of Ohad Naharin, an Israeli choreographer, who since 1990 has been working at the head of the *Batsheva Dance Company* in the elaboration of the movement language he called *Gaga*. I highlight the historical context with the objective of identifying how Naharin's language developed and highlighting the main artistic currents that moved his practice and his language until it gained international relevance. I raise questions about death regarding the analysis of the choreographic work *Mamootot* through which I articulate the notions of body, pedagogical aspects to achieve some relationship with *Gaga*. I use as sources interviews, texts and documentaries produced through the image-speech of the choreographer. It is worth noting that most of the information contextualized so far was collected in the British documentary has the fabulation of stories about Naharin and his achievements inside *Batsheva* produced by Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story of love and dance* (2015), translated into Portuguese as *Gaga: the love of dance*.

Keyword: *Mamootot*; Creative process; *Gaga* language; Ohad Naharin.

¹ Professora de Arte, Doutoranda em Artes-Cênicas, Mestra em Letras e Artes, Graduação plena em Dança, com experiência em processos criativos em dança-teatro. Atuo em montagens coreográficas, oficinas de dança contemporânea e performance desde 2012 até o presente momento. Tenho experiência em projetos de iniciação científica atuando na área do corpo, performance, processos criativos e dança contemporânea, em específico – o método de Dança-Teatro desenvolvido pela coreógrafa alemã Pina Bausch e, a linguagem de movimento *Gaga* do coreógrafo israelense Ohad Naharin.

Destaco neste artigo os primeiros estímulos criativos do coreógrafo israelense Ohad Naharin, que desde 1990 vem trabalhando à frente da *Bathsheva Dance Company* na elaboração da linguagem de movimento que chamou de *Gaga*. Também suscito questões sobre morte na obra coreográfica *Mamootot*(2003), através das quais articulo as noções de corpo e aspectos pedagógicos a fim de alcançar alguma relação com a trajetória do coreográfico.

Utilizo como fontes entrevistas, textos e documentários produzidos através da *imagem-fala* do coreógrafo. Vale reforçar que a maior parte das informações contextualizadas até aqui foram colhidas no documentário dirigido por Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story of love and dance* (2015), traduzido para português como *Gaga: o amor pela dança*. O documentário conta com a fabulação de histórias sobre Naharin e seus feitos dentro da *Bathsheva*. Na minha perspectiva sobre a abordagem do documentário em questão, não as considero como uma biografia do artista – por mais que durante a narrativa sejam exibidas passagens da vida do coreógrafo. Contudo, a película traz a ideia de superpopularidade e a construção do mito – Ohad Naharin e a extraordinariedade de sua linguagem *Gaga*. Sutilmente, mostra-nos o trajeto de altos e baixos da carreira de um coreógrafo, que por fim ganhou notoriedade em seu próprio país.

Por considerar que Naharin deixa emergir a superfície de suas coreografias e prática corporal pulsações que evocam o conflito cultural, social, político, religioso e trazem resquícios de vivências que se confabulam durante a narrativa do processo. Nesse sentido, o que expressamos através do corpo considero como *território visual*, tudo o que absorvemos ao longo de nossas experiências de alguma forma refletem em nossas práticas. Criar uma obra coreográfica é uma forma de alcançar profundidades e é um ato constitutivo onde legitimamos em nós nossas pulsações, experiências e desejos latentes também como forma de visualizarmos o que já temos.

Criando memórias afetivas

Não há uma data inicial que revele uma origem no desenvolvimento da linguagem de movimento *Gaga*, o que torna relevante o histórico de momentos que consideramos

significativos atrelados à história de Naharin. Sabe-se que o coreógrafo nasceu em 1952 a sudoeste de Haifa, em Israel. Cresceu nos kibutzim², que cultivava a ideia do espírito comunitário, incentivava a educação das crianças nas escolas, onde havia um programa humanístico que incentivava a estimulação a atividades criativas.

No documentário dirigido por Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story o flove and dance* (2015), o coreógrafo destaca que aos 5 anos de idade sua família saiu do Kibutz, provavelmente por volta de 1957. Como destacam Restrepo e Dávila (2006), neste período os israelenses sofreram uma série de incursões armadas, ataques terroristas e atravessaram três guerras:

[...] a Campanha do Sinai (outubro de 1956), a Guerra dos Seis Dias (junho de 1967) e a Guerra do YomKippur (outubro de 1973) – e os dias após 1967. A ocupação dos territórios vizinhos teve um efeito profundo na sociedade israelense e na relação entre o estado e o mundo ao seu redor. Politicamente, esse período viu o eclipse dos pais fundadores do Estado e a batalha pela liderança entre os membros da geração mais jovem. Tensões culturais e sociais – entre judeus e árabes, e dentro da própria comunidade judaica – levaram a fenômenos de rivalidade ética, diferenciação econômica e polarização política. (Restrepo; Dávila, 2006, p. 139).

É impossível afirmar se estes foram os motivos decisivos ou se outros, oriundos de aspectos mais pessoais ou individuais, culminaram na tomada de decisão pela mudança da família de Naharin. Vale informar que os kibutzim estavam localizados nas fronteiras e sofriam recorrentes sabotagens, saques, não configurando territórios seguros.

Ohad Naharin é filho de Eliav Naharin e Tzofia Naharin. De acordo ainda no documentário *Mr. Gaga: A true story o flove and dance* (2015), ele comenta que habitualmente o seu pai lhe contava histórias antes de dormir e nunca leu um livro, a ideia de invenção e o poder da imaginação eram muito fortes. Acredito que o ambiente compartilhado com seu pai o incentivou a cultivar interesse pelo desenvolvimento criativo por meio da imaginação, alavanca fundamental na construção das imagens corporais que são desenvolvidas nas aulas de *Gaga*.

A convivência com sua mãe envolvia o prazer de dançar. Ambos passavam o tempo dançando e criavam músicas com os objetos da casa. Tzofia Naharin era uma dançarina, coreógrafa, professora de dança e como aponta Hogastad (2015, p. 18) ressalta que ela

²A palavra kibutzim corresponde ao plural hebraico de Kibutz.

estudou o método de educação somática com Moshe Feldenkrais (1904-1984), ele se mudou para Tel Aviv em 1954 e fundou métodos de terapia somática chamados *Movimento de Pensamento de Consciência* (ATM) e *Integração Funcional* (FI), ambos com intenção de criar movimentos mais diretos e eficientes, mas sempre focando na observação do corpo como um todo. Sobre a educação somática, Thomas Hanna esclarece que:

(...) a educação somática é o uso do aprendizado sensorio-motor para que o indivíduo ganhe maior controle sobre seus processos fisiológicos e seus padrões neuromusculares. É somático no sentido de que o aprendizado individual ocorre como um processo referenciado pela própria experiência. (HANNA, 1976 *apud* DUARTE; CAVALCANTE, 2016, p. 66).

A *Somática* é um campo amplo e compreende práticas que, a partir da compreensão do estudante e de suas sensações, atende a padrões de movimento, utilizando como chave a repetição de movimentos sutis. Aborda diferentes maneiras de trabalhar o movimento e oferece uma formulação analítica e psicomotora, partindo do que o corpo revela sobre si mesmo, pois conta com a ativação da experiência e autopercepção. A *Educação Somática* pretende revitalizar o corpo dispondo de uma variedade de movimentos e estratégias pedagógicas, como explica Débora Bolsanello (2012, p. 03):

A Educação Somática se coloca como uma via de descondicionamento: dispõem de uma vasta gama de estratégias pedagógicas para levar os alunos a ampliarem sua noção de corpo, refletindo sobre aquilo que chamam “meu corpo” como sendo muitas vezes uma entidade (de)formada por valores socioculturais. Os diferentes métodos de Educação Somática orientam a pessoa em um processo de empoderamento que passa pelo sentir seu próprio corpo, negociando tempos e espaços. (BOLSANELLO, 2012, p. 03).

Defendo que *Gaga* pode ser considerada como um sistema de princípio de *Educação Somática* pois essa abordagem propõe uma descoberta pessoal em relação aos próprios movimentos, sensações do corpo e o exercício da atenção direcionada. Considerar que, mais do que um treinamento para eficiência cênica-expressiva, ela opera, tal como define-se nos princípios somáticos, como estratégia para o conhecimento de si.

As possibilidades criativas que resultam deste estudo são consequência da ênfase na experiência do corpo como um todo. Acredito que o ambiente compartilhado nos kibutzim e o apoio criativo com seus pais o incentivaram a cultivar interesse pelo desenvolvimento criativo através do coletivo e a criação por meio da imaginação, que é um ponto fundamental nas aulas de *Gaga*.

Mesmo que Naharin tenha crescido com muitos estímulos criativos, ele nunca recebeu treinamento formal em dança. Seu primeiro trabalho formal com a dança ocorreu em 1973, quando se juntou à Tropa de Entretenimento do Exército, enquanto cumpria o seu tempo de serviço obrigatório por três anos. De acordo como coreógrafo, na época de seu ingresso, conseguiram ver que ele tinha alguma compreensão de movimento, ele atuava, mas também criava coreografias.

Durante o documentário, enquanto o coreógrafo relatava sua passagem no exército, em paralelo são exibidos registros deste episódio. No período de 1973 ocorria a guerra do *YomKippur*,³ um conflito entre os estados árabes liderados pelo Egito e Síria contra o estado de Israel e que durou 20 dias. Esse evento levou à redução do estabelecimento militar não preparado, e o exército sírio, sobre os Altos do Golão que ameaçava os assentamentos da Alta Galileia, levando as comunidades dos kibutzim à evacuação. A principal contribuição na defesa do país contou com sua juventude. O modelo educacional recebido durante a infância nos kibutzim, bem como os diversos estímulos e treinamentos ao longo da juventude contribuíram no desenvolvimento de habilidades físicas. Como explica Restrepo e Dávila (2006, p. 140):

A principal contribuição dos kibutzim para a defesa do país descansou nas ações de sua juventude talentosa e dedicada. Este fenômeno chegou a ser o objetivo de várias pesquisas, e muitas hipóteses se propuseram para explicá-lo, entre eles, a grande variedade de estímulo experimentado pelas crianças dos kibutzim em sua infância, dando-lhes reação rápidas excepcionais: seu forte e notável senso de responsabilidade desenvolvido pelo sistema educacional comunal, a pressão social por parte de seus próprios grupos. (Restrepo; Dávila, 2006, p. 140).

Ainda no filme documental, Naharin menciona a passagem pelas colinas de *Golã*⁴ onde o grupo teria presenciado veículos e tanques queimados e corpos em estado de decomposição. Acredito que tais contrastes podem ter influenciado o estilo de composição, bem como as sugestões de temas explorados em suas obras coreográficas, mesmo que elas apareçam de forma indireta.

³ A guerra do *YomKippur*, também conhecida como Guerra Árabe-Israelense, Guerra de Outubro, Guerra do *Ramadão* ou ainda Quarta Guerra Árabe-Israelense;

⁴ A colina do Golã é uma faixa de terra pouco povoada e montanhosa controlada por Israel, a qual permite a Israel uma forte posição de defesa e ataque, sendo também um ponto de observação para monitorar os movimentos militares do outro lado da fronteira.

Mamootot (2003)

No filme, o voice-over do coreógrafo mencionado acompanha uma imagem de uma sequência da obra coreográfica *Mamootot*, com data de estreia em 25 de março de 2003, em TelAviv. É uma obra composta por 9 dançarinos, com duração de 60 minutos, destaca um corpo com essência expressiva reduzida aos elementos essenciais, às estruturas, organização e tensão dos dançarinos, que são expostos aos olhos observadores do público em todos os quatro lados do palco.

Em *Mamootot*, Naharin desenvolve cenas emocionais que alcançam um ritmo, sexualidade e relacionamentos multifacetados que os dançarinos desenvolvem uns com os outros são traduzidas diretamente por seus movimentos e direcionados diretamente para o público. Naharin desenvolve uma pesquisa de novas possibilidades de movimento, estrutura e organização, brinca através dos corpos de seus dançarinos que explora regiões inexploradas em cena.

Na cena, os dançarinos estão deitados no chão e imóveis, seus corpos contorcidos, peito aberto, braços estendidos para trás e pernas flexionadas, diria ser uma imagem abstrata. Durante a experiência *que tive como estudante* de Shamel Pitts, em 2019 no *workshop Gaga* em São Paulo, foi-nos ensinado um fragmento desta peça, intitulada “Dança do galo”. É uma dança rápida, meticulosa e cuidadosa, como se duas forças contrárias brigassem por um território. A sequência inicia-se na diagonal com a caixa torácica aberta, cabeça elevada, braço e pulso direito flexionado próximo ao peito e o esquerdo estendido com o pulso flexionado (Figura 1).

Figura 1:Diagrama – *Dança do Galo*.

Arquivo pessoal, ilustração de Demmy Ribeiro, 2000 x 2000, desenho digital, 2020.

Através disso, a imagem do galo materializa-se no corpo. O desejo e precisão pela disputa é reforçada quando no meio da sequência através de um balanço é citada a imagem de um duelo de esgrima. Minha hipótese é que a imagem dançada se dobra como uma alegoria de tensão em alusão à experiência agrária do Kibutz na prática de um gesto tão difícil o mover da cabeça dos galos feita com precisão. Compreendo que essa dobra de temporalidades presente nesta composição poderia estar pontuando uma guerra que transcende a injustiça atual e nos leva a refletir sobre o quanto a dança contemporânea tem a capacidade de ecoar temáticas que pertencem ao agora e às especificidades de um lugar. Por outro lado, Naharin nos incita a repensar o contemporâneo e de como o passado pode refletir na criação.

Recorro ao filósofo Giorgio Agamben, no livro *O que é contemporâneo? E outros ensaios* (2009), em que reflete sobre a contemporaneidade, em argumentos relevantes para nossa análise sobre uma prática estética, corporal considerada como método de dança contemporânea. Dentre algumas das formulações relevantes, destaco sua segunda definição sobre a contemporaneidade, na qual Agamben afirma que o:

(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Nessa reflexão sobre a contemporaneidade em relação às obras de Naharin, percebo que ele recria no presente de suas composições possibilidades de iluminar o passado, o que reflete em temas e proposições coreográficas, em aspectos que provêm de suas experiências, para assim, revelar algo novo – uma nuance que definirá uma relação entre os tempos que emergem em suas obras coreográficas e nas proposições aplicadas a *Gaga*.

Penso em *Mamootot*(2003) que foi o primeiro trabalho coreográfico feito após a morte de sua esposa, Mari Kajiwara, em 2001. De acordo com Einav Katan, no texto *Move and Rest in Peace* (2012), esse trabalho trata de essências de vida e imagens de morte, além disso, em hebraico, “o nome *Mamootot* (ממותות) contém a palavra morte (מות) duas vezes. Uma morte abraça outra (מותות). Assim, evoca um sentido metafórico em que a perda do outro se incorpora à perda de si mesmo.” (2012, p. 243).

O sentido de morte está incorporado na dualidade entre a grafia e o significado. *Mamootot* em hebraico faz relação aos mamutes, uma espécie já extinta. Aqui Naharin cria dinâmicas metafóricas que geram muitas tensões estéticas. São combinados movimentos pessoais que se fundem ao coletivo; nenhum dançarino permanece sozinho em cena e o movimento sempre é absorvido por todos. A seguir, como Katan (2012, p. 250) descreve a cena:

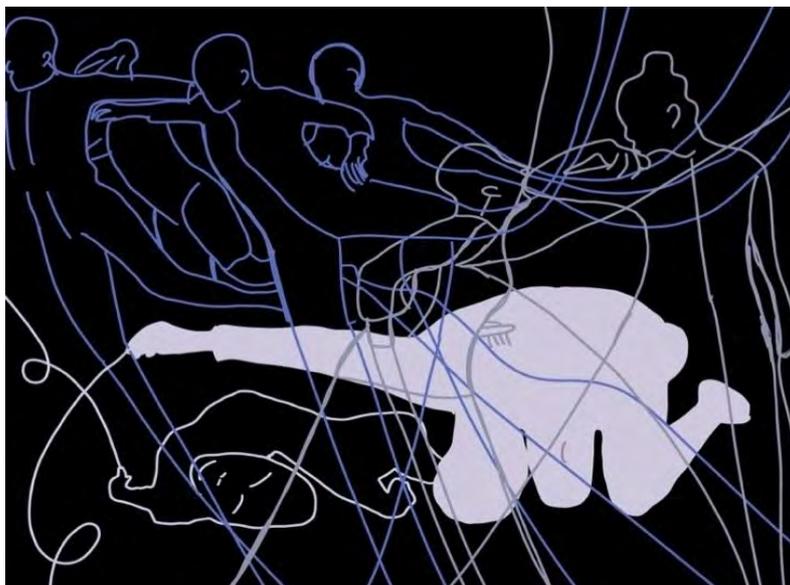
(...) no meio da dança, outra dançarina se move sozinha. O grupo o apoia pela observação e imitação de vários gestos de seu solo. Ele se move, posa e os outros oito dançarinos se juntam ao centro algumas vezes para emular uma única postura de seu movimento. No final do solo, ele repousa no chão, como um cadáver. Os outros dançarinos levantam-se de seus assentos na plateia e olham para ele. Então, eles interpretam sua posição apresentando diversas posturas de cadáveres. O palco se assemelha a um campo de batalha. A experiência é compartilhada e o páthos⁵ é aumentado. No entanto, devido às diferentes posições, cada pessoa ao mesmo tempo expressa também uma morte singular, pela qual podemos sentir empatia (...)” (KATAN, 2012, p. 250).

⁵No texto, Katan (2012, p. 242) cita o termo *Pathosformel* de Aby Warburg, onde associa a experiência em cena dos dançarinos e a ambiguidade emocional entre empatia e alienação durante a coreografia de *Mamootot* como – expressões que são incorporadas em gestos evocam excitação emocional que está contida dentro da fórmula artística. O *pathos* é a reação física momentaneamente intensificada de uma alma abalada contra o *ethos* como um elemento de caráter constante, que é responsável pelo controle da Fórmula. Pois, essa relação de conflitos e instabilidade emocional sempre gera novas combinações e, portanto, exige reflexão;

Outro momento em destaque, acontece na relação dançarino–público. Quando os dançarinos caminham até o público, eles estendem a suas mãos a um membro da plateia e olham em seus olhos. Culturalmente, o gesto carrega um significado simbólico, pois “é um sinal de consolo e simpatia no judaísmo depois que uma pessoa perdeu seu parente próximo.” (KATAN, 2012, p. 251).

Compreendo esses exemplos em *Mamootot* (Figura 2) como “pedaços de experiências” que sucedem a outros “pedaços de experiência”, no sentido de que uma experiência é composta por uma multiplicidade de experiências particulares. Lapoujade (2022), sob a luz do pensamento de William James, cita que esses “pedaços de experiências” são compreendidos como campos de consciência, o homem em si, é composto por elas. Mas, como esses “pedaços de experiências” se refletiram em *Mamootot*?

Figura 2:Diagrama - Imagens refletidas de *Mamootot* (2003)



Arquivo pessoal, ilustração de Demmy Ribeiro, 2000 x 2000, desenho digital, 2022.

A morte da esposa de Naharin pode ter resgatado a experiência do cenário de guerra e morte vivenciados pelo coreógrafo enquanto cumpria o seu tempo de serviço no exército. Refletiu e sobrepôs uma nova experiência que gerou um acréscimo, como comenta Lapoujade (2022, p. 30) “Aquilo que se acrescenta a uma experiência é sempre apenas uma outra experiência que a conhece.” Nesse sentido, a interpretação de Katan sobre a grafia e o

significado de *Mamootot*, onde uma morte abraça outra, poderia substituí-las por – um “pedaço de experiência” reconhece outro “pedaço de experiência”.

Esses pedaços de experiência são, ao mesmo tempo, o reflexo ou o *eco* que desencadeia outras coisas. Em suas composições, Naharin constrói um mundo refletido nele mesmo, mostrando como as “coisas” viram vislumbres do passado e, nos contrastes, nos pontos de tensão, os “fantasmas esquecidos” são percebidos.

Quando capturada, essa potência passa a ser uma condução na sua prática capaz de responder a uma urgência, dá condição para o nascimento de certa forma e funcionamento, faz combinações de forças criando um conjunto gerador de sentidos. No caso de Naharin, sua condução surge como desejo pulsante e é potencializador de uma vontade, que possibilita a forma e construção de algo: dar vida a novos modos de existência.

Também penso nos possíveis dispositivos gerados a partir das proposições de Gaga e nas obras do coreógrafo, que se movem através da experiência em formação. Em ambos o caso a experiência não se projeta apenas para o passado, mas para o futuro em formação do que já foi e do que ainda pode ser. Agem como forças invisíveis dando pistas que arrebatam, colidem e revelam camadas escondidas do indivíduo, da cultura, da sociedade e dos níveis simbólicos da composição e prática. Ou seja, o significado estará sempre em atualização.

Com isso, o coreógrafo cria um corpo que se faz no gesto elementar com a ideia de controle separa a consciência da inclinação e ação dá possibilidade para novos movimentos e legitima um corpo, sendo elemento central do seu discurso em cena; por um lado, elas indicam relações de poder, por outro, podem ser compreendidas como estratégias resultantes que nascem da relação ao processo criativo ou durante a investigação corporal.

Gaga – dispositivo de criação por meio da imaginação

Não há uma data inicial que revele uma origem no desenvolvimento da linguagem de movimento, o que torna relevante o histórico de momentos que consideramos significativos atrelados à história de Naharin. Penso que o surgimento do nome *Gaga* marca um momento poético de Naharin, quando a ideia se torna coisa, dispositivo para provocar o movimento.

Levando isso em consideração, torna-se necessário refletir sobre a noção de dispositivo, elaborada por Agamben (2009) a partir de Foucault (1977), e descrita como “tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se

estabelece entre estes elementos [...]” (Ditsetécrits, v. III, p. 299-300 apud 2009, p. 28). Em outras palavras, um dispositivo tem como função essencial responder a uma urgência. Mas, *qual urgência tinha Naharin a pretensão de responder?*

O que sabemos é que a formulação de *Gaga* é marcada a partir de uma lesão nas costas, que ocorreu durante uma apresentação em Nova York com seus dançarinos em 1987. Ele sentiu sua perna entorpecida e ficou por um tempo impossibilitado de dançar. Naharin acredita que tal acontecimento teria ocorrido através das informações erradas recebidas ao longo dos anos sobre como mover o corpo, que o teriam levado lentamente danificar a coluna.

Após uma cirurgia emergencial não sabia se ainda seria capaz de caminhar ou dançar. Ele passou a reeducar-se e aprendeu a lidar com suas próprias limitações que foi uma experiência de aprendizagem significativa no estudo do seu corpo. E foi também quando o coreógrafo começou a desenvolver sua linguagem de movimento, *Gaga*. Como a lesão causou um dano irreversível, ele teve que lidar com a dor e prosseguir com sua pesquisa a partir daquela condição corporal.

A palavra *Gaga* é a resposta à urgência de Naharin, como estratégia para manifestar algo e que pudesse seguir investigando na dança. Ele se inscreve numa relação, mas *que relação é essa?* É a partir daqui que procuramos compreender a sistematização de sua prática, que cruza forças difíceis de descrever para ativar potencialidades corpóreas.

Em entrevista a Zachary Whittenburg, feita em 13 de fevereiro de 2011 e publicada em 26 de maio de 2012 no site Movement Research⁶ ele explica como sua lesão nas costas impactou seu pensamento sobre o treinamento formal em dança:

Minha lesão nas costas foi uma etapa muito importante no desenvolvimento da minha linguagem de movimento porque, primeiro, ainda tenho muitos danos irreversíveis da lesão. Então, eu tive que me tornar muito... é uma questão de eficiência. É sobre descobrir o prazer enquanto você está com dor. É muito sobre encontrar locais de atrofia e fraqueza no corpo. Então a lesão, lidar com a lesão, realmente me empurrou para muitas descobertas. Não sei como isso afeta meu movimento, em termos do que faço para coreografia. Não sei se tem, na verdade. Acho que é mais porque me ajudou a melhorar essa caixa de ferramentas que tenho para mim e para meus dançarinos. (Naharin, 2012).

⁶Disponível em: <<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/ohad-naconversation-with-zachary-whittenburg>>. Acesso em: 26 maio 2022.

Sugiro que existe uma relação que produz um isto, seus dispositivos, sem distanciar-se da disponibilidade de pesquisar o movimento a partir dos sentidos de seu criador. É a partir de sua experiência que ele cria algo capaz, no intuito de liberar uma sensação capturada no acontecimento.

Gaga surgiu como um processo de aprendizagem, onde o coreógrafo buscava formas de lidar com a condição do seu corpo. Ele passou a investigar formas de como poderia conduzir estados análogos em seus dançarinos e em sua prática, a fim de construir uma linguagem em palavras e movimentos. Luiza Saab (2015) compartilha sobre o aprendizado em dança através do vocabulário de Naharin:

Gaga é considerado um processo de trabalho diferente da maioria dos treinamentos de dança já existentes. Os bailarinos não dançam combinações pré-estabelecidas de movimento, mas respondem aos estímulos verbais que chamam a atenção para partes específicas do corpo, qualidades e ações. Essa exploração “sem regras” dos movimentos fornece aos bailarinos uma gama imensa de movimentos que vão além dos métodos tradicionais de treinamento. Metaforicamente, podemos comparar os estímulos verbais a uma caixa de ferramentas cheia de “texturas” (como suave, forte, apertado, afiado, conectado, tenso, entre outros) que os bailarinos podem utilizar para aplicar em seus corpos. (SAAB, 2015, p. 33).

Gaga explora o processo de formação e elaboração do movimento sem predeterminar o resultado. Na prática, é possível reconhecer os limites e explorar as potencialidades corporais, em uma busca por atingir profundidade e acesso ao que ele denomina camadas invisíveis, qualidades corporais geradas quando atravessadas pelos estímulos sugeridos. É como se permitíssemos que as coisas viajassem através de nós.

A pesquisa de Naharin foca no desenvolvimento de uma atenção sobre o corpo em relação com o ambiente, partilhada a partir de um sentir comunitário e com prazer pela fisicalidade expressada na dança. A criação por meio da imaginação se torna mais evidente durante o processo, pois com as muitas proposições criativas desenvolvidas pelos professores de *Gaga* o participante é desafiado e se vê imerso a imaginar novas imagens corporais.

A partir de nosso levantamento bibliográfico podemos afirmar que o avanço da pesquisa de *Gaga* se dá quando o coreógrafo retorna para Israel e assume a direção artística da *Batsheva Dance Company*, em 1990, conforme apresentamos anteriormente. Por conseguinte, foi implementada a “aula de Ohad” como parte do treinamento, além da

necessidade de se comunicar com os dançarinos e ajudá-los com a interpretação de seu repertório.

Gaga tornou-se um dialeto compartilhado entre Naharin e a companhia *Batsheva*, e a aula diária é uma conversa contínua entre muitas partes interconectadas: Naharin e seu corpo, Naharin e os dançarinos, os dançarinos e seus corpos, os dançarinos e seus colegas. Todos estão envolvidos em um contínuo dar e receber que enriquece imensamente tanto sua habilidade individual quanto sua capacidade de funcionar como uma unidade artística.

Intriga-nos no sistema especialmente a operação simultânea entre partes do corpo, conduzida de modo integral e menor simultaneamente. *Gaga* formula-se na gradação entre operações de tamanho, velocidade, textura e intensidade, aspectos que discutiremos com mais precisão ao apresentar os elementos disponíveis na caixa de ferramentas de *Gaga*. O que podemos perceber e que *Gaga* provoca no participante o exercício a imaginação que resulta na pesquisa pessoal e no desenvolvimento ativo do participante.

Em *Gaga*, inicialmente a criação em dança ocorre através do professor. Levando em consideração que numa aula de *Gaga* o professor fica no centro e os participantes no entorno e existe a ausência de espelhos, o que facilita o desenvolvimento de uma pesquisa mais individual. Lembro-me, que durante a participação no workshop o professor trouxe a proposição de dançarmos conforme um “macarrão que cozinhou demais” e imediatamente foi resgatada a memória para a última vez que havia comido ou preparado um macarrão.

À vista da imagem sugerida no corpo do professor, as expressividades dos demais alunos e a junção das minhas lembranças do “macarrão que cozinhou demais” criam muitos modos de existência, que se fundem e geram uma variedade de outros ecos de movimento. Comparo essa relação com um universo onde gravitam muitos planetas, em perpétua ressonância e numa relação de “intermundos”⁷. No contexto *Gaga*, o professor é a fonte dessa ligação, onde juntos criamos por intermédio da imaginação compartilhada uma comunidade de movimentos.

Quando uma conexão é estabelecida em sala de aula, uma coisa puxa outra, depois outra, de maneira ilimitada. Como Lapoujade comenta no livro *Ficções do pragmatismo* (2022, p. 09), “Qualquer ‘ponta’ de experiência pode ser ligada a uma outra ‘ponta’, prolongar-se ou bifurcar-se em algum lugar, de acordo com relações móveis e provisórias.” O que percebo é

⁷ De acordo com Lapoujade (2017, p. 15), “os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de facto, o lugar de vários “intermundos”, de um emaranhado de planos.”

que a própria disposição dos elementos em sala de aula é iminente a existência de um fluxo contínuo, cruzamentos e enredos para novas direções.

Podem ser entendidas como linhas de contágio que se ligam, revelam, tornam fusões possíveis. Cada impulso participa simultaneamente de vários sistemas. Além deles, Lapoujade destaca a existência dos *seres de ficção*, inseridos nesta sopa relacional e que pertencem aos quase-mundos. Eles não obedecem a nenhuma lógica de aparição. A forma de sua existência depende das crenças e são determinantes para o trânsito entre potência e gesto.

Quando durante a prática algo surge como novidade na experiência, acredito que através das proposições de *Gaga* cria-se condição e, no entanto, reconhecemos nelas uma espécie de clarão, onde todas as possibilidades de uma dança ganhavam vida. A nuvem dos virtuais desencadeia um desejo criador, uma vontade e uma pulsação. À espera de algo que desperte uma qualidade, como um vulcão que permanecia em repouso e que sem aviso prévio entra em erupção.

Palavras finais

Pensar o corpo a partir de *Gaga* desafia e estimula o participante a criar por meio da imaginação. As multitarefas que surgem durante as aulas são aberturas para novas imagens que possibilita utilizarmos nossas experiências e imaginar outras realidades. Um dos pontos centrais da linguagem é o revisitar nossas experiências, ao mesmo tempo, em que criamos outras perspectivas a partir do que já estava lá. Como ocorre em *Mamootot* (2003), onde suponho que o artista teria utilizado suas experiências de vida no kibutizim para a criação da obra em questão, compreendo como uma forma de imaginar e criar uma perspectiva usufruindo do que já se tem armazenado na memória.

Além disso, *Mamootot* encena uma relação de poder e uma característica dupla reflexiva sobre o outro e sobre si, eventualmente, os dançarinos não ficam sozinhos em cena e sempre são absorvidos pelo coletivo. Esse movimento é uma força ativadora que pulsa e empurra para frente uma ressonância que permite nos movermos juntamente com ela, criando aberturas, relações, intervalos, que se arriscam a algo que está sempre em estado de movência.

Com isso, o múltiplo se constrói por meio da espontaneidade e acessamos memórias importantes que se atualizam ao longo do processo. Mesmo que Naharin tenha vivenciado

momentos que oscilavam na sua trajetória, percebo que ele recria no presente de suas composições possibilidades de iluminar o passado, o que reflete em temas e proposições coreográficas, em aspectos que provêm de suas experiências, para assim, revelar algo novo – uma nuance que definirá uma relação entre os tempos que emergem em suas obras coreográficas e em *Gaga*. Além disso, penso que o surgimento do nome *Gaga* marca um momento poético de Naharin, quando a ideia se torna coisa, dispositivo de provocação e reflexão de códigos corporal.

Também penso nos possíveis dispositivos gerados a partir das proposições de Gaga e nas obras do coreógrafo, que se movem através da experiência em formação. Em ambos o caso a experiência não se projeta apenas para o passado, mas para o futuro em formação do que já foi e do que ainda pode ser. Agem como forças invisíveis dando pistas que arrebatam, colidem e revelam camadas escondidas do indivíduo, da cultura, da sociedade e dos níveis simbólicos da composição e prática. Ou seja, o significado estará sempre em atualização.

Com isso, o coreógrafo cria um corpo que se faz no gesto elementar com a ideia de controle separa a consciência da inclinação e ação dá possibilidade para novos movimentos e legitima um corpo, sendo elemento central do seu discurso em cena; por um lado, elas indicam relações de poder, por outro, podem ser compreendidas como estratégias resultantes que nascem da relação ao processo criativo ou durante a investigação corporal.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius NicastroHonesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **A educação somática e o contemporâneo profissional da dança**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 001-017, 2012.

DUARTE, Nicole Blach; CAVALCANTI, Raquel Pires. **A influência de princípios somáticos em processos de composição coreográfica: Ensaio a partir de uma experiência**. Cadernos do GRIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Nº 36, setembro, 2016, P. 64 -85.

GALLILI, Deborah Friends. **Going Gaga: My Intro to Dance Classes.** Israel: 2008. Disponível em: <<https://www.danceinIsrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

GALLILI, Deborah Friends. **Gaga: Ohad Naharin's Movement Language, in His Own Words.** Dance in Israel: 2008. Disponível em: <<https://www.danceinIsrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-movement-language-in-his-own-words/>>. Acesso em: 28 dez. 2008.

HOGSTAD, Ine Terese. **Finding Layers in the Gaga Movement Language: A study of Lived Experience of the Gaga Movement Language in the Dancing Community Gaga/people at the Suzanne Dellal Center, Tel Aviv.** Norway, 2015. 71f. Master thesis dance studies. Department of Music, Dance Studies, Norwegian University of Science and Technology Faculty of Humanities, Norway, 2015.

KATAN, Einav. **Move and Rest in peace: "Pathosformel" in Mamootot, A Dance Work by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company.** Berlin": Akademie Verlag, 2012.

KATAN, Einav. **Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's movement research.** London: Palgrave Macmillan, 2016.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência.** Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **Ficções do Pragmatismo.** Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2022.

MOVEMENT RESEARCH. **Ohad Naharin in conversation with Zachary Whittenburg.** Disponível em: <<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/ohad-naharin-in-conversation-with-zachary-whittenburg>>. Publicado em: 26 maio 2012.

RESTREPO, Iván A. Montoya; DÁVILA, Celia Dávila. **El kibutz desde el período pre-estatal (1945-1948) hasta finales del siglo XX.** ver. Innovar. Vol. 16, No. 28, julio a diciembre de 2006.

SAABI, Luiza Beloti Abi. **As coisas que viajam dentro de você: Um registro do processo de trabalho de Gaga.** Brasília, 2015. 110f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 17/06/2024

REFLEXÕES ACERCA DA “IMAGINAÇÃO” NAS OBRAS DE SALVADOR DALÍ: 100 ANOS DO MANIFESTO SURREALISTA

Francisco de Paulo D'Avila Junior¹

Resumo: Este artigo investiga a relação entre a imaginação e o Surrealismo, destacando como os artistas desse movimento trabalharam para fundir sonhos e realidade, forjando uma realidade absoluta, uma espécie de surrealidade. Para tanto, inicialmente haverá uma breve contextualização sobre o sentido de imaginação, em que se revisitam autores como Aristóteles, Santo Agostinho, David Hume, Immanuel Kant e Jean-Paul Sartre. O *Manifesto Surrealista*, que em 2024 completa 100 anos, a influência da teoria psicanalítica de Sigmund Freud e Jacques Lacan para o movimento, e a análise de algumas obras do mestre surrealista Salvador Dalí, sendo elas: o filme *Um Cão Andaluz* (1929) e as pinturas *O Grande Masturbador* (1929); *A Persistência da Memória* (1931); *Girafa em Chamas* (1937); e *Três Esfinges de Biquini* (1947) serão objetos de análise sobre como a imaginação transcendeu as convenções artísticas tradicionais através do movimento surrealista, dando origem a um universo de imagens perturbadoras, oníricas, além de associações inesperadas.

Palavras-chave: Arte; Imaginação; Surrealismo; Manifesto Surrealista; Salvador Dalí.

REFLECTIONS ON “IMAGINATION” IN THE WORKS OF SALVADOR DALÍ: 100 YEARS OF THE SURREALIST MANIFESTO

Abstract: This article investigates the relationship between imagination and Surrealism, highlighting how the artists of this movement worked to merge dreams and reality, forging an absolute reality, a kind of surreality. To this end, initially there will be a brief contextualization of the meaning of imagination, revisiting authors such as Aristotle, Saint Augustine, David Hume, Immanuel Kant and Jean-Paul Sartre. The Surrealist Manifesto, which turns 100 years old in 2024, the influence of the psychoanalytic theory of Sigmund Freud and Jacques Lacan on the movement, and the analysis of some works by the surrealist master Salvador Dalí, namely: the film *An Andalusian Dog* (1929) and the paintings *The Great Masturbator* (1929); *The Persistence of Memory* (1931); *Giraffe in Flames* (1937); and *Three Bikini Sphinxes* (1947) will be objects of analysis on how the imagination transcended traditional artistic conventions through the surrealist movement, giving rise to a universe of disturbing, dream-like images, as well as unexpected associations.

Keywords: Art; Imagination; Surrealism; Surrealist Manifesto; Salvador Dali.

¹ Professor, Artista e Pesquisador. Doutorando em Educação pelo PPGE da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Artes pelo PPG da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Direitos Humanos pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Especialista em Mídia e Educação pela Universidade Federal do Pampa (Unipampa). Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com mobilidade acadêmica na Universidade de Coimbra/PT, cursando Licenciatura em Estudos Artísticos por meio do programa de Bolsas Ibero-Americano do Santander Universidades.

INTRODUÇÃO

*Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares.
André Breton – Manifesto surrealista.*

A epígrafe destacada foi extraída do *Manifesto Surrealista*, escrito em 1924 pelo poeta e crítico de arte francês, André Breton. Tal manifesto se configurou como uma ode à imaginação, um dos princípios básicos do movimento surrealista, liderado por Breton, que emergiu na década de 1920, na França. Os artistas surrealistas foram guiados pelo anseio de sondar o inconsciente e soltar a imaginação de quaisquer amarras. Através de técnicas, como o automatismo² e a collage³, eles permitiam que seus impulsos criativos fluíssem livremente, resultando em obras que desafiavam as convenções estéticas e as narrativas tradicionais.

O movimento surrealista surgiu na esteira de outros movimentos de tamanha importância, na primeira metade do século XX, com anseios vanguardistas e vontade de romper com o tradicional na arte. As Vanguardas Artísticas do Século XX buscaram, através da arte, refletir as mudanças rápidas da sociedade moderna, bem como os avanços científicos e tecnológicos da época. Além disso, os dois maiores conflitos bélicos da humanidade, Primeira e Segunda Guerra Mundial, tiveram impacto significativo no sentimento de mudança dos artistas daquele momento histórico, desiludidos com a carnificina, o absurdo e a destruição sem sentido.

Movimentos, como o Dadaísmo, que questionava as noções tradicionais de arte e cultura, através de manifestações antiestéticas e absurdas, e o Cubismo, que revolucionou a representação visual fragmentando formas e perspectivas, serviram como precursores do Surrealismo. Além disso, correntes como o Expressionismo e o Futurismo também influenciaram a emergência do Surrealismo, ao enfatizarem a subjetividade e a experimentação estética. Esses movimentos, cada um à sua maneira, contribuíram para o clima de ruptura e inovação que caracterizou o cenário artístico do início do século XX, no qual o Surrealismo encontrou terreno fértil para florescer.

² Refere-se à prática de liberar a mente consciente do controle racional, permitindo que pensamentos, imagens e associações surjam livremente do inconsciente.

³ A técnica da Collage envolve a criação de uma composição visual através da combinação de diferentes materiais. No caso do Surrealismo, observamos tal procedimento nas obras de Max Ernst e André Breton.

O Surrealismo foi uma resposta artística e cultural à racionalidade e aos padrões estabelecidos pela sociedade europeia do começo do Século XX. A psicanálise de Freud, e mais tarde os estudos de Jacques Lacan, exerceram um impacto profundo no movimento surrealista. Sob a influência dos princípios psicanalíticos, a fusão entre psicanálise e arte permitiu aos surrealistas explorar os domínios da imaginação e da liberdade criativa de maneiras nunca antes imaginadas. De acordo com Paula Carpinetti Aversa (2018, p. 137):

Não eram apenas as temáticas psicanalíticas que instigavam esses artistas, mas principalmente a maneira de operar do inconsciente. A figuração, o deslocamento, a condensação, a inversão e o caráter múltiplo das formações inconscientes, ou seja, os próprios mecanismos do trabalho do sonho que constituíam o forro ou estrutura sobre as quais as obras surrealistas eram erigidas. Não buscavam um sentido para suas obras - o que seria interpretá-las - mas realizar justamente o inverso: o processo regressivo do trabalho do sonho como recurso de produção artística, como método de construção poética.

Sob a égide da imaginação, Salvador Dalí se tornou um dos maiores artistas surrealistas, ao explorar os recônditos da mente humana em suas obras marcadas por imagens surreais e atmosferas oníricas. Teve habilidade única em traduzir os sonhos e os desejos em pinturas meticulosamente detalhadas. Em suas obras, é comum encontrar relógios derretidos representando a fluidez do tempo, paisagens áridas da Catalunha, sua terra natal, além da presença recorrente de figuras como Gala, sua esposa e musa, e o próprio Dalí em autorretratos, todos elementos que constituem sua vasta iconografia.

No ano do centenário de publicação do *Manifesto Surrealista* (1924), o presente texto apresenta uma reflexão sobre a imaginação, dividida em três seções. A primeira diz respeito a uma breve contextualização sobre o sentido de imaginação pela ótica de filósofos e pensadores, como Aristóteles, Santo Agostinho, David Hume, Immanuel Kant e Jean-Paul Sartre. Já a segunda parte é uma reflexão sobre a imaginação na arte surrealista e a influência das teorias psicanalíticas para o movimento a partir dos estudos de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Na terceira e última seção, será realizada uma análise de algumas obras do mestre surrealista Salvador Dalí, sendo elas: o filme *Um Cão Andaluz* (1929) e as pinturas *O Grande Masturbador* (1929) *A Persistência da Memória* (1931); *Girafa em Chamas* (1937); e *Três Esfinges de Biquini* (1947). As análises das obras foram realizadas a partir de uma abordagem interpretativa/subjetiva, respaldada por dados históricos confirmados por meio de pesquisas

documentais. Isto permitiu uma apreciação mais intuitiva e pessoal das complexas camadas de significado nas obras de Dalí, alinhando-se com o espírito subjetivo do surrealismo.

1. Breves considerações sobre o sentido de imaginação

A palavra "imaginação" tem suas raízes no latim *imaginationem*, derivada do verbo *imaginari*, mas sua origem remonta ao grego antigo. No grego antigo, a palavra correspondente seria *phantasia* (*φαντασία*), que compartilha o mesmo significado de formar imagens mentais ou conceber algo na mente. Foi exatamente na Grécia Antiga que um dos maiores filósofos da história, Aristóteles (384 a.C–322 a.C), se debruçou a pensar sobre a ideia de imaginação. Aristóteles via a imaginação como uma faculdade mental intermediária entre a percepção sensorial e o pensamento racional. Segundo Marina Massimi (2011, p. 119):

A psicologia filosófica aristotélica concebe o funcionamento da imaginação integrado ao dinamismo psíquico em seu conjunto. Trata-se de um movimento constante que envolve os cinco sentidos externos, mas também os sentidos internos, a saber: a imaginação, a memória, a fantasia, a parte cogitativa, o senso comum (os cinco sentidos internos). Os dados obtidos pelos sentidos externos são rerepresentados interiormente pelos sentidos internos, a seguir atingindo e movendo os afetos, o entendimento e a vontade.

Um dado importante dentro da estrutura do pensamento aristotélico, sobre a imaginação, corresponde à distinção que o filósofo propunha, ao determinar dois tipos existentes de imaginação: a simples e a criativa. A imaginação simples diz respeito à capacidade do indivíduo de lembrar e recriar imagens sensoriais de objetos que outrora foram percebidos. Por exemplo, quando o indivíduo relembra que, no café da manhã, em sua varanda, um beija-flor pousou em uma de suas plantas, o indivíduo está executando a imaginação simples ao remontar pela memória um momento vivenciado anteriormente. No que se refere à imaginação criativa, essa é determinada pela capacidade do indivíduo em combinar diferentes imagens sensoriais para formar novas imagens mentais.

A relação da memória e da imaginação encontrada na obra de Aristóteles também foi defendida por outros filósofos e pensadores, a citar Agostinho de Hípona (354 d.C–430 d.C). Santo Agostinho, como também é conhecido, considerava a memória como um armazém de informações e experiências passadas, enquanto a imaginação era vista como a capacidade

de recriar ou representar mentalmente essas experiências. Santo Agostinho (1994, p. 356) abordou a questão no seguinte exemplo:

[...] lembro-me de apenas um sol, porque apenas vi um, como de fato só existe um. Mas, se quiser, posso imaginar, ser informado pela memória que me faz recordar (...). E assim dele me lembro como o vi, mas imagino-o como quero.

Na visão de Santo Agostinho, a imaginação também desempenha um papel crucial na jornada espiritual do ser humano, servindo como uma ponte entre o mundo material e o espiritual. Ele via a imaginação como uma ferramenta através da qual a alma poderia alcançar uma compreensão mais elevada da realidade divina.

Outro pensador que tematizou a imaginação foi David Hume (1711-1776), que, além de filósofo, foi ensaísta e historiador escocês do século XVIII. Ele considerava a imaginação como uma faculdade mental que desempenha um papel importante no processo de construção do conhecimento humano. Hume argumentava que a imaginação podia combinar e reorganizar as impressões sensoriais que recebemos da experiência para formar novas ideias e conceitos. Para Alves, em Hume,

a imaginação põe-se no centro de sua filosofia, e entra em embate com o próprio entendimento, ela vai além do valor dado por seus antecessores e contemporâneos sendo indispensável para todo e qualquer raciocínio científico. (2015, p. 15).

A associação de ideias é um conceito central para pensar a imaginação em David Hume. Para o autor, nossas ideias não surgem de forma isolada, mas estão interconectadas por meio de associações mentais. Hume identificou três princípios principais de associação de ideias: semelhança, contiguidade no tempo e espaço, além de causa e efeito. Esses princípios explicam como uma ideia pode evocar outra em nossa mente com base em sua similaridade, proximidade temporal ou espacial, ou relação causal percebida.

A imaginação desempenhou um papel fundamental na filosofia de Immanuel Kant (1724-1804), especialmente em sua teoria do conhecimento. Para Kant, a imaginação era uma faculdade mental que exercia um papel crucial na síntese de percepções sensíveis e no entendimento. Permitia a organização e a compreensão dos dados sensoriais, ajudando a estruturar nossa experiência do mundo. Nos termos de Kant (2005, p. 62):

[o]ra, a representação pela qual um objeto é dado, para que disso resulte conhecimento, pertencem a faculdade de imaginação, para a composição do múltiplo na intuição, e o entendimento, para a unidade do conceito, que unifica as representações.

Na teoria kantiana, a faculdade da imaginação se coloca como decisiva no arranjo das faculdades mentais humanas. Para perceber melhor como a imaginação é encarada na sua obra crítica, é necessário compreender que Kant une o conhecimento empírico (baseado na experiência sensorial) com o conhecimento racional (baseado na razão). Ele fez uma classificação que dividiu o conhecimento em duas formas: *a priori*, independente da experiência e determinado por estruturas inatas, e *a posteriori*, adquirida por meio da experiência empírica. Seria a imaginação nessa relação, a responsável por fazer a síntese dessas duas formas de conhecimento, o que possibilitaria a construção de objetos de conhecimento, processo que ele determinou como Síntese Transcendental.

As famosas frases “o homem está condenado a ser livre” e “não importa o que a vida fez de você, mas o que você fez do que a vida fez de você”, proferidas pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), ajudam a dar dimensão para o sentido de imaginação presentes na obra do autor. Para Sartre, a imaginação era uma faculdade mental pela qual o ser humano poderia transcender a realidade imediata, projetando-o para possibilidades alternativas. Nesse sentido, a imaginação era uma forma de liberdade, em que seria possível acessar o mundo das ideias, este que, por sua vez, residiria no inconsciente:

As ideias não têm outra existência senão a de objetos internos do pensamento, mas elas nem sempre são conscientes, pois só despertam para sua ligação com ideias conscientes; portanto, perseveram em seu ser a maneira de objetos materiais, estão sempre inteiramente presentes no espírito, só que nem todas são percebidas (Sartre, 2008, p. 18).

O trecho destacado acima foi extraído do livro *A Imaginação*, escrito na juventude de Sartre, no Pré-Existencialismo e à beira da Segunda Guerra Mundial. Nos escritos, o autor ressalta a complexidade das ideias como objetos do pensamento. Ele argumentava que as ideias existem unicamente dentro da mente, embora nem sempre estejam conscientes, permanecendo latentes até serem associadas a ideias conscientes. Nesse sentido, as ideias têm uma presença contínua na mente, mesmo quando não estão ativamente percebidas.

Sartre vai aprofundar seu pensamento ao longo de sua trajetória, principalmente na fase Existencialista, na obra maior *O Ser e o Nada*. Na trajetória conceitual de Jean-Paul Sartre, a imaginação transcendente e a imaginação empírica são conceitos importantes que ele desenvolve em sua filosofia existencialista. A imaginação transcendente refere-se à capacidade humana de projetar-se para além das limitações imediatas da experiência concreta, permitindo a criação de possibilidades e significados novos e originais. Por outro lado, a imaginação empírica está ligada à capacidade de reconstituir experiências passadas ou de elaborar cenários futuros com base em elementos concretos da realidade. Enquanto a imaginação transcendente busca escapar das determinações do mundo objetivo, a imaginação empírica lida com a manipulação e a recombinação de elementos já existentes na experiência.

Ao revisitar como a imaginação se estabeleceu no pensamento de alguns filósofos e teóricos ao longo da história, compreendemos melhor a própria ideia de imaginação e sua potencialidade. A partir desse entendimento, adentramos na próxima seção do texto, em que examinaremos como as teorias psicanalíticas, a partir dos estudos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, influenciaram diretamente no Movimento Surrealista. Ao investigar essa interseção entre psicanálise e surrealismo, revelamos não apenas a influência mútua entre teoria e arte, mas também associações inesperadas que surgem quando as fronteiras entre o consciente e o inconsciente são borradas e desafiadas.

2. O Manifesto Surrealista, a imaginação e a influência da psicanálise

O Surrealismo, movimento de vanguarda do início do século XX, foi oficialmente criado em 1924, no período pós-guerra, a partir da publicação do *Manifesto Surrealista*, escrito pelo poeta e crítico de arte francês André Breton (1896-1966). O Surrealismo teve influência, principalmente, na literatura e nas artes plásticas, mas teve impacto também na escultura, no teatro e no cinema. Dentre seus principais representantes, encontram-se: André Breton (1896-1966), Max Ernst (1891-1976), Salvador Dalí (1904-1989), René Magritte (1898-1967), Antonin Artaud (1896-1948), Joan Miró (1893-1983) e Luís Buñuel (1900-1983).

O termo Surrealismo adotado por Breton, na verdade, foi atribuído pela primeira vez em 1917, por um jovem artista, escritor e crítico de arte francês, Guillaume Apollinaire (1880-1918). Em sua breve produção artística, visto que morreu jovem vítima da Gripe Espanhola⁴, Guillaume se tornou conhecido por sua escrita sem pontuação, por escrever manifestos importantes para as vanguardas do começo do século, e por ter escrito o drama *Les Mamelles de Tirésias*⁵, que teve sua primeira representação em 1917, sendo considerado um marco na criação do Movimento Surrealista.

O *Manifesto Surrealista*, que estabeleceu oficialmente uma nova forma de ver e, principalmente, de produzir arte, surgiu no período pós-guerra, acontecimento que encorajou esses artistas a propor, através da arte, rupturas com a realidade objetiva, afinal, o arranjo lógico vigente acabara de produzir um infortúnio generalizado. Se originou em parte como uma reação ao racionalismo e ao materialismo predominantes na sociedade ocidental da época. Através do Manifesto, Breton definiu os princípios do movimento surrealista, que buscava explorar através do inconsciente e dos sonhos, a imaginação sem restrições. Breton (2024) definiu o Surrealismo da seguinte forma:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

Sob uma nova égide estética, produzir de forma surrealista era explorar o mundo do inconsciente, dos sonhos e das emoções, como uma forma de escapar das restrições da razão e da lógica, pois o “surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento” (Breton, 1924).

Um dos princípios fundamentais presentes no manifesto, a imaginação, era tida pelos surrealistas como ferramenta essencial para acessar o inconsciente humano. Em uma das passagens do manifesto, Breton (1924) defendeu que:

⁴ A pandemia da Gripe Espanhola, ocorrida entre 1918 e 1919, foi uma das mais devastadoras da história moderna, vitimando, principalmente, os jovens.

⁵ *Les Mamelles de Tirésias* é um drama surrealista, escrito por Guillaume Apollinaire em 1903, e transformado em ópera em 1947 por Francis Poulenc.

Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão.

Os surrealistas, como um movimento artístico, acreditavam que a fotografia tinha retirado o domínio da representação visual da realidade da pintura, sendo necessário, a partir da imaginação, conceber novas formas, ou dar novos sentidos para formas já conhecidas. Em defesa da imaginação, no *Manifesto Surrealista*, Breton (1924) defendeu que:

Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda).

O Surrealismo marcou o encontro evidente entre a teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939) e o campo da arte. Os artistas dessa vanguarda foram fortemente influenciados pelas ideias de Freud sobre o inconsciente, os sonhos e os impulsos instintivos. Ambos compartilhavam um interesse na investigação das profundezas da mente humana e na revelação de conteúdos reprimidos. Os surrealistas encontraram na psicanálise de Freud uma fonte de inspiração para suas obras, enquanto a psicanálise se beneficiou da expansão de suas ideias para o campo da arte e da cultura. Tal aproximação foi constatada no próprio *Manifesto Surrealista*, em que Breton (1924) faz menção a Freud:

A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se a isso às descobertas de Freud.

Freud foi o fundador da Psicanálise, uma abordagem clínica e teórica que se tornou um ponto de virada na compreensão da mente humana. Ele desenvolveu conceitos, como o inconsciente, o complexo de Édipo, a teoria das pulsões e a estrutura da mente. Freud também apontou a importância da infância na formação da personalidade e introduziu técnicas terapêuticas, como a livre associação e a interpretação dos sonhos. Freud via os sonhos como forma de acessar o inconsciente, e segundo Marthe Robert:

Freud descobriu o significado dos sonhos ao procurar investigar o porquê e o como das neuroses. É certo que as duas ordens de investigações desde cedo apareceram tão intimamente ligadas que forçosamente tinham de reciprocamente se influenciar: as neuroses tinham-lhe revelado a importância do sonho, o sonho por seu lado deu-lhe a chave das neuroses. (1991, p. 99).

Na Primeira Tópica, Freud descreveu nossa psique a partir do inconsciente, pré-consciente e consciente. O inconsciente é a parte mais profunda da mente, onde estão armazenados os desejos, os impulsos e as memórias reprimidas, inacessíveis à consciência. O pré-consciente é uma camada intermediária, funcionando como uma espécie de filtro que determina o que pode ou (não) chegar ao nível consciente. Por fim, o consciente é a parte da mente acessível à consciência em um dado momento, onde ocorre a percepção, o raciocínio e a tomada de decisões.

Ao teorizar sobre o inconsciente, Freud o caracterizava como uma parte fundamental da mente humana, que continha pensamentos, desejos, memórias e impulsos que não estavam acessíveis à consciência. Nesse sentido, recorreu aos sonhos, ao mundo onírico, como meio de interpretar e acessar essas informações, formadas, sobretudo, por experiências traumáticas, desejos reprimidos, impulsos instintivos e fantasias, muitas vezes perturbadoras para serem conscientemente reconhecidas. Sobre isso, Freud (1996, p. 290) destacou:

Verificamos então que há duas forças psíquicas envolvidas na promoção desse tipo de lembranças. Uma dessas forças encara a importância da experiência como um motivo para procurar lembrá-la, enquanto a outra – uma resistência – tenta impedir que se manifeste qualquer preferência dessa ordem. Essas duas forças opostas não se anulam mutuamente, nem qualquer delas predomina (com ou sem perda para si própria) sobre a outra. Em vez disso, efetua-se uma conciliação [...] e a conciliação é a seguinte: o que é registrado como imagem mnêmica não é a experiência relevante em si – nesse aspecto prevalece a resistência; o que se registra é um outro elemento psíquico intimamente associado ao elemento passível de objeção [...] o resultado do conflito, portanto, é que, em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto associativamente deslocada da primeira. E já que os elementos da experiência que suscitaram objeção foram precisamente os elementos importantes, a lembrança substituta perde necessariamente esses elementos importantes e, por conseguinte, é muito provável que nos afigure como trivial.

Já na Segunda Tópica, ao reconhecer que seu modelo antigo tinha limitações, Freud propôs um novo modelo para estruturar a mente humana. Através do "Id", "Ego" e "Superego", expandiu a compreensão da estrutura da mente humana, introduzindo três instâncias psíquicas que interagem dinamicamente entre si. O "Id" é a parte mais primitiva e instintiva da mente, dominada pelas paixões e pelos impulsos instintivos. O "Ego" surge para mediar as demandas do "Id", como estratégias defensivas, buscando uma adaptação à realidade externa e às normas sociais. Por fim, o "Superego" representa a internalização das normas e dos valores morais da sociedade, atuando como uma consciência crítica que julga e restringe as ações do "Id" e do "Ego".

Na teoria psicanalítica de Freud, a sublimação é um conceito central que descreve o processo pelo qual os impulsos instintivos e desejos primitivos são desviados para atividades socialmente aceitáveis e culturalmente valorizadas, como a arte. Freud via a sublimação como uma forma de canalizar energia psíquica, especialmente aquela derivada do Id, para produzir realizações criativas e culturais. Para Freud (1993, p. 222),

[a] arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação – uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor.

Os surrealistas se interessaram pela teoria psicanalítica porque viam nela uma maneira de explorar o inconsciente e liberar a criatividade, e para tanto, se valiam de tranSES, sonos hipnóticos e a própria interpretação dos sonhos. Acreditavam que a psicanálise poderia ajudar a acessar os aspectos mais profundos da mente humana, permitindo uma expressão artística mais autêntica e subversiva. Para Bradley (2001, p. 31),

[a] escrita e a fala automatizadas do surrealismo imitavam os métodos que Freud empregava para levar um paciente a lhe contar seus sonhos. Ele pedia um relato falado de um sonho - “o texto de um sonho” - em que estaria oculto o significado do sonho diante do estado mental do paciente. Freud descreveu as estratégias que um analisando pode utilizar involuntariamente para esconder, de si próprio e do analista, as partes significativas de um sonho. Essas estratégias inconscientes eram conscientemente adotadas pelos surrealistas como um modo de pintar o inconsciente nos quadros e assim encontrar o equivalente pictórico da poesia automática.

Sigmund Freud representou a primeira geração de psicanalistas, no entanto, na fase de apogeu do Movimento Surrealista, a partir de 1930, a segunda geração de psicanalistas, sucessores de Freud, também exerceu bastante relevância na produção dos surrealistas, principalmente os estudos do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981). A segunda geração de psicanalistas, passou a ter mais interesse pelo Surrealismo, vendo-o como “uma aventura do inconsciente ligada à renovação da psiquiatria” (Roudinesco, 1998, p. 24).

A psicanálise de Lacan, começou a ganhar destaque durante a década de 1930, mas foi a partir da década de 1950, que ganhou notoriedade através de uma série de 27 seminários, a partir de 1953, se estendendo até o ano de 1980 com a dissolução de sua escola. Se para Freud o inconsciente era parte de uma interioridade, que se estabelecia na relação do inconsciente, pré-consciente e consciente, para Lacan, o inconsciente se estrutura enquanto linguagem, e aparece em sua exterioridade, ou seja, o inconsciente é o outro.

Para Freud, por exemplo, o cérebro é uma máquina de sonhar e lá se encontra o que está lá desde sempre, para Lacan o que está lá desde sempre é a linguagem, que mesmo que se aproxime aqui de uma concepção energética (pulsional) – o que o aproximaria muito mais da concepção de linguagem surrealista – tem regência de significantes que já estão instalados. Essa ideia lacaniana é genial para novas proposições psicanalíticas, abre todo um novo campo de debate sobre a interpretação subjetiva, contudo ela firma o conceito de objeto num isolamento imaginário. (Portilho, 2019, p. 150).

Um tema recorrente na obra lacaniana foi a paranoia, e segundo seu entendimento, “a paranoia é um visco imaginário” (apud Quinet, 2002). Lacan desenvolveu a teoria dos três registros: o Real, o Simbólico e o Imaginário (RSI). O imaginário seria uma das três dimensões constitutivas, em que a subjetividade é afetada pelas imagens. É o domínio das identidades narcísicas e das relações especulares, isso inclui a imagem do próprio corpo, e a imagem do outro. Nessa base de pensamento, a paranoia surge quando há uma falha na simbolização adequada das experiências do sujeito, uma incapacidade do mesmo em distinguir entre a realidade e as imagens mentais. O próprio Lacan reconheceu a influência surrealista para seu entendimento sobre o fenômeno paranoico, o que demonstra o forte interesse dos surrealistas pela loucura.

Na “Revolução Surrealista”, por exemplo, é endereçada uma carta aos médicos de asilos para loucos, sobre a condição vitimada do louco em relação à “ditadura social” imposta por eles, a qual os surrealistas estavam dispostos a combater a partir da exaltação da loucura como um modelo de realidade não realista e de potência imaginativa. (Portilho, 2019, p. 109).

Por volta de 1929, o movimento surrealista encontrava-se em uma fase de crise, enfrentando desafios internos e externos. Foi nesse contexto que André Breton escreveu o Manifesto *Surrealista II*⁶ (1930), delineando novas diretrizes e renovando o ímpeto do movimento. A chegada de Salvador Dalí injetou novo vigor e criatividade no movimento, e diante de sua fascinação pelas teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, desenvolveu nessa nova fase do Movimento Surrealista seu *Método Crítico-Paranoico*, que se perpetuaria por toda sua produção artística. Aprofundaremos sobre a produção de Dalí no próximo tópico.

3. A imaginação desvairada de Salvador Dalí

Um dia terá que ser admitido oficialmente que o que batizamos de realidade é uma ilusão até maior do que o mundo dos sonhos.
Salvador Dalí.

Salvador Felipe Jacinto Dalí (1904-1989), nascido na cidade de Figueres, Espanha, foi um dos artistas mais proeminentes do movimento surrealista. Desde cedo, demonstrou um talento extraordinário para a arte, tendo pintado sua primeira tela a óleo aos 6 anos de idade. Quando jovem, estudou na Real Academia⁷ de Belas Artes de San Fernando, em Madrid, onde começou a explorar diferentes estilos e técnicas. Com singular habilidade artística, Dalí foi um gênio de personalidade controversa, muitas vezes criticado pela sua excentricidade e narcisismo, mas que deixou uma marca profunda na história, ao explorar a relação da arte com a psicanálise. Dalí é conhecido por suas pinturas que apresentam paisagens oníricas, formas distorcidas e elementos simbólicos. Suas obras fogem da lógica e da realidade objetiva, explorando o subconsciente e os sonhos.

Em suas obras, ele nos oferece a senha para descobrir quais são suas influências, suas filias e fobias. Às vezes, apresenta-as de forma evidente. Mas, em outras ocasiões, temos que seguir seus mesmos passos, suas pistas e suas provocações, para descobri-las, tanto em sua obra pictórica como em seus escritos (AGUER, 2014).

⁶ Trata diretamente dos acontecimentos posteriores à publicação do primeiro *Manifesto Surrealista*, expandindo e refinando as ideias do primeiro, além de delinear de forma mais precisa os princípios e os objetivos do movimento.

⁷ Dalí foi expulso por um ano da Academia em 1923 por supostamente incitar seus colegas contra a direção. Posteriormente, foi novamente expulso nas vésperas de sua defesa em 1926, por alegar ser mais inteligente do que os três professores que comporiam a banca que o examinaria.

Dalí tinha um modo peculiar de criação, e desenvolveu ao longo de sua vida, diversas técnicas para acessar o seu subconsciente e também para aflorar sua criatividade. Pautou sua prática artística a partir do que preferiu chamar Método Crítico-Paranoico, no qual pretendia alcançar e moldar as informações do subconsciente. As influências para o desenvolvimento de seu método se fundamentaram tanto nos estudos de Freud como de Lacan; inclusive, Lacan e Dalí eram amigos pessoais. Dalí em 1932 teve acesso à tese de doutorado de Lacan, Da Psicose Paranoica em suas Relações com a Personalidade, escritos que influenciaram a construção de seu método crítico-paranoico. Dalí (1975, p. 20), ao comentar sobre seu método, relatou:

[a] atividade crítico-paranoica organiza e tem por objetivo, de maneira exclusivista, as possibilidades ilimitadas e desconhecidas das associações sistemáticas dos fenômenos subjetivos e objetivos que se nos apresentam sob a forma de solicitações irracionais, em favor exclusivo da ideia obcecante. A atividade crítico-paranoica descobre, por esse método, “significados novos e objetivos do irracional, fazendo passar, de maneira tangível, o próprio mundo do delírio ao plano da realidade.

De modo geral, o objetivo do método era tornar a subjetividade o principal aspecto da obra, seja pela ausência de significados de imagens produzidas pelo inconsciente, seja pela similaridade interpretada de imagens que à primeira vista não teriam relação alguma. Um exemplo prático sobre do que se tratava o Método Crítico-Paranoico seria precisamente aquele muito utilizado na prática da escrita automática, muito difundida entre os surrealistas, e que deveria acontecer no período de semissono, em que atos criativos não programados e sem sentido imediato eram liberados do controle racional.

Na figura 1, imagem de 1942, Dalí demonstra uma variação de sua técnica do sono, que intitulou “Dormir com uma chave”. A técnica principal consistia em 5 etapas: sentar-se, segurar uma chave, colocar um prato de metal na cabeça, adormecer e acordar com o barulho dos objetos caindo. Dalí acreditava que, dessa forma, o artista poderia revigorar seu corpo e seu espírito. Na legenda da imagem original de 1942, constatamos a base do pensamento do artista:

Ele está deitado em um sofá perfumado em seu escritório com um punhado de lápis nas mãos. Em seguida, o perfume é derramado em suas pálpebras para influenciar seus sonhos, porque os sonhos são a matéria de que o surrealismo é feito. (BBC, 2021).

Figura 1: Salvador Dalí adormecido segurando objetos. Paris, 1942.



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59736177>.

Dalí colaborou com outros artistas⁸. Um deles foi o cineasta espanhol surrealista Luiz Buñuel. O filme *Um Cão Andaluz* não somente causou impacto para o Movimento Surrealista, mas desafiou as convenções narrativas e visuais ao romper com a estrutura linear convencional do cinema clássico, gerando uma narrativa sem lógica evidente. O filme de 1929 apresenta uma dramaturgia fragmentada, repleta de imagens perturbadoras e simbolismos enigmáticos. *Um Cão Andaluz*, que pode ser conferido na figura 2 no *Qr Code* abaixo, faz um mergulho na corrente sanguínea do subconsciente e provoca um debate sobre os limites da expressão artística e a natureza da realidade humana.

⁸ Destacam-se suas colaborações com Walt Disney no curta-metragem animado "Destino", iniciado em 1945 e concluído em 2003 pela Disney Studios, e com o fotógrafo Philippe Halsman em uma série de fotografias surrealistas icônicas, como "Dali Atomicus". Além disso, Dalí trabalhou com o cineasta Alfred Hitchcock em "Spellbound", criando uma sequência de sonho memorável para o filme.

Figura 2: Qr Code do filme surrealista *Um Cão Andaluz*. Paris, 1927.



Fonte: Acervo pessoal.

Foram sonhos tanto de Salvador Dalí quanto de Luiz Buñuel que inspiraram a construção do filme. As cenas que se desenrolam não seguem uma lógica objetiva e são repletas de simbolismos, como podemos perceber na cena mais icônica do filme, a cena do olho. É apresentada logo no início do filme, começa exatamente em 01 minuto e 17 segundos e traz a sequência de duas imagens: um homem olhando para o céu noturno, vendo as nuvens cortarem a lua como navalhas e, na sequência, a cena desse mesmo homem, em um ambiente fechado, cortando o olho de uma mulher com a navalha. Na figura 3, observamos um fragmento da cena.

Figura 3: Cena do Filme *Um Cão Andaluz*, de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, Paris, 1928.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/salvador-dali/um-cao-andaluz-filme-mudo-1928>.

Com a cena destacada acima, logo no começo nós somos apresentados à base teórica do movimento surrealista, ou seja, a quebra da realidade objetiva, e a exploração do subconsciente e dos sonhos. Desta forma, os artistas utilizaram a própria lógica dos sonhos (que se fundamenta na combinação de memórias, sentimentos e fantasias de uma forma não sequencial) para criar as cenas desconexas do filme.

O tema do desejo é uma questão central tanto na produção teórica-psicanalítica de Freud quanto na de Lacan. Ambos os psicanalistas investigaram profundamente o papel do desejo na psique humana, enfatizando sua influência na formação da identidade e no funcionamento psíquico. Em linhas gerais, para Freud, o desejo seria um retorno a traços de satisfação, que, por questões de bloqueio e censura, se encontram na esfera do inconsciente. No livro *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (2006, p. 157) defendeu que os sonhos são atividades mentais altamente complexas e “são fenômenos psíquicos de inteira validade — realizações de desejos”. Nesse sentido, um sonho seria uma realização alucinada de um desejo.

Lacan, por sua vez, desenvolveu a teoria do desejo como um processo complexo de falta e busca de satisfação, destacando a importância do desejo na formação do sujeito e na dinâmica das relações interpessoais. Em Lacan, o desejo é uma força fundamental que permeia o psiquismo humano e é mediado pela linguagem e pelo Outro. A demanda, expressão superficial do desejo, é influenciada pela falta e pela incompletude, manifestando-se através de pedidos simbólicos que nem sempre refletem o verdadeiro anseio do sujeito. A alienação ocorre quando o sujeito se identifica com as normas sociais e culturais impostas pelo Outro, afastando-se de sua verdadeira subjetividade. Portanto, para Lacan (2005, p. 32), “o desejo do homem é o desejo do Outro”.

Essas ideias sobre o desejo encontram eco recorrente na obra de Salvador Dalí, especialmente na pintura *O Grande Masturbador*, desenvolvida em 1929. Nessa obra surrealista, Dalí explora o desejo humano de forma provocativa e perturbadora, representando figuras distorcidas e simbólicas em cenários oníricos. Ao analisar a figura 4, na centralidade da imagem, há a representação de uma cabeça humana, um autorretrato do próprio Dalí, havendo ausência da boca, além de insetos, como gafanhoto, formigas, um leão

colocando a língua para fora e a representação de sua esposa Gala Éluard Dalí⁹ (1894-1982), com quem havia recém-casado. Há também uma dualidade entre o corpo e a rocha, destacando a relação do que é fluido e o que é sólido.

Figura 4: *O Grande Masturbador*. Salvador Dalí. França, 1929.



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalegraonat-pintures/1936/446/construccio-tova-amb-albercocs-bullits> . Acesso em: 10 fev. 2024.

Na obra *O Grande Masturbador*, Dalí coloca em evidência conflitos da mente em relação ao ato sexual, ao prazer e ao senso de realidade. A própria ideia da personagem feminina, recorrente em sua obra, que seria a representação de sua esposa, saindo da própria cabeça do pintor e indo de encontro à genitália da estátua, demonstra essa externalização do desejo e do inconsciente. De acordo com Silva (2015) as obras de Dalí se amparam em dois instintos básicos, Eros e Tanatos, ou seja, o desejo sexual e o instinto de morte. Eros aparece em *O Grande Masturbador*, já Tanatos aparece, por exemplo, em *A Face da Guerra* (1940-41). No caso da temática da morte, “Dalí pretende suprimir o medo da morte falando constantemente dele e retratando-o; [...] o instinto de autoconservação incita a repetição de

⁹ Gala não apenas foi a esposa de Dalí, mas também sua musa e inspiração ao longo de sua carreira artística. Sua presença teve um impacto significativo na vida e na obra de Dalí, influenciando muitas de suas pinturas surrealistas.

ações, porque encontra nele uma via para saciar a energia pulsional reprimida” (SILVA, 2015, p. 78).

A obra mais famosa de Dalí, contemplada na figura 5, intitulada *A Persistência da Memória* (1931), constrói um cenário de sonho e imaginação, revelando ao observador um universo particular do artista e também uma expressão visual das complexidades do subconsciente. Dalí retratou um cenário onírico, onde relógios derretidos se encontram em um ambiente deserto e desolado. A imagem sugere uma distorção do tempo e uma sensação de instabilidade e desintegração. Os relógios derretidos representam a fluidez do tempo e a fragilidade da memória, enquanto os elementos surreais, como a presença de uma forma antropomórfica sem rosto, acrescentam uma atmosfera de estranheza e mistério. A forma, que anteriormente apareceu também na obra *O Grande Masturbador*, seria novamente um autorretrato do artista.

Figura 5: *A Persistência da Memória*. Salvador Dalí. Paris, 1931.



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalegraonat-pintures/1936/446/construccio-tova-amb-albercocs-bullits> . Acesso em: 10 fev. 2024.

Segundo o próprio Dalí em sua autobiografia *Vida Secreta de Salvador Dalí*, publicada em 1942, a pintura foi realizada em apenas duas horas, enquanto esperava sua esposa voltar do teatro. A partir da apresentação do tema principal, o tempo, Salvador trouxe para a obra outros elementos que são recorrentes em sua produção, como as formigas.

Para Dalí, as formigas representavam a deterioração, e na pintura *A Persistência da Memória*, tal representação ganhou sentido único quando o artista as representou consumindo um relógio de ouro.

Dalí via os relógios como instrumentos normalizadores e exatos que traduziam de forma objetiva a passagem do tempo. O fato de os dotar de formas orgânicas remete-os para o universo de prazer, recordando a dimensão fugidia do tempo e o sentido da ambiguidade que a evolução temporal introduz pelo cruzamento da percepção da realidade com a causalidade e inexplicabilidade da memória. (Spode, 2012, p. 4).

Dalí desenvolveu seu *Método Crítico-Paranoico*, para criar suas obras, induzindo estados de paranoia e alucinações para acessar conteúdos do inconsciente. Isso é refletido em *A Persistência da Memória* através da dualidade de seus elementos, o galho de árvore e a paisagem de Cabo de Creus, em paralelo com as distorções dos relógios e da própria figura distorcida de Dalí. A convergência entre “*A Persistência da Memória*” e a psicanálise se dá, portanto, na utilização de imagens que simbolizam o funcionamento do inconsciente e a fluidez do tempo e da memória. Dalí, influenciado por Freud e Lacan, transformou o processo psicanalítico em uma experiência visual, onde o familiar se torna estranho e as certezas se derretem, tal como os relógios em sua obra.

Em uma de suas obras mais impactantes, constatada na figura 6, intitulada *Girafa em Chamas*, criada em 1937, o artista construiu uma narrativa sobre algo que parece ser um deserto, atmosfera também recorrente em suas obras, apresentando um céu crepuscular, além de duas figuras femininas e uma girafa, que, embora esteja em segundo plano, é a que dá nome à obra. Apesar de seus posicionamentos políticos controversos e de ter se declarado apolítico, a girafa, animal exótico e alto, de elegância inata e com visão panorâmica privilegiada, é contrastada pela imagem das chamas, sugerindo uma sensação de caos e destruição, o que seria a tematização dos conflitos de seu país de origem, no que ficou conhecido como Guerra Civil Espanhola¹⁰.

Pelo caráter simbólico e pela construção de universos irrealis, as obras do artista catalão são passíveis de diversas interpretações, pois, ao articular esses elementos na tela,

¹⁰ A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi um conflito entre as forças republicanas, compostas por uma coalizão de esquerdistas, e os nacionalistas liderados pelo general Francisco Franco, que culminou em sua ditadura. Muitos artistas e intelectuais foram profundamente impactados pela guerra, entre eles Federico García Lorca, amigo e parceiro de Salvador Dalí, que foi assassinado no início do conflito devido às suas posições políticas e sua identidade sexual.

Dalí abria um enorme espaço para a subjetividade em suas produções. Além de observar o que a Girafa poderia representar, cabe analisar outros elementos da pintura. No caso das gavetas, que também aparecem em outras obras do pintor, representam os compartimentos da mente inconsciente. Cada gaveta simboliza os aspectos escondidos da psique humana, cheios de memórias, desejos reprimidos e emoções profundas.

A única diferença entre a Grécia imortal e a época contemporânea é Freud, que descobriu que o corpo humano, que era puramente neoplatônico na época dos Gregos, está hoje cheio de gavetas secretas que só a psicanálise é capaz de abrir (Dalí *apud* Néret, 2011).

Figura 6: *Girafa em chamas*. Salvador Dalí, 1937.



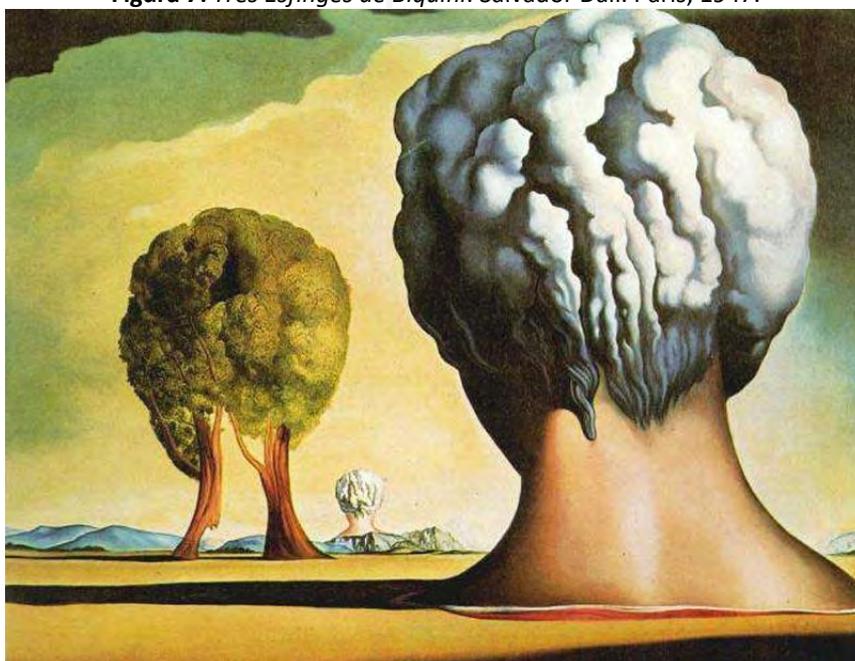
Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalegraonat-pintures/1936/446/construccio-tova-amb-albercocs-bullits> . Acesso em: 10 fev. 2024.

Abordamos, até aqui, a imaginação na perspectiva do artista criador, mas qual o real papel do observador desse tipo de obra de arte? Na perspectiva da imaginação, o papel do observador em uma obra de arte surrealista é fundamental. O observador é convidado a mergulhar em um mundo onde a lógica convencional é desafiada, e as fronteiras entre realidade e fantasia são borradas. Ao contemplar uma obra surrealista, o observador é

incentivado a explorar sua própria imaginação para encontrar significado na imagem. A interpretação pode variar de pessoa para pessoa, e é precisamente essa liberdade interpretativa que torna a experiência surrealista tão estimulante.

O observador pode encontrar sentido na obra através de associações pessoais, sonhos, memórias ou mesmo simplesmente deixando-se levar pela experiência sensorial e emocional que a obra proporciona. Percebemos isso em uma das obras mais emblemáticas do artista. Na pintura *Três Esfinges de Biquíni* (1947), figura 7, podemos de fato encontrar várias camadas de significado, incluindo uma reflexão sobre a guerra e a ilusão.

Figura 7: *Três Esfinges de Biquíni*. Salvador Dalí. Paris, 1947.



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalegraonat-pintures/1936/446/construccio-tova-amb-albercocs-bullits> . Acesso em: 10 fev. 2024.

O público, diante da obra, vai revelando as camadas presentes, a começar por identificar a presença, no primeiro plano, de uma figura humana, que se funde com uma bomba; na sequência, a figura humana, que se funde com uma árvore; e, no fundo da imagem, uma figura humana por si só. No contexto em que a obra foi produzida, a árvore pode representar a natureza e a vida, enquanto a bomba evoca destruição e morte, simbolizando a violência e os horrores dos conflitos bélicos, em especial a Segunda Guerra Mundial e as

catástrofes de Hiroshima e Nagasaki¹¹. A presença do ser humano de costas pode indicar uma sensação de impotência ou negação diante da realidade da guerra, como se estivesse virando as costas para o caos e a destruição que ocorrem ao seu redor. Para Silva “este pintor mostra um tema como o expectador reconhece na realidade, no entanto as partes ocultas devem ser reconstituídas pela imaginação do observador” (2015, p. 77).

À luz de uma obra surrealista, como *Três Esfinges de Biquíni*, percebemos, como a imaginação pode ser potencializada por esse tipo de pintura, pois a mente do observador é levada a questionar, a todo o momento, a natureza das figuras diante dele. Salvador Dalí, ao apresentar imagens e cenários que desafiam a lógica convencional, é provocativo, pois estimula o público a pensar de maneira não linear e a questionar suas próprias percepções da realidade.

Considerações finais

Ao celebrar o centenário do *Manifesto Surrealista*, através da escrita deste artigo, buscou-se não apenas homenagear a revolução artística proposta pelo movimento, mas também aprofundar a compreensão de como a imaginação foi e continua sendo central para a arte surrealista. Ao adotar uma abordagem radicalmente subversiva, os surrealistas redefiniram os limites da imaginação, abrindo novos caminhos para a expressão criativa e para a compreensão da mente humana em toda a sua complexidade e diversidade.

Ao considerar as perspectivas filosóficas de pensadores, como Aristóteles, Santo Agostinho, David Hume, Immanuel Kant e Jean-Paul Sartre, somos levados a compreender diferentes sentidos sobre a imaginação e sua importância na formação da nossa percepção do mundo. Por meio da apresentação de diversos autores e teóricos abordados neste estudo, ficou claro a centralidade da imaginação como uma faculdade humana fundamental. Desde os primórdios da filosofia até os debates contemporâneos, a imaginação tem sido reconhecida como uma força motriz da criatividade, da inovação e da compreensão do mundo ao nosso redor.

¹¹ Hiroshima e Nagasaki foram as duas cidades japonesas onde os Estados Unidos lançaram bombas atômicas em agosto de 1945, resultando na morte imediata de dezenas de milhares de pessoas e levando à rendição do Japão, marcando o fim da guerra.

A influência profunda de figuras como Freud e Lacan na produção surrealista ressalta-se como um fator seminal, impulsionando uma reconfiguração do inconsciente e uma investigação profunda dos domínios da mente. A psicanálise forneceu ao movimento surrealista uma perspectiva profunda para sondar as particularidades da psique, estimulando a expressão artística de sonhos, desejos reprimidos e impulsos instintivos. Da mesma forma, o surrealismo ofereceu à psicanálise um vasto terreno de experimentação e ilustração de conceitos psicológicos fundamentais, desafiando fronteiras e revelando camadas mais profundas da experiência humana.

Obras de artistas surrealistas, como Salvador Dalí, exemplificam a capacidade da imaginação de transcender fronteiras entre o real e o inconsciente. Através de sua iconografia onírica e surreal, Dalí desafiou as percepções convencionais da realidade, convidando o espectador a questionar as estruturas estabelecidas da realidade objetiva. A capacidade de Dalí de combinar elementos aparentemente desconexos para criar uma narrativa visual coesa é o que torna sua obra tão impactante.

Diante das observações das obras de Salvador Dalí, tornou-se evidente que a sua genialidade estava diretamente relacionada ao seu processo de criação único e provocativo. Dalí desenvolveu um método de criação conhecido como método crítico-paranoico, que se revelou como instrumento de transcendência artística e ferramenta para acessar seu subconsciente. Tal método o fazia mergulhar nas profundezas de seu subconsciente para extrair imagens carregadas de simbolismos ocultos, e que serviam como matéria prima para suas produções. Nesse sentido, de forma sistemática, ele constantemente estimulava sua própria criatividade por meio de seu método crítico-paranoico, como acordar de um sono recente, a fim de acessar os estados mentais mais criativos.

Ao refletir sobre o impacto do surrealismo e das discussões sobre imaginação apresentadas neste estudo, surgem questões importantes sobre os desafios contemporâneos na promoção da imaginação criativa. À medida que avançamos no século XXI, novas tecnologias e mudanças culturais apresentam novas oportunidades e desafios para a compreensão e a promoção da imaginação.

Em última análise, é através da imaginação que transcendemos as fronteiras do possível e exploramos novas realidades, refletindo assim sobre nossa própria existência e natureza.

Referências

A EXPERIÊNCIA que pôs à prova técnica do sono de Salvador Dalí para aumentar criatividade. **BBC News Brasil**, 25 dez. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59736177>. Acesso em: 19 mar. 2024.

AGOSTINHO, Santo. **A trindade**. Trad. Frei Agostino Belmonte. São Paulo: Editora Paulus, 1994, p. 735.

AGUER, Montse. **Surréalisme, c'est moi**. Revista Estilo BB (Online), 2014. Disponível em: <http://revistaestilobb.com.br/cultura/surrealisme-cest-moi/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

ALVES, Marcelo de Sousa Ferreira. **O papel da imaginação no conhecimento humano segundo David Hume**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Fortaleza (CE), 2015. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/14485/1/2015_dis_msfalves.pdf. Acesso em: 01 fev. 2024.

AVERSA, Paula Carpinetti. O Trabalho do Sonho na Poética Surrealista. **Ágora**, Vitória, v. 21, n. 1, p. 127-137, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/g4x8bVKdYF8zTDFPXKzvsVg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 05 fev. 2024.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 80.

BRETON, André. Manifesto Surrealista (1924). Fonte: Marxists Internet Archive.

Arquivo PDF. Biblioteca Digital desenvolvida em software livre. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

DALÍ, Salvador. **Novas considerações gerais sobre o mecanismo do fenômeno paranoico do ponto de vista surrealista**. In: _____. **Sim ou a paranóia**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974, p. 27-33.

FUNDAÇÃO GALA-SALVADOR DALÍ. **Biografia de Salvador Dalí**. 2020. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/ca/dali/bio-dali/>. Acesso em: 05 fev. 2024.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 736.

FREUD, Sigmund (1907). **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Edição Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 104.

FREUD, Sigmund (1923). **O ego e o id**. Edição Standard Brasileira das Obras Brasileira dasObras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, 1996, p. 56.

FREUD, Sigmund (1930). **O mal-estar na civilização**. Edição Standard Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 96.

- FREUD, Sigmund. **Interesse científico da psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1993.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 384.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 367.
- MASSIMI, Marina. Imagens e imaginação nas tradições filosóficas transmitidas no Brasil colonial. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 63, n. 3, 2011, p. 117-129. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2290/229022209010.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2024.
- NÉRET, Gilles. **Salvador Dalí: A Conquista do Irracional**. Lisboa: Taschen, 2011, p. 96.
- PORTILHO, Juliana Labatut. **Lacan e o Surrealismo: inspirações para um conceito de objeto**. 235 f. Tese de Doutorado em Filosofia — Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-06122019-184729/publico/2019_JulianaLabatutPortilho_VOrig.pdf. Acesso em: 05. mai. 2024.
- QUINET, Antônio. "O número um, o único". In: QUINET, Antônio (org.). **Na mira do Outro: a paranoia e seus fenômenos**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.
- ROBERT, Marthe. **A revolução psicanalítica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 144.
- SILVA, Ana Filipa Fidalgo Vaz Coelho. **As Problemáticas da identidade de Salvador Dalí**. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/4526/1/19778.pdf>. Acesso em: 01. abr. 2024.
- SPODE, Elsbeth Becker. A Perspectiva do Tempo, a Partir da Obra ‘A Persistência da Memória’ de Salvador Dalí, e sua Relação com o Trabalho e o Turismo. In: **VII Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul**, 2012, Caxias do Sul. Turismo e paisagem: relações complexas, 2012. Disponível em: https://www.uces.br/ucs/eventos/seminarios_semintur/semin_tur_7/arquivos/03/01_51_39_Spode.pdf. Acesso em: 01. abr. 2024.

Recebido em 01/03/2024

Aceito em 10/06/2024

A POÉTICA PICTÓRICA DE CHARLES BAUDELAIRE: BREVE ESTUDO DO IMAGINÁRIO DE *O SPLEEN DE PARIS*

Juliana Michelli S. Oliveira¹

Marcos N. Beccari²

Resumo: Ao retratar a vida moderna por meio da prosa poética, Charles Baudelaire encontra na pintura um de seus aliados para a criação de cenas e narrativas. Interrogando as interfaces entre a literatura, a pintura e a sociedade em *O spleen de Paris*, este artigo se propõe a estudar os recursos presentes nos poemas “O bolo”, “Os olhos dos pobres”, “O brinquedo do pobre” e “O velho saltimbanco”, enfatizando a ambivalência que caracteriza a modernidade baudelairiana. Para tanto, após revisar a importância da pintura no itinerário do poeta e a inovação estilística da obra estudada, desenvolve-se um comentário sobre os poemas elencados. Dessa análise, sugere-se que *O spleen de Paris* constitui tanto uma experimentação estética quanto uma reelaboração poética e ambivalente da realidade.

Palavras-chave: Baudelaire. O spleen de Paris. Modernidade. Prosa poética.

THE PICTORIAL POETICS OF CHARLES BAUDELAIRE: BRIEF STUDY OF THE IMAGINARY OF *LE SPLEEN DE PARIS*

Abstract: By portraying modern life through poetic prose, Charles Baudelaire finds in paintings one of his allies for the creation of scenes and narratives. Questioning the interfaces between literature, painting and society in *Le spleen de Paris*, this article proposes to study the resources present in the poems “Le gâteau”, “Les yeux des pauvres”, “Le joujou des pauvres” and “Le vieux saltimbanque”, emphasizing the ambivalence that characterizes Baudelaire's modernity. Therefore, after reviewing the importance of painting in the poet's itinerary and the stylistic innovation of the studied work, a commentary is developed on the listed poems. From this analysis, it is suggested that *Le spleen de Paris* constitutes both an aesthetic experimentation and a poetic and ambivalent reworking of reality.

Keywords: Baudelaire. Le spleen de Paris. Modernity. Poetic prose.

¹ Pesquisadora associada ao Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (Figura), Departamento de Estudos Literários da Université du Québec à Montréal (Canadá). Doutora em Educação pela USP, com estágio de pesquisa PDSE no Centre de recherche Imaginaire et Socio-Anthropologie da Université Grenoble Alpes, França. Graduada em Ciências Biológicas e Letras pela USP, com período de estudos na Université Sorbonne-Paris IV. Professora no Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc) da ECA-USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0588-5261>. E-mail: jumioliveira@gmail.com.

² Doutor em Filosofia da Educação pela USP. Pesquisador do DEMO — Laboratório de Design e Ficção (ESDI/UERJ) e do Lab_arte: Laboratório Experimental de Arte- Educação e Cultura (FE-USP), com pesquisa atualmente financiada pelo CNPq (processo Nº 401586/2023-5). Professor Adjunto do Departamento de Design da UFPR e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2178-097X>. E-mail: marcosbeccari@ufpr.br.

Introdução

A obra de Baudelaire é com frequência considerada um ponto decisivo a partir do qual puderam brotar as sementes da arte moderna (Crow, 1998; Vernier, 2007; Paz, 2013). “Por ‘modernidade’ eu entendo o transitório, o fugidio, o contingente”, escreveu Baudelaire (2007, p. 27) em 1863, “é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. O moderno, com efeito, implica uma atitude específica em relação ao presente, encarando-o simultaneamente como ruptura contra o passado e devir em germe. Mais precisamente, ao fazer a crítica da obra de Constantin Guys (o pintor da vida moderna por excelência na visão baudelairiana, a quem o autor se propõe a examinar em *O pintor da vida moderna*), Baudelaire (2007) desenvolve uma teoria estética distante das noções correntes entre os academicistas das *Beaux-Arts* de seu tempo.³

Constantin Guys “busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade [...]. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (ibidem, p. 25). Se transitório é aquilo que não é eterno, aquilo que surge e tão logo desaparece, o moderno é a qualidade de algo que ao mesmo tempo persiste e se diferencia do que era. É uma condição ambivalente na medida em que, por um lado, tudo o que é moderno está destinado a tornar-se antigo e, por outro, o moderno persevera nesse mesmo movimento de renovação. Por conseguinte, é por meio do olhar atento ao transitório (a moda, a moral, as paixões, os costumes) que se tornaria possível, para Baudelaire, extrair algo de eterno a ser transmutado em uma obra artística que “se ergue como aquilo que dura e perdura” (Gagnebin, 1997, p. 146). No campo pictórico, isso não implica a recusa aos recursos estilísticos que caracterizam a tradição clássica, e sim uma mudança na escolha dos temas e na maneira de abordá-los, de modo a “criar esse antídoto precioso contra a fugacidade da vida e a voracidade do tempo” (ibidem).

O palco no qual essa estética moderna fora vislumbrada por Baudelaire é a cidade de Paris em meados do século XIX, sobretudo em meio às reformas urbanas do barão Haussmann, marcadas pela transferência dos operários para a periferia parisiense.⁴ Essa

³ Como, por exemplo, a chamada Querela artística, uma polêmica entre aqueles que, tomando Poussin como modelo, defendiam a antiguidade e a perfeição artística e aqueles que, a partir de Rubens, defendiam a inovação, de acordo com a atualidade. Cf. Bazin, 1993, p. 208.

⁴ Sob o reino de Napoleão III (Segundo Império), iniciou-se um novo modelo de modernidade urbana, substituindo-se as ruelas pela construção de grandes *boulevards*, que favoreciam a circulação rápida das

passagem testemunhada pelo poeta francês não foi sentida com entusiasmo; pelo contrário, Walter Benjamin (1991) salienta que a dissolução e a desesperança são os principais traços conferidos a Paris nas obras de Baudelaire. Esses signos podem ser sintetizados na palavra *spleen* (adotada no título *O spleen de Paris*, sobre o qual nos debruçamos a seguir) que, por sua vez, também pode ser traduzido por “melancolia”. É a melancolia mediante uma realidade em perpétuo estado de transitoriedade.⁵

Não obstante, o tempo histórico do poeta francês também fora marcado pelo fenômeno das multidões. De acordo com Benjamin (1991, p. 113), em Baudelaire a multidão “não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta”. Neste ínterim, Baudelaire (2007, p. 21) identifica o artista moderno como *homem do mundo* que, em oposição ao mero artista, elege a multidão como um lugar privilegiado de observação da fugacidade da vida, inserindo-se nela para “ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”. Outras muitas imagens são também associadas por Baudelaire ao “pintor da vida moderna”, conforme sintetiza Caio O. Pompeu (2021, p. 11):

Em suma, o artista moderno é como um *esgrimista*, lutando contra a fugacidade do real e contra o esvaimento das imagens da memória; como o *homem do mundo*, interessado pelos costumes humanos naquilo que eles têm de próprio e peculiar; como um *flâneur* com um objetivo mais elevado do que a contemplação da multidão fugidia, pois busca a eternização, por meio da arte, das imagens observadas; como uma *criança* capaz de se deslumbrar com o mundo e suas novidades e transfigurá-los em arte, fazendo uso da imaginação; como um convalescente em constante estado de sensibilidade aguçada; como um *dândi* quanto ao conhecimento moral e ao desprezo pelo imperativo da utilidade, mas intensamente apaixonado pelos estímulos da sensibilidade.

Em um de seus raros comentários sobre Baudelaire, Foucault (2000, p. 333-334) extrai de *O pintor da vida moderna* o que ele denomina “atitude de modernidade”: “[...] o alto valor do presente é indissociável da obstinação de imaginar, imaginá-lo de modo diferente do

mercadorias, controlavam as barricadas e os levantes populares, facilitavam os deslocamentos das tropas e melhoravam o transporte de passageiros e o prestígio da grandiosa vila imperial.

⁵ Essa instabilidade da vida na cidade também tem seus reflexos na trajetória de Baudelaire, que enfrentou muitas oscilações em suas condições de vida, circulando em diferentes meios sociais: ora tendo de fugir dos credores depois de ter esgotado as fontes familiares ou não ter achado quem pagasse por seus textos, ora em suas atividades de *flânerie*.

que ele não é, e a transformá-lo não o destruindo, mas captando-o no que ele é” (Foucault, 2000, p. 333-334).

Ao mesmo tempo, Foucault identifica em Baudelaire a antiga noção de “si-mesmo como obra de arte” (própria do estoicismo romano), sugerindo assim certo eco da Antiguidade na modernidade. Esse tipo de imbricamento anacrônico configura propriamente uma atitude de modernidade, um horizonte segundo o qual o presente é historicamente descontínuo e faz sempre perdurar, de maneira estranha e inédita, algo do passado — mais precisamente, nos termos de Philippe Chevallier (2013, p. 90), é “a possibilidade da remanência, através das eras culturais distintas, de uma mesma atitude subjetiva”. Atitude esta, todavia, que não se confunde com recusa de objetividade, pois antes pressupõe certa dimensão lírica do mundo pela qual o sujeito se desidentifica de si, conforme a leitura que Michel Collot (2023, p. 147) depreende d’*As flores do mal*:

Muitas vezes sua evolução é reduzida a uma alternativa entre um lirismo centrado na subjetividade, e um “literalismo” que tenderia à objetividade. Essa distinção sumária deixa de lado uma terceira opção: a do lirismo moderno, que não é mais expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas de uma alteridade e de uma exterioridade. É esta a que assume Rimbaud quando anuncia que “JE est un autre” [Eu é um outro]; e o próprio Mallarmé, se proclama “la disparition élocutoire du poète” [a desaparecimento elocutória do poeta], não deixa de exprimir afetividade por meio de palavras e coisas. [...] Ao sujeito lírico corresponde, então, segundo Baudelaire, “um mundo lírico”: “uma atmosfera lírica, paisagens, homens, mulheres, animais que participam todos da energia afetiva da lira”.

É com tal sorte de atitude lírica em vista que, neste estudo, faz-se pertinente retomar o *O spleen de Paris*, um projeto de poesia em prosa esboçado de maneira fragmentada por Baudelaire, enquanto obra fundamental de uma poética que concebe a modernidade — pretérita e hodierna — como um conceito ambivalente, marcado pela tensão insolúvel entre o “eterno” e o “circunstancial”, o “elevado” e o “baixo”, o “poético” e o “prosaico”. Mais detidamente, pretende-se estudar os recursos pictóricos presentes em quatro poemas em cuja composição narrativa tais recursos se mostram peremptórios: “O bolo”, “Os olhos dos pobres”, “O brinquedo do pobre” e “O velho saltimbanco”.⁶ Para tanto, constrói-se a seguir

⁶ Os títulos originais são, respectivamente, “Le gâteau”, “Les yeux des pauvres”, “Le joujou des pauvres” e “Le vieux saltimbanque”. Adotou-se, neste estudo, a recente tradução de Samuel Titan Jr. de *O spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 2020).

uma breve reflexão sobre a importância da pintura no itinerário do poeta, e contextualiza-se a inovação estilística da obra estudada em sua confluência poética, prosaica e pictórica.

A imaginação poético-pictórica em Baudelaire

Baudelaire (2001, p. 42) reconhecia no culto às imagens sua “grande, única e primitiva paixão”.⁷ Na criação de seu museu de imagens (Foster, 2009), a pintura ampliou seus horizontes, fazendo-se presente na vida, na crítica e na obra do poeta francês. Filho de um pintor amador com quem frequentava ateliês de artistas, além de colecionador de quadros e litografias desde a juventude, Baudelaire efetuou sua entrada no campo literário por intermédio dos Salões de 1845 e 1846, nos quais atuou como crítico. A busca de fontes imagéticas nas artes plásticas com os mestres Delacroix, Daumier, Courbet, Manet e Guys contribuiu para a formação das referências do poeta oitocentista que, à maneira de um pintor da vida moderna, trouxe à luz as estranhas tonalidades da nova cidade que se erguia. Da vida que nela então circulava, vestiu as situações prosaicas com formas clássicas, deslocou os referenciais de imitação de suas posições usuais, apagou as diferenças entre as palavras elevadas e as coloquiais, com as quais trabalhou de maneira inaudita (Auerbach, 2007, p. 306), tingiu as paisagens e figuras cidadinas com uma singular paleta, fazendo da imaginação a guia de suas escolhas.

Considerada como a “rainha das faculdades”, a imaginação⁸ orienta os critérios das críticas do poeta à pintura. Baudelaire via na obra de Eugène Delacroix a marca da imaginação, o que conduziu sua fiel estima pelo pintor. Considerava seus quadros sugestivos, traduziam algo de misterioso, “invisível, impalpável, sonho, nervos e alma”, simplesmente por meio do contorno e da cor (Baudelaire, 2010, p. 472). Segundo Smith (2011, p. 138), Delacroix teria sido um dos pontos de partida do engajamento imaginativo do poeta com as conexões

⁷ Esta e as demais traduções de obras em língua estrangeira são de nossa autoria, salvo quando há indicação contrária.

⁸ Em carta de 21 de janeiro de 1856 endereçada a Alphonse Toussenel, Baudelaire (2000, p. 119) escreve: “a imaginação é a mais científica das faculdades, porque apenas ela compreende a analogia universal, ou aquilo que uma religião mística denomina de *correspondência*”. Sobre esse excerto, diz Smith (2011, p. 86): “O desenvolvimento do conceito de imaginação de Baudelaire enraíza-se em sua introdução à ciência da cor [...] Como Bernard Howells observa: ‘Quando ele escreveu que a imaginação era “a mais científica das faculdades” [...] ele pretendia chocar, mas também derrubar uma divisão — defender uma verdade para a imaginação e uma imaginação para a ciência”’.

simbólicas entre música, os perfumes e as ideias, tendo a cor como um operador dessas relações. A pesquisadora ainda acrescenta que Baudelaire considerava Delacroix um mestre em traduzir a literatura em termos visuais, considerando-o como um “poeta na pintura”.⁹

Outro marco da influência da pintura na obra de Baudelaire encontra-se no reconhecimento da importância que a obra *Gaspard de la Nuit — Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, uma coleção de poemas em prosa de Aloysius Bertrand, assumiu para a preparação de *O spleen de Paris*:

[...] me veio a ideia de tentar fazer algo análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou antes, de uma vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele tinha aplicado à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca (Baudelaire, 2003, p. 60).

Os “pequenos poemas em prosa”, do subtítulo da obra,¹⁰ constituem uma adaptação subversiva da forma jornalística e da nova prática de leitura motivada por textos curtos, tendo por espaço mais recorrente a cidade em transformação:

Este impacto de registros que constitui a unidade contrastada deste livro, unidade paradoxal na medida em que ele conduz a um grau de tensão máxima os estados afetivos, os valores picturais ou sonoros, os modos temporais e espaciais (Labarthe, 2000, p. 36).

O tecido das relações dessa prosa poética que se adapta “aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (Baudelaire, 2003, p. 60) não é menos oscilante, inconstante, ambíguo e contraditório. E o caráter inacabado de *O spleen de Paris* não nos impede de identificar uma espécie de projeto literário de passagem para a prosa e de abertura, ainda que irônica, para universos pouco ou nada explorados anteriormente pela poesia, como aquele dos jornais de grande circulação. Concebidos para funcionarem como elementos paralelos aos poemas em verso (como os de *As flores do mal*), os poemas em prosa começaram a ser produzidos e publicados em revistas e folhetins na segunda metade da década de 1850.¹¹ Consciente da íntima relação que seus poemas em

⁹ De fato, Delacroix cultivava estreitas relações com a literatura, nela buscando as fontes para a produção de quadros como *A barca de Dante* (1822), influenciada pela leitura da Divina comédia, e *A morte de Sardanápalo* (1827), inspirada na peça de Lord Byron.

¹⁰ Sobre os títulos atribuídos a *Le spleen de Paris*, cf. Oliveira (2017).

¹¹ Todavia, Giovanni Macchia (1975, p. 205) observou que, na edição de 1861 das *Fleurs du mal*, já se evidenciava o caráter prosaico e ensaístico da poesia de Baudelaire: “No discurso poético se adensam os elementos da sátira, do episódio, do ensaio, numa veia quase didática ou de forte estrutura ideológica. E parece estranho que, se por um lado o encontro com Poe o conduzira cada vez mais, em teoria, ao céu despojado da poesia pura, por outro,

prosa deveriam manter com o suporte, com os temas e com a linguagem jornalística de sua época, Baudelaire inaugurava menos uma nova forma ou estilo do que uma nova concepção de poesia, atrelada ao caráter ambivalente de seu olhar moderno, enquanto exercício de aproximação da realidade.

Nesse sentido, as imagens que esse poeta-pintor fabrica não são apenas ilustrações, mas experimentações. Nos textos em estudo, percebe-se que a tônica experimental incide sobre a contraposição de tons, em que a cor atribuída a um personagem está em diálogo com as cores da paisagem, formando um sistema de significações em cada narrativa. Baudelaire (2010, p. 148) define a cor como “o acordo entre dois tons. O tom frio e o tom quente, em oposição”. Assim, as cores não existem senão relativamente, nenhuma cor pode existir de forma independente. Próximas à música, formam uma “sinfonia complexa”, na qual se constata “a harmonia, a melodia e o contraponto” (idem). Dentre os elogios que Baudelaire direciona a Delacroix, lemos que

[...] o verdadeiro pintor do século XIX, é esta melancolia singular e persistente que é exalada de todas as suas obras e que se exprime, pela escolha dos sujeitos e pela expressão das figuras, e pelo gesto e pelo estilo da cor (ibidem, p. 29).

Em “De la couleur”, reafirma a relação: “o estilo e o sentimento na cor vêm da escolha, e a escolha vem do temperamento” (ibidem, p. 150). Ao incorporar elementos que eram deixados do lado de fora das composições clássicas, a poética baudelairiana dá origem a uma mistura incomum, regida por diferentes regras, as quais resultarão em um estranho equilíbrio. Assim como nas equações químicas, em que o equilíbrio se desloca para a esquerda ou para a direita conforme a inclusão de reagentes e a formação de produtos, as variações do temperamento gerarão ações distintas, as quais darão origem a diferentes quadros. Assim, a escritura guarda esses dinâmicos equilíbrios mobilizados pelo temperamento oscilante.

na prática e na substância, Baudelaire se afastava dele. O exemplo mais consistente nesse sentido é ‘Le Voyage’, o poema mais longo que ele compôs e cujas proposições estão bem distantes dos ensinamentos de seu mestre — um poema que pode ser lido [...] como um ensaio em versos”.

As ironias de “O bolo”

Eu viajava. A paisagem em meio à qual me encontrava era de uma imensidão e de uma nobreza irresistíveis. Algo disso terá penetrado então em minha alma. [...] Em suma, eu me sentia, graças à entusiasmante beleza que me cercava, em perfeita paz comigo e com o universo; creio até que, em perfeita beatitude e em total esquecimento de todo o mal terreno, já nem julgava tão ridículos os jornais que afirmam que o homem nasce bom — até que, a matéria incurável renovando suas exigências, pensei em me reparar da fadiga e acalmar o apetite que causa uma ascensão tão longa. (Baudelaire, 2020, p. 34)

O poema se inicia com uma paisagem de grande amplitude, tanto em altura como profundidade, numa área montanhosa que proporciona ao narrador sensações de beatitude, leveza e distanciamento do “mal terreno”. As águas são paradas, calmas, o lago é negro, imenso, profundo e serve como superfície refletora dos céus, acolhe sombras de nuvens, que se parecem com “o reflexo do manto de um gigante aéreo voando pelo céu” (ibidem). Quem seria o gigante flutuante? Reflexo do poeta que, longe das multidões, paira pelos céus? Em meio a essa atmosfera de tranquilidade, em que o *flâneur* solitário está imerso em um estado quase divino, ele decide nutrir-se de alimentos igualmente puros, como um elixir que trazia na bolsa, o qual deveria ser misturado com água de neve, acompanhado por um pedaço de pão de igual brancura. Junto com as temperaturas baixas, o espectro cromático se organiza no branco, a vibração é baixa e as cores parecem quase homogêneas.

O alimento torna-se deflagrador de uma mudança súbita da atmosfera do poema, movimento que se dá em diversos níveis: na ação, na paisagem, nas cores, nos sons, na interioridade do narrador e no enquadramento, que deixa de ser amplo para se reduzir a uma cena particular. Esse ponto de virada é acompanhado de um ruído que anuncia o aparecimento de um pequeno ser “esfarrapado, tisonado, desganhado” (ibidem), cujos olhos “ferozes” direcionavam-se ao pão. A pequena criatura esfomeada inclusive erra o nome do alimento, denominando-o de bolo e promovendo a iguaria, provavelmente em razão da raridade ou da dificuldade de nomear algo que desconhece. Enquanto o pequeno eleva o alimento a uma categoria superior, o narrador parece atuar no sentido inverso, rebaixando a criança à condição animal.

O elemento escuro que o pequeno traz à cena sugere a ausência de cor, ou ainda a absorve, e então a temperatura do poema começa a subir. Depois de oferecer um bom pedaço do alimento ao pequeno, que o arranca da mão do narrador, irrompe na cena outro elemento,

igual ao primeiro e com a mesma fome. Como uma espécie de duplo ou irmão gêmeo, a segunda criatura derruba o portador do pão e inicia uma terrível disputa, narrada como uma luta bestial, que envolve puxões de cabelo, mordidas, arranhões, estrangulamento e cabeçadas no estômago, acompanhada por um léxico que parece ser dirigido a animais, como “selvagem”, “presa”, “sacrifício”, “garras” etc. O uso desses termos sugere a ausência de reconhecimento da humanidade dessas crianças, em nenhum momento assim denominadas no poema¹². Ainda que guardem algo humano, as fisionomias são transformadas em animais, tal como se constata na obra de Goya, em que “as caretas diabólicas são penetradas pela humanidade”, como sugerido pelo próprio Baudelaire (*apud* Le Pichon; Pichois, 1992, p. 155). Então, da ausência de cores, das sombras, surge o vermelho sanguíneo do combate e da agressividade.

A vibração passa a fazer parte da paisagem, e a harmonia do início é substituída por uma guerra entre irmãos pela disputa de um pão, que, passado de mão em mão, não é compartilhado, mas desintegrado e acaba junto à areia. Porém, depois do desaparecimento do pão branco, espécie de hóstia sem redenção, um estranho equilíbrio se estabelece. Na nova situação, a paisagem oculta-se nas sombras, como se os elementos brancos tivessem recebido uma camada de tinta escura antes que pudessem secar. Essa cor acinzentada, sugerida pela mistura entre o branco e o negro, é comum às paisagens dos *Pequenos poemas em prosa*, como propõe Smith (2011, p. 150): “[...] o cinza, juntamente com o preto e o branco, é uma das cores com as quais Baudelaire ‘pinta’ a vida moderna e representa a neutralidade, uma pausa dos extremos preto e branco”.

Essa transformação da harmonia é expressa por uma frase irônica, que mantém em tensão os elementos do início e do final, resumindo o quadro que o autor se propôs a narrar: “Há, pois, uma região soberba em que o pão se chama *bolo*, iguaria tão rara, que basta para engendrar uma guerra perfeitamente fraticida!” (Baudelaire, 2020, p. 35).

Dúbia, a ironia poderia ser considerada em seu papel apaziguador e conciliatório daquele que constata contradições insolúveis. Porém, ainda que não participe da ocorrência desestabilizadora, o narrador é por ela afetado e, conseqüentemente, o seu relato também é atingido, assim como aquele que o lê. Nesse ponto, a distância se desfaz e, se o pão não pode

¹² Em um único momento, ao final do poema, o autor utiliza a expressão “forças infantis” (Baudelaire, 2020, p. 35).

ser compartilhado, ao menos pode-se partilhar o riso, talvez satânico, de quem reconhece em si a mesma bestialidade dos pequenos homens sem nome. Eis a nova harmonia enunciada pelo narrador: uma harmonia de contrastes. Essa ideia é reforçada por Starobinski (2014, p. 31), para quem a ironia deriva da melancolia:

Substituindo, em seu poema, a melancolia pela ironia, Baudelaire substitui uma agressividade humoral pela agressividade de um ato de consciência: como um alquimista, ele transmuta a melancolia, refina-a e a espiritualiza, privilegia sua ponta cortante, a quintessência sadomasoquista; mordaz e voraz, a ironia logo assume feições bestiais.

As visões em “Os olhos dos pobres”

Diferente do poema anterior, em “Os olhos dos pobres” tem-se um registro patético (referente ao *páthos*), no qual o narrador se compadece da situação de uma família pobre. A cena é noturna, e o narrador estava acompanhado de uma mulher, com quem se dirigiu a um café muito iluminado, fausto, com paredes “ofuscantes de brancura” (Baudelaire, 2020, p. 58), espelhadas e ornamentadas de ouro, em uma avenida em plena transformação, nova como o estabelecimento. A descrição do lugar, de suas iguarias e de seus frequentadores não deixa dúvidas de que a ostentação e a beleza eram algumas de suas principais características.

À noite, um tanto cansada, você quis se sentar num novo café, na esquina do novo bulevar, ainda muito cheio de entulho e exibindo já gloriosamente seus esplendores inacabados. O café cintilava. Mesmo o gás prodigalizava o ardor de uma estreia e iluminava, com todas suas forças, as paredes ofuscantes de brancura, as superfícies resplandecentes dos espelhos, os ouros das molduras e das cornijas, os pajens de faces rechonchudas arrastados pelos cães na coleira, as senhoras rindo do falcão pousado em seus punhos, as ninfas e as deusas levando frutas, patês e carne de caça em cima da cabeça, as Hebes e os Ganimedes esticando o braço para oferecer a pequena ânfora de gelatinas ou o obelisco bicolor dos sorvetes misturados — toda a história e toda a mitologia a serviço da comilança. (ibidem)

Diante do narrador e sua acompanhante, assenta-se uma família esfarrapada composta de um homem e duas crianças pequenas, os quais supostamente se extasiavam com o espetáculo de riqueza perante seus olhos, em um possível reconhecimento da beleza do lugar, como o narrador sugere. Enternecido pela situação da família e envergonhado pelo consumo que era maior que sua sede, o narrador volta-se à mulher que o acompanhava, aguardando um gesto similar de comoção. No entanto, para sua surpresa, por trás de seus

belos olhos “inspirados pela Lua” (ibidem, p. 59), o comentário que ela faz em nada se assemelha ao que esperava: “Essa gente é insuportável, com esses olhos escancarados feito portas-cocheiras! Você não pode pedir ao dono do café que os afaste daqui?” (ibidem).

Essa situação tem seu desfecho em uma ironia, em que o narrador admite a incomunicabilidade de pensamento entre pessoas que se amam.

O poema enfatiza o cruzamento de olhares, desde o título até os últimos parágrafos do texto. Acompanhamos o olhar do narrador que percorre os espaços luxuosos do café, depois miramos a família pobre; ainda através dos olhos do narrador conseguimos ver a beleza que se projeta nos olhos do pai e de seus filhos pobres. Depois, mergulhamos nos olhos verdes¹³ da mulher, que desconstrói a visão anterior: os olhos dos desvalidos se convertem em portas escancaradas. Sobre a luz que incide neste quadro e ilumina esses olhares, ela é emitida do café, onde o narrador se localiza, em direção à família desfavorecida. Ao mesmo tempo que são atingidos pela luz, os olhos da família refletem a visão do narrador e, depois, o de sua companheira, funcionando como uma sequência de espelhos. Esse jogo de luz e de olhares dificilmente poderia ser capturado por um único quadro, pois envolve sucessivas mudanças de posicionamento e ângulo, por isso a utilização do espelho e de materiais refletores como recursos estratégicos no poema.

Embora pareça ser sarcástico em relação aos gostos e valores dos frequentadores do café, o narrador não se abstém de circular nesse meio. Ele participa da fonte de luz que se projeta sobre os desvalidos e integra o grupo de favorecidos da cena. Está ali para ver e para ser visto. E está ali para direcionar o olhar de quem o acompanha. Quem dele escapa, como a mulher que está ao seu lado, “exemplo de impermeabilidade” (ibidem, p. 58), se torna alvo de seus piores sentimentos. Tendo isso em vista, seria mesmo a compaixão que motivaria a visão do narrador em relação à família desfavorecida ou a possibilidade de torná-la suporte de suas projeções? Como esboço de resposta, o próprio autor escreveu: “Eu quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar o reflexo sobre os outros espíritos” (Baudelaire, 2010, p. 479) — no esteio da leitura de Dolf Oehler (2004, p. 64), que vê em Baudelaire não um “admirador da burguesia”, mas “seu crítico mais áspero e mais astucioso”.

¹³ Cor rara entre os olhos humanos, o verde anuncia uma dissonância, que será confirmada pelo comportamento da mulher.

A igualdade em “O brinquedo do pobre”

Quando sair de casa pela manhã com a intenção firme de flunar pelas grandes vias, encha seus bolsos de pequenos brinquedos de um tostão — como o polichinelo pendurado a um barbante, os dois ferreiros que batem na bigorna, o cavaleiro e sua montaria, cujo rabo é um apito — e, ao sabor dos botequins, ao pé das árvores, ofereça-os às crianças pobres e desconhecidas que encontrar pelo caminho. Você verá como os olhos delas se dilatam desmesuradamente. De início, não ousarão pegar os brinquedos; duvidarão da própria felicidade. Depois, suas mãos agarrarão bruscamente o presente, e elas sairão correndo como gatos que, tendo aprendido a desconfiar dos homens, comem a distância o bocado que lhes dão. (Baudelaire, 2020, p. 41)

“O brinquedo do pobre” se inicia elogiando a atitude daqueles que, como o narrador, distribuem anonimamente joguetes para as crianças de rua durante suas vadiagens na cidade. Em seguida, a partir do terceiro parágrafo, o narrador assume seu lugar como um observador de duas realidades separadas por uma grade: de um lado, um menino rico, do outro, um pobre.

De um dos lados do quadro, a descrição reproduz os elementos geralmente associados à riqueza: a brancura de um castelo ensolarado, a saúde, a beleza e a elegância de uma criança que brincava com um objeto esplêndido, dourado, com plumas, purpurinas e vidrilhos. A iluminação não deixa dúvidas sobre a resplandecência da cena e seu aspecto solar, nem a origem do menino que, segundo o narrador, parece ser feito “de matéria distinta dos filhos da mediocridade ou da pobreza” (ibidem). Do outro lado da cerca, um menino “fuliginoso” em meio aos vegetais espinhentos, retorcidos, “mirrado”, “sujo”, uma imagem hostil que “o olho imparcial descobriria a beleza, se — como o olho do conhecedor adivinha uma pintura ideal atrás de um verniz de carroceiro — fosse capaz de limpá-lo da repugnante pátina da miséria” (ibidem).

Porém, diferentemente do poema anterior, em que os pobres fixavam seu olhar no luxo do café, é para o lado miserável que a criança rica direciona sua visão. Ela está atenta ao brinquedo da criança pobre, que embora não seja resplandecente como seu artefato, é vivo, move-se, reage. Percebe-se, com isso, que o elemento em destaque está no lado mais sombrio da cena.

Entre essas “barras simbólicas” que separam os dois mundos, “os dois meninos sorriam um para o outro, fraternalmente, com dentes de igual brancura” (ibidem, p. 42). Nota-se que o equilíbrio entre os contrastes sociais e estéticos é proposto pela relação entre as crianças, que, através de uma grade que os separa, promovem uma conciliação entre suas realidades distintas. O brinquedo, este objeto que atua como um mediador entre as crianças, sede de experimentações, ocupa um lugar especial no universo baudelaireano, como se pode constatar no texto “Morale du joujou” (moral do brinquedo), quando diz: “o brinquedo é a primeira iniciação da criança à arte” (Baudelaire, 2010, p. 246). De sabor autobiográfico, a ligação entre as experiências da primeira infância e a arte serão retomadas em outros momentos da obra de Baudelaire, quando, por exemplo, menciona as cores da pele de seu pai em *O pintor da vida moderna*. Outro momento da recuperação da infância está na ideia de gênio, definida pelo autor como uma revisitação do estado de maravilhamento dos primeiros anos de formação humana. Sobre isso, diz Baudelaire (ibidem, p. 512):

A criança vê tudo como novidade; ela está sempre embriagada. Nada se assemelha mais a isso que a inspiração, que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor [...] o gênio é apenas a infância reencontrada [...] agora dotada, para se exprimir, de órgãos viris e de espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente colhidos.

A identidade em “O velho saltimbanco”

A narrativa se passa em meio a uma festa de rua, com suas barracas de atrações e comida, onde ocorrem espetáculos de artistas itinerantes. A atmosfera é festiva, as pessoas estão livres de seus trabalhos enfadonhos, as crianças, longe da escola, e até os intelectuais escapam de sua livralhada rumo às diversões populares. Entre os artistas, as cores são quentes e vibrantes, como sugere o léxico: “detonações de foguetes”, bufões com “rostos morenos”, “a luz das lanternas” (Baudelaire, 2020, p. 31). Estão em atividade, exercendo suas artes, comédias e danças.

Tudo era luz, poeira, gritaria, alegria, tumulto; uns gastavam, outros ganhavam, uns e outros igualmente alegres. As crianças se penduravam à saia das mães para ganhar algum pirulito ou trepavam aos ombros dos pais para ver melhor um ilusionista, deslumbrante como um deus. E por toda parte circulava, dominando todos os perfumes, um cheiro de fritura que era como o incenso dessa festa. (ibidem, p. 31-32)

Porém, no final da fila de barracas, ao fundo da cena, vê-se um pobre saltimbanco, encurvado — inclinado sob o peso do corpo, numa postura comum ao melancólico, como sugere Starobinski (2014, p. 45-46). O homem arruinado,¹⁴ “caduco”, “exilado” (Baudelaire, 2020, p. 32), que não mais era capaz de integrar o repertório de ações comuns aos artistas de rua, estava “mudo e imóvel”, apoiado numa estaca de uma cabana miserável iluminada por restos de velas. Nesse ambiente, em que o artista se aproxima da decrepitude e a chama é fraca, quase extinta, reinam as trevas, tanto externas como internas.

A divisão do quadro é retomada pelo narrador quando reforça a divisão espacial: lá, a “alegria”, a “gandaia”, a “vitalidade”, o movimento e o som; aqui, a “miséria absoluta”, a imobilidade, o silêncio, os “andrajos cômicos, em que a necessidade, bem mais que a arte, introduzira os contrastes” (ibidem). Na sequência, o que se constata é uma progressiva identificação entre o saltimbanco e o narrador, tanto em termos de humor, cada um sendo uma etapa do ciclo da melancolia, como em relação ao destino, comum ao artista que faz da rua o palco das suas ações.

Mas que olhar profundo, inesquecível, ele passeava pela multidão e pelas luzes, para essa maré que se detinha a alguns passos de sua repulsiva miséria! Senti a garganta apertada pela mão terrível da histeria, e senti que meu olhar era ofuscado por lágrimas rebeldes, dessas que não querem cair. (ibidem)

A conclusão do poema reforça a identidade entre o narrador-poeta e o saltimbanco, então compreendido como um homem de letras “degradado pela miséria e pela ingratidão pública, numa barraca em que mais ninguém quer entrar” (ibidem, p. 33).

A prosa poética enquanto experimentação pictórica

Na prosa poética construída por Baudelaire, o narrador de *O spleen de Paris* estabelece diferentes relações com as figuras do povo parisiense, conforme as peculiaridades que cada quadro apresenta: compartilha com dois meninos pobres um pedaço de pão que se torna motivo de conflito em “O bolo”, se compadece com os três componentes de uma família pobre diante do luxo de “Os olhos dos pobres”, enaltece as similaridades entre um menino

¹⁴ O narrador fala de “uma ruína de homem” (Baudelaire, 2020, p. 32). A ruína é outro elemento que alude às paisagens melancólicas. Cf. Starobinski (2014).

pobre e um rico em “O brinquedo do pobre” e, por fim, vê-se projetado na figura de um artista de rua arruinado em “O velho saltimbanco”. A diversidade de ações, reflexões e posicionamentos diante dessas diferentes personagens enfraquece a leitura que atribui ao narrador uma posição de superioridade ou de distância em relação aos desvalidos. Contrariamente, a ideia que é reforçada nesses casos é a de que o narrador experimenta diferentes modos de vida em suas atividades como *flâneur*, vaga de uma rua a outra, de uma vida a outra, buscando o conhecimento na variedade, que projeta no exterior uma realidade interna. Similar ideia encontra-se no poema “Les foules” (As multidões), quando o autor menciona o incomparável privilégio de o poeta ser ele mesmo e um outro: “Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando ele quer, no personagem de cada um” (Baudelaire, 2003, p. 91). Tal procedimento se assemelha aos processos conduzidos pela melancolia, conforme o pensamento de Ficino, retomado por Berlinck (2008, p. 24):

[...] é por semelhança e simpatia que a bÍlis negra opera. Que faz ela? Provoca a alma a abandonar a periferia das coisas, do mundo e de si mesma para buscar-lhes o centro, a pura interioridade. Empurra a alma para o interior das coisas e da terra, para o centro escuro como a própria bÍlis negra.

Esses processos mediados pela melancolia parecem ser traduzidos nos elementos estéticos do poema, por meio dos contrastes entre branco e preto, entre luzes e sombras, transparência e coloração, vibração, proporcionalidade, enquadramento e reorganização da harmonia. Percebe-se, portanto, que o sentimento melancólico não opera apenas como um pano de fundo na obra, mas corresponde a um procedimento de conhecimento que deixa suas marcas na maneira como a realidade é reconstruída.

Essa projeção da interioridade na exterioridade também é válida para as multidões, como se verifica no poema “Les foules”. Benjamin (2006, p. 113) propõe que, para Baudelaire, as massas não são sinônimos de uma comunidade ou de uma classe, mas “uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas”. Segundo o autor, a massa de Baudelaire é uma realidade interna. Mesmo ao longo da marcha através da multidão, o *flâneur* desenvolve uma atitude diferente, que o diferencia da multidão. Enquanto as multidões estão mergulhadas no ritmo do trabalho, o *flâneur* pertence a uma esfera privada. A *flânerie* e a ociosidade são protestos contra a atividade industrial; elas são formas de resistência à atividade produtiva e à homogeneização imposta pela industrialização, são contestações do *dândi*. A postura do *flâneur* é de estar em um estado perpétuo de surpresa em relação aos

acontecimentos, mas recriar esse estado por meio da imaginação e da memória requer mais do que isso:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância (Baudelaire, 2007, p. 25).

Em seu “esboço do que se poderia chamar de atitude de modernidade”, Foucault (2000, p. 341) depreende de Baudelaire um sentido de modernidade como uma maneira de ser, um *êthos* que não se encerra na vertigem do que se passa; “é, ao contrário, assumir uma determinada atitude em relação a esse movimento” (p. 342). Atitude esta que não nega o real, mas o transfigura a partir da reelaboração que o artista exercita sobre si mesmo:

A modernidade baudelairiana é um exercício em que a extrema atenção para com o real é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola. [...] Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura: é o que Baudelaire chama, de acordo com o vocabulário da época, de “dandismo”. [...] O homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida; ele é aquele que busca inventar-se a si mesmo. Essa modernidade não liberta o homem em seu ser próprio; ela lhe impõe a tarefa de elaborar a si mesmo (Foucault, 2000, p. 344).

É tal sorte de tarefa que Baudelaire empreendera em *O spleen de Paris*, cujos poemas em prosa funcionam como “pinturas” das diversas cenas e figuras da cidade, lançando mão de recursos pictóricos como luzes, cores, contrastes e enquadramentos. “O bolo” trata do contraste de enquadramentos entre a paisagem sublime, vista em grandes dimensões distanciadas, e a luta entre irmãos, observada com proximidade angustiante; “Os olhos dos pobres” explora as projeções do olhar, ora opaco, impermeável, ora brilhante, expressivo; “O brinquedo do pobre” enfatiza o elo precário entre os contrastes sociais e estéticos nos dois lados de uma grade abstrata; por fim, “O velho saltimbanco” promove a estranha simetria que pode haver entre as luzes festivas da cidade e a melancolia evocada pela luz das velas.

Considerações finais

Nos poemas em prosa ora estudados, as imagens articuladas por Baudelaire funcionam como cenas pictóricas. Sugestivas, elas evocam estados de alma, por meio de procedimentos literários e estéticos. Cumpre salientar que, além de poeta, Baudelaire era crítico de arte. Assim, seu olhar sobre suas próprias composições é de um pintor, seus poemas são como quadros — não por acaso, uma parte de *As flores do mal* se intitula “quadros parisienses”. Nos quatro poemas selecionados de *O spleen de Paris*, notou-se que, na paleta de cores do autor, o *tensionamento* (mais do que o simples contraste) entre brancos e negros, entre luzes e sombras prevalece. São essas tensões que marcam as oposições e a nova harmonia que esses poemas pretendem inaugurar. Em torno de cada personagem há uma certa cor material, um temperamento específico e uma iluminação que acentuam o lugar que ocupam em cada poema.

Nesses quadros em movimento, forjados na imaginação, encontra-se o narrador, que instaura a unidade dos poemas e atua na deflagração da ação. O posicionamento do narrador em cada composição é fugidio, feito de um vaivém complexo, ele parece estar sempre jogando com a ironia e a melancolia. Em “O brinquedo do pobre”, por exemplo, ele parece se aproximar das crianças pobres ao recomendar o “divertimento inocente” de distribuir brinquedos a elas, mas essa mesma descrição não deixa de reforçar a distância implicada em todo ato de caridade barata. Em todo caso, o narrador acentua ou atenua os contrastes, os quais reenquadram o campo social no mesmo passo em que atingem os recursos linguísticos e estéticos dos poemas.

Nesses textos, as imagens da cidade refletem sobretudo uma realidade interior, a condição do narrador-poeta, tingida com o *spleen* ou o seu contrário, a histeria. Parece ser a partir desses dois polos emocionais que os recursos pictóricos e estilísticos dos poemas se organizam. Nota-se, portanto, que a relação que o narrador estabelece com as personagens se caracteriza mais como um experimento da imaginação guiado pela interioridade, em vez de expressão de um quadro axiológico bem definido e predeterminado por sua posição social. Em suma, nos quadros baudelairianos não se vê um mero registro da realidade, mas uma reelaboração poética e ambivalente.

Em seu texto sobre a “Exposition universelle (1855)”, Baudelaire (2010, p. 278) sugere que a organização da cor vem da escolha, e esta nasce no

temperamento do artista. Depois de materializados na forma artística, a cor e seus derivados condensam um pensamento, um pensamento da cor que descobrirá caminhos singulares para chegar ao leitor. Neste breve estudo, buscou-se examinar alguns dos sistemas cromáticos e dos regimes de visualidade construídos por Baudelaire em *O spleen de Paris*, observando como os contrastes e harmonias nunca seguem direções unívocas e definitivas, incidindo tanto sobre a inconstância do narrador quanto sobre a multidão de figuras instigantes que atravessavam a paisagem parisiense.

Referências

AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: _____. **Ensaio de literatura ocidental:** filologia e crítica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 303-332.

BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance.** Comentários de Claude Pichois e Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **Mon cœur mis à nu.** Édition diplomatique établie par Claude Pichois. Genève: Droz, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris:** Petits poèmes en prose. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade:** o pintor da vida moderna. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Écrits sur l'art.** Texto estabelecido, apresentado e anotado por Francis Moulinat. Paris: Librairie Générale Française, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris:** Pequenos poemas em prosa. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III** — Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: _____. **A modernidade.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p.101-147.

BERLINCK, Luciana Chaui. **Melancolia:** rastros de dor e de perda. São Paulo: Humanitas; Associação de Acompanhamento Terapêutico, 2008.

CHEVALLIER, Philippe. "O Baudelaire de Foucault: uma silhueta furtiva e paradoxal". **Anuário de Literatura**, v.18, n. 1, p. 190-197, 2013.

COLLOT, Michel. "O coração-espaço: aspectos do lirismo em *As flores do mal*". Trad. Celia Pedrosa e Ida Alves. **eLyra** — Revista da Rede Internacional Lyraempoetics, v. 21, p. 145-173, jun. 2023. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely21t1>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

CROW, Thomas. **Modern Art in the Common Culture**. London: Yale University Press, 1998.

FOSTER, Hal. "Arquivos da arte moderna". **Arte e Ensaio**, v. 19, n. 19, p. 182-193, 2009.

FOUCAULT, Michel. "O que são as Luzes?". In: _____. **Ditos e escritos** — Vol. II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 335-351.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Baudelaire, Benjamin e o Moderno". In: _____. **Sete aulas sobre linguagem**. São Paulo: Imago, 1997, p. 139-154.

LABARTHE, Patrick. **Petits Poèmes en prose: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire**. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

LE PICHON, Yann; PICHOS, Claude. **Le musée retrouvé de Charles Baudelaire**. Paris: Éditions Stock, 1992.

MACCHIA, Giovanni. **Baudelaire**. Milão: Rizzoli, 1975.

OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Juliana Michelli S. "Qual é a verdadeira? (de Charles Baudelaire): armadilhas da imitação e da criação na representação da realidade". **Magma**, v. 13, p. 101-121, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2016.115168>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

PAZ, Octavio. **Filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

POMPEU, Caio Olivette. "Baudelaire: a modernidade e as várias faces do artista moderno". **Avesso: Pensamento, Memória e Sociedade**, v. 2, n. 1, 2021.

SMITH, Ann Kennedy. **Painted Poetry: Colour in Baudelaire's Art Criticism**. Bern: Peter Lang, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire**. São Paulo: Editora 34, 2014.

VERNIER, France. Cidade e modernidade nas "flores do mal" de Baudelaire. **ARS**, v. 5, n. 10, p. 62-79, 2007.

Recebido em 12/05/2024

Aceito em 12/06/2024

COMUNIDADE ESTÉTICA COMO RESISTÊNCIA E PARTICIPAÇÃO: OLHARES À OBRA DE HÉLIO OITICICA

Mateus Raynner André de Souza¹

Resumo: O artigo se propõe a discutir possibilidades conceituais para a construção de um pluralismo ontológico da arte. Partindo da noção de “comunidade estética”, como uma construção coletiva através dos sentidos, o trabalho irá investigar o papel de uma noção substancialista de “Arte” localizada em um espaço-tempo delimitado na perda de participação, esta compreendida como a anulação da capacidade de construção coletiva de símbolos e fruição estética. Em contraponto, será buscado na possibilidade de sensibilização através da criação e dos pressupostos teóricos de Hélio Oiticica. Ao apontar para o local e para fazer coletivo, cremos que o trabalho do artista indica um pluralismo ontológico da arte e parâmetros para a constituição de uma comunidade estética.

Palavras-chave: Comunidade estética; Pluralismo Ontológico; Criação Coletiva; Hélio Oiticica.

AESTHETIC COMMUNITY AS RESISTANCE AND PARTICIPATION: PERSPECTIVES ON THE WORK OF HÉLIO OITICICA

Abstract: The article proposes to discuss conceptual possibilities for the construction of an ontological pluralism of art. Starting from the notion of “aesthetic community”, as a collective construction through the senses, the work will investigate the role of a substantialist notion of “Art” located in a space-time delimited in the loss of participation, understood as the annulment of the capacity for collective construction of symbols and aesthetic enjoyment. In contrast, the possibility of raising awareness will be sought through the creation and theoretical assumptions of Hélio Oiticica. By pointing to the place and to collective action, we believe that the artist's work indicates an ontological pluralism of art and parameters for the constitution of an aesthetic community.

Keywords: Aesthetic community; Ontological Pluralism; Collective Creation; Hélio Oiticica.

¹ Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. É bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período de mobilidade acadêmica na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Interessa-se pelas Teorias e Filosofias das Artes. Sobretudo nos campos das relações entre Estética e Política e do Patrimônio Cultural. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3889279781393865>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7639-3977>. E-mail: mateusraynner@gmail.com

1. Introdução

Partindo do intento de questionar aspectos ontológicos da arte em sua produção e teoria contemporânea, pretendemos estudar e repensar relações entre estética e política desde o pensamento artístico no Brasil. Nesse sentido, nossa pesquisa visa dar continuidade a um movimento iniciado no pensamento brasileiro sobre possibilidades conceituais que apontem para uma *pluralidade ontológica* da arte.

Ao nos debruçarmos sobre o livro "*De lamisèresymbolique*" (2013), do filósofo francês Bernard Stiegler (1952-2020), um dos conceitos que mais nos chama a atenção é a sua noção de comunidade *estética*². Stiegler busca na experiência artística fundamentações para uma saída do que ele compreende como uma dessensibilização da vida no contemporâneo, processo que seria fruto de uma *guerra estética*³ constituída pelo cooptação dos sentidos pelo marketing e pelo capitalismo cultural, frutos de mau uso (esquecimento) do conhecimento técnico⁴ e que causam o que ele define como "miséria simbólica"⁵ (2013).

Uma solução possível encontrada pelo filósofo advém de olhar para a experiência artística como forma de conhecimento, de *ressensibilização* e de *reencatamento* do mundo. Dessa maneira, a saída é justamente a constituição de uma comunidade estética que se pautaria na fundação de uma partilha do sensível. A preocupação central aqui, que converge com nosso interesse no conceito de Stigler, é, a partir da arte, compreender questões estéticas e políticas que possam contribuir para a construção teórica de uma comunidade estética.

Stiegler analisa obras de Marcel Duchamp, Andy Warhol e Joseph Beuys para investigar maneiras de compreender uma comunidade estética capaz de superar a perda de participação instaurada pela miséria simbólica. Mas, é na obra de Beuys que ele encontra um terreno fértil para estabelecer sua discussão, especialmente no que tange às ideias do artista em torno de uma

² Ao longo de sua pesquisa, Stiegler defende que a estética seja compreendida próxima da noção de *Aesthesis*, *i. e.*, como uma área do conhecimento que tange o sensível e a sensibilidade, e é assim que compreenderemos também o termo em nossa pesquisa.

³ Em uma "guerra estética", segundo o autor, as "armas" são de ordem tecnológicas e estéticas, e as "vítimas" são as singularidades do mundo.

⁴ Compreendemos a técnica de forma alargada, ou seja, como a relação entre humanos e (objetos) não-humanos, essa maneira ambivalente de pensar a técnica encontra respaldo nas teorias francófonas que distinguem técnica e tecnologia, sendo esta última compreendida como um estudo da técnica.

⁵ Todas as traduções neste artigo foram feitas de forma livre pelo autor.

“escultura social” e na possibilidade de universalização da figura do criador de arte contida na frase “todos somos artistas”.

No entanto, seguindo a própria linha de pensamento do teórico em outros escritos, identificamos uma crítica sutil ao termo “Arte” pelo fato dele emanar uma compreensão localizada em um tempo-espaço circunscrito, na modernidade europeia. Assim, começamos a nos questionar que se a constituição de uma comunidade estética perpassa a experiência artística, esta última deve ser capaz de abarcar diferentes concepções e vivências em localidades e tempos distintos e conflitantes. Dessa maneira, partimos da tese que a construção de uma comunidade estética em que transpassa o questionamento do estatuto ontológico da arte, *i.e.*, demanda um alargamento radical do pensamento artístico de forma que possa considerar a existência de outros mundos da arte que não em sua noção hegemônica.

Nossa hipótese, em resumo, concebe que se as formas artísticas podem se apresentar como resistência a uma dessensibilização da vida e a perda de participação, a arte deve ser pensada em termos não substancialistas, ou seja, deve ser problematizada em sua dimensão ontológica, nesse sentido, perguntamo-nos *como a produção artística pode apontar para um pluralismo ontológico da arte?*

E é aqui que nossa pesquisa, ao encontrar uma lacuna a ser explorada na teoria estética de Stiegler, e depara-se com o trabalho do teórico chinês e seu ex-orientando, Yuk Hui. Nos trabalhos deste pesquisador, encontramos o conceito de *cosmotécnicas*, fruto de uma tentativa de compreender a arte e a técnica em suas dimensões endógenas e abarcar um *pluralismo ontológico* alicerçado nos debates recentes da chamada “virada ontológica” das ciências humanas. Nesse escopo, as pesquisas em ontologia deixam de lado o estudo do Ser único e universal e se voltam para as diversidades de experiências vividas no mundo.

Destarte, propomos uma primeira motivação que delineaia nosso artigo: estudar formas pelas quais o pensamento estético pode apontar para uma pluralidade ontológica da arte. Temos em mente que esse impulso encontra amparo e terreno fértil nos dois autores e possuímos, *a priori*, a compreensão de que questionar o estatuto ontológico da arte é tencionar também a própria epistemologia da história da arte, ou construir uma *contra-história* da arte, uma vez que pretendemos colocar em discussão a narratividade de uma disciplina pensada de maneira linear e alocada em um espaço-tempo limitado, a qual nas palavras de Stiegler (2007, p. 58) é uma “história [já] terminada”.

Com esse objetivo em mente, vemos a possibilidade já anunciada por Hui– ao afirmar que cada sociedade deve encabeçar as investigações de suas próprias *cosmotécnicas* – de escrutinar parâmetros desde a experiência artística brasileira. Propomos, portanto, através da obra artística e teórica de Hélio Oiticica (1937-1980) – partindo, em particular, de sua produção em torno dos *Parangolés* –, examinar os conceitos citados. Cremos que a obra do artista não apenas questiona um etnocentrismo da arte e da técnica, mas também nos aponta parâmetros estéticos para o comunitário através de acionamentos que se dão pela participação de um lado e, de outro, pela resistência aos valores hegemônicos ao voltar seu olhar para o cotidiano local.

Propomos articular, por consequência, as relações estético-políticas presentes nas obras de Bernard Stiegler e Yuk Hui, com o intuito de delinear uma crítica ao etnocentrismo para a constituição de uma comunidade estética – conceito de interesse central em nossa investigação em defesa de um pluralismo ontológico da arte– desde um olhar local para a disciplina através da obra de Oiticica. Nossa proposta, no entanto, não é de encontrar os conceitos supracitados na obra do artista, mas sim nos questionarmos: *como a produção de Oiticica instiga possibilidades de diálogo e crítica aos conceitos apresentados em uma perspectiva local que se abra para o pluralismo ontológico?*

2. Da miséria simbólica

Para o francês Bernard Stiegler (2013), vivemos em uma época em que a tecnologia industrial promoveu um controle simbólico, *i.e.*, a estética se tornou uma forma de dominação e condicionamento da experiência sensível. Esse comportamento maquínico da sensibilidade humana é a marca do que o filósofo irá denominar “capitalismo cultural”, um sistema que padroniza a experiência através do marketing e transforma a vida humana segundo seus interesses (STIEGLER, 2010). Essa serialização do comportamento e da experiência levaria em última instância à perda da experiência estética (STIEGLER, 2007), e é esse momento que o pensador define como “miséria simbólica”. Sua causa é a universalização da racionalidade tecnocientífica nas diversas áreas do conhecimento e na vivência humana, advinda de um mau uso da técnica e que gerou uma série de problemas como a destruição da natureza (STIEGLER, 1994). É por essa razão que Stiegler (2013) compreende a técnica, a estética e a política devem ser pensadas em conjunto, sendo impossíveis de serem compreendidas separadamente.

Uma das consequências dessa verdadeira guerra estética é a perda da participação e da individuação⁶, ou seja, a perda dos símbolos intelectuais (saberes e ideias) e dos símbolos sensíveis (as artes, os hábitos e o saber-fazer), causando uma fratura na experiência do viver-junto. No caso específico das artes, há uma verdadeira captura e cooptação da arte pelo mercado e pela dinâmica interna do capitalismo pós-industrial/cultural (HUI, 2014).

Para o filósofo, o marco francês desse momento é a expansão, no início dos anos 2000, do conservadorismo e ideias fascistas nas eleições do seu país. No entanto, se quisermos transpor essa discussão para o nosso contexto temos que ter em conta nossas próprias particularidades, mesmo que identifiquemos uma uniformização do gosto pelo marketing e um avanço conservador nos últimos anos, sofremos um processo de colonização que afeta nossa experiência e sensibilidade de maneira muito própria (MARI, 2020).

Em contraponto a esse cenário, Stiegler irá vislumbrar na experiência artística, principalmente nas obras e ideias de Joseph Beuys, possibilidades de constituição de uma comunidade estética pautada na partilha do sensível – em que partilha não quer dizer uniformização, mas uma abertura para o dissenso. Essa constituição estético-política se daria justamente pelo fato de que o filósofo vê na arte uma prática de cuidado [*ofcare*] (STIEGLER, 2017) e um meio para a *transindividuação*, isto é, “o resultado do processo de coindividuação dos indivíduos psíquicos, no indivíduo coletivo, que os reúne como grupo humano” (STIEGLER, 2009, p. 32). Nas obras e na teoria de Beuys, ele vislumbra uma aproximação entre arte e vida e uma possibilidade de estetização do fazer humano que garantiria o retorno da participação em uma experiência comunitária.

Essa urgência de se propor uma nova relação com o pensamento estético e dele emanar uma proposição de comunidade tem estado em discussão com diferentes autores contemporâneos como no aponta Oliveira (2017)⁷. Ideia que também tem despontado cada vez mais em exposições e curadorias, como, por exemplo, a 27ª e a 34ª Bienal de São Paulo, intituladas “Como Viver Junto”

⁶ A noção de individuação advém do pensamento de Gilbert Simondon, trata-se, em termos gerais, de uma subjetivação pela relação entre diferentes que se constituem mutuamente como indivíduos de um grupo.

⁷ A pesquisadora trata de forma mais enfática dos escritos de Gilbert Simondon, Bruno Latour, Antonio Negri e Michael Hardt. Podemos somar, *mutatis mutandis*, a esse conjunto: Michel Foucault, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Nicolas Bourriaud, Édouard Glissant, Séverine Kodjo-Grandvaux, Achille Mbembe, Nkiru Nzegwu, Roland Barthes, Jean-Godefroy Bidima, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Chatal Mouffe, Silvia Rivera Cusicanqui, Denise Ferreira da Silva, e tantos outros que não fazem *a priori* parte desta investigação, mas delineiam um ambiente teórico e de debate propício para nossa pesquisa e corroboram para a atualidade.

(2006) e “Faz Escuro, Mas Eu Canto” (2020), respectivamente. O que escrutina um cenário fértil para esse debate e que reforça sua relevância.

3. A Arte como coagente da crise estética

Contudo, temos como hipótese que a universalização etnocêntrica de uma única forma de pensar que causou a miséria simbólica não apenas aflige a arte, mas que a instituição Arte é coagente causador desse processo. Fundada em um binarismo essencialista, a Arte negou o direito ao Diverso, apagando a pluralidade do mundo e universalizando um conceito substancialista do fazer artístico/estético (COSTA, 2018; SHINER, 2001). Nesse sentido, se buscamos uma comunidade estética, não basta apenas nos voltarmos para as práticas artísticas, é necessário, todavia, as questionar em seu sentido ontológico e propor bases conceituais e críticas para um pluralismo. Filiamo-nos assim, a uma série de pesquisadores como Hui (2021), Costa (2018), Shiner (2001), Descola (2016), Oliveira *et al.*(2021) que “se recusam a ver na arte uma categoria universal da experiência humana por meio da qual poderiam ser classificados com precisão certos tipos de processos e de objetos com base em propriedades perceptivas ou simbólicas que lhes seriam inerentes” (DESCOLA, 2016, p. 127).

Reforçamos a necessidade de estudar as imagens de mundo que moldam nossas concepções de realidade. Assim, cabe-nos buscar compreender as pretensões ontológicas de uma suposta universalidade e neutralidade que definem e delimitam o campo das Artes. Desde sua invenção, da forma moderna que compreendemos a Arte, essa categoria de pensamento emana aspectos e visões políticas explícitas e implícitas.

A forma como compreendemos ontologicamente a Arte hoje nem sempre foi a mesma ao longo da história da metafísica no ocidente. O filósofo Larry Shiner (2001) define nossa compreensão de arte como uma construção histórica, inventada em um dado momento de uma história forjada de uma metafísica evolucionista. Assim, a maneira que o século XVIII constituiu as Belas-Artes não corresponde de fato com outros termos análogos que havia até então.

É também no século XVIII, define Shiner (2001), que a Arte ganha sua maioria acadêmica e começa a operar como um campo próprio do conhecimento. O período identificado pelo filósofo é marcado por uma alteração no campo do pensamento em que as os conceitos e áreas começam

a demarcar seus escopos por oposições, em que para se definir o que é arte têm que demarcar muito bem o que não é arte.

O campo elevado das artes, passam a ser descritos como Belas-artes, onde encontramos atividades como pintura, gravura e escultura. No campo oposto encontramos os ofícios [*crafts*] em que há atividades como o artesanato, a contação de histórias, a escrita de canções populares e as habilidades como de marcenaria, por exemplo. Uma divisão que reforça a institucionalização da Arte diante do mundo.

Nessa elevação da Arte contra as “meras coisas do mundo”, o artista passa a ser aquele que faz belas obras de arte que são reconhecidas como tais, já os artesões olham apenas para o cotidiano, fazendo coisas úteis para o uso, ou causando mero entretenimento. O artista é governado pela figura do Gênio, capaz de ter um domínio inspirador de suas faculdades, já ao artesão é relegado a obrigatoriedade de seguir regras e modelos para obter êxito. “O prazer nas artes fora dividido entre um prazer especial e refinado ligado às artes e os prazeres ordinários que assimilamos com o utilitário e o divertido” (SHINER, 2001, p. 6). É o prazer mais refinado que será compreendido no domínio da Estética e assumirá papel importante na construção do conhecimento. Onde passam a se oporem também as afetações, de um lado o prazer e o gosto e de outro a utilidade. Esse sistema hierárquico é análogo ao próprio sistema social da comunidade ocidental (RANCIÈRE, 2009, p. 31-32).

O que nos permite afirmar a constituição da Arte – enquanto dispositivo ontológico de distinção social – como justamente atrelada às estratégias de dominação pelo poder e o saber que se fortalece e é codependente de outros dispositivos, não podendo então ser entendida como categoria autônoma e destituída de localização histórica, geográfica, social, cultural e ideológica.

4. *Cosmotécnicas para além da Arte*

Ao encontramos uma lacuna que merece ser explorada, deparamo-nos com o trabalho de Yuk Hui. Pesquisador da obra de Stiegler, Hui encontra nos teóricos da virada ontológica – como Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola, Donna Haraway etc. – possibilidades de uma crítica ao etnocentrismo universalista da arte e da técnica, criando a noção de *cosmotécnicas*. Assim, ele se preocupa em determinar um cenário conceitual de múltiplas ontologias que não só são diferentes de um ponto de vista estético, mas também cosmológico e ontológico (HUI, 2018). De forma que a

ontologia aqui é percebida não como um estudo do Ser enquanto Ser, mas como um campo capaz de reconhecer a variedade dos modos de existência percebidos e reconhecidos em uma sociedade (HUI; VIVEIROS DE CASTRO, 2021).

Nesse escopo, as cosmotécnicas podem ser definidas como a “a unificação do cosmo e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou obras de arte”⁸(HUI, 2020, p. 39). Ao refundar para as artes um novo “paradigma tecno-ético-estético” (OLIVEIRA, 2020), o que Hui está querendo propor é que não há uma única técnica ou uma única forma de arte, mas uma multiplicidade de cosmotécnicas. Estas devem ser pensadas e sistematizadas pelas culturas não-europeias com o intuito de (re)construir histórias múltiplas e (re)descobrir a pluralidade do mundo, aqui das artes especificamente. Assim, o nosso ensino é que a arte seja compreendida em um ponto de vista local para além de um adjetivo pátrio (HUI, 2020, p. 132), não para classificar os diferentes modos de se pensar esteticamente, mas para penetrar de fato nessa multiplicidade e refletir como ela pode contribuir para a situação contemporânea (HUI, 2021, p. 27).

Concordamos com Stiegler (2020) que o grande triunfo do conceito de Hui é a possibilidade de fazer seu uso de forma diversa para gerar propostas contra o etnocentrismo do pensamento. E na procura de uma compreensão local, buscaremos na produção teórico-prática de Oiticica possibilidades de entender a arte de maneira não-etnocêntrica desde o contexto brasileiro.

Entendendo nosso local e o Brasil não como uma unidade ou um essencialismo identitário, mas como um todo relacionável com o mundo (OITICICA, 1973). Nossa proposta, no entanto, não é de encontrar os conceitos estudados na obra do artista, e sim de buscar, partindo de sua produção, possibilidades de compreensão e crítica desses conceitos, empreitada que propõe uma reflexão mais profunda sobre como utilizar modelos e teorias europeus para abordar a arte brasileira.

É interessante tentar de antemão ler a produção de Oiticica não como “apenas” escrito de artista, mas como teoria da arte – uma vez que seu interesse é de estabelecer uma posição crítica perante a crise da arte no contemporâneo⁹ (PAPE, 1980). Essa procura culmina na concepção de

⁸ Compreenderemos essa relação entre técnica e arte [e política] seguindo os passos de Hui, “não apenas como instrumentação, mas técnicas enquanto modos de fazer e agir” (OLIVEIRA et al., 2021, p. 192).

⁹ A crise da arte identificável no entorno conceitual de Oiticica vai, *mutatis mutandis*, de encontro às postulações de Hui e Stiegler, e pode ser resumível na citação de Mário de Pedrosa: “As grandes sociedades industriais ou superindustriais do ocidente, à medida em que se desenvolvem cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colméias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação

“*antiarte*” como uma mudança radical no estatuto etnocêntrico da Arte, uma transposição operada pelo próprio artista, este perde seu papel exclusivo de criador e passa a ser um motivador de criação. Antiarte é, nesse sentido, utilizado como um termo que critica uma certa premissa “moral, intelectual, estética¹⁰, metafísica” da arte e busca uma “não definição”, abrindo-se para a pluralidade (OITICICA, 1986).

Assim, é perceptível no ensejo e na necessidade de Oiticica em teorizar sobre um novo estatuto do artista e da arte, o que justifica também o uso do termo “*antiarte*” em diferentes momentos em seus escritos. A mudança no estatuto da arte, como proposta pela teoria *oiticicana*, refere-se a uma transposição operada pelo próprio artista, esta realizada coletivamente e por todos envoltos da obra. Estratégia que pressupõe um passo em direção a participação do espectador/público e que prevê inclusive a recusa ao ato de interagir.

Antiarte é nesse sentido utilizado como um termo que critica uma certa premissa “moral, intelectual, estética, metafísica” da arte e busca uma “não definição”, abrindo para a pluralidade. Uma vez que para Oiticica importa muito mais o ato de criar com, do que de definir o fazer artístico. Esse “criar com”, liga-se à instauração de “espaços público” —, uma mudança na atitude criadora, que obviamente pode modificar os tecidos sociais.

Isto fica claro na posição “anárquica” proposta pelo artista no seu “programa socioambiental” (OITICICA, 1986), que pressupõe uma total liberdade do público, inclusive para não fazer nada. E ao fazer nada, esse mesmo público já estaria criando como pensando anteriormente pelo programa. Talvez seja esse motivo pelo qual Lygia Pape (1980) irá considerar o programa ambiental oiticicano uma manifestação da “*antiarte*” outrora tratada, uma vez que há a diluição de formas fixas e enrijecidas, o que garante ao programa ambiental um caráter político que o aproxima das esquerdas políticas, mas também vai de encontro com uma certa compreensão de governo e estruturas sociais intensificadas pelo artista. (OITICICA, 1986).

ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista” (PEDROSA, 2006, p. 468).

¹⁰ Essa crítica a uma visão particular de estética encontra respaldo nas construções de Stiegler, uma vez que “essa desestetização significa que a valorização das sensações e afetos não é uma simples oposição ao racionalismo (na concepção do espaço plástico, nas relações de espaço e cor, da função social da arte, do valor da arte), pois tal ponto de vista poderia ser uma postulação sub-reptícia e substitutiva dos mesmos ideais da arte que estavam sendo questionados” (FAVARETTO, 2017, p. 35).

Se é a atitude criadora que impulsiona o fazer artístico, faz sentido que haja uma crítica ao mercado e uma visão meramente comercial da obra. Oiticica tece esse embate ao tratar da definição dos Parangolés que demandam uma apropriação das coisas do mundo pela arte e uma ocupação da arte no mundo, uma via de mão dupla sintetizada na célebre frase “o museu é o mundo”. É aqui que Oiticica defende não só uma ocupação da cidade pela arte, como também pelo corpo. E nas possibilidades de se valer de todas as coisas do mundo para a criação, até mesmo materiais esdrúxulos, como baldes, lates, entre outros¹¹. (OITICICA, 1986).

Essa possibilidade de comunhão entre arte e mundo justifica um interesse particular de Oiticica pela dança e pelo movimento como lugar de manifestação criativa e da coletividade. A dança e o movimento como potência de criação para Oiticica é também um contraponto àquela excessiva intelectualização criticada pela antiarte, logo a dança excessivamente intelectual, como o balé, por exemplo não possui lugar aqui, ao passo que há uma predileção ao samba e a improvisação — o que nos leva para o fascínio que Oiticica tem pelo samba na Estação Primeira de Mangueira no Rio de Janeiro.

Ainda que partindo de uma certa idealização do samba, como feito pela tropicália, Oiticica vê na manifestação cultural a transformação social evocada em alguma medida no seu programa ambiental, principalmente no que concerne a derrubada de preconceitos sociais. Já há no pensamento social brasileiro uma crítica à essa visão extremamente idealizada do samba e da favela. Mas, na própria escrita do autor vemos de onde advém esse olhar, ele justifica seu encontro com o samba em um “deslocamento social” do lugar de onde vem — o qual denomina de uma camada burguesa da sociedade—, e numa tentativa de encontrar valor e potência onde era visto apenas pobreza e marginalidade. (OITICICA, 1986).

É justamente esse olhar para o emergente, para a vida e para o cotidiano que nos faz crer ser possível, através de uma análise, partir da obra de Oiticica para propor um pluralismo ontológico da arte em uma perspectiva local. Cremos, como Mari (2017), que as formulações do artista apontam um novo sentido para a arte, abarcando vários modos de criação artística. Indo além, a

¹¹ Nos escritos de Oiticica (1986) vemos de onde advém esse olhar: de um “deslocamento social” de uma camada burguesa da sociedade e do desejo de encontrar valor e potência onde era visto apenas pobreza e marginalidade. Encontramos movimento similar em outras produções brasileiras nesse período, por exemplo: a arquitetura e as exposições de Lina Bo Bardi — “A mão do povo brasileiro” (1969) em destaque —, o mobiliário de Sérgio Rodrigues, o pensamento teórico e crítico de Mário Pedrosa — que culminou na exposição (não realizada) em parceria com Lygia Pape “Alegria de Viver, Alegria de Criar” —, o cinema de Rogério Sganzerla e Júlio Bressani, a própria tropicália e a “geração mimeógrafo” na literatura com Waly Salomão, Jards Macalé, Paulo Leminski etc.

arte na produção do artista indica uma verdadeira experimentação de diferentes modos de vida (NODARI, 2019), rejeitando uma posição transcendental do espectador e buscando um “estar no mundo”.

Considerações finais

Ao olhar para as *comotécnicas* locais – o samba, a favela, o cotidiano, os objetos do dia a dia – e enxergar nelas capacidades de agenciamento de criação coletiva, Oiticica amplia a noção de Arte para além de uma visão dicotômica e etnocêntrica. Essa abertura estética constitui justamente uma possibilidade de retomada da arte na constituição e formação de símbolos, contra a miséria simbólica instaurada.

São esses mesmos aspectos que são levantados na crítica de Oiticica sobre a Arte. Ao apontar para a participação estética e para a criação coletiva, vemos uma construção comunitária. Essa comunidade estética operada por essa interpelação prática e teórica, constitui-se através do dissenso, pois não pressupõe que todos sintamos da mesma maneira, e pela construção coletiva, uma vez que se constitui com o Outro, mesmo que esse recuse participar.

Ao buscar uma presentificação no mundo, através dos aspectos comunitários e da integração do fazer artístico com as técnicas locais – outrora renegadas pela Arte –, vislumbramos uma saída estética possível para perda de símbolos e da participação no mundo contemporâneo. O pluralismo ontológico, opera na crítica de uma maneira única e substancialista de fazer arte, de criar. E olha para as pluralidades possíveis, não para as catalogar, mas para as convidar ao fazer coletivo, ao “compôr com”.

Temos, *a priori*, a perspectiva de que partir dos *Parangolés* é um primeiro passo em nossa pesquisa. A obra do artista está inserida em um sistema que inclui sua produção pregressa (FAVARETTO, 2017) e “tardia”, mais voltada para a experimentação do coletivo e para a politização da vida (GALLY, 2019). Sua obra, diante o sobredito, parece operar por duas lógicas que se complementam: de um lado a *participação* radical (PAZETTO, 2022), colocando o público como cocriador e o artista como motivador de criação; de outro, os ideais do artista funcionam como um nódulo de *resistência* à uma única ontologia da Arte, não apenas como enfrentamento, mas como proposição de modelos e formas de criação a partir de um lugar outro.

Em resumo, queremos, a partir da produção prático-teórica do artista, propor um contraponto ao etnocentrismo da Arte e contribuir teoricamente para a construção de uma comunidade estética. Assim, em nossa pesquisa, a noção de comunidade estética desponta não só como utopia de reintegração sensível da experiência humana, mas como possibilidade de compreensão plural e relacional da arte que encontra fundamento na obra de Oiticica e amparo nos escritos teóricos de Stiegler e Hui. Por fim, quem sabe, possamos ousar engendrar a própria história da arte como comunidade estética, lugar de partilha de sua pluralidade ontológica, resistindo às narrativas unificantes e consubstancializadoras do pensamento etnocêntrico. Estratégias que: “estremecem as hierarquias coloniais” e, “portanto, atuam na construção imaginário-corporal-conceitual de formas viáveis de coexistência nesse mundo danificado” (PAZETTO, 2022, p. 189).

Referências

COSTA, Rachel. Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. **DoisPontos**, [S.l.], v. 15, n. 2, nov. 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62705>>. Acesso em: 18 maio 2022.

DESCOLA, Philippe. O avesso do visível: ontologia e iconologia. **Arte e Ensaios**, n. 31, p.126-137, 2016.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FAVARETTO, Celso. O grande mundo da invenção. **ARS** [online]. v. 15, n. 30, pp. 33-47, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134274>>. Acesso em: 15 mai 2022.

GALLY, Miguel. A dimensão política da arte: rascunhos sobre um Hélio Oiticica tardio. **Rapsódia**, [S. l.], n. 12, p. 203-222, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153447>>. Acesso em: 16 maio. 2022.

HUI, Yuk. **Art and cosmotechnics**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2021.

HUI, Yuk. Objects of Art after Duchamp: on creativity and gentrification. **La deleuziana**, n. 0, 2014.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

HUI, Yuk. **The question concerning technology in China: An essay in cosmotechnics.** Cambridge, Londres: MIT Press, 2018.

HUI, Yuk; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. For a Strategic Primitivism. **Philosophy Today**, 65 (2), p. 391-400, 2021.

MARI, Marcelo. A veste e o corpo: parangolé e o corpo coletivo. In: MARQUES FILHO, Aldair; MENDONÇA, Míriam da Costa Manso Moreira de. (orgs). **Moda e historicidade: múltiplos olhares.** Goiânia: Espaço acadêmico, 2017. p. 139-149.

MARI, Marcelo. Necrocapitalismo, sensibilidade estética e reconversão neoliberal do Brasil. In: **XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 39, 2020, Pelotas. Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020 [2019], p.123-130.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. **ILHA**, v. 21, n. 1, p. 69-102, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2019v21n1p68>>. Acesso em: 09 mai. 2022.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: GULLAR, F. (coord.). **Arte brasileira hoje.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

OLIVEIRA, Andreia Machado. Arte e comunidade: práticas de colaboração implicadas no comum. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 42-60, 2017. Disponível em:<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15496>>. Acesso em: 06 maio. 2022.

OLIVEIRA, Andreia Machado. Pós-digital e inteligência artificial: A importância de um paradigma tecno-ético-estético. In: **Anais do VII Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas.** HUB Eventos 2020. São Paulo: Media Lab/BR, PUC-SP, p. 78-85, 2020.

OLIVEIRA, Andreia Machado; MALMANN, KalinkaLorenci; SALES, JoceliSirai. Arte e tecnodiversidade na ativação da cultura indígena kaingáng.**Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 16, n.2, p. 174-195, 2021. Disponível em: <<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.atac>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

PAPE, Lygia. **Catitcatiti na terra dos brasis.** Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

PAZETTO, Debora. A pureza é um mito: Uma proposta simpoiética para a autoria nas artes. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 15, n° 29, p. 182-203, 2022. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/article/428>>. Acesso em: 05 mai. 2022.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: FERREIRA, Glória. (org.). **Crítica de arte no Brasil**: Temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 467-471.

PINTO NETO, Moysés. Bernard Stiegler, pensador do humano e da tecnologia. **DoisPontos**, [S.l.], v. 12, n. 1, abr. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/36813>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EIXO experimental org; Editora 34, 2009.

SHINER, Larry. **The invention of Art**: a cultural history. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

STIEGLER, Bernard. Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado. **ARS**[online], v. 7, n. 13, p. 22-41, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3059>>. Acesso em: 13 maio. 2022.

STIEGLER, Bernard. **De lamisèresymbolique**. Paris: Flammarion, 2013.

STIEGLER, Bernard. **La technique et le temps 1**: La faute d'Épiméthée. Paris: Galilée, 1994.

STIEGLER, Bernard. Noodiversity, technodiversity: elements of a new economic foundation based on a new foundation for theoretical computer science. **Angelaki:JournaloftheTheoreticalHumanities**, v. 25, p. 67-80, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/0969725X.2020.1790836>> Acesso em: 06 mai. 2022.

STIEGLER, Bernard. O desejo asfixiado. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Edição de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-desejo-asfixiado>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Maria Beatriz Medeiros (org. e trad.). Chapecó: Argos, 2007.

STIEGLER, Bernard. The Proletarianization of Sensibility. **Boundary 2**, 44(1), p. 05-18, 2017. Disponível em: <<https://read.dukeupress.edu/boundary-2/article-abstract/44/1/5/97410/The-Proletarianization-of-Sensibility>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

Recebido em 05/02/2024

Aceito em 15/06/2024

MULHERES NEGRAS NA FICÇÃO FANTÁSTICA: UMA ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES DIGITAIS DE LAUREN BROWN

Greicilaine Agostinho Martins¹

Micheline Raquel de Barros²

Resumo: O estudo situa a contribuição de Lauren Brown (2021) para o ativismo e a crítica por meio das artes, dado que a artista atribui visibilidade às mulheres negras em suas ilustrações digitais de fantasia. Assim, o objetivo da análise é analisar as ilustrações digitais intituladas *Octopus Mermaid*, *Sporecrown Queen*, *We are not prey* e *Tiefling*. Para tanto, autoras de destaque no âmbito dos estudos feministas como bell hooks (2019) e Chimamanda Ngozi Adichie (2009) embasam as discussões teóricas apresentadas. Dentre as principais contribuições, o estudo enfatiza a importância de iniciativas criativas em favor da diversidade, combatendo estereótipos que se dão por meio de uma exclusão sistemática que viola o direito à existência em todo e qualquer espaço, quer real ou ficcional.

Palavras-chave: Artes; Fantasia; Ilustração Digital; Mulheres Negras.

BLACK WOMEN IN FANTASY FICTION: AN ANALYSIS OF LAUREN BROWN'S DIGITAL ILLUSTRATIONS

Abstract: The study aims to show Lauren Brown's (2021) contribution to activism and criticism through the arts, considering that the artist attributes visibility to black women in her fantasy digital illustrations. The analysis aims to discuss the works entitled *Octopus Mermaid*, *Sporecrown Queen*, *We are not prey* and *Tiefling*. To this end, prominent authors in the field of feminist studies such as bell hooks (2019) and Chimamanda Ngozi Adichie (2009) base the theoretical discussions. Among the main contributions, the study emphasizes the creative ideas in favor of diversity, against stereotypes that occur through systematic exclusion and violate the right to existence in any spaces, whether real or fictional.

Keywords: Art; Black Women; Digital Illustrations; Fantasy.

¹ Pesquisadora e Artista Visual, é doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. <https://orcid.org/0000-0002-4736-8051>.

² Professora de Artes Visuais do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, Campus Canoinhas. <https://orcid.org/0009-0003-3448-1033>.

1. Introdução

O trabalho tem por objetivo analisar as ilustrações digitais intituladas *Sporecrown Queen*, *Octopus Mermaid*, *We are not prey* e *Tiefling*³, de Lauren Brown (2021), a fim de demonstrar as contribuições da artista para o ativismo e a crítica por meio das artes visuais. Isso, considerando, mais especificamente, o âmbito das ilustrações de fantasia, meio pelo qual Brown atribui visibilidade às mulheres negras. Para tanto, os objetivos específicos da pesquisa são: 1) Elucidar os principais símbolos presentes nas ilustrações digitais de Lauren Brown, considerando interpretações afrocêntricas; 2) Demonstrar como o ativismo e a crítica social estão manifestos nessas produções culturais.

Importa destacar que essas ilustrações estão disponíveis na Revista *Imagine FX* (2021), bem como no site *LABillustration.com*, compreendidas ao longo do presente estudo como um importante referencial artístico em termos de ilustrações digitais, haja vista que são obras que podem fomentar debates sobre diversidade cultural e questões raciais a partir do âmbito ficcional da representação e da fantasia.

Importa destacar que Brown é formada pelo *Savannah College of Art Design*⁴ e vive em Austin, no estado norte-americano do Texas, onde atua como ilustradora e desenvolvedora profissional de jogos. Comprometida em apresentar contribuições para inovações criativas relacionadas à promoção da diversidade, a artista é vencedora do *Emmy*⁵ por sua participação no desenvolvimento da série animada *Archer*⁶ (2009) e está envolvida em várias comunidades artísticas, encontrando suas principais fontes de inspiração na natureza e no estilo *Art Nouveau*, com base nas obras de Alphonse Mucha (1860 - 1939).

Diante do exposto, é importante ressaltar que a motivação para a realização dessa pesquisa partiu de uma das perguntas realizadas pela própria Brown: “Isso é fantasia. Por que não haveria pessoas das mais diversas etnias?” (Dean, 2021, p. 42)⁷. Esse questionamento é

³ A rainha dos cogumelos, A sereia polvo, Não somos presa e Tiefling - Seres mitológicos muito comuns em jogos de fantasia.

⁴ Faculdade de Arte e Design de Savannah.

⁵ Prêmio atribuído a programas e profissionais de televisão.

⁶ Série animada sobre espionagem da emissora *FX*.

⁷ “This is fantasy. Why wouldn’t there be people of colour?” – Obs. Intervenção por meio da tradução, dado o contexto pejorativo do termo no Brasil. *People of color* ainda é muito utilizado nos Estados Unidos para descrever pessoas das mais diversas etnias.

fundamental para destacar uma temática pouco estudada, isto é, ilustrações digitais de fantasia nas quais mulheres negras são representadas, temática crucial para repensarmos algumas práticas na lida com o imaginário e com o campo da representação.

Assim, a pesquisa se trata de uma análise bibliográfica de abordagem qualitativa⁸, considerando estratégias de análise de imagem, as quais dialogam com estratégias interdisciplinares oriundas de perspectivas históricas, antropológicas e semióticas. Logo, o estudo se justifica pela relevância social de inovações no meio artístico. Isso, considerando a necessidade de maior atenção para o potencial crítico das ilustrações digitais de fantasia no meio educacional, principalmente, em relação às obras cujo foco central seja a diversidade cultural, aqui exemplificado pela especificidade de ilustrações que auferem visibilidade às mulheres negras. Para tanto, o fluxo teórico da pesquisa está amparado pelas percepções de autoras como bell hooks⁹ (2019) e Chimamanda Ngozi Adichie (2009), dentre outras.

Isso posto, a pesquisa está dividida em duas partes. Primeiramente, demonstrando os apontamentos teóricos interdisciplinares, bem como aspectos gerais acerca da artista e de seus campos e estratégias de ação e, em seguida, apresentando reflexões sobre algumas possibilidades interpretativas de quatro das ilustrações fantásticas produzidas por Brown.

2. Muito além da representação

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.

(Adichie, 2009, p. 5)

Para iniciar essa discussão centrada no protagonismo de mulheres negras nas artes visuais, cabe mencionar as palavras da escritora Chimamanda Ngozi Adichie. A epígrafe se trata de um excerto de “O perigo de uma única história”¹⁰, uma palestra proferida por Adichie

⁸ Por tratar de um estudo com fontes bibliográficas majoritariamente em língua inglesa, as citações são apresentadas em português conforme tradução nossa.

⁹ Grafado em letras minúsculas em respeito ao posicionamento político da autora, crítica das convenções normativas de linguagem, utilizando o pseudônimo em homenagem à sua bisavó Bell Blair Hooks.

¹⁰ *The danger of a single story* (2009).

no *TED Talks*, ocasião na qual a escritora explica as consequências de reduzir um determinado grupo de pessoas a uma única narrativa.

Adichie (2009, p. 1) comenta que “[...] nós somos impressionáveis e vulneráveis face a uma história, principalmente quando somos crianças” (Adichie, 2009, p. 5) e explica, conforme suas próprias palavras: “porque tudo que eu havia lido eram livros nos quais as personagens eram estrangeiras, eu convenci-me de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar” (Adichie, 2009, p. 5).

As coisas só mudaram para Adichie quando ela descobriu os livros africanos e percebeu que pessoas como ela, “[...] meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos de cavalo, também podiam existir na literatura” (Adichie, 2009, p. 5). Desde então, Chimamanda começou a escrever narrativas sobre aquilo que ela reconhecia.

Situação semelhante ocorreu com a artista Lauren Brown. Em uma entrevista publicada na Revista *ImagineFX*¹¹, Ian Dean¹² (2021, p. 42) destaca o momento em que ela percebeu a falta de representatividade nos meios socioculturais que frequentava. Conforme aponta Dean “havia algo faltando, no entanto, e era ela mesma. Crescendo, Lauren Brown nunca se viu na arte que ela amava. ‘Lembro-me de andar pelos salões de muitas convenções, olhar para as exposições de arte de fantasia e não ver pessoas das mais diversas etnias’, diz a artista” (Dean, 2021, p. 42)¹³. Brown, então, questiona:

Isso é fantasia. Por que não haveria pessoas das mais diversas etnias? Este é o menor denominador comum de diversidade que você pode colocar nesses reinos, e ainda assim não vemos pessoas que se pareçam conosco. Então, parte do meu objetivo é encontrar pessoas que se parecem conosco naqueles cenários que eu amo ver [...] estamos aqui também e há muitas coisas que podemos fazer com esses personagens e a maneira como nos apresentamos (Dean, 2021, p. 42)¹⁴.

¹¹ *ImagineFX* é a principal revista de arte digital com foco em *sci-fi* e fantasia.

¹² Editor da *ImagineFX*.

¹³ “I remember walking around halls of many conventions, looking at the fantasy art displays, and just seeing no people of color whatsoever”.

¹⁴ “This is fantasy. Why wouldn’t there be people of colour? This is the lowest common denominator of diversity you could put in these realms, and yet we just don’t see any people who look like us. So a part of my aim is meeting people who look like us in those settings that I love to see. [...] We’re out here too and there’s a lot of stuff that we can do with these characters and the way we present ourselves”.

Assim, compreendemos a arte de Brown como um ato político, por meio do qual ela busca identificações, expressando ativismo e crítica em uma sociedade marcada pelo racismo internalizado. Por isso, Brown recorre as artes como meio de expressar o que, por tanto tempo, vem sendo negligenciado. bell hooks evidencia essa situação, explicando que:

Se compararmos o progresso relativo dos afro-americanos na educação e no emprego à luta para garantir algum controle sobre a forma como somos representados, especialmente na mídia de massa, vemos que houve poucas mudanças nos domínios da representação. Ao abrir uma revista ou um livro, ligar a TV, assistir a um filme ou olhar fotografias em espaços públicos, é muito provável que vejamos imagens de pessoas negras que reforçam e reinstituem a supremacia branca. Essas imagens podem ser construídas por pessoas brancas que não se despiram do racismo, ou por pessoas não brancas ou negras que vejam o mundo pelas lentes da supremacia branca - o racismo internalizado (hooks, 2019, p. 28).

bell hooks demonstra, nesse contexto, que o racismo se reverbera com veemência na indústria cultural. A vista disso, é importante atentarmos para as mídias a partir de olhares críticos e, principalmente, investir em intervenções que viabilizem a diversidade, a exemplo do ocorrido com Brown, conforme mencionado por Dean:

Mesmo em sua própria arte, ao iniciar, Brown diz que caiu na mesma armadilha de desenhar personagens majoritariamente brancos, o que restringiu sua própria imaginação. Isso é o que a mídia ao seu redor refletiu. 'Foi interessante' ela comenta, 'porque eu olho para trás em minha versão mais jovem, e fico, tipo, 'Por que você estava fazendo esses personagens?', mas na verdade eu não era a culpada. Era exatamente ao que eu estava exposta' (Dean, 2021, p. 44)¹⁵.

Em vista disso, atualmente, a artista atribui visibilidade às mulheres negras por meio de suas ilustrações digitais, intervindo em espaços nos quais ideologias patriarcais são dominantes, como é o caso do ramo de produções de jogos, animações e de ilustrações. Sua proposta é de grande impacto, pois, sabemos que as imagens são fundamentais para contar histórias e estimular a imaginação, principalmente quando se trata de ficção fantástica.

¹⁵ "Even in her own art, when starting out Lauren says she fell into the same trap of drawing largely white characters, which restricted her own imagination. That's what the media around her had reflected. 'It was interesting', she comments, 'because I look back at my younger self and I'm like, 'Why were you making these characters?', but really I wasn't to blame. It was just what I was exposed to."

À vista disso, parafraseando Adichie (2009), estamos cientes de que as mais diversas produções culturais, de modo amplo, podem destruir a dignidade de um povo, ou ajudar a reparar essa dignidade perdida. Logo, contextos de produções ficcionais de fantasia não estão isentos dessas possibilidades amplas de intervir ou de reforçar determinados preconceitos.

Face ao exposto, não é em vão que a proposta de Brown seja contribuir para a propagação de uma multiplicidade de narrativas por meio de ilustrações digitais de fantasia. Em suas próprias palavras, a artista revela que: “em muitas de minhas ilustrações, comumente há algum tipo de narrativa sendo contada, quer grande ou pequena, e eu quero ser capaz de continuar fazendo isso” (Dean, 2021, p. 46)¹⁶. Aliás, é importante mencionar que a artista não está isenta da hostilidade enfrentada na sociedade e nas mídias sociais, conforme destaca Dean:

Quanto mais de si mesma Brown coloca em sua arte, mais difícil pode ser receber críticas. Mas ela se tornou muito mais filosófica sobre a crítica ao longo dos anos. A vida na equipe de arte de um estúdio de videogame, e agora como diretora de arte, significa que ela pode distinguir facilmente entre críticas construtivas e destrutivas (Dean, 2021, p. 44)¹⁷.

Como vemos, Brown está inserida em nichos culturais nos quais predominam ideologias racistas e sexistas, como já mencionado anteriormente e, além disso, lida diretamente com os desafios acarretados pelas redes sociais. Por isso, ainda em relação às críticas, a artista explica que:

Cada artista recebeu críticas diferentes ao longo dos anos. Eu definitivamente tenho. Pode ser muito difícil no começo porque é como pegar um pedacinho de sua alma, colocá-la na mesa e dizer às pessoas para olharem para essa parte de mim e me dizerem o que acham sobre isso. É basicamente pensar que alguém está criticando uma parte fundamental de quem você é. E isso pode ser muito doloroso para muitas pessoas (Dean, 2021, p. 44)¹⁸.

¹⁶ “With a lot of my illustrations, there’s usually some kind of narrative being told – whether big or small – and I want to continue being able to create that”.

¹⁷ “The more of herself Lauren puts into her art, the harder could be to take criticism. But she’s become far more philosophical about critique over the years. Life in a video game studio’s art team, and now as art director, means she can easily distinguish between”.

¹⁸ “Every artist has gotten different criticisms over the years. I definitely have. It can be really hard at first because it’s like taking a little piece of your soul and putting it on the table and telling people to look at this part of me and tell me what you think about it. It’s basically thinking that somebody is criticizing a fundamental part of who you are. And that can be really painful for a lot of people”.

Frente a essa situação, compreendendo a ansiedade e os problemas que afetam profissionais da ilustração, Brown também realiza o podcast *Painted In Color*, no qual artistas “[...] discutem seus problemas, promovem conscientização sobre questões relacionadas à saúde mental e oferecem conselhos” (Dean, 2021, p. 46)¹⁹. Por isso é importante enfatizar que artistas como Brown estão exercendo ativismo político de diversas formas, tanto por meio de suas artes quanto de outras oportunidades fomentadas a partir de sua posição social nos espaços em que atuam. Profissionais como Brown compreendem que representações, principalmente aquelas consideradas positivas, são um fator de extrema relevância, não para “romantizar” as vivências das pessoas negras ou apagar suas dores, mas para somar na multiplicidade de narrativas e combater estereótipos que incisivamente depreciam e marginalizam as culturas afrodescendentes.

Diante disso, não podemos deixar de revisitar as percepções de bell hooks (1995) na obra *Art on my mind*, na qual a autora explica que:

Muito do nosso foco político no visual tem sido relacionado à questão das imagens boas e ruins. De fato, muitas pessoas pensam que o problema da identificação do negro com a arte é simplesmente o problema da sub-representação, não há imagens suficientes, não há artistas negros visíveis o suficiente, não há galerias de prestígio mostrando seus trabalhos (hooks, 1995, p. 3)²⁰.

Assim, hooks elucida que “a representação é um local crucial de luta – para qualquer povo explorado e oprimido que afirma a subjetividade e a descolonização da mente (hooks, 1995, p. 3)²¹ e também leva em conta que “a identificação com a arte vai além da questão da representação” (hooks, 1995, p. 3)²² abrangendo aspectos sociais mais amplos que são manifestos pelo racismo internalizado.

¹⁹ “[...] artists discuss their issues and raise awareness of mental health concerns, and offer advice”.

²⁰ “Much of our political focus on the visual has been related to the issue of good and bad images. Indeed, many folks think the problem of black identification with art is simply the problem of underrepresentation, not enough images, not enough visible black artists, not enough prestigious galleries showing their work”.

“Representation is a crucial location of struggle-for any exploited and oppressed people asserting subjectivity and decolonization of the mind”.

²¹ “Representation is a crucial location of struggle-for any exploited and oppressed people asserting subjectivity and decolonization of the mind”.

²² “Identifying with art goes beyond the issue of representation”.

Nesse contexto, hooks compreende que “nossa capacidade de valorizar a arte é severamente corrompida e pervertida por uma política do visual que sugere que devemos confinar nossas respostas aos limites estreitos de um debate sobre imagens boas *versus* imagens ruins” (hooks, 1995, p. 3)²³. A autora então questiona “como podemos verdadeiramente perceber, experimentar e apreciar tudo o que pode estar presente em qualquer obra de arte se nossa única preocupação é se ela nos mostra uma imagem positiva ou negativa?” (hooks, 1995, p. 3)²⁴.

Por isso, é fundamental pensarmos além de percepções binárias e compreender que “a arte constitui um dos raros locais onde atos de transcendência podem ocorrer e ter um amplo impacto transformador” (hooks, 1995, p. 3)²⁵. Notamos, então, que Brown não está lidando com categorias binárias de boas ou más representações, ainda que em seu discurso ela se refira às suas obras como representações positivas.

Para além disso, como já mencionamos, a artista está intervindo politicamente por meio de uma proposta crítica e de ativismo que visa potencializar reflexões mais diversificadas sobre obras nas quais possamos encontrar identificações. Prova disso, também está no fato de que parte dos lucros obtidos por meio das produções de Brown são destinados às causas sociais.

Logo, para despertar novos olhares sobre as muitas narrativas – reais e ficcionais – Brown está intervindo e contrapondo uma estética supremacista branca e a incisiva proposta de produções culturais que reforçam imagens estereotipadas e atreladas à história única. Por isso, suas ilustrações digitais de fantasia possuem, como aspecto principal, a centralidade de mulheres negras, dentre outros elementos simbólicos da luta contra o racismo, como veremos no tópico seguinte.

²³ “Our capacity to value art is severely corrupted and perverted by a politics of the visual that suggests we must limit our responses to the narrow confines of a debate over good versus bad images”.

²⁴ “How can we truly see, experience, and appreciate all that may be present in any work of art if our only concern is whether it shows us a positive or negative image?”.

²⁵ “Art constitutes one of the rare locations where acts of transcendence can take place and have a wide-ranging transformative impact”.

3. Mulheres negras e fantásticas

Ao longo dessa sessão, realizamos a análise dos aspectos semióticos, para destacar os principais elementos presentes em quatro das ilustrações de fantasia produzidas pela artista Lauren Brown. Para tanto, partimos de parâmetros interdisciplinares de análise, buscando, principalmente, concepções contextualizadas a partir das culturas afrodescendentes, a fim de evitar percepções que destoem da proposta epistêmica dessa análise, haja vista que estamos lidando com um viés interdisciplinar para enfatizar a importância da afrocentricidade na ficção fantástica. Tendo isso em vista, consideramos fundamental destacar interpretações simbólicas tradicionalmente difundidas no contexto africano. Vejamos, então, as ilustrações produzidas por Brown:



Figura 1. *Octopus Mermaid* por Lauren Brown (2021).

Na ilustração intitulada *Octopus Mermaid* (A sereia-polvo) a personagem em destaque se trata de uma figura híbrida, meio humana, meio polvo. De acordo com o dicionário de símbolos, que se trata de um importante referencial para compreender a amplitude significativa das imagens, o polvo é um arquétipo cultural amplamente atrelado à inteligência, flexibilidade e criatividade nas mais diversas culturas (Dicionário de Símbolos, 2023).

Conforme mencionado por Kristen Stanton (2022), “os polvos vivem em todos os oceanos da Terra. Assim, eles são temas nas mitologias e folclore de povos ao redor do mundo, particularmente nas culturas de áreas costeiras” (Stanton, 2015)²⁶. Um exemplo disso ocorre na África do Sul, onde o polvo mais comumente visto é o denominado *Octopus Vulgaris* também conhecido como *Catfish*, *Seekat* e *Ingwane*, encontrado em recifes com profundidades de até 200 metros abaixo da superfície da água (*Ocean Blue Adventures*, 2015).

No *National Geographic* (2017) consta que esses invertebrados, considerados “mestres da camuflagem”, são capazes de mudar de cor e de adaptar à textura do ambiente para sobreviver. Polvos também podem fugir de predadores a partir da liberação de água por um tubo muscular denominado sifão, ou pela capacidade de expelir um jato de tinta que ajuda a confundir possíveis predadores. Além disso, eles podem perder um de seus tentáculos que, posteriormente, é capaz de se regenerar.

Vemos, portanto, que as características biológicas do polvo possibilitam enfatizar sua multiplicidade significativa na obra de Brown, que ao nosso ver, está principalmente contrapondo preconceitos relacionados à inferiorização das pessoas negras. Como oposição a esse ato racista, a artista lança mão de uma possibilidade simbólica significativa, dado que nas mais diversas culturas, o polvo se trata de um símbolo de poder e intelecto. Nesse contexto, a hibridação entre seres, muito presente nas mais diversas mitologias como da Mesopotâmia, do Egito e da Grécia Antiga, possibilita pensar nas características que auferem poder a essa personagem.

Já em relação aos atributos culturais do polvo, no site *Birds Fact*, Emily Mann (2021) destaca informações relevantes como o fato de que:

Os africanos retratam os polvos como criaturas com movimentos lentos e determinação. Acredita-se também que os polvos sejam o símbolo do sol. Em seu livro, *Uma Introdução à Filosofia Jurídica Africana*, John Murungi usou o polvo para descrever o racismo. Polvos foram encontrados em moedas durante a época do Egito Antigo. Acredita-se também que a espiral micênica e a voluta são parentes próximos do polvo. Durante o Neolítico, na

²⁶ Octopuses live in every ocean on Earth. Thus they are subjects in the mythologies and folklore of people around the world, particularly the cultures in coastal areas.

África, os ídolos brutos representavam diferentes formas de polvo (Mann, 2021).²⁷

Essas características nos ajudam a compreender as dimensões simbólicas da ilustração *A sereia-polvo*, sendo fundamental atentar aos demais aspectos presentes nessa obra, como as águas, em tonalidade verde, que também possuem um horizonte amplo de possibilidades simbólicas – de fluxo, profundidade e imersão, permeado pelas algas, que emolduram a ilustração, símbolos culturais de proteção e nutrição. Também não deixamos de perceber aspectos minuciosos como o formato dos cabelos e o colar, que perpassam aspectos estéticos relevantes em termos de ancestralidade e crença, tratando-se de elementos que, evidentemente, estão baseados nos artefatos e práticas oriundas das culturas africanas.



Figura 2. *Sporecrown Queen* por Lauren Brown (2021).

Na ilustração *Sporecrown Queen* (A rainha dos cogumelos), novamente, temos a centralidade de uma personagem híbrida, uma mulher negra caracterizada e rodeada por cogumelos. Um aspecto interessante é o fato de a personagem estar interposta em relação à natureza em seu entorno. Trata-se de uma rainha que está exercendo seu poder em unidade

²⁷ Africans depict octopuses as creatures with slow movement and determination. Octopuses are also believed to be the symbol of the sun. In his book, *An Introduction to African Legal Philosophy*, John Murungi used octopus to describe racism. Octopuses were found on coins during the time of Ancient Egypt. It is also believed that the Mycenaean spiral and volute are close relatives to the octopus. During the Neolithic era, in Africa, the crude idols represented different forms of octopus.

e conciliação com o meio no qual está inserida – o que, ao nosso ver, contrapõe imagens nas quais uma figura de poder aparece em sobreposição e supremacia à natureza. Além disso, cabe destacar que os cogumelos são corpos reprodutivos de fungos, e compõe o imaginário fantástico de diferentes modos, a exemplo das explicações presentes na revista *Clarkesworld*²⁸ em que Carrie Sessarego (2021) destaca que:

Os fungos são uma ficção especulativa fascinante porque são muito, muito diferentes dos humanos, porque há muito sobre eles que não é totalmente compreendido e porque as possibilidades de contar histórias apresentadas por eles são quase infinitas. Seja como agentes de horror corporal, forças aterrorizantes ou libertadoras de controle mental, ou seres que nos forçam a desafiar ideias sobre colonização, ocupação, poder e sexo, essas formas de vida surpreendentes permeiam a ficção especulativa na página e na tela (Sessarego, 2021)²⁹.

Assim, a autora torna evidente alguns dos principais aspectos simbólicos dos cogumelos. Fato também evidenciado por Olusegun Oyetayo (2011) em seu estudo sobre o uso medicinal dos fungos na Nigéria. Oyetayo (2011) menciona que os cogumelos eram usado desde os tempos antigos, correlacionados ao misticismo e que “[...] ironicamente, o primeiro registro de cogumelo usado como agente alucinógeno foi creditado à tribo iorubá da Nigéria na África. O registro remonta ao período Paleolítico (7.000 – 9.000 anos atrás)”³⁰.

Cabe destacar que, conforme Sessarego (2021), os fungos existem há pelo menos um bilhão de anos e são amplamente considerados os primeiros organismos a viver em terra em nosso planeta. A autora também explica que eles prosperam em todos os continentes, incluindo a Antártida. Desertos, florestas e zonas hidrotermais do fundo do mar são o lar de fungos”, tendo sido até mesmo expostos à órbita baixa da Terra e à radiação do espaço profundo, onde sobreviveram, podendo ser encontrados até mesmo na Estação Espacial Internacional. Assim, a autora demonstra a versatilidade e longevidade dos cogumelos,

²⁸ Revista com foco em ficção científica e fantasia.

²⁹ Fungi make for fascinating speculative fiction because they are so very, very different from humans, because there is so much about them that is not fully understood, and because the storytelling possibilities they present are almost endless. Whether as agents of body horror, terrifying or liberating forces of mind control, or beings that force us to challenge ideas about colonization, occupation, power, and sex, these amazing life-forms permeate speculative fiction on page and on screen.

³⁰ Ironically, the first record of mushroom used as hallucinogenic agent was credited to the Yoruba tribe of Nigeria in Africa (Griensven, 2009). The record dates back to the Paleolithic period (7000 – 9000 years ago).

possibilitando uma compreensão metafórica de novas camadas significativas para a obra de Brown.

A nível de referencial ilustrativo, destacamos, por exemplo, o documentário *Fungos Fantásticos*³⁷ (2019), dirigido por Louie Schwartzberg, material no qual algumas características e significados dos fungos são amplamente debatidos, incluindo também aspectos relacionados ao seu efeito alucinógeno e medicinal nas mais diversas culturas. Há destaque, por exemplo, para o papel fundamental dos fungos na decomposição e regeneração da vida na terra, sendo fundamentais a todos os ecossistemas, bem como para uma linha de estudos que aponta para os cogumelos psicodélicos, consumido pelos nossos ancestrais, como um dos fatores que possibilitou a expansão do cérebro (Schwartzberg, 2019).

A *rainha dos cogumelos*, portanto, é uma ilustração com diversas possibilidades significativas que manifestam, principalmente, aspectos de poder conciliado à natureza, ancestralidade e diversidade, contrapondo padrões culturais colonizadores de dominação e supremacia, por isso, compreendemos os cogumelos como símbolo da sobrevivência e da diversidade cultural. Esses fatores também se fazem amplamente presentes nos símbolos presentes na ilustração intitulada *We Are Not Prey* (Não somos presa), a qual foi realizada em 2012 como forma de protesto contra a violência policial nos Estados Unidos. Vejamos:



Figura 3. *We Are Not Prey* por Lauren Brown (2021).

Novamente, podemos observar o destaque à afrocentricidade, dada a presença de uma mulher negra ocupando o centro da ilustração. Trata-se de uma guerreira com super poderes e um olhar ameaçador. Seu poder de fogo é manifesto como força centrífuga, de dentro para fora, partindo do punho cerrado da personagem, um símbolo político de luta e resistência.

Em relação ao fogo, no site *Green Me*³¹, são discutidos seus diferentes significados em várias culturas e religiões. Deise Aur (2021) demonstra que o fogo, classicamente compreendido por seu potencial transformador, é um arquétipo que remete a aspectos como criação, destruição, transformação, paixão, vitalidade e energia – também considerado como um arquétipo do comportamento humano, das tradições e das religiões.

Os cervos, por sua vez, são emblemas relevantes na cultura africana. Garth Clifford (2021) destaca a recorrência dos cervos em totens, como símbolo de unidade grupais para muitas tribos africanas, além de vários exemplos de seus significados nas mais diversas culturas. Alguns dos principais exemplos mostrados pelo autor revelam que os cervos “geralmente eram esculpidos em cavernas, em vasos e nas obras de arte”³² e que o termo “*Keh* - a palavra antiga para cervo, é representada pelo antigo símbolo do primeiro ser humano criado” (Clifford, 2021)³³.

Como vemos, o autor retoma contextos culturais que nos auxiliam a mensurar as dimensões significativas dos cervos em *Não somos presa*. Por isso, compreendemos que no contexto específico dessa ilustração de Brown, a presença dos cervos demonstra a força coletiva, a luta daqueles que não se rendem tão facilmente diante de predadores como os lobos, destacados com frieza pela tonalidade gélida. Assim, compreendemos que Brown lida com a relação predador e presa para ilustrar o enfrentamento ao racismo.

Outro aspecto notável e central na ilustração é o cabelo afro, dada a sua importância social, cultural e política, principalmente em termos de identidade, poder e de ênfase da cultura e da ancestralidade. Por isso, tendo em vista a importância simbólica dos cabelos, Brown critica a falta de ênfase nesse aspecto cultural ao longo de sua formação. Conforme suas próprias palavras, “eu não recebi nenhum treinamento sobre como renderizar a pele

³¹ Site de informação sobre meio ambiente e saúde.

³² “They are usually carved in caves, on pots, and in the artwork”

³³ “*Keh* - the ancient word for deer - is depicted by the ancient symbol of the first human created.

negra ou como texturizar o cabelo [...] E acho que isso é uma grande perda, porque é uma grande parte da arte”, diz Lauren Brown (Dean, 2021, p. 47)³⁴.

Considerando, então, a raridade de personagens de fantasia com cabelos afro, sob inspiração de uma fotografia da modelo nigeriana Adeyanju Adeleke, Brown questiona “Por que não haveria um *Tiefling* com um afro?” (Dean, 2021, p. 46)³⁵. Podemos, assim, observar a imagem da modelo que inspirou a ilustração, bem como o resultado final da ilustração digital produzida por Brown:



Figura 4. Adeyanju Adeleke (2021). Figura 5. *Tiefling* por Lauren Brown (2021).

Na revista *ImagineFX* é mencionado que a ilustração causou um “rebolicho”. Não é de espantar, já que os *Tieflings* são criaturas fantásticas do submundo infernal fictício. Por isso, é importante compreender o contexto para essa produção, dado que os *Tieflings* são componentes significativos do bestiário fantástico, muito conhecidos nos *RPGs*³⁶, a exemplo do jogo *Dungeons & Dragons*³⁷. Brown, portanto, está criticando a proeminência de *Tieflings* que, comumente, seguem estereótipos eurocêtricos, brancos, altos e magros.

³⁴ “I didn’t get any training on how to render dark skin or how to texture hair [...] And I think that’s such a loss, because that’s such a big part of art”.

³⁵ “Why wouldn’t there be a Tiefling with an afro?”

³⁶ Sigla para *Role Playing Game* – jogos de Interpretação de Personagens.

³⁷ Jogo de interpretação de personagens muito popular na cultura pop.

Nesse contexto, a artista aponta para uma importante crítica social, afinal, existem diversas vilãs negras, o que é um aspecto importante de diversidade, mas que pode gerar polêmicas como em casos que apontam estritamente para a associação da cor da pele com a vilania, gerando um estereótipo problemático. Por isso, é necessário observar aspectos mais amplos no contexto sociocultural em que essas personagens são desenvolvidas, como no caso da *Tiefling*, de Brown, que aponta justamente para a importância desse debate.

Assim, compreendemos que os mais diversos símbolos presentes na obra de Brown enaltecem a afrocentricidade. Brown está contribuindo para o desenvolvimento de outras realidades possíveis nas artes, desencadeando reflexões que fomentam crítica, resistência e contrapõe a história única, por isso, refletir sobre seus trabalhos desafiam prerrogativas tradicionais e rompe com parâmetros comumente atrelados a percepções binárias de representações positivas ou negativas nas artes.

Considerações finais

Diante das reflexões desenvolvidas no decorrer desse estudo, vimos que Brown produz ilustrações significativas para despertar novos olhares e auferir visibilidade às mulheres negras por meio das artes. Assim, suas ilustrações de fantasia se manifestam como um modo de exercer ativismo e crítica social, inovando em termos de representatividade e contrapondo o racismo que, evidentemente, também se reverbera nos âmbitos ficcionais.

A par disso, ao longo desse estudo, situamos a importância das contribuições de Lauren Brown, mais especificamente no campo das ilustrações digitais, considerando perspectivas interdisciplinares de análise. Destacamos, dentre outros aspectos, alguns dos elementos simbólicos presentes em suas obras, marcadas principalmente pela afrocentricidade.

Nesse sentido, compreendemos que a interdisciplinaridade favorece o estabelecimento de diálogos interculturais e encoraja a criatividade, auxiliando-nos a perceber que os espaços imaginários que compõe nosso arcabouço cultural são afetados por preconceitos como o racismo, o sexismo, e muitas outras formas de opressão patriarcal. Isso, tendo em vista proposições que partem dos feminismos negros para explicitar a condição

cruel que a mídia relegou às mulheres negras em termos de estereótipos, estigmas e de não-representações ou distorções.

Portanto, compreendemos que trabalhos como as ilustrações digitais de Brown podem inspirar novos talentos e despertar novos horizontes pedagógicos favoráveis à crítica e à intervenção política por meio das artes. Esse é um exemplo significativo para pensarmos em novos modos de produção de conhecimento e de cultura. Precisamos questionar as representações e ir além delas, buscando alternativas criativas em favor da diversidade, combatendo estereótipos que se dão por meio de uma exclusão sistemática e violam o direito à existência em todo e qualquer espaço, quer real ou ficcional.

Ademais, consideramos que essas produções são de suma importância para contrapor o racismo, sendo relevantes para o fomento de ações educacionais inclusivas que desempenham um papel fundamental no desenvolvimento social. Isso, tendo em vista que o âmbito da representação pode educar, sensibilizar, mas também inibir e restringir. Por isso é tão importante promover a inclusão por meio das artes, desafiando estereótipos e promovendo reflexões acerca de artefatos culturais que são menos estudados no meio acadêmico.

Nesse contexto, destacamos a potencialidade crítica de ilustrações fantásticas, que muitas das vezes são restritas aos departamentos de artes e design, mas que também podem ser um importante recurso nas mais diversas áreas das ciências sociais e humanas como história, língua portuguesa, antropologia, sociologia e muitas outras. Isso, incluindo também as atividades extensionistas a exemplo de oficinas de escrita criativa e de produções artísticas das mais diversas modalidades, assegurando debates e constantes intervenções em favor da diversidade. Por isso, sugerimos o uso de ilustrações como as de Brown na sala de aula, tanto para inspirar a escrita textual, quanto para servir como base para novas produções artísticas.

Importa enfatizar que Brown autorizou a utilização das imagens para o presente estudo, se mostrando aberta para diálogos vindouros e possíveis contribuições, reconhecendo a importância das possíveis interpretações de suas obras no meio acadêmico.

Cabe, ainda, destacar a importância de revistas promovendo diversidade, como o caso da *Imagine FX*, da qual Ian Dean deliberou autorização para que a entrevista concedida por Brown pudesse compor a presente pesquisa. Dean demonstrou sua preocupação em relação a difusão do tema na prática, dado que a *Imagine FX* promove ações educativas como

oficinas de ilustração digital e fomenta debates importantes, abrindo espaço para artistas como Brown, que intervém criticamente em questões sociais por meio das artes.

Ademais, enfatizamos que o estudo possibilitou maior sensibilidade crítica em relação a diversidade expressa nas artes, afinal, temos um leque amplo de estudos e de questões a serem pensadas e uma longa jornada para o debate de como o racismo internalizado está arraigado na cultura e nas artes. Estamos diante de uma era cada vez mais ampla em termos de possibilidades criativas, mas que também pode ser perigosa; uma era em que, além das mãos humanas, a inteligência artificial está cada vez mais presente para criar e recriar imagens e, em termos negativos, replicar também os preconceitos.

Isso, considerando uma era em que a velocidade em que as informações viajam pode propagar ideais dominantes e patriarcalistas, evidentemente sexistas, racistas e perpassados por outros preconceitos ou por proveito de discursos sobre diversidade para fins lucrativos sem a real pretensão de sensibilizar, mas de objetificar e lucrar. Nesse cenário crítico, precisamos nos munir de conhecimentos e de ferramentas estratégicas para educar para a diversidade com criatividade e perspectivas multiculturais, assegurando debates e intervenções que assegurem a propagação da diversidade, cada vez mais conscientes de suas potencialidades politicamente engajadas.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única história**. Tradução de Érika Barbosa. Disponível em: http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 05 de abril de 2022.

AUR, Deise. O Significado do Fogo em Várias Culturas e Religiões. **Green Me**, 2021. Disponível em: < <https://www.greenme.com.br/informarse/significados/86960-significadodo-fogo/>>. Acesso em 13 de abril de 2021.

CLIFFORD, Garth C. Deer Symbolism & Meaning (+Totem, Spirit & Omens). **World Birds**, 2021. Disponível em: <<https://worldbirds.com/deer-symbolism/>> Acesso em: 15 de abril de 2022.

DEAN, Ian. We're out here too and there's a lot of stuff that we can do with these characters and the way we present ourselves. **ImagineFX**, 2021.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Polvo, 2023. Disponível em:

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/polvo/> Acesso em: 16 de junho de 2023.

FORDE, Matthew. Zynga's Lauren Brown tackles the industry's issues. **Pocket Gamer**, 2021. Disponível em: <<https://www.pocketgamer.biz/interview/76213/poc-in-mobile-zyngaassociate-art-director-lauren-brown/>>. Acesso em 06 de abril de 2022.

FUNGOS FANTÁSTICOS. Louie Schwartzberg, Netflix, documentário, 1h20min, 2019.

hooks, bell. **Art on My Mind: Visual Politics**. New York: New Press, 1995.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante Editora, 2019.

OCEAN BLUE ADVENTURES. **Interesting facts on Octopuses**, 2015. Disponível em: <<https://oceanadventures.co.za/interesting-facts-on-octopuses/>>. Acesso em 13 de abril de 2022.

LABillustration. About the artist. In: <<https://www.labillustration.com/bio>>, 2021. Acesso em 03 de abril de 2022.

MANN, Emily. Octopus Symbolism & Meaning -Totem, Spirit & Omens. **Birds Fact**.

Disponível em: <<https://birdsfact.com/octopus-symbolism>>, 2021. Acesso em: 11 de abril de 2022.

Octopuses 101. **National Geographic**, 2017. Disponível em:

<<https://www.nationalgeographic.com/animals/invertebrates/facts/octopus-facts>>. Acesso em: 13 de abril de 2022.

OYETAYO, Olusegun V. Medicinal uses of mushrooms in Nigeria: towards full and sustainable exploitation. **African Journal of Traditional, Complementary and Alternative Medicines**, v. 8, n. 3, 2011.

SESSAREGO, Carrie. Fungi in Fiction. **Clarkes World Magazine**, 2021. Disponível em: <https://clarkesworldmagazine.com/sessarego_06_21/>. Acesso em 06 de abril de 2022.

STANTON, Kristen. **Octopus Symbolism & Meaning & the Octopus Spirit Animal**. Uniguide, 2022. Disponível em: <https://www.uniguide.com/octopus-symbolism-meaningspirit-animal>. Acesso em: 15 de junho de 2022.

VERTEX WEEK: the Painted in Colour team discuss diversity in sci-fi and fantasy art. In: <<https://www.creativebloq.com/news/vertex-week-painted-in-color>>, 2022. Acesso em: 03 de abril de 2022.

Recebido em 22/02/2024

Aceito em 10/06/2024

“ADJETIVO FEMININO”: LIVRO DE UMA ARTISTA NÃO-VISUAL SOBRE ENUNCIADOS PATRIARCAIS

Marina Tavares Jerusalinsky¹

Resumo: Este texto apresenta o livro de artista “Adjetivo Feminino: dicionário de experiências”, um trabalho participativo que recebeu relatos de 41 mulheres sobre adjetivos usados para caracterizá-las que as marcaram ao longo da vida, ligados ao seu gênero, a partir dos quais foram criados 59 verbetes. Através da análise desse trabalho, busca-se compreender em que medida as mulheres são vistas como sujeitas, atualmente, face a uma história de objetificação e domesticidade, para que suas falas possam ser reconhecidas e narrativas plurais sobre esse gênero possam ser incorporadas na sociedade. Com a articulação desenvolvida por Judith Butler (2003, 2021) entre a teoria dos atos de fala de John Austin (1990) e o conceito de performatividade de gênero, investigamos os efeitos da linguagem nas experiências formadoras da categoria “mulher”, bem como as possibilidades de deslocamento ou resignificação dos discursos normativos de gênero através da criação de contranarrativas poéticas. Nesse sentido, compreende-se a produção artística de mulheres também como potência de transformação de enunciados patriarcais, conforme defende Griselda Pollock (2007), o que demonstra a relevância da ainda necessária discussão sobre a presença de mulheres na arte.

Palavras-chave: livro de artista; feminismos; fala performativa; mulher e esfera pública; mulheres na arte.

"FEMININE ADJECTIVE": A BOOK BY A NON-VISUAL ARTIST ABOUT PATRIARCHAL ENUNCIATIONS

Abstract: This text presents the artist's book "Adjetivo Feminino: dicionário de experiências" (Female Adjective: a dictionary of experiences), a participatory work that received testimonies from 41 women about adjectives used to characterize them that have marked them throughout their lives, linked to their gender, from which 59 entries were created. Through the analysis of this work, we seek to understand to what extent women are seen as subjects at the present time, in the face of a history of objectification and domesticity, so that their speeches can be recognized and plural narratives about this gender can be incorporated into society. Using the articulation developed by Judith Butler (2003, 2021) between John Austin's theory of speech acts (1990) and the concept of gender performativity, we investigate the effects of language on the experiences that shape the category "woman", as well as the possibilities of displacing or re-signifying normative gender discourses through the creation of poetic counter-narratives. In this sense, the artistic production of women is also understood as a power to transform patriarchal statements, as advocated by Griselda Pollock (2007),

¹ Doutoranda em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo, Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalha com arte participativa, escrita e ações no espaço urbano, propondo interlocuções da arte com o campo social por meio da palavra, atualmente com foco na questão de gênero. E-mail: marijeru@gmail.com

which demonstrates the relevance of the still necessary discussion about the presence of women in the arts.

Keywords: artist’s book; feminisms; performative speech; woman and public sphere; women in the arts.

1. Introdução

Lou.ca. “É um dos adjetivos que mais me incomoda”, disse ela. “Sou de uma família conservadora que sempre contestou minha ideologia. Quando defendia um voto, um valor moral, ético... Fiquei com essa fama de louca na família.” Outras também foram chamadas de “loucas”: por denunciar, defender, elevar a voz. Essas mulheres, às quais me refiro, são participantes de um trabalho artístico que realizei em 2021: um dicionário de “adjetivos femininos”, que, ao contrário de qualificar (e desqualificar) sujeitas, antes revela como os efeitos da estrutura social patriarcal sobre o gênero feminino são reiterados pela linguagem.

Algum tempo antes, como tantas outras mulheres, vivi um relacionamento no qual era constantemente ad.je.ti.va.da por meu parceiro. Ironicamente, como o que move minhas práticas artísticas são justamente as palavras, anotei aquelas; depois fui, aos poucos, acrescentando outros adjetivos que perpassaram minha vida e acabaram ficando comigo. Essa lista ficou guardada, até que veio a pandemia. Em isolamento social, a casa, se para alguns foi lugar de proteção contra o vírus, para outras foi destino insuportável de violências: essa era a situação de muitas mulheres brasileiras, que sofreram com o aumento da violência doméstica no período (ONU, 2020). Com esses elementos na janela ao lado, então, tirei aquela lista e a vontade da gaveta, lançando um convite que poderia ser respondido à distância:

Mulher, quero te convidar para participar de um trabalho artístico, chamado “Adjetivo feminino”. Tenho pensado sobre o quanto nós, mulheres, somos adjetivadas: nas relações, no trabalho, andando na rua... Palavras que nos colocam em categorias, que qualificam e desqualificam, muitas vezes usadas fora de lugar. Por isso, quero saber: quais foram os adjetivos que te marcaram? Se quiser participar, me mande a palavra e o contexto em que ela lhe foi dita (por quem, onde, quando...).

Participaram 41 mulheres², enviando-me adjetivos e relatos sobre as experiências de ouvi-los. Para cada um dos 59 termos listados, criei um pequeno e bastante i.rô.ni.co verbete,

² Estas são as participantes que desejaram se identificar: Ana Clara Ferreira, Anne Cartault, Bea Barros, Bruna Gabriele Gomes, Clara Jerusalinsky, Cláudia Vicari Zanatta, Daniela Paoliello, Denise Ramiro, Eda Estevanell Tavares, Fábila Karklin, Fabrizia Marini, Fernanda Isola, Flávia Scalon Fogliato, Giovanna S. R. Fiorentini, Isadora

com as significações que pude extrair daquelas histórias. Pensado como um livro de artista, foi em seguida publicado, com o título *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*³.

Esse trabalho compõe, junto a outros, minha pesquisa de doutorado⁴, na qual tomo como ponto de partida palavras e discursos normativos de gênero que me atingiram, para elaborar tais elementos junto a outras mulheres, em trabalhos artísticos participativos. Nessa investigação poética, busco compreender que tipo de discurso sobre o gênero feminino persiste, ainda hoje, limitando nossas possibilidades de existência e, especialmente, restringindo a presença de mulheres na esfera pública. Isso significa questionar, igualmente, em que medida as mulheres são vistas como sujeitas, atualmente, face a uma história de objetificação e domesticidade, para que suas falas possam ser reconhecidas e, logo, narrativas plurais sobre esse gênero possam ser incorporadas na sociedade.⁵

Como aponta a filósofa Judith Butler (2003, 2021), é no processo de corporificação dos discursos que as realidades diferenciais ficam evidentes, pois as normas de gênero nem sempre se encaixam, embora tentem conformar nossas formas de vida. Isso significa que, em sua repetição, tais normas podem ser desviadas, quebradas ou transformadas, produzindo novos sentidos, inclusive, no discurso social. E a arte, como âmbito de produção de significantes, pode também operar politicamente na representação dessas diferenças, sendo usada para legitimar ou deslegitimar relações de dominação, como as de gênero, conforme defende a historiadora da arte Griselda Pollock (2007). Assim, pretende-se analisar que dizeres contra-hegemônicos sobre o gênero feminino foram gerados na elaboração poética das experiências relatadas por aquelas mulheres, através da aproximação proposta entre as artes visuais e a palavra.

Goulart, Janaina Franca, Joana Ludwig, Lola Pereira, Luienne Lucena, Maíra, Marcia Crespo, Marie Araujo, Marina Costa, Marsala Machado, Naiara Laila, Paula Britto Agliardi, Raquel Nobre dos Reis, Silvana Gorab, Thaís Oliveira e Virginia de Medeiros. Agradeço a todas pela contribuição.

³ Foi publicado em primeira edição pela Atelier Cultura (2021) e em segunda pela Bebel Books (2022), ambas editoras independentes criadas por mulheres. O processo de produção do livro também se deu em uma gráfica, em São Paulo, cuja dona e gerente é uma mulher: Ruth Acabamentos Gráficos. Ele está ou esteve disponível em diversas livrarias no Brasil e em Portugal, bem como em bibliotecas. Cerca de 4 mil exemplares foram vendidos ou distribuídos até o momento.

⁴ A pesquisa está em fase de conclusão, ligada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), com apoio da CAPES (código de financiamento 001).

⁵ Segundo as teorias *Queer*, esse processo deveria culminar na abolição das próprias categorias de gênero. Não vou adentrar esse debate, e sim me ater ao entendimento de que, atualmente, o uso da categoria “mulher” ainda é necessário à luta contra o machismo e a misoginia. É uma categoria que deve, porém, ser revisada e ampliada sempre que confrontada com suas limitações.

2. Questão de método: uma linguagem para revolver buracos

Não é por acaso que escrevo sobre a língua e a linguagem. As palavras sempre me fascinaram e, há pelo menos dez anos, são aquilo que movem meus trabalhos artísticos. Ouso dizer que crio mais com palavras do que com imagens, quando é possível fazer essa separação. Isso faz com que me sinta, ocasionalmente, uma artista *não-visual* – mas sem que esse negativo precise de algo para substituí-lo. Criar com a ausência, o negativo, pode ser uma possibilidade e uma potência do fazer artístico. Porém, não se trata de uma ausência qualquer: como um buraco que, para sê-lo, precisa de bordas em meio às quais aparecer, esse tipo de ausência não pode passar despercebida; ela presentifica uma falta.

O que move esta pesquisa é, também, um buraco. Ele foi cavado há muito tempo, por diferentes elementos ligados ao gênero “mulher”. Primeiro, aparece em discursos na nossa sociedade patriarcal branca que validam a existência das mulheres – especialmente negras – apenas na diferença, em oposição aos homens, ou seja, como Outro e não como Sujeitas.

Simone de Beauvoir (1970) foi a autora que concebeu a ideia de que a mulher não seria definida em si mesma, e sim como Outro, em relação ao homem e através de seu olhar, que a confinaria no papel submisso de objeto. Atualmente, essa perspectiva é complexificada por diversas autoras do feminismo negro, como Grada Kilomba (2019), que percebe o status das mulheres brancas como oscilantes entre essas posições de Sujeito e Outro, e faz a mesma análise em relação aos homens negros. As mulheres negras, segundo a autora, seriam as únicas que, por não serem nem brancas e nem homens, não teriam um lugar de Sujeito, exercendo a função de Outro do Outro. Essa posição, porém, não seria jamais estanque no sentido de aprisioná-las em um lugar de submissão impossível de romper. Pois, ver as mulheres, sejam brancas ou negras, nessa perspectiva do Outro não significa *colocá-las* nesse lugar, e sim perceber as estruturas sociais que o promovem, para que seja possível contrapô-las.

Segundo, o buraco fica evidente quando percebemos que a fe.mi.ni.li.da.de, entendida como um conjunto estereotipado de características, enquanto nos é (a nós, mulheres) socialmente posta como norma a ser seguida, também é tida como faltante, insuficiente ou negativa. Assim, segundo a mesma norma, que as mulheres ajam de acordo com esses estereótipos significa a comprovação de sua inferioridade em uma longa lista de

atributos, e que não ajam significa que estão em falta com os próprios parâmetros do seu sexo, o que gera uma situação impossível de valorização do gênero feminino dentro da heterocisnormatividade⁶.

Por fim, uma grande parte daquele buraco foi feita de silenciamentos, decorrentes de séculos de história, que não passam despercebidos, porque ecoam até hoje. São expressos nas regras morais de conduta que tentam definir o que é pró.prio e im.pró.prio de ser dito ou feito por uma mulher em determinada sociedade, ou na invalidação do que elas dizem (como a negação de violências denunciadas, a recorrência de interrupções quando se pronunciam etc.). E, ainda, o silenciamento existe enquanto interdição simbólica das mulheres a posições de poder na sociedade, que limita o alcance de suas vozes, a partir da estrutura capitalista patriarcal estabelecida, na qual a arte possui, também, um papel relevante.

Segundo bell hooks (1989), outra autora do feminismo negro, os Sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”. Enquanto objetos, porém, nossas identidades são criadas por outros e nossa “história designada somente de maneiras que definem relação com aqueles que são sujeitos” (HOOKS, 1989, p. 42). Nesse sentido, disputar as narrativas sobre nossos corpos e comportamentos, contando nossas próprias histórias, ou mesmo nossas versões da História, é uma maneira de romper silenciamentos e reposicionar-nos enquanto Sujeitas. Dito de outro modo, as palavras, nesse trabalho artístico, pretendem revolver aqueles buracos: cavando mais fundo para ver o que se esconde, remexendo para inquietar e reassentando a matéria em novos lugares.

3. Fala e performatividade: estratégias da língua para não se calar

Reforçando a ironia do conteúdo, a capa rosa perolada relembra que cor-de-rosa e brilinhos são coi.sa de me.ni.na (figura 1). O livro foi dividido em três partes, conforme os contextos que se repetiam nos relatos: I. Ambiente de trabalho; II. Espaços públicos e comerciais; e III. Relações pessoais.

⁶ Ou seja, a construção de um padrão único dos comportamentos, calcado na heterossexualidade e na cisgeneridade, que seria, por sua vez, a correspondência entre sexo biológico e gênero.

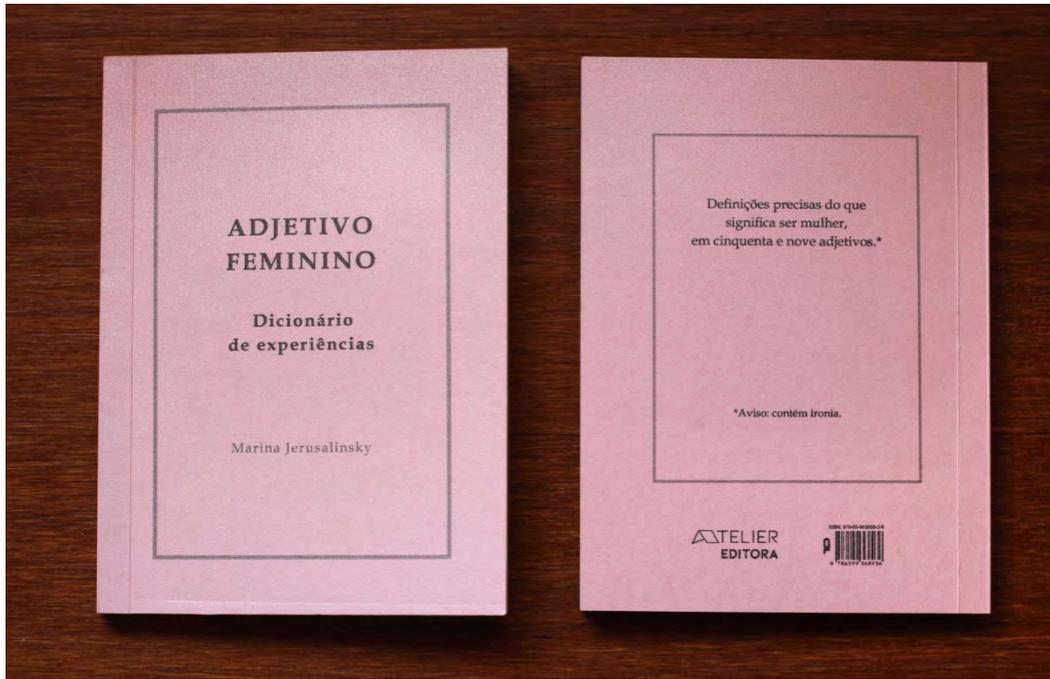


Figura 1. Capa e contracapa do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, de Marina Jerusalinsky, 1ª ed., 2021. Fonte: acervo da autora.

Na última, diversos são os desqualificantes usados sobre as mulheres: cu doce, direta demais, estressada, fácil, fresca, gorda, machorra, magricela, vitimista... Uma participante conta, por exemplo, que ouviu de sua família que ela era a.nor.mal porque participava de movimentos políticos e defendia posições libertárias sobre a sexualidade feminina. Tal relato deu origem ao seguinte verbete (figura 2):

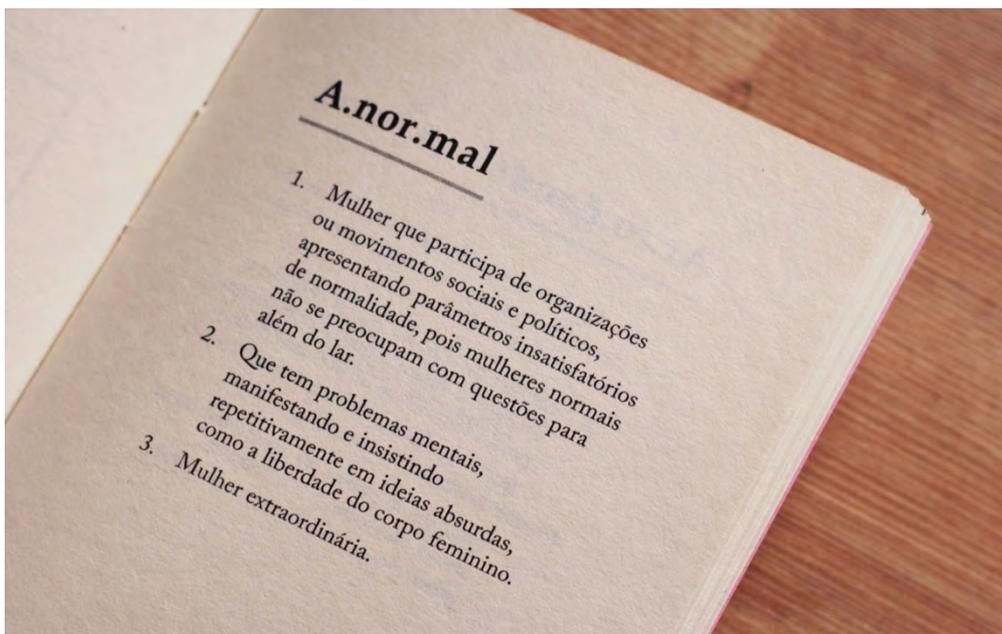


Figura 2. Verbetes do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, de Marina Jerusalinsky, 2ª ed., 2022, p. 49. Fonte: acervo da autora.

Escrever pode não implicar falar com a boca, mas ainda assim podemos torcer a língua: nesse livro, palavras usadas para dizer algo de uma mulher passam a revelar algo daqueles que as proferiram. Alguns desses significados depreciativos foram, ainda, deslocados, transformando-se em elementos de afirmação para as próprias mulheres:

LARGA

Ele quando me disse queria me definir e me desqualificar ao mesmo tempo. Uma palavra e seus efeitos. Era um processo de separação de um "relacionamento", uma espécie de farsa sustentada por mais de uma década por razões que aqui não cabem. Eu descobrira mil traições – porque toda mentira é uma traição, uma depois da outra – incrédula e morta. [...] Durante o tal processo, eu me deitei com um outro homem depois de anos, depois de mais de uma década dando os melhores anos de minha vida para este um, que quando soube me disse “É por isso que você está LARGA. É por isso que eu me deito com outras; você é incapaz de me dar prazer; seu corpo não serve mais.” Claro, afinal mulher-larga não presta e deve mesmo ser punida exemplarmente. Mulher-larga é mulher-sexualmente-livre. Também. Mas não apenas. Mulher-larga é, para mim, uma mulher-livre. E o que pode uma mulher-livre? Sim, sou larga. Elástica. Livre, à minha própria maneira. (Relato de participante; verbete na figura 3)

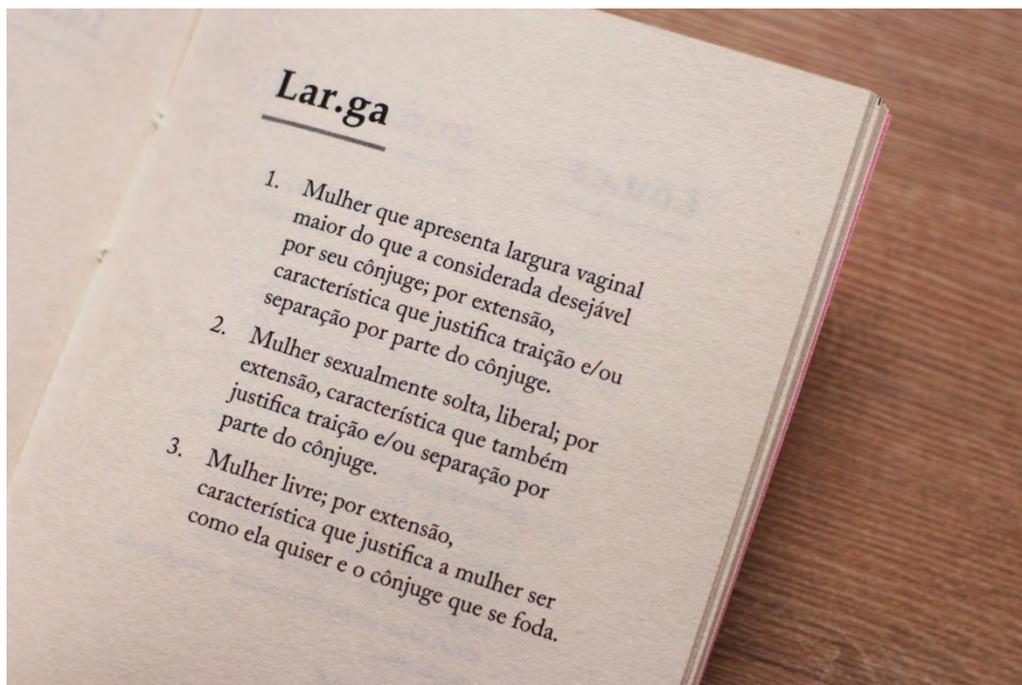


Figura 3. Verbetes do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, de Marina Jerusalinsky, 2ª ed., 2022, p. 69. Fonte: acervo da autora.

A filósofa Judith Butler (2013, 2021), ao longo de sua obra, tem como perspectiva que o discurso é aquilo que constitui as subjetividades e práticas sociais. Na sua concepção, o sujeito opera como uma categoria linguística, que está sempre em processo de construção no interior das relações de poder; ou seja, tornar-se sujeito implica passar por processos de subjetivação. Nesses processos, entretanto, Butler defende que ele possui *agência*, e por isso pode encontrar possibilidades para ressignificar normas, experiências e práticas sociais. Ou seja, apesar de não ser soberano, por ser constituído por essa reiteração de normas historicamente transmitidas, também não é totalmente determinado por elas.

Também as categorias de gênero, sexo e sexualidade, para a autora, são construídas por normas culturais que foram inscritas nos corpos como verdades biológicas e, por isso, podem ser ressignificadas. Essa compreensão leva-a a formular o conceito de “performatividade de gênero”, com o qual defende que o gênero reitera atos, imagens, formulações que consolidam uma determinada percepção social sobre ele mesmo, e que ser homem ou mulher, portanto, é representar (mesmo que involuntariamente) um esquema performativo das características atribuídas à masculinidade ou à feminilidade (BUTLER, 2003). Não longe dessa compreensão está a significação que proponho ao final do livro *Adjetivo Feminino* para a palavra “mulher” (figura 4):



Figura 4. Página do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, de Marina Jerusalinsky, 2ª ed., 2022, p. 81. Fonte: acervo da autora.

Como um convite a pensar sobre esses adjetivos que “bem entendemos” como parte de nós, deixo, na sequência, sete páginas sem texto, apenas com a linha que antes sublinhava os adjetivos. Assim, mais uma vez, as mulheres que desejarem podem fazer parte do livro, escrevendo nele seus próprios verbetes. É claro que escolher palavras com as quais nos identificamos não significa que nossa identidade seja formada por voluntarismo, mas acredito que essa proposta, duplamente participativa, possa contribuir para pensar o papel da linguagem na formação de identidades de gênero e nas relações de poder, como bem desenvolvido por Butler a partir da teoria dos atos de fala do linguista John Langshaw Austin (1990).

Segundo o autor, não há como se proferir um enunciado sem que se realize um *ato*. Este possui, segundo ele, três instâncias interdependentes: a locucionária, que é a dimensão linguística (a locução, fala, em si mesma); a ilocucionária – o ato realizado no momento mesmo em que se fala, que é constituído por convenções sociais (por exemplo, o ato de prometer); e a perlocucionária, que são os efeitos produzidos por esse ato *a posteriori* (AUSTIN, 1990). Ele identifica na linguagem, desse modo, um caráter performativo, de atuação sobre a realidade, em oposição à ideia de que apenas a descreveria ou constataria. As condições pressupostas para a realização desses atos consistem em uma combinação entre as intenções do falante e as convenções sociais, que vão juntas determinar seu sucesso ou fracasso. Na visão de Austin, porém, o sujeito que fala precede a fala em si. Já Butler (2021), por outro lado, a partir de uma leitura de Althusser, afirma que o ato de fala precede o sujeito. Ela aponta que, do mesmo modo que o gênero é performado através da repetição ou “citação” de convenções sociais, os enunciados também produzem atos em uma cadeia ritual de ressignificações, ou seja, um ato de fala tem sua efetividade garantida por ser uma citação de performances anteriores, por lançar mão da historicidade ritualística de um enunciado. Assim, não é apenas o sujeito que fala, mas também as convenções sociais que falam nesse sujeito. Igualmente, enquanto aquele a quem a fala é direcionada, um sujeito pode ser interpelado mesmo sem se reconhecer nas palavras que lhe são dirigidas – como ocorreu no caso das participantes de *Adjetivo Feminino*.

Como apontado anteriormente, porém, as Sujeitas, segundo essa concepção, possuem *agência*, o que permite que os atos de fala performatizem também uma re.ver.são de efeitos, ao serem citados em outros contextos, que permitam sua ressignificação. Essa é uma possível chave de análise para o livro. Adjetivar alguém é também uma

forma de subjugar, colocando o outro no lugar de objeto, e esta proposta artística surge, justamente, da necessidade de identificar os discursos objetificantes que buscam moldar a identidade “mulher” e de escutar as narrativas das próprias mulheres sobre essas experiências, para produzir com elas outros significados, através de uma produção poética.

4. Mulheres na esfera pública: trabalho e espaço urbano

Diversos adjetivos que ainda hoje escutamos no Brasil (com algumas variações) decorrem de concepções formadas principalmente em Portugal e na Europa Ocidental como um todo, durante o período Moderno, sobre um ideal de mulher a ser seguido. Este incluía características como ser cas.ta, de pe.le cla.ra, sub.mis.sa e si.len.ci.o.sa, o que, é claro, afastava a “mulher ideal” de qualquer instância pública, de poder, ou mesmo decisória.

Ao longo do século XIX, a associação das mulheres às atividades de cuidado e ao âmbito doméstico foi intensificada, com a consolidação da burguesia patriarcal enquanto classe social dominante, como aponta Griselda Pollock (2007, p. 78, trad. minha):

As mulheres foram cada vez mais confinadas ao cuidado da família; a categoria "mulher" foi limitada a essas posições familiares, e esse seria o lugar onde ela trabalharia e viveria, e fora desse domínio ela seria penalizada por isso e tratada como antinatural, antifeminina, assexuada.

Como apontado, percebe-se que as consequências dessa limitação não desapareceram na atualidade: na seção “Ambiente de trabalho” do livro *Adjetivo Feminino*, por exemplo, palavras como fo.fa (figura 5), me.ni.ni.nha, fra.qui.nha e in.ca.paz convivem paradoxalmente com outras como man.do.na, bra.ba, chei.a de o.pi.ni.ões e ma.cho.na, para listar só algumas. Ou seja, ao mesmo tempo em que características ditas femininas são desvalorizadas na maioria das profissões e cargos que envolvem liderança, força, projeção pública etc., as características ditas masculinas são valorizadas apenas quando percebidas em homens. Isso, ao que parece, nos deixa com o complexo problema de... sermos mulheres.



Figura 5. Verbete do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, de Marina Jerusalinsky, 2ª ed., 2022, p. 21. Fonte: acervo da autora.

A desvalorização das mulheres no mercado de trabalho, no Brasil, não é expressa só no cotidiano de ambientes laborais. As funções de grande valor social agregado (cargos decisórios, funções políticas, religiosas, militares etc.) é destinada prioritariamente aos homens. E, mesmo nos setores de atividades em que mulheres são maioria, recebemos uma remuneração em média 21% menor que a dos homens: nos serviços domésticos, ocupamos cerca de 91% das vagas, e o salário é 20% mais baixo; em educação, saúde e serviços sociais, mulheres representam 75% do total e têm rendimentos médios 32% menores (BOCCHINI, 2023).

Para completar, existem, também, desigualdades relativas ao trabalho não remunerado. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua) sobre Outras Formas de Trabalho de 2022 (IBGE, 2023), entre as pessoas que possuem uma atividade remunerada, as mulheres brasileiras realizam, por semana, 17,8h de trabalho doméstico e/ou cuidado de pessoas, enquanto homens se ocupam dessas tarefas durante apenas 11h.

Em relação aos afazeres domésticos, quando moram sozinhos, 94,1% dos homens preparam seu próprio alimento, 91,1% cuidam da limpeza e manutenção de roupas e sapatos e 86,2% limpam e arrumam a casa. Contudo, quando têm uma parceira/esposa, as taxas diminuem bastante, caindo, respectivamente, para 58,9%, 52,8% e 69,8%. Em contrapartida,

o número de mulheres que realizam essas tarefas corresponde a mais ou menos 98%, 94% e 84%, seja vivendo sozinhas ou com um cônjuge (IBGE, 2023)⁷.

Quanto ao trabalho de cuidado com terceiros, as taxas são também maiores entre as pessoas do gênero feminino: 34,9% delas afirmam realizá-lo, contra 23,3% dos homens. Porém, se a realização de afazeres domésticos se mantém em percentuais parecidos entre pessoas brancas, pretas e pardas (com diferenças de mais ou menos 2%), no trabalho de cuidado as distinções aumentam: enquanto cerca de 37% das mulheres pardas e pretas realizam cuidados, a taxa entre as brancas é de 31,5% (IBGE, 2023).

Como aponta Grada Kilomba (2019), o fato de as mulheres negras terem, no Brasil, uma carga maior desse tipo de trabalho gera frequentemente a ideia da mulher negra “mãe e superforte” (ou “guerreira”). Segundo ela, a imagem da negra como “mãe” é “uma imagem controladora que confina mulheres negras à função de serventes maternas, justificando sua subordinação e exploração econômica” (KILOMBA, 2019, p. 142). Ainda que a ideia da “supermulher de pele escura” possa, por um lado, “ser vista como uma estratégia política para superar as representações negativas das mulheres negras no mundo branco”, por outro, como afirma a autora, “aprisiona as mulheres negras numa imagem idealizada que não [lhes] permite manifestar as profundas feridas do racismo” (KILOMBA, 2019, p. 192), nem qualquer outra exposição de suas dores e fragilidades.

Além disso, a construção histórica que vincula as mulheres à do.mes.ti.ci.da.de (ou seja, não apenas ao espaço doméstico, mas também a um papel servil) exerce suas consequências, igualmente, quando uma mulher se encontra no espaço público: ali, seu corpo é com frequência erotizado e violentado (figura 6).

⁷ As taxas são a proporção de pessoas de 14 anos ou mais de idade que realizaram afazeres domésticos no próprio domicílio, no total de pessoas de 14 anos ou mais de idade da população brasileira.

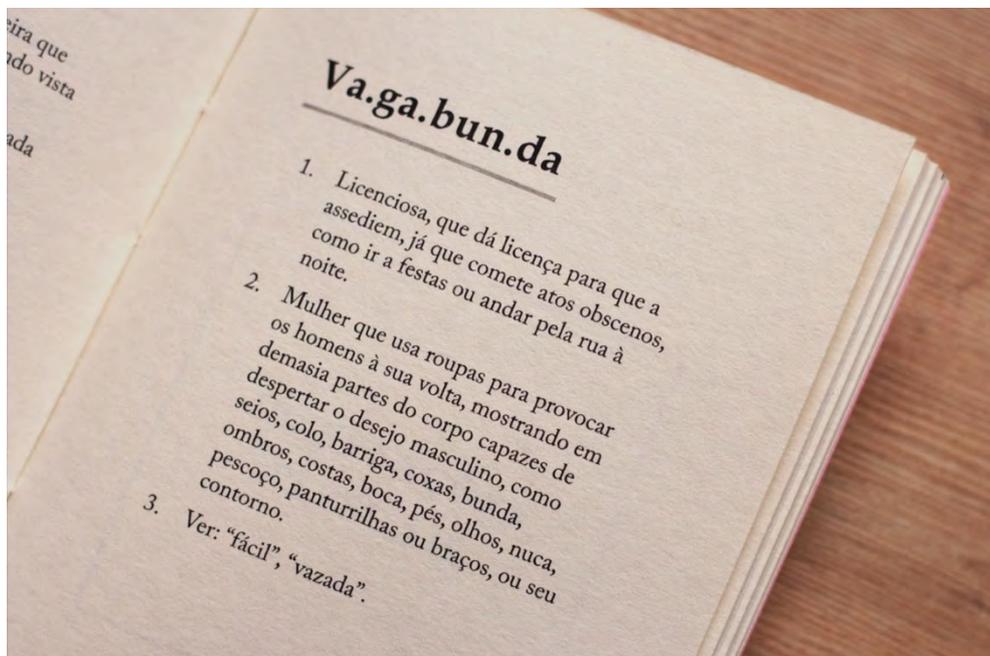


Figura 6. Verbetes do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, de Marina Jerusalinsky, 2ª ed., 2022, p. 45. Fonte: acervo da autora.

Uma experiência artística que colocou em questão a vulnerabilidade desses corpos no espaço público foi a “aula errática” proposta por Denise Pereira Rachel, artista integrante do Coletivo Parabelo. Como professora no CIEJA Ermelino Matarazzo, em São Paulo, Denise trabalha com a realização de “aulas performáticas”: práticas de ensino vividas como performances artísticas. Unindo-as às errâncias urbanas, em 2015, ela propôs às suas alunas, em sua maioria mulheres negras, que realizassem uma caminhada pelo bairro da escola, na Zona Leste, para criarem uma cartografia afetiva. Nesse vagar, em duplas ou trios, as mulheres se depararam com o medo que algumas ruas e circunstâncias provocaram, inclusive pela presença de um homem que as observava. Segundo Rachel (2018, p. 47),

Se analisarmos o ocorrido nesta aula errática por meio da metáfora da cidade selva, seria possível inferir que, caso adentrássemos em determinados domínios, estaríamos fadadas a nos tornarmos presas de algum predador. [...] Este não foi o único [sic] escrito errabundo que enfatizou a ameaça proveniente dos corpos que performam a masculinidade no decorrer das aulas erráticas por Ermelino Matarazzo. Em uma classe composta majoritariamente por mulheres negras, a percepção do ato de andar pelos arredores do bairro em que estudavam e algumas moravam poderia levantar suspeitas sobre a decência de seus hábitos e abrir precedentes a respeito de sua disponibilidade para práticas sexuais. Dessa forma, o entorno parecia ser constituído por olhares machistas, provenientes não só de homens, mas também de mulheres que acionam as dinâmicas de manutenção do poder patriarcal, que observam e julgam a conduta dos corpos que performam o gênero feminino no espaço urbano.

Ela aponta, assim, uma percepção machista sobre as mulheres como sexualmente disponíveis no espaço público, mas também racista, sobre as mulheres negras como mais disponíveis do que as brancas. Ainda que todas estejam sujeitas a violências sexuais, essa distinção compreende questões ligadas a nosso passado colonial: “a origem do termo mulata, cunhado em período colonial, não só como sinônimo de mestiçagem, mas da ostentação de uma mercadoria sexual tipo exportação, a personificação da negra devassa” (RACHEL, 2018, p. 48).

“Mulata” não é um termo que apareceu no trabalho *Adjetivo Feminino*, mas sim um próximo a ele: mo.re.na (figura 7). Duas mulheres enviaram-me esse adjetivo. Por um lado, consideram que ele tem uma conotação sexual e, por outro, o sentido de relativizar sua negritude:

Basicamente resume tudo o que eu não sou e tudo o que tentam apagar de mim, porque eu não sou nem nunca fui morena. Eu sou negra. [...] e ao mesmo tempo [é] algo que se esperaria que eu buscasse dentro da exaltação da branquitude. Porque quando me chamam de morena, tem desde o cara que tá lá me chamando, até a mulher branca que tá me chamando de morena porque, como sou amiga dela, não tem como eu ser negra, já que ela colocou na cabeça dela que negra é outra coisa. São vários significados pro mesmo lugar. (Relato de participante)

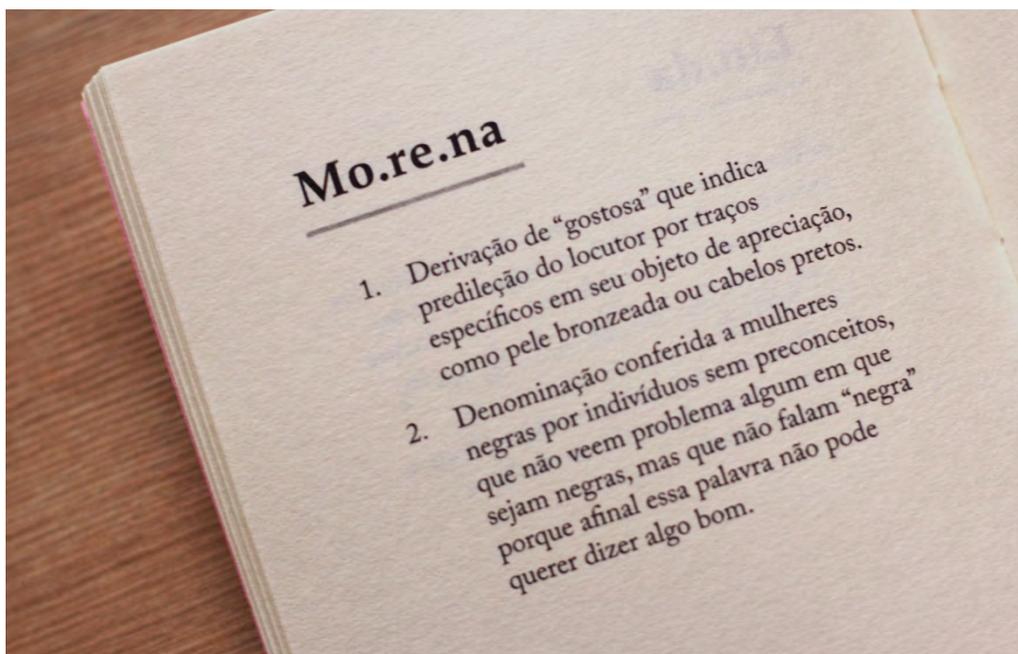


Figura 7. Verbete do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, de Marina Jerusalinsky, 2ª ed., 2022, p. 73. Fonte: acervo da autora.

Da seção “Espaços públicos e comerciais” do livro, *mo.re.na*, *gos.to.sa*, *va.ga.bun.da* e *fe.mi.nis.ta* passaram também pelos espaços públicos da cidade de São Paulo, na forma de cartazes lambe-lambe (figura 8). Junto a um grupo de mobilização política⁸, fiz a colagem em 25 locais das regiões Centro e Sul da capital. Acompanhando os adjetivos, estava um cartaz de chamada ao ato “Fora Bolsonaro” do Dia Internacional da Mulher de 2022⁹, já que não poucas foram, ao longo dos seus quatro anos de governo, as falas machistas e misóginas do ex-presidente – uma posição de poder que gera efeitos ainda mais graves em seus atos de fala, colocando corpos de minorias sociais em vulnerabilidade. Assim, além da circulação própria do livro, tais textos tiveram uma inserção no espaço público, deslizando ou confrontando significados de algumas das palavras tão proferidas nesse mesmo âmbito.



Figura 8. Intervenção com cartazes realizada no centro de São Paulo por Marina Jerusalinsky e o grupo de mobilização política Vila Mariana e Cambuci da Frente Povo Sem Medo, 2022. Fonte: acervo da autora.

⁸ Chama-se Frente Povo Sem Medo, que é uma frente ampla de articulação entre organizações de esquerda no Brasil, criada em 2015, quando estava em debate a possibilidade de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. No estado de São Paulo, particularmente, é composta por grupos que atuam em territórios específicos.

⁹ Também no 8 de março daquele ano, os verbetes *cu.do.ce*, *e.xi.gen.te*, *fo.fa* e *gos.to.sa* foram projetados em prédios do centro de Porto Alegre, como parte do evento *Projeções 8M*, organizado pelo Programa de Pós-Graduação Diversitas USP em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre.

5. Mulheres nas artes visuais

Outra instância que deve, ainda, ser considerada no debate sobre as limitações impostas às vivências das mulheres no âmbito público é a da própria arte. A problemática sobre a visibilidade e o reconhecimento das mulheres nas artes visuais vem sendo discutida especialmente desde a década de 1970, acompanhando a “segunda onda” feminista, que surgiu nesse período em diversos países do Ocidente, com reivindicações ligadas especialmente à liberdade sexual, aos direitos reprodutivos e a mais igualdade no mercado de trabalho (HIRATA, 2009).

Em 1971, um artigo de Linda Nochlin (2016) apresentava já no título a pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Uma pergunta capciosa, já que, ao longo do texto, a autora vai questionar a própria premissa que está por trás de sua formulação: a de que haveria “grandes artistas”, cada qual um “gênio que possui, em si, todas as condições para o êxito próprio. Partindo desse princípio, a falta de êxito das mulheres pode ser formulada como silogismo: se as mulheres possuíssem talento para arte este se revelaria espontaneamente.” (NOCHLIN, 2016, p. 19). Porém, é uma premissa que obscurece as estruturas sociais e institucionais que proporcionaram o aparecimento dos tais “gênios”.

Esse pensamento é retomado por diversas autoras desde então. Entre os empecilhos encontrados pelas mulheres para sua inclusão no mundo da arte, um era a impossibilidade de terem o mesmo tipo de ensino que os homens nessa área, fator que é investigado pela pesquisadora Ana Paula Simioni (2007, p. 84-85):

Estudos anteriores realizados por historiadores e historiadoras da arte feminista apontam que a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico foi, do século XVII até finais do XIX, a impossibilidade de cursarem as classes de modelo vivo. O estudo do modelo vivo era concebido como parte essencial da formação dos artistas, transformando-se em valor supremo, particularmente na academia francesa, vista como um modelo para as demais, incluindo a brasileira. Considerava-se inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros.

A hierarquização entre diferentes linguagens artísticas também contribuiu para essa desigualdade. É sabido, como diz a historiadora Whitney Chadwick (1992), que muitas obras

de mulheres foram desvalorizadas por serem consideradas “íntimas” em comparação com seus contemporâneos homens que trabalhavam em escala monumental.

A exclusão ou baixa representatividade das mulheres no campo artístico, entretanto, pode ser compreendida como um problema ideológico. Griselda Pollock (2007) aponta como foram sendo configuradas pela ideologia burguesa “[...] ideias sobre a natureza individual da criatividade, de como os gênios sempre venceram os obstáculos sociais, de que a arte é uma esfera inexplicável quase mágica, que deve ser venerada, mas não analisada” (POLLOCK, 2007, p. 48). Ao mesmo tempo, a nível social, essa ideologia vai consolidar o culto à família como receptáculo da felicidade e configurar, dentro disso, uma ideia de feminilidade essencialmente ligada à função reprodutiva, privando as mulheres de “poder, voz e visão” (POLLOCK, 2007).

Segundo a autora, a maior oposição entre os ideais construídos sobre a mulher e o artista ocorreu no século XIX:

[...] as noções burguesas do artista evoluíram associando o criador a tudo o que fosse antidoméstico, quer fosse o ideal romântico dos espaços ao ar livre e a aliança com o sublime da natureza ou os modelos boêmios da vida livre, sexualmente enérgica, socialmente alienada e marginalizada. Como a feminilidade burguesa tinha de ser vivida dentro da estrutura rígida do papel da reprodução, estabeleceu-se uma profunda contradição entre as identidades ideológicas do artista e da mulher (POLLOCK, 2007, p. 79, trad. minha).

Apesar de considerar que a história da arte não é uma disciplina tão influente fora das universidades e museus, ela afirma que não devemos subestimar a importância de suas definições de “arte” e “artista” para a ideologia burguesa: “A figura central no discurso da história da arte é o artista, que é apresentado como um personagem ideal e inefável, que contribui para complementar os mitos burgueses de um homem universal e sem classe social.” (POLLOCK, 2007, p. 48, trad. minha). Para Pollock (2007, p. 50, trad. minha), “a história da arte tem sua história como discurso ideológico”.

Atualmente, se fizermos uma comparação com os séculos passados, logicamente há maior inclusão de mulheres em todas as instâncias do campo artístico. Especialmente na última década, diferentes feminismos e pautas de outras minorias sociais têm aparecido com frequência em obras expostas em importantes espaços culturais no Brasil, assim como têm se realizado exposições exclusivamente de artistas mulheres. Entretanto, como demonstra a historiadora da arte Andrea Giunta (2021, p. 56) “– apesar de décadas de pós-

colonialismo, feminismo, antirracismo, ativismo *queer* e teoria de gênero – o mundo da arte [ainda] é predominantemente branco, euronorteamericano, heterossexual e, sobretudo, do sexo masculino”. As artistas mulheres, especialmente negras, estão presentes em muito menor número que os homens em exposições, acervos, galerias, feiras e revistas de arte, e isso ocorre a nível mundial¹⁰ – porém, não no âmbito da formação acadêmica, como demonstra Giunta (2021, p. 59), comprovando que a falta de visibilidade a suas produções não possui mais essa correlação, como ocorria até o século XX.

Não devemos, porém, tomar esse cenário como fatídico: muito se avançou, e pouco teria mudado caso as mulheres não tivessem, ao longo do tempo, confrontado as estruturas de poder que as oprimem, inclusive no campo artístico. Recriar ou desconstruir a categoria “mulher” é um trabalho constante e de enorme importância nesse confronto, e a arte, como afirma Pollock (2007, p. 60-61), enquanto conjunto de práticas significantes, que produzem significados, pode ser mobilizada para fazê-lo:

O significado do termo mulher é efetivamente instalado em posições econômicas e sociais específicas e é constantemente produzido na linguagem, em representações feitas para as pessoas que ocupam essas posições econômicas e sociais [...] A categoria mulher é de profunda importância para a ordem de uma sociedade. Portanto, ela deve ser entendida como algo que precisa ser incessantemente produzido por meio de um conjunto de práticas e instituições sociais, assim como seus significados são constantemente negociados nos sistemas significantes da cultura, como um filme ou uma pintura.

6. Considerações finais

Adjetivo Feminino surgiu, antes de mais nada, da pungente mas, naquele momento, turva sensação de que certas palavras têm o poder de um ato. Não sozinha, mas com cada relato recebido, fui compreendendo que elas são capazes de atingir os corpos como facas ou alfinetes, modelar condutas com mãos invisíveis e fechar portas e caminhos. Os adjetivos ouvidos pelas participantes do trabalho deixaram marcas, produziram efeitos em suas vidas.

Conscientemente ou não, como aponta Judith Butler (2021), aquelas falas ecoam concepções historicamente construídas, reiteradas pelos sujeitos falantes. São concepções

¹⁰ Para informações detalhadas, com estatísticas e dados de diversos países, ver a publicação da pesquisa realizada por Giunta (2021).

que tentam aprisionar as mulheres em posições submissas, objetificantes, limitando suas possibilidades de existência e, especialmente, restringindo sua presença na esfera pública, seja esta a do trabalho, da cidade, ou da arte. Elas não são, contudo, transmitidas apenas por homens: as próprias mulheres, com frequência, as reproduzem, ou incorporam o que é dito sobre si, já que estão imersas nessas mesmas estruturas. Este trabalho, portanto, não trata somente de uma oposição a falas machistas e misóginas, mas também, muitas vezes, de um exercício interno, feito por cada participante, de recontar suas histórias e imaginar ou praticar possibilidades de ser para além do que cada palavra tentou encerrar.

Trazendo a instância do dicionário, que, em geral, pretende informar com pressuposta neutralidade o que significam as palavras de um idioma, esse livro de artista vai no sentido contrário, demonstrando que a linguagem não é, jamais, neutra. Enquanto dicionários tradicionais buscam consolidar todos os sentidos possíveis de um termo, chegando ao esgotamento, *Adjetivo Feminino* incorpora, por outro lado, o saber de que palavras possuem uma dimensão significante, sempre aberta a novos significados.

Acredito que a arte, justamente, enquanto conjunto de práticas significantes, tem um importante papel na produção dos sentidos que categorias como “mulher”, e outras, adquirem na sociedade. Nesse caminho, é essencial a presença de mulheres no campo artístico – ainda defasada, conforme demonstra Andrea Giunta (2021) em estudos recentes – para levar a público (ou poderia dizer, no caso deste trabalho, *publicar*) visões, falas e ideias que confrontem as estruturas que tentam relegá-las às sombras. No caso de *Adjetivo Feminino*, isso é feito de forma ainda mais plural, através de sua dimensão participativa.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOCCHINI, Bruno. Mulheres têm rendimento 21% inferior ao dos homens, mostra pesquisa. **Agência Brasil**, 06 mar. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2023-03/mulheres-tem-rendimento-21-inferior-ao-dos-homens-mostra-pesquisa>. Acesso em: 07 dez. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.

CHADWICK, Whitney. **Mujer, arte y sociedad**, Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina, 2021.

HIRATA, Helena, et al. (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOOKS, bell. **Talking Back: thinking feminist, talking black**. Boston: South End Press, 1989.

IBGE. Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102020>. Acesso em: 07 dez. 2023.

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

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

ONU. **Chefe da ONU alerta para aumento da violência doméstica em meio à pandemia do coronavírus**. 20 abr. 2020. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/85450-chefe-da-onu-alerta-para-aumento-da-violencia-domestica-em-meio-pandemia-do-coronavirus>. Acesso em: 30 mar. 2021.

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. *In*: REIMAN, Karen Cordero; SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

RACHEL, Denise Pereira. As mulheres andam mal: das aulas erráticas às aulas vazias na emergência dos mapas do medo. **Rascunhos**, Uberlândia, MG, v.5, n.3, p. 36-59, dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/43163/24962>. Acesso em: 19 jul. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007.

Recebido em 30/01/2024

Aceito em 02/05/2024

OPORTUNISMO NARRATIVO E VISUAL EM CURITIBA: O CASO DA FONTE DE JERUSALÉM NA DÉCADA DE 1990

Fernando Cardoso¹

RESUMO: Situada no bairro Seminário em Curitiba, a obra *Fonte de Jerusalém* da artista curitibana Lys Áurea Buzzi trata-se de um trio de esculturas aladas sobre um pedestal em concreto armado instaladas no ano de 1995. Tal complexo escultórico foi realizado sob encomenda do então prefeito da capital paranaense Rafael Valdomiro Greca de Macedo, durante sua primeira gestão (1993-1996). De acordo com as fontes, alterações no âmbito estrutural e temático foram realizadas de maneira compulsória pela gestão municipal em desacordo com as intenções primárias da encomenda. Desta maneira, este artigo pretende identificar e interpretar o oportunismo narrativo experimentado pelas “anjas” de Buzzi. Como uma forma de contextualizar a postura de Greca, o texto aponta alguns aspectos da história urbanística da cidade a partir dos escritos de Dennison de Oliveira (2000). Ademais, para aprofundar as problematizações relativas à memória, o artigo foi fundamentado no texto de Andreas Huyssen (2014). Quanto às fontes textuais, o levantamento foi realizado em sites locais e institucionais, bem como em redes sociais. Em resumo, o artigo interpreta a imposição plástica e temática sobre o que era para ser chamado de *Memorial às Américas*.

Palavras-chave: *Fonte de Jerusalém*; Lys Áurea Buzzi; Memória; Oportunismo narrativo.

NARRATIVE AND VISUAL OPPORTUNISM IN CURITIBA: THE FONTE DE JERUSALÉM'S CASE IN THE 1990S

ABSTRACT: Located in the Seminário neighborhood in Curitiba, the artwork *Fonte de Jerusalem* by the Curitiba-based artist Lys Áurea Buzzi, is a trio of winged sculptures on a reinforced concrete base installed in the year of 1995. This sculptural work was commissioned by the then Mayor of the capital of Paraná, Rafael Valdomiro Greca de Macedo, during his first term (1993-1996). According to the sources, changes in the structural and thematic scope were carried out on a compulsory basis by the municipal management in disagreement with the primary intentions of the commission. Therefore, this article intends to identify and evaluate the narrative opportunism experienced by Buzzi's “angels”. As a way of contextualizing Greca's stance, this text points out some aspects of the city's urban history from the writings of Dennison de Oliveira (2000). Furthermore, to deepen the problematizations related to memory, this article is based on the text by Andreas Huyssen (2014). As for textual sources, the survey was carried out on local and institutional websites, as well as on social media. In summary, this article interprets the plastic and thematic imposition of what was to be called a *Memorial às Américas*.

Keywords: *Fonte de Jerusalém*; Lys Áurea Buzzi; Memory; Narrative opportunism.

¹ Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) na linha de pesquisa: Arte, Memória e Narrativa (AMENA). Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP). Docente efetivo no município de Bombinhas/SC. Email: fcardoso10@hotmail.com

Introdução

O presente escrito objetiva interpretar o oportunismo plástico, narrativo e político sobre a obra *Fonte de Jerusalém* (1995), da artista curitibana Lys Áurea Buzzi. A artista recebeu o convite para produzir 3 esculturas aladas, de 3 metros de altura e 600 quilos cada uma, do então prefeito de Curitiba, Rafael Valdomiro Greca de Macedo, que ascendeu ao posto do executivo municipal em janeiro de 1993, impulsionado por Jaime Lerner², a quem substituiu na prefeitura. O pedido foi feito sob a temática de uma homenagem ao continente americano, a qual balizou a construção imagética das figuras esculpidas por Buzzi. Instalada ao meio de uma rotatória no bairro Seminário na capital paranaense, a obra de Buzzi sofreu alterações em seu projeto original, desde sua concepção como *Memorial às Américas*. No entanto, foi em sua inauguração que a gestão municipal efetuou a maior imposição. *A Fonte de Jerusalém* servirá como um estudo de caso para se pensar a postura política de Greca e as imposições enfrentadas pelas produções estéticas do período.

Quanto às fontes textuais, o levantamento foi realizado em sites institucionais, sites locais e redes sociais, além de acervo pessoal. Entre tais fontes estão: publicações sobre a obra; comentários da artista e um livro de Rafael Greca sobre a história local, o qual aborda o contexto da inauguração do monumento. A estrutura do texto apresenta-se em dois tópicos. O primeiro, como uma forma de contextualizar a postura de Greca, com o auxílio dos escritos de Dennison de Oliveira, aponta alguns aspectos da história urbanística da cidade, com destaque àqueles vinculados a Jaime Lerner, um dos maiores impulsionadores da carreira política do então prefeito. O segundo tópico, por sua vez, discute e interpreta as imposições realizadas sobre a obra, desde alterações no projeto até a mudança de significado pelos agentes políticos. Inclui-se neste momento, ainda, a visão da artista sobre tais interferências em sua produção. Por fim, o tópico conta com uma discussão sobre memória fundamentada no texto de Andreas Huyssen.

² Jaime Lerner foi prefeito da cidade de Curitiba por três vezes. A primeira e a segunda gestões ocorreram durante a ditadura militar. Em 1971 foi indicado pelo então governador Haroldo Leon Peres, do ARENA, e ficou no cargo até 1975. Na segunda vez foi indicado pelo governador Ney Braga, do PDS, ficando no cargo de 1979 a 1984. Sua terceira passagem na prefeitura ocorreu entre os anos de 1989 e 1992. Foi também governador do Estado do Paraná por duas gestões consecutivas, de 1995 a 2003.

Curitiba: laboratório de experiências urbanísticas

De “laboratório de experiências urbanísticas” dos anos 70 à “Capital ecológica” dos anos 90 (Oliveira, 2000, p. 15), Curitiba foi comandada e está indissociavelmente ligada à imagem de Lerner e seu grupo, que projetou na cidade durante décadas a imagem positiva de sua gestão urbana. Promovido de maneira difusa, o *marketing* institucional levou a cidade à condição de modelo para todo o país e criou a impressão de um Brasil “que deu certo” ao exterior. Curitiba, a cidade modelo; cidade planejada; capital brasileira da qualidade de vida; cidade moderna e humana; capital ecológica; capital de Primeiro Mundo são algumas das sínteses mais recorrentes que compõem a imagem da cidade (Garcia, 1994). No entanto, uma leitura mais atenta dessas sínteses permite identificar a mitificação que as permeia. Essas representações parciais destacam apenas os aspectos positivos do cenário urbano de Curitiba, omitindo qualquer outro que contrarie a ideia de modelo.

Nem poderia ser de outra forma. Afinal, as representações que se pretendem hegemônicas interpretam a realidade à sua maneira. É precisamente sua parcialidade, seu caráter incompleto e suas ênfases obsessivas que lhes conferem um mínimo de credibilidade e coerência (Oliveira, 2000, p.16).

Apesar disso, embora estas sínteses não sejam completas ou as mais fidedignas, não se pode afirmar que são meras representações grosseiras. Até porque não se sustentariam durante décadas no imaginário curitibano se não aludissem a certos aspectos da realidade (Oliveira, 2000). Mas, ainda assim, cabe destacar que a cidade de Curitiba se camufla nessas sínteses e oculta outros aspectos tão ou mais relevantes para o entendimento de seu processo histórico e identitário.

Pode-se dizer que as transformações urbanas enfrentadas por Curitiba durante a influência de Lerner tiveram como ponto de partida o Plano Preliminar de Urbanismo de 1965 (PPU). Com poucas modificações, o PPU tornou-se o Plano Diretor da cidade (PD) em 1966, o qual foi executado pelo Instituto de Planejamento e Pesquisa Urbana de Curitiba (IPPUC) (Souza, 2001). O PPU foi um plano de caráter global que tinha como premissa a reordenação total da cidade a fim de modernizá-la e promover desenvolvimento econômico. Esse documento representava uma racionalidade urbanística e pretendia articular o planejamento do espaço e o governo da população curitibana. Com o objetivo de atribuir características técnicas e espaciais para o progresso econômico, o PPU, a partir do olhar dos

urbanistas, traçou um perfil da população no qual o pobre, habitante de regiões dadas como insalubres, tornou-se, em termos estatísticos, invisível para tal planejamento.

Neste procedimento de construção de um perfil populacional, foi levado em conta o espaço a ser valorizado, e a história construída pelos técnicos destacava uma população de origem europeia. Para tanto, e como forma de confirmar essa origem, havia a necessidade de indicar quem seria o “contrário” desse perfil, de evidenciar quem era o “outro” nessa construção narrativa. Com isso podemos destacar, dentre outras coisas, a faceta étnica como um dos aspectos das políticas patrimoniais, culturais e de infraestrutura que foram promovidas na cidade de Curitiba, e que resgatam de forma específica a memória e a cultura imigrante. Afinal, a parcela de imigrantes que deveria ser exaltada era, de acordo com o grupo lernista, aquela originária da Europa, o que é significativo, pois representa a origem do grupo dirigente do período. Os valores e costumes alemães, poloneses e italianos foram e ainda são os mais privilegiados ou valorizados no âmbito urbano de Curitiba. A celebração destes grupos corrobora a imagem da Curitiba “europeia” e de “primeiro mundo” (Oliveira, 2000, p. 56). Por consequência, essa pré-seleção já indicava os espaços e grupos que as diretrizes dos Planos urbanos iriam atingir, deixando de fora do âmbito planejado todos os “outros” que não se enquadravam nessa concepção eurocêntrica, como os negros, indígenas e nordestinos.

Essa prática que marginaliza certos grupos não se restringiu às gestões de Lerner, sendo também levada a cabo por seus sucessores, como o próprio prefeito Rafael Greca (1993–1996), o qual reafirma esse posicionamento étnico a partir das obras de arte encomendadas por sua gestão. A exaltação da presença de etnias europeias na composição da cidade busca realçar, ou ao menos rememorar, um discurso no qual o imigrante europeu é símbolo de trabalho, ordem e progresso social. Tais características atribuídas à cidade de Curitiba foram adotadas por grande parte de seus próprios moradores, que optaram por acatar tal ideia e se imaginar como parte integrante e integrada desse processo modernizador (Viacava, 2009). Afinal, a articulação de um conjunto de características constrói o sentido de pertencimento ao coletivo, e todo esse discurso alinhado às sínteses vinculadas à cidade permite, de certo modo, a defesa da identidade da cidade frente ao olhar externo, mesmo quando a realidade cotidiana, com suas contradições e conflitos sociais, encontra-se em franco contraste com as qualidades presentes na mítica imagem construída por certo grupo (Garcia, 1994). Esse conjunto de estereótipos, caros à minoria dominante da cidade, foi

fundamental para a organização de um senso comum curitibano que ainda promove a manutenção da imagem da cidade e do mito urbano.

Embora o PPU tenha sido elaborado em 1965 e o Plano Diretor em 1966, o marco temporal das transformações por eles preconizadas é o início da década de 1970. Durante o primeiro mandato de Jaime Lerner como prefeito (1971–1975), foram colocadas em prática partes essenciais do PD, como a construção das vias estruturais, a criação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC), a pedestrianização do Centro, a criação do Setor Histórico, a criação de parques e áreas verdes, o estabelecimento dos ônibus expressos, entre outras coisas. “De fato, em poucos anos essa gestão idealizou e materializou as estratégias de intervenção no espaço urbano previstas no plano diretor da cidade. E assim fazendo, ela garantiu de antemão que as reformas seriam irreversíveis” (Oliveira, 2000, p. 57). Essas transformações urbanas foram continuadas pelo prefeito Saul Raiz (1975–1979) e pela segunda gestão de Jaime Lerner no executivo municipal (1979–1982). O IPPUC, Instituto de Planejamento e Pesquisa Urbana de Curitiba, de acordo com a lei que o criou, foi, durante essas gestões e nas sucessoras, o responsável por elaborar e detalhar projetos, controlar e implementar o Plano Diretor e, em casos especiais, executar projetos em cooperação com outros setores da administração pública. “Tratava-se, pois, essencialmente, de instância de planejamento, vinculado diretamente ao prefeito como órgão de assessoramento” (Oliveira, 2000, p. 97).

Na terceira gestão de Jaime Lerner (1988–1992), no entanto, houve o esgotamento do Plano Diretor e, em função disso, o prefeito optou por uma mudança de enfoque substancial, deixando os discursos e práticas relacionados ao planejamento urbano em segundo plano. A partir dali sua atuação se dedicou às realizações de ordem estética, e a uma política setORIZADA voltada ao meio ambiente, propostas que repercutiram local, nacional e internacionalmente (Oliveira, 2000). As principais produções com apelo estético daquele período foram a Ópera de Arame, o Jardim Botânico e a Rua 24 Horas, executadas em um curto espaço de tempo, apelando para novas tecnologias e visando sempre um grande impacto visual. Alinhadas à espetacularização do cenário urbano estavam ainda as estações tubo, com suas concepções estilísticas futuristas que, junto com a Ópera de Arame, representam a falta de preocupação real com a eficiência da operação e do espaço. Seja como for, com essas propostas a cidade atualizou seu mito de vanguarda urbanística da primeira gestão Lerner, reforçando a imagem de uma administração pública competente (Oliveira, 2000).

As realizações de ordem estética não findaram com a saída de Lerner do executivo municipal, pois seu sucessor Rafael Greca deu continuidade à realização de obras de grande efeito visual, como os Faróis do Saber e as Ruas da Cidadania, mantendo também a ênfase na política ecológica. Entretanto, Greca inaugurou uma nova frente de atuação, dessa vez direcionada às produções artísticas, muitas delas mantendo o apego às etnias europeias, mas também outras tantas incluindo um viés religioso, quase sempre destacando o catolicismo, sua religião pessoal. Essas obras perpassam as diversas linguagens artísticas e foram encomendadas, em sua maioria, a partir do interesse do próprio prefeito, atendendo sua vontade e gosto pessoal. Diferente das transformações estruturais enfrentadas pela cidade na década de 1970, as obras encomendadas na gestão Greca não funcionaram como um meio de exclusão da presença física de certos grupos, mas o isolamento veio a partir do apagamento de seus rastros via supressão simbólica, já que as produções imagéticas se detiveram ainda ao mesmo discurso.

O contexto histórico acima, alinhado às especificidades visuais da obra de Buzzi, nos revela que há uma continuidade de um certo pensamento e a manutenção de aspectos já trabalhados em gestões municipais anteriores.

De Memorial às Américas à Fonte de Jerusalém

Rafael Valdomiro Greca de Macedo concorreu à prefeitura da cidade em outubro de 1992 pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT) e venceu as eleições no primeiro turno com 53% dos votos válidos. Foi empossado em janeiro de 1993, e durante sua administração deu continuidade ao modelo de gestão urbana criado pelo grupo do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) e pela equipe liderada por Jaime Lerner nos anos anteriores. No primeiro ano de sua gestão a cidade de Curitiba comemoraria seus 300 anos, a 29 de março de 1993. Aproveitando o ensejo, a prefeitura de Greca promoveu durante toda a gestão eventos vinculados ao aniversário do tricentenário da cidade, e contratou diversos artistas para a produção de esculturas, pinturas e painéis com temáticas vinculadas à comemoração e à história local. De fato, ocorreu uma espécie de corrida contra o tempo para produzir o maior número possível de obras dentro dessa gestão de quatro anos.

O envolvimento de Greca nas comemorações dos 300 anos de Curitiba deu-se antes mesmo de sua investida como prefeito. Em 1992, de acordo com Margarita Sansone, esposa

de Rafael Greca, durante seu último mandato como deputado e antes de se tornar prefeito pela primeira vez, Greca foi designado por Lerner, quando este era o representante do executivo municipal, a assumir a presidência da Comissão dos 300 anos, grupo que organizaria e encaminharia as festividades do tricentenário da cidade na gestão que estava por vir (Sansone, 2000).

Parte das obras que Greca “mandou” confeccionar apresentam figuras e símbolos que celebram sua própria gestão, sua religião e sua ascendência italiana, as quais estão abrigadas em departamentos da prefeitura e logradouros públicos. O complexo escultórico *Fonte de Jerusalém*(FIGURA 1) servirá como um estudo de caso que, para além da abordagem temática da religião, comum aos pedidos do prefeito, nos auxiliará a interpretar o oportunismo narrativo da gestão Greca frente às produções artísticas da época.

FIGURA 1 – *FONTE DE JERUSALÉM*, 1995. LYS ÁUREA BUZZI (ESCULTURAS) E FERNANDO CANALLI (PEDESTAL), CURITIBA.



FONTE: BLOG CIRCULANDO POR CURITIBA (2021).

Instalada na Praça Pedro Gasparello, ao final da Avenida Sete de Setembro, esquina com Avenida Arthur Bernardes no bairro Seminário em Curitiba, a obra da artista Lys Áurea Buzzi (FIGURA 1) está sobre um pedestal em alvenaria e concreto armado de 14,5 metros de altura projetado pelo arquiteto Fernando Canalli. O trio de esculturas de anjos em bronze foi instalado ao final de 1995 e elas pesam aproximadamente 600 quilos cada uma. As “Anjas”, como as nomeou a artista, com mais de três metros de altura, são figuras femininas com seus corpos magros envoltos em “tecidos” que, devido ao movimento proposto, parecem ser finos e leves, sugerindo vestidos. Suas disposições na plataforma formam um triângulo, estando uma de costas para a outra. Como bailarinas, tocam o chão do pedestal com as pontas dos pés. As asas abertas indicam que acabaram de “pousar” enquanto o “movimento” dos corpos e a posição dos braços insinuam uma dança leve e lenta. Seus braços abertos também indicam acolhimento. Sob as figuras, há um enorme pedestal que, por sua vez, apresenta quatro finas cascatas d’água que escorrem pelos seus quatro lados até atingir a base. Esta é formada por um espelho d’água que circunda todo o complexo escultórico. Junto desta base encontram-se chafarizes que lançam água de encontro ao pedestal. Logo abaixo do meio dessa estrutura que sustenta o trio de anjos encontram-se azulejos brancos com inscrições em azul do trecho bíblico indicado como “Salmo 137”.

A princípio, e de acordo com a artista, a encomenda feita pelo então prefeito de Curitiba, Rafael Greca, pretendia homenagear o continente americano e, portanto, o monumento seria chamado de *Memorial às Américas*. Neste caso, as “anjas” (FIGURA 2), como se refere Buzzi às imagens, representariam as Américas do Norte, Central e do Sul.

FIGURA 2 – DETALHE DO COMPLEXO ESCULTÓRICO *Fonte de Jerusalém*, 1995, LYS ÁUREA BUZZI (ESCULTURAS) E FERNANDO CANALLI (PEDESTAL), CURITIBA.

FONTE: BLOG CIRCULANDO POR CURITIBA (2021).

Assim, com esse tema proposto, a artista deu início à concepção e produção das esculturas. Contudo, no momento da inauguração, aproveitando a oportunidade da visita do prefeito de Jerusalém a Curitiba, Greca oferece o monumento como homenagem ao aniversário de três mil anos da cidade administrada pelo visitante.

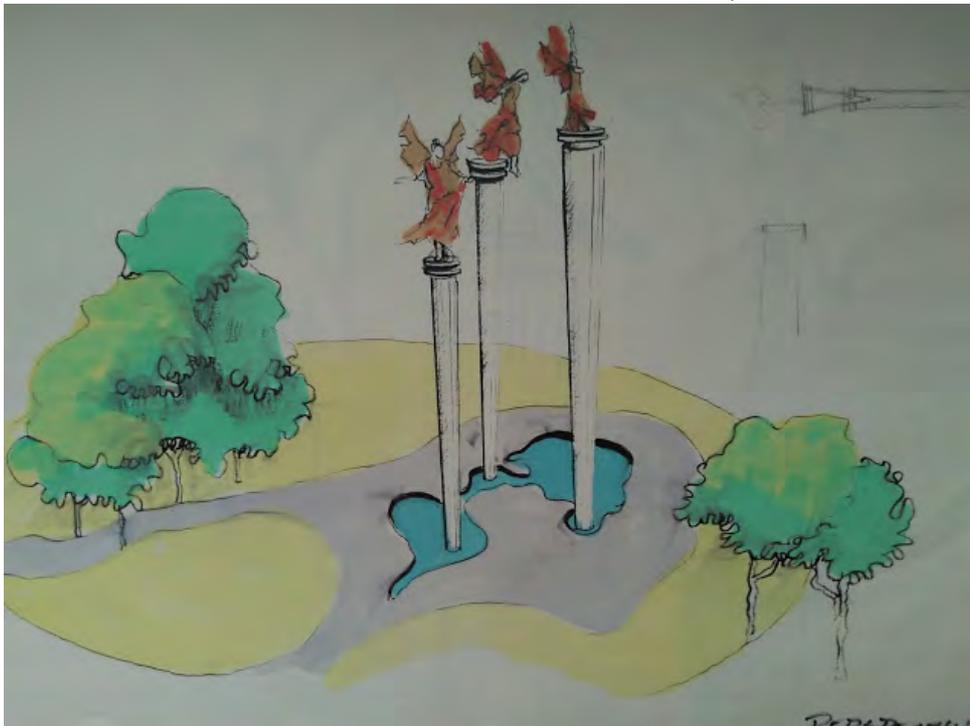
Em 1996, quando terminava meu mandato de prefeito dos 300 anos de Curitiba, o então prefeito de Jerusalém, Ehud Olmert, mais tarde chanceler de Israel, visitou nossa capital. Nosso hóspede de honra inaugurou ao nosso lado, em presença do então governador do Paraná, Jaime Lerner, a Fonte de Jerusalém, na perspectiva monumental das avenidas Sete de Setembro, Silva Jardim e Mário Tourinho/Arthur Bernardes. Havia idealizado o monumento para recordar as três vertentes de espiritualidade que brotam do rochedo da Cidade Santa: o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo. No grande prisma que sustenta as três esculturas aladas – os Anjos comuns às tradições monoteístas –, fiz gravar trechos dos Salmos do rei Davi, poeta e profeta (Macedo, 2016, p. 284).

A proposta inicial do projeto previa que cada “anja” estivesse instalada em colunas individuais com alturas diferentes, todas sobre um espelho d’água o qual, em formato estilizado, sugeria o mapa do continente americano. A imagem disposta no pedestal mais alto, o anjo com braços abertos voltados para cima, representaria a América do Norte. O seguinte,

representando a América Central, estaria no pedestal do meio com o corpo curvado para baixo e, por fim, na plataforma mais baixa, estaria a estátua que representaria a América do Sul. De acordo com um site que reúne fotos e histórias da cidade, com o endosso da artista, o projeto previa ainda o aproveitamento da maior parte da vegetação da rotatória, retirando apenas o que fosse necessário para dar visibilidade ao monumento (Circulando por Curitiba, 2021).

Sem dúvida ocorreram diversas modificações sobre o projeto inicial (FIGURA 3) que, de acordo com as fontes, não tiveram a participação da artista. Destacam-se a unificação dos anjos em um único pedestal; a retirada por completo da vegetação que rodeava o local e, é claro, o motivo pelo qual foram concebidas as estátuas, passando de uma homenagem às Américas, a uma homenagem aos três mil anos de Jerusalém. A nova concepção intitulada *Fonte de Jerusalém* carrega a narrativa de que cada anjo representa uma religião monoteísta diferente, para as quais Jerusalém é uma cidade sagrada: cristianismo, islamismo e judaísmo.

FIGURA 3 – PROJETO DO MEMORIAL ÀS AMÉRICAS, 1995.



FONTE: BLOG CIRCULANDO POR CURITIBA (2021).

Há ainda, dentro desse contexto de imposições realizadas por tal gestão, um equívoco em relação ao Salmo bíblico que rodeia a sustentação das esculturas: ocorre que a inscrição está identificada como sendo do Salmo de número 137. Porém, a citação provém do Salmo 127:1. Sobre a situação, Buzzi diz que:

[...] é triste saber que em 23 anos nossa prefeitura não teve condições de arrumar o azulejo do Salmo, que representa somente uma migalha no contexto todo, mas que tem conteúdos bem diferenciados; com isso registra-se o descaso, o descuido nas divulgações, que mudam o sentido da essência da criação; os salmos escolhidos aleatoriamente pelo prefeito deveriam ter sido corrigidos, mas o descaso não foi só para comigo, foi [e] é também para com as Américas, com as religiões monoteístas e [com] nossa população, pois impõe uma estória que, na verdade, era outra. Tudo isso, a meu ver, poderia ter sido amenizado se mantivessem as Américas homenageando Jerusalém: teria sido uma homenagem mais abrangente, onde as Anjas permaneceriam com seu real significado, sem, contudo, deixar de aproveitar a oportunidade que surgiu de homenagear Jerusalém. São as histórias, dragadas pelas estórias ... Talvez um dia possamos, com publicações como esta, registrar na memória que é por isso que as ANJAS estão lá ancoradas num pedestal que as prende a uma estória mal contada, e que [elas] não têm intenção alguma de desrespeitar as religiões mencionadas. São 23 anos sem qualquer manutenção ou verificação da fixação das esculturas que sofrem ações climáticas constantes; a única preocupação é com a tinta do pedestal. Então, se trocar um azulejo é tarefa ainda difícil, imagine o que é uma conscientização de que não se cria um monumento assim para deixá-lo largado no tempo. E isso serve para qualquer obra pública, pois é patrimônio da cidade. É preciso cuidar do que se cria, sempre. Gratidão pela pontuação. Mais um registro sobre as Anjas de Curitiba, que foi uma oportunidade incrível, que envolveu muita dedicação, determinação e superação para realizar. Gratidão eterna aos que ajudaram nessa jornada e ao prefeito Rafael Greca por ter me dado a oportunidade de criá-las. Mas sozinha, não tenho como cuidar delas, é preciso aqui também do olhar carinhoso e cuidadoso [da administração pública]. Quem sabe nesta gestão possamos reestabelecer a "luz" (literalmente, em todos os aspectos dessa obra :) LYS. [SIC]. (Circulando por Curitiba, 2021).³

A autora, neste comentário feito ao relato do site *Circulando por Curitiba*, no ano de 2019, mostra-se preocupada com a mudança no sentido da criação e na falta de correção do Salmo citado. Entretanto, vê que uma possibilidade de amenizar a imposição narrativa feita pelo prefeito teria sido manter um monumento às Américas, mas, por conveniência, homenageando Jerusalém. Para ela, com essa homenagem mais ampla, as "Anjas" manteriam seu significado inicial e não se perderia a oportunidade de homenagear as religiões monoteístas e a cidade sagrada a elas. Com isso, Buzzi demonstra não se importar tanto diante da imposição temática feita à sua obra, desde que tivessem mantido, em parte, o significado primeiro de sua concepção. Quando a artista concorda que o monumento, além de homenagear as Américas, também incluísse a narrativa Jerusalém, acaba, de certo modo,

³ Transcrição de citação de acordo com a fonte original, com algumas correções no texto, que foi escrito como comentário a uma publicação na internet, possivelmente de modo rápido e sem se ater a falhas de digitação.

concordando com o prefeito em alterar, conforme convém, a narrativa do complexo escultórico. Encerrando seu comentário, Lyz agradece a oportunidade de produzir as esculturas encomendadas pelo prefeito e, utilizando uma palavra comum aos discursos de Greca -“luz” -, reitera os cuidados que a obra merece e necessita. Na época deste comentário, Rafael Greca estava em seu segundo mandato como prefeito de Curitiba.

Buzzi, em outro momento, para um site com temática similar ao anterior, diz o seguinte:

Sou autora das Anjas da Fonte de Jerusalém.

O monumento situa-se na Praça Pedro Gasparello, uma rotatória, ao final de Av. Sete de Setembro [esquina] com a Av. Arthur Bernardes, em Curitiba-PR. Me sinto muito feliz de ter realizado essas esculturas para a cidade na qual nasci, e que, pela implantação, acabou sendo um ponto focal e de referência urbana em nossa cidade.

Este ano [2020], no dia 22 de dezembro, elas completam 25 anos.

Foi um grande desafio realizá-las para o Memorial às Américas, que deveria ter sido inaugurado nesse mesmo local, mas que, por interesses políticos, à [minha] revelia, intempestivamente, foi inaugurado como Fonte de Jerusalém.

Deletaram a homenagem às Américas, inventaram a representação religiosa, mas o verdadeiro sentido da criação das Anjas é que homenageio as mulheres, que trazem à vida a todos que povoam as Américas...e todo nosso planeta e, por isso, cada América é representada numa forma feminina.

VIVA CURITIBA!

Essa é a real história desse monumento realizado para nossa cidade. [SIC]. (BUZZI, 2021).⁴

A partir do que relata a própria artista em seus comentários sobre textos veiculados na internet, voltados à sua obra, interpreta-se que não houve sua participação na decisão da nova homenagem e, ao que tudo indica, a escolha da nova memória e significado das Anjas surgiu de acordo com interesses políticos. Conforme o site (Circulando por Curitiba, 2021): “No final de 1994, na gestão do prefeito Rafael Greca, a arquiteta foi convidada a executar três esculturas de anjos (exigência do prefeito) que seriam o destaque de um monumento a ser instalado na rotatória.” Apoiando-se na premissa de que os anjos foram escolha do prefeito, as esculturas femininas aladas viabilizam ao público visitante distingui-las mais como “anjos” do que como uma simbologia às Américas, uma vez que todo o contexto do espelho d’água em formato estilizado do Continente Americano, que colaborava com a narrativa

⁴ Transcrição de citação de acordo com a fonte original, com pequenas correções.

inicial, foi retirado do projeto. Pelo que as fontes indicam, a escolha dos anjos pelo prefeito já explicitava seus usos.

De acordo com Huyssen, “para alguns, essa obsessão recente com a memória marca uma necessidade crescente de historicidade num mundo de obsolescência planejada, bem como no presente em eterna expansão da cultura de consumo.” (Huyssen, 2014, p. 139). A Memória às Américas, talvez, tenha se tornado, segundo a visão de Greca, obsoleta antes mesmo da inauguração do monumento e, por isso, a mudança de foco. Independentemente da memória a ser vinculada ao monumento, o contexto da encomenda até a inauguração do complexo escultórico revela uma visão mercadológica da memória, que é tratada como um produto, uma mercadoria a ser oferecida de acordo com o gosto do cliente. Provavelmente os “frutos” a serem colhidos com a homenagem à Jerusalém se mostraram maiores do que os que viriam de uma homenagem às Américas. Com isso, e concordando com James Young⁵ (2005 citado por Huyssen, 2014, p.148), podemos dizer que as discussões em torno do projeto e do significado dos memoriais talvez sejam, de fato, mais importantes que os próprios memoriais construídos. Afirmação que endossa a necessidade de uma maior participação de grupos diversos e heterogêneos nas decisões concernentes à produção simbólica, a fim de evitar uma memória oficial baseada em escolhas subjetivas e pessoais.

Esse contexto, em que a ocasião define o significado da obra, evidencia uma falta de preocupação com a memória. De acordo com Huyssen, “a própria memória pode tornar-se uma mercadoria a ser colocada em circulação por uma indústria voraz da cultura, sempre em busca de novos floreados” (Huyssen, 2014, p. 139). Do mesmo modo que, nas gestões anteriores, não havia uma preocupação real com a funcionalidade das estações tubo ou com a acústica da Ópera de Arame, em que a agenda evidenciava a velocidade da inauguração dos projetos e a estilística futurista. Aqui, pouco importa se os anjos representam as Américas ou são monoteístas, o que está em jogo é o momento da inauguração; a inscrição na placa inaugural; a oportunidade de homenagear uma figura pública; as fotos nos jornais ao lado dos pares; entre outras coisas. Não é a memória que importa, mas sim o momento festivo. A falta de manutenção do monumento, mencionada pela artista, também é uma consequência das ações patrimoniais voltadas somente para o viés propagandístico.

⁵ YOUNG, James. **At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture.** New Haven: Yale University Press, 2000.

Aproximando os aspectos da gestão Greca das gestões anteriores, vê-se uma priorização em “inaugurar” e em produzir espetáculos sucessivos. O patrimônio é pensado via aceleração: é preciso produzir rápido para um consumo rápido. Há um receio do “esquecimento”, não pensando no monumento, mas na gestão. A administração Lerner foi marcada pela velocidade de inauguração de espaços públicos como a Rua 24 Horas, o Jardim Botânico e a Ópera de Arame que, com suas estruturas tubulares de encaixe, possibilitaram suas instalações em tempo recorde. Foram construções que definiram sua gestão. No caso de Greca, foram sucessivas inaugurações de produções artísticas, quase sempre carregadas com temáticas pessoais voltadas à religião católica e à imigração italiana. Citamos aqui, entre outras, a escultura *Nossa Senhora da Luz dos Pinhais* (1993), homenagem à padroeira de Curitiba, esculpida pela artista Maria Inês Di Bella, e o *Monumento à Piedade Cristã* (1995), de Marcelo Francalacci. Há também aquelas voltadas aos imigrantes italianos, como *Leão de São Marcos*, localizado na entrada do bairro Santa Felicidade, e *Fonte da Memória*, do curitibano Ricardo Tod, inaugurada em 1995. A cidade de Curitiba conta com mais de 20 produções artísticas inauguradas pela administração de Rafael Greca. Mesmo tendo suas temáticas particulares, esses monumentos, assim como os grandes espaços arquitetônicos de Lerner e a *Fonte de Jerusalém*, celebram uma gestão, um prefeito e seus feitos. São resultado de um projeto político elaborado com vistas para o futuro.

Conclusão

A obra de Buzzi, *Fonte de Jerusalém*, serviu como um estudo de caso para analisar e interpretar as imposições efetuadas pela gestão de Rafael Greca, como prefeito de Curitiba, sobre as produções estéticas e simbólicas da época. A partir do contexto histórico do urbanismo da cidade, que precede sua administração, observou-se a continuidade do aspecto da “aceleração”. Num primeiro momento, isso destacava-se via construções arquitetônicas de grande impacto visual, produzidas e instaladas em reduzidos períodos de tempo. A cada inauguração de um espaço já se anunciava o próximo, usando essa velocidade de construções e inaugurações como recurso para a manutenção e formulação de uma nova imagem da cidade. O mesmo efeito identifica-se na gestão Greca, quando, contudo, a aceleração estava atrelada às inúmeras inaugurações de obras de arte. Foram ao menos 20 produções artísticas encomendas por sua administração.

Um outro aspecto converge para o oportunismo narrativo, que vai desde as construções futuristas elegidas por Lerner, até as imposições simbólicas feitas sobre o *Memorial às Américas*. Apoiando-se na concepção de que foi ideia de Greca homenagear tanto às Américas quanto Jerusalém, percebe-se que sua vontade pessoal e suas intenções políticas guiaram a construção de uma memória e do imaginário local. Ainda desenvolvendo a dimensão narrativa, as sínteses recorrentes entre as décadas de 1970 e 1990, são, de certa maneira, escolhas institucionais que perpetuaram num imaginário coletivo apenas aspectos positivos destas gestões. Atuando da mesma forma, o oportunismo narrativo realizado por Greca revela interesses políticos em cada escolha e atribui à arte uma função de veicular doutrinas prontas.

Por fim, uma frente de atuação presente em todas essas gestões municipais – desde a primeira, de Lerner – foi a veiculação da imagem positivista de Curitiba via *marketing* institucional. Toda e qualquer inovação urbana ou produção plástica era lançada como um novo produto ao mercado consumidor, que deveria “superar” os produtos anteriores, já em circulação, conquistando ampla adesão social. Essa racionalidade, portanto, confunde cidadão com consumidor e cidade com mercado.

Referências

BLOG CIRCULANDO POR CURITIBA. **A Fonte de Jerusalém ou o Memorial das Américas?**.2019. Não paginado. Disponível em:
<http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2019/02/a-fonte-de-jerusalem-ou-o-memorial-das.html> . Acesso em: 8 fev. 2021.

BUZZI, Lys Aurea. **Sou autora das Anjas da Fonte de Jerusalém [...]** [s.l.], 24 de outubro de 2020. Facebook ANTIGAMENTE EM CURITIBA [grupo em rede social com fotos e história de Curitiba]. Disponível em:
<https://www.facebook.com/groups/417557358409468/permalink/1793402694158254/>
Acesso: 8 fev. 2021.

GARCIA, Fernanda E. S. Curitiba anos 90: Cultura e política na produção da imagem da cidade. In: XVIII Encontro Anual da ANPOCS, 1994, Caxambu. **Anais do Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambú: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 1994.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MACEDO, Rafael. G. **Curitiba: Luz dos Pinhais**. Curitiba: Solar do Rosário, 2016.

OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

SANSONE, M.P., **Fundação Cultural de Curitiba: no limiar do novo milênio**. Curitiba: Fundação Cultural, 2000.

SOUZA, Nelson. R. de. Planejamento urbano em Curitiba: Saber Técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 16, p. 107-122, jun. 2001.

VIACAVA, Vanessa M. R. Em busca da Curitiba perdida: Os mecanismos da construção de uma identidade curitibana. **Revista História Agora**, Curitiba, v. 7, p. 1-17, 2009.

Recebido em 03/01/2024

Aceito em 10/06/2024

A IMAGINAÇÃO ESTILIZADA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE WERNER HERZOG

Jéssica Frazão¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar como o diretor alemão Werner Herzog utiliza a imaginação para compor sua *mise en scène* documentária, de forma a construir momentos de sublimidade em sua narrativa, denominados de Verdade Extática. Metodologicamente, aplica-se a análise fílmica da imagem e do som (cinematográfica) de Aumont e Marie (2004), utilizada nos documentários *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum – A montanha luminosa* (1984). Em ambos os filmes, os protagonistas se engajam em esportes de aventura que destacam a importância do movimento físico, elemento significativo na narrativa herzogiana. Desse debate, emergem formas imaginativas em Herzog com constante uso de ensaio, repetição e autorreflexão, características utilizadas para que seus personagens alcancem a Verdade Extática.

Palavras-chave: Werner Herzog; Imaginação; Verdade Extática; Cinema Documentário.

THE STYLIZED IMAGINATION IN WERNER HERZOG'S DOCUMENTARY CINEMA

ABSTRACT: This research aims to analyse how the German director Werner Herzog uses imagination to compose his documentary *mise en scene* to build moments of sublimity in his narrative, called Ecstatic Truth. Methodologically, we use the picture and sound approach (iconic analysis), systematized by Aumont and Marie (2004) and applied to the documentaries *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* (1974) and *The Dark Glow of the Mountains* (1984). In both films, the protagonists engage in adventure sports that emphasize the importance of physical movement, a significant element in Herzog's narrative. From this debate, imaginative forms emerge in Herzog with constant use of rehearsal, repetition and self-reflection, characteristics used for his characters to reach the Ecstatic Truth.

Keywords: Werner Herzog; Imagination; Ecstatic Truth; Documentary Film.

¹ Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo e mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Foi bolsista pelo Programa CAPES-PrInt com estágio doutoral na Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemanha. É docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Joinville (UNIVILLE) e do Centro Universitário Sociesc. Integrante dos grupos de Pesquisa: História da Experimentação no Cinema e na Crítica (ECA-USP) e Humanitas - Núcleo de pesquisa em Epistemologias, Práticas e Saberes Interdisciplinares (UFSC). Suas áreas prioritárias se voltam para a crítica e teoria cinematográficas, teoria crítica e cinema documentário. Contato: jessifrazao@gmail.com

Introdução

O tema da Verdade Extática permeia constantemente as obras de Werner Herzog, sendo um termo frequentemente evocado em suas entrevistas como seu principal e mais fundamental princípio orientador. Em suas tentativas de explicação, Herzog descreve o conceito da Verdade Extática da seguinte maneira: “Existem camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe algo como uma verdade poética, extática. É algo misterioso e elusivo, que só pode ser alcançado por meio de fabricação, imaginação e estilização”² (HERZOG, 1999). Este enunciado é um dentre os doze postulados da *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*.

Quando cunhou o termo, Herzog imaginou e definiu uma condição de verdade antagônica do meramente factual, relacionada à essência do êxtase no mesmo sentido da palavra grega *ekstasis* (ir para fora de si mesmo), uma condição profunda que se torna possível por meio de um estado de sublimidade. O conceito é chave nesta investigação porque representa a compreensão herzogiana no que diz respeito à sua representação de realidade fílmica no documentário, observada pela ótica imaginativa de composição das imagens.

Como pretende-se sustentar, sua perspectiva imaginativa é representada por intermédio da ação do corpo humano, servindo de veículo para a expressão das subjetividades dos personagens no tocante às imagens. Assim como outros realizadores, Herzog escolhe os elementos fílmicos em cena de modo inventivo e singular, editando-os posteriormente para que seu público reconheça se tratar de uma obra do diretor. Nesse sentido, defendemos a proposta de que a construção da Verdade Extática figura, ela mesma, nesse universo imaginado.

A densidade do imaginário nos documentários herzogianos

Durante o Festival de Cinema de Hamburgo, foi apresentada ao público a chamada *Declaração de Hamburgo* (1979). Herzog assinou o documento juntamente com Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders e outros cinquenta e sete realizadores, que participavam direta ou indiretamente do movimento cinematográfico conhecido como Novo Cinema

² Todas as traduções utilizadas nesta investigação são livres, a menos que indicadas.

Alemão, e estavam em busca de liberdade, apoio e financiamento para suas produções. Influenciados pela Nouvelle Vague francesa, neorealismo italiano e pelo *Free Cinema* (na Grã-Bretanha), esses jovens cineastas pretendiam trazer relevância internacional à produção cinematográfica alemã, que desde a República de Weimar havia desaparecido.

Produzindo cinema no pós-guerra, questões culturais e políticas eram agora entrelaçadas aos problemas contemporâneos como moralidade burguesa, alienação da juventude, o desastre deixado pelo legado nazista e a vida cotidiana da sociedade alemã. Embora seus filmes fossem vistos por pequenas audiências, os cineastas entenderam que na Alemanha não havia mais uma tradição cinematográfica, e que ela deveria ser recriada. Conforme a declaração:

A força do cinema alemão é sua variedade. Em três meses iniciarão os anos 1980. *Imaginação não se permite ser governada*. Chefes de comissão não podem decidir sobre o que um filme produtivo deve fazer. O cinema alemão dos anos 1980 não pode mais ser governado por forças externas como comitês, instituições e interesses de grupos, como acontecia no passado. Acima de tudo: nós não vamos permitir que nos dividam. O filme de ficção do filme documentário; cineastas experientes de cineastas iniciantes; filmes que reflitam sobre o meio (de maneira prática os experimentais) dos filmes narrativos e dos filmes comerciais. Nós provamos nosso profissionalismo. Isso não significa que tenhamos que nos ver como uma associação. Nós aprendemos que nossos únicos aliados são os espectadores; isso significa as pessoas que trabalham, que têm desejos, sonhos e vontades, isso significa pessoas que vão ao cinema e que não vão, e isso também significa pessoas que conseguem imaginar um tipo de cinema totalmente diferente. Nós devemos continuar. (MACKENZIE, 2014, p. 174, *grifo nosso*).

Foi por meio do cinema documentário que muitos conseguiram explorar criativamente a realidade retratada, tornando opaca a diferenciação com o cinema ficcional. Ao considerar as possibilidades de experimentação, Frazão (2017, p. 96) assinala que “não é coincidência que praticamente todos os integrantes do Novo Cinema Alemão (...) iniciaram suas carreiras produzindo documentários”. Além da ficção, as possibilidades criativas advindas do documentário permitiram com que Herzog, realizador que começou a fazer filmes em 1962 e segue firme até hoje, com 81 anos, construísse um evidente cinema de autor [*Autorenkino*].

Para o diretor, não existem diferenças entre ficção e documentário. Ele reforça como as improvisações, fatos e histórias são construídas em todos os seus filmes de modo parecido, ou em outras palavras, todos “são altamente estilizados e cheios de imaginação” (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 79-80). Apesar das tentativas em diminuir tais diferenças, Herzog possui um

trabalho documental substancialmente maior do que o ficcional, além de filmar ficções em 35 mm, e documentários em Super 16 ou em formato digital (PRAGER, 2007). Não obstante, existe uma preocupação ética com os personagens retratados, próprias do universo documental, a exemplo de Timothy Treadwell em *O Homem urso (Grizzly Man)*, 2005).

Considerando imaginação como uma capacidade cognitiva de criar imagens mentais, seus desdobramentos são de interesse do cinema documentário herzoguiano, em especial pelos processos de produção de sentido. A *Declaração de Minnesota*, já mencionada, seria um caminho possível de compreensão da Verdade Extática, de outro modo, *o modus operandi* para seus processos imaginativos. O discurso de Herzog sobre a Verdade Extática abre chaves de leitura. A principal delas é a confirmação em estilizar documentários. Ele é contrário à corrente documentária observativa, não-participativa, estilo “mosca na parede”. Posto por outro ângulo, são as esferas poéticas e performáticas da obra documental que têm prioridade e apresentam um mundo experienciado pelas emoções.

Em Herzog, quanto mais seus personagens representam sua busca, tão mais sua verdade se volta para uma espécie de estratégia de autorrepresentação do diretor. O êxtase que fala surge quando se alcança a verdade por meio de um esforço grandioso, comparável à dedicação física de um jogador de futebol (CRONIN, HERZOG, 2014, p. 115-115), de modo que o espírito humano contemple coisas divinas.

Estilizar a verdade, aspecto fundamental do seu universo imaginativo transferindo-se para as imagens, já foi admitida por ele em diversas entrevistas. Contudo, a utilização de manipulações, controle e artifícios constantes visam contribuir para a autenticidade das representações e em nada diminuem o peso das narrativas apresentadas.

Nas obras, o personagem tenta imprimir algo inerente, mas a constante presença de *voice-over* em primeira pessoa reforça a intencionalidade e até mesmo autoridade fílmica do diretor, uma estratégia utilizada por ele para impulsionar sua instância individual e autobiográfica. Waugh (2011, p. 91) afirma que “(...) o formato em primeira pessoa frequentemente limita o documentário à fase exploratória e enquadra-se no nível de evasão política, empirismo desconcertante e flutuação moral ou metafísica individual”.

Parte do seu imaginário está na natureza, e ele próprio já afirmou em entrevista que todas as suas paisagens são, na verdade, representações da Bavária, região onde nasceu, então assim podemos associar as imagens de selvas, florestas, desertos, montanhas, cavernas e céus exuberantes que vemos frequentemente nos filmes (CRONIN; HERZOG,

2014). O cineasta contou que não se interessa por grandes centros urbanos, multidões ou caos tecnológico. Tendo a natureza como quintal, ele fez sua primeira ligação telefônica quando já tinha 17 anos. É por isso que no documentário de Wim Wenders, "Tokyo-Ga" (1985), Herzog disse que o mundo precisa de "imagens adequadas, puras ou autênticas". Nesse discurso, é possível interpretar que sua compreensão de "imagens puras" está relacionada àquelas encontradas em lugares distantes ou rurais, ou de difícil acesso.

A temática da autenticidade na obra cinematográfica de Herzog justifica a harmonização entre a visão do diretor, a trama, o ator social, o cenário e elementos fictícios, visando uma representação identitária amplificada, um motivo central em todos os seus filmes. A perspectiva sobre a construção desse esquema vai além dos limites do registro e dos recursos cinematográficos, pois tanto o documentário quanto o documentarista compartilham uma visão visionária do mundo, manifestada em expressividade que transcende o físico, o místico ou o psicológico.

Exemplo disto consta no livro *Conquista do Inútil*³ (2013, p.141), no comentário de que o próprio Herzog poderia fazer o papel Fitzcarraldo, "já que a minha empreitada e a do personagem haviam se tornado idênticas". As estratégias auto-reflexivas são substanciais nas suas ficções e documentários, sugerindo aspectos autobiográficos em vários de seus filmes, sendo que "traços metonímicos de um self autobiográfico estão espalhados por todo seu corpo imagético, abrangendo uma grande variedade de filmes, gêneros, figuras e contextos" (AMES, 2012, p. 217).

Merece atenção a relação de Herzog e Klaus Kinski, ator principal de *Fitzcarraldo* (1982) e de outros cinco filmes de ficção em colaboração com o cineasta. Muitos dos personagens mais expressivos da carreira do ator vieram justamente dessas parcerias. Sua performance, por vezes, extrapolava o ambiente das produções, gerando enormes conflitos entre ator, diretor, elenco e equipe. As dificuldades de convivência entre Herzog e Kinski foram apresentadas no documentário *Meu melhor inimigo* (1999).

Os dois eram vistos como artistas autênticos, malucos, audaciosos, fora dos padrões. Conhece-se, a partir de entrevistas, *making of*, outros documentários e diários de gravações publicados, que Kinski gostava de manter essa imagem que tinham dele como uma pessoa

³ Livro diário do diretor Werner Herzog a respeito dos dias de produção do filme *Fitzcarraldo* (entre 1979 -1981). Relatos que apresentam a experiência de eterno conflito do cineasta com o ator Klaus Kinski, que atuou no papel do personagem Fitzcarraldo.

complicada e nervosa, dentro e fora dos ambientes de gravação. Herzog “entra na dança” e alimenta esse imaginário, sabendo que “ataques de fúria são mini instâncias da performance de Kinski” (DUERFAHRD, 2012, p. 30). A relação entre os dois corroborou e segue corroborando com a a imagem de Herzog na mídia, uma narrativa que insiste em manter, mesmo depois de décadas da morte de Kinski.

Se compararmos *Sinais de vida* (1968), primeiro longa ficcional de Herzog, com uma de suas obras da última década, *Visita ao inferno* (2016), é notório como a presença do corpo e da voz do diretor, no início da carreira, não se fazia presente. A presença física do diretor na construção da narrativa foi sendo ampliada ao longo do tempo, e serve como um aparato de delimitação, diferenciação ou reavaliação da sua autoria e autoridade.

Nesse sentido, como ferramenta que possibilita a Verdade Extática, Herzog utiliza com frequência a técnica de reencenações, reconstruções, repetições e ensaios, mais presentes nas últimas décadas como suas constantes revisitações do próprio trabalho fílmico, na tentativa de também redescobrir seu público. Caso análogo é *O pequeno Dieter precisa voar* (1997), sobre a história de um piloto naval estadunidense Dieter Dengler, prisioneiro dos Vietcongs durante 136 dias durante a Guerra do Vietnã. Herzog fez utilização dessa técnica no sentido de nos apresentar, de modo estilizado, como ele conseguiu fugir, tornando-se o único piloto estadunidense a sobreviver em tais condições.

O intuito foi apresentar à audiência os lugares pelos quais Dengler passou, por isso a necessidade de reconstrução. Herzog sabia muito claramente que seu filme deveria expor um tipo de experiência de horror que o piloto teve que suportar, e repetir e recompor as cenas fazia parte dessa tentativa. Algumas cenas foram reencenadas pelo menos cinco vezes até que saíssem certas (CRONIN; HERZOG, 2014). O protagonista precisou, então, que repeti-las, até Herzog ficar satisfeito com o resultado.

Uma dessas cenas fazia menção à ideia singela de abrir e fechar portas de uma casa e de um carro repetidas vezes, fazendo referência à experiência que Dengler teve na floresta durante os dias como prisioneiro e fugitivo. Ainda que ensaiado, o simples ato de abrir e fechar portas foi a forma com que Herzog tentou amplificar os anseios do protagonista, em serviço da verdade.

Já nas entrevistas públicas, segundo Ames (2014, p. 9), Herzog tenta promover seus filmes recentes utilizando uma espécie de artifícios de auto-referenciação. O autor fez a análise de mais de oitocentas entrevistas do diretor, e observou certa

insistência e padrões discursivos pelo uso repetido de palavras que, segundo o pesquisador, deixa-o totalmente à vontade, afinal, “a entrevista sempre foi o gênero favorito de Herzog”.

Essas entrevistas foram colhidas em variadas mídias, a exemplo de filmes, televisão, rádio, internet, livros e apesar de buscar novas argumentações para cada obra lançada, o próprio espectador insiste e espera que ele volte aos velhos temas, padronizando tanto o teor das interações quanto a atuação que ele mantém há anos, incluindo as falas sobre a 'Verdade Extática', sua abordagem ética, como utiliza a música, a difícil relação com Klaus Kinski, a desconexão com o restante da Alemanha e o reforço de sua identidade bávara, entre outros aspectos. Embora a forma de apresentação possa se alterar, o conteúdo continua sendo revisitado.

Muito se aborda sobre a vida do diretor, contudo, ao discorrer sobre as vias da imaginação, as estratégias recorridas auxiliam no gerenciamento de sua imagem pública. Assim como em seus personagens, há um padrão discursivo advindo das suas participações. “Nós descobrimos a dinâmica da sua performance – roteirizando, ensaiando, atuando, citando, fabricando, transformando, e improvisando – que nós geralmente associamos com o método herzogiano de filmagem” (AMES, 2014, p. 11).

Sem dúvida, esse conjunto imaginário permite que o espectador mais familiarizado com seu trabalho tenha, normalmente, uma ideia do que esperar de um filme de Werner Herzog. Sua motivação é a de contar histórias “capazes de explicar a condição humana e as inquietações que ele próprio sente, buscando a construção de um cinema livre de rótulos e simplificações” (FRAZÃO, 2017, p. 102). Em resumo, o emprego de trilha musical não-diegética, narração em primeira pessoa, aparição no enquadramento, entrevistas dramatizadas e cenas de arquivo são recursos comuns na obra deste cineasta.

Corpo e imaginação

Nas décadas de 1970 e 1980, os documentários que serão analisados a seguir apresentaram aspectos estilísticos e temáticos mais evidentes, assim como a presença de corpo e voz do diretor Werner Herzog, característica marcante que o cineasta continuaria a usar em seu trabalho cinematográfico *a posteriori* e que se tornaria forte referência para o público.

Para apresentar os artifícios utilizados nos documentários *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984), faz-se uso da análise fílmica da imagem e do som (cinematográfica) de Aumont e Marie (2004, p. 14) “uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos de um filme”. Optou-se por esse protocolo metodológico devido ao formato do objeto (documentários), em consideração ao uso da imaginação como desdobramento da Verdade Extática e da composição da *mise en scène*. Este tipo de análise se baseia, portanto, em material visual e sonoro, vinculando-se àquilo que se manifesta das estruturas narrativas. Nos filmes em questão, os personagens em relação com as paisagens direcionarão nosso caminho metodológico.

Mencionamos que falar em imaginação nos documentários de Herzog significa falar de estilização. Seu uso ocorre por intermédio do corpo humano, recurso pelo qual o corpo se manifesta como “uma reconstrução encenada de um evento passado, que cria um novo e necessariamente diferente evento no presente” (AMES, 2012, p. 181). Para alcançar o êxtase (sair de si mesmo), o movimento do corpo humano se torna instrumento da Verdade Extática. Essa verdade não é factual, mas simbólica e poética, e depende da performance corpórea no cenário narrativo. O diretor, ao criar e manipular as imagens dos seus personagens, revela a sua visão de mundo e o seu estilo autoral.

Para isso, o diretor afirma que o “filme é atlético, não estético” (CRONIN; HERZOG, 2014), mostrando a relevância do corpo na sua obra. Herzog valoriza mais o fazer físico do cinema, o agir na cena, do que qualquer teoria sobre a arte cinematográfica. Assim como os personagens, ele se lança ao extremo físico para encontrar as suas “imagens adequadas” mencionadas em *Tokyo-Ga*, exigindo um preparo corporal comparável ao dos atletas profissionais.

Ao relacionar o esporte e os esportistas com o êxtase, ele também relaciona a fysicalidade intensa do treino corporal. Esse contato físico (e sensorial) com a realidade ultrapassa os limites do humano e do narrativo, pois constantemente “o diretor se impõe e impõe à sua equipe testes de resistência física (e psicológica), escalando montes, penetrando selvas, cruzando rios perigosos etc” (NAGIB, 1991. p. 38).

O documentário *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974) é uma das obras mais conhecidas do diretor e reconhecida por ele próprio pela sua importância (CRONIN; HERZOG, 2014). A proposta consiste em acompanhar a vida do recordista mundial de saltos de esqui, o suíço Walter Steiner, durante o campeonato em 1974 no Vale de Planica. Este

filme é particularmente significativo por alguns motivos: Repleto de experimentação, trata-se de uma obra inaugural, expondo pela primeira vez tanto a presença corporal do diretor dentro do quadro quanto a utilização de sua voz em *over*. Além disso, o diretor tinha, ele próprio, grande paixão pelo esporte de saltos de esqui, e chegou a treinar para ser um saltador, mas desistiu depois que um amigo se acidentou gravemente.

Saltos de esqui eram, então, um sonho especial para ele, fazendo parte do seu imaginário. Ele se identificou com o protagonista do seu filme, Walter Steiner, e disse que vê-lo voar era como se fosse ele mesmo a fazê-lo (CRONIN; HERZOG, 2014). O filme também mostra uma maior preocupação com o simbolismo das paisagens exóticas, que se tornaria uma marca da sua cinematografia posterior. Neste filme, o diretor reforçou o seu estilo de fazer documentários, integrando a sua Verdade Extática, que ele só explicaria melhor vinte e cinco anos depois, com a *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*, já mencionada.

Nesse sentido, *Steiner* é classificado como um documentário estilizado de esportes (PRAGER, 2007, p. 23), que mostra o tipo de filme participativo, imaginativo e recriado que o diretor se propôs a fazer. Steiner é um personagem típico do universo de Herzog, e pode ser comparado a alguns de seus personagens fictícios, como Aguirre ou Fitzcarraldo. Sua performance revela as suas transgressões, transcendências e obsessões na tela. Há uma ênfase na inocência da visão, em que se busca fazer algo inédito.

Nesta acepção, Brititte Peucker (2012, p. 41) salienta que “a identidade autoral de Herzog é performativa no sentido de ser uma atuação: a identidade é performada e sua performance é a criação de identidade”, o êxtase vivenciado pelos saltos perigosos de tornaria natural o voo como o próprio ato de andar, concretizando um desejo juvenil em forma de Verdade Extática. O momento em que viu Steiner *voando como um pássaro*, compreendeu que tinha encontrado a pessoa exata para materializar sua imaginação de juventude. Portanto, a revalidação da sua identidade autoral pode ser vista também como parte de sua verdade imaginada.

O diretor usa o *slow motion* para mostrar essa tentativa. Isso se nota pela posição do corpo na cena: Os planos longuíssimos mostram Steiner sempre inclinado a 180 graus com os esquis paralelos, de modo que o efeito de *slow* nem sequer consiga manter sua figura no quadro. Como discorre Waller (1980, p. 30), “ele flutua com seu impulso corporal em uma

linha reta que corre quase em paralelo com seus esquis, movendo-se para longe da câmera e sempre tentando quebrar completamente o frame da imagem”.

Assim, o efeito de *slow motion*, ainda mais lento do que o usual, e a rejeição aos enquadramentos convencionais, também são essenciais na imaginação cinematográfica que esperava Herzog do seu personagem. Seu corpo trabalha alegoricamente, e “enquanto que na arte barroca, o corpo de Cristo refere-se ao cosmos, o de Steiner refere-se a uma volta a ele mesmo, e por extensão, ao cineasta” (AMES, 2012, p. 112). Além disso, há a trilha musical da banda *Popol Vuh*, que em nada lembra documentários sobre esportes.

Nesse instante, o “voar como um pássaro”, a representação imagética do que antes era imaginação, tende a fascinar o espectador, mas diferentemente de observá-lo *in loco*, o documentário reduz a ênfase na velocidade e na distância alcançada. As câmeras de alta velocidade registram não a rapidez, mas um corpo imóvel ou um movimento suave, em que apenas a natureza, a neve e o céu azul contrastam com a altitude do voo, dando um novo sentido à prática de saltos de esqui.

Steiner domina o seu corpo, que é realçado imageticamente pela profundidade de campo das lentes, demandando um cenário claro e longa exposição. A “câmera na mão” e a necessidade de resistência da equipe pelo equipamento acoplado ao corpo dificultaram a obtenção de qualquer “pureza” na imagem. Foi, novamente, por meio de *ultra slow motion*, registrado por vários ângulos, que os detalhes, os movimentos e as posições do corpo em ação nos foram revelados. A abertura da lente mostra não só a paisagem que o envolve, mas também, como seus monólogos, isolando-o do tempo cronológico e o colocando-o solitário em outra dimensão.

Herzog mostra, então, Steiner voando como um pássaro, utilizando as falas e os saltos, segundo Ames (2012, p. 114), pela via do exagero. Ele condiciona o público utilizando uma “estratégia verbal para representar Steiner como um performer dos milagres, apesar de todas as evidências do contrário”. Desse modo, o diretor cria um espetáculo estilizado da diferença, que se manifesta pela performance e pela distinção de Steiner em relação aos outros saltadores. Steiner é um solitário, que carrega o peso do seu talento, buscando o êxtase por meio do de um corpo que “sai de si mesmo”.

O protagonista comenta que teve um sonho na infância que se assemelhava com “um voo muito alto e ao mesmo tempo muito lento, como e *slow motion*”. O diretor de fotografia do filme, Jörg Schmidt-Reitwein, buscou junto com Herzog criar um universo

que representasse imagetivamente esta sensação de Steiner. Para isso, o voo foi, tal qual o sonho, registrado em câmera lenta, e a cena final do documentário reforçou o empreendimento do diretor de fazer seu personagem acessar o êxtase, representado pelo corpo que “sai de si mesmo”. Ampliando a dimensão sensorial, por vezes, o personagem “fugia” do enquadramento, completamente envolto pela paisagem, e somente partes do corpo puderam ser captadas. A tentativa foi a de apresentar para a audiência a figura de um saltador capaz de acessar níveis inacreditáveis.

Ao final, o filme nos apresenta com uma cena bastante significativa, em que uma mensagem poética se junta à trilha musical e às imagens estéticas do seu último voo em *slow*. A câmera aberta, com seus *pans* e *tilts*, acompanha um ritmo desejado. Ele voa até tocar a neve, e se perde na imensidão. Ele levanta as mãos, em um gesto que, em velocidade real, seria de equilíbrio, mas aqui é de celebração, de elevação para outra dimensão sensitiva, uma espécie de alcance solitário ao extremo do mundo. Soma-se a isso a sobreposição de forte elemento poético advindo dos dizeres do escritor suíço Robert Walser. Herzog mostra, assim, a poesia e a transcendência que existem na sua verdade documentária, juntando habilmente o isolamento e imaginação do personagem.

Figura 1 – O voo de Steiner



Fonte: Fotogramas do documentário *O grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974)

Já em relação ao documentário *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984), Herzog acompanha os alpinistas Reinhold Messner e Hans Kammeler durante escalada nas montanhas Gasherbrum I e Gasherbrum II, ambas com mais de oito mil metros de altitude. Eles devem subir as duas montanhas de uma só vez, sem voltar ao acampamento base. Herzog

se interessa principalmente por Reinhold Messner, um dos maiores alpinistas do mundo, tendo escalado seu primeiro cume aos cinco anos, além de ser o primeiro a subir os quatorze pontos mais altos do mundo (acima de oito mil metros), sem oxigênio extra, incluindo o Everest.

O diretor buscou compreender a motivação de pessoas que arriscam suas vidas em situações tão extremas e perigosas, de algum modo parecido com o que havia feito no documentário anterior. Ele avisa aos espectadores - em *voz over*, sua marca registrada desde os anos 1970 - que o filme não é sobre montanhismo, mas sobre questões íntimas dos escaladores, a exemplo de como lidam com o medo da morte.

O filme começa com a quebra da quarta parede, com os personagens olhando para a câmera. Messner sorri, mostrando-se simpático, ao contrário de Steiner, que era bem mais tímido. Sabemos que Messner defende o *alpine style*, ou seja, uma forma mais livre de fazer o esporte, com o mínimo de equipamentos. Sua simpatia inicial seria um recurso para criar uma impressão positiva e comunicar afeto ao espectador.

Em comparação com o documentário anterior, percebemos semelhanças e diferenças entre Messner e Steiner. As semelhanças se devem ao aspecto biográfico, em que “a mise en scène é calculada para comunicar intimidade entre os dois” (JOHNSON, 2012, p. 514). Fica claro que a narrativa revela motivações psicológicas, limites existenciais e anseios de isolamento e solidão, justamente o que Herzog queria dos seus pupilos.

Se Steiner é um dos melhores esquiadores de todos os tempos, Messner é o equivalente no montanhismo. Roger Cook (2012, p. 297) ilustra bem essa analogia: “O autodomínio e as façanhas de indivíduos tão excepcionais como Steiner e Messner tendem a gerar sentimentos de maravilhamento aurático e admiração que podem se transformar facilmente em visões de transcendência”.

Herzog e Messner compartilham a paixão e as lembranças da infância por lugares cercados de montanhas, inclusive geograficamente, pois o alpinista é da província autônoma de Balzano, em Tirol do Sul, a menos de 200 quilômetros de Sachrang, Baviera, cidade onde o diretor nasceu, como já mencionado. No filme, fica evidente que os dois têm o desejo visceral de sair caminhando para sempre, e fizeram planos de seguir um o passo do outro.

Esse desejo por andar acompanha a vida dos dois há muito tempo, pois Messner é aficionado por expedições e Herzog já foi, em 1974, andando no inverno de Munique até Paris, experiência que consta em seu livro diário *Caminhando no gelo*. O andar é um

símbolo da compulsão que eles sentem por alcançar a transcendência, e parte do imaginário de ambos fazer do dia a dia uma experiência poética e singular.

Analisando as cenas finais de *Gasherbrum*, o cume alcançado é simbólico da autoconfiança do protagonista, que entende, principalmente depois da morte do irmão, que montanhismo é responsabilidade única de cada um. Como expressa Johnson (2012, p. 506) “talvez a escalada e a autossuficiência proporcionem uma espécie de absolvição, um reconhecimento de que cada um, sem realmente dizer isso, sempre é responsável em última instancia apenas por nós mesmos, sem precisar de nada atrás de nós”.

As cenas finais capturadas pelo protagonista e seu amigo revelam seu estado de conquista e fragilidade, ao mesmo tempo em que se encantam com o medo provocado pela altura e pelo vento forte. Ao atingir o topo, Messner relata para a câmera sua visão pessoal da experiência que acabou de ter, fazendo com que suas imagens, que não contaram com o apoio de uma equipe (todos permaneceram na base), funcionassem também como prova da sua jornada.

Conclusão

A investigação procurou analisar alguns aspectos imaginativos presentes na filmografia herzoguiana, com foco no universo não-ficcional. Para isto, nossa via de acesso se deu em diálogo com o conceito de Verdade Extática, cunhado pelo próprio Herzog como uma espécie de experiência física que só existe pela via do corpo sensível, como no sentido da palavra grega *ekstasis*. A Verdade Extática é responsável por nos apresentar momentos carregados de medo, sensação de arrepio e paralisia pelo qual sentem os personagens quando se arriscam (sentimento de sublime).

A exemplo do primeiro documentário analisado, *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974), os elementos que possibilitam a expressão da Verdade Extática serão a música, o extremo *slow motion*, a pouca profundidade de campo, a exploração do posicionamento do corpo no quadro e a sobreposição a tudo isso do elemento poético advindo dos dizeres do escritor suíço Robert Walser, em referência a solidão latente do protagonista Steiner.

Nesses filmes, a experiência estética da corporeidade revela o esforço de Herzog em estabelecer uma conexão entre corpo e mente, tanto a sua própria quanto a dos personagens, em um ambiente que foge às suas zonas de conforto, e assim transmitir essa

relação para o público. O corpo humano é usado como base de sua imaginação imagética de diversas formas, mas nos casos mencionados, o esporte se destaca como um recurso a mais para explorar o corpo no quadro.

A representação máxima do “sair de si” resulta do corpo físico dos personagens, que determinam os momentos em que o sentimento de sublime surge por meio do êxtase. Em Steiner e Messner, suas atuações estão diretamente ligadas ao esporte que praticam, aproveitando ao máximo o movimento dos corpos no enquadramento e alcançando o êxtase pela emersão, ou seja, é a ação de ascender, de se elevar, que funciona como reforço do que Herzog havia concebido como verdade.

Nesse horizonte imaginativo, a base estrutural da Verdade Extática herzogiana se manifesta nas duas obras, combinando elementos como a estilização, a inserção, a identificação e a autorreflexão (com intensidades diversas no processo de exposição). Esses elementos fornecem a Herzog todo o material necessário para narrar uma história.

Referências bibliográficas

AMES, Eric; HERZOG, Werner. **Werner Herzog: Interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

AMES, Eric. **Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3.ed. Lisboa: Texto & Gráfica, 2004.

COOK, Roger. The Ironic Ecstasy of Werner Herzog: Embodied Vision in The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog**. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

CRONIN, Paul; HERZOG, Werner. **Werner Herzog - A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin**. London: Faber & Faber, 2014.

DUERFAHRD, Lance. Tantrum Love: The Fiendship of Klaus Kinski and Werner Herzog. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog**. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

FRAZÃO, Jéssica. A representação da realidade no cinema documentário: Verdade e Imaginação pelos cineastas do Novo Cinema Alemão. In: PENAFRIA, Manuela; *et al.* **Revisitar a Teoria do Cinema. Teoria dos Cineastas**. Vol. 3. Covilhã: Labcom, 2017.

HERZOG, Werner. **The Minnesota Declaration - Truth and fact in documentary cinema "LESSONS OF DARKNESS"** (1999). Disponível em: < <https://www.wernerherzog.com/text-by-werner-herzog.html> >. Acesso em: 12 fev. 2024.

HERZOG, Werner. **Conquista do inútil**. Trad. Renata Dias Mundt, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HERZOG, Werner. **Caminhando no gelo**. Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

JOHNSON, Laurie. Werner Herzog's Romantic Spaces. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog**. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

MACKENZIE, Scott. **Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 2014.

NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. São Paulo, Estação Liberdade: 1991.

PEUCKER, Brigitte. Herzog and auteurism: Performing authenticity. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog**. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

PRAGER, Brad. **The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth**. London: Wallflower press, 2007.

WALLER, Gregory A. "The Great Ecstasy of the Woodsculptor Steiner": Herzog and the "Stylized" Documentary. **Film Criticism**. Vol. 5, No. 1. Fall, 1980.

WAUGH, Thomas. Acting to play oneself: Notes on performance in documentary. In: **Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.

Referências audiovisuais

Fitzcarraldo, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental, 1982.

Gasherbrum – A montanha luminosa, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1984.

Meu melhor inimigo, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1999.

O grande êxtase do Entalhador Steiner, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1974.

O pequeno Dieter precisa voar, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1997.

Sinais de vida, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental, 1968.

Tokyo-Ga, direção: Wim Wenders, Alemanha Ocidental, Estados Unidos, 1985.

Visita ao inferno, direção: Werner Herzog, Áustria e Reino Unido, 2016.

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 10/06/2024

MONTAGEM DE TEMPOS HETEROGÊNEOS EM *O FIO DA MEMÓRIA: NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO* (1991), DE EDUARDO COUTINHO

Virginia Osorio Flores¹

Eduardo Dias Fonseca²

Resumo: Tendo como objeto o segundo longa-metragem documentário realizado por Eduardo Coutinho, *O Fio da Memória: no centenário da abolição* (1991), objetivamos neste ensaio observar as camadas narrativas, tempos heterogêneos e as estratégias empregadas para o discurso da memória e do esquecimento presentes no filme. Partimos do pressuposto que o filme traz em germe inicial exercícios de uma forma fílmica documental antes mesmo de apontar para um determinado estilo. A partir de debates gerados pela exclusão, racismo, entre outros, o trabalho traça de modo transversal a temática do documentário de modo a clarear algumas características que se pronunciam como embrionárias na obra do autor. Podem ser destacadas entre estas, escolhas como: a estratégia para a ideação do relato a partir de entrevistas, o uso de canções diegéticas escolhidas e performadas pelas personagens, a presença do sincretismo religioso e alguns indícios da fabricação do filme através da presença da equipe. Mesmo que esta obra tenha sido realizada por encomenda, estes são elementos já presentes que identificam este autor de forma singular.

Palavras-chave: Documentário; Memória; Eduardo Coutinho; *O Fio da Memória*.

MONTAJE DE TIEMPOS HETEROGÊNEOS EN *O FIO DA MEMÓRIA: NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO* (1991), DE EDUARDO COUTINHO

Resumen: Tomando como objeto el segundo largometraje documental realizado por Eduardo Coutinho, *O Fio da Memória: no centenário da abolição* (1991), pretendemos en este ensayo observar las capas narrativas, los tiempos heterogêneos y las estrategias empleadas para el discurso de la memoria y el olvido presente en la película. Suponemos que la película inicialmente contiene ejercicios de la forma fílmica documental, antes incluso de señalar un estilo determinado. A partir de debates generados por la exclusión, el racismo, entre otros, la obra traspasa la temática del documental con el fin de aclarar algunas características que se consideran embrionarias en la obra del autor. Entre ellas, se destacan opciones como: la

¹ Professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutora em Multimeios pelo Instituto de artes da UNICAMP. Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Montadora e Editora e som no Cinema Brasileiro desde 1985. <http://lattes.cnpq.br/6834864103170>

² Professor adjunto na área de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutor em Artes (linha de pesquisa: Cinema) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre em Artes (linha de pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Produtor interessado nas áreas de produção audiovisual, economia do audiovisual, políticas públicas para o audiovisual, cinema latino-americano e cinema brasileiro. <http://lattes.cnpq.br/6376884361609407>

estratégia de criação de la historia basada en entrevistas, el uso de canciones diegéticas elegidas e interpretadas por los personajes, la presencia del sincretismo religioso y algunas señales de la producción de la película a través de la presencia del equipo. Si bien esta obra fue realizada por encargo, estos son elementos ya presentes que identifican la forma única de este autor.

Palabras clave: Documental; Memoria; Eduardo Coutinho; *O Fio da Memória*.

Neste ensaio abordamos *O Fio da Memória: no centenário da abolição* (1991), dirigido por Eduardo Coutinho³, longa-metragem filmado originalmente em 16 mm, no período de desmonte do cinema brasileiro⁴ e pouco comentado nos estudos sobre a obra do diretor. Para tanto traçaremos alguns procedimentos de observância analítica como forma metodológica de nos aproximarmos do filme, principalmente no que tange a construção do relato armado pelo documentário e sua abertura para se pensar a historicidade, seja pela metáfora da memória/esquecimento de Ricouer (2007), por preceitos de Benjamin (2012) ou pelo anacronismo do tempo na obra de arte de Didi-Huberman (2015).

Considerando que todos os ensaios de um autor lhe servem como fonte e alimento para movimentos de criação, neste filme podemos observar uma dupla metáfora sobre a memória/esquecimento: a memória/esquecimento da escravidão e a memória de um processo de criação de Eduardo Coutinho. Alguns dos procedimentos adotados pelo diretor neste filme, embora ainda não apareçam como marca autoral, podem ser revisitados em outras obras filmadas realizadas posteriormente.

De 1988 a 1991, Coutinho dirige *O Fio da Memória* (1991) que tem como personagem modelar Gabriel Joaquim dos Santos. Um negro, filho de um ex-escravo com uma indígena, trabalhador da enxada nas salinas de São Pedro da Aldeia, estado do Rio de Janeiro, e em nas roças de milho ou feijão. Gabriel criou desde 1923, ao lado da casa dos pais, uma casinha, um verdadeiro museu de cacos de vidros e louças, restos que recolhia dos lixos, ou recebia de outros. Assim, foi edificando com cimento, o que chamou de Casa da Flor (Figura 1), devido aos *arranjos* de flores que ali concebia.

³ Adotamos a grafia sugerida pelo site da Cinemateca Brasileira no catálogo de títulos da filmografia brasileira disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> consulta: 23/02/2024. Em outros momentos do texto abreviaremos para *O Fio da Memória* (1991).

⁴ O mencionado período se refere às políticas de extinção do aparato público para o fomento e distribuição do cinema brasileiro. O então presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992) extinguiu o Ministério da Cultura, a Embrafilme e o Concine dentre outras instituições.

As vozes narradoras do ator Milton Gonçalves e do poeta Ferreira Gullar se alternam durante a condução do filme. Para além da estrutura central atribuída ao relato construído pela personagem modelar, o documentário apresenta uma segunda camada narrativa que se debruça sobre outras personagens que surgem em entrevistas para um maior questionamento dos processos advindos da diáspora africana forçada no Brasil.



Figura 1: Casa da Flor. Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O Fio da Memória* (1991), 11min22s e 11min27s.

A proposta de se fazer um filme sobre o centenário da abolição da escravatura parte da socióloga Aspásia Camargo, que na época dirigia a FUNARJ⁵. Coutinho levou a ideia para a Cinefilmes, produtora de Eduardo e Lauro Escorel, que acolheram a proposta. O diretor toma conhecimento sobre Gabriel Joaquim dos Santos através da pesquisa de Amélia Zaluar, que já havia gravado entrevistas e o fotografado durante doze anos. Gabriel Joaquim dos Santos (Figura 2) nasceu em 1892 e faleceu em abril de 1985, tendo deixado cadernetas com anotações de próprio punho sobre acontecimentos da vida cotidiana, da história do Brasil e de sua própria vida. A pesquisadora escreveu vasto material sobre Gabriel e sua obra de arte, a Casa da Flor, definindo Gabriel como “homem singular, que, despossuído de tudo, sem nunca ter frequentado uma escola, revelou-se um artista intuitivo de gênio.”

Os belos ornamentos da Casa da Flor são, na verdade, as imagens do inconsciente de um homem lúcido e verdadeiro, os reflexos luminosos de uma alma poética e corajosa, são as flores que resultaram da boa digestão de tantos ingredientes dolorosos e difíceis, ‘tudo caquinho transformado em beleza’. (Zaluar, [s.d.], n.p.)

⁵ FUNARJ – Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Rio de Janeiro, criada em 1979. <https://www.funarj.rj.gov.br/sobre-a-funarj> - acesso em abril de 2023.



Figura 2: Gabriel Joaquim dos Santos. Fonte: Fotograma extraído do filme *O Fio da Memória* (1991), 5min45s, de foto sem autoria identificável.

A pesquisa de Amélia Zaluar foi graciosamente oferecida à produção do filme e transformada em uma das duas estruturas narrativas do audiovisual que dialogam diacronicamente com outras sequências. Trata-se de um trabalho de montagem paralela entre as notas de Gabriel — no passado — e diversas situações contemporâneas vivenciadas por comunidades negras no Rio de Janeiro naquele momento do centenário da abolição — no presente. Observando o filme em sua estrutura total nos suscita a noção de anacronismo na história das imagens em Didi-Huberman (2015).

Muito no presente, o objeto se arrisca em ser somente um suporte de fantasmas; muito distante no passado, ele corre o risco de ser somente um resíduo positivo, trespassado, morto, em sua própria objetividade (outro fantasma). Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis como os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda a questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo (Didi-Huberman, 2015, p. 27-28).

Entendemos que qualquer imagem é portadora de memória, de modo que podemos pensar que a relação entre tempo e imagem supõe uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos. *O fio da memória* (1991) é um bom exemplo desta relação, na medida em que lida com imagens do passado e do presente e uma abertura para se pensar diferentes temporalidades que uma imagem evoca. Vale sublinhar que o presente pode se referir tanto ao momento de visionamento do material fílmico como o momento de captação das imagens. Este é o trabalho no tempo diferencial que Didi-Huberman (2015) se refere. O filme traz na sua proximidade empática o tema da abolição da escravatura de forma singular e muito atual no debate sobre direitos humanos, racismo brasileiro e aporofobia.

A aporofobia, tradução livre para o termo cunhado por Adela Cortina (2020), se refere, em linhas amplas e gerais, à fobia da sociedade em relação aos pobres. Sem dúvida este termo está muito entrelaçado com os debates de raça e pobreza. Especificamente no caso brasileiro, a questão da abolição da escravatura e suas consequências no estrato social nacional mantém uma relação direta com a discussão aporofóbica. Se tomarmos o trabalho de Souza (2018), nos deparamos com uma série de sintomas que são transversais à aversão ao pobre pela classe média brasileira. Um deles seria a meritocracia, advinda do caráter individualista da mesma. O autor a elenca e diz: “Ela [a classe média] legitima privilégios injustos atribuindo-os ao ‘mérito individual’ — a tal ‘meritocracia’ hoje tão em voga — e chega a até mesmo a culpar as vítimas do abandono pela sua própria exclusão” (Souza, 2018, p. 16-17). O próprio texto proferido por um dos narradores do filme corrobora com essa ideia:

Sem acesso à terra ou qualquer espécie de assistência, os ex-escravos são marginalizados no mercado de trabalho livre recém-criado. Nas novas condições de expansão capitalista, o racismo muda de cara. Considerado antes o escravo operoso e robusto que construiu a riqueza da nação, o negro agora é taxado de mau cidadão, incapaz de submeter-se à disciplina do trabalho assalariado. (*O Fio da Memória*, 1991, texto proferido por Ferreira Gullar entre 03min36s e 04min25s)

Este texto aparece no filme acompanhado das imagens de fotos antigas de escravos, elucidando a condição que permeou a existência do negro no Brasil após a abolição e que o filme reconstrói como uma memória do período escravagista. Um vestígio dessa condição subalterna vivida pelos negros de um racismo escamoteado e estrutural que vigora ainda nos tempos atuais. O filme de Coutinho não nos apresenta julgamentos explícitos com as imagens que constroem o discurso fílmico. No entanto, o filme nos convoca a pensar através de processos anacrônicos vistos como sintoma. Didi-Huberman (2015, p. 44) explicita que: “esta noção denota no mínimo um duplo paradoxo, visual e temporal, que nos permite compreender para nosso campo de interrogações sobre as imagens e o tempo”. É neste ponto que retomamos a montagem de tempos heterogêneos e descontínuos diante das imagens no documentário de Coutinho.

Lélia Gonzalez em seu artigo *A questão negra no Brasil* (2020) já havia preconizado constatações semelhantes, quando afirma:

Tais contradições nos remetem ao mito da democracia racial enquanto modo de representação/discurso que encobre a trágica realidade vivida pelo negro no Brasil. Na medida em que somos todos iguais perante a lei, que o negro é um “cidadão igual aos outros” graças à Lei Áurea, nosso país é o grande exemplo da harmonia inter-racial a ser seguido por aqueles em que a discriminação racial é declarada. Com isso, o grupo racial dominante justifica sua indiferença e sua ignorância em relação ao grupo negro. Se o negro não ascendeu socialmente e se não participa com maior efetividade nos processos políticos, sociais, econômicos e culturais, o único culpado é ele próprio. Dadas as suas características de “preguiça”, “irresponsabilidade”, “alcoolismo” etc., ele só pode desempenhar, naturalmente, os papéis sociais mais inferiores (Gonzalez, 2020, p. 189).

O que observamos a partir de Gonzalez (2020) e Souza (2018) é a construção social, política e ideológica de uma nação tomada pelo mito da democracia racial. Neste sentido, Coutinho joga luz nesta problemática através dos seus procedimentos estruturais para a condução do documentário aqui em questão. Quando observamos as entrevistas e os testemunhos podemos identificar a elaboração de uma espécie de “anti-discurso” meritocrático, uma técnica para evidenciar a conformação das exclusões e de escuta das vozes dos sujeitos abandonados pelo processo de histórico da abolição da escravidão.

É justamente no ponto do desenho de um processo histórico que Coutinho entra apresentando testemunhos de uma sociedade excludente. Nas duas camadas narrativas que se podem identificar no texto fílmico, tanto na dos testemunhos advindos das entrevistas realizadas, como na condução da personagem modelar, fica evidenciado a intenção de elaboração de um relato de exclusão social que é vivido nacionalmente no Brasil. No que tange a Gabriel Joaquim dos Santos podemos aludir ao fato de que ele é um coletor de rastros e restos de uma memória escravista e pós-escravista. Já na seguinte camada narrativa, os testemunhos vão dando conta da falácia meritocrática e abrindo espaços para se pensar o lugar dos negros na nossa conformação social.

Neste ponto da nossa argumentação, lembramos de Walter Benjamin, quando diz que:

O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? (Benjamin, 2012, p. 242).

Gabriel traz consigo este índice secreto. As suas memórias, seja na caderneta (Figura 3) ou em sua coleção de restos que irá edificar a Casa da Flor, é o grande disparador para os questionamentos das vozes emudecidas em um país que lidou (e lida) tão mal com a questão negra. Coutinho acena com o gesto para trazer à tona estas vozes.



Figura 3: As cadernetas de Gabriel. Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O Fio da Memória* (1991), 1h34min26s e 10min36s.

Seguindo no mesmo prisma podemos adicionar que a partir dos estudos literários e do campo da memória, Jeane Marie Gagnebin (2006) traz reflexões transversais aos temas tratados em *O Fio da Memória* (1991). Sua construção parte da análise da *Odisseia* de Ulisses, do poema *Apagar os rastros* de Bertolt Brecht e do ensaio *O Narrador* de Walter Benjamin para a elaboração de que cicatrizes e rastros são elementos para serem observados em metáforas da memória. A autora nos lembra que apesar de estarmos imersos em imagens, a escrita ainda é importante na construção das metáforas da memória (Gagnebin, 2006, p. 111). A caderneta de Gabriel Joaquim dos Santos (figura 3) atua neste sentido de contribuir para o registro da escritura de suas memórias. A própria personagem propõe em suas anotações que estas poderão ser lidas como rastros de uma memória individual, mas com potência de registro, para que as pessoas não esqueçam daquilo tudo.

Mas não só a caderneta traz este movimento. Se observarmos a construção da Casa da Flor vamos apreendendo a coleção de rastros e restos que Gabriel nos apresenta. Para ele, cada objeto e resto encontrado ali na casa é um potencial para se estabelecer conexões com o passado e com a memória que o circunda. “As data eu gosto de fazer pra recordação. A pessoa vê, num esquecer. Isso foi feito em 52. É tudo feito de cimento, pedra e vidro. Lembranças. As pessoas que mais tarde vier aqui, eu não estou aqui, mas elas se alembam de mim” (de 16min14s a 16min33s). Aqui vemos a junção das metáforas da memória no que tange a escritura (caderneta de memórias) e a construção imagética através dos objetos (Casa da Flor).

Na segunda camada narrativa do documentário, uma das sequências que chama a atenção para os procedimentos das metáforas da memória — e quiçá mais tautologicamente na sua potência para a história — é a dos estudantes na escola. A professora chama atenção da importância da Itália para a sua subjetividade e aponta para a África no atlas e os alunos discursam um pouco sobre o tema. O gesto é interessante ao se levar em conta uma abertura para o debate das formas institucionais da escola em tratar certos temas. Por mais curta que seja a sequência, vemos uma série de alunas e alunos negros falando sobre a negritude, de uma forma a se estabelecer uma relação de vozes a serem escutadas para o processo de memória. De alguma maneira, a potência discursiva para uma elaboração de memória se abre nesta sequência. Os alunos se referem a Princesa Isabel como “aquela mulher branca” (de 18min34s a 18min38s) e trazem à tona a escrava Anastácia e Zumbi dos Palmares como figuras mais relevantes para eles pensarem o processo da abolição.

As sequências da escola podem parecer mais emblemáticas no sentido da visualização dos elementos históricos. Porém, o que Coutinho nos traz no seu conjunto de entrevistas desta camada narrativa é a situação dos negros e negras no país no centenário da abolição em uma forma de se debater o presente, o passado e o futuro da sociedade brasileira como tal.

Vale a pena ressaltar que o testemunho como procedimento é o eixo central da forma de condução e construção do documentário como o diretor concebia. Para Coutinho, a questão da veracidade dos fatos testemunhados não está posta e sim a forma de apresentação do testemunho como *encontro*⁶ ante a construção do relato. São formas de ativação de processos que vão levar em conta também o esquecimento como parte da dinâmica. As marcas para se construir os testemunhos de memória estão impregnadas das dinâmicas do esquecimento.

Paul Ricoeur (2007) estabelece um instigante caminho para a tematização do esquecimento passando pela categoria do rastro. Uma questão que salta ao debruçar sobre o texto de Ricoeur (2007) é o movimento do reconhecimento⁷ existente na articulação entre

⁶ Termo usado pelo diretor em entrevista para a Revista Galáxia nº6 – outubro de 2003, página 216. Entrevista realizada com Eduardo Coutinho, empreendida por Alexandre Figueirôa, Claudio Bezerra e Yana Fachine.

⁷ O reconhecimento pode ser entendido de maneiras múltiplas como o próprio autor argumenta em RICOEUR (2006). O autor trabalha com a ideia de percurso levando em conta três princípios: 1 -noção epistemológica enquanto identificação, 2 - passando pelo o reconhecimento de si para, finalmente, chegar ao 3 - reconhecimento como noção política. Tratamos aqui de reconhecimento como processo e o colocamos dentro do percurso proposto por Ricoeur (2006) em trânsito entre os três momentos.

rastro, esquecimento e memória. Primeiramente, pensamos em movimento pelo caráter ativo da potência existente no reconhecimento. Não como lampejos que acontecem ao dissabor do tempo/espço, mas sim ações que acontecem com os movimentos do tempo e espaço. Uma forma ativa do reconhecimento e, também, o ativar do mesmo. O autor afirma que:

A experiência-chave, como acabamos de dizer, é a do reconhecimento. Falo dele como de um pequeno milagre. De fato, é no momento do reconhecimento que se considera a imagem presente como fiel à afecção primeira, ao choque do acontecimento (Ricoeur, 2007, p. 426).

O reconhecimento está associado às impressões-afecções que, como o autor diz, seria o “milagre de uma memória feliz”, tanto para a identificação do sujeito como para a sua inserção como sujeito político. Não em um sentido ingênuo de que todas as memórias são felizes, mas sim, como sobrevivência de uma memória diante da potência do esquecimento. Este é o movimento do reconhecimento que Coutinho propõe em seu documentário. A partir de diversos testemunhos dentro da segunda camada narrativa e da recompilação da caderneta de Gabriel e da Casa da Flor, Coutinho ativa os procedimentos de reconhecimento de uma grande parcela da nação brasileira à margem.

Como Ricoeur mesmo afirma:

De muitos modos, conhecer é reconhecer. O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retrato, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência (...) (Ricoeur, 2007, p. 437-438).

O que é interessante de se observar é que vários dos procedimentos adotados no filme *O Fio da Memória* (1991), aparecem como embrionários do que está por vir na cinematografia de Eduardo Coutinho. Seriam alguns fios da cinematografia de Coutinho que já se delineiam nesta obra, como rastros de seus processos de criação e inquietações, embora ainda em germe inicial. Apontaremos alguns deles a seguir.

Percorrendo rastros

Algumas estratégias narrativas utilizadas em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), podem ser reencontradas no filme analisado, como o uso de mais de uma voz narradora e da apresentação em uma estrutura fragmentária com fatos do passado e do

presente. Lá, o passado separou-se do presente por uma contingência da história política do Brasil, fazendo com que os negativos ficassem escondidos por cerca de vinte anos. Mas, em *O Fio da Memória* (1991), o presente é povoado por personagens e temas que não fazem, ou não fizeram, parte da vida de Gabriel dos Santos, mas que mesmo assim, atualizam a sua história de vida e sua condição de marginalidade na sociedade brasileira.

A estrutura fragmentária não é uma arbitrariedade estilística, dizia Bernardet (2003) a respeito de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), “mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o carácter fragmentário não pode nunca ser abandonado” (Bernardet, 2003, p.233). Em *O Fio da Memória* (1991) encontramos também este tipo de estrutura fragmentária com uma grande variedade de situações e personagens negros. Afinal, a história da escravidão no Brasil inicia com o tráfico negreiro, mas, na medida em que o tempo vai passando, se transforma em milhares de histórias de diferentes sujeitos a partir da mesma ancestralidade. A forma estrutural como é apresentada a montagem do filme foi a maneira encontrada para tentar dar conta dessa vastidão de micro-histórias, que também é condensada no relato de Gabriel.

Podemos pensar metaforicamente que a estrutura fragmentária e elíptica de *O Fio da Memória* (1991), se inspira metaforicamente nos cacos de vidros da Casa da Flor. Caquinhos que se jogam no lixo, como as histórias dos negros no Brasil. Se formos observar uma espécie de decupagem do filme finalizado, do total de 37 blocos de sequências independentes, fora os créditos iniciais e finais, 13 são dedicados a Gabriel dos Santos, a Casa da Flor e seus entornos. Apenas no último bloco, um exterior de praia onde se festeja um culto a Iemanjá no início de um novo ano, podemos ouvir a voz de Milton/Gabriel acompanhando estas imagens. É o único momento do filme que os blocos se entrelaçam materialmente, o passado na voz de Gabriel/Milton e presente na homenagem a Iemanjá.

Como dissemos, durante alguns blocos há um narrador onisciente na voz do poeta Ferreira Gullar, carregada de informações como as datas de filmagem das várias sequências, em um texto estruturado e mais jornalístico. Há também um segundo narrador em primeira pessoa que interpreta Gabriel dos Santos na voz do ator Milton Gonçalves. São textos extraídos de suas cadernetas que também aparecem nas imagens em grafias originais. Outras vozes e sonoridades são a do diretor e de seus entrevistados, músicas e vinhetas compostas por Tim Rescala, sob encomenda, músicas cantadas e interpretadas por sambistas, autores destes

sambas, ou por personagens como Herci da Cruz e Souza, sobre a qual voltaremos mais adiante.

A presença da música extra diegética, como a de Tim Rescala em *O Fio da Memória* (1991), ou qualquer outro tipo de sonoridade não pertencente ao ato de registro, não foi um elemento comum da prática audiovisual de Coutinho. O espaço sonoro criado nos filmes por ele, prezou pelos cortes secos sempre acompanhando o corte das imagens, mesmo quando a montagem de entrevistas fazia uso de trechos com fundos bastante díspares. Coutinho sempre preservou a sonoridade produzida pelo som direto no momento das filmagens, sendo bastante cuidadoso com estes sons diegéticos. Há uma exceção interessante em sua cinematografia com relação ao corte seco. Em *Santo Forte* (1999), o som da missa rezada pela multidão, que acompanhava o Papa João Paulo II no Aterro do Flamengo do Rio de Janeiro, segue sobre as imagens da Favela do Parque, no alto da Gávea, onde ocorrerão os encontros da equipe com as personagens. Este procedimento impacta bastante o espectador, afinal é nesta favela que o sincretismo religioso entre o cristianismo e os cultos de matriz africana e espíritas ganham voz.

Em *O Fio da Memória* (1991) há um trecho que Coutinho entrevista um ex-escravo de 120 anos, Manuel Deodoro Maciel, e o indaga sobre a abolição, se foi boa, se era pior ou melhor de que a escravidão. Seu Manuel justifica sua preferência pela vida livre por causa do dinheiro que ganha em troca, seja pelo trabalho feito, seja por fotos e entrevistas que realizam com ele recebendo alguns trocados por isso. Neste ponto, Coutinho pergunta se ele gosta de receber dinheiro. “Gosto, ih adoro!” — uma mão entra no quadro com um maço de notas — “será que o senhor tem pra mim aí?” — pega e examina o dinheiro — “...é capaz de ter.” — olha, guarda (de 09min46s a 09min54s). No filme *Santo Forte* (1999) essa ação de passar algum dinheiro para o entrevistado se repete algumas vezes, em geral ao final das entrevistas, com alguém da equipe fazendo o pagamento. Essa atitude desconstrói a aura do cinema, expõe de forma reflexiva o trabalho da equipe simbolizando uma troca entre equipe e entrevistado, dando indícios da fabricação do filme.

De acordo com a observação de Ramos (2008, p. 26) “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”. Gabriel Joaquim dos Santos é um destas personagens que Coutinho soube encontrar, mesmo que indiretamente através da pesquisa de Zaluar. Neste caso, a personagem e sua caderneta é o registro de uma presença ausente encontrada pelo

escavador Eduardo Coutinho. Há uma necessidade de deixar estas memórias que vão ser construídas também a partir da feitura do documentário.

Dez blocos ou sequências deste filme estão trabalhados em terreiros de Umbanda ou Candomblé, em atos de devoção e oferendas ao ar livre e até mesmo em cultos católicos, mas realizados com tons de sincretismo entre estas religiões. Correspondem, portanto, a quase um terço da totalidade do filme, o que mostra, por um lado, o interesse de Coutinho pelas expressões religiosas carregadas de fé, representantes da cultura afrodescendente por meio de rituais, danças e festejos, incluindo aí o samba. Por outro lado, também é revelador das formas de opressão e de tentativas de apagamento das religiões de matriz africana. Ou seja, ao dedicar este quantitativo de blocos ao tema, uma leitura possível é a de dar visibilidade a estes atos de resistência, uma questão tão cara a comunidade negra brasileira.

Além da personagem Gabriel/Milton com atuação ficcional, existem as personagens que trazem expressão de fala e canto que aparecem em *O Fio da Memória* (1991), assim como em tantos outros trabalhos do diretor. Dos 37 blocos de sequências, 5 são dedicados a pessoas que cantam em algum momento, começando por Herci da Cruz e Souza (de 34min50s a 38min29s). Uma ex-bahiana que já vendeu de tudo depois de viúva e que se apresenta como contralto. Herci foi casada com o neto do poeta João da Cruz e Souza, fundador do simbolismo no Brasil. Muito orgulhosa de sua história, ela demonstra querer exibir seus dons a Coutinho. O espaço onde o encontro se dá é um pátio externo de uma casa pobre que lembra o pátio da casa de uma outra personagem, o de Dona Thereza de *Santo Forte* (1999), personagem classificada por Bezerra (2014, p.91) de xamanística. Interessante que tanto Herci quanto Dona Thereza, apesar da idade avançada, são mulheres *arrimo de família*. Em *Santo Forte* (1999), pode-se notar uma linha transversal à do eixo principal do sincretismo religioso, que seria justamente essa grande maioria de mulheres que sustentam as famílias até a geração dos netos. Similaridades já se encontram em *O Fio da Memória* (1991), como na sequência do encontro com Herci e também na sequência do Bloco Cacique de Ramos (de 44min15s a 50min05s) na voz da personagem Conceição dos Santos Nascimento. A presença e fortaleza dessa mulher aparecem em forma de reclamação, pois ela fala que não lhe foi dada liberdade para sair da sombra dos homens de sua família e conhecer uma roda de samba, embora seja dela o papel de mantenedora de toda união familiar. Quando perguntada por Coutinho porque deu nome de índios para os filhos, ela explica que “quase sempre a gente de santo, bota o nome nos filhos assim, tudo nome indiano” (de 47min28s a 47min34s). Aí ficamos

sabendo que ela é a responsável por colocar um 'axé' em um grande tamarineiro, que representa uma proteção para os filhos que são os fundadores do bloco carnavalesco.

Outras três sequências neste filme compõem as performances musicais (Bezerra, 2014, p. 92). Carlos Cachça e Aloisio Dias, integrantes da Escola de Samba Mangueira, cantam *Homenagem*, de autoria de Carlos Cachça; Sinval Silva, fundador do Império da Tijuca, canta *Adeus Batucada*, de sua autoria e Aniceto Medeiros da Silva Júnior, o Aniceto do Império, que declama trechos de músicas do Partido Alto, como *Tia Romana*. Nesta sequência identificamos o que Bezerra (2014, p. 98) propõe sobre a performance provocadora, ela "exacerba esse caráter ontológico do ser performático". Aniceto do Império propõe a Coutinho umas charadas, que fazem parte do tipo de resposta do coro ou do público no Partido Alto. Percebendo que Coutinho não responde a nenhuma rima e mostra-se desinteressado, Aniceto quebra com a magia do encontro do entrevistador/entrevistado e diz: "Ah, o Senhor é inocente demais" (de 58min27s a 58min31s).

Quando analisamos a estratégia de abordagem do documentário identificamos que 11 blocos são constituídos por entrevistas, uma das estratégias mais marcantes da carreira do documentarista que, em texto sob encomenda para o *Festival Cinéma du Réel*, de Paris, em 1992, afirma que:

Adotando a forma de um cinema de conversação, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei com isso, até onde fosse possível o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos 'tipos' imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, ou de uma cultura. (Coutinho *apud* Couto, 2013, n.p.)

A presença de Benedita da Silva como testemunho no filme, primeira mulher negra a ser eleita vereadora no Rio de Janeiro e, em seguida, a única mulher negra a ser eleita deputada federal constituinte e primeira senadora negra no Brasil, traz para a construção do discurso uma possibilidade de nova atuação política e social. Uma espécie de esperança para reverter a situação excludente dos negros no Brasil. Essa sequência reverbera com as ponderações feitas por Gabriel em sua caderneta sobre a independência do Brasil de Portugal: "O Brasil já foi mandado por Portugal. O Brasil já foi uma roça portuguesa. Aqui já foi tudo. Existiu aqui um cativeiro muito perigoso, os portugueses a carregar negro das costas da África para botar aqui para trabalhar na enxada. E essas coisas tudo já passou. Aí o português entregou isso e Dom Pedro I fez a independência, botou o Brasil para cá e Portugal para

lá. E daí ficou o Brasil por conta de nós próprio” (de 1h50min35s a 1h51min04s) — a voz de Milton/Gabriel está associada a última imagem do filme, um homem sobre uma pedra, olha o horizonte no mar, como se olhasse o futuro.

Em *O Fio da Memória* (1991) Coutinho não aparece nas imagens visuais em nenhuma cena, embora sempre presente interagindo com seus personagens através de sua imagem sonora, às vezes de forma simpática como com Herci da Cruz e Souza, outras, menos interessado e até rude, como com Aniceto do Império. Por vezes, deixa transparecer, através da emissão de sua voz, algum desconforto, algumas flutuações de humor e nos indagamos se o estilo imediato de algumas entrevistas, já não começa a incomodá-lo.

De acordo com Coli (2001), “a ideia de estilo está ligada a ideia de recorrência, de constantes (p. 25)”. Desta forma, o trajeto analítico presente neste ensaio faz referência a exemplos encontrados em *O Fio da Memória* (1991) que estão presentes em filmes posteriores de Coutinho. Como se em uma obra existissem formas escolhidas, nem sempre conscientes, de construção e de expressões que se traduzem em estruturas formais. Alguns estudiosos sobre a obra do cineasta, como Consuelo Lins (2016), apontam que é a partir de *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2000) que o diretor passa a dispor de um método de realização. Este método, teria lhe proporcionado um estilo de documentário, uma forma de acercar-se das personagens, com uma equipe que se mantinha constante e que corroborava com seu modo de trabalhar.

Apesar de *O Fio da Memória* (1991) ser um filme de encomenda e ser pouco lembrado em artigos e pesquisas sobre o diretor, pensamos que não deve ser esquecido, muito menos não ser considerado como um filme com as marcas de Coutinho. O filme conjuga vários processos, procedimentos e escolhas do artista que, embora ainda longe de um estilo, trazem ensaios de seu processo de criação que ainda continuarão por muitas obras. E o mais importante é que Coutinho nunca se afastou dos excluídos da sociedade brasileira, pessoas pertencentes a um quadro social que lhe mobilizava, que ele procurava dar voz e imagem, e isso pode ser visto em todas suas obras, ao menos as documentárias.

Eduardo Coutinho deixou um traço muito claro em suas obras sobre as temáticas que lhe eram caras e que lhe interessavam aprofundar no audiovisual. Personagens excluídos, pobres e marginalizados da sociedade brasileira. Gente comum, pessoas simples. Entre estes, os negros, as mulheres, os praticantes de religiões não ortodoxas e seus sincretismos com a religião católica, a fé, os injustiçados de uma sociedade desigual e ainda aqueles,

que, apesar de todas as dificuldades, conseguem criar uma vida digna para si. A estes Coutinho dirigia uma atenção especial, como se quisesse saber como essa pessoa conseguia, ainda assim, ter orgulho de si. A tipologia de personagens e os assuntos que os envolvem permanecem de alguma forma na carreira do diretor, perpassando os diversos filmes e programas dirigidos ao longo de sua vida.

Por fim, podemos dizer que *O fio da memória* (1991) lida com a questão do tempo e da imagem de forma anacrônica, lidando com o tempo diferencial na sua forma de apresentação (Didi-Huberman, 2015). Ao construir o relato em duas camadas, o filme tem a possibilidade de uma abertura para a terceira camada que é dependente da recepção de cada espectador/a no momento de visionamento da obra. Este processo pode suscitar abertura para as questões do reconhecimento postas por Ricoeur (2006), gerando (ou não) questionamentos sobre a contínua situação das negras e negros no Brasil. O conjunto das personagens entrevistadas nos dá uma ampla visão da condição delas e deles naquele momento de comemoração dos cem anos de abolição. O espaço sonoro atua de forma marcante para se relacionar com os procedimentos de construção imagética. O que nos leva a indagar a potência das imagens visuais e sonoras para a montagem de tempos heterogêneos.

Referências

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho; Donald K. Randaud, Rio de Janeiro. Empresa produtora: CECIP; Videofilmes, 2000. 35mm, COR, 80min, 2.195m, 24q.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In.: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Claudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Editora Papyrus, 2014.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho e Zelito Viana, Rio de Janeiro. Empresa(s) produtora(s): CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Map, 1964-1984. 35mm, COR e P&B, 119min, 3.290m, 24q.

COLI, Jorge. **O que é a arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, a Aversão ao Pobre**: um Desafio Para a Democracia. São Paulo: Contracorrente, 2020.

COUTO, José Geraldo. **O cinema segundo Eduardo Coutinho**. São Paulo, 2013. Recuperado de: <<https://outraspalavras.net/poeticas/o-cinema-segundo-coutinho/>>, acesso em 23 de agosto de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GONZALEZ, Lélia. A questão negra no Brasil. In.: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 31, p. 41-53, abr. 2016. Recuperado de <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>>, acesso em 23 de junho de 2023.

O FIO DA MEMÓRIA: NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO. Direção: Eduardo Coutinho Produção: Eduardo Escorel e Lauro Escorel Filho Cidade: Rio de Janeiro, Empresa produtora Cinefilmes Ltda.; FUNARJ - Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro e coprodução TVE - Television Española S.A., 1991. 35mm, COR, Son, 120min, 2.620m, 24q.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal o que é mesmo o documentário?** São Paulo: Senac. 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Claudius Ceccon; Dinah Frotté; Elcimar de Oliveira, Rio de Janeiro. Empresa produtora: CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular, 1999. 35mm, COR, 80min, 2.195m, 24q.

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

ZALUAR, Amelia. A casa da Flor – Uma arquitetura poética. Rio de Janeiro, [s.d.]. <http://blogameliazaluar.blogspot.com/p/casa-da-flor.html>

Recebido em 27/02/2024

Aceito em 04/05/2024

PACIFIC - O TEMPO DA IMAGEM E SEUS DOCUMENTOS
PACIFIC - THE TIME OF THE IMAGE AND ITS DOCUMENTS

Sabrina Tenorio Luna¹

RESUMO: Pacific (Dir. Marcelo Pedroso, 2009, 71') foi realizado a partir de imagens digitais cedidas por passageiros do navio homônimo. Euforia, excesso e celebração marcam aquele momento. Como pensar o filme quinze anos depois?

Palavras-chave: Imagens digitais, Documentário, Excesso, Found Footage

ABSTRACT: Pacific (Dir. Marcelo Pedroso, 2009, 71') was made from digital images provided by passengers on the ship of the same name. Euphoria, excess and celebration marked that moment. How can we think about the film fifteen years later?

Keywords: Digital images, Documentary, Excess, Found Footage

¹ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, com doutorado sanduíche realizado na Universidade Livre de Berlim como bolsista da Capes. Professora adjunta da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Brasil. Email: sabrinateluna@gmail.com

- Cadê?
- Ali, ali, ali.
- Vi, vi.
- Tá ali, olha, olha eles ali!
- Pulando ali!
- Filme!
- Calma! Eles tão lá na ponta, do outro lado.
- Ó ali, não, não, não.
- Eita! Agora valeu!
- Olha, eu esperei cinquenta anos pra ver isso!
- Eita, um monte!
- Olha praí! Vai tirando foto, Rony!
- (...)
- Valeu!
- Agora, sim, eu já ia pedir o meu dinheiro de volta!
- Filmou ele?
- Filmei, lógico!

O diálogo acima é ilustrado por imagens digitais amadoras realizadas por turistas presentes no navio Pacific. O documentário homônimo², dirigido em 2009 por Marcelo Pedroso, foi montado inteiramente a partir de imagens cedidas por pessoas presentes do cruzeiro. O filme mostra a rotina dos passageiros do navio que, entre outros pontos do nordeste brasileiro, aportaria por dois dias na Ilha de Fernando de Noronha.

A cena transcrita é acompanhada por imagens que mostram o momento em que os passageiros finalmente viram os golfinhos anunciados como atração turística. Com isso, o dinheiro investido se justifica: registrado, o momento se expande e a prova disso poderia ser conferida pelos que ficaram de fora do passeio. Familiares, amigos e nós, o público, que temos acesso a esses momentos através do filme.

Quando a cena termina, somos informados que em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do cruzeiro Pacific. No navio, a produção identificou

² Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/pacific/>

passageiros que estavam filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles. Ao fim do percurso, eles foram abordados pela equipe e convidados a ceder suas imagens para um documentário. O diretor não se encontrava presente no navio. Muitos aceitaram a proposta e tornaram possível a realização do filme.

Pacific debate o papel da imagem técnica no mundo contemporâneo. Reflete sobre a onipresença da imagem e sobre o registro do evento vivido como parte imperativa do viver. Registro, que em si mesmo atesta a experiência vivida.

O filme foi exibido em diversos festivais e teve um projeto de distribuição de quatro frentes, contando com exibições comerciais em cinemas de pelo menos nove cidades brasileiras, distribuição de DVDs gratuitos pela revista Continente, publicação pernambucana dedicada ao debate cultural, distribuição de DVDs e material pedagógico para aproximadamente mil escolas e cineclubes e criação de um site onde o filme poderia ser baixado gratuitamente por qualquer pessoa que tivesse interesse em assisti-lo, além de disponibilização no Youtube. Tal projeto, tinha como objetivo devolver para a comunidade um filme realizado com investimento público.

Pacific também ocupa um lugar importante no documentário brasileiro. Ele utiliza-se de técnicas sofisticadas que transformam o documentário não apenas em uma mera transposição do real para a tela, mas antes em uma ferramenta de reflexão sobre o mundo ao redor.

Ao assistirmos Pacific, percebemos que a imagem utilizada é colocada constantemente em questão pelo realizador. Na primeira cena, as câmeras fotográficas e os seus flashes são tão presentes quanto os golfinhos filmados. Pacific, dessa forma, coloca a questão do exibicionismo através da imagem em relevo, entrando em um debate que só viria a crescer nos anos seguintes e que resolvemos retomar quinze anos depois, através da presente resenha.

Em 2008, a qualidade da imagem captada por câmeras digitais amadoras era muito superior à registrada por aparelhos de celular. Os *smartphones* ainda não apresentavam a popularidade e sofisticação que viria a ser desenvolvida nos anos seguintes e que pode ser percebida nos dias atuais. As câmeras digitais se encontravam em um processo de disseminação que viria a modificar o status da imagem, sendo também em breve substituídas.

Com o passar do tempo, não apenas a qualidade da imagem amadora se modifica, mas também o acesso a ela. Se em Pacific o registro aparece como justificativa da experiência, atualmente o compartilhamento da imagem se sobrepõe à sua guarda. Isso vem sendo facilitado pelo amplo acesso a *smartphones* por grande parte da população e também por aplicativos e redes sociais que estimulam o compartilhamento instantâneo dos registros. Ao serem captadas, as imagens que compõem Pacific tinham como objetivo principal a fruição privada, restrita a círculos próximos de amigos e familiares. Isso vem mudando desde então de forma cada vez mais rápida, aumentando a profusão da imagem, a sua dupla espacialidade entre o público e o privado e também a sua obsolescência.

Em outubro de 2010 o aplicativo Instagram foi lançado para usuários de iOS, tecnologia móvel desenvolvida pela Apple. A rede social, de formato mobile, se destacou por possibilitar aos seus usuários a aplicação de filtros nas imagens e pelo seu compartilhamento em redes sociais, que até então eram dedicadas primariamente ao desktop, tais como o Facebook e o Twitter. Em abril de 2012 o Instagram foi lançado também para celulares Android, aumentando o seu alcance. O seu foco principal era as fotografias. Com o uso do aplicativo, imagens ordinárias passaram a receber retoques que transformavam o material em algo mais sofisticado do que as imagens que vemos no documentário. As imagens de baixa qualidade que vemos em Pacific, cederiam espaço a imagens editadas no momento do compartilhamento e dessa forma, a prática amadora ganha um aspecto profissional. A partir de 2013, o aplicativo expandiu o seu foco, além de fotos, os usuários podiam também compartilhar vídeos de até 60 segundos.

As estéticas da imagem se modificaram em um espaço de tempo relativamente curto. Olhar hoje para Pacific é também refletir sobre todas essas mudanças. Sociais, imagéticas e econômicas. Um documento do seu tempo realizado através da cessão de imagens que hoje, teriam se transformado em dados.

- Filma isso aqui, ó, sem preço. Tudo sem preço.

- Tudo isso aqui nós podemos usufruir.

Por volta dos 14 minutos do filme, uma família mostra para a câmera o cardápio do navio com diversas opções de bebidas e comidas inseridas no pacote pago antecipadamente. Tudo gratuito! A celebração gira em torno de dois elementos. Ao mesmo tempo em que os personagens celebram o ano que chega, pois comemorariam a virada de 2008 para 2009 no navio, celebram também o poder aquisitivo que possibilitou aquela experiência.

O filme questiona a ansiedade em torno da representação. O momento presente, de festivo e celebrativo, transforma-se também em trabalho. A representação adquire protagonismo diante da fruição do instante e a câmera torna-se um personagem com o qual os atores sociais se relacionam de maneiras que variam da serviência ao autoritarismo. Diante da câmera, por mais natural que se seja, há sempre uma performance e os personagens de Pacific atestam isso. O registro torna-se imperativo e justifica o lazer. Essa dicotomia entre trabalho e lazer é expressa na montagem. A mera fruição do ambiente e o relaxamento dos corpos não tem espaço no local. Os tripulantes estão em todos os momentos imersos por atividades e o descanso não parece fazer parte da viagem. Antes disso, eles devem aproveitar todos os momentos, registrar e consumir.

O tempo retratado em Pacific mostra a euforia com a qual o então recém adquirido aumento do poder de compra é recebido pela população brasileira. Famílias de classe média começaram a poder pagar por viagens que eram, até então, privilégio das classes mais abastadas do país. E os personagens celebram o acesso a um mercado de consumo que se iniciava no Brasil. Algumas questões éticas se impõem na montagem, pois em vários momentos pode-se afirmar que os personagens têm a sua euforia exposta de maneiras que podem soar ridículas a um público crítico.

O ano de 2008 não foi apenas o ano onde os personagens de Pacific puderam registrar a euforia de viver, pela primeira vez, a realização de um sonho de consumo. Foi também o período em que parte do mundo enfrentou uma grave crise no sistema bancário, afetando fortemente diversos países europeus e norte-americanos. O Brasil, então, usufruía de um significativo crescimento econômico e se estabelecia entre as economias emergentes de maior destaque a nível mundial. Em 2014, o país iria sediar a Copa do Mundo e o que devia ser coroado como um momento de glória, acabou se transformando no início de uma decadência financeira e política nacional da qual ainda estamos tentando nos recuperar.

Até os dias atuais, as divisões ideológicas estão gerando tensões que, naquele momento, não pensaríamos poderem voltar a ser tão extremas. O poder de compra da população foi afetado pela crise econômica iniciada no primeiro mandato da então presidente Dilma Rousseff e o país, que se mostrava economicamente promissor, entrou em uma crise que resultou em um golpe institucional orquestrado contra a presidente no início do seu segundo mandato; o que teria como consequência o crescimento da extrema-direita nos anos subsequentes. Junto a isso, acompanhamos, no presente, uma crise climática global que coloca em risco os pontos turísticos filmados em Pacific e suas atrações.

O Brasil, que aparecia como uma grande promessa, viu todo aquele otimismo naufragar. O mundo se transformou desde aquele momento, mas a produção de imagens só cresceu desde então.

- Fala Ronald! Ronald Melo! Como não podia deixar de ser, a entrevista da chegada!

- Estamos acabando de chegar no continente.

- No continente.

- Continente mesmo? Estamos no litoral. Terra firme!

Em Pacific, o trabalho do diretor começa e termina na mesa de edição. Os personagens não lhe são de nenhuma maneira próximos e sua ausência no local de captação das imagens pode ser vista como uma forma de gerar uma certa objetividade na obra.

Pacific apresenta convergência com a estilística do *found footage*, regime estético caracterizado pela realização de filmes a partir de imagens preexistentes. Na obra, Pedroso busca, através da montagem “provocar uma consciência própria e visão crítica da representação cinematográfica” (Wees, 1993, p. 40). Apesar das convergências, se diferencia também em pontos essenciais ao estilo, pois trabalha com imagens apropriadas e não materiais encontrados, como pressupõe o *found footage*.

Ao montar o material, o diretor utiliza a performatividade dos personagens em todo o seu potencial narrativo. Diante das câmeras, eles criam personalidades projetadas para o exterior. Dessa maneira, fornecem ao diretor um material que, antes de calcado na espontaneidade, é atravessado por uma consciência da performance construída para que

outros a vejam. Assim, percebemos que independente da presença ou não de um diretor profissional atrás das câmeras, o dispositivo gera comportamentos e padrões por si mesmo.

Sequiosos de “publicidade” e operando na indeterminação entre público e privado, ficção e documentário, pessoa e personagem, autenticidade e encenação, lazer e trabalho, vida e performance, uma série de dispositivos comunicacionais e audiovisuais contemporâneos, das redes sociais aos reality shows, do cinema à arte contemporânea, trabalham na chave não da “invasão de privacidade”, mas de sua evasão (Feldman, 2012, p. 12).

A encenação diante da câmera por parte dos personagens tem a intenção de criar uma representação maior do que o cotidiano, performatizando a experiência, torna-se presente a partir do momento em que os indivíduos optam por filmarem a si mesmos, documentando os momentos de exceção representados pelas férias. Durante o filme, podemos perceber momentos de diálogo dos personagens com a câmera e de direcionamentos de cena orquestradas tanto pelos atores sociais, quanto pelos manipuladores dos aparelhos. Um exemplo desse tipo de diálogo está presente na sequência em que um dos personagens registra a “Cerimônia do primeiro copo de cerveja”, iniciada aproximadamente aos 18 minutos do filme. Ali, o personagem interpreta o ato de tomar a primeira cerveja no navio para a câmera e demonstra conhecimento das possibilidades de manipulação inerentes ao aparelho, se afirmando como sujeito ativo de uma história contada através do dispositivo.

Na cena analisada, o personagem inicia a sequência afirmando que aquela ação deve ser registrada, pois se trata do momento em que a primeira cerveja será ingerida por ele dentro do navio. Guiando a cena, ele transforma um ato banal em algo digno não apenas de registro, mas de atuação. Ao dirigir a si mesmo e à pessoa que o filma, ele chama a câmera para que lhe acompanhe, sugere *closes* nos objetos que estão sendo por ele narrados e conclui a cena tomando o copo de cerveja. Essa sequência personifica uma euforia dada pela ascensão de classes, pela inclusão através do consumo. Aquilo deve ser registrado, pois não trata-se apenas da ingestão de álcool, mas representa em si a celebração daqueles que se encontram longe do ordinário. A parte essencial da gramática cinematográfica mostra-se claramente através da auto-direção gerida pelo personagem, que oferece a Pedroso imagens praticamente prontas para serem transpostas para o cinema. Ao articular as mesmas através da montagem, um discurso fílmico é gerado. Além do direcionamento da câmera, um título nos é oferecido.

Ao se apropriar de tais imagens e montá-las em Pacific, o diretor deixa clara a subjetividade e consciência do aparato por parte dos personagens, sem tentar esconder o fato ancorado em uma pretensa neutralidade presente no momento da filmagem. Optando por tal recurso, ele quebra com a ideia de um poder central focado no diretor, porém mantém a sua influência durante a edição das imagens, seu ordenamento e escolha das sequências.

A utilização de arquivos amadores também reflete as possibilidades de subjetividade na produção, pois arquivos não dotados de valor, originalidade e validade dentro de uma perspectiva histórica e mercadológica, passam a fazer parte da fruição coletiva através do cinema. E hoje, podemos afirmar que tornaram-se também documentos. Cabe também observar que como documento, adquiriram valor. Em 2008, os debates acerca da democratização da informação encontravam ainda um campo frutífero. Os arquivos estavam sendo abertos, enquanto hoje uma lógica proprietária se expande pelo mundo, posto que esses antigos dejetos descartáveis adquiriram um valor nostálgico já assimilado pela ótica dominante.

Assim, percebemos o surgimento (ou mesmo a reafirmação) de uma nova ordem sensível e o aparecimento de outras fontes de fruição e sentido dentro de imagens que, em um primeiro momento, apresentariam significados diversos dos discutidos nesta análise. Para Patricia Zimmermann (2008, p. 277), os filmes amadores deveriam ser observados enquanto formações históricas e não como objetos reificados. De acordo com essa perspectiva, tais sequências devem ser inseridas em um contexto e não isoladas das demais e do seu momento histórico para que a sua real contribuição seja absorvida.

O que vemos, nas imagens que compõem o filme, são processos performativos individuais ancorados na tecnologia vigente em sua época de produção. Não vemos apenas subjetividades registradas pela câmera, mas ações criadas por e para esse aparato. Com o passar do tempo, vemos também uma celebração que não mais nos cabe. O documento, então, transforma-se diante do tempo.

Segundo Andreas Huyssen: “Novas tecnologias de transporte e comunicação sempre transformaram a percepção humana de tempo e espaço na modernidade” (Huyssen, 2004, p. 28). Essas percepções levam em conta, nas imagens apropriadas para a realização de Pacific, a necessidade de registro como imperativo do lazer. A função da fotografia como prova e registro continua a ser válida nesse contexto, que necessita das filmagens para lembrar

muitos dos momentos vividos não mais em torno da fruição das férias: mas da possibilidade de acesso tecnológico às lembranças, que acarretará na sua rememoração, tornando-se tão ou mais importante do que o momento experienciado. Sem o registro, o momento parece não ter acontecido.

Cada vez mais, formas de captação imagética digitais são desenvolvidas e o acesso aos aparelhos é ampliado, tornando a ação do registro banal e inserida no cotidiano. Além disso, a manipulação da máquina torna-se gradativamente mais simples, aumentando as possibilidades de captação imagética. Tal ação, antes destinada a pequenos setores da sociedade, detentores de capital e saber técnico, ao mesmo tempo em que possibilita o registro de momentos marcados pela banalidade extrema do cotidiano, democratiza as possibilidades de expressão e de transmissão de impressões individuais acerca do mundo.

Pacific torna possível o acesso a imagens sem valor material e estratégico de uma forma organizada, documentada e não tão rapidamente perecível como as que observamos nas redes sociais. Hoje, como compartilhar a cena da cerveja quando temos poucos segundos para chamar atenção para uma história? Que história pode ser contada, senão a do eu? Refletir sobre a banalidade daquelas imagens nos dias atuais me parece difícil, pois elas ganharam poder e autoria. Elas hoje têm nome e gerariam conflitos ainda não vistos naquele momento.

Ao comparar passado e presente, um aspecto continua crescendo na mesma direção: a imagem continua a ser produzida em excesso, a ponto de ter-se tornado a forma de comunicação mais disseminada atualmente.

- A gente tá voltando agora pro navio depois do nosso primeiro dia em Noronha. Foi muito legal! Agora o pessoal já deve tá lá preparando o réveillon. A gente vai chegar, se arrumar, jantar e ir pra festa.

Corta

- 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1! Feliz ano novo!

- Adeus ano velho, feliz ano novo. Que tudo se realize, no ano que vai nascer. Muito dinheiro no bolso, saúde pra dar e vender.

Após alguns momentos de celebração, onde os passageiros se despedem não apenas do ano que passa, mas do estado de exceção no qual se encontravam inseridos, um corte seco interrompe o êxtase gerado pelo champanhe em excesso disponível nas taças de plástico. O diretor se faz presente e termina a festa sem ao menos permitir que o refrão seja, mais uma vez, entoado até o final. Ele cala as projeções. As esperanças em torno do ano que está por vir. Os personagens não terão mais um dia completo em Noronha. Sem novas imagens, o trabalho está terminado. Foi feito. O que ontem foi festa, se transforma, no hoje, em ressaca.

Referências

FELDMAN, Ilana. Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade. Em: ANTÔNIO, André. **Pacific - Textos para debate. Material pedagógico desenvolvido na distribuição do filme.** Recife: FUNCULTURA, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/4020550/Material_Pedag%C3%B3gico_Pacific

HUYSEN, Andreas. **Urban Palimpsests and the Politics of Memory.** California: Stanford University, 2004.

WEES, William C. Recycled Images. **The Art and Politics of Found Footage Films.** Anthology Film Archives: New York City, 1993.

ZIMMERMANN, Patricia R. Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future. In: ZIMMERMANN, Patricia R, ISHIZUKA, Karen L. (Orgs.): **Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories.** Berkeley: University of California Press, 2008.

Filmografia

PACIFIC. Direção de Marcelo Pedroso. Pernambuco: Símio Filmes, 2009.

Recebido em 26/02/2024

Aceito em 29/05/2024

DAS IMAGENS QUE FALTAM À FABULAÇÃO DAS MEMÓRIAS ANIMADAS EM DOIS FILMES ENSAIOS

Regis Rasia¹

Resumo: Este texto analisa o uso da imagem animada em dois filmes: "A Imagem que Falta", dirigido pelo diretor cambojano Rithy Panh, e "Valsa com Bashir", do diretor israelense Ari Folman. Ambas as obras destacam-se não apenas pelo modo como articulam suas narrativas, mas também pela abordagem dos traumas vividos pelos realizadores como testemunhos dos horrores da guerra. Questões relacionadas aos aspectos documentais e às fronteiras entre ficção parecem não dar conta para interpretar esses filmes. A ideia, então, é examinar essas obras à luz do filme-ensaio e compreender como a animação emerge como um dispositivo potente para lidar com uma ausência, uma lacuna, que o material de arquivo e o registro fotográfico por si só não conseguem abarcar. A animação, carregada por traços da imaginação e, sobretudo, por seus potentes regimes de fabulação, surge como um atravessador das memórias, explorando a expressão cinematográfica além das questões do realismo visual. Sendo assim, busca-se o inalcançável do arquivo e da imagem fotográfica, como ultrapassamento do interdito e a obscenidade da morte diante do horror da guerra.

Palavras-chave: filme-ensaio; fabulação; animação; documentário animado.

FROM MISSING IMAGES TO FABULATING ANIMATED MEMORIES IN TWO ESSAY FILMS

Abstract: This text analyzes the use of animated imagery in two films: "The Missing Picture," directed by the Cambodian director Rithy Panh, and "Waltz with Bashir," by Israeli director Ari Folman. Both works stand out not only for how they articulate their narratives, but also for their approach to the traumas experienced by the filmmakers as testimonies to the horrors of war. Issues related to documentary aspects and the boundaries between fiction seem insufficient to interpret these films. The idea, then, is to examine these works in the light of the essay-film and understand how animation emerges as a potent dispositive to deal with an absence, a gap, that archival material and photographic records alone cannot fully encompass. Animation, fueled by traces of imagination and, above all, by its powerful regimes of fabulation, emerges as a mediator of memories, exploring the potentialities of cinematic expression beyond issues of visual realism. Therefore, the unattainable of the archive and photographic image is sought as a surpassing of the interdict and the obscenity of death in the face of the horror of war.

Keywords: essay film; fabulation; animation; animated non-fiction films.

¹ Doutor em Multimeios pela UNICAMP e Mestre pela mesma instituição. Dedicou-se ao ensino de graduação no bacharelado em Audiovisual da UFMS, ministrando as disciplinas de animação, edição, montagem e pós-produção audiovisual. Concentra projetos de pesquisas sobre o cinema brasileiro, cinema experimental e filme-ensaio. Email: regis.rasia@ufms.br

Introdução

O presente texto visa investigar as obras "A Imagem que Falta", dirigido por Rithy Panh em 2013, vencedor do Prêmio "Un Certain Regard" em Cannes e o primeiro filme do Camboja a ser nomeado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro; e "Valsa com Bashir", uma obra aclamada, de 2008, premiada no Festival de Cannes e reconhecida com indicações ao BAFTA e ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, além de ter conquistado o Globo de Ouro na mesma categoria. A trajetória em festivais e a repercussão em textos acadêmicos de ambas as obras ampliaram os debates sobre questões relacionadas ao domínio documental com o uso expressivo da animação.

Panh viveu os eventos descritos no filme como vítima direta dos horrores do regime do Khmer Vermelho, expondo uma busca por imagens quase fantasmagóricas, que ressoam em seu íntimo e refletindo os vestígios de uma ruína decalcada em suas memórias. Folman, por sua vez, testemunhou um genocídio na guerra do Líbano na posição de soldado israelense. Não por acaso, fala suas respectivas imputações diante do embate, trazendo questões que moldaram a sua percepção em relação aos eventos retratados no filme, sem negar o teor crítico dos atos da "máquina" bélica israelense dos eventos retratados na obra que concebe².

Dentro de suas respectivas culturas e contextos políticos, Panh é certamente o mais impactado, por ser vítima direta das atrocidades do regime do Khmer Vermelho, e sua obra reflete sua identidade cambojana e suas preocupações com a memória coletiva de seu povo. Folman apresenta uma perspectiva incontestável da figura do ocupante. Ao abordar a complexidade dos conflitos no Oriente Médio, ele não hesita em revisar criticamente a participação do exército israelense nos eventos retratados, enfatizando que ele próprio fazia parte das forças de ocupação no Líbano.

Ademais, não se quer aqui colocar em par de igualdade os eventos traumáticos de ambos diretores, mas, de uma certa maneira, falar de dois lados de uma mesma "moeda" que é o horror deixado pela guerra. Os filmes, assim, não se fecham apenas nas questões vividas pelos realizadores, servem também com um senso mnemônico coletivo perpetrado pelo

² Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024

horror, na qual as lembranças surgem como mecanismo de resistência diante de imagens de genocídios silenciados no ocidente.

É importante considerar que tanto “Valsa com Bashir” como “A imagem que falta” podem ser debatidos com certos deslocamentos para o campo documental, mas é fato que analisar sobre questões do documentário e da ficção parecem não dar conta no cerne das rememorações do vivido e do experienciado na guerra. Cada um destes diretores, a seu modo, empregam uma investigação pessoal com a tessitura da memória e as imagens dos filmes habitam a mente deles, são cercadas por lembranças, nostalgias, mas também de fatos, onirismo, devaneios e delírios. Daí, então, a questão do ensaio recobrir eventos do próprio ponto de vista dos traumas pela construção da memória, incapacitada de se revelar como um real fotográfico enquanto indicial e quase imediata em sua relação com o mundo.

Sobre a Imagem que falta

Analisa-se, então, primeiro o filme de Rithy Panh, nascido em Phnom Penh, no Camboja, desde o início de sua carreira cinematográfica, ficou reconhecido por revisitar a brutalidade do regime do Khmer Vermelho, movimento radical que assumiu o controle do Camboja entre 1975 e 1979. O país, governado por Pol Pot, marcou seu governo com brutalidade e ficou conhecido por implementar um regime forçado em prol de uma utopia agrária, visando a erradicação da “classe burguesa”. No entanto, Pot criou para si e para seu governo um regime de privilégios, que vivia às custas da produção e do trabalho escravo de uma grande massa de pessoas. Esse ideal comunista distorcido, contabilizou cerca de dois milhões de mortos, vítimas da fome extrema, do trabalho escravo nas plantações de arroz ou execuções daqueles que eram considerados rivais políticos.

Rithy Panh, sobrevivente deste massacre, expôs estas questões denunciando a brutalidade do regime em vários de seus filmes que concretizou na Europa. Na obra de 2013, por exemplo, mostra a evacuação de Phnom Penh e a população sendo forçada a trabalhar em campos de arroz. As vítimas foram pouco a pouco encarceradas ou executadas e, em um curto período, o diretor viu sua família morrer, pai, mãe, quatro irmãos e três sobrinhos, a efeito da fome e de doenças causadas pelas más condições enfrentadas nos campos de trabalho.

Expulso de sua terra natal, como diz no filme, Pahn considera Phnom Penh “uma imagem perdida”. Parte ele, então, atrás dessas imagens para recriar em sua mente, a atmosfera da infância, o esforço em rememorar a sua cidade, a ação de coletar recordações, e ir atrás de uma imagem que, para ele, nunca foi filmada ou foi certamente destruída.

Movido pelo instinto de sobrevivência, Pahn argumenta ter se distanciado do Camboja para tentar esquecer a experiência e construir uma nova vida fora de sua terra natal. Seu filme de 2013 surge como resultado do resgate da memória, mas também como uma tentativa de confrontar e relembrar o trauma que assolou sua infância e pré-adolescência no Camboja. Ao retornar à sua terra natal e vê-la de maneira "irreconhecível", conforme afirma em entrevista a Nicolas Bauche e Dominique Martinez, Pahn (2003, p.237) não consegue recordar o nome do chefe da aldeia onde viveu. Mesmo tendo se debruçado a investigar sobre o assunto, o diretor diz não lembrar mais do nome de algumas pessoas do lugar. Logo que começou a filmar, ele parou, pois queria entender como a imagem funcionava na sua memória.

Comecei a construir uma maquete da casa onde vivi, com os detalhes que me restavam, e pedi ao rapaz que trabalhava comigo que fizesse uma miniatura que circulasse dentro dela para estabelecer o tamanho do personagem e me dar a escala correta. Ele propôs esculpir em madeira, eu preferi em argila. Isso me lembrou de quando eu era pequeno: costumava inventar histórias com personagens assim (Pahn, 2013, p.238).

Pahn (2013, p.66) se denomina como um "agrimensor de memórias", e diz que planeja ir além da ideia de um "criador de imagens" ao buscar não apenas fazer uma "memória ilustrada" das suas questões. Daí pensar também no “teor arquivista”, como define Leandro (2013, p.185-198), a partir do inventário de materiais que compõem a articulação da montagem da sua obra. Entre os materiais diversos, o diretor cambojano faz um uso denso de materiais que vão sendo encontrados em suas pesquisas, seja por arquivos armazenados do regime despota do país, por coleta de cartas, documentos oficiais, filmes, fotografias e montagens fotográficas, além, é claro, dos relatos provenientes de outros filmes do diretor que abordam as confissões da tortura.

A abertura do filme já confronta o espectador com latas de arquivos enferrujadas, materiais fílmicos, testemunhas silenciosas de um descuido e abandono evidentes. O ambiente retratado é uma espécie de sala esquecida, abarrotada de rolos de filmes

deteriorados, deixando claro o estado precário em que se encontram as latas de filmes. É como se a própria essência do arquivo e da memória, contida ali, estivesse relegada a um espaço insalubre para o resguardo e armazenamento, escondida em gavetas empoeiradas e estantes negligenciadas pelo tempo.

Nos escombros deste teatro do esquecimento, em que os registros fílmicos parecem ruir, os arquivos e os rolos de filmes deteriorados parecem não dar conta da história a ser contada. Parte o diretor, então, para as atuações e reconstruções desse passado que continuam ecoando em sua mente. Os gestos, as palavras e as histórias entrelaçadas ainda habitam nesse espaço, mas não só pelo arquivo.

Logo na abertura do filme, Pahn diz recordar imagens de infância que voltam à mente com certa frequência. “É como a água doce e amarga. Busco minha infância como uma imagem perdida. Para ser mais preciso, é minha infância que busca a mim. Será que é porque tenho 50 anos ou porque conheci tempos turbulentos em que o medo e a esperança se alternavam?”. Mais adiante, complementa: “As memórias estão aqui, agora. Elas martelam minhas têmperas, gostaria de afastá-las. Com terra e água, com morte e campos de arroz, com mãos vivas, nós podemos construir um homem”.

Vê-se uma mão³ que esculpe o rosto de um boneco feito de argila já seca. Seu traje é branco, sua gravata é escura. E o narrador do filme diz: “Eu gostaria de segurá-lo contra mim; ele é meu pai”. O filme mergulha em uma dimensão desta escrita pessoal do diretor, atravessada pelo relato da voz do narrador⁴, bastante contida, sem entusiasmo, mas cercada de clareza e objetividade. É assim que o narrador expressa ao espectador uma maneira de ver, ler e organizar as imagens.

Há um retorno ao processo de criação das figuras feitas a mão, que fabrica mais um boneco. Com o transcorrer do filme vê-se que a personagem é uma figura do protagonista, o diretor, que aparece em vários momentos como parte da cena ou, então, como testemunha

³ Para representar o diretor, familiares e outros prisioneiros dos campos de trabalho forçado, Pahn utiliza centenas de bonecos de barro, em sua maioria esqueléticos e cobertos com um figurino acinzentado, esculpidos e pintados por Sarith Mang.

⁴ A narração em francês é feita pelo ator cambojano Randal Douce, já a voz do narrador do filme em inglês é a de Jean-Baptiste Phou, ambos surgem como uma espécie de mediador da voz do diretor, que conduz tudo como se já tivesse visto, ouvido ou experienciado. A questão da mediação da voz e a narração em primeira pessoa será discutida adiante.

de acontecimentos. Essa figura possui cores mais vívidas e quentes, especificamente uma camiseta de bolinhas, mas ainda pode ser visto com as mãos na cabeça e boquiaberto. O gesto lembra o pânico generalizado, ou a figura aturdida da obra "O Grito" de Munch.

Embora possa parecer inadequado identificar a perspectiva da animação no filme de Panh, é crucial salientar que a etimologia da palavra "animação" remonta ao latim "*animare*", que significa "dar vida a", "insuflar ação e movimento". A ideia está intrinsecamente ligada ao termo "*animae*", que se refere a "sopro, ar, brisa" e "alma", conforme mencionado por Barbosa Júnior (2005, p.28). Daí surge a concepção de um processo enraizado na relação entre o criador e a criatura, no ato de conferir vida a um personagem ou forma, por vezes inanimada, mas capaz de engendrar mundos possíveis, impossíveis e coexistentes.

Os bonecos representam o teor da simplicidade necessária para o filme, como apontado pelo próprio diretor (PANH, 2013, p.235), que se dedica, então, ao cerne da animação, a qual é dar vida aos bonecos sem recorrer à técnica de quadro a quadro e com movimentos em sequência, característica comum do *stop motion*, por exemplo. Em vez disso, os bonecos estão conectados à figura e a presença da mão de um criador, que meticulosamente constrói figuras de argila. Esse estágio pressupõe o ato do "fôlego da vida", "sopro" ou da "anima", e o diretor desenvolve não apenas a criação dos bonecos, mas também os organiza em maquetes, que dão vida a um conjunto de cenas visuais e figurativas que operam lembranças em sua cabeça. Em uma espécie de registro do processo laboral e de criação diante da câmera, a manufatura é parte constitutiva do filme, torna-se também o argumento de uma obra e um pensamento em processo.

Não há "ausência" da questão cinética nos bonecos, as imagens em movimento do cinema repercutem esse efeito. E ainda que as miniaturas permaneçam rígidas e imobilizadas do movimento, como resultado do ressecamento do barro, pensa-se também o que o diretor sugere como uma espécie de memória petrificada pelo tempo, evidenciada pela maneira como o diretor e sua equipe de arte conferem vida através do ato de moldar uma imagem ou corpo em argila. Esse aspecto ganha maior relevância no desfecho do filme, quando se revela que o material utilizado é proveniente da mesma terra que testemunhou a tragédia, onde milhares de vítimas foram sepultadas na lama.

Pahn, em seus textos, não deixa de prestar um sentido mais tenro ao gesto da memorabilidade, ao dizer que os pequenos bonecos de argila são uma

homenagem à infância, ao mesmo tempo, uma forma de revisitar o passado e enfrentar as cicatrizes que persistem em sua vida. Do ponto de vista de uma criança, as cenas criadas repercutem o instante da lembrança como se o tempo, ali, estivesse estanque.

Com um complexo desenho sonoro, constituído por sons de arquivo, captação de vozes que organizam a narração na trama, o diretor recria as paisagens ou ambiências sonoras das cenas elaboradas. Como diz Panh (2013, p.107) “é muito importante registrar os sons sem filmar. Os sons definem um território, o tornam sensível para o espectador, tanto quanto a imagem”. Além disso, diz o diretor cambojano que o som é, também, “uma questão de montagem”, neste sentido,

é preciso trabalhar no ambiente, na distância entre a câmera e a pessoa filmada [...] enquanto filme, tomo notas de ideias para o som. Todos os sons são reais. Se for necessário, eu retorno à locação, me sento no mesmo lugar onde filmei, e aguardo para registrar um som que não consegui captar da primeira vez (PAHN, 2013, p.107).

Diante da dor e do sofrimento ao revisitar os fatos, Panh opta por elaborar mundos e cenários em miniatura, evocando as tradições antigas do teatro de bonecos, combinadas com formas contemporâneas de arte da performance. As imagens mentais tornam-se mais fáceis de serem lembradas, são a carne da memória marcada por cicatrizes profundas. Daí surge a reflexão sobre a maneira como a animação é tratada, com fusões de camadas de imagens, características do *chroma key* e "composite"⁵ (ou composição). No caso, os bonecos são mesclados com outros materiais de arquivo, adotando uma abordagem mais multimídia que se utiliza, até mesmo, de projeções em superfícies arquitetônicas, como na cena na qual o diretor fala sobre sua casa no Camboja.

Sobre Valsa com Bashir

Enquanto Panh se utiliza de combinatórias de materiais de arquivo diversos, dedicando-se à recriação de maquetes e bonecos, Ari Folman adota uma abordagem distinta

⁵ “Composite” é uma técnica mais ligada aos efeitos visuais e plenamente reconhecida com as fusões de imagens, se refere à criação de uma cena visual combinando várias camadas de elementos individuais, como imagens, vídeos, gráficos, efeitos visuais e animações.

em "Valsa com Bashir", utilizando o desenho com um teor mais impressionista, frutos de David Polonsky no departamento de arte e Yoni Goodman na condução do traço da animação. Um grande corpo artístico leva a retratar os eventos com uma estética vetorizada em desenhos feitos com a técnica "cut out"⁶ por computador. De modo geral, as técnicas empregadas em cada um dos filmes permitem a expressão das nuances das complexidades das memórias, consolidando as experiências retratadas em cada obra.

Ari Folman, natural de Haifa, Israel, ganhou destaque em 2008 por escrever, dirigir e protagonizar "Valsa com Bashir". A obra mergulha nestes dilemas das visões insólitas do protagonista, muitas vezes indiretas ou simbólicas, que sempre voltam ao intervalo de tempo experienciado no exército israelense durante a intervenção de Israel na Guerra Civil do Líbano. Em uma espécie de camada performativa animada, Folman interpreta a si e encena outros personagens, a fim de empreender uma jornada permeada de reflexões sobre a própria experiência de guerra.

Os eventos retratados no filme tratam-se das recordações de um jovem soldado israelense que, aos 19 anos, foi testemunha do massacre de refugiados civis palestinos e libaneses. Neste massacre, cerca de 3.500 civis palestinos e refugiados foram mortos ao longo de três dias, em retaliação à morte do líder falangista Bashir Gemayel, em 1982, nos campos de refugiados palestinos, sob ocupação das forças armadas de Israel, em Sabra e Shatila, situados na periferia de Beirute.

Para esclarecer algumas das questões lançadas na obra do diretor israelense, a animação se entrelaça com sonhos e alucinações, assumindo o papel principal em uma jornada ao reencontrar antigos colegas de batalhão, todos agora afastados da vida militar e envolvidos em diferentes profissões, como advogado, vendedor de comidas típicas na Holanda e praticante de artes marciais. Cada encontro de Folman ajuda a preencher e desembaraçar os fios da memória. Nessa busca labiríntica, o filme segue por caminhos

⁶ A animação foi realizada no programa Flash, que inicialmente pertencia à Macromedia e depois foi adquirido pela Adobe Systems. O Flash foi oficialmente descontinuado pela Adobe em 2020. A técnica conhecida como "cut out" (recorte) é uma abordagem antiga na qual os personagens e objetos são criados a partir de partes de papel, cartolina, tecido ou outros materiais. No caso do filme em questão, os objetos são desenhados no computador e separados em camadas, com articulações adequadas que proporcionam elasticidade no movimento. Em vez de desenhar cada quadro individualmente, os animadores usam uma série de peças recortadas que podem ser movidas e rearranjadas para criar a ilusão de movimento.

imprevisíveis em que ele chega até a questionar se o que está narrando (e o que está sendo retratado por meio de imagens animadas) é uma interpretação pessoal do massacre: "É como se fosse uma foto falsa. Será que isso nunca aconteceu? Eu inventei? Não é real?", questiona Folman no filme.

É importante mencionar que "Valsa com Bashir" não se trata de uma narrativa com dados e fatos precisos sobre o conflito, mas antes uma espécie de reconstrução de uma memória incapacitada, em ruínas do trauma⁷. O disparador da busca se encontra na inquietação lançada por seu amigo Boaz Rein, que compartilha um sonho representado na abertura do filme. Trata-se de uma cena com 26 cachorros ferozes em perseguição. Durante a conversa no bar, os amigos concluem que essa imagem está conectada ao trauma da missão na guerra do Líbano. Nesse momento, Folman percebe a memória deficitária, quase em colapso. O protagonista, então, embarca em uma jornada de conversas e entrevistas com pessoas associadas ou próximas à sua experiência na incursão no Líbano.

Folman diz ser um grande admirador do traço e do processo de criação da animação oriental⁸, que se revela também no design e no movimento dos personagens, sobretudo da supressão de *frames*, com cenas com prolongamentos dos instantes dramáticos característicos dos Mangás. A carga expressiva da obra chama a atenção por refazer os sonhos, os combates e os ataques aéreos, formulando a estética gráfica de um jovem adolescente aturdido pelo que vê e ouve em um contexto de conflito.

A arte é influenciada pelos quadrinhos, que remete ao estilo *graphic novel*, visando o público jovem consumidor de HQs. As cenas de guerra são mais saturadas, com desenhos vetorizados, com linhas bem demarcadas e cores chapadas e com predominância do tom alaranjado para demarcar alguns acontecimentos interligados. Mais adiante, no filme, sabe-se que o tom alaranjado é um aspecto estilístico devido aos sinalizadores e esta cor, que se soma a vários eventos retratados no filme: como o céu, as ruas da cidade, a iluminação noturna,

⁷ Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

⁸ Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

mas também a debandada da população que é vítima do massacre em Sabra Shatila e até mesmo na fúria nos olhos dos cachorros⁹.

A narrativa não apenas retrata os eventos históricos, mas também visa despertar uma consciência crítica nos espectadores, oferecendo uma visão não romantizada da guerra e suas consequências devastadoras. Folman visou atrair a atenção dos jovens para o tema, mas sem glorificar a figura ilibada do soldado heroico, típica dos filmes de guerra. Sendo assim, a trama absorve um protagonista resignado diante do que descobre a partir da sua falha de memória, mas também acompanha o testemunho dos traumas dos combatentes. O ambiente visual, com suas cores, contrastes e jogo de luzes e sombras, é uma expressão artística que complementa o estado de sensação aturdida dos personagens, transportando o espectador para dentro da complexidade emocional e histórica desses eventos.

“Valsa com Bashir” combina os desenhos que ilustram uma guerra em curso com a trilha sonora dotada de letras cínicas, marcadas pela estética musical, às vezes *folk*, outras vezes mais dilacerantes com o *punk/rock*. Tudo se soma a uma atmosfera psicodélica, de teor surrealista de vários desenhos, fruto da estética trazida pelos desenhos dos irmãos Hanuka, Asaf e Tomer. Há outros intervalos do filme que apresentam uma estética mais limpa, com predominância de cores frias e tons pastéis, evocando uma sensação de “ressaca pós-droga” (GORDEEF, 2009). Ou uma estética calcada nos sonhos, de teor mais noturna azulada, quando um dos soldados é levado ao oceano por uma mulher nua. A alternância de estilos reflete a jornada emocional dos personagens e do próprio diretor em sua busca por suas memórias perdidas da guerra do Líbano, além disso, Gordeeff (2009) salienta que o estilo é uma “alusão ao choque de consciência resultante da tomada de conhecimento quanto aos fatos da guerra (e talvez das consequências do uso de drogas), fazendo um paralelo com o despertar das lembranças do próprio Ari Folman”.

Uma das imagens envoltas em um tom onírico merece ser descrita e trata-se da cena do protagonista à beira do mar. Ao questionar se o que vê é real ou imaginário para seu amigo, pós-cena do bar, o protagonista sente a necessidade de buscar imagens que retratam o que aconteceu de fato, em sua mente em Beirute Ocidental, local do massacre nos campos de

⁹ Cf. FOLMAN, Ari. Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir". [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7BGmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

refugiados em Sabra e Shatila. Em certo momento, de frente para o litoral, a câmera rotaciona em 180 graus, revelando um sinalizador alaranjado no horizonte da praia. Corpos de soldados nus emergem do mar, como se despertassem de um sonho, enquanto o rosto do jovem protagonista é visto flutuando na praia. Os soldados, então, saem das águas como se estivessem embriagados e vestem suas roupas. Nesse momento, somos transportados ao passado, com Folman vestindo-se em meio a um cenário devastado pela guerra, e, posteriormente, com mulheres e crianças cruzando em sua direção como fuga do lugar do massacre.

Numa das entrevistas do filme, Folman é questionado quando conta sobre seus sonhos e imagens persistentes em sua mente: "De que praia você está falando?", pergunta o amigo que vive na Holanda, que diz: "Você está obcecado por essa imagem". Em sua peregrinação por respostas, Folman percebe que ninguém tem a mesma visão, no entanto, em pleno táxi para o Aeroporto de Amsterdã, todas as memórias perdidas vieram à tona para o protagonista. "Não era alucinação, nem no subconsciente, nem sonho", ele diz.

No esforço em rememorar, o filme adota a experiência pessoal do diretor, e a animação emerge como meio de explorar as lacunas das memórias de vários soldados na linha de frente de um pelotão militar. Certo de que as imagens ecoam com visões embaralhadas, "Valsa com Bashir" intercala os relatos de testemunhas, sonhos e as próprias lembranças fragmentadas do personagem principal. Às vezes com tons sombrios, a imagem é fugidia, e não impera a ideia de uma lembrança nítida e precisa, mas de um devaneio que cobre o evento traumático do qual o protagonista acredita ter vivido.

No caso do filme do diretor israelense, a ausência de uma imagem perfaz a amnésia como reação ao vivido na guerra¹⁰, que o aflige, misturando-se a delírios e lapsos de memória. Num esforço de proteção da rememoração insuportável do passado, o diretor entorpece sua

¹⁰ Não por acaso, em uma das entrevistadas no filme, a professora Zahava Solomon, especialista em estresse pós-traumático, descreve a experiência como "Eventos Dissociativos". O diálogo entre Folman e a Dra. Solomon revela a desconexão emocional de alguns indivíduos diante de eventos traumáticos. Ela traz o exemplo de um soldado e fotógrafo amador, que descreve sua experiência na guerra como uma "longa viagem", observando-a como se estivesse filmando com uma câmera imaginária. No entanto, quando confrontado com o sofrimento dos cavalos massacrados, sua defesa emocional falha, e ele é tomado pelo horror da realidade, enlouquecendo. Para Solomon, a amnésia é produzida na mente quando a pessoa parece estar desconectada de sua própria identidade, do ambiente ao seu redor ou de suas próprias memórias, especialmente referindo-se à incapacidade do protagonista de reviver certas memórias.

mente, deixando-se inundar por memórias calcadas na própria narrativa pessoal. As imagens-lembranças, quase delirantes, sublimam os eventos traumáticos, que surgem como uma defesa psicológica, uma barreira imposta pela mente, não sendo apenas uma falha da memória, mas sim um sintoma de um processo mais profundo em que a mente resguarda-se das consequências emocionais avassaladoras de confrontar os traumas vividos. E, de uma certa maneira, esquecer é parte de uma internalização da culpa que o consome desde que voltou da guerra.

Em vários momentos, o filme israelense emula a entrevista documental, reconstituindo a *mise-en-scène* peculiar de uma pessoa falando para uma câmera, enquadrada em fundo infinito, com pessoas sentadas e falando na frente das câmeras. As cenas, comuns às circunstâncias da entrevista, são entrecortadas com as falas dos personagens entrevistados. Neste sentido, também decompõe questões-chave do universo documental, como nos personagens animados que prestam depoimentos, com vozes gravadas pelo próprio diretor. O diretor explora o relato das memórias dos entrevistados também em colapso, buscando questões que se repetem ou se contradizem.

Sem revelar seus rostos e identidades, ainda que por traços pictóricos dos desenhos, em vez de imagens *in loco* e som direto, a equipe de produção levou os entrevistados para o estúdio e substituiu suas imagens por animação, como conta e mostra o *making off* sobre as gravações destas gravações em estúdio¹¹. Há amplos espaços para a invenção das cenas, uma vez que as memórias são fragmentadas e confusas, refletindo a própria complexidade e ambiguidade da guerra sem sentido vivenciada por todos. Sabe-se que dois dos nove entrevistados são atores, já que um deles, no filme, pede até para não ser identificado. Para esse propósito, a equipe de produção recruta atores para dublarem as vozes e inventarem novos rostos, além de recriarem cenas e não necessariamente desenharem sobre a base fotográfica, ou seja, sem recorrer à roscopia¹².

Entre outras questões, o diretor israelense relata que ao tentar angariar fundos para o filme em seu percurso de pré-produção, defendeu a ideia do projeto em vários festivais de

¹¹ Conforme entrevista com Ari Folman e equipe. FOLMAN, Ari. Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir". [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7BGrmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

¹² FOLMAN, Ari. Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir". [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7BGrmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

documentários. Em um deles foi questionado sobre o motivo de fazer o filme em animação e não utilizar a tomada com a câmera¹³. A questão aparentemente paradoxal girava na possibilidade do projeto abordar pessoas reais, mas com figuras desenhadas, que gerava um curto-circuito nos avaliadores ao trazer consigo a expectativa de que o filme seria menos real por não se utilizar da câmera

O uso ou não da animação não precisa ser justificada, como bem esclareceu Folman, mas certamente se fundamenta numa espécie de esquiva do diretor da ilusão do real que é, na verdade, um desvio da “muleta” do registro fotográfico. Pensando as circunstâncias ensaísticas dos filmes, que encarna a voz dos realizadores propondo refletir as fantasmagorias das imagens, o esforço para recordar o inimaginável, de certa forma, uma espécie de recalque do trauma, se materializa na recriação do traço e do desenho, buscando reunir os fragmentos e as peças que faltam de um evento internalizado pelo protagonista. Não é à toa que o diretor parece nunca ter feito parte da história e se vê como um observador distanciado. Exceto no final, quando o fotográfico impulsiona o real a transcender a animação.

Na conclusão de “Valsa com Bashir” as imagens-câmera surgem após o retrato de uma cena animada com um grupo de pessoas caminhando por uma viela da cidade arrasada em direção ao protagonista, sob o grito de desespero. Um *travelling in* e vê-se o diretor como uma espécie de espectador aturdido na cena, ansioso e inquieto, respirando ofegante. Corte para cenas com cenas gravadas com a tomada câmera, com este gesto as imagens fotográficas não podem mais segurar o teor fatídico do genocídio. As imagens dos cadáveres tornam-se ainda mais prescritivas ao real e, aqui, ganha lugar o arquivo. O som é interrompido, em silêncio total, o espectador é levado ao horror e à obscenidade das imagens que representam a morte.

¹³ Quando apresentou o projeto do filme para uma banca de *pitching* no Hot Docs Film Festival em Toronto, em 2005, um reconhecido festival de documentários, Folman projetou três minutos da cena final do filme com animação. Cerca de 16 pessoas estavam sentadas ao redor da mesa e zombaram do projeto, principalmente devido à ideia ousada de realizar um “documentário animado”. Eles afirmaram que tal coisa não existia. No entanto, poucos dias depois, um representante da “Arte 1”, uma televisão francesa que coincidentemente estava na plateia da apresentação do projeto, manifestou interesse em financiar o filme. Folman sempre era questionado sobre as razões para não realizar um documentário com tomadas da câmera em vez de recorrer a recursos animados. Ele questiona essa abordagem, mesmo após usar as vozes dos entrevistados como base para o real: “Quem disse que essas pessoas são menos reais por serem desenhos?” Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY> . Acesso em: 2 mar. 2024.

As imagens-câmera das mulheres palestinas em prantos contrastam com as visões animadas de Folman, que surge como um momento de suspensão, um estilhaçamento repentino da realidade fotográfica que destaca a violência do instante fotográfico. O filme termina em silêncio, como um mórbido vislumbre da desolação e da destruição de uma guerra, confrontando repetidamente as imagens pictóricas de um mesmo ato, gesto ou ação sempre vistas na dimensão onírica do protagonista.

A articulação desta composição de cena está reservada justamente para o final pelo seu impacto, que corta abruptamente para imagens de mulheres palestinas em prantos, como prova inequívoca do trauma do diretor no despertar para a crueza da realidade. Tais imagens desempenham um papel crucial ao reiterar a austeridade do tema abordado, dissipando qualquer vestígio de uma abordagem superficial ou meramente estética em relação à narrativa sobre a guerra. Este é um reconhecimento explícito da importância de confrontar a gravidade dos acontecimentos retratados, diante de uma verdade histórica sobre uma crise humanitária subjacente à obra.

Para além dos arquivos e das Imagens Fotográficas: a obscenidade da morte e os regimes de fabulação com a animação

As personagens de ambas as obras estão constantemente atravessando a fronteira entre o real e o fictício, consolidando a ideia da "potência do falso" ou "a função de fabulação", conforme definido por Deleuze (2005, p.186). O conceito de fabulação não se opõe à ficção nem se resguarda à verdade de um diretor ou o que é dito como factível por um personagem, mas sim pela forma como a ruptura se dá com o novo modo de narrativa que as afeta. Para Deleuze (2005, p.182), é o "devir da personagem real quando ela própria se põe a 'ficcional', quando entra em 'flagrante delito de criar lendas', e assim contribui para a invenção de seu povo". A fabulação se aloja na indiscernibilidade e toma o falso como potência, transformando-o em memória, a lenda ou o mito na capacidade de transformar o realizador em um "devir-outro".

A imagem animada, assim, atua como mediadora entre a arte e a vida, entre as camadas de ficção versadas na encenação do cineasta, seja pela voz, pela presença em ato ao articular o pensamento no filme, ou nas camadas de realidade que pairam

sobre os relatos dos personagens que vivenciam o fato. Verdade ou ficção, imaginação ou documentário, essas duas camadas se dobram uma sobre a outra e entram em uma intensa relação de troca, gerando uma fricção na dobra capaz de romper com a rígida dualidade.

Para Deleuze (2005, p. 183), o exercício de rememoração é o meio pelo qual o realizador extrai lições do filme, sendo um processo de aprendizado e não o término de uma busca. É quando a personagem avança em direção a "tornar-se outro", ao começar a fabular sobre si mesma sem apelar para suas verdades ou se preocupar com suas imaginações, convoca substitutos para dar vida às suas imagens ou visões.

Entende-se, aqui, que a fabulação preenche os espaços simbólicos que a imagem fotográfica e o arquivo não alcançam e a animação se envolve no campo da criação de imagens, que não apenas descrevam o mundo, mas também o transformam e o reconfiguram. Nesse sentido, a fabulação desdobra a realidade e a interpreta com fluxos internalizados dos realizadores, revelando novas possibilidades e perspectivas. Além disso, o cinema de animação tem como propósito versar as "visões" das imagens interiorizadas dos diretores, talvez, deveras difíceis de serem preenchidas pelo plano estético do real. Quase sempre, se expressa de maneira não literal, reconhecendo sua artificialidade ao jogar com as possibilidades ilusórias do construto da forma da imagem pelo traço, desenho e escultura, entre várias possibilidades pictóricas. Daí pensar que os regimes de fabulação são termos mais adequados para essas produções cinematográficas-ensaios que versam a animação.

Enquanto no filme de Panh a presença do material fotográfico é constante, integrando-se aos cenários e bonecos de argila como parte do conjunto animado, em "Valsa com Bashir", o desenho predomina. Em ambos os filmes, não se trata de partir para a animação pelo fato de não ter evidências fotográficas ou materiais de arquivos, mas por pautar uma imagem capaz de retratar os crimes e a destruição de uma população ainda sob o interdito da imagem da representação da morte. Daí os regimes fabulares que atravessam as imagens fotográficas e os arquivos nas obras, oferecendo uma abordagem singular para lidar com temas complexos e, talvez, um modo de lidar com as sublimações da memória. Além disso, ambos os filmes atenuam a crueza das imagens do massacre da guerra pelos modos de composição de suas narrativas.

No caso de Panh, as imagens do ocorrido que ele testemunhou, além da dor e da convalescença do trabalho escravo por ele sofrido, por exemplo, são

demasiadamente dolorosas não apenas para o diretor, mas para o espectador. Em dado momento, questiona sobre quais circunstâncias alguém teria tirado fotos e filmado os eventos, enquanto são vistas imagens dos trabalhos forçados nos campos do Camboja. As cenas, compostas em sua grande maioria das imagens de arquivo que entrecortam o filme, refletem sobre se as imagens da morte e das execuções deveriam estar ausentes e declara estar à procura dessas imagens. "Se eu finalmente a encontrasse, eu não poderia exibi-la, é claro. E o que faz um retrato do espetáculo da morte?". Pahn prefere, então, mostrar a imagem de "uma jovem mulher desconhecida que desafia a câmera, o olho do carrasco, e ainda olha para nós".

Certo de que a imagem animada proporciona um olhar subjetivo e versa aspectos da fabulação, cabe destacar os limites e o espaço ético sobre a representação da morte diante das imagens intensas que retratam o horror da guerra. Sabe-se que a animação com frequência aborda temas tabus, ao representar por metáforas de imagens questões que seriam consideradas obscenas¹⁴ ou insuportáveis se fossem apresentadas realistamente e clivadas no fotográfico. Isso é especialmente evidente em cenas que retratam a violência extrema e a carnificina da guerra. Neste sentido, ao oferecer uma camada de distanciamento, ainda que a memória da morte evoca o insuportável, a animação atenua o impacto emocional e simbólico do ato.

O desfecho do filme cambojano, por exemplo, parece desviar do solo pantanoso das imagens do sepultamento, talvez até por referendar o efeito visual explícito no sofrimento humano. Pahn, em todo o seu filme, parece não medir esforços para confrontar os fantasmas do passado com as imagens da morte, ainda que a representação de um funeral se resguarde a um gesto que recria o ritual fúnebre, especialmente quando ele se volta para o solo ancestral para cobrir o barro com mais barro. O velório, não por acaso, culmina com o plano de bonecos

¹⁴ O livro de Sontag (2003), "Diante da Dor dos Outros", explora a relação da sociedade contemporânea com a representação da dor e do sofrimento alheio, particularmente por meio de imagens fotográficas. A autora analisa como a fotografia, principalmente a fotojornalística, consegue influenciar a percepção das pessoas sobre eventos traumáticos e catástrofes humanas. Essas representações servem como ponto de questionamento para Sontag discorrer sobre a papel dessas imagens na formação da consciência coletiva, sobretudo o modo de banalizar o sofrimento alheio, transformando-o em espetáculo a bel-prazer do consumo midiático. Sobchack (2005), por sua vez, apresenta dez proposições que exploram as complexidades envolvidas na representação da morte, especialmente no contexto do documentário cinematográfico. A autora examina como os cineastas lidam com questões éticas ao retratar a morte de indivíduos na frente das câmeras e como essa representação influencia a percepção do público.

em miniatura sepultados em uma cova aberta. Dentro dela, os bonequinhos de argila são depositados, enquanto a terra é gradualmente lançada sobre eles. Neste final, diz o narrador: "A imagem que falta agora eu dou a vocês. Para que não parem de olhar para nós", narrando o inefável, mostrando o invisível e expressando o indizível que atravessa a dor do outro e da morte.

Este final evoca a terra que nutre os bonecos, como se fosse a própria matéria-prima na qual eles repousam. "O luto é difícil, o funeral, interminável", afirma o narrador do filme, que corta para o mesmo mar revolto do início do filme, onde tudo é caos, impingindo o sufocamento. Essa ação simbólica não apenas encerra a obra, mas também honra e lembra todos os que foram privados deste ato fúnebre, já que os corpos eram enterrados em valas comuns e longe dos olhos dos encarcerados.

Sem mitigar a crueza das imagens de um genocídio, as imagens animadas substanciam o alto teor dramático e pungente em imagens fabulares, refletindo sobre os eventos de uma perspectiva subjetiva, compartilhando um modo de ver a história e os traumas humanos. Como diz Panh, "meus filmes não são nem ilustrações de uma proposta, nem manifestos políticos. Mas se nos aproximamos das pessoas filmadas com respeito, independentemente de quem seja, já é político" (PANH, 2013, p.85).

Conclusão: sobre o filme-ensaio e a animação

A abordagem do documentário animado surge como um híbrido cinematográfico que segue desafiando as fronteiras dos domínios basilares da história do cinema. Esse tema já foi pesquisado por Serra (2011) e Martins (2009), além de extensamente debatido por Honess Roe (2013), teóricas que se aprofundam na questão de filmes documentários que misturam à animação. Essa amálgama, além de fornecer questões primordiais para experimentar abordagens diversas sobre a representação, em certa medida, afetam e legitimam o discurso não-ficcional.

A ideia não é tornar uma análise procedimental e ponderar se tais filmes analisados se encaixam na lógica de um ensaio, de um documentário ou de um filme animado. Como diz

em entrevista¹⁵, Folman, ao declarar não se interessar pelas categorizações vinculadas aos rótulos que os espectadores atribuem, certo de que o rígido encaixe das obras em categorias não seja a principal que ele considera debater em seu filme.

Entretanto, sublinha-se, porém, aqui, a abordagem do filme-ensaio, com destaque nos debates acadêmicos do final do século XX e com larga vazão em obras da virada do século XXI, sendo considerado por alguns teóricos como um novo domínio. Teixeira (2022), Weinrichter (2015), Corrigan (2015) e outros teóricos defendem esta noção, fornecendo abordagens cruciais para compreender o ensaio cinematográfico na longa história do cinema¹⁶.

Corrigan (2015), por exemplo, considera o intervalo de desenvolvimento do domínio entre a literatura e a filosofia até chegar ao cinema, ou seja, entre a escritura filosófica de Montaigne e a filmografia de Marker. Da mesma maneira que André Bazin estabeleceu os "pilares" do ensaio no campo da visualidade cinematográfica ao categorizar "Cartas da Sibéria" (1958), de Chris Marker, como uma incontestada obra como filme-ensaio na articulação de suas formas com o pensamento. É raro encontrar um texto que não mencione o filme-ensaio sem passar pelo crivo dessa análise fílmica.

Uma figura central e ponto de contato entre animação experimental e ensaísmo é o animador alemão Hans Richter. Ligado às vanguardas artísticas, pintor e escritor, conhecido por suas contribuições para o movimento dadaísta e para o cinema experimental de animação. Richter explorou técnicas como pintura direta na película, colagem e manipulação de imagens para criar uma experiência sensorial fílmica.

Seu texto "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental" (RICHTER, 2007, p. 186-191), escrito em 1940, analisa seu próprio filme "Inflation" (1928) é considerado por muitos um precursor das reflexões acerca do filme-ensaio. A argumentação de Richter é a pedra fundamental para compreender o filme como ensaio, ainda que seu argumento esteja relacionado ao campo documental, é importante entender sua perspectiva de forma mais

¹⁵ FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

¹⁶ Este texto não se propõe a realizar um extenso estudo sobre a tradição e a transformação do filme-ensaio ao longo da história do cinema. Em vez disso, o foco se dá na análise dos filmes aqui elencados, explorando suas proposições estilísticas e poéticas que dialogam com as questões dos filmes-ensaios animados.

ampla, como uma visão pela absorção de recursos e formas para tornar tangível o mundo inaparente dos conceitos. Em suas próprias palavras: “En este esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el cine-ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental” (RICHTER, 2007, p.188).

O ensaio no cinema ganha fôlego conceitual e começa a circular recentemente, mas se define de maneira mais sólida nas décadas de 1980, com análises do filme "Sem sol" (1983) de Marker, e abrindo um debate a respeito da categoria da obra, até mesmo como um aprimoramento do conceito no solo cinematográfico. Jean-Luc Godard, em sua série de vídeos "Histórias do cinema" (1989-1998), define o ensaio sob a intrínseca relação entre filme e pensamento, denominando seu próprio vídeo-ensaio como "uma forma que pensa".

Enfim, resumindo uma longa história que percorre a transformação do ensaio até chegar em produções contemporâneas. Após ganhar relevância a partir dos anos 1980, impulsionada por obras icônicas de Godard, Marker, Harun Farocki e outros cineastas que exploram reflexões mais diretas com o campo das imagens videográficas, o domínio também eclode como uma forma capaz de pensar com as imagens da animação.

Ainda assim, deve-se ressaltar a escassez de debates mais detalhados sobre filmes ensaio que recorrem à animação, tanto em termos formais, históricos e estéticos, quanto como parte essencial da análise cinematográfica. Neste ínterim, "Valsa com Bashir" foi pautada por Corrigan (2015, pp. 164-167) , que diz que a obra é um dos exemplos que “expandem os limites do ensaístico para o campo da animação”.

Nichols (2005, p.209) também analisa a obra de Folman e outras obras de animação, porém, encaixados na categoria de documentário performático, dizendo que "a combinação livre do real com o imaginado" é uma característica comum desta categoria, por trazer "reconstituições" sem "serem recriações extremamente realistas, como geralmente acontece nos filmes de ficção". O teórico comenta que tais obras desviam-se da lógica documental para recriar "acontecimentos passados de maneira claramente estilizada" e que "a animação revelou-se uma ferramenta poderosa", especialmente quando "eventos reais são amplificados pelo imaginário" (NICHOLS, 2005, p.209).

Embora “Valsa com Bashir” e “A imagem que falta” sejam obras difíceis de categorizar como ficções, não se quer entrar nos méritos das questões que

impulsionam os níveis de encenação nos filmes e determinar qual sua dimensão documental. Como um ensaio, consideram-se os deslocamentos na representação do real, por vezes, com atravessamentos dos mundos imaginários, comportando paisagens subjetivas com metáforas visuais, angariando metonímias, etc. Entretanto, um dos caminhos para refletir sobre a perspectiva ensaística é, de fato, o teor performativo, considerando o recorte subjetivo que constitui a narração através do mundo interno do realizador. Ou seja, o corpo que fala e que se presentifica na narrativa é o mesmo que sente e conta os acontecimentos no filme, no caso aqui, envolve a noção de uma imagem pulsante na memória, composta por outras formas de dar vida à visão do filme.

Além disso, muitas dessas obras mobilizam uma série de questões que envolvem a primeira pessoa no discurso narrativo do filme. Sem cair no equívoco autobiográfico¹⁷, deve-se dizer que em vários filmes com este teor da enunciação, quando o diretor se torna presente no ato do relato de suas histórias e de outras, a narração do próprio realizador adiciona uma camada de subjetividade à experiência, permitindo ao espectador mergulhar na perspectiva íntima do cineasta.

Rithy Panh argumentou sobre esse aspecto quando questionado sobre o fato de seu filme de 2013 ser o mais pessoal da carreira, além da voz que costura a trama não ser a sua própria. Ele menciona que, em seus outros filmes relacionados à história do genocídio do Camboja, a sua presença inscrita parecia não ser óbvia: "Era preciso um envolvimento pessoal e íntimo, mas eu não sentia a necessidade de usar o pronome 'eu'". Com "A imagem que falta", por exemplo, o diretor afirma ter ido além ao buscar falar de sua família "diretamente" (PAHN, 2013, p. 235).

Embora a voz do filme de Panh não seja do diretor, isso não exclui a sua presença como testemunho da história, construindo a dimensão da presença de uma maneira muito particular a partir de suas visões e memórias dos acontecimentos no Camboja. Panh (2013,

¹⁷ Para não cair no chamado "equívoco autobiográfico", Teixeira (2022, p.22) aponta as tentativas problemáticas de nomear o documentário contemporâneo, tais como "subjetivos", "em primeira pessoa", "autobiografias", "autorretratos", "retratos de amigos", "retratos de família", "filmes-cartas", "diários de viagem" e "notícias privadas". Além disso, essas obras são frequentemente adjetivadas como "diário íntimo", "confissões", "lembranças de infância", "anotações de cineastas", o que muitas vezes mistura categorias diversas e associa termos relacionados ao ensaio sem a devida "paciência da elaboração histórica e conceitual". Em vez de adjetivar cada vez mais o documentário com tais termos, Teixeira propõe observar a eminência do ensaio, um domínio que abrange melhor essa questão.

p.238) discorre sobre o teor da sua inscrição, mas também sobre a inibição em aparecer, afirmando: “alguém não se coloca na imagem apenas porque vai contar a história da sua vida – com a qual não se está à vontade”. Não por acaso, o diretor cambojano comenta sobre a restrição de não se mostrar na tela, e menciona que aparece em dois momentos na obra: em uma montagem fotográfica recortada com ele e seu irmão na infância (a única foto que possui dessa época, dada pelo irmão); e em outro momento, diz aparecer apenas em desfoque, vestindo roupas brancas e caminhando de costas para a câmera, em um dos intervalos no qual o filme se encaminha para o fim, entrecortando para uma cena de uma criança.

Curiosamente, os exercícios do ensaísmo se revelam não apenas na presença incontestada do corpo e da voz, mas também nos “escondimentos” da figura do autor, como aponta Corrigan (2015, p.32). Sobre esse aspecto da refração da aparição do realizador nas obras, o teórico diz que nos filmes ensaios a presença pode ser “às vezes bem visível no filme, às vezes não” e trata-se de uma manifestação de uma “subjetividade expressiva”, a qual é “percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta, ou de um substituto” (CORRIGAN, 2015, p.32).

É possível aprofundar a reflexão sobre as manifestações (presença) da voz, do corpo ou da figura e até mesmo manifestações desse “Eu” sem revelar explicitamente o sujeito que enuncia. O ensaio, não por acaso, emprega estratégias modais, como a ressignificação de materiais de arquivo, e incorpora correntes reflexivas sobre esses materiais, além de modular sua abordagem através da perspectiva diarística e autobiográfica.

Percebe-se que, tanto as vozes nos filmes de Panh como as de Folman, seguem menos assertivas, mais fugidias e incertas, surgem estilhaçadas como derivas de sujeitos que experienciam a crise e o trauma. De qualquer forma, os realizadores estão inseridos no sistema textual do filme muito mais como uma escritura de si, performática e animada, do que a de um escancaramento de uma primeira pessoa.

Teixeira (2022, p.143) define esse gesto da inscrição como “modos de subjetivação”, sobretudo quando o “ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer aí fechado, enclausurado, e sim para sair de si, ir além de si, abrir-se ao mundo e ao devir de suas forças”. Daí vinculam-se outras perspectivas analíticas, com as quais a subjetividade do ensaísta torna-se presente, e seu processo de trabalho (“*working process / progress*”) se torna visível, mas sem se esgotar na

enunciação em primeira pessoa ou na presença incontestável do corpo, da voz ou da figura do diretor como um autor soberano da obra.

Para Teixeira (2022, p.140), os processos de criação de filmes-ensaio “se intensificaram na cultura audiovisual contemporânea”, com um traço característico que é a inscrição da subjetividade do ensaísta enquanto modo de singularização de seu próprio ato de pensamento. E ainda que a presença seja basilar no ensaio, Teixeira (2022, p.143) diz que o domínio recorre a “intercessores”, “personagens conceituais” ou até “figuras estéticas”. Esse modo de inserção indireta da presença subjetiva “pode prescindir da imagem visual em corpo e da imagem sonora em voz do ensaísta”.

Nos filmes analisados aqui, a utilização da voz em primeira pessoa desempenha um papel significativo, mas não primordial na narrativa. O que define a perspectiva do ensaísmo é a presença subjetivada que pode se manifestar durante a elaboração do roteiro e direção, mas também de outras maneiras indiretas, especialmente na subjetividade como forma de expressão pessoal e na condução do relato, ou na organização e montagem dos materiais e, sobretudo, na animação.

Daí pensar no modo que a animação se insere, então, como um elemento atravessador capaz de contribuir para a expressão ensaística em obras basilares, destacando-se como um recurso singular na criação. Tais aspectos fundamentam a figuratividade do desenho e da pintura, na artesanaria e no trabalho com materiais diversos, caracterizando a expressão dos sentimentos, situações e sensações por vias e metáforas visuais, enfim, questões que ultrapassam o senso de real do registro fotográfico.

Para concluir, os dois realizadores buscam a sua própria manifestação tanto nos vestígios físicos do arquivo quanto nas profundezas da memória individual que se abre para a dimensão coletiva de um trauma. Eles são impulsionados pela convicção de que os resquícios da história residem na experiência vivida por aqueles que habitam sobre os escombros, tanto reais quanto simbólicos do passado. Assim, a importância de capturar esses vestígios, de registrar aquilo que permaneceu mesmo diante de todas as adversidades, torna-se essencial para Panh e Folman, que combinam suas imagens, passando pelos arquivos e imagens fotográficas, mas atravessando-as com a animação. Seja pelo desenho em computador ou pela criação de bonecos, a ideia é fazer a condição mnemônica pulsar.

Como ensaio animado, os filmes tratam de imagens que instauram uma reflexão sobre os regimes da representação. O ponto de vista é uma flexão do olhar sobre os testemunhos da história, diante da impossibilidade de algumas destas imagens serem mostradas, seja pela ausência de registros fílmicos ou fotográficos, seja pela crueza ou pelo teor excessivamente dramático da situação, opta-se pela animação, pela figuratividade, pelo desenho, pelo traço e, sobretudo, pela fabulação da memória para compartilhar um modo de ver. A imagem animada, vale dizer, não nega o fotográfico e o arquivo, mas ultrapassa-os em um regime de fabulação.

A concepção de que a animação preenche uma lacuna deixada pela imagem fotográfica surge como uma ideia central. Os diretores examinados neste estudo utilizam a animação como ferramenta para expressar as dimensões emocionais e psicológicas dos traumas retratados nos testemunhos do genocídio. Isso envolve a representação de uma realidade subjetiva, onde a animação calcifica a percepção simbólica das experiências vividas, muitas vezes além do alcance da fotografia e dos registros de arquivo. Ao fabular sobre o massacre, o horror e os atos inquestionáveis de genocídio nos filmes analisados, eles conseguem resgatar o inatingível de uma memória perdida. Assim, a animação se revela como uma forma poderosa de lidar com a ausência, seja ela de uma memória fragmentada ou de uma imagem marcada por conclusões inacabadas.

Filmografia

FOLMAN, Ari (dir.). Valsa com Bashir. [Filme]. Israel, França, Alemanha, EUA: Bridgit Folman Film Gang, Les Films D'ici, Razor Film Produktion, Arte France, entre outros, 2008. (90 min).

PAHN, Rithy (dir.). A Imagem que Falta. [Filme]. Camboja, França, 2013. (96 min).

RICHTER, H. (Diretor). (1928). Inflation [Curta-metragem]. Alemanha.

MARKER, C. (Diretor). (1983). Sem sol [Filme]. França.

GODARD, J.-L. (Diretor). (1989-1998). Histórias do cinema [Série de vídeos]. França

Referências

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da Animação: Técnica e Estética Através da História**. 2. Ed. São Paulo, SP: Ed. Senac, 2005. 456 p.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Volume I: Ontologia da imagem fotográfica. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Papyrus, 2015. 223 p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.

FOLMAN, Ari. **Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir**. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

_____. **Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir"**. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7BGmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

GORDEEFF, Eliane. **"Valsa com Bashir"**. Educação Pública. Publicado em 05/05/09. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/9/15/valsa-com-bashir>. Acesso em: 12 fev. 2024.

HONESS ROE, Annabelle. **Animated Documentary**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013.

LEANDRO, Anita. "Um Arquivista no Camboja." In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 185-198.

MARTINS, India Mara. (2009). **Documentário Animado: Experimentação, Tecnologia e Design**. Tese (Doutorado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Artes e Design, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

PANH, Rithy. "A Palavra Filmada." In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 75-110.

_____. "Meu Projeto Excede o de um Cineasta: Entrevista com Rithy Panh." Entrevista concedida a Nicolas Bauche e Dominique Martinez. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe

(Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 235-248.

_____. "Sou um Agrimensor de Memórias." In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 63-74.

RICHTER, H. "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental". In: WEINRICHTER. **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Tradução de Susana Antón e Marta Muñoz. Navarra: Festival internacional de Cine Documental de Navarra, 2007. p. 186-191.

SERRA, Jennifer Jane. **O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas. 2011, Campinas. 196p.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In. RAMOS, Fêmão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema** - volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. pp.127-157.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro** (formações e transformações). São Paulo: Hucitec, 2022. 255p.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio: Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 42-91.

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 17/06/2024

ENSAIO SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: A (DES)ORDEM DA IMAGINAÇÃO E DO ACASO NA POÉTICA AUDIOVISUAL

Bianca Grabaski Accioly¹

Cristiane Wosniak²

Resumo: Neste ensaio reflexivo nosso objetivo é apresentar um processo singular de criação nas artes do vídeo, dialogando com a ideia de que o exercício criativo que confere forma à vídeo arte – objeto empírico de nossa investigação –, é permeado pela transitoriedade do inacabamento do gesto sensível e consciente. O que nos (co)move neste raciocínio analítico é a ideia do acaso como possível caminho constitutivo para se pensar-fazer arte pelo viés da ampliação da imaginação, da intuição e da própria linguagem audiovisual. Nosso percurso investigativo apoia-se no tipo de pesquisa qualitativa e indutiva e, como abordagem metodológica, utilizamos a Crítica de Processos, visto que, o processo de construção artística da obra de arte e o reconhecimento dos métodos, materiais e anotações empregados pelos artistas são essenciais para o estudo da poética autoral. Pautamos nossas considerações ensaísticas em uma questão norteadora: de que forma a poética áudio visual reveste-se do conceito de paisagens pessoais e dos acasos em sua configuração formal? A ancoragem teórica do estudo se reporta à Fayga Ostrower (2009; 2013) para dar conta dos conceitos de acaso, percepção e formas de expressividade nas artes e à Cecília de Almeida Salles (2006; 2010; 2013), no que se refere à Crítica de Processos.

Palavras-chave: Artes do Vídeo; Imaginação; Acaso; Processo de criação.

ESSAY ON AN ARTISTIC CREATION PROCESS: THE (DIS)ORDER OF IMAGINATION AND CHANCE IN AUDIOVISUAL POETICS

Abstract: In this reflective essay, our objective is to present a unique process of creation in the video arts, dialoguing with the idea that the creative exercise that gives form to video art – the empirical object of our investigation – is permeated by the transience of the incompleteness of the sensitive and conscious gesture. What moves us in this analytical reasoning is the idea of chance as a possible constitutive path to thinking about and making art through the expansion of imagination, intuition and audiovisual language itself. Our investigative path is based on the type of qualitative and inductive research and, as a

¹É videoartista e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e vinculada à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, tendo sido Bolsista CAPES. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná, focando no desenvolvimento poético nas áreas de desenho, fotografia e videoarte. E-mail: grabaskib@gmail.com

²É doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens/Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Educação da UFPR. Líder do GP CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GPLabelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

methodological approach, we use Process Criticism, since the process of artistic construction of the work of art and the recognition of the methods, materials and notes used by Artists are essential for the procedural study of poetics. We base our essay considerations on a guiding question: in what way does audiovisual poetics embrace the concept of personal landscapes and chance in its formal configuration? The theoretical anchoring of the study refers to Fayga Ostrower (2009; 2013) to account for the concepts of chance, perception and forms of expressiveness in the arts and Cecília de Almeida Salles (2006; 2010; 2013), with regard to Process Criticism.

Keywords: Video Arts; Imagination; Chance; Creation process.

Introdução

O que nos (co)move na escrita deste ensaio é revisar, de forma analítica, o processo de criação da videoarte *Marlene* (2023), de autoria de Bianca Grabaski Accioly, trazendo para o debate algumas reflexões e provocações da pesquisadora doutora Cristiane Wosniak no concernente às materialidades que envolvem o raciocínio aqui empreendido.

Quando mencionamos a palavra materialidade, cabe esclarecer que nos reportamos aos pressupostos defendidos por Fayga Ostrower (2009, p. 31-32) ao preferir usar materialidade em detrimento de matéria, visto que a materialidade, em si, não envolve apenas a substância palpável, mas “tudo o que está sendo formado e transformado.”

Desta forma, pretendemos discorrer sobre as transformações da jornada na consecução de uma obra audiovisual, cuja autora, visivelmente abastecida com experiências pessoais, cultiva um olhar singular sobre recordações e paisagens pessoais envolvidas no processo criativo, além do uso intensivo da imaginação memorial.

Ao trabalhar a ideia de memória com teor abstrato, procuramos inicialmente delinear os possíveis conceitos advindos de uma breve consulta ao dicionário *online* (2023)³. Assim, temos os seguintes pressupostos associados ao substantivo feminino ‘memória’:

Faculdade de reter ideias, sensações, impressões, adquiridas anteriormente. Efeito da faculdade de lembrar; lembrança [...]. Recordação que a posteridade guarda: memórias do passado. Dissertação sobre assunto científico, artístico, literário, destinada a ser apresentada ao governo, a uma instituição cultural etc. **[Artes] Monumento dedicado a**

³ Para maiores detalhes consultar o link: <https://www.dicio.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Ensaio sobre um processo de criação artística: a (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual | Bianca Grabaski Accioly; Cristiane Wosniak | p.305-329

alguém ou em celebração de uma pessoa digna de lembrança. Relato feito escrita ou oralmente sobre uma situação. (Dicionário Online, 2024 – grifo nosso).

O enunciado que mais se aproxima da hipótese aqui trabalhada vem do campo das Artes, em negrito na citação acima, visto que a nossa intenção é refletir sobre o processo de criação da videoarte denominada *Marlene* como um fenômeno audiovisual e artístico dedicado efetivamente a uma ‘pessoa digna de lembrança’.

Marlene é/foi a avó paterna da videoartista Bianca Grabaski Accioly e a videoarte em questões e reporta a ela, em suas interconexões com a habitação e arquitetura de sua moradia/casa, sua presença e ausência, suas paisagens pessoais, afetivas, envoltas e resgatadas pelas próprias memórias de seu pai, descritas na locução que sustenta as imagens editadas.

Entretanto, a memória não deixa de se reportar também ao domínio do tempo histórico, do tempo vivido, segundo as acepções de Jacques Le Goff em *História e Memória* (2012). Consideramos que a memória pode ser descrita como “um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.” (Le Goff, 2012, p. 455).

Assim, nos reportamos a uma espécie de estudo de caso particular, o processo de criação da videoarte *Marlene*, aqui encarado como objeto empírico da investigação, associado ao pensamento teórico acerca das artes do vídeo que envolvem acasos sensíveis em que a abordagem da Crítica de Processos Artísticos, proveniente da pesquisadora Cecília de Almeida Salles (2000; 2006; 2010; 2013) é utilizada como ancoragem metodológica da investigação.

O acaso na videoarte como pensamento sensível e significativo

A existência do *medium/meio* vídeo trouxe intervenções sensíveis no mundo das artes. Houve, a partir dos anos 1950, uma revisão crítica do estatuto da arte, abarcando esse novo meio e seu processo de criação. De um lado, o vídeo surgiu num movimento de rompimento com a arte e de outro, a impermanência e temporalidade das imagens poderia

ser uma maneira inusitada de apresentar e sustentar, como suporte, a arte nesse momento de expansão conceitual.

Ocorreu, então, na história das artes, a divisão de processos artísticos em duas linhas de força, que não são excludentes, mas, na verdade, muitas vezes complementares. A primeira linha seria a negação do meio, onde artistas procuraram produzir o vídeo numa espécie de território da não televisão. A segunda, seria o que chamamos atualmente de estética do vídeo, que afirma o seu potencial, enquanto linguagem das extremidades. O vídeo em seu nascimento, portanto, é apresentado como uma fenda de tensões e ambiguidades; uma fissura estética em potencial ou uma forma significativa. O vídeo provoca “deslocamentos, as infiltrações e os desvios” (Mello, 2008, p. 25), nos espaços e tempos em que habita as artes e as comunicações.

Neste sentido, Ostrower (2009) atenta para o fato de que as formas significativas evidenciam visibilidades e expressividades novas da matéria em questão “porque através da matéria assim configurada o conteúdo expressivo se torna passível de comunicação.” (Ostrower, 2009, p. 33).

O vídeo por ser um meio híbrido, uma linguagem em constante transformação, é absorvido por outros meios e também absorve outras mídias, possuindo características muito específicas.

Em termos de imagem, manipulação videográfica e ficção, tomamos por base discursiva um trecho do texto de Marina Bethonico e Philippe Dubois, denominado *A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem* (2016):

A imagem é fruto de uma manipulação e pode também servir como empoderadora de novas manipulações, invenções para o cotidiano. Não queremos dizer com isso um grande ‘sejamos todos artistas’, mas mais explicitar que podemos todos manipular nossa realidade, esse *real* tido como dado e imutável, na construção de um mundo no qual consigamos conviver com as diferenças – o que implica uma multiplicação de mundos. O *real* é sempre um *certo* real e é sempre construído; a ficção pode nos apresentar um lado revolucionário, que é aquele da transformação do presente, do real: o *possível* existe, sempre. (Bethonico; Dubois, 2016, p. 60).

Conforme a citação, a videoarte se reveste de um genuíno exercício de construção de mundos possíveis, imagens abstratas, concretas, narrativas, ficcionais que vão além de impulsos (in)conscientes, afinal “o consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras” (Ostrower, 2009, p. 55), mas também não se pode negligenciar o papel das porções de acaso que contaminam diversos processos criativos.

No prefácio de sua obra *Acasos e Criação Artística* (2013), Ostrower se coloca uma questão retórica: *será que existem acasos na criação?*

Na consulta ao dicionário *Oxford Languages* (online),⁴ em busca do substantivo ‘acaso’, obtemos a seguinte resposta: ‘*ocorrência, acontecimento casual, incerto ou imprevisível; casualidade, eventualidade.*’

A partir da leitura dos possíveis significados da palavra ‘acaso’, torna-se bastante provável que a resposta à pergunta de Ostrower seja positiva. Sim, é admissível que não exista criação artística sem que estejam envolvidas as incidências de acasos, as descobertas imprevisíveis durante o processo de criar.

Em *Criatividade e Processos de Criação* (2009), Ostrower também atenta para uma questão que envolve os processos de criação. A autora destaca que embora a ação criativa integre processos racionais, conscientes e planejados, toda a experiência carrega um grande potencial ‘intuitivo’, aberto aos possíveis acasos na construção das formas expressivas. Como processos intuitivos, sensíveis e abertos às inusitadas percepções advindas de nosso entorno social e cultural, a criação artística se faz num ambiente permanentemente apto ao estado de excitabilidade sensorial, visto que “a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações.” (Ostrower, 2009, p. 12). Tais percepções podem estar vinculadas ao inconsciente, mas uma boa parte das percepções ‘inusitadas ou ao acaso’ também participam do sensório e chegam ao nosso consciente.

Ostrower (2009; 2013), pondera sobre os processos de percepção, ordenação e incorpor(a)ção dos acasos na experiência artística, colocando uma premissa de que em todo ato intuitivo, entram em ação as nossas tendências ordenadoras da percepção que aproximam, de forma espontânea, os estímulos ambientais e as memórias referenciais que já nos habitam e se encontram cristalizadas em nós, latentes, à espera de um *insight*.

⁴ Para maiores informações, consultar o link disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

[...]em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento, e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação. É sempre uma escolha valorativa visando a algum tipo de ordem. (Ostrower, 2009, p. 66-67).

Para se tornarem ‘acazos’ incorporados em nossos processos de criação, os fenômenos, obrigatoriamente, teriam que ser percebidos, em sua dimensão, por nós. A todo o momento somos atravessados por incontáveis estímulos: visuais, sonoros, cinéticos, táteis, olfativos e seria impossível dar-se conta ou perceber cada um deles. O que nos resta, enquanto artistas, é capturar alguns instantes, algumas sensações; registrar tais fenômenos que, por alguma ‘coincidência’, trazem coerência e conexão com nossos processos mentais/criativos para a ‘forma’ que estamos a criar, seja ela uma dança, um filme, uma videoarte, uma pintura ou outro canal expressivo qualquer.

O acaso incorporado em processo criativo, portanto, é comumente fruto de uma seletividade para com a percepção do fenômeno em si. Este (re)conhecimento do acaso passa pela existência do fenômeno e a transformação dele em acaso significativo para a obra, para o objeto criativo.

Ostrower (2013) considera, ainda, que tais percepções dos acazos significativos, por parte do agente criador em relação ao objeto que está sendo criado, nunca é aleatório, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa/artista que os percebeu. É preciso entender que, “embora jamais os acazos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados.” (Ostrower, 2013, p. 25). E isto levanta uma importante questão: a possível existência de uma expectativa latente em nós, em termos de mobilização psíquica, abertura perceptiva, atenção seletiva para os fenômenos que nos rodeiam. Existe uma espécie de filtragem de significados que dialogam com nossas expectativas, nossos momentos de criação, nosso envolvimento com os materiais que estamos a estudar, manipular, recortar e reconfigurar para a experiência artística.

Assim, ao visitar a casa que pertenceu à *Marlene*, em busca de imagens significativas para sua videoarte, Accioly enquanto gravava a voz de seu pai narrando memórias de sua

infância, adolescência e idade adulta, a partir dos momentos de reuniões e celebrações naqueles cômodos, agora vazios, pode se aperceber de formas vazadas, não habitadas pela luz (figura 1) naquele ambiente.

Neste encontro, não programado, com os elementos articuladores da casa vazia, foi possível recolher imagens fortuitas das formas (des)organizadas em seus vazios e preenchimentos da luz do sol. A mesa da sala, com seus tons neutros e frios, parece refletir os hiatos de luz que entravam pelas frestas da janela, com suas persianas entreabertas. As barras paralelas projetadas sobre a superfície ou tampo da mesa, pareciam irradiar, naquele momento da captura da imagem, presenças marcantes. Marcas de vida, luz e lampejos para uma casa que agora não era habitada pelas pessoas que outrora compuseram um núcleo familiar.

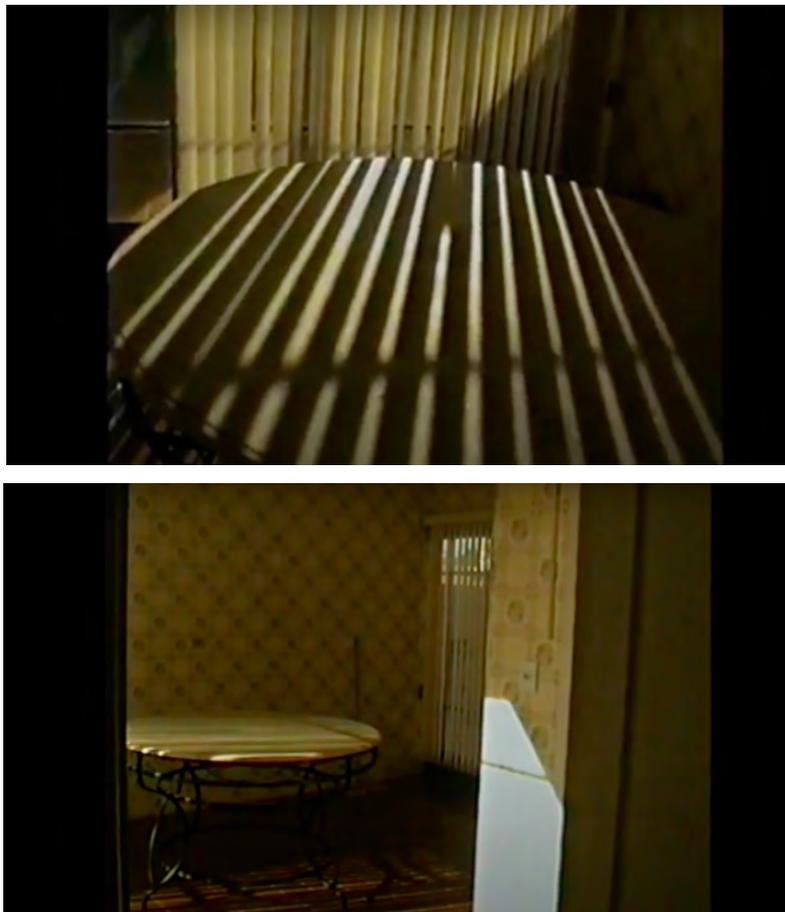


Figura 1 – Sequência de captura de imagens com luz vazada – acaso significativo

Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

Memórias (des)guardadas e capturadas pelo olhar da lente da câmera naquele exato momento, daquele exato dia. Encontros fortuitos. Em outros dois cômodos da casa, a videoartista também percebeu instantes em que a luz invadia o vazio do local, impondo sua presença, mesmo na ausência dos antigos habitantes (figura 2).

O que teria acontecido neste exato momento em que a câmera capturava tais situações? O que poderia impelir a videoartista a se demorar sobre elas? Haveria ali uma percepção para o acaso do encontro entre objeto, luz, frestas, vazio, experiência, lembrança? Haveria a sugestão das palavras e da entonação saudosa da voz de seu pai induzido o encontro e a sua demora para a captura daquela imagem?

Quando refletimos sobre a ocorrência, acima descrita, percebemos que, talvez, tenha sido estabelecida, naquele momento, uma espécie de conexão mental a partir de um contexto maior. O que nos instigou a uma percepção, quando olhamos para as imagens e refletimos sobre os efeitos racionalizados em nós, quando pudemos observar ali um padrão referencial? Baseadas em tais formas e acasos, percebemos os significados abertos que se pronunciavam naquela situação.



Figura 2 – Captura de imagens com luz vazada – acaso significativo
Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

De acordo com Ostrower (2013, p. 61), nestas “ordenações mentais entram tanto a memória de experiências do passado como a antecipação de possíveis ações nossas.” Assim, passamos a nos indagar: teria Accioly percebido instantes de suas próprias memórias vividas naquela casa, com seus avós, e projetado, naquele momento de coleta de dados e informações imagéticas, ou seja, formas, linhas, cores e cenas, possível ação criativa que se converteria em videoarte?

Ostrower parece corroborar esta hipótese ao afirmar que “no mesmo instante em que percebemos algo, já estamos generalizando e imaginando, levantando hipóteses sobre ‘o que’ e o ‘porquê’, de que se trata e em que circunstâncias ocorre e o que devemos fazer.” (Ostrower, 2023, p. 61).

A presença do corpo da videoartista a capturar as ausências naquela casa (figura 3), comprova que a capacidade intelectual, sensível, lógica e perceptiva de uma artista pesquisadora, pode agir interconectada à própria intuição ou atenção focalizada para a incorporação de possíveis acasos à obra artística.



Figura 3 – Presença corpórea da videoartista na captura de ausências outras
Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

Em suas formas independentes, as janelas, a mesa, o espelho, a parede possuem sua identidade imóvel. Porém, ao serem capturados pela videoartista e transformados em experiências estéticas, ganham significado ordenado na composição de uma videoarte.

Em seu processo de criação, a filmagem destas identidades, transformam-se em componentes ou elementos articuladores de uma poética audiovisual.

Nas palavras de Ostrower (2023, p. 65): “o fato de estabelecermos intuitivamente os contextos indica que de certo modo os buscamos como ordenações que façam sentido para nós [...] ao percebermos, criamos os contextos significativos.”

Trata-se, portanto, do fato de que as imagens se transformam e transitam entre significados. Entretanto, os variados significados aqui mencionados, são superpostos e coexistem enquanto formas estéticas presentes, em alguma medida, desde o momento da concepção do pré-roteiro ou da ideia para a feitura da videoarte *Marlene*, por exemplo.

É pelo fazer-artístico que as formas significativas ganham coerência, plasticidade, combinação e tratamento criativo. Como afirma Ostrower (2023, p. 74) “a imaginação criativa será a força ordenadora, coordenadora, baseando-se na necessidade interior do artista de realizar esse conteúdo expressivo e de comunicá-lo do modo mais direto, sem perder sua riqueza e densidade.”

A forma com a qual a videoartista se direcionou aos cômodos da casa de sua avó e se colocou em atitude contemplativa, atenciosa e focada na captura de imagens, fazendo uso de uma câmera filmadora VHS (figura 3) não obedeceram a uma lógica sequencial ou programada antecipadamente.

Os significados estéticos e/ou semióticos extraídos daquele conjunto de imagens, a *posteriori*, não existiam em sua totalidade. Mas a formação da estrutura imagética, sonora, com seus equilíbrios entre memórias, acasos, definições e indefinições certamente contribuíram para o fluxo da gravação e edição.

Acreditamos que nosso consciente e imaginação se interligam nas conexões que estabelecemos nos espaços internos e externos que percorremos. Como afirma Ostrower (2013, p. 79) “o espaço vem a ser mediador entre a experiência e a expressão – o único mediador possível.”

Neste momento da reflexão, cabe mencionar uma singular experiência vivenciada no espaço externo da casa filmada como locação para a videoarte; o encontro com uma criatura (sagui) apoiado em um conjunto de galhos no quintal da casa. Nesta experiência do encontro inusitado, a imagem gravada adquire um sentido expressivo em termos dinâmicos. O movimento da criação da videoarte *Marlene* se encontra impregnado de afetos,

experiências vividas, percepções do acaso atreladas a situações que aconteceram, de fato, no momento da captura de imagens.

O que a videoartista possivelmente sentiu naquele exato momento na companhia de seu pai, ao ver, ouvir, cheirar e quase tocar o pequeno animal (figura 4), ou seja, as noções daquela presença real no mundo, no mesmo momento, no tempo e espaço, em que ela e seu pai estavam, elaboram em sua mente-corpo uma imagem memorial. Tal imagem mental e sensorial transforma-se em processo não sensorial.



Figura 4 – Encontros inusitados e fortuitos – acasos significativos
Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

A lógica aqui empreendida vem do fato que, sobre a imagem e a sensação experienciada, cria-se uma nova realidade: a edição, a seleção, a manipulação da imagem, a criação artística. A poética audiovisual, neste caso a videoarte *Marlene*, por intermédio de formas/imagens simbólicas, promove a objetivação da subjetividade do encontro presencial. E é somente por meio deste processo do encontro, do acaso, da reflexão estética sobre o tal encontro e a sua incorporação em uma poética audiovisual, que a sensação encontra a sua forma e a sua comunicação. A dimensão poética e imaginante se transforma na dimensão estética e vice-versa.

Alguns aportes da Crítica de Processo para refletir sobre a videoarte *Marlene*

Em nosso percurso ensaístico para refletir sobre a videoarte *Marlene*, trazemos como abordagem metodológica os aportes da Crítica de Processo.

As fontes de criação, neste caso, incorporam trajetórias singulares e pessoais da videoartista, que traz as suas memórias envoltas com as memórias dos depoimentos de seu pai, quando visitaram juntos a casa em que a sua avó Marlene habitou até beirar sua morte. Esta ‘pessoalidade’ envolve e impregna todo o processo de criação e pesquisa, que partiu de um restrito cronograma e planejamento de ações, tais como as gravações, edição, recorte, escolhas, mas que também não ignorou significativos momentos de encontros e acasos nesta trajetória de buscas de material a ser (trans)formado em videoarte.

De acordo com Coessens (2014):

Percurso vivenciais e experimentais só podem ser salvos do esquecimento pelo empenho do artista na exploração e expressão dos diferentes caminhos e traços de sua prática - pelo artista como pesquisador. A visão e a iniciativa são novamente prismáticas, mas os diversos reflexos coloridos são agora objetos de preocupação estética e epistêmica. Esse empreendimento abre caminhos de pesquisa que podem trazer novos conhecimentos, bem como alterar o conhecimento existente. (Coessens, 2014, p. 5).

A partir da assertiva de Coessens, encontramos reverberações do conceito de ‘traços de práticas’ artísticas, no processo de pesquisa/criação artística da videoartista e, neste caso, também consideramos aqui um diálogo amigável com a Crítica de Processos postulada por Salles (2006; 2010; 2013).

Compreendemos o processo pelo qual a elaboração/criação do objeto artístico se produz ao mesmo tempo em que a investigação teórica se aprofunda e vice-versa. Teoria e prática devem estar conjugadas no sentido de uma conexão inseparável. Trata-se de refletir e documentar o processo criativo, enquanto ele se faz experiência programada, mas, também aberta aos acasos, entendendo as operações, as escolhas, o contexto da criação e a produção de material significativo.

Sobre este aspecto, reflete Coessens (2014):

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as - muitas vezes implícitas - relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio "conhecimento artístico". Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico. (Coessens, 2014, p. 8).

Em nosso ensaio, consideramos relevante destacar que a pesquisa em artes aposta em um tipo diferente de conhecimento: o estético e lógico e, portanto, não é mais possível que se imponha à pesquisa artística os mesmos procedimentos, métodos ou paradigmas frequentemente utilizados na pesquisa filosófica-científica.

De acordo com Marcos Camargo em sua obra *Arte & Pensamento Estético* (2021), enquanto “a pesquisa filosófica-científica se foca na interpretação dos fenômenos, transformando ideias em signos semioticamente intercambiáveis, a pesquisa artística se volta para os processos de criação e os efeitos estéticos de uma forma realmente existente.” (Camargo, 2021, p. 233).

Dentre os elementos elencados para fazer uso como referências de consulta e registro do caminho processual para a elaboração, deste ensaio reflexivo, encontram-se os documentos ou arquivos de processo/criação da videoartista/autora (1). E, neste momento da reflexão, torna-se necessário aludirmos aos pressupostos da Crítica de Processos aqui empreendida.

Salles, ao longo de sua trajetória acadêmica, tem se dedicado aos estudos da Crítica Genética no Brasil e contribuído amplamente para as áreas das artes com materiais teóricos, metodológicos e abrangentes que permitem identificar os processos criativos em linguagens artísticas variadas, como cinema, vídeo, dança, teatro, artes visuais, e não somente as linguagens verbais.

É preciso elucidar que a Crítica de Processos, atualmente é uma abordagem de pesquisa que deriva dos estudos da Crítica Genética, sendo que esta última modalidade se dedica exclusivamente aos textos, manuscritos literários, ou seja, à linguagem verbal, ao passo que a Crítica de Processos abrange outras linguagens também: verbais e não verbais.

De acordo com Salles (2000), a área dos estudos críticos genéticos emerge na França sob influência do pesquisador Louis Hay em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine e que tinham acabado de chegar à biblioteca nacional, quando os pesquisadores se deparam com dificuldades metodológicas para lidar com esses manuscritos.

A autora atesta que os estudos da Crítica Genética foram introduzidos no Brasil por Philippe Willemart, responsável pelo *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno* que aconteceu em São Paulo no ano de 1985, onde foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML). A partir de então, a Crítica Genética, uma ciência nova, nasce do interesse em aprofundar-se em processos criativos, o que fez com que artistas criadores se aproximassem da área, possibilitando à mesma uma abertura de horizontes e campos de estudo, se deslocando da crítica literária e criando raízes sólidas no campo das artes.

Em seu livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2013), Salles explicita a problemática da palavra genética que automaticamente se reporta ou tem origem na gênese do processo criativo, mas também levanta uma questão premente: é preciso compreender a obra de arte como obra aberta, passível de mudanças, diálogos e transformações constantes, obras que possam ser vislumbradas a partir de sua estrutura porosa, aspectos vivos e inacabados, em diálogo constante com o entorno, com as redes de interação e acasos. É no processo, ou na documentação de processo que se pode encontrar muitos dos traços para entender escolhas, recortes, reverberações estéticas, influências dos/as artistas, entre outros olhares investigativos.

Diante do exposto, é possível inferir que Salles (2010) nos convida a refletir e usar uma abordagem crítica para a obra artística, mas que se reporta ao processo, que privilegia o percurso da construção, mas não ignora o produto exposto ou entregue ao público. Salienta-se que os registros, documentos ou arquivos, aqui denominados, podem se constituir de documentos de processos anteriores à obra, na obra ou terem sido elaborados juntamente com a obra.

No que se refere às artes do vídeo, encontramos em Salles (2006; 2017), uma relevante referência aos processos criativos de natureza audiovisual. A autora propõe como

documentos de processos roteiros, anotações e *making of*, de modo que esses documentos possam conter indícios dos gestos criativos, dos quais em relação com a obra finalizada, sugerem diálogos e pensamentos autorais.

Na mesma esteira de raciocínio, José Cirillo em sua obra *Arquivos de artistas: questões sobre processo de criação* (2019), atenta para a importância do processo de criação, *in locus*, para tentar elucidar os caminhos da criação e não somente a análise da obra finalizada.

O estudo da arte contemporânea a partir dos documentos e arquivos dos artistas coloca-se em sintonia com investigações em diferentes campos do saber, cujos olhares começaram, desde a década de 1980, a focar não somente o objeto concluído; buscava-se também o seu processo de fabricação, de elaboração. Passaram a ser investigadas, as nuances da criação da obra, buscando revelar novas perspectivas dos fenômenos ensíveis a partir de um compartilhamento com a mente do artista no momento da criação, cujas marcas memoriais encontram-se grafadas nesses arquivos e documentos, muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra. (Cirillo, 2019, p. 12).

Como esta intenção ecoa na proposição deste ensaio, ou seja, vislumbrarmos os caminhos do processo de criação da videoarte *Marlene*, para entendermos os fenômenos da memória da obra, percebemos a coerência de tal abordagem de pesquisa, por considerarmos que os traços e pistas do processo inacabado do objeto em si pode e deve contribuir para a singularidade da pesquisa em e sobre artes, neste caso, sobre as artes do vídeo.

Entendidos como fenômenos da memória da obra, pode-se afirmar que eles são registros materiais do gesto criador, marcas da gênese de um conhecimento a ser compartilhado. São evidências da temporalidade agostiniana e não-linear da mente criadora em ação, na qual a ideia de presente (obra exposta), passado (processo de criação) e futuro (circulação da obra) são apenas modalidades de presente, pois cada um desses momentos do tempo estão intimamente ligados e determinando o aqui e agora no ato criador. (Cirillo, 2019, p. 14).

A Crítica de Processos, portanto, é a abordagem metodológica específica trazida para contribuir com o rigor acadêmico, neste ensaio poético, por ter a intenção de compreender a criação em processo e, para isso, trazer a contextualização do ambiente e das paisagens do fazer artístico. Tal abordagem nos possibilita acompanhar a gênese das obras de arte,

entendendo seu processo e não apenas buscando um ponto de origem. “Não há uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso.” (Salles, 2013, p. 17).

A obra nem sempre deixa aparente ao público o seu percurso de criação, os experimentos, os erros, os acertos, os acasos, os procedimentos, as hipóteses testadas e os materiais de arquivo de todas as etapas. O objeto da Crítica de Processos, portanto, é o acompanhamento da construção, a mobilidade criativa, da obra em si.

A seguir, apresentaremos o percurso do singular processo criativo na realização da videoarte *Marlene* (2023).

A (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual *Marlene*

A gênese de um processo de criação é sempre turbulenta. Parece não haver um processo linear, onde se pode delimitar um começo, meio e fim. Ousamos afirmar que se trata de um emaranhado caótico de referências, sentimentos, memórias e impulsos. É trabalhoso organizar e desatar o que está embaraçado, mas será esse o objetivo dessa seção do ensaio.

A criatividade não é quieta. Para mim, é comum surgir a vontade de criar como um arrebatamento do meu âmago. Igual aos tremores que precedem um terremoto, esse arrebatamento indica o despertar, a inquietação dos meus sentidos, a possibilidade de me mover pela imaginação como uma onda feroz prestes a me arrastar, me levar para outro plano, um lugar de êxtase. (hooks, 2022, p. 193).

Conforme hooks discorre em *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022), a criatividade é algo democrático, atingindo a todos que fazem arte de maneira igualitária, não havendo discriminação por raça, religião, etnia, cor, gênero e classe. Aqueles que se dedicam à criação artística reconhecem que a visão anterior a criação vem de um lugar impossível de nomear e localizar, um local misterioso.

Em nossas ‘intencionais’ tentativas de desatar os nós do processo de criação autoral de Bianca Grabaski Accioly, passamos a registrar episódios, ações, memórias, impressões, notas de tais momentos. Inicialmente, a videoartista declara que encontrou câmeras

analógicas nos fundos dos guarda-roupas antigos de seus familiares. Estavam lá as máquinas fotográficas, esquecidas em caixas de sapato, em algum cantinho escuro do armário, aparentemente sem uso.

Em sua família, principalmente no núcleo essencial, mãe, pai, irmão, o hábito de registrar sempre foi algo intrínseco ao convívio compartilhado em diversas ocasiões. As câmeras fotográficas e filmadoras sempre estiveram presentes no seu imaginário infantil e lhe despertavam curiosidade, visto que gostava de ver o mundo enquadrado através de um visor que alterava levemente a sua percepção de mundo por conta da mudança de cores e angulações que o dispositivo proporcionava.

Além do registro fotográfico, a videoartista tem o costume de escrever diários. Aos poucos, a rotina foi se desbotando e isso se tornou algo mais distante, mas usualmente procura se expressar por meio da escrita, organizar e preservar as memórias. É a escrita que nos traz, neste momento da escrita do ensaio, a visibilidade de vestígios do passado.

Nas palavras de Maria Teresa Santos Cunha em *Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida* (2008), “como ferramenta de uso social, a escrita pode salvar do esquecimento e fixar lembranças no tempo [...] a escrita é considerada um ato de produção de memória.” (Cunha, 2008, p. 29).

Cunha também destaca o gênero de escrita individual, o diário, que retrata a intimidade, um espaço pessoal, um tipo de escrita onde, desde há muito tempo as mulheres, especialmente, podiam confessar as suas intimidades, suas impressões, suas decepções e seus desejos. Diários eram (e ainda são) importantes repositórios e resgate de memórias.

Ao abordar a questão do ato de lembrar, não podemos evitar recorrermos, mais uma vez, aos escritos de hooks (2022), que defendia o fato de que nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo que lembramos, desde o momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar.

Como parte desse registro e fluxo de pensamento e de lembrança, mencionamos trechos do diário de bordo da videoartista/autora (1) que vem lhe acompanhado desde o início do processo de criação de *Marlene* (2023).⁵

⁵ As citações (trechos do diário da videoartista) serão elencadas a partir das datas do cabeçalho.

Ensaio sobre um processo de criação artística: a (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual | Bianca Grabaski Accioly; Cristiane Wosniak | p.305-329

6 de fevereiro de 2023

Não tenho mais o costume de escrever, manter diários longos. Mas, sempre mantive registros.

Talvez seja falta de tempo.

Talvez seja medo de ser lida, vista, escutada.

[...] Foi estranho, bonito e doloroso estar na casa dos meus avós após a morte de ambos. Me fez entender melhor sobre o lugar de alguém.

Meu pai prontamente aceitou o convite e se prontificou para me acompanhar. Confesso que tive um pouco de medo de como seria. Mas foi estranho, bonito e doloroso.

Sáímos de Curitiba no carro do meu irmão. O ar condicionado está quebrado, então andamos por 400 km com as janelas abertas a 100 km por hora. O barulho era ensurdecador, ou quase, pois ainda era possível ouvir as músicas selecionadas bem abafadas.

Foram seis ou sete horas de viagem, me senti próxima de meu pai.

Ao chegar na frente da casa da minha avó (do meu avô também, mas casa de vó é de vó), meu pai reparou como o mato estava tomando conta do espaço. Foi estranho me deparar com uma casa antes tão bem zelada, agora em ruínas.

O jardim, sempre exuberante, com grama cortada e flores de todos os tamanhos, cores e cheiros, agora encontrava-se abandonado.

Ao entrar na sala, as poltronas já não possuem as almofadas encaixadas perfeitamente. Essas almofadas cor creme eram minuciosamente bem cuidadas e isso significava que os netos não podiam colocar os pés (sempre sujos de brincar no jardim) em cima dos sofás e poltronas. Continuavam impecáveis.

Mas muita coisa já não estava mais lá.

Depois que meu avô morreu, a saúde de minha avó decaiu muito, ao ponto de não ser mais viável que ela morasse sozinha, então ela foi embora de Porecatu.

Muitas de suas coisas, então, foram partilhadas entre seus filhos e netos.

Eu fiquei com a mesa da cozinha, coberta com os mesmos azulejos das paredes.

Meu irmão ficou com a cadeira de fio azul plástico que ficava na área dos fundos.

Costumo dizer que Porecatu é uma cidade com mais gente morta e enterrada no cemitério do que viva. É uma cidade velha, triste e vazia. Mas era para lá que eu ia passar todos os meus verões infantis. E era sempre feliz estar lá. Dessa vez foi feliz, mas foi o encerramento.

(pausa)

8 de fevereiro de 2023

Ensaio sobre um processo de criação artística: a (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual | Bianca Grabaski Accioly; Cristiane Wosniak | p.305-329

Aprendendo a ser sombra.

Meu pai me perguntou qual era a ideia de filmar lá... e principalmente, porquê eu evitava filmar com o celular. Por que eu escolhi uma filmadora de fita?

De início, seria fácil dizer que é porque eu gosto da imagem que ela registra. Mas seria até desonesto só responder isso.

Por que essa imagem me agrada, então?

As cores não são fiéis à realidade... É quase como se formasse uma aura para a imagem. A textura em grãos não retrata da mesma forma que as tecnologias atuais. É uma imagem que conta além do que retrata. Ela traz textura, estática, nostalgia.

Além da questão imagética, o tempo analógico é outro. A imagem imediata não tem cor, nem som. Para assistir por completo é necessário rebobinar a fita, tirá-la da câmera, colocar num adaptador de fita VHS e depois no vídeo cassete na televisão.

E no meu caso, que não possuo todos os equipamentos, é preciso esperar pelo processo de digitalização do vídeo.

Para mim é interessante o tempo-espera-demora do processo. A imprevisibilidade também me atrai, pois tenho muito menos controle sobre o produto final do que teria com uma mídia atual.

Tive que investir em três filmadoras, até encontrar uma que realmente funcionasse. Ainda assim, alguns botões caíram e tive que improvisar novas formas de acessar os botões (utilizei palitos de dente e pontas de lápis).

Outra questão é a dificuldade de encontrar fitas para comprar.

Numa dessas buscas, encontrei Rodrigo, que trabalha com digitalização e recuperação de mídias antigas.

Comprei dez fitas usadas, cada uma por cinco reais. Nessas fitas haviam gravações de outras pessoas, o que me despertou curiosidades e ideias de outros trabalhos.

Uma dessas fitas, a que julguei ter as melhores imagens, rompeu assim que a tirei de dentro da filmadora.

Enfim, o acaso também age dessas formas.

E às vezes pode ser bem inconveniente.

(pausa)

9 de fevereiro

Acho que gosto mesmo da imprevisibilidade.

Eu gosto do acaso. Abraço o mistério.

Acabo de receber a notícia de que a fita onde considero ter feito as melhores gravações “não deu certo”. Só saiu áudio porque o cabeçote da câmera estava sujo.
(pausa – grifo nosso).

Selecionamos os referidos excertos do diário de bordo (figura 5) da videoartista, pois foram as primeiras anotações logo após a gravação do banco de imagens para a criação da videoarte *Marlene*.

É perceptível que o fato de relembrar o passado, a infância, a família, o núcleo primordial por onde circula a videoartista, tem relação direta com a sua produção artística. É quase uma fonte ‘psicanalítica’ cheia de tremulações na superfície, chamando para um ‘mergulho mais fundo’.

Pensando em figuras que lhe são ancestrais, a videoartista dá destaque para três mulheres que têm forte influência na sua criação. São elas a sua tia avó Rute, e suas falecidas avós materna e paterna, Conceição e Marlene.

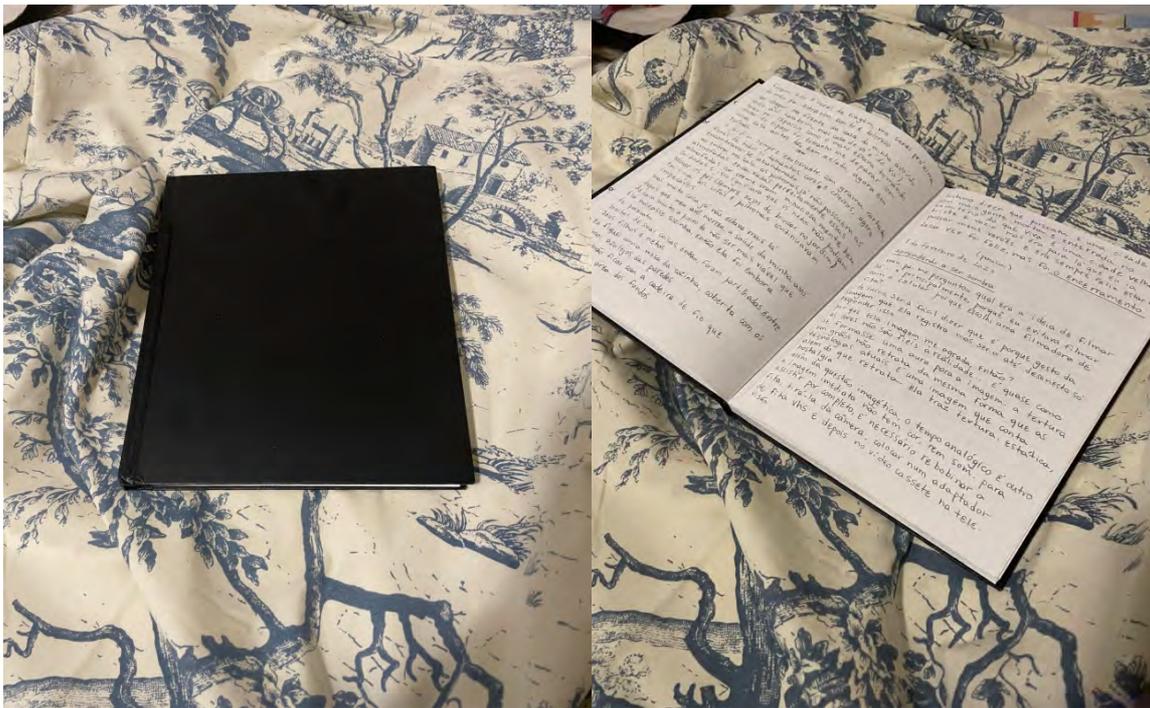


Figura 5 – Imagens fotográficas da capa do diário de bordo/campo da videoartista

Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Marlene foi a avó que a videoartista teve por perto por mais tempo. Despediu-se dela aos vinte e seis anos, acompanhando seus últimos dias de existência em uma espécie de ritual particular de adeus. Ao mesmo tempo em que estava presente em sua partida, também estava mergulhando em estudos de processo criativo e videoarte na construção de sua pesquisa em nível de Mestrado no Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

Percebemos que as escolhas criativas da videoartistas e orientam fortemente por meio da preservação da memória de algumas existências que formaram marcas em seu desenvolvimento poético, humano e psíquico. Ao focalizarmos os processos criativos envoltos com a questão do ‘acaso’, questionamo-nos constantemente sobre as meras coincidências, os incidentes fortuitos, os encontros circunstanciais com os objetos, locais, pessoas que passam a se tornarem espécies de “catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o.” (Ostrower, 2013, p. 21).

Ostrower (2013, p. 23) também chama a atenção para o fato de que, muito provavelmente, tais imprevistos como os encontrados pela videoartista na casa de sua avó paterna – no campo da criação artística, por exemplo –, “parecem ocorrer num momento exato de vida, momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos.” Acreditamos que os acasos, aqui investidos, aconteceram num momento bastante preciso e decisivo da vida da videoartista.

Em determinado momento da videoarte *Marlene*, um lustre chama a atenção e, novamente, a videoartista chama a atenção para o acaso na percepção – não programada – em focalizar com a sua câmera o lustre pendente naquela casa vazia (figura 6).

Novamente nos reportamos a Ostrower (2013, p. 25), que afirma: “devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados.”



Figura 6 – Fotografia analógica do lustre da casa de Marlene
Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Sim, esta é a lógica do processo criativo aqui empreendido: embora a videoartista não partisse de preconcepções sobre o que filmar, já era esperado que, dentro da casa de Marlene haveria objetos identificáveis e que poderiam lhe acionar desejos de lhes capturar (com sua câmera analógica), com a intenção de tornar tais objetos inanimados, elementos de sua poética audiovisual. Como afirma Ostrower, sempre existirá a expectativa dos artistas, em termos de mobilização perceptiva, receptiva e (in)consciente.

Não se trata de acontecimentos aleatórios, embora não houvesse um roteiro prévio com detalhes do que, onde e por que filmar. Mas o olhar atento para os móveis, aguçou a percepção artística como uma espécie de atividade criadora da mente/corpo. O lustre passa ser/representar um sistema significativo que agrega conteúdo à forma videoarte. Nas palavras de Salles (2013, p. 95): “o filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade em construção. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede ao longo do processo.”

Neste sentido, por mais que houvesse brechas para a incorporação dos acasos, a videoartista também agia conscientemente, em relação aos parâmetros estéticos e técnicos da sua concepção de videoarte.

Naqueles momentos de captura de imagens, sons, ambientação, ângulos, enquadramentos e anotações no diário de bordo, já se admitia um jogo operacional em curso: o processo de apreensão dos fenômenos, tanto conscientes, quanto inconscientes, que envolviam o recorte singular a partir da concepção/visão da videoartista. De acordo com Salles (2013, p. 96), neste momento a videoartista poderia ser vista como exploradora da existência (i)material das coisas. As anotações, as imagens fotográficas, as gravações da voz de seu pai constituem-se, portanto, em documentos de arquivo capazes de flagrar e registrar percepções e memórias.

Considerações (in)acabadas

Ao término deste percurso ensaístico e reflexivo que envolveu uma espécie de crítica de alguns processos de criação e imagin(ação) da videoarte denominada *Marlene*, de Bianca Grabaski Accioly, percebemos o quanto a jornada de criação foi abastecida constantemente com as essenciais experiências e memórias pessoais da videartista.

A inevitável opção por um olhar singular e afetivo sobre recordações e sobre as memórias e paisagens pessoais envolvidas no processo de criação fizeram toda a diferença nas escolhas de caminhos empreendidos. Optamos por trazer à tona alguns documentos/registros processuais para dali extrair subsídios para nossas reflexões.

A forma/conteúdo ou meta da criação da videoarte *Marlene* se reportam, claramente, ao retrato da falecida avó paterna da videoartista, em uma tentativa de buscar possíveis interconexões de sua presença/ausência naquilo que fora outrora a sua habitação; a arquitetura de sua moradia/casa com suas paisagens pessoais.

Pautamos nossas considerações ensaísticas em uma questão norteadora: de que forma a poética audiovisual reveste-se do conceito de paisagens pessoais e dos acasos em sua configuração formal? Para dar conta de responder satisfatoriamente à questão acima mencionada, tomamos como base de consulta teórica os pressupostos provenientes das artes do vídeo e, a seguir, nos detivemos nas questões atinentes às paisagens pessoais e aos acasos na criação de obras audiovisuais. Recorremos a Fayga Ostrower (2009; 2023), com o intuito de refletirmos sobre o conceito de acaso, percepção e formas de expressividade e

criatividade nas artes em geral e no processo de criação em videoarte, sobretudo em *Marlene*.

Elaboramos nosso raciocínio amparadas por alguns excertos de documentos processuais [fotografias, diário com anotações], para que pudéssemos apresentar argumentos sobre os gestos de criação, sobre o planejamento antecipado e sobre os acasos da criação artística, a partir do estudo de caso da videoarte denominada *Marlene* (2023).

Foi possível mensurar, até certo ponto, a relevância de um olhar investigativo para os rastros, os documentos de processo, as anotações, as expectativas descritas ou apontadas nestes registros e a realidade, o produto final entregue ao público, da obra em si. É inevitável admitir, ao término deste ensaio reflexivo, que tais documentos de processo são vitais e inseparáveis do processo criativo em si e dos discursos gerados a partir da análise comparativa entre ambos. É na análise de todos os materiais e dispositivos que o/a artista investigador/a tem à mão que vão se delineando teoria + processo/práxis + método + obra final.

As leituras realizadas a partir de Salles fomentaram a ideia de que as conexões que estabelecemos entre as leituras, embasamentos teóricos, coleta de documentos, análise, captura de imagens, edição, finalização e entrega da obra ao público, fundamentam e respondem as questões efetivas para se chegar o mais próximo possível sobre o processo de criação autoral: as denominadas tramas de pensamento transformado em ação e vice-versa.

Referências

BETHONICO, Marina Romagnolo; DUBOIS, Philippe. A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem. *Ars*, 2016, V. 14, Nº 27 (55-72). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117620>. Acesso em: 29 out. 2023.

CAMARGO, Marcos. **Arte & pensamento estético**. Londrina: Syntagma Editores, 2021.

CIRILLO, José. **Arquivos de artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória, ES: Editora da UFES/PROEX, 2019.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – ArtResearchJournal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423> Acesso em:

12 mai. 2023.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid. **Histórias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008, p. 29-40.

DICIONÁRIO online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão (et al). 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

OXFORD LANGUAGES, Dicionário online. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética - uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 2 ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília de Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

Recebido em 13/02/2024

Aceito em 19/04/2024

RENASCER REIMAGINADA

Álvaro André Zeini Cruz¹

Resumo: Este artigo analisa a reimaginação da novela *Renascer* em um novo contexto televisivo, cultural e histórico. Para isso, introduz a questão da nostalgia televisiva e retoma trabalhos analíticos que refletem sobre a novela original, produzida e exibida pela TV Globo, em 1993, com roteiro de Benedito Ruy Barbosa e direção de Luiz Fernando Carvalho. Feita essa revisão bibliográfica e contextual, a pesquisa avança para a análise audiovisual que, a partir de aspectos narrativos e estilísticos, elenca e discute as adaptações entre o texto original e o atual. Debruçando-se sobre os 13 capítulos que compõem a primeira fase da nova versão, este artigo se atenta especialmente à reelaboração das personagens femininas e à inserção de elementos criativos inéditos que reimaginam *Renascer* em 2024.

Palavras-chave: Renascer; telenovela; remake; imaginação.

RENASCER REIMAGINED

Abstract: This article analyses the reimagining of the telenovela *Renascer* in a new television, cultural and historical context. To achieve this, it introduces the issue of television nostalgia and takes up analytical work that reflects on the original soap opera, produced and shown by TV Globo in 1993, with a script by Benedito Ruy Barbosa and direction by Luiz Fernando Carvalho. After this bibliographical and contextual review, the research moves towards audiovisual analysis which, based on narrative and stylistic aspects, lists and discusses the adaptations between the original and the current telenovela. Focusing on the 13 chapters that make up the first phase of the new version, this article pays special attention to the reworking of the female characters and the insertion of new creative elements that reimagine *Renascer* in 2024.

Keywords: *Renascer*; telenovela; remake; imagination.

¹ Doutor e Mestre em Multimeios pela Unicamp — com doutorado-sanduiche pela University of Leeds — , Especialista em Roteiro pela FAAP e Bacharel em Cinema e Vídeo pela FAP-Unespar. Crítico filiado à Abraccine, escreve e edita a Revista Pós-créditos. É curta-metragista, roteirista e autor do romance “Caso o país acabe, envie-me a Haruki Murakami”. Atua como professor universitário nas Faculdades Integradas de Bauru (FIB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4964126365371405>

Imaginação: ETIM(sXIV) latim imaginatĭo,ōnis 'imagem, representação, visão; pensamento, ideia; ilusão' (Oxford Languages, 2024)

Se a etimologia da palavra nos leva ao constructo de visões e imagens ilusórias, a reimaginação demarca uma reconstrução que tem como matéria-prima uma imaginação originária. Atualmente, é fato facilmente observável que a reimaginação é uma tendência na indústria cultural mundial, dada a quantidade de continuações, *reboots*, *revivals* e *remakes* que passeiam entre o cinema, a televisão e outras transmediações. Uma série de variáveis pode justificar a realização dessas reimaginações. Filipe Falcão e Rodrigo Carreiro (2016, p. 91) destacam entre elas “a possibilidade de acrescentar inovações tecnológicas a enredos já conhecidos e aprovados, atraindo a curiosidade de novos e velhos admiradores” e a ideia de produtos “*pre-sold*”, isto é, obras cujos títulos e argumentos já têm um reconhecimento do público, o que pode estimular a adesão.

O ato de reimaginar recupera algo passado, o que, por si só, trata de uma temática bastante contemporânea em diversas searas, incluindo as mídias. A coletânea de artigos que origina o livro “Nostalgias e Mídia” (2018), organizado por Lúcia Santa Cruz e Talitha Ferraz, trata justamente dessa “instrumentalização nostálgica”, cuja pluralidade negocia a evocação de um passado e a ancoragem no presente (com demandas e reverberações) com “pessoas e grupos, [...] práticas, discursos e afetos” (p. 7). Essa recuperação pretérita, na maioria das vezes, resulta numa atualização das enunciações narrativas e estilísticas.

Nesse sentido, elimina-se ou atenua-se o olhar nostálgico como exercício pensado por Žižek (2000): para o autor, esse olhar surge do entrave entre o espectador contemporâneo e uma obra de outro tempo, uma vez que esse sujeito precisa não só decodificar a obra, como também imaginar-se sob uma posição espectral “intocada” de quem a viu no passado. Na atual comercialização da nostalgia, esse desafio de recepção é quase sempre diminuído em recontextualizações que vão dos roteiros às imagens.

A série *Stranger Things* (2016) é um expoente dessa recuperação nostálgica, pois volta aos anos 1980 como tempo narrativo e memória cinematográfica,

evocando principalmente a filmografia de Steven Spielberg e a literatura de Stephen King, popularizados naquela década. Esse referencial é, inclusive, assumido na bíblia de venda da série, que, no entanto, é produzida reelaborando essa nostalgia audiovisual em técnicas e tecnologias contemporâneas, afastando ruídos estilísticos que possam causar alguma opacidade. Um exemplo é que, embora trabalhe com maquiagem e efeitos práticos, a série também usa do CGI para criar uma verossimilhança no que diz respeito ao pacto com o gênero atualmente; a nostalgia não abre brecha aos “defeitos especiais”.

Outras possibilidades, o *revival* de *Will & Grace* (1998-2003/2017-2020) se fundamenta na nostalgia pelos personagens (no caso, dos anos 1990), reapresentando-os ao público sob a consciência dos anos que se passaram. O *reboot* do anime *Digimon Adventure*, atualiza a aventura pelo “mundo digital” com gadgets e tecnologias contemporâneas, mas também com novos entrecos narrativos (de novo, as personagens permanecem como vínculo nostálgico). A releitura de *The Wonder Years* adapta a trama ambientada na década de 1960 ao cotidiano de uma família de classe média estadunidense negra. *Bel-air* é uma reimaginação dramática de *The Fresh Prince of Bel-air*, sitcom estrelada por Will Smith nos anos 1990, muito popular no Brasil por conta da exibição no SBT. Esse movimento cultural — que, na TV, trouxe de volta séries como *Gilmore Girls*, *Sex and the city*, *Frasier* e, em breve, *The Office* — não exclui a televisão brasileira; tampouco a telenovela.

Intitulada “O que explica a atual onda de remakes das novelas?”, a matéria de Bárbara Sacchitiello (2024) para a “Meio & Mensagem” traz depoimentos Allan Lico, vice-presidente de produção e conteúdo da Endemol Shine Brasil, e de Thiago Teitelroit, diretor criativo da Floresta, produtora responsável pelo remake de *Dona Beja*. Os discursos desses dois representantes do mercado de produção são complementares: Teitelroit diz que “shows que despertam memórias afetivas possibilitam pontes e o diálogo entre familiares de diferentes idades, valorizando ainda algo já conhecido capaz de transmitir segurança aos espectadores e seus interlocutores”, enquanto Lico pontua — “a nostalgia está na moda e temos muita oportunidade com essas escolhas”. O artigo de Sacchitiello foi publicado justamente na ocasião do lançamento de *Renascer* (2024), objeto de estudo deste artigo.

É verdade que os *remakes* de telenovelas não são novidades: sucessos dos anos 1990, como *Mulheres de Areia* (1993) e *A Viagem* (1994), são releituras de novelas dos anos 1970 (a primeira está no ar no momento da escrita deste texto, sendo uma entre as várias reprises que também remontam a nostalgia no horário vespertino da televisão). Aliás, a palavra releitura tende a ser mais compatível com essas produções do que *remakes*, afinal, em uma tradução literal, *remake* significaria *refazer*. Essas obras, no entanto, não se propõem a uma *refação* fidedigna no plano a plano, atualizando apenas marcas temporais como a tecnologia e as interpretações; mais do que isso, elas se propõem a reler as obras a partir de uma consciente mudança de contextos — televisivo, cultural e histórico.

Doc Comparato (2009) fala sobre diferentes formas de adaptação narrativa a partir do roteiro: segundo ele, as adaptações costumam operar a partir de três aspectos da obra original — “as personagens, a narrativa da história e o tempo em que ocorre a ação” (p. 315). Nesse sentido, o autor delinea as seguintes categorias: adaptação propriamente dita, baseado em..., inspirado em..., recriação e adaptação livre. Muito embora tais categorias demonstrem certa maleabilidade no que diz respeito ao mercado, as telenovelas têm tido o cuidado de evitar o que o autor chama de *desvirtualização*, isto é, a desfiguração da obra original no seu *ethos*. A onda de releituras e suas recepções corroboram cenários onde a nostalgia se fundamenta no respeito às obras originais, sobretudo aquilo que se entende por tema como visão ou “argumento moral” inerente e expressa através da estrutura da história (TRUBY, 2011).

É sob essa característica que a releitura de *Pantanal* surgiu em 2022, remediando, tardiamente, o trauma da TV Globo por ter dispensado a novela original: contratado pela Globo, o autor Benedito Ruy Barbosa ofereceu o projeto à emissora, que rejeitou, alegando dificuldades de produção. A novela foi produzida por uma emissora menor, a Rede Manchete, em 1990. É também, nesse sentido, que *Renascer* é reimaginada, colhendo os louros da bem-sucedida *Pantanal Global* (uma dobradinha que se repete 30 anos depois das duas novelas originais). A partir dos trabalhos de Cruz (2018) e Souza (2004) acerca da primeira versão de *Renascer* (1993), e do estudo baseado nas ferramentas da análise fílmica a partir da atual versão da novela, este artigo reflete sobre as manutenções e mudanças presentes no processo de reimaginação que produz *Renascer* (2024). É importante pontuar que, no momento desta

escrita, a novela está no ar há cerca de um mês, delimitando, portanto, o escopo de análise aos capítulos que compõem a primeira fase e a transição para a segunda fase da trama.

Renascer 1993: Histórias e imaginações

São recorrentes as metáforas que colocam a telenovela como vitrines ou espelhos do Brasil (Hamburger, 2011; Lopes, 2003), uma vez que, como obra aberta — cuja codificação é retroalimentada pela decodificação (Hall, 2003) —, a telenovela consegue *capturar* o país, na abrangência polissêmica da palavra. É partindo desse contexto que os trabalhos de Souza (2004) e Cruz (2018) abordam a primeira versão de *Renascer* (doravante, *Renascer 1993*).

Fundamentada na representação do popular em *Renascer 1993*, a pesquisa de Souza observa a ênfase do autor Benedito Ruy Barbosa nas relações de poder, “das práticas do Estado de instituições sociais [...] até a expressão das redes de dominação presentes na intimidade e no relacionamento amoroso” (2004, p. 201). Fundamentando-se em depoimentos e entrevistas de Barbosa e de Luiz Fernando Carvalho, diretor geral de *Renascer 1993* (hoje, corresponderia ao crédito “diretor artístico”), a pesquisadora destaca a colocação de questões e personagens populares num primeiro plano narrativo, além da vontade de, no contexto industrial da TV Globo, realizar uma novela com traços autorais, brasileira nos tipos, na cor, na *mise-en-scène* (p. 221). Trazidos por Souza, são depoimentos pertinentes justamente por circunscreverem *Renascer* no chamado Padrão Globo de Qualidade, espécie de marcador qualitativo instaurado ao longo (da longa)gestão de José Bonifácio Sobrinho como diretor de produção e programação da emissora.

O sucesso de *Pantanal*, na Manchete, garantiu o retorno de Benedito Ruy Barbosa à Globo com *Renascer 1993*, e, posteriormente, *O Rei do Gado* (1996); tramas que próprio autor observa como consequentes da primeira (Souza, 2004). Já Carvalho tornou-se sinônimo de um diretor-autor na emissora, ainda que, como bem destaca o trabalho de Lisandro Nogueira, esta autoria fosse negociada e possibilitada pela corporação. Para Souza,

as relações entre a trajetória de Barbosa, Carvalho e o popular representado em *Renascer* evidenciaram que ambos — participantes de lutas internas por reconhecimento e consagração de um campo de autonomia assaz relativa — podem ser considerados empresários morais do popular, peritos da produção simbólica. Profissionais cientes do papel das representações que significam estratégias de luta em seu campo de disputas e possibilidade de repercussão positiva ou negativa nos indivíduos, grupos ou classes representados (2004, p. 226).

É a partir desse diagnóstico que a autora analisa, por exemplo, a representação da cultura e do trabalho nas cenas de passagem, e a retratação da pobreza em personagens como a menina de rua Teca (Paloma Duarte) e o trabalhador explorado Tião Galinha (Osmar Prado), costurando um estudo sobre televisão, cultura e ciências sociais.

Posterior, a pesquisa de Cruz (2018) baliza uma análise narrativa e estilística, que encontra a nostalgia pelo “homem cordial” — no sentido cunhado por Sérgio Buarque de Holanda (2016) como aquele regimenta relações da esfera pública a partir do âmbito íntimo e privado — no nível da trama, ao passo que observa uma modernidade exibicionista — expositora da capacidade técnica, tecnológica e artística da TV Globo — na direção maneirista de Luiz Fernando Carvalho. Nesse sentido, *Renascer* 1993 seria um expoente do próprio processo da modernidade brasileira, que, como descrevem autores como Ortiz (1989) e Schelling (2000), é uma modernidade acrílica, incompleta, atravancada pela conciliação com o passado.

Cruz (2018) destaca dois contextos importantes acerca de *Renascer* 1993. O mais imediato é o contexto televisivo de uma emissora geralista (ou generalista) — modelo que, para Wolton (1996, p. 200), é mais democrático “porque procura atingir todo mundo” —, com programação calcada na ideia de fluxo televisivo que se retroalimenta (Williams, 2016). Ainda nessa conjuntura, uma TV Globo que, como descrevem Borelli e Priolli (2000), via a hegemonia de sua audiência lascada pela primeira vez nas últimas duas décadas; a concorrência de *Pantanal* (1990) e das novelas mexicanas do SBT começavam a incomodar a Globo, *A Deusa Ferida*, como diz o sugestivo título do livro de Borelli e Priolli.

Cruz (2018), no entanto, observa um contexto maior: se *Pantanal* havia proporcionado escapismo no auge da crise do governo Collor, *Renascer* surge para

remediar a decepção com esse presidente/pai-moderno (aposta da própria Globo) com a restituição do “pai ideal” (Kehl, 2005), baseado em características como o patriarcado e a cordialidade. Outra contextualização histórica/televisiva importante é que *Renascer* 1993 substitui a novela *De Corpo e Alma* (1992), de Glória Perez, marcada mais por um fato extra-diegético — o assassinato da atriz Daniela Perez pelo colega de elenco Guilherme de Pádua — do que pela trama em si. Esther Hamburger abre seu livro *O Brasil antenado* (2015) discorrendo sobre esse caso, cuja tragédia dos bastidores ocupou o imaginário popular e fez com que a História se entrelaçasse com a história, já que parte do público especulava as motivações do crime a partir dos arcos das personagens.

Sob tais contextos, *Renascer* 1993 é originalmente imaginada por uma perspectiva nostálgica, que recupera a ideia da comunidade como família expandida na qual as relações são mais simples e convenientes do que aquelas reguladas pelo Estado. Estilizada para lembrar o sertão como espaço do imaginário nacional (Bentes, 2007; Debs, 2010), *Renascer* 1993 é protagonizada pelo “homem cordial” encarnado por Antônio Fagundes, completando ao cenário essa figura também do imaginário brasileiro — o pai ideal (Kehl, 2005). Ou “o pai do Brasil”, como disse Boni a Benedito Ruy Barbosa, na tentativa de demovê-lo da ideia de matar o protagonista no final da novela original (Bernardo; Lopes, 2009).

Renascer 2024: a reimaginação de um clássico

Anunciada pouco depois do término de *Pantanal* (2022), *Renascer* 2024 dá continuidade à onda de releituras que tomam a TV brasileira; no momento da escrita deste artigo, além de *Renascer*, *Elas por Elas* (2023) ocupa o horário das 18 horas, relendo a obra homônima (1982) de Cassiano Gabus Mendes. Uma diferença, no entanto, precisa ser demarcada: se Benedito Ruy Barbosa consagrou-se escrevendo sagas familiares em que os valores morais passam de pais a filhos, esse movimento se repete na escrita de sua teledramaturgia — após trabalhar por anos com as filhas Edmara e Edilene Barbosa, Benedito escreveu a releitura de *Meu Pedacinho de Chão* (2014) e *Velho Chico* (2016) ao lado do neto Bruno Luperi, que assume a adaptação solo das obras do avô desde a última *Pantanal*.

Quando trata de roteiros adaptados, Doc Comparato (2009) observa que personagens, narrativa e tempo em que ocorre a ação são aspectos a serem observados. Esse último ponto, o tempo do texto dramático, é indissociável do contexto em que a obra vai ao ar. Nesse sentido, a principal preocupação de Luperi parece ser a de trazer a obra do avô para o contexto histórico do Brasil hoje, adaptando diálogos, espaços e objetos cênicos e, principalmente, atualizando discussões e situações que soariam datadas se levadas ao ar como mera cópia da novela anterior. Traz, portanto, o texto original, de 1993, para o momento atual, o que, conseqüentemente, demanda um novo conceito produtivo e criativo.

A mudança apresentada de maneira imediata e evidente é a extensão da primeira fase, retomando o plano inicial do avô que fora vetado por Boni; o então diretor de produção e programação temia que, a exemplo da versão original *Pantanal*, a audiência oscilasse para baixo na transição entre as duas fases da novela. Assim, se antes a primeira fase narrava, em quatro capítulos e meio, a juventude de José Inocêncio (Leonardo Vieira), o casamento com Maria Santa (Patrícia França) e o estabelecimento do império do cacau do *coronelzinho*, também deixava uma série de lacunas: o coronel que mandava “depelar” José Inocêncio, por exemplo, jamais aparecia, assim como não se explicava como o protagonista adquiria sua fazenda. *Renascer 2024* reimagina esse início em treze capítulos, que, além de introduzirem o universo narrativo, aprofundam personagens e preenchem vazios deixados na primeira versão.

Para além dessa extensão narrativa, há também uma mudança de estilo, de textura das imagens, principalmente. Isso porque, embora já se passasse nas adjacências de Ilhéus, *Renascer 1993* elaborava-se imagetivamente a partir de um imaginário de sertão que antecipava a reinvenção espacial operada pelo cinema da retomada— um sertão que abriga reencontros e acolhimentos (Dennison; Shaw, 2007), sem perder as características da aridez, da ardência e da poeira (elemento ilustrador desse lugar, segundo Mário de Andrade [Debs, 2010]). Assim, *Renascer 2024* renasce a partir de outro conceito visual, uma vez que a pele desses ambientes agora é viva, úmida, verdejante, com a câmera explorando, nas externas, as texturas dos caules, folhas e frutos, da vinheta de abertura (síntese imagética desse universo) às cenas.

Sintetizada na nova logo-título, essa abordagem passa pela reformulação da trama— agora as plantações de cacau são de agricultura sintrópica

(agroflorestas) — e culmina na direção, que dá à nova versão um caráter háptico, que até despontava nas experimentações da original, mas não com esta regularidade; *Renascer 1993* se preocupava mais em *antropofagizar* referências, reelaborando-as ou distorcendo-as em maneirismos a partir das possibilidades cênicas negociadas entre indústria e autoria. Assim, em 1993, o que movia a direção era a construção de um olhar tão curioso quanto nostálgico e embasbacado por esse objeto observado: esses rincões de um Brasil afastado, arcaico, regulado pelo homem cordial e habitado pela família estendida. Esse entrelaçamento entre nostalgia e curiosidade tornava-se a abertura para a elaboração de uma *mise-en-scène* maneirista, que se afastava dos padrões da decupagem de novelas padrões; Cruz (2018) defende que, nesses maneirismos, Luiz Fernando Carvalho expunha os primeiros indícios do que Collaço (2013) chama de “artificialismo explícito”, uma marca consolidada do diretor partir de *Hoje é dia de Maria*.

Assim, se superfície dessas imagens se revitaliza — incluindo pela adoção de novas traquitanas (como drones) e das tecnologias do HD —, as relações desse universo ficcional respeitam as bases da narrativa primeira. Há, no entanto, um redimensionamento das personagens, além do acréscimo de novas figuras, adaptações possíveis graças à dilatação narrativa. Há também novas dinâmicas relacionais, que expandem a participação e autonomia das personagens femininas. Tais reposicionamentos seguem destacados na análise descritiva que dá continuidade a este estudo.

Entre as cenas: um estudo descritivo

Renascer 2024 começa retomando a cena clássica em que o jovem José Inocência (Humberto Carrão) encontra o Jequitibá-Rei: a decupagem original organizava essa apresentação em planos fixos enfiados na mata; nesta, um drone abre a novela ao mostrar José Inocência escalando a encosta de uma cachoeira, pouco antes de chegar ao Jequitibá (Imagem 1). É sob a imensidão dessa árvore que ele, mais uma vez, propõe o pacto de imortalidade, durável enquanto seu facão estiver fincado no solo diante deste que chama de Jequitibá-Rei; ali, José Inocência promete não perecer “nem de morte matada, nem de morte morrida”. Mal termina o trato, e a primeira

provação surge ao herói: pego em uma tocaia, José Inocência é “depelado”, mas salvo pelo libanês Rashid (Gabriel Sater), mascate que, por sorte, passa por aquelas bandas. O *coronelzinho*, no entanto, divide o crédito dessa salvação entre o mascate e o diabinho que, como um amuleto, carrega numa garrafa; segundo ele, é o *cramunhão* quem mantém seu corpo fechado.

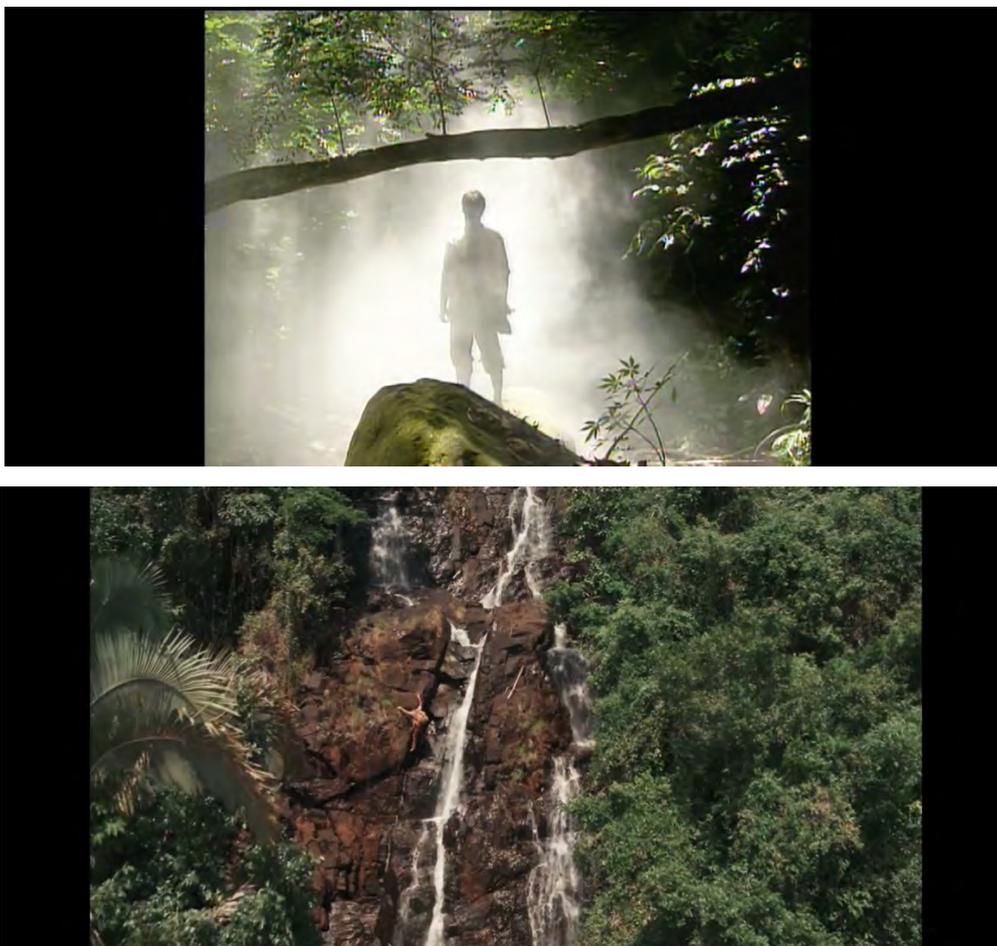


Imagem 1: José Inocência surge como silhueta em 1993 e captado por drone em 2024. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

Releitura da original, essa cena é entrecortada por outra, inédita, protagonizada por personagens criados para a versão de 2024: o “atravessador” Firmino (Enrique Diaz), que compra e vende cacau dos coronéis da região, pressiona a viúva Cândida (Maria Fernanda Cândido, Imagem 2) a vender sua fazenda a ele. A mulher, no entanto, rejeita diligentemente a “oferta”; não só enfrenta Firmino, como acusa ter dedo dele tanto nas pragas que infestam suas roças, quanto na morte suspeita de seu marido. A tensão da cena demarca poderes e perigos desse ambiente agrário regulado pelas disputas particulares, mas areja e atualiza este universo masculino ao colocar

Cândida em pé de igualdade no jogo de ameaças e contra ameaças. Ela sairá de cena ainda neste primeiro capítulo, mas sem ceder a Firmino; por sua vez, esse coronel “descorporificado” (apenas citado na original) é um acréscimo que perdura até o sexto capítulo. É de Cândida que José Inocêncio adquire a fazenda em que plantará seu cacau. Principal cenário da novela, a casa-sede não está mais num elevado, como na locação (em Ilhéus) usada em 1993; mas em terreno plano, agora cercada pela mata verde. Permanecem a escadaria e o extenso alpendre que se abre para que o coronel veja os domínios de “seu mundo”.



Imagem 2: Cândida, personagem inédita de *Renascer 2024*. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

Essa é uma correção importante: se em 1993, o império de José Inocêncio se erguia sem grandes explicações — amor e trabalho justificavam tudo! —, na versão de Bruno Luperi, a história ganha estofamento para preencher o que antes era lacuna e suposição. É Cândida e a cozinheira Inácia (Edvana Carvalho) que cuidam de Inocêncio depois que Rachid — amedrontado pela fazendeira com espingarda em punho — o deixa ali. Nesse cuidado, Inácia apela para as ervas e para a religião; e embora a Inácia de Chica Xavier fosse sensível na primeira trama, o candomblé não era posto como agora, desde o primeiro capítulo, com direito ao plano detalhe dos búzios retirados da gaveta de Inácia. Nesse sentido, a novela compreende um novo contexto histórico, em que há um esforço para combater o racismo religioso investido principalmente contra as religiões afro-brasileiras.

Com problemas financeiros e cansada das ameaças, Cândida percebe em José Inocêncio um homem íntegro, bastando para que aceite a proposta dele (e não de Firmino) para a compra da fazenda. Nessa perspectiva, é ela quem, mesmo em uma participação breve, legitima a idoneidade do herói junto ao público. Durante metade desta nova primeira fase, a rivalidade do protagonista se dividirá entre Firmino, inconformado por ter sido enganado, e Belarmino (Antônio Calloni), principal força antagonica já em 1993, quando vivido por José Wilker. Assim, se antes o antagonismo era dicotômico, essa triangulação de coronéis atualiza o retrato de poder introduzido na trama original: enquanto Belarmino é o coronel arcaico, que vê suas roças de caírem por não conseguir solucionar a vassoura-de-bruxa, José Inocêncio é o jovem forasteiro, o *coronelzinho*, que chega com ideias progressistas e sustentáveis, livrando-se das pragas ao plantar sob os preceitos da agricultura sintrópica. Entre esses polos, está Firmino; apelidado por Belarmino de “Coronel Pica-pau” — “aquele que só chega quando o fruto está maduro” —, Firmino é sujeito que representa não a terra, o patrimônio, a permanência, mas o trânsito, as transações, o dinheiro, o capital. Desponta como uma força ainda mais predatória, já que não produz, mas tira seu sustento da produção alheia.

Se em 1993, a pendenga entre José Inocêncio e Belarmino ocupava três capítulos, desta vez, com um integrante a mais, a disputas e estende aos sete iniciais, intervalando a *plot* romântica principal — o amor entre José Inocêncio e Maria Santa (Duda Santos). “Filha do Boi” Venâncio (Fábio Lago), a moça surge só na metade do primeiro capítulo. Novamente proibida pelo pai ciumento de participar da festividade que ele próprio comanda — a roda do bumba-meu-boi, que transita entre as fazendas —, Maria Santa assiste o festejo por uma fresta, aberta quando afasta um filete de madeira da janela (Imagem 3). A ação é a mesma de 1993, mas a primeira Maria Santa (Patrícia França) bisbilhotava por uma abertura arquitetonicamente atípica: uma janelinha pequena o bastante para emoldurar e oprimir o rosto, aprisionando Maria Santa no “mundo de dentro” (a casa) e objetificando o mundo externo inalcançável. Considerando que a novela original compõe o olhar de uma “mãe ideal” (Cruz, 2018), pode-se ler que a narrativa de 1993 é submetida a estilização do olhar espiritual e liberto de Maria Santa. Enquanto a trama anterior era mais alegórica, exprimindo isso até mesmo em dados arquitetônicos como a janela de Maria Santa, a adaptação

busca uma perspectiva realista, que atravessa questões narrativas e estilísticas da novela atual, como a direção de arte, o trabalho de câmera, as interpretações dos atores, os perfis das personagens.



Imagem 3: a janelinha de Maria Santa em 1993; a fresta em 2024. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

O gancho do capítulo de estreia acontece no primeiro encontro de José Inocêncio e Maria Santa, durante a roda do Boi, depois que ela (finalmente) ganha permissão para acompanhar o Bumba. Em 1993, a cena investia em uma decupagem que rodopiava a câmera junto ao ponto de vista do Boi Venâncio, que atacava José Inocêncio quando percebia o olhar do *coronelzinho* à filha. Contudo, era um conflito de meio do capítulo, enquanto agora toda a situação é revisitada em campos e

contracampos, que não excluem a tensão causada pelo ciúme desse pai bronco, mas calcam o gancho na troca de olhares determinante do amor à primeira vista.

Pai autoritário e, ao que tudo indica, abusivo (ambas as tramas mencionam o possível abuso da primogênita Marianinha, personagem apenas citada em 1993, mas que nesta surge em *flashbacks*), Venâncio e a esposa Quitéria (Belize Pombal) também crescem nesta releitura. Sobretudo Quitéria, cujo drama de esposa e mãe posta sob a truculência do marido comove: no capítulo 4, quando Quitéria interroga à Maria Santa sobre a possível violência paterna, a *mise-en-scène* privilegia as atuações em *closes* contrastados à cozinha, cômodo que costuma evocar acolhimento, mas que é estilizado, em cena, como um lugar barroco e austero. Esta é uma entre as várias cenas estreladas por Pombal que figuraram entre os assuntos mais comentados na imprensa e nas redes sociais ao longo da primeira fase, momento, até aqui, de maior repercussão da novela.

A primeira fase de *Renascer2024* evidencia dois momentos/movimentos distintos. Os sete capítulos iniciais concentram os conflitos relacionados aos coronéis, às disputas agrárias e às tocaias que esses homens armam uns para os outros; o drama familiar de Maria Santa também tem força, mas apenas tangencia a *plot* de Inocêncio. Assim, esse primeiro bloco de capítulos narra a expansão das terras de José Inocêncio, culminando nas mortes de Firmino e Belarmino; uma sequência com mudanças evidentes, dada a inclusão do novo coronel. Em 1993, o Belarmino de José Wilker era morto a tiros, em uma cena estilizada, mas breve, no capítulo 3. Nesta, a cena se alonga em sequência: Belarmino descobre que era Firmino quem espalhava as vassouras-de-bruxa entre seus cacaeiros e atrai o atravessador para uma armadilha. Quando Firmino se dá conta, já é tarde: Belarmino amarra o rival no banco traseiro do próprio carro conversível, posicionando o automóvel sob uma saída de grãos. Então, Belarmino abre o alçapão, soterrando Firmino sob o cacau. Inédito, o “Coronel Pica-pau” ganha esse fim irônico — morre “de bico cheio”; não da fruta madura, mas do grão seco.

A sequência não acaba aí: delirante, Belarmino perambula ao redor do galpão, oferecendo própria vida em troca de um pacto com o diabo, um dos tratos que protegem José Inocêncio. Mal termina a proposta e é alvejado; os tiros soam do extracampo, de um atirador incógnito. Ele corre para plantação, mas é caçado pelo algoz, exposto apenas pelo cano da espingarda. Quando Belarmino é apanhado e encara o atirador (que nos continua desconhecido), solta seu bordão “é justo, é

muito justo, é --". Um tiro suspende a última palavra ao atravessar a cabeça desse coronel arcaico, que, antes de morrer, faz questão de fechar o colarinho da camisa. O sangue respinga e escorre sobre o cacau alaranjado, compondo o último plano do capítulo e encerrando uma das sequências mais elaboradas — e comentadas! — desta releitura.

O capítulo 8 promove um hiato que serve de passagem ao segundo arco da fase inicial; a ação rodeia os velórios de Firmino e Belarmino, e das tratativas de Inocêncio com Nena (Quitéria Kelly), viúva deste último. Resolvida em uma única cena em 1993, nesta releitura, a negociação se alonga em várias cenas, que plantam e dilatam o ressentimento de Nena — mágoa que será colhida por Mariana (Theresa Fonseca), neta dela e de Belarmino, que volta para reaver o que é seu e se casa com José Inocêncio (Marcos Palmeira) na segunda fase. Rejeitada pelo público na interpretação primeira de Adriana Esteves, Mariana é uma personagem ambígua; paira sobre ela a dúvida de uma possível vingança. Tal possibilidade pouco se concretizava em ações deliberadas na novela original, colocando-se mais como um ressentimento herdado, infiltrado na árvore genealógica. Menos Dantès (de *O Conde de Monte-Cristo*) e mais Radcliffe (de *O Morro dos ventos uivantes*), Mariana é, desde sua gênese, uma personagem complexa e desafiadora, pois contraria as convenções do protagonismo na telenovela.

Egídio é outro cuja raiva nasce do rito de encomendação do corpo: vazio, o velório de Firmino motiva rancor desse filho, ainda jovem, impulsionando a rivalidade que o personagem terá com José Inocêncio na segunda fase; Egídio acreditará que Inocêncio é culpado pela morte do pai. Na original, Egídio era Teodoro (Herson Capri), e, embora mantivesse a rivalidade com José Inocêncio, seu pai (Firmino) era apenas mencionado, tirando a suposta atribuição desse assassinato das costas do protagonista. Nesse sentido, a introdução de Firmino e a triangulação entre os coronéis preenche lacunas narrativas que, na versão anterior, eram remendadas por diálogos expositivos — o pai de Teodoro, por exemplo, é mencionado por Padre Santo (Jofre Soares) em uma conversa com padre Lívio (Jackson Costa), no capítulo 17 da de 1993.

Terminado esse primeiro arco das disputas, os capítulos seguintes mostram o casamento de José Inocêncio e Maria Santa, assim como as reconfigurações da comunidade que cerca o casal: aproveitando a presença de Padre Santo (Chico Diaz), os fiéis escudeiros de Inocêncio, Deocleciano (Adanilo) e Jupará (Evaldo

Macarrão), se casam com Morena (Uiliana Lima) e Flor (Júlia Lemos), respectivamente. Na primeira novela, essas uniões eram apenas mencionadas na cena em que os casais se mudavam para a velha casa de Belarmino; outra ação redimensionada, pois tinha pouco peso dramático. Agora, em 2024, esse quarteto de personagens ganha conflitos próprios, colocados em cena; desta vez, os dramas dos empregados ultrapassam as elipses e menções.

O exemplo mais contundente é o episódio da morte do bebê de Morena e Deocleciano, no capítulo 10. Ao entrar em trabalho de parto na mesma noite em que Maria Santa dá à luz ao primogênito José Augusto, Morena não conta com os cuidados de parteira de Jacutinga (Juliana Paes) e sequer consegue chegar a tempo em casa. Com a ajuda de Deocleciano, acaba parindo sob uma das barcaças de cacau. O bebê não resiste, e o conjunto de cenas que retrata esse episódio agrega emoção e valor simbólico inéditos a esta *Renascer*: ainda que essa comunidade se assemelhe a uma família estendida, os destinos da dona da casa (esposa do coronel) e da agregada (esposa do empregado) carregam a diferença de classes diluída nos laços cordiais. Também inédita é a conversa de Deocleciano com o bebê morto quando esse pai enterra o filho na mata (Imagem 4); tanto na narrativa quanto no estilo, a cena remete outra de Benedito Ruy Barbosa —àquela em que Jeremias Berdinazzi (Tarcísio Meira) enterra, no cafezal, a medalha do filho morto na 2ª Guerra, crente de que condecoração será a semente para o filho renascer.



Imagem 4: Deocleciano conversa com o filho morto. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

A trama de Morena e Deocleciano abre o tom melodramático que perdura até o fim da primeira fase. O capítulo 11 traz o desfecho de Maria Santa, incidente alicerçante ao resto da trama: ela morre após o parto do quarto filho. A perda da mulher amada faz com que José Inocêncio renegue o recém-nascido, levado por Inácia aos cuidados de Morena e Deocleciano; a sobrevivência e criação desta criança está ligada a ação dessas duas empregadas mulheres. Típica do melodrama, a trama do bebê enjeitado que remedia a dor do filho perdido abre brecha para que os personagens se aprofundem de maneira não vista na novela anterior: Morena volta a ter leite — desta vez, esse milagre de Maria Santa é imagético, não só suposto por Morena — para poder amamentar a criança, a quem chama de João Pedro, nome que cria uma dissonância simbólica em relação aos outros filhos do coronel, todos José como pai. Na trama de 1993, esse detalhe do batismo era uma concessão que José Inocêncio fazia à Morena, enquanto nesta, o nome já é dado quando o coronel volta atrás, decidindo que quer criar o menino. As cenas entre o pai biológico e a mãe de leite e coração também tem outro tom: Morena encara o coronel e luta pelo filho “dado por Maria Santa”, diferente do tom conciliatório que esse momento tinha na novela passada. Outro dado é que, antes, a perda do bebê era, para Morena, uma dor pontualmente explicitada, aparecendo em diálogos esparsos ao longo da segunda fase. Agora, aparece como mudança tonal e de destino, esse marcador tão importante nas telenovelas.

Os primeiros anos passam e o menino João Pedro continua no centro da transição entre as fases, mas, ao invés de “mover o tempo” sozinho, divide o protagonismo dessa mudança. Se na primeira versão, a câmera rodopiava, perdendo de vista o menino para reencontrar João Pedro moço (interpretado por Marcos Palmeira), desta vez é João Pedro quem “gira o tempo” na ciranda em que pisa o cacau ao lado de Deocleciano e Jupará. Embalada pela voz extra-diegética de Milton Nascimento, quando a ciranda termina, revela que os anos passaram — Juan Paiva e Jackson Antunes surgem nos papéis de João e Deocleciano. Jupará não está mais na roda; a sugestão de sua morte é confirmada logo, no mesmo capítulo.

Essa transição, porém, ocorre em montagem paralela, intercalando o giro do trio com planos de José Inocêncio, que, no alpendre da casa, olha seu “império” aconchegado no manto-memória de Maria Santa. É pelo pano estampado que

a câmera passeia para realizar a passagem de bastão de Humberto Carrão a Marcos Palmeira, ator que deu vida a João Pedro em 1993, e que volta como José Inocêncio, em 2024.

Considerações finais

O retorno de Marcos Palmeira e de Jackson Antunes (João Pedro e Damião, em 1993; José Inocêncio e Deocleciano, na segunda fase de 2024) ajuda a entrelaçar as duas tramas e a memória afetiva do público: a escalação opta por trazer atores que, para além de *Renascer*, atravessam a obra de Benedito Ruy Barbosa; presenças que, portanto, evocam a amplitude desse universo autoral. Além disso, três atores estendem suas participações entre as duas fases, agindo como personagens-âncoras que auxiliam na continuidade e vínculo desse universo narrativo no imaginário do público — Inácia (Edvana Carvalho), Jacutinga (Juliana Paes), Padre Santo (Chico Diaz) e Norberto (Matheus Nachtergaele).

Vivido por Nachtergaele, esse último personagem cumpre — desde a interpretação de Nelson Xavier na primeira novela — o papel de contador de casos/memória comunitária, e, por isso, ganha uma estilização inédita: agora, Norberto se dirige diretamente ao público, buscando a cumplicidade do telespectador ao quebrar a quarta parede para comentar circunstâncias dramáticas. A escalação de Nachtergaele reimagina Norberto aproveitando a presença que o ator ocupa no imaginário brasileiro devido a outro personagem popular — o João Grilo, de *O Auto da Compadecida* (filme que ganhará uma continuação também em 2024).

Este recorte analítico-descritivo do início da reimaginação de *Renascer* demonstra que a dilatação narrativa possibilitou que os conflitos ganhassem nuances, e as personagens, profundidade. Se em 1993, a primeira fase encantava o telespectador mais pelo universo do que pela coesão da ação dramática, *Renascer 2024* não só preenche lacunas como propõe novas modulações ao investirem coadjuvantes, que, na novela anterior, só ganhavam peso na segunda fase.

Nesse sentido, a mudança mais sensível é a visível preocupação em redimensionar as personagens femininas, propondo um novo equilíbrio ao universo sempre muito masculino de Benedito Ruy Barbosa. Isso se coloca desde a

breve, mas contundente participação de Cândida, assim como na atualização de personagens importantes, como Maria Santa, Inácia (cuja apresentação supera a da mulher enciumada, vivida por Solange Couto) e Jacutinga, que era uma personagem *felliniana* quando vivida por Fernanda Montenegro, voltando, agora, mais à flor da pele, *almodovariana* na interpretação de Juliana Paes. Sobre a reimaginação de Maria Santa, a cena do primeiro beijo entre ela e Inocêncio merece menção: em 1993, o coronel derrubava a mocinha para “roubar-lhe” um beijo, num gesto que, hoje, se evidenciaria abusivo. Na releitura, ao encontrar Maria Santa banhando-se na cachoeira, José Inocêncio guarda distância, virando-se de costas para que a moça se vista. É Maria Santa, então, quem dita o ritmo da cena, tanto pela conversa, quanto pela aproximação gradual que, agora, sim, culmina num beijo terno, concedido e apaixonado (Imagem 5).



Imagem 5: em 1993, Inocêncio força o beijo; em 2024, Maria Santa regula a ação. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

Ainda sobre esse reposicionamento das personagens femininas, é incontornável o crescimento de Morena, Flor, Nena e Quitéria, figuras que, originalmente, complementavam seus parceiros masculinos, mas que voltam agora com motivações e posicionamentos próprios. Além disso, destacam-se as cenas em que essas (e outras) personagens conversam entre si, caracterizando não só uma atenção individual às personagens, mas também aos laços estabelecidos entre essas mulheres. Tal qual Jacutinga, Morena desponta como personagem protetora e conselheira, orientando Maria Santa e Flor sobre questões acerca da vontade e da sexualidade feminina. Por outro lado, Nena e Quitéria continuam submetidas a esse patriarcado que tenta esmagá-las (e em diferentes perspectivas de classe), mas, desta vez, não se restringem às submissões caladas: encaram os maridos em questionamentos que, se não mudam seus destinos, buscam provocar reflexões ao público, trazendo esta *Renascer* aos dias de hoje.

É preciso pontuar que este artigo nasce consciente da limitação de se analisar uma trama em curso (e no início), assumindo, desde já, um recorte analítico ajustado aos primeiros capítulos e antevendo a possibilidade de um retorno acadêmico a esse universo em revisão e transcrição. *Renascer* renasce reimaginada pelas mãos de Bruno Luperi, neto de Benedito Ruy Barbosa, e pelo olhar/direção de Gustavo Fernandez, no contexto de uma outra televisão — mais fragmentada em telas e possibilidades, como o *on demand* — e de um país que, em vários sentidos, é outro; mas que, de novo, se desvencilha de um período traumático. A diferença é que o trauma original era sintoma de uma aposta decepcionante em um “patriarcado moderno”, enquanto, agora, está na História recentíssima desses anos sob valores e risco de um patriarcado insensível, autoritário, massacrante.

Referências

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, PUC-Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.

BERNARDO, André; LOPES, Cíntia. **A seguir, cenas do próximo capítulo**. São Paulo: Panda Books, 2009.

COLLAÇO, Fernando Martins. **Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor**. 2013. 188 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1620028>. Acesso em: 2 mar. 2024.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. São Paulo: Summus, 2009.

CRUZ, Álvaro André Zeini. "**Renascer**": narrativa cordial e estilo maneirista na telenovela brasileira. 2018. recurso online (287 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1635622>. Acesso em: 1 mar. 2024.

CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018.

DEBS, Sylvie. **Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Brazilian nacional cinema**. New York: Routledge, 2007.

FALCÃO, F.; CARREIRO, R. O fenômeno dos remakes de filmes de horror: apontamentos sobre o excesso como estilo no audiovisual contemporâneo. **Revista Eco-Pós, [S. l.]**, v. 19, n. 3, p. 90–107, 2016. DOI: 10.29146/eco-pos.v19i3.3788. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/3788. Acesso em: 17 maio. 2024.

HAMBURGER, Esther. Novelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, v. 82, p.61-86, jan. 2011.

_____, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Kindle ed.

KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 71, p.163-180, mar. 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 26, p.17-34, jan. 2003.

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na televisão**. Goiânia: Editora da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

OXFORD LANGUAGES. **Imaginação**. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 02 mar. 2024.

RENASCER. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Tv Globo, 1993. Son., color.

RENASCER. Direção de Gustavo Fernandez. Roteiro: Bruno Luperi; Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Tv Globo, 2024. Son., color. Legendado.

SACCHITIELLO, Bárbara. **O que explica a atual onda de remakes das novelas?** 2024. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/o-que-explica-a-atual-onda-de-remakes-das-novelas>. Acesso em: 07 maio 2024.

SHELLING, Vivian. **Through the kaleidoscope: the experience of modernity in Latin America**. Londres: Verso, 2000.

Wolton, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. Ática, 1996.

TRUBY, John. **The Anatomy of story: 22 steps to become a master storyteller**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. Looking Awry. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and Theory: An Anthology**. Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2000. p. 524-538.

Recebido em 02/03/2024

Aceito em 29/05/2024

VALS CON BASHIR: CREAÇÕES NARRATIVAS QUE REVELAN UMA NOVA MIRADA AL LINGUAGEM AUDIOVISUAL Y LA HISTORIA TRADICIONAL

Ana Cláudia de Freitas Resende¹

Resumen: Este estudio tiene como objeto de análisis la película *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Israel / Francia / Alemania / EE.UU. / Finlandia / Suiza / Bélgica / Australia, 2008), del director Ari Folman. Se trata de un documental autobiográfico, en formato de animación, que recuenta la Primera Guerra del Líbano (1982), desde la perspectiva y la experiencia de los oprimidos, desarrollando diferentes formas técnicas y narrativas audiovisuales, así como históricas, al presentar la guerra, ahora, bajo la perspectiva de los soldados, provocando la imaginación y nuevos puntos de vista de quienes lo (re)experimentan. La creatividad reforzó el formato del documental en animación, hasta ahora incipiente, ampliando el espacio imaginativo como continuación de la obra. La obra es resultado de una serie de testimonios de excombatientes de la Primera Guerra del Líbano, a través de una película, con una narrativa innovadora en el ámbito del Séptimo Arte. *Waltz with Bashir* encuentra soluciones para los entrevistados que quieren aportar sus declaraciones sin aparecer en la película. Así, de manera interdisciplinar, se aplicó al cine la Historia Oral, aunque sin intención metodológica, para reconstruir la experiencia de estos soldados, presentando una nueva versión de la mencionada guerra. Para una mayor comprensión, este estudio también estableció una correlación con la identidad del narrador (Charaudeau), así como con la “narrativa de vida” como estrategia discursiva (Amossy, Arfuch, Machado, entre otros). Al final, fue posible reconstruir acontecimientos históricos y formatos cinematográficos, provocando una reflexión sobre nuevas formas de documentar, cambiando tanto el punto de vista histórico sobre la Primera Guerra del Líbano como sobre las consecuencias de la guerra en la vida de los sujetos biografiados.

Palabras clave: Documental en animación; Guerra; Biografía; Narrativa; Historia

¹ Doutora e Mestre em Artes Audiovisuais (UFMG). Especialização em Cinema (PUC Minas), Graduação em Jornalismo (PUC Minas). Graduação em Direito, em Dez/2024 (PUC Minas). Coordenadora/Docente de cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Roteirista, produtora e diretora de documentário/ficção/vídeos educacionais (Brasil e Cuba), abrangendo formato 35mm. Experiência profissional e acadêmica em Cinema, Rádio, Televisão e Assessoria de Comunicação/Imprensa, em empresas públicas e privadas, incluindo emissoras de tevê (Rede Globo Minas, Rede Record Minas, Rede Minas, BAND, TV Alterosa-SBT, TVE-Bahia) e de rádio (Inconfidência/MG).

VALSA COM BASHIR: CRIAÇÕES NARRATIVAS DESCORTINANDO O OLHAR SOBRE A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E A HISTÓRIA TRADICIONAL

RESUMO: Este estudo analisa o filme *Waltz with Bashir* (*Waltz im Bashir*, Israel/França/Alemanha/EUA/Finlândia/Suíça/Bélgica/Austrália, 2008), do diretor, Ari Folman. Trata-se de um documentário autobiográfico, em animação, que reconta a Primeira Guerra do Líbano (1982), sob o olhar e experiência dos oprimidos, desenvolvendo diferentes formas técnicas e narrativas audiovisuais, bem como históricas, ao apresentar a guerra, agora, de acordo com a perspectiva dos soldados, provocando a imaginação e novos pontos de vista de quem a (re)vivencia. A criatividade reforça o formato de documentário em animação, até então incipiente, ampliando o espaço imaginativo como continuação da obra. A obra é resultado de uma série de depoimentos de ex-combatentes da Primeira Guerra do Líbano, por meio de um filme, com narrativa inovadora no campo da Sétima Arte. *Waltz with Bashir* encontra soluções para os entrevistados que desejam contribuir com seus depoimentos, sem aparecer no filme. Assim, de forma interdisciplinar, a História Oral foi aplicada ao cinema, embora sem intenção metodológica, para reconstruir a experiência desses soldados, apresentando uma nova versão da referida guerra. Para uma maior compreensão, este estudo também estabeleceu uma correlação com a identidade do narrador (Charaudeau), bem como com a "narrativa de vida" como estratégia discursiva (Amossy, Arfuch, Machado, entre outros). Ao final, foi possível reconstruir acontecimentos históricos e formatos cinematográficos, desencadeando uma reflexão, tanto sobre as novas formas de documentar, mudando tanto o ponto de vista histórico sobre a Primeira Guerra do Líbano, quanto sobre as consequências da guerra na vida dos sujeitos biografados.

Palavras-chave: Documentário em animação; Guerra; Biografia; Narrativa; História

INTRODUCCIÓN

Vals con Bashir (*Vals im Bashir*, Israel / Francia / Alemania / EE.UU. / Finlândia / Suiza / Bélgica / Australia, 2008) es una película autobiográfica, en animación, escrita, producida y dirigida por Ari Folman, de Israel. La película tiene 90 minutos de duración. La clasificación indica que se trata de un "drama / documental". Inspirada en hechos reales, *Vals con Bashir* cuenta el regreso de un hombre a su propio pasado. El realizador, Folman, veterano de la Primera Guerra del Líbano (1982) (resultado de las tensiones y conflictos entre árabes e israelíes por la posesión de los territorios palestinos), encuentra un viejo amigo que sufre de pesadillas sobre el conflicto y comienza a preguntarse si no habría lapsos en sus propios recuerdos. En un esfuerzo por descubrir la verdad, Folman busca por otros amigos y se atreve a afrontar, una vez más, los horrores de una guerra. "Aclamado como innovadora y devastadora, *Vals con Bashir* mezcla animación y documental para crear una experiencia diferente a cualquier cosa que haya visto en su vida", dice la propaganda en el DVD.

Vals con Bashir, una animación en estilo documental, provoca la reflexión sobre la locura de la guerra; sin embargo, no como lo hace la ficción - películas como *Apocalypse Now* (EE.UU., 1979), de Francis Ford Coppola - pero desde el punto de vista de los seres humanos (basado en testimonios reales) obligados a luchar, matar y correr el riesgo de su propia vida.

1. Un trauma convertido en película

Ari Folman es un realizador israelí que, a los 19 años de edad, es reclutado para luchar en la Primera Guerra del Líbano. Veinte años después de la guerra, un ex luchador busca por Folman, amigo y director de cine, para confiar un trauma: tiene pesadillas sobre los perros que había sido obligado a matar durante el conflicto. Sin entender cómo podía ayudar a su amigo, el cineasta comienza a interrogarlo (Fig. 01):



FIGURA 01 - Marco de *Vals con Bashir*

La imagen hace referencia a la siguiente escena: Bar / Int. - 5min42s - Director de Cine/Ari Folman: "He intentado todo"? Boaz: "¿Qué"? Director de Cine: "Terapia, un psiquiatra, Shiatsu, nada ...". Boaz: "No, nada. Ha intentado". Director de Cine/Ari Folman: "Sólo soy un director". Boaz: "Las películas no son terapéuticas? Usted ha intentado todo en sus películas, ¿verdad"? Director de Cine/Ari Folman: "Nada de eso". Boaz: "No hay memoria del Líbano"? Director de Cine/Ari Folman: "No, no realmente". Boaz: "¿Seguro"? Director de Cine/Ari Folman: "¡No"! Boaz: "Beirut, Sabra y Chatila"? Director de Cine: "algo al respecto"? Boaz, "Usted estaba a unos cien metros de la Matanza". Director de Cine: "No más de 200 o 300 metros. La verdad es que no hay nada grabado en mi memoria ". Boaz: "Sin memoria y sin sueños? Nunca se piensa en ello"? Director de Cine/Ari Folman: "No ... no ... no".

Esta conversación es suficiente para Folman reflexionar y darse cuenta de que hay lagunas en su memoria de la massacre en los campos de concentración palestinos de Sabra y Chatila. Este bloqueo se convierte en una preocupación que motiva a investigar lo sucedido. Aconsejado por un amigo psicólogo, el director busca los ex combatientes que lucharon a su lado. Él comienza su búsqueda y decide convertirlo en una película, como un proceso catártico:

Es una especie de terapia dinámica, porque en lugar de sentarse frente a alguien y pagar \$ 150 por 50 minutos, sintiéndose bien cuando salga, tu realmente haces algo. Viaja, conoce a la gente. Las graba. Se oye ese registro. Entrás, escribe un guión. Se dispara. Modifica. Usted trata con la misma situación. y este es un proceso curativo, claro (DVD - Extras: "Entrevista con el director Ari", 6min20s).

Folman dice que la decisión de convertir su experiencia como ex combatiente de guerra en una película fue más difícil que realizarla.

2. Una guerra a través de la perspectiva de los oprimidos

Después de la decisión de realizar la película, el director, Ari Folman, cuenta cómo se inició el proceso de pre-producción:

En primer lugar, anunciamos en Internet. Estábamos buscando relatos de la Primera Guerra del Líbano. Tuvimos respuesta de más de cien personas, que me parecieron ansiosas de que alguien las escuchara. Estaban esperando como si alguien pulsa un botón para que liberen sus emociones reprimidas (DVD - Extras: "Los soldados surrealistas: la realización de *Vals con Bashir*", 1min35s).

El director, Ari Folman, deja claro que su película es el resultado de su experiencia personal, compartida con los amigos, que lucharon a su lado en la Primera Guerra del Líbano. Él explica:

A menudo me preguntan por qué estaba sólo en el lado israelí, en el lado de EDI [Ejército de Defensa de Israel] y no he oído ninguna versión en el otro lado. Yo podría hacer eso ahora, en el siglo XXI, por supuesto. Es diferente al de hace 20 años. Yo podría haber acercado a un ex soldado en el Líbano y un ex refugiado de Palestina en los campos, por ejemplo, pero, quiero decir, para mí, era esencial para mantener todo en el nivel de soldado raso, sin tratar de averiguar cómo se sentían los demás. Es decir, un día, espero que los palestinos y libaneses tienen la opción de contar sus versiones, sus visiones, y me encantaría verlos. Pero no se puede estar en ambos lados, no podemos contar... no se puede ser el atacante y estar en este ejército y luego pasar al otro lado y contar su punto de vista también. Quiero decir, tengo que mantener la concentración. Y seguí centrado en un nivel muy personal, en mi explicación personal y los cuentos de mis amigos, que es lo suficientemente grande. Es pretencioso tratar de cubrir esta historia, ya como que es (DVD - Extras, "comentário del director", 29min45s).

Del mismo modo que las películas de ficción, detrás de la cámara, ningún trabajo cinematográfico puede desengancharse de la subjetividad de su director. El investigador Miguel Pereira dice: "La película invita al espectador a ver la realidad desde un punto de vista" (Resende, 2005, p. 61). Y así, Ari Folman nos invita a comprender la Primera Guerra del Líbano, desde el punto de vista de los ex combatientes israelíes. Por lo tanto, el director señaló los recuerdos más comunes entre estos ex soldados entrevistados:

a) Niños que lanzaban granadas (Figura 02), la escena en la que dice Folman:

Los chicos con las granadas eran recuerdos comunes a los soldados. Fue impactante para nosotros. Nuestra edad, en el momento, era de 20 años. Vimos niños de 8 y 9 años entre los árboles en los huertos y disparar contra nosotros. Nunca se está preparado para esto en la vida. Y la reacción también, así que ... No es de extrañar que estos recuerdos son tan omitidos (DVD - Extras, "comentario del director", 42min35s).



Figura 02 - Marco de *Vals con Bashir*, 42min30s

b) Cavallos moriendo en el hipódromo (FIG. 02), Folman dice:

El hipódromo es uno de los recuerdos comunes que se encuentran en la búsqueda. Los soldados que regresaron de la Primera Guerra del Líbano acordaron más de hipódromo y caballos de Beirut que sus amigos heridos en combate. No sé si puedo explicarlo, pero todos hemos entrevistado, que regresaron de Beirut, recordaban de caballos que murieron en el hipódromo. Creo que la imagen era tan irreal, tan fuerte, que estaba tan fuera de contexto, en comparación con los soldados de ambos lados ... De repente, eran sólo puros animales, bellos e inocentes que murieron y se quedaron en la memoria de los que los vieron durante guerra. Me sorprendió la cantidad de gente que entrevistamos que mencionaron este hecho, una y otra vez. Así, tuvimos que poner en la película, después de todo (DVD - Extras, "comentario del director", 44min50s).



FIGURA 03 - Marco de *Vals con Bashir*, 45min10s

c) Películas pornográficas (Figuras 04 e 05), ya que recuerda Folman:

Ahora, aquí llegamos a la escena porno. Es increíble lo mucho que tenía discusiones difíciles en la escena porno en el estudio. Es decir, Yo y el director de animación, Yoni Goodman, nos gusta de la escena porno desde el principio. Todos los demás me daban dolores de cabeza a causa de ella. Y realmente no sé por qué. En primer lugar, es muy divertido. En segundo lugar, todos regresaron desde el Líbano y acordaron de su primera experiencia con las películas porno, [...] durante la Guerra del Líbano, ya que no tuvimos vídeo o un reproductor de vídeo en Israel, en 1982. Y en el Líbano, cuando entramos, todas las casas tenían un reproductor de vídeo, y muchas

casas también tenían cintas pornográficas. Fue una experiencia que tuvimos que poner en la película. Pero nuestro director, David Polonsky, estaba totalmente en contra. Honestamente, tuve que hablar con sus padres antes del estreno, en Israel, para decirles que él no tenía nada que ver con la escena porno. Nunca volvió a ver una película porno en la vida. Además, tuvimos un hombre, que se convirtió en religioso en el proceso de la película. Así, Yoni tuvo que trabajar a escondidas. Sin embargo, en los EE.UU., tenemos una versión especial para la TV, una versión censurada en el que todas las personas que participan en el porno usan trajes de baño *Speedo* especiales, con la bandera de Estados Unidos. No es ninguna broma. Verá en la pantalla (DVD – Extras, “comentario del director”, 50min33s).



FIGURAS 04 e 05 - Marco de *Vals con Bashir*, 50min53s y 51min, respectivamente.

d) El periodista que cubrió la Primera Guerra del Líbano, caminando por las calles de Beirut en el fuego cruzado (Fig. 06 e 07).



FIGURAS 06 e 07 – Marco de *Vals con Bashir*, 56min54s y 57min4s, respectivamente.

En la película, Ari Folman compara la experiencia del periodista Ron Ben-Yishai con Superman:

El tipo que aparecerá ahora es Ron Ben-Yishai, el periodista súper héroe. Creo que todos los países tienen un periodista por lo que va a la guerra y es como si quisiera morir porque siempre está en medio de la batalla. Hacen transmisiones en vivo en la televisión, con balas volando a través de la cabeza. Creo que todos los países tienen este tipo de super héroe. Y este es nuestro súper héroe, Ron Ben-Yishai. Debo decir que él es una figura. Él es muy valiente, tanto que es increíble, cuando vemos la verdadera acción, la forma en que actúa en el campo de batalla, en una calle que fluía en la calle Hamra, en el barrio de Hamra de Beirut Oeste. Y también es un recuerdo muy común a varios soldados que regresaron de Líbano. Ellos se acuerdan de él en una extraña situación en la que pasaban. Caminaba como si estuviera en la playa, como si nada hubiera pasado. Otro detalle es que

es un gran talento y narrador. Debido tener contado esta historia tantas veces, escribió un libro sobre él sólo... Es como una canción, ¿sabes? Es como la poesía. Está todo escrito en su cerebro, como bien editado, tan bien que sólo tenía que venir al estudio y contar (DVD – Extras, "comentario del director", 56min9s).

En *Vals con Bashir*, el periodista, Ron Ben-Yishai, cuenta (Fig. 08):



FIGURA 08 - Marco de *Vals con Bashir*, 57min14s

Ron Ben-Yishai: "Fue un gran pase. Una de las calles conducía directamente a la calle Hamra, en el distrito de Hamra, en Beirut occidental. Recuerdo del sonido seco, como un silbido. Estaban disparando varias granadas propulsadas por cohetes, igual que los indios disparando sus arcos". Ron Ben, habla, en *off*, con sus imágenes caminando a través de las calles con su cámara: "antes de estallar una granada, se oye que el chillido. No se oye la explosión". Ron Ben aparece en la escena de nuevo: "Sólo el silbido y luego el colapso de las paredes. Durante este tiempo, se ven los civiles en los balcones: mujeres, niños y ancianos viendo la guerra como se fuera una película". El sonido de *rock*, mezclado con sonidos de bombas y las imágenes de la ciudad siendo destruida. Ron Ben-Yishai: "Ellos disparaban en nosotros desde todos los lados. Y no podíamos salir ...".

Y así, con estos cuatro testimonios recurrentes, Folman revela lo que observa en su investigación y, sobre todo, presenta la Primera Guerra del Líbano, en una forma sin precedentes.

3. La "historia de vida" como estrategia discursiva

En el recuento de la propia vida, hay una dimensión argumentativa del propio discurso. Y es por el discurso que el hombre se revela, a través de su espíritu (auto-imagen). Se analizan los elementos de la narrativa de vida, manteniendo cuidado de no exponer un único y verdadero sentido ni siquiera afirmar que la interpretación de un texto o contexto es correcta o no. Se observa que no se propone una generalización, sino establecer un puente entre el individuo y el social. Esta es la individualización de un contexto histórico y social, teniendo en cuenta sus aspectos subjetivos. Sin embargo, escuchando el discurso de los sujetos históricos-sociales, son los nuevos puntos de vista, los nuevos descubrimientos que

van más allá de las versiones oficiales, a través de sus registros escritos. Denise Paraná se lamenta:

Aun cuando algunos historiadores tratan de la historia de los grupos marginados/explotados, colocándolos en el centro de su análisis - por ejemplo, en el estudio de la historia del movimiento obrero - y el trabajo de los documentos impresos, tienden a considerar casi exclusivamente los factores socioeconómicos estrictamente medibles. Luego vienen los datos estadísticos sobre la producción, la rentabilidad y las condiciones de trabajo en las empresas, la posición de los empresarios, los gobiernos, los sindicatos, la reacción de las instituciones represivas, condiciones de vida [...]. Sus angustias, limitaciones, ambivalencias, las bonificaciones, las expectativas y contradicciones. Es decir, hay un silencio de las voces de estos actores, silenciando con todo lo que pudiera ser entendido por o a través de sus palabras. En este proceso, además de perder la riquísima información objetiva que los personajes que vivieron los acontecimientos históricos podrían proporcionar, se pierde en especial la posibilidad de tanger del universo sin fin de la subjetividad humana, que muere en el silencio que termina siendo su destino (Paraná, 2008, p. 360).

Al igual que la "historia de vida" se opone a la generalización, en el campo de género documental, Alberto Cavalcanti (1953: 76.) aconseja: "No tratar cuestiones generales: se puede escribir un artículo acerca de la oficina de correos, pero debe hacer una película sobre una carta". Jean Claude Bernardet completa (2003, p. 19): la relación privada/general es una condición *sine qua non* como un proceso básico de producción de significado de la película. Él dice:

La película funciona porque es capaz de proporcionar información que no se refiere sólo a aquellas personas que vemos en la pantalla, o una cantidad mucho mayor de ellos, pero una clase de individuos y un fenómeno. Por esto, para ir de los testimonios individuales a la clase y el fenómeno, es necesario que los casos particulares presentados contienen los elementos necesarios para la generalización, y sólo a ellos (*Ibidem*, p. 19).

Desde el punto de vista individual, se manifiestan la identidad y el espíritu de un actor social. Bajo el punto de vista colectivo, el discurso se basa en juicios de valor reconocidos por la sociedad. Según Ruth Amossy (2005),

El orador apoya sus argumentos en la *doxa*² que toma prestado de su audiencia de la misma manera que su *ethos* con las representaciones colectivas que asumen, a los ojos de los socios, un valor positivo y son propensos a producir en ellos la impresión adecuada a las circunstancias (AMOSSY, p. 124).

² *Doxa* es el conjunto de opiniones comunes de la comunidad.

Sin embargo, estos juicios de valor colectivos varían según la temporada. Leonor Arfuch (2010) explica:

Una nueva inscripción discursiva, y aparentemente superadora, la "posmodernidad" era sintetizar el estado de cosas: la crisis de los grandes informes legitimadores, la pérdida de certezas y fundaciones (la ciencia, la filosofía, el arte, la política) la descentralización decisiva del sujeto, y la misma extensión, el valor de "microrrelatos" el desplazamiento del punto de mira omnisciente y pedidos para el beneficio de la pluralidad de voces, la hibridación, la mezcla irreverente de cánones, retóricas, modelos y estilos (ARFUCH, 2010, p. 17).

Pero por que las memorias privadas pueden ser interesante para el público en general? Además de las necesidades de la identificación con los demás y posibilidades de "voyeurismo", el entretenimiento y probable intercambios de experiencias, los relatos individuales siempre están incrustados en un contexto social, por lo que pueden revelar la historia de un grupo, de un pueblo, de un tiempo. La analista del discurso, Ida Lúcia Machado, comenta:

El hombre es un ser social (sentido ancho de la palabra), creado/condicionado por la sociedad/cultura del lugar donde vive. Tan pronto, como el sujeto que habla de un tema, él "repite" la voz de lo social, pero el lado psicosocial y de la situación que también asegura su individualidad. No es completamente individual, ni siquiera colectivo por completo: una amalgama de los dos (Machado, 2001, p 46).

Siguiendo el pensamiento de Machado (2001), se puede decir que la metodología de la "historia de vida" es una forma de argumentar; por lo tanto contiene estrategias discursivas, inter y multidisciplinares.

4. Las identidades del narrador

A primera vista, el proceso de narración implica, simplemente, un narrador, pero en verdad, hay muchos sujetos, cuya identidad propia les permite desempeñar un papel particular en la escena narrativa. Charaudeau señala que "no se puede confundir el individuo, sea psicológico y social, el autor, que escribió [...] y el narrador, 'ser de papel' que cuenta una historia" (CHARAUDEAU, 2009, p. 183). Incluso películas autobiográficas, el sujeto asume múltiples funciones y por lo tanto presentase en una variedad de maneras.

A través de ciertos procedimientos se encuentran los componentes que componen el dispositivo de la escena narrativa, dando al narrador una identidad, una situación, que revelan sus puntos de vista (*Ibidem*, p. 188). Charaudeau determina, entonces, las diferencias entre los procedimientos y la identificación de los diferentes tipos de sujetos: el autor-sujeto, el autor-escritor, el narrador-historiador y narrador-cuentista. Por lo tanto, hay varios autores acerca de las funciones que asumen. Vale la pena mencionar algunas de ellas y la manera de intervenir en sus narrativas.

4.1 La presencia y la intervención del autor-individuo

Marcas discursivas se refieren al contexto socio-histórico del autor o de sus pensamientos, a menudo con función ideológica, sobre todo en las autobiografías. Este autor también puede actuar:

- Como cronista: observa y comparte sus puntos de vista sobre el tema; describe sus propios sentimientos o como se ve al informar eventos que afectan a otros (diálogo correspondiente a la figura 01).
- Como "cuentista-testigo" de su propia vida, al igual que en las autobiografías (reales o ficticias), como en el ejemplo siguiente:



FIGURAS 09 e 10 - Fotogramas de *Vals con Bashir*, 7min39s y 7min52s

7min39s - Rua/Noite - El cineasta, con el coche aparcado, de pie frente al mar, habla en *off*: "Tenía un recuerdo de la guerra del Líbano. No sólo en el Líbano, al oeste de Beirut. No sólo Beirut, sino la masacre en los campos de refugiados de Sabra y Chatila".

4.2 Presencia e intervención del autor-escritor

Formas discursivas que hacen referencia a "hacer la escrita", que tienden a producir un efecto de verdad, anunciado en un prefacio o revelado a través de fuentes de inspiración. En otras ocasiones, el "autor-escritor" se presenta como cuentista de una narrativa que sale de la boca de alguien o de documentos (reales, como en las películas llamadas "documentales"). El director habla sobre el proceso de producción:

Para mí, era esencial mostrar la guerra en esta película. La presentación de la guerra a través de los ojos de un soldado común y mostrar que las guerras son inútiles, dondequiera que ocurran. Son ideas tontas, de líderes pequeños con grandes egos. Y, al revés de muchas películas americanas, que demuestran que la guerra es horrible, terrible, pero los chicos están muy bien y es gloria, la valentía y la hermandad de los hombres; y estas otras cosas estúpidas. Nada de eso sucede en la guerra. Mostrar la historia de este punto de vista era esencial para mí porque pensé que podía llegar a un público más joven con este tipo de animación. Y si puedo abrir la mente de un joven antes de que él piensa que es atractivo ir a la guerra, que tal vez podría ver esa película. Es decir, cualquiera que vea esta película cree que el tipo de la película es admirable. Y nadie, ni adolescente que ve

piensa: "Bueno, la guerra es horrible, pero yo quiero ser el chico de la película". Nadie quiere ser el hombre en esta película (DVD 2 - Menú "Entrevista con el director, Ari Folman", 7min51s).

4.3 Presencia y intervención del narrador-historiador / documentalista

La narración revela marcas discursivas para sugerir las características de un historiador (o documentalista) para el narrador que, basado en testimonios y documentos, representa eventos verificables de forma retrospectiva. "Este procedimiento está destinado a 'cubrir' *el narrador*, para protegerlo de todo subjetivismo, para hacer creer que él se va detrás de los hechos que son necesarios para su credibilidad histórica" (Charaudeau, 2009, p. 192, cursivas en el original del autor), como se puede ver en:

29'12" - Ronny: "De repente, nuestro comandante dejó de responder, perdimos contacto". Ari Folman: "¿Estaba él de tu lado"? Ronny: "Sí". – Imagen de Ronny sacudiendo al comandante. Ronny, extraoficialmente: "Vi una cabeza echada hacia adelante. Me agaché y vi la sangre, sangre dentro del tanque. La sangre brotaba de su cuello". Ari Folman: "¿Eras tú el siguiente al mando"? Ronny: "Sí, ese era yo". Ronny, en escena: "Pero no reaccioné de inmediato". Ronny, en voz *off*: "Nos quedamos en el tanque sin siquiera pensar en reaccionar. Dos minutos después" ... Ronny, en escena: "hubo una explosión (se escuchó el sonido de una explosión). Todos intentaron escapar del tanque aterrorizados". Ronny, en voz *off*, escenas de guerra: "Sin armas ni nada. Los que quedaron fueron asesinados, en el interior. Corrí lo más rápido que pude, en zigzags hacia el mar". Ronny, en escena: "Mi único pensamiento fue... se acabó, voy a morir. No puedo hacer nada. Estarán aquí en minutos. Sólo puedo esperar a que esto termine". Ronny, en voz *off*: "Vi el edificio desde donde disparaban y al comandante. Esperaba que se acercara. No sé por qué, pero empezó a retirarse. Me sentí abandonado por mi ejército. Me dejaron allí. Me sentí muy mal por eso. No sabía lo que iba a hacer".

A través de este diálogo, así como los otros que aparecen en la película, el espectador tiene acceso a un nuevo punto de vista sobre la Primera Guerra del Líbano, desde la perspectiva de los soldados, combatientes de guerra.

4.4 Presencia e intervención del narrador-cuentador

El estado de narrador considera que un narrador es una "instancia que cuenta" la historia de otra persona, así como la suya propia o de varios narradores. En Vals con Bashir, mientras cuenta relatos ajenos, Ari Folman se encuentra en el interior de la narrativa, aunque él mismo es el personaje principal.

En caso de una autobiografía, como en la película *Vals con Bashir*, el narrador es el portavoz de el "autor-individuo-escritor". Ari Folman asume la condición de "narrador-

personaje", donde el "autor-sujeto", que se basa en sus recuerdos, es, al mismo tiempo, "autor-ficción" de la imaginación del "autor-escriptor".

El narrador autobiográfico tiene, a su próprio favor, el conocimiento y el dominio sobre los personajes, tanto del punto de vista externo y objetivo (aparencia física y gestos visibles, por ejemplo) como el punto de vista interno y subjetivo (sentimientos, pensamientos, conflictos internos etc.).

5. La historia oral y la narrativa innovadora en el campo del Séptimo Arte

En busca de su memoria y su película, Ari Folman hizo muchos viajes, tanto para satisfacer los colegas, entrevistados en la película, como para recaudar dinero para su trabajo. El director dijo que la elección de la animación causó extrañeza y cuestionamientos (Fig. 09 e 10):



FIGURAS 11, 12 e 13 - Marco de *Vals con Bashir*

Las imágenes se refieren a la siguiente afirmación: "Cuando empecé este proyecto, tenía \$ 80.000. E hizo la escena que se está viendo ahora, el helicóptero viene a Beirut. Era una escena de tres minutos. Y viajé con ella para el Hot Docs de Toronto, un festival de documentales, en Toronto, tratando de recaudar dinero para la película. Es un gran evento para documentalistas, el Hot Docs. Había 40 personas en la mesa. Vieron la escena que se está viendo ahora. Treinta y ocho me hicieron una pregunta: ¿Por qué la animación? ¿Por qué no contar esta historia con personas reales? Les dije que eran personas reales. Sólo fueron dibujados. De todos modos, cuando vea estas personas reales en la pantalla con una cámara digital o analógica, no importa; siempre serán puntos y líneas. Las personas reales no están en los televisores. Entonces, ¿cuál es el problema de usar las mismas voces y dibujar estas personas más adelante? Son menos reales? ¿Quién ha dicho que estas personas son menos reales por ser diseños? He descubierto que la industria del cine en general es muy, muy limitada, y no está abierta a una nueva dimensión de cine. Fue difícil para mí. Y las únicas personas que creyeron en mí, desde el principio, además de Israel, donde era mucho más fácil convencer a todo el mundo, porque me conocían ... Las únicas personas eran de *d'Art de France* y los responsables de un fondo privado aquí en los E.UU., STVI (DVD - Extras "comenta el director", 53min17s).

Además de la posible evidencia histórica, la verdad del asunto es tomado por el director a través de su testimonio autobiográfico: "Mi nombre es Ari Folman. Y yo soy responsable de la película que vas a ver. Como director, guionista, productor y protagonista de la película, la responsabilidad es mía" (los 33s).

La animación también se ocupa de las barreras potenciales: entrevistados ante la cámara que, por alguna razón, se negaron a ser filmados, como fue el caso de dos personas:

Dos nueve personajes, dos son actores. y todos los demás son sí mismos, como yo, en la película. Uno de ellos no quería, en el trabajo, revelar que fumó marihuana. Algo por el estilo, ya sabes. Razones estúpidas. Y me dieron la libertad para mostrar sus testimonios, pero no aparecerían. Ahora, le dicen a todo el mundo: "El tipo que fuma marihuana en la película, soy yo". Pero ya es demasiado tarde, y tuvimos que reunir actores para hacer sus voces e inventar caras nuevas. Dibujamos caras (DVD - Menú "Soldados del Surrealismo: cómo se hizo "Vals con Bashir", 6min55s).

Por lo tanto la animación trae un nuevo tipo de estética a los documentales, permitiendo la dramatización y el manejo de elementos audiovisuales, sin perder la indexación histórica y el compromiso social, característica de la película documental, como se ve en *Vals con Bashir*. A través del dibujo, la animación presta su calidad abstracta a los documentales. Al aportar este nuevo recurso visual al cine documental, la animación provoca un cambio en la posición del espectador, dándole un valor de no ficción.

Conclusión

Para comprender mejor el compromiso con la historia a través de una película de animación, comúnmente asociada con la ficción, es necesario rescatar a los siguientes aspectos indexadores: la responsabilidad del director de la obra presentada como autobiografía, el testimonio de los sujetos biografiados, la consistencia y la evidencia de los hechos.

Las escenas con actores reales sufren algunas restricciones audiovisuales, para reproducir imágenes y sonidos que impresionan al público, tales como el genocidio de los palestinos, en *Vals con Bashir*. Al ser un diseño, la escena de animación puede ser menos traumática para ser vista. Y, aliándose al estilo "documental", el impacto del hecho presentado al público puede ser mayor porque después de todo, los espectadores saben que lo que están viendo se ha comprobado históricamente, a pesar de ser una animación. Por lo tanto, cuando los universos de ficción y no ficción, aparentemente antagónicos, se encuentran en el "documental" en animación, no hay un enfrentamiento. Es, sí, una colaboración mutua, dejando libres los sujetos biografiados para dar sus testimonios, por delante o por detrás de la cámara. La falta de material de archivo también se resuelve en un "documental" en animación. En este objeto de estudio, sería imposible conseguir el registro de escenas de combate, desde el punto de vista que se muestra y por lo tanto volver a (re)contar la historia, hasta la perspectiva de los oprimidos.

El nihilismo, la desreferencialización y la desustancialización del sujeto, causados por la tecnociencia encuentran, en la animación, una manera diferente de estaren representados en el campo de "documental", lo que permite expresiones de subjetividad, sin comprometer el contenido fílmico.

El séptimo arte, en un proceso terapéutico de producción fílmica, no sólo ayudó a rescatar la memoria del director Ari Folman, pero también hizo posible grabar testimonios reales y su posterior tratamiento para divulgación, revelando otra versión de la Primera Guerra Líbano; que no está escrita en los libros de Historia, pero ahora está a disposición del público, en la película *Vals com Bashir*.

Referencias bibliográficas

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do Ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução de Carla Borgalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FUENTES, Jorge. **Realización de documentales**. Notas de curso na Escuela Internacional de Cine y TV - EICTV-Cuba, Havana, jan. 2011.

HARDY, Forsyth (Org.). **Grierson on documentary**. Londres: Collins, 1946.

LESSA, J. R.; VASCONCELLOS, A. C. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Novos territórios do documentário**. Doc On-line, Covilhã (Portugal); Campinas, n. 11, p. 5-24, dez. 2011. Disponível: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2012.

MACHADO, Ida Lucia. *Algumas reflexões sobre elementos de base e estratégias da análise do discurso*. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 187-208, jan./jun. 2012a.

MACHADO, Ida Lucia. **A narrativa de vida como estratégia discursiva: projeto de pesquisa no CNPq, processo número 310595/2009-6**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

MACHADO, Ida Lucia. **O prefácio visto como uma prática discursiva onde diferentes vidas e obras se entrecruzam**. Belo Horizonte, 2013. Não publicado.

MACHADO, Ida Lucia. **Percursos de vida que se entremeiam a percursos teóricos**. Belo Horizonte, 2012b. Não publicado.

MACHADO, Ida Lucia. *Reflexões sobre o gênero narrativa de vida do ponto de vista da análise do discurso*. In: JESUS, Sérgio Nunes de; SILVA RAMOS, Sueli Ramos da (Orgs.). **O discurso e outras materialidades**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 1002-1222.

MACHADO, Ida Lucia. *Uma analista do discurso face aos ditos de dois políticos: narrativas de vida que se entrecruzam*. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 3, p. 68-81, nov. 2012c.

MACHADO, Ida Lucia. Uma teoria de análise do discurso: a semiolinguística. *In*: MARI, H. *et al.* **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001. p. 39-62.

METZ, Christian. **El significativo imaginário: psicoanálisis y cine**. Barcelona: Paidós, 2001.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **O documentário em animação: tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção**. 2014. 204 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Belo Horizonte, 2014.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Belo Horizonte, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. *In*: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). **Coletânea lições com cinema**. São Paulo: FDE, 1993.

Recebido em 17/02/2024

Aceito em 18/04/2024

O INFERNO, DE HENRI-GEORGES CLOUZOT: ENTRE A MONTAGEM DA ESTÓRIA, A MONTAGEM DA HISTÓRIA E A HISTÓRIA DA MONTAGEM

Fabiano Pereira de Souza¹

Laura Loguercio Cánepa²

Resumo: O filme inacabado *O inferno* (L'enfer, França, Henri-Georges Clouzot, 1964), e o documentário *O inferno de Henri-Georges Clouzot* (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot, França, Serge Bromberg e Ruxandra Medrea, 2009) são nossos objetos de análise neste artigo, no qual examinamos estratégias de montagem cinematográfica por meio de sobreposição de imagens. Inspiradas na arte cinética e no cinema de vanguarda da década de 1920, as imagens mais marcantes do filme de Clouzot representam um indício experimental de como montar imagens em sobreposição pela perspectiva dos anos 1950, e foram objeto de reflexão no documentário de 2009, que buscou compreender o trágico processo criativo da obra. A partir dos relatos da equipe de Clouzot, de críticas e da análise prévia da pesquisadora Marion Schmid sobre o documentário, os objetivos deste artigo são destacar as estratégias de montagem como contribuição artística de viés experimental da obra inacabada de Clouzot, perceber seus reflexos na sofisticada narrativa de Bromberg e Medrea, além de comentar a importância do filme de Clouzot para a história da montagem cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema; montagem; história; Henri-Georges Clouzot; O inferno

¹ Doutor, com bolsa CAPES (2021), e Mestre em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais (2016) pela Universidade Anhembi Morumbi. Possui especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Múltiplos Meios (2008), graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2002) e graduação em Design Digital (1997), todos pela Universidade Anhembi Morumbi. Iniciou, em 2023, Pós-Doutorado no Departamento de História da FFLCH-USP, sob a supervisão de Robert Sean Purdy. Integrante do grupo de pesquisa Novos regimes de visualidade no século XXI (CNPq). Email: fabian59@gmail.com

² Doutora em Múltiplos Meios pelo IA-Unicamp (2008), Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002) e graduada em Jornalismo pela FABICO-UFRGS (1996). Concluiu, em 2014, Pós-Doutorado no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP, sob a supervisão de Rubens Machado Jr. Em 2019, foi pesquisadora visitante na School of Languages, Cultures and Societies da Universidade de Leeds, sob a supervisão de Stephanie Dennison. Atualmente, é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP).. Email: laura_canepa@yahoo.com.br

INFERNO, BY HENRI-GEORGES CLOUZOT: BETWEEN THE MONTAGE OF THE STORY, THE MONTAGE OF HISTORY AND THE HISTORY OF MONTAGE

Abstract: The unfinished film *Inferno* (*L'enfer*, France, Henri-Georges Clouzot, 1964), and the documentary *Henri-Georges Clouzot's Inferno* (*L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, France, Serge Bromberg and Ruxandra Medrea, 2009) are our objects of analysis in this article, in which we examine cinematographic editing strategies through image superimposition. Inspired by kinetic art and avant-garde cinema of the 1920s, the most striking images in Clouzot's film represent an experimental indication of how to edit overlapping images from the perspective of the 1950s, and were the subject of reflection in the 2009 documentary, which sought understand the tragic creative process of the film. Based on reports from Clouzot's team, reviews and previous analysis by researcher Marion Schmid on the documentary, the objectives of this article are to highlight the editing strategies as an artistic contribution with an experimental approach to Clouzot's unfinished work, to perceive their reflections on the sophisticated narrative by Bromberg and Medrea, in addition to commenting on the importance of Clouzot's film for the history of cinematographic editing.

Keywords: Cinema; montage; history; Henri-Georges Clouzot; *Inferno*

Introdução

O Inferno (*L'enfer*, França, 1964), de Henri-Georges Clouzot, é uma das mais lembradas obras inacabadas do cinema. Sua atribulada produção rendeu o documentário *O Inferno de Henri-Georges Clouzot* (*L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, França, 2009), vencedor do prêmio César da categoria em 2010. Dirigido pelo restaurador Serge Bromberg e Ruxandra Medrea, essa obra só foi viabilizada quando Inès Clouzot, viúva do diretor, depois de várias tentativas de terceiros ao longo de décadas, finalmente autorizou o uso das imagens de arquivo do filme. Inspiradas na arte cinética em voga nos anos 1950 e 1960, essas imagens representam também um indício experimental de como montar imagens em sobreposição, pela perspectiva da época.

A filmagem começou e se encerrou precocemente em 1964. Passaram-se 45 anos sem que suas imagens fossem conhecidas pelo público. Os rolos do material rodado ficaram em 185 latas sob posse de Inès até serem concedidos para exibição no documentário sobre sua conturbada produção. Por só ter tido seus poucos registros de filmagem revelados décadas mais tarde, *O Inferno* permite uma reavaliação do quanto pelo menos a cinematografia francesa, se não a ocidental ou a mundial, produzida para ampla circulação comercial, poderia ter alcançado em termos de contribuição para a experimentação na montagem de imagens há seis décadas.

O enredo de *O Inferno* giraria em torno de um casal em crise por conta do ciúme doentio que o marido, interpretado por Serge Regianni, teria da esposa, papel de Romi Schneider. O roteiro acabou sendo filmado por Claude Chabrol, lançado no Brasil como *Ciúme - O Inferno do Amor Possessivo* (*L'Enfer*, 1994), estrelado por François Cluzet e Emmanuele Béart. Assim, o acesso que temos ao filme de Clouzot se resume ao roteiro e às imagens parcialmente montadas. O som não foi recuperado. Essa forma de acesso à obra, com sua incompletude explicitando as várias incertezas de sua realização durante a produção e posteriormente a ela, é convite à interação do espectador proporcionada pela aceitação de que nada do que se vê ali forma um todo coeso, apenas um mosaico de fragmentos. Partes e pistas do que viria a ser um filme já enigmático, amparado desde sua essência na dúvida em torno de um suposto comportamento adúltero, criado para tampouco se revelar em sua forma definitiva, completa e complexa.

Mais que fragmentada, a parte das imagens de *O Inferno* criadas em sobreposição leva a refletir sobre a distinção entre a montagem temporal e a espacial. A primeira, amplamente estabelecida desde o início do século XX, implicou em complexas técnicas em que imagens distintas eram organizadas uma após a outra ao longo do tempo de duração da obra. Já a montagem espacial é a que organiza imagens para apresentá-las simultaneamente e tem uma recorrência não tão sistemática quanto a outra. Para Manovich, aquela opera numa lógica de substituição, enquanto esta atua num sentido de adição e coexistência (2001, p. 325).

A partir dos relatos da equipe de Clouzot, de críticas e da análise prévia da pesquisadora Marion Schmid sobre o documentário, os objetivos deste artigo são destacar as estratégias de montagem como contribuição artística de viés experimental da obra inacabada de Clouzot, perceber seus reflexos na sofisticada narrativa de Bromberg e Medrea, além de comentar a importância do filme de Clouzot para a história da montagem cinematográfica.

A montagem em sobreposição: vanguardas e arte cinética

Timothy Corrigan e Patricia White (2018, p. 311-324) descrevem o desenvolvimento histórico do cinema experimental dividindo-o em alguns períodos-chave: os movimentos europeus de vanguarda dos anos 1910-1920; as experiências em torno das articulações entre imagem e som nos anos 1930-1940; o cinema de vanguarda do pós-Guerra nos anos 1950-

1960; a vanguarda política de 1968 aos anos 1980; e finalmente as produções com novas mídias eletrônicas e digitais desde os anos 1980

Os anos do Pós-Guerra trouxeram intensa experimentação na forma de montar cenas e estruturar narrativas no cinema francês, como se observa nas obras iniciais de Alain Resnais: *Hiroshima, Mon Amour* (1959) e *O Ano Passado em Mariembad (L'année dernière à Marienbad, 1961)*. No mesmo período, a invasão da Nouvelle Vague inaugurada por *Os Incompreendidos* (François Truffaut, 1959) conduziria o jovem cinema francês por variados caminhos. Porém, muito antes da Nouvelle Vague captar atenções e mentes criativas em seu empenho por um cinema autoral, vanguardas artísticas dos anos 1920, como descrito por Corrigan e White, propunham novas relações imagéticas e audiovisuais no cinema francês.

Nas vanguardas dos anos 1920, como a impressionista e a dadá-surrealista, exercícios da imaginação, fantasias, delírios, alucinações das personagens tornam-se elementos visuais recorrentes em sobreposições translúcidas – portanto, perceptíveis enquanto tais. Como observam David Bordwell e Kristin Thomsson, “acreditando que o cinema deve projetar estados emocionais intensificados e sutis, os diretores se concentraram em histórias psicológicas íntimas” (2013, p. 473). Até então, raros cineastas explicitavam a dupla exposição da película ao sobrepor imagens, quase sempre por meio de personagens espectrais, caso de Georges Méliès e George Albert Smith.

No Impressionismo francês, como descrito por Mark Cousins, havia uma reação ao cinema popular dominante do período – cujo estilo convencional é denominado pelo autor de “realismo romântico fechado” (Cousins, 2013, p. 79). Em resposta a esse tipo de cinema, um grupo de importantes diretores franceses teria proposto experiências capazes de superá-lo para registrar “a percepção fugaz da realidade” (Cousins, 2013, p. 79). Germaine Dulac traduziu, em *A sorridente Madame Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, França, 1923), o drama psicológico da protagonista expondo os pensamentos da personagem em cena por meio dissoluções, distorções de lente, câmera lenta e duplas exposições. Em 1923, *The faithful heart* (*Coeur fidèle*, França, 1923), Jean Epstein montou imagens de um carrossel sobre a de uma partitura de *La Violetera* e o rosto do casal de protagonistas sobreposto a ondas do mar, flores e padrões de desenhos filmados em círculos no final do filme. Já em *A queda da casa de Usher* (*La chute de la maison Usher*, França, 1928), Epstein cria uma cena em que Usher vai pintar Madeleine (Marguerite Gance). A imagem da atriz se desdobra como se ele a estivesse estilhaçando física e emocionalmente.

O Inferno, de Henri-Georges Clouzot: entre a montagem da estória, a montagem da história e a história da montagem | Fabiano Pereira de Souza; Laura Loguercio Cánepa | p. 367-390

Filmado para projeção em três telas justapostas horizontalmente, um marco na época, *Napoleão* (Napoléon vu par Abel Gance, França, 1927) trazia uma série de experimentos de composição de imagens em camadas simultâneas. O diretor francês Abel Gance uniu rostos sobre mapas, imagens de campo apinhadas de grafismos de equações matemáticas, rostos sorridentes sobre explosões, entre outras. Já em *A roda* (La roue, França, 1922) ele montou seu próprio rosto em primeiro plano junto a um trem que passa, o nome da personagem Norma surge em textura transparente separando dois personagens num quarto, imagens do futuro da personagem Sisif projetadas na palma de sua mão, uma roda girando sobre outras imagens, bem como rostos em dupla exposição sobre a fumaça negra da chaminé do trem.



Figuras 1: *The faithful heart* (Coeur fidèle, França, 1923) e *A queda da casa de Usher* (La chute de la maison Usher, França, 1928), de Jean Epstein (acima) e *A roda* (La roue, França, 1922) (abaixo), de Abel Gance

Para além da vanguarda francesa, Georg Wilhelm Pabst cria sequências de sonho bem delimitadas em *Segredos de uma alma* (Geheimnisse einer seele, Alemanha, 1926), um drama psicanalítico pós-expressionista, exemplo de uma fase do cinema alemão que buscava uma estética mais realista sem se desvencilhar do emocionalismo nem da estilização subjetiva típica do Expressionismo (CÁNEPA, 2006, p. 82). Elas exemplificam descontinuidades que permitem elaborar ligações elípticas entre as cenas, o que origina variadas possibilidades de leituras psicológicas e sociológicas (CÁNEPA, 2006, p. 78). Uma imagem sobreposta recorrente

é a de um casal num bote em meio a vitórias-régias de um lago. Do mesmo ano, *Fausto* (Faust: Eine deutsche Volkssage, Alemanha, 1926), de F. W. Murnau, também prima por sobreposições assustadoras. Entre elas, um rosto feminino grita na noite ao vento conforme um *traveling* em recuo sobre uma floresta nevada faz parecer que ela abocanha as árvores.



Figuras 2: *Segredos de uma alma* (Geheimnisse einer seele, Alemanha, 1926), de Georg Wilhelm Pabst, e *Fausto* (Faust: Eine deutsche Volkssage, Alemanha, 1926), de F. W. Murnau

Ainda se encontra cenas de sobreposição fantasmagórica de imagens em filmes surrealistas como *Ballet mécanique* (França, 1924), de Fernand Léger, e *Emak-Bakia* (França, 1927), de Man Ray. Além das imagens cinematográficas como forma de escrita fílmica, procedimentos originais de estruturação dos textos visuais se tornaram instrumento modelador da combinação de componentes de diversas linguagens, verbais ou não (CAÑIZAL, 2006, p. 146). Mas é mesmo na Montagem Soviética que esse tipo de imagem proliferou. Sergei Eisenstein, chegou a usar a sobreposição por dupla exposição em *A greve* (Stachka, União Soviética, 1925). Numa cena, o diretor sobrepõe três trabalhadores lado a lado em plano médio à engrenagem raiada de uma máquina em funcionamento. Eles cruzam os braços, o mecanismo para de funcionar: começa a greve. Para cada um dos espíões entre os grevistas, Eisenstein sobrepõe imagens de animais que lhes servem de apelidos, apresentados claramente por intertítulos: Coruja, Macaco e Buldogue. Já as sobreposições de Dziga Vertov são bem mais poéticas, rítmicas e de sentido desvinculadas de propósito narrativo, a exemplo das fotomontagens do artista plástico, fotógrafo e designer construtivista Aleksandr Mikhailovich Rodchenko.. Ele evidencia a qualidade simbólica das imagens sobrepostas em diversas combinações, no que *Um homem com uma câmera* (Chelovek s kino-apparatom, União Soviética, 1929) é exemplar. A relação entre o termo montagem soviética e o

construtivismo é evidente. E, nesse sentido, Vertov montava como quem organiza um catálogo de efeitos visuais.



Figuras 3: *A greve* (Stachka, União Soviética, 1925), de Sergei Eisenstein, e *Um homem com uma câmera* (Chelovek s kino-apparatom, União Soviética, 1929), de Dziga Vertov

Na década de 1930, com o advento do som, seria iniciado um período de intensa experimentação pautada para as relações entre som e imagem, mesmo em narrativas clássicas. Quando não em transições entre cenas, a sobreposição de imagens era normalmente camuflada. Alfred Hitchcock, por exceção, contou com esse recurso de modo precisamente narrativo e esporádico, como em *O ring* (The ring, Reino Unido, 1927) e *O homem errado* (The wrong man, EUA, 1956). Experimentações mais estruturais com imagens sobrepostas voltariam no cinema experimental americano dos anos 1950, especialmente com Stan Brakhage, que alterava imagens diretamente na película. Stan VanDerBeek praticou intensamente a colagem de imagens estáticas. Embora a montagem não fosse o foco da realização desses artistas, era prática indissociável de sua produção.

A Arte Cinética, ou Cinetismo, movimento das artes plásticas relacionado ao construtivismo e o dadaísmo, de abrangência internacional, produzia obras com alguma movimentação real e aparente e vigorou entre as décadas de 1920 e 1970. Ela só foi de fato reconhecida como um movimento artístico com a exposição *Le mouvement* de 1955, realizada na Galerie Denise René, em Paris, que foi seguida por grandes exposições internacionais durante os anos 1960 (KINETIC, 2020, p. 1). O movimento não chegou a influenciar cineastas de modo estruturado, duradouro nem coletivo, o que torna *O inferno* uma particularidade merecedora de análise.



Figura 4: Stan VanDerBeek, Movie-Drome, 1965.

Fonte: acervo pessoal

Enquanto a Nouvelle Vague repercutia na França a partir das salas de cinema, a Arte Cinética era um assunto de destaque no meio cultural a partir das galerias de arte. A relação entre formas visuais que se movem por um mecanismo próprio tornava essa forma de arte o que de mais conceitualmente próximo havia entre as artes plásticas e o cinema, mais até que a videoarte que começava a surgir, pautada pela emissão de luz. O princípio por trás da proposta do movimento, no entanto, estava bem longe de ser novidade. Ao longo de séculos, diferentes culturas incorporaram algum tipo de movimento real a artefatos projetados com o propósito exclusivo de oferecer satisfação estética (MALINA, 1974, p. v). Foi apenas no século XX, no entanto, que tais objetos alcançaram o status de belas artes visuais. Na década de 1950, com cada vez mais artistas embrenhados nesse tipo de arte, entre outras novas experiências artísticas e avanços da ciência e da tecnologia, a Arte Cinética proliferou e se expandiu (MALINA, 1974, p. v). Entre os tipos de obras que o movimento produziu, estão:

1. Objetos pictóricos e esculturais que incorporam movimento e mudanças de cores com o tempo, provocado por:
 - (a) sistemas ópticos, mecânicos, magnéticos, eletromecânicos e eletrônicos,
 - (b) reações químicas e fluxo de líquidos.
2. Objetos nos quais as mudanças com o tempo são aleatórias, programadas ou responsivas à intensidade ou frequência de uma entrada de som e até mesmo às características das ondas cerebrais alfa.
3. Experiências visuais proporcionadas por projeção de slides, técnicas de cinema e televisão. (MALINA, 1974, p. v).

Os integrantes da Arte Cinética tinham como primeiras referências de abstrações de tempo e espaço, em que um movimento mecanizado desestabilizava estruturas formais, as

máquinas ópticas e esculturas mecânicas de Marcel Duchamp, Vladimir Tatlin e László Moholy-Nagy, bem como os móveis de Alexander Calder. O movimento das obras podia ser provocado por motores, caso de Naum Gabo, ou por meio de uma estrutura sensível às correntes de ar do ambiente em que eram expostos, caso de Calder. O intuito era introduzir o elemento tempo nas obras, permitir refletir sobre a importância da tecnologia mecânica no mundo moderno e explorar as capacidades da visão humana (ART, 2020, p. 1). Entre os efeitos adotados pelo cinetismo estavam alguns de luz e som, que desmaterializavam a estrutura e a estaticidade do objeto de arte, de modo a proporcionar uma experiência visual e sensorial de tempo e espaço, tal qual a premissa do cinema.

Já o movimento artístico rendeu experimentos em que os movimentos de cada obra podiam ser reais ou virtuais. "Trabalhos inerentemente estáticos de duas e três dimensões convidavam à manipulação e o movimento do espectador para ativar a presença dinâmica do objeto" (KINETIC, 2020, p. 1). Ilusões ópticas eram outra estratégia, mesmo em telas estáticas. Elas foram adotadas na obra de Victor Vasarely e Bridget Riley, cujas abstrações geométricas distorciam a percepção do espectador, simulando volumes ou movimentos com que buscavam subverter a forma plana e tangível. O nome de maior destaque da Arte Cinética é mesmo o do húngaro Vasarely (1908-1997), que desenvolveu sua carreira em Paris. Ele começou atuando no *design* de cartazes e artes gráficas, mas é mais lembrado por seu envolvimento na Op Art dos anos 1960. Foi só depois da exposição em Paris na Galerie Denise René, em 1955, que Vasarely migrou para a pintura, com um estilo característico de pura abstração geométrica de artistas como Kazimir Malevich e Piet Mondrian, de quem herdou as formas simples na ilusão de ótica. Em 1955 ele escreveu seu famoso Manifeste Jaune (Manifesto Amarelo) para a exposição Le mouvement (COLLECTION, 2020, p. 1).

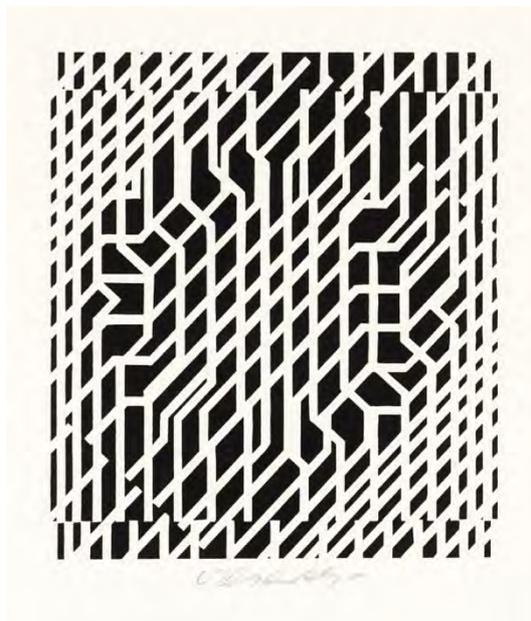


Figura 5: Victor Vasarely, Sem título, 1963.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/vasarely-untitled-p08221>

O jogo de simulação de tridimensionalidade, cores, luzes, sombras e reflexos, a profundidade plural e diversa de volumes, os movimentos rítmicos e cíclicos, todas as capacidades das obras da Op Art e, principalmente, da Arte Cinética elaborada com mecanismos elétricos aproximam muito as artes plásticas das habilidades de experimentação óptica que o cinema proveu, além de oferecer um repertório rico de criação imagética abstrata. Transferir esse repertório para o cinema de circulação comercial é uma proposta improvável. Não para Clouzot. Em seu último longa-metragem, *A Prisioneira* (*La prisonnière*, França / Itália, 1968), o cineasta francês saturou a trama, passada no universo das artes plásticas e exposições, da visualidade da Arte Cinética, sem alcançar grande repercussão. Quatro anos antes, porém, seu filme inacabado, com dinheiro americano e a estrela Schneider, mas sem restrições expressivas nem o pretexto do ambiente das galerias de arte, já trazia imagens que puderam com mais potência e propriedade atestar a influência desse movimento – no entanto, somente décadas mais tarde.

A montagem da estória

Clouzot tinha a seu dispor uma condição ímpar, ainda mais se considerada a proposta experimental de *O Inferno*, já evidenciada desde o roteiro: orçamento com carta branca do

estúdio americano Columbia para a produção. Entre os experimentos visuais empregados pelo cineasta em *O inferno* estão criações inspiradas na Op Art e, principalmente, na arte cinética, além de também se influenciar sonoramente pela música eletroacústica. Da mesma maneira que o protagonista Marcel (Reggiani) e a narrativa parecem se perder entre realidade e a fantasia de seu ciúme obsessivo pela esposa Odette (Schneider, no auge da beleza e da fama), o filme tinha como proposta arrastar o espectador para o mesmo embate entre percepções conflitantes. O documentário sobre ele deixa claro que o próprio Clouzot chegou a um nível tão excessivo, senão também obsessivo, de perfeccionismo em sua intensa busca pela medida certa de efeitos durante as filmagens, que acabou sofrendo um enfarte e, assim, parando e inviabilizando a continuidade da produção.

A sensação conspiratória deixa de ser do ciumento protagonista, e passa a ser nossa: fomos arrastados para dentro de um filme-fantasma, com planos que sobrevivem feito esfinges, nos atraindo para a sua própria impossibilidade. *L'Enfer* é uma espécie de canto de sereia, onde conhecemos a lenda ou a artificialidade que nos seduz, mas ainda assim nos sentimos tragados por seu magnetismo. (ANDRADE, 2010, p. 1)

O documentário permite à sua maneira completar um sentimento díspar que o próprio Clouzot acreditava ser irreproduzível sobre a experiência de seu personagem principal, pois resgata em terceira pessoa, ao menos como possibilidade, tanto o enigma pretendido pelo diretor com o filme quanto as razões de sua inviabilidade quando mal começava a tomar forma. "Pois *L'Enfer* só pode ser a representação do inferno enquanto um filme inacabado, acessível em seu fracasso" (ANDRADE, 2010, p. 1).

Embora seja discutível chamar um filme incompleto de fracasso, já que ele sequer chegou a existir como tal, o trabalho de Bromberg e Medrea oferece certo teor de completude, impossível para Clouzot. Porém, o documentário o faz mais justiça ao restaurar pela pesquisa e depoimentos de testemunhas das filmagens os resquícios da obra de 1964 enquanto mística, de que sua história, a ficcional e a fatural, permanecem em boa medida um inquietante mistério. Em sua crítica para a revista *Cahiers du cinéma*, Stéphane Delorme ressalta que o álibi onírico autoriza todas as visões, sem limites para a imaginação, com resultados indo do sublime ao ingênuo (DELORME, 2009, p. 73).

O inferno está na encruzilhada da modernidade. As geometrias em fundo preto lembram os créditos de *Um corpo que cai* (1958), o coração do experimento, a cor, anuncia a ousadia de Antonioni em *O deserto vermelho* (1964), e Clouzot inventa, antes de Bergman em *Persona* (1966), a sobreposição entre duas partes do rosto mescladas. (DELORME, 2009, p. 73)

O autor cogita o que teria sido de *O inferno* se Clouzot o tivesse terminado. "Uma cúpula *kitsch* nascida do voluntarismo de um velho cineasta que sonha em ser moderno?" (DELORME, 2009, p. 73). Ele lembra que o filme seguinte de Clouzot, *A prisioneira*, tinha uma receita equivalente com visual onírico e geometria, e não marcou a história do cinema, exceto como curiosidade. A partir das entrevistas do documentário, Delorme indica que os jogos abstratos de luz ou de formas chegam a ter um caráter erótico e ambíguo. "Romy Schneider está olhando para a personagem que ela deveria enlouquecer ou o cineasta que testa iluminação, reflexos, maquiagem?", ele questiona, se indagando também se são tomadas ou testes (DELORME, 2009, p. 75). O autor lembra que o roteiro teria sido importante para trazer mais informações, talvez até esclarecendo tais dúvidas. Porém ele entende o valor da atualização da obra no documentário.

Mas devemos tomar este filme pelo que ele é: um gesto de exumação de fulgurâncias. Porque o que se reconstrói não é o filme de Clouzot, que em todo o caso fica inacabado e só pode ser sonhado, mas fragmentos em que os testes importam tanto, ou até mais, que a filmagem realizada. Tomadas isoladas umas das outras, expostas como grandes pinturas - tanto quanto retratos de Romy Schneider. Este documentário é, em última análise, contemporâneo da exibição em massa de cinema no museu: devemos lamentar a encenação ou, pelo contrário, felicitar-nos pelo fato de os documentos quentes serem transmitidos ao maior número de pessoas possível? (DELORME, 2009, p. 75).

Clouzot se dedicou com afinco a produzir interferências visuais impossíveis no mundo natural em boa parte das imagens efetivamente rodadas e arquivadas por décadas. Essa qualidade ele alcançou por meio da maquiagem, lentes de multiplicação ou distorção da imagem, a iluminação de fontes móveis e multicoloridas, mas também na montagem, criada pela mescla de imagens previamente filmadas – caso dos trechos aqui analisados. Estes casos destoam da multiplicação dos corpos em cena por conta do uso de algumas dessas lentes, um tipo de sobreposição que pertence ao universo da cinematografia. Nessa proposta de combinar o que dois ou mais enquadramentos captaram, há três momentos de particular interesse no filme de 1964 que evidenciam o uso também experimental de

montagem de imagens em sobreposição, o que pode atestar a participação da montadora Madeleine Gug, diretamente ou por meio de alguém da equipe envolvido na edição, em algum momento anterior ao arquivamento do material.

Por mais que haja um roteiro com anotações do diretor arquivado na Cinemateque Française, não se pode prever em qual momento do filme exatamente cada uma dessas cenas teria aparecido numa versão final. Na mais simples delas, uma cena em que Odette está deitada no chão, adormecida, desmaiada ou morta, é quando uma imagem de água corrente começa a se sobrepor à dela, uma bem provável colagem de imagens. A roupa e o cabelo da atriz seguem intactos conforme corre a água. Há outras imagens do casal por trás de uma parede d'água, com ambos despertados, mas a fonte da água é vertical. A atriz trespassa a lâmina d'água com sua língua.



Figura 6: *O inferno (L'enfer, França, 1964)*, de Henri-Georges Clouzot

Outra sequência mostra meio quadro ocupado pelo rosto de Marcel, completado pela metade do rosto de Martineau (Jean-Claude Bercq), pivô de todo o ciúme e, por fim, pelo da própria Odette. Com o quadro dividido verticalmente ao meio pelo *soft wipe* (apagamento suave) fixo. Essa sobreposição de rostos é um efeito de transição produzido durante a montagem do filme. As metades dos rostos de Marcel, Martineu e Odette em primeiro plano, encarando a câmera, em cores, são unidas de modo tão exatamente simétrico quanto possível para as imagens captadas.



Figuras 7: *O inferno* (*L'enfer*, França, 1964), de Henri-Georges Clouzot

Tal exatidão faz pensar que essa sequência não seria a de um delírio, sonho ou imaginação de Marcel, mas sim uma perspectiva externa de Clouzot comentando, conjecturando ou estipulando imageticamente o tipo de confusão sobre identidades, desejos, investidas, culpas e projeções sobre o suposto triângulo amoroso que o filme sugere. Faz parte do desafio de *O Inferno* lidar com a constante ambiguidade de avaliar se cada cena é um registro objetivo do universo real da ficção, do que se passa na mente do protagonista ou comentários visuais do diretor. O que Jean Vigo havia realizado 30 anos antes numa única cena de *O Atalante* (*L'Atalante*, 1934), sobrepondo um mergulho de seu protagonista ao seu sonho – ou lembranças – de sua amada, imagem objetiva combinada à imagem mental, Clouzot usou para nortear seu filme, mesmo na relação sequencial das imagens. Essas sobreposições explicitam e reiteram tal dinâmica simultânea num único quadro.

A terceira e mais complexa composição imagética que merece destaque é uma sequência de *wipes* de linhas divisórias irregulares – a mescla parece diagonal e assimétrica – numa agitada feira de rua. Nela, cada registro ou ângulo de uma multidão se interpõe parcialmente a outros, fazendo com que as imagens dos transeuntes desapareçam umas nas outras, mesclando sobreposições a dissoluções, num conjunto de grande complexidade visual, até por quase todas as pessoas em cena estarem em movimento.



Figuras 8: *O inferno* (*L'enfer*, França, 1964), de Henri-Georges Clouzot

Essa maneira técnica de mesclar imagens, expõe a sobreposição enquanto tal, já que não forma um todo coeso de uma diegese única em termos de tempo e espaço. Isso já havia sido feito de forma mais reiterada por alguns realizadores desde as vanguardas dos anos 1920, como visto nos casos de Epstein, Gance e Vertov. Entretanto, além das cores e sons, o que o distancia ainda mais o trabalho de Clouzot no filme e o de todos esses cineastas em termos de montagem de imagens em sobreposição é a qualidade ambígua entre o real dentro do enredo do filme, o que é alucinação de Marcel e o que é uma interpretação do diretor sobre o que se passa com ele no enredo. Não se trata de um exercício construtivista rítmico, estético e conceitual, como em Vertov, nem de relações e reflexões proporcionadas por uma consciência externa à trama, como fazia Gance. De toda forma, Clouzot mantém o objetivo de investir tudo na composição de um personagem complexo e doentio, Marcel, por meio do que compõe no interior das imagens.

O documentário de Bromberg e Medrea traz como extra em seu DVD outro documentário, como material complementar das entrevistas realizadas com a equipe usada por Clouzot na produção de 1964. Chamado de *Eles viram O Inferno* (*Ils ont vu l'Enfer*, França, 2009), foi dirigido e montado por Pauline Richard – ainda que os créditos iniciais também mostrem "um filme de Serge Bromberg e Pauline Richard". O filme traz detalhes técnicos sobre como o orçamento de que Clouzot dispunha não visava pagar centenas de extras nas filmagens nem cenários grandiosos, mas sim viabilizar a experimentação estética nos testes

pré-filmagens principais. Entre os entrevistados estão o então assistente de direção e futuro cineasta de renome Costa-Gavras, o estagiário de assistente de direção Bernard Stora, o cenarista assistente Jacques Douy, o responsável pelos efeitos especiais Eric Duvivier, o assistente de câmera William Lubtchansky, o artista de efeitos luminosos Joël Stein, a continuista Nguyen Thi Lan, além da viúva Inès Clouzot. Douy revela que o filme seria montado por Madeleine Gug, que já havia trabalhado com Clouzot em *O Salário do Medo* e *Diabólicas*. A cinematografia ficou a cargo de Andréas Winding.

A montagem da história

Entre as entrevistas dos dois documentários, Costa-Gavras atesta o quanto Clouzot estava fascinado pela pintura de Vasarely enquanto elaborava a concepção visual de *O Inferno*. Outra forte referência recente do diretor, em colaboração com Duvivier, foi *Images du Monde Visionnaire* (França, 1963) do poeta belga Henri Michaux, filme documental sobre os tipos de imagens que a mente cria sob influência de substâncias psicotrópicas, como a mescalina e haxixe.

Sobre a sequência na feira livre repleta de sobreposições, Lubtchansky fala de uma placa de vidro de três metros por dez centímetros na filmagens. Segundo ele, Clouzot pediu para espalhar nela dioptrias de diferentes forças em círculos que funcionavam como um efeito de óculos bifocal, para colocar diante da câmera em *traveling*. O foco fazia segmentos da imagem da multidão ganharem um efeito de zoom em distorção. Douy cita uma espelho planimétrico diante da câmera usada num dos planos da sequência (ELES, 2009). Enquanto as cenas de fontes de luz e objetos cinéticos feitas em estúdio indicam a possibilidade de serem só testes para tomadas definitivas posteriores, essa cena cheia de extras em locação com agenda apertada – haveria uma obra no rio junto ao hotel em que Marcel trabalha e vive com Odette logo após as filmagens – é complexa demais para futuro descarte.

Lubtchansky e Douy não mencionam que a sequência também mescla o efeito das placas de vidro com *wipes* de transição de montagem que geram sobreposições da multidão – assim como em parte da corrida de Marcel –, em que cada imagem surge verticalmente parcial. Os extras registrados também são exibidos parcialmente sobrepostos aos da imagem seguinte, numa espécie de caleidoscópio de pessoas que se fundem simultaneamente umas às outras em diferentes pontos de um mesmo espaço amplo filmado em diferentes momentos

e ângulos (ELES, 2009). Há no filme de Bromberg e Medrea um trecho, esse provavelmente sim um teste pré-produção, em que o próprio Clouzot circula entre a multidão numa composição de *wipes* e sobreposições tão complexa, que é difícil delimitar onde começa e termina cada efeito, seu rosto sendo sobreposto ao de vários transeuntes.

Além de objetos cinéticos, entre as técnicas e soluções utilizadas estavam emprego de lentes raramente usadas no cinema, como a Kaleidoscope (que divide a imagem em diversos segmentos iguais) e outras de distorção, superfícies reflexivas, inversão de cores na filmagem, maquiagem para simular filtros de cor, filtros de luz, fontes móveis de iluminação, vaivém de zoom acelerado cada vez mais rápido de modo a criar com luzes e sombras o que Lubtchansky chama de "coitos óticos". Exercícios pré-filmagem com fonte circundante de luz torna dúbia uma expressão facial fixa, parecendo revelar outras pelo simples jogo de luz e sombra. Stein explica no documentário principal que a ideia de instabilidade, da não-segurança visual, era uma meta da cinematografia de Clouzot, de modo a traduzir as incertezas do ciúme do protagonista em questionamentos da lógica visual. Coube ao artista Jean-Pierre Yvaral, filho de Vasarely, e a Stein criar os objetos de arte cinética que geraram tais efeitos (O INFERNO, 2009).

Um recurso com que Clouzot pôde contar, que não estava disponível para a maior parte das vanguardas dos anos 1920 era a trilha sonora. O som do filme complementaria esse efeito de instabilidade visual como ponto de partida dessas distorções das imagens, com uma qualidade polifônica e alucinatória adicional, análoga a elas, conforme dá pistas o único rolo de 30 minutos de testes sonoros. Gilbert Amy, compositor de *O inferno*, lembra que Clouzot sabia que a música também vivia um momento de questionamentos de experimentações não lineares, como a incidental e a eletroacústica, sem se pautar pelas chaves intelectual nem intuitiva. Esse repertório o estimulava a experimentar também com esse aspecto do filme (ELES, 2009).

Marion Schmid lembra que Clouzot era visto como o "Hitchcock francês", graças a filmes de suspense como *Cartas anônimas* (Le Corbeau, França, 1943), *O salário do medo* (Le salaire de la peur, França, 1953) e *As diabólicas* (Les diaboliques, França, 1954). Seus filmes fizeram dele um diretor popular e respeitado. Porém, diferente da autoria que reconhecia no inglês, a nova geração do cinema francês, a Nouvelle Vague, que despontou no fim dos anos 1950, considerava seu trabalho tecnicamente perfeito, mas intelectual e esteticamente fácil (SCHMID, 2014, p. 1-2).

Clouzot agora era visto como parte da velha guarda, do *'cinéma de qualité'* – academicismo que apenas repetia fórmulas já consagradas de se produzir conteúdo audiovisual –, o que essa nova geração, da qual Godard fazia parte, se esforçava para superar com novas técnicas e nova estética. A disposição para a experimentação e a reinvenção de sua própria reputação artística faz pensar que Clouzot vivia um desafio pessoal relacionável ao de Hitchcock, que quatro anos antes também tinha buscado romper padrões artísticos com *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960). O resultado não poderia ser mais distinto, porém de um potencial tal que, mesmo com apenas parte das filmagens concluídas, é possível atestar o quanto de pesquisa e ousadia Clouzot se propôs a investir, conforme o documentário de Bromberg e Medrea indicam. O francês trouxe de outras formas de arte os meios de expansão das possibilidades expressivas do cinema (SCHMID, 2014, p. 2-3).

Clouzot pintava, colecionava arte, frequentava exposições e tinha acesso a grandes artistas, como Pablo Picasso, sobre quem dirigiu o documentário *O mistério de Picasso* (*Le Mystère Picasso*, França, 1956). Mas foi seu encontro com Victor Vasarály que ajudaria a nortear sua concepção visual em *O inferno*. O intuito do cinetismo é "expandir a consciência perceptiva do público e alertar os espectadores para a instabilidade e polissemia do espaço pictórico – e, por extensão, do mundo das aparências – que eles apreendem" (SCHMID, 2014, p. 15). Para Clouzot, o cinetismo inerente ao cinema (pré-digital) estava defasado em relação a outras artes visuais. A Arte Cinética poderia proporcionar fenômenos mais complexos de percepção em seu intuito de experimentação fílmica.

A história da montagem

O Inferno também sobrevive em alguma medida em duas outras obras, *A Prisioneira*, que o próprio Clouzot dirigiu como filme seguinte e derradeiro de sua carreira, cheio de efeitos visuais e auditivos que lembram o anterior, e *Ciúme - O Inferno do Amor Possessivo* (*L'enfer*, França, 1994), que Claude Chabrol dirigiu a partir do roteiro de Clouzot, que permite entender melhor a trama inconclusa de 1964, ainda que sem a proposta estética experimental do filme original. Schmid (2014) aponta uma relação temática além ao citar o livro *Em Busca do Tempo Perdido* (1913), de Marcel Proust, cuja concepção sensorial do tempo é uma possível inspiração da organização espaço-temporal de *L'Enfer*.

O Inferno e *Em Busca do Tempo Perdido* se assemelham, segundo a autora, pela aceleração e desaceleração do tempo ao longo da narrativa, solução que também serve às reflexões teóricas de Proust sobre a subjetividade da percepção temporal. Clouzot empresta do surrealismo o choque de imagens em sua alternância entre presente e passado, com suas fronteiras fundamentais apagadas, leia-se na continuidade e legibilidade de seus *flashbacks*, recurso que ele já tinha adotado de modo convencional em *Manon - Anjo Perverso* (Manon, França, 1949) e *A Verdade* (La Vérité, França/Itália, 1960). O que impulsiona a narrativa associativa no espaço e no tempo de *O inferno*, segundo Schmid, é a memória e a experiência sensorial, do protagonista e, conseqüentemente, do público. Porém, essa qualidade no filme é realmente audiovisual por completo, não se limitando ao aspecto visual.

Como na *Recherche*, as sensações auditivas (o barulho de trens se aproximando, um telefone tocando, o som de água corrente, o guincho de pneus de carro) acionam o que Proust chama de 'memórias involuntárias', ou seja, uma forma de memória sensorial armazenada não ao nível do intelecto, mas do corpo. Ao contrário de sua memória voluntária homóloga, essas memórias corporificadas oferecem um acesso mais completo ao passado, na medida em que recriam as ricas impressões sensoriais (perfumes, sons, odores, cores) que acompanharam a experiência inicial. A divisão entre lembrar (Marcel no presente) e eu lembrado (o Marcel mais jovem visto em *flashback*), como na *Recherche*, visa acima de tudo facilitar as mudanças entre o passado e o presente. No entanto, ao contrário do romance de Proust, em que o Narrador ganha maior sabedoria e compreensão do mundo à medida que atinge a maturidade, a paranóia de Marcel em *L'Enfer* aumenta com o tempo e, portanto, nem distância crítica através da experiência, nem transcendência através da arte é possível. (SCHMID, 2014, p. 10-11)

Ao optar por uma construção dramática e uma condução narrativa apoiadas em experiências ligadas a percepções, memória e consciência, Clouzot exemplifica o que Deleuze chama de 'imagem-tempo', tipo de relação que o cinema começou a explorar no pós-guerra, notadamente com o também francês Alain Resnais. Enredos de causa e consequência deram espaço a elaborações semelhantes às de Proust, que tiveram marcante influência num tipo de cinema mais voltado para a experimentação artística que ao sucesso de bilheteria. Tanto *Em Busca do Tempo Perdido* quanto *O Inferno* exploram os limites da percepção sensorial e da cognição.

Experimentos subversivos – muitas vezes puramente formais – das vanguardas são recuperados para um cinema moderno de subjetividade, em que o espectador precisa

enfrentar um grau avançado de complexidade perceptiva e emocional. "Ao dispensar os opostos binários (convexo / côncavo, imóvel / móvel, forma / padrão, etc.) e colocar em primeiro plano o pluridimensional" (SCHMID, 2014, p. 22). Essa capacidade de gerar dúvidas motiva Clouzot na construção do retrato dúbio da paranoica de Marcel. Segundo a autora, enquanto Hitchcock usava efeitos visuais em cenas específicas de filmes como *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, EUA, 1945), em parceria com Salvador Dalí, e *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, EUA, 1958), auxiliado pelo designer Saul Bass, em *O Inferno* forma e conteúdo são estruturados entidades inseparáveis (SCHMID, 2014, p. 23-24).

O filme de Chabrol priorizou a motivação psicológica e a causalidade, considerando a narrativa atrelada à memória e pautada por efeitos visuais cinéticos previstos por Clouzot um obstáculo para tal finalidade (SCHMID, 2014, p. 32). Soluções conhecidas, como som amplificado e distorcido, mudanças abruptas de ângulo da câmera, imagens borradas, espelhamento, enquadramento antinaturalista e descontinuidade marcam o delírio do protagonista no filme de 1994. O resultado, como nota Schmid, é uma narrativa ambígua, mas não alucinatória. Chabrol, cria da Nouvelle Vague, visava estabelecer um cinema como forma de arte autônoma, não um mero desdobramento da literatura, teatro e artes plásticas. Para Clouzot, essa autonomia resultaria em novas formas de expressão fílmica pelo diálogo entre o cinema e as outras artes (SCHMID, 2014, p. 333-334).

Com a popularização do vídeo a partir dos anos 1970, a experimentação com imagens voltaria mais para o cinema expandido e a videoarte, exibidos em museus e galerias, e depois no videoclipe impulsionado pela indústria fonográfica e o canal MTV, na década seguinte. A maior parte cabia – como ainda cabem – nas colagens a partir de *chroma key*, imagens criadas com intuito de verossimilhança para serem lidas como uma única. Uma exceção foi Godard, com sua série documental televisiva *História(s) do cinema* (*Histoire(s) du cinéma*, França, 1988-1998), do Canal+, entre outros trabalhos em vídeo. Entretanto, por mais notório que seja para a imprensa, pesquisadores e cinéfilos, o cinema de Godard, ainda mais quando mais experimental, nunca visou investimentos de Hollywood para colaborar na viabilização e visibilidade da obra. O potencial quase completamente perdido do projeto de *O Inferno* deve ser considerado pela capacidade de divulgação de uma forma de pensar e montar imagens – além de estruturar tramas – que expandia o alcance das vanguardas dos anos 1920, assim como o alcance ao público para além de cineclubes, museus, galerias e demais ambientes disponíveis para a experimentação audiovisual.

Considerações finais

Com *O Inferno*, Clouzot experimentou construções imagéticas que contribuiriam para a evolução conceitual da estética e da capacidade de criação de sentidos da montagem cinematográfica. Impregnado de experimentações em sobreposições e justaposições de elementos visuais, fosse com lentes ou novas exposições da película, o filme, ao mesmo tempo, sempre teve durante sua produção o intuito de uma posterior circulação ampla, não restrita a ambientes de cultura seletos, como galerias ou museus. Trata-se, portanto, de propostas em que o experimental, desobrigado de demandas verossímeis, prevê o acesso direto a um público típico do circuito exibidor comercial, situação que o cálculo financeiro da indústria cinematográfica quase nunca permite. No entanto, além da ambiguidade narrativa, pela perspectiva das vanguardas de quarenta anos antes, *O Inferno* teria o som e as cores para intensificar a complexidade das relações de montagem, como os dois documentários produzidos sobre seus bastidores adiantam e, em boa medida, detalham.

Por mais que não tenha chegado a ser concluído, *O Inferno* teve aporte orçamentário da Columbia Pictures para poder dispor dessa distribuição ampla quando pronto. Chamariz para tanto não faltava. Clouzot era um diretor premiado, Schneider uma estrela jovem e já consagrada, a trama era envolvente e sensual, a abordagem muito criativa e ousada. Esse grau de exposição comercial posterior das soluções visuais vanguardistas, se por um lado desvirtua seu caráter de acesso restrito, representa também o poder de renovação das práticas hegemônicas de elaboração visual, o que permite que algumas raríssimas obras de grande produção e alto orçamento se aventurem pelas searas da experimentação estética.

É o plural, o composto e o simultâneo que norteiam a conflitiva ambiguidade da montagem em sobreposições de Clouzot em *O inferno*, que na qualidade de obra inacabada, posteriormente refilmada por Chabrol sem a mesma premissa estética experimental, só é conhecida por trechos incompletos originais enxertados noutra obra, a de Bromberg e Medrea, peças de um quebra-cabeça que nunca se conclui. O documentário premiado, assim como o extra incluso no DVD, só fornece mais pistas da ousadia de Clouzot, sem nunca trair a qualidade enigmática e fragmentária do filme inconcluso de 1964.

Embora nunca tenha sido influência nítida de uma produção ou uma filmografia de ampla distribuição que tivesse capacidade de marcar a Arte Cinética como um subsídio

estético para o cinema reconhecido historicamente, existem indicações consistentes de que isso poderia ter ocorrido como marco na carreira de Clouzot, bem como do cinema francês e do internacional, se ele tivesse concluído *O inferno*. A interrupção abrupta das filmagens e o subsequente arquivamento do material filmado privou o público de um filme que, independente das críticas negativas e bilheteria mundial, teria uma distribuição à altura do investimento da Columbia Pictures e seria inevitavelmente comentado por seu aspecto visual tão incomum e ousado para uma produção daquela época e mesmo de posteriores. Dificilmente as relações entre a obsessão de Marcel, projetada na estética e na estrutura do filme, e a contribuição da Arte Cinética deixariam de sustentar análises que podem ser feitas mesmo com apenas parte do que foi filmado, arquivado e revelado ao mundo em 2009 por Bromberg e Medrea.

Nem Hitchcock, a quem Clouzot é frequentemente comparado, dedicou tanto afincamento a uma estética alternativa aos preceitos do cinema clássico de modo estrutural em seus filmes, reservando influências como a do surrealismo a cenas e sequências pontuais de obras predominantemente clássicas em suas relações audiovisuais. Ainda que fosse um longa-metragem de formato padrão de exibição, *O inferno* permitiria pensar o cinema novamente como processo, de um modo profundamente visual e atrelado a referências externas a essa forma de arte, como sempre se revelaram seus marcos históricos de renovação estética. Na encruzilhada da modernidade, conforme avalia Delorme na Cahier du Cinéma, o filme reunia vários tipos de experimentação em composição visual, entre eles alguns que outros cineastas usariam de modo pontual. A concentração desses efeitos numa obra amplamente distribuída de um autor renomado em uma época ávida por renovação artística facilmente permitiria que *O inferno* se tornasse uma referência, mesmo que pelo excesso, mesmo que como algum tipo de erro pela perspectiva da crítica.

Enquanto o cinema se expandia por espaços e contextos além das salas de exibição nos Estados Unidos, Clouzot fez o movimento contrário. Absorveu uma vivência artística marcante reunida em espaços como galerias e museus, para enriquecer e renovar o cinema na sua forma habitual de exibição, por meio de modos de ser estruturar uma narrativa que também não primavam pela clareza de suas causas e consequências, nem mesmo da distinção entre realidade e fantasia, tampouco a objetividade da percepção temporal.

Tempo, espaço e mesmo planos se evidenciam como híbridos, plurais, diversos, em combinações complexas especialmente quando em sobreposição visual, em meio ao

empilhamento de suas técnicas constitutivas, das mais rústicas às mais recentes tecnologias. Um “plano” é, cada vez mais, uma composição de “planos”. Que estes se apresentem claramente múltiplos, sobrepostos, parciais dentro uns dos outros, num filme calcado na dúvida, impede até a transcendência através da arte, conforme Schmid (2014). O espaço pictórico polissêmico de Clouzot permite variadas interpretações de seus fenômenos visuais, sendo o documentário que relevou *O inferno* ao mundo apenas uma delas. É essa qualidade do filme que, apesar de sua estética bem específica, atrelada a um movimento artístico, reverberaria e ganharia popularidade por meio da videoarte e de parte da produção em massa de imagens videográficas de outros realizadores nas décadas seguintes.

Referências

ANDRADE, Fábio. **O Inferno de Henri-Georges Clouzot (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot), de Serge Bromberg e Ruxana Medrea (França, 2009): Enfim, o inferno**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/lenferclouzot.htm>. Acesso em 5 nov. 2020.

ART term: kinetic art. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/k/kinetic-art>. Acesso em 29 dez. 2020.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. Nova York: McGraw-Hill Education, 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006, p. 55-88.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006, p. 143-158.

COLLECTION online: Victor Vasarely. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/victor-vasarely>. Acesso em 30 dez. 2020.

CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia. **The film experience: an introduction**. Boston: Bedford/St. Martin's, 2018.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DELORME, Stéphane. Les Cercles de l'enfer – sur L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot. In: **Cahiers du Cinéma**, Novembro 2009 – n°650, p. 72-75.

O Inferno, de Henri-Georges Clouzot: entre a montagem da estória, a montagem da história e a história da montagem | Fabiano Pereira de Souza; Laura Loguercio Cánepa | p. 367-390

ELES viram o inferno (Inferno). Direção: Pauline Richard. Paris: Losbster Films, 2009. 57 min., son., color.

KINETIC art. (sem autor). Disponível em:
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/kinetic-art>. Acesso em 28 dez. 2020.

MALINA, Frank J. (edit.). **Kinetic art: theory and practice. Selections from the journal Leonardo.** Nova York: Dover Publications, 1974.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media.** Cambridge: MIT Press, 2001.

O INFERNO de Henri-Georges Clouzot (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot). Direção: Serge Bromberg e Ruxandra Medrea. Paris: Losbster Films, 2009. 95 min., son., color.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** Campinas: Papyrus Editora, 2006, P. 109-142.

SCHMID, Marion. Henri-Georges Clouzot's L'Enfer: Modern cinema at the crossroads of the arts. In: **Modern Language Review**, vol. 109, no. 1 (Janeiro 2014), pp. 75-95. Disponível em:
<https://doi.org/10.5699/modelangrevi.109.1.0075>. Acesso em 29 out. 2020.

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 29/05/2024

PENSAR O PRESENTE, REINVENTAR O PASSADO: O COMUNISMO ITALIANO VISTO POR NANNI MORETTI

Juliana Rodrigues Pereira¹

Pedro Plaza Pinto²

Resumo: “O que significa ser um comunista?” é a pergunta que Nanni Moretti tentaresponder em alguns de seus filmes. Com algumas variações, ela é repetida em *La sconfitta* (1973) e *Palombellarossa*(1989) e está implícita em *La cosa* (1990) e *O melhor está por vir (Il sol dell'avvenire, 2023)*. O esforço para respondê-la não é uniforme e está repleto de interrupções e descontinuidades, alternando entre um registro documental que parece minimizar a interferência do realizador e registros ficcionais elaborados a partir de elementos reconhecíveis do presente e do olhar retrospectivo que evidencia o papel rememorativo e especulativo do cinema na construção de um passado inventado ou de um futuro possível. E se o passado tivesse sido diferente? O objetivo deste artigo é refletir, por meio dos estudos sobre narratividade, sobre excertos dos mencionados filmes do produtor, diretor e ator. O procedimento metodológico da análise fílmica fornece pistas sobre como o cinema de Moretti se utiliza de diferentes materiais e estilos para pensar o presente, rememorar o passado e o fabular um futuro diante das crises e das adversidades. Neste artigo, estará em jogo especialmente o trabalho com a inserção do filme de Moretti dentro do filme de Moretti.

Palavras-chave: Nanni Moretti; Análise Fílmica; Narratividade; Reflexividade; Partido Comunista Italiano.

THINKING ABOUT THE PRESENT, REINVENTING THE PAST: THE ITALIAN COMMUNISM AS SEEN BY NANNI MORETTI

Abstract: "What does it mean to be a communist?" is the question that Nanni Moretti attempts to answer in some of his films. With some variations, it is repeated in *La sconfitta* (1973) and *Palombellarossa* (1989) and is implicit in *La cosa* (1990) and *Il soldell'avvenire* (2023). The effort to answer it is not uniform and is full of interruptions and discontinuities, alternating between a documentary style that seems to minimize the interference of the filmmaker, and a fictional register elaborated from recognizable elements of the present and a retrospective gaze that highlights the rememorative and speculative role of cinema in constructing an invented past or a possible future. What if the past had been different? The

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, vinculada à linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Mestre em História pela UFPR (2018) e bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela PUC-PR (2007) e em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (2013). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5148632947008449>.

² Professor Associado do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, vinculado à linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4210264642096088>.

aim of this article is to reflect, through studies on narrativity, on excerpts from the mentioned films of the producer, director, and actor. The methodological procedure of film analysis provides clues about how Moretti's cinema uses different materials and styles to think about the present, remember the past, and imagine a future in the face of crisis and adversities. In this article, the focus will be especially on the work involving the insertion of Moretti's film within Moretti's film.

Keywords: Nanni Moretti; Film Analysis; Narrativity; Reflexivity; Italian Communist Party.

Introdução

De que forma o cinema pode pensar o presente e reimaginar o passado ou até mesmo o futuro? Se o universo fílmico de Nanni Moretti fosse um lugar, provavelmente ele se pareceria com uma biblioteca. Desde seus primeiros filmes, o realizador italiano trabalha em uma pesquisa artística que gira em torno do cinema e do seu engajamento político. São abundantes as referências diretas e indiretas a outros filmes, atores e realizadores e também ao processo produtivo do cinema, como a elaboração do roteiro e as dinâmicas dentro de um set de filmagem. Essa intenção de trazer questionamentos, em um filme, sobre sua própria produção, autoria, procedimentos textuais, referências intelectuais e recepção é chamada de reflexividade (STAM, 2003). Ela ocorre quando a obra “mostra o dispositivo (reflexividade cinematográfica) ou produz efeitos de espelho (reflexividade fílmica). Esta pode, por sua vez, remeter a outros filmes ou se autorrefletir” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 254).

Inicialmente, o conceito de reflexividade se referia à “capacidade da mente para tomar a si própria como objeto”, mas depois foi ampliado para englobar a “capacidade para a autorreflexão de um meio ou linguagem” (STAM, 2003, p. 174). Enquanto o ilusionismo está ligado ao ocultamento dos códigos e à transparência, a reflexividade opera na direção contrária, ao romper com o encantamento e colocar em evidência materiais e processos artísticos, chamando “a atenção para sua própria facticidade enquanto construto textual” (STAM, 1985, p. 1). A reflexividade é, portanto, anti-ilusionista.

Todo texto artístico é formado por outros textos, por fórmulas anônimas e suas variações, em citações que podem ser diretas ou indiretas, conscientes ou não. Nem sempre as fontes são plenamente identificáveis, uma vez que se trata de um processo sutil e dispersivo (STAM, 1981, 1985). No cinema, esses acenos a outras obras podem ocorrer tanto de forma

verbal como visual, mas, para que eles sejam reconhecidos e o processo se complete, é fundamental que haja uma referência comum, como se "como se tanto o cineasta como os espectadores fossem membros de uma vasta biblioteca audiovisual" (STAM, 1985, p. 21).

Robert Stam pontua que a arte reflexiva chama a atenção do público para a mão do artista e, no cinema, às vezes, isso pode significar um pouco mais. É o caso dos diretores que gostam de fazer aparições em cena, como Hitchcock ou Godard, mas poderíamos acrescentar outros exemplos à lista, como Woody Allen e Nanni Moretti, que foram além e protagonizaram boa parte de suas produções. Ainda assim, Stam afirma que mesmo quando fisicamente ausentes, "alguns diretores estão encarnados em personagens" (1981, p. 55). Moretti não só está dentro de seus filmes, como também incorpora nos personagens que interpreta suas próprias idiossincrasias, sua biografia, a história da sua geração e seus gostos pessoais.

Desde o início de sua carreira, nos anos 1970, Moretti se posicionou com independência, sem se atrelar a nenhuma tendência de cinema em especial. Após produzir dois curtas e um média-metragem, lança em 1976 seu primeiro longa, *Io sono unautarchico* ("Eu sou autossuficiente"), escrito, produzido, dirigido e protagonizado por ele. Assim como nas primeiras obras, as filmagens foram feitas em Super-8, formato comumente associado a filmes caseiros devido ao baixo custo e à facilidade de acesso a equipamentos e de manuseio, mas não utilizado no dito cinema profissional. Já nesse momento Moretti consegue estabelecer questões estéticas, narrativas e culturais que retornariam em obras posteriores. O filme marca a primeira aparição de Michele Apicella, personagem alter ego de Moretti presente em todos os filmes até *Palombellarossa*, à exceção de *A missa acabou (La messa è finita, 1985)*. Michele é, para Gian Piero Brunetta, o personagem epônimo da geração pós-68 e pós-revolucionária, que "está em um estado de confusão crescente porque vê desmoronar os grandes sistemas de valor e não consegue se comunicar com os textos do passado" (2014, p. 245).

A primeira exibição de *Io sono unautarchico* ocorreu no Filmstudio, um cineclube de Roma fundado em 1967 e frequentado por intelectuais e cineastas, naquele momento dirigido por Adriano Aprà. Era um local dedicado a exibir filmes clássicos e raros na versão original, de vanguarda e experimentais, novos cinemas e cinema independente, filmes underground, marginais, alternativos, jovem e das mulheres. Apesar de Moretti não ter sido aprendiz de

outros profissionais ou ter passado por alguma escola de cinema, como o Centro Sperimentale di Cinematografia, seu filme logo se tornou objeto de estudo e ele foi aclamado como um autor. Para Brunetta, os primeiros filmes de Moretti demonstram “o desejo de inventar narcisicamente uma linguagem própria, sem olhar para os mestres do passado próximo ou remoto” (2007, p. 478).

As crises e transformações do Partido Comunista Italiano (PCI) diante das conjunturas relacionadas aos anos de chumbo italiano³ são assunto ou pano de fundo de muitos dos filmes de Nanni Moretti. O crescimento e o declínio eleitoral do partido no período do secretário geral Enrico Berlinguer, o seu compromisso histórico ("compromisso storico") com a Democracia Cristã de Aldo Moro, a questão da violência e da mudança de costumes, a discussão da mudança de programa e do nome do PCI proposta no período do secretário Achille Occhetto, a dissolução em Partido Democrata de Esquerda, todos esses e mais fatores entram na equação de desequilíbrios revisitados nos filmes. Nanni Moretti consegue captar, com “excepcional *senso de oportunidade*⁴, um percurso terminal, vê a modificação e a queda progressiva e irreversível das esperanças de construir uma cultura alternativa” (BRUNETTA, 2014, p. 245).

"O que significa ser um comunista?" é o questionamento central que permeia *La sconfitta* (1973), *Palombella rossa* (1989), *La cosa* (1990) e *O melhor está por vir (Il sol dell'avvenire)*, 2023). Se nos três primeiros Moretti faz um movimento de retratar o presente, seja no registro ficcional ou documental, o último filme é um olhar ao passado pelo presente, olhar este que propõe uma reescrita especulativa da história – e se o passado tivesse sido diferente?

³ A expressão "anos de chumbo" tem relação com a tradução em italiano do título do filme *Die bleierzeit* (1981), de Margarethe Von Trotta, literalmente compreendido como "O tempo de chumbo", expressão retirada da poesia de Hölderlin. A denominação passou a ser utilizada para denominar os anos 1970 em vários países nos quais ditaduras estavam implantadas, inclusive no Cone Sul, e também para apontar o contexto italiano que está marcado pela ação armada de grupos de extrema direita e de extrema esquerda que afetam decisiva e particularmente o Partido Comunista Italiano. Não examinaremos aqui as questões atinentes à discussão histórica do período para o comunismo italiano do PCI, mas é importante frisar que a tópica dos choques vividos no período tem conexão com as transformações que se iniciam com a "revolução jovem" dos anos 1960, se modificam com a violência dos assassinatos e das ações armadas dos anos 1970 e ganham mais incrementos com a ruína do chamado "socialismo real" nos anos 1980. No pano de fundo das discussões internas ao partido está a Revolução Húngara de 1956 contra a linha do governo local e as imposições do aparato burocrático da União Soviética, que a reprimem violentamente, tema histórico que é enquadrado no filme dentro do último filme de Moretti, *O melhor está por vir* (2023).

⁴ No original em italiano, o autor utiliza a palavra *tempismo*, expressão que segundo o dicionário Treccan significa "saber agir no momento mais oportuno".

A proposta deste artigo é analisar algumas das diferentes abordagens de Moretti nos quatro filmes em relação à tópica do militante do partido, buscando evidenciar as estratégias para o estabelecimento de relações com o presente e o passado. De modo mais geral, listamos a seguir procedimentos de reflexividade e de estranhamento de níveis da narrativa, obviamente apenas alguns serão examinados neste artigo: 1) inserção de materiais de arquivo; 2) uso de imagens e sons de obras anteriores do realizador; 3) aparição repentina de personagens interrompendo a cena; 4) incrustação diferencial de locais de ação; 5) transfiguração do próprio local da ação; 6) desnivelamento transgressivo de níveis narrativos entre as histórias contadas (metalepse); 7) repetição de falas, gestos, expressões e objetos; 8) presença de uma representação dentro da representação; 9) jogo com o gesto cinematográfico de início ou finalização de uma filmagem ("Ação!" e "Corta!"); 10) sobreposição de vozes e da voz do realizador na cena; 11) disjunção entre som e imagem, ausência de lógica comum; 12) olhar do protagonista-diretor do filme diretamente para o eixo da câmera; 13) início de uma dança ou de cantoria que irrompe na cena.

A pesquisa deste artigo sobre os filmes escolhidos não pretende ser exaustiva, tampouco desenvolver discussões teóricas como foco principal. Os procedimentos metódicos da análise fílmica e da narratologia no cinema serviram-nos de marcos e balizas para o passeio pela obra do realizador. Conforme Aumont e Marie (2011), sabemos que a operação analítica do filme comporta uma diversidade de abordagens e objetivos a partir da singularidade do objeto e da busca de validação de cada estudo específico. No caso deste estudo, foram decisivas as perguntas sobre a ação de narrar, a tópica da narrativa, o modo e a focalização dos filmes, segundo as definições do estudo sintético de Gaudreault e Jost (2009) a partir de Genette (2017) e outros autores. Trata-se, aqui, de uma pesquisa sobre enunciação, sobre ponto-de-vista e sobre a utilização dos aspectos mostrativo e narrativo que são definidores do funcionamento do narrar. Cada filme regula, no seu desenrolar, o trabalho com a “distância” e com a “perspectiva” que estabelecem o conhecimento do espectador, o grau de proximidade do narrador presumido, de acordo com estas noções que são extraídas do terceiro livro da série *Figuras*, de Genette, conjunto de estudos de casos que é atualmente discutido em sua pertinência conceitual e valor nocional para a teoria narrativa do cinema.

O conceito de *metalepse* foi importante para compreender algumas das formas das transgressões entre níveis narrativos que são operadas pelas interrupções e descontinuidades

do ato de narrar o tópico estudado nos filmes, como foi possível perceber acima, na lista apenas exemplar de procedimentos utilizados pelos materiais. Particularmente, a inserção de imagens de filmes do próprio realizador dentro do filme funciona como conexão reflexiva da obra acerca do tema e da pergunta central do presente estudo. Segundo Genette, metalepse é uma passagem transgressora entre níveis narrativos, entre as "histórias" implicadas no ato de narrar (2017, p. 312-313). No cinema, são cortes decisivos entre as "histórias" do universo narrativo do filme, o filme dentro do filme, a cena dentro da cena, ângulos e perspectivas que implicam cesuras da narrativa. São mobilizadas vozes, cenas, ações, reenquadramentos, espaços cênicos, canções e atos de filmagem em favor da reflexividade dos estilos de Moretti.

Os filmes de Moretti são materiais atravessados por jogos de aproximação e distanciamento crítico. O resultado deste estudo trouxe à baila um trabalho marcado pela descontinuidade no relato e na cena, com tentativas de compreensão oscilantes, mas que tem em comum o trabalho com registros documentários e com a ficção especulativa que reorganiza os elementos da história. Jogos de relato com passados, presente e futuros do passado.

Pensar o presente

A pergunta "Por que você virou um comunista?" aparece logo no primeiro diálogo de *La sconfitta* ("A derrota"), curta-metragem de 26 minutos que marcou a estreia de Moretti como realizador, quando ele tinha 19 anos de idade. Foi filmado em Super-8, com uma câmera de baixa qualidade técnica comprada com o dinheiro resultante da venda de uma coleção de selos postais (ANILE, 2023, p. 39). O curta tem dois momentos bem demarcados, que se intercalam: um ficcional, que gira em torno do militante comunista Luciano (interpretado por Moretti) e seus companheiros, e outro documental, formado por registros de uma manifestação de metalúrgicos que ocorreu em Roma em 9 de fevereiro de 1973 e reuniu mais de 200 mil pessoas. *La sconfitta* marca também a estreia de Moretti diante das câmeras, presença que se tornaria recorrente ao longo de sua filmografia. É para Luciano que a pergunta havia sido direcionada:

Pensar o presente, reinventar o passado: o comunismo italiano visto por Nanni Moretti
| Juliana Rodrigues Pereira; Pedro Plaza Pinto | p. 391-413

Luciano: “Porque penso que seja o correto. Porque você não se sente isolado. Porque está com outras pessoas que acreditam como você em certas coisas, que vivem como você, com você. Você se torna parte de um movimento que avança em todo o mundo, que vê a realidade e tenta transformá-la”.

Porém, o que parece um retrato positivo do comunismo aos poucos dá lugar ao estranhamento e à desilusão — seria a derrota a qual o título do filme se refere? A resposta idealista de Luciano é seguida por um episódio em que ele, depois de se fixar por alguns instantes na manchete de *L’Unità*, jornal produzido pelo PCI, desiste de entregar exemplares de porta em porta e deixa todos caírem no chão. Em uma conversa com outro amigo, Luciano se mostra hesitante em relação aos “desejos das massas” e pouco preocupado com as futuras gerações. No segmento documental, essa derrocada também pode ser percebida, principalmente pelo estranhamento incutido na banda sonora. As imagens da multidão em marcha pela cidade, segurando cartazes com palavras de ordem e bandeiras vermelhas, são inicialmente acompanhadas de “Venne maggio”, canção que integra o álbum de Ivan Della Mea “Il rosso è diventato giallo”, lançado em 1969, e cuja letra menciona diretamente o PCI e exalta a esperança para lutar. Em outros blocos que mostram a manifestação, a canção que embalou a geração pós-1968 cede lugar a um diálogo sobre diferentes maneiras de preparar ostras, retirado de um programa de televisão, e a um comentário sobre uma partida de futebol, de uma transmissão de rádio. A disjunção entre som e imagem é usada para causar distanciamento do espectador, uma ironia que evidencia a desagregação entre o fato e a expectativa.

As limitações técnicas inerentes ao formato Super-8 são usadas intencionalmente pelo realizador para agregar um fator de estranhamento à forma fílmica. São dificuldades que, segundo Alberto Anile, fizeram com que *La sconfitta* tivesse um ar de vanguarda: os saltos e as justaposições nas imagens, a dessincronização do som, a dublagem dos diálogos e as sequências silenciosas, sem contar o ruído do projetor de cinema que pode ser ouvido durante todo o filme (2023, p. 39). Na sequência final, a ausência de som faz um contraponto direto com o gesto do ator em cena. Moretti está de lado, filmando, mas não vemos o quê. Um *zoom out* abre o enquadramento e ele se afasta do equipamento, aproximando-se da câmera que o filma. Ele olha diretamente para a lente — para o ângulo do espectador — e, vacilante, começa um discurso, gesticulando e apontando para a câmera que está no fundo do quadro. Ele grita, mas permanece o silêncio que o havia emudecido (figura 1).



Figura 1. Frames do curta-metragem *La sconfitta* (1973), dirigido por Nanni Moretti: registros de uma manifestação real se misturam a personagens ficcionais.

Quando lança *Palombella rossa*, seu sexto longa-metragem, Moretti não é mais um jovem desconhecido. Ele retoma pela última vez o personagem Michele Apicella, aqui um político e atleta que desenvolve amnésia depois de um acidente de trânsito. É dentro e fora de uma piscina na Sicília, onde ocorre uma interminável partida de polo aquático, que Michele é confrontado por diferentes personagens, cada qual contribuindo com fragmentos que vão ajudar na reconstrução de sua memória e sua identidade. Enquanto *La sconfitta* aborda o PCI de maneira mais transparente, com referências diretas a situações, conceitos e objetos facilmente identificados, seja por meio da imagem ou dos diálogos, em *Palombella rossa* há opacidade. O próprio título do filme já é, em si, uma delas. A *palombella* é o nome de uma jogada do polo aquático em que o jogador lança a bola em um movimento de arco, buscando encobrir o goleiro que está afastado das traves, mas também pode ser uma analogia para a trajetória do PCI e do próprio comunismo. Além disso, a *palombella rossa*, em português, traduz-se como “pomba vermelha”, um aceno à simbologia comunista.

Já nos primeiros minutos do filme, ouvimos a voz de Michele na narração, enquanto, em cena, ele recebe uma mensagem: “Não me recordo. Não me recordo de nada. Quem sou eu? O que faço aqui?”. Presente ao longo do filme, a narração funciona como uma porta de entrada para os pensamentos do protagonista, pensamentos estes que podem tanto acrescentar novas camadas de informação aos espectadores como criar contradições e dúvidas. É por meio de palavras — da narração e dos diálogos — que o quebra-cabeça de Michele vai sendo montado. É durante a leitura de um artigo de jornal sobre um companheiro morto que Michele percebe que ele próprio é o autor: “Sou um comunista! Claro que sou”.

Ele tenta se lembrar de um discurso, mas apenas um fragmento volta (“O nosso projeto de transformação da sociedade...”). Mas Michele não é qualquer comunista: ele é o próprio PCI em pessoa.

Palombella rossa foi lançado em setembro de 1989, poucas semanas antes da queda do Muro de Berlim, em 9 de novembro. Na Itália, três dias depois, o então secretário-geral do PCI, Achille Occhetto, anunciaria o início de um processo de transformação que envolvia abandonar símbolos do partido, palavras de ordem e projetos, deixando a ligação com a União Soviética e os países do Leste e voltando-se para a democracia social da Europa (BRUNETTA, 2014, p.246). Porém, Occhetto não especificou qual seria o novo nome do partido e nem quando a mudança ocorreria (GINSBORG, 2003, p. 160). Parte das discussões que sucederam esse anúncio foram registradas por Moretti no média-metragem *La cosa*, cujo título é tomado de empréstimo do apelido dado ao partido ainda sem nome (“A coisa”). Seria apenas em janeiro de 1991 que o impasse terminaria, com a aprovação, pela maioria dos militantes, da criação do Partido Democrático de Esquerda (GINSBORG, 2003, p. 161). Era o fim do PCI.

É pelo conteúdo dos diálogos que aos poucos podemos identificar os personagens de *Palombella rossa* como representantes de atores da política italiana (figura 2). O primeiro dos embates verbais se dá com dois homens que elogiam a coragem de Michele por sua fala proferida na televisão. O tom deles oscila de uma certa tolerância e tentativa de aproximação, com elogios e presentes, à hostilidade e à agressividade. Eles acusam todos os outros de serem vendidos (ao contrário deles, os únicos íntegros): “Não somos insensatos. Somos lúcidos, muito lúcidos, mas estamos enfurecidos”. Em outro encontro, a dupla fala que tem muita estima por Michele e são confiáveis, já o personagem de Moretti, cedendo, afirma que “A questão católica se enlaça com a do centro. Devemos lutar para conquistar o centro” — assim, entendemos que a dupla é formada por dissidentes do PCI. Outra intervenção é feita pelo juiz da partida de polo aquático que, durante a identificação dos jogadores, diz que o partido precisa passar por uma reforma e se reconstruir: “É um partido inócuo, inútil”. Há ainda um católico que tenta convencer o protagonista que eles são iguais e pergunta se ele está feliz por sua existência (“Não!”, responde Michele) — esse personagem representa a Democracia Cristã, partido que ao longo de décadas foi o principal opositor ao PCI.



Figura 2. Frames de *Palombella rossa* (1989), dirigido por Nanni Moretti. Os personagens representam atores da política italiana: dissidentes comunistas, um democrata cristão, um sindicalista e a imprensa (do alto à esquerda, em sentido horário).

Um dos embates mais emblemáticos do filme se dá com a jornalista que trabalha em um perfil sobre Michele, baseando-se em entrevistas com ele e outros personagens. Ainda durante as conversas, Michele questiona os estrangeirismos e os chavões utilizados por ela e, irritado, desfere dois tapas em seu rosto, enquanto grita "Como você fala!". A montagem da cena com a jornalista ressalta a violência do gesto de Michele. Após o segundo tapa, há um corte para o mesmo plano, porém os gestos dos atores são ligeiramente diferentes. Além disso, há um efeito de câmera lenta apenas na imagem, e não no som, criando uma cisão entre o que é dito e o movimento dos atores. Michele grita: "As palavras são importantes. Como você fala?".

Depois de ler o perfil publicado, Michele se enfurece com alguns dos termos atribuídos a ele. Por não se reconhecer naquele modo de falar ou pensar, ele a confronta novamente: "Quem fala mal, pensa mal e vive mal. É necessário encontrar a palavra certa. As palavras são importantes". Em outra sequência, durante a partida, ele dá continuidade a essa linha de raciocínio: "Precisamos inventar uma linguagem nova. Mas para inventar uma linguagem nova precisamos inventar uma vida nova". Teria Moretti conseguido captar e antecipar a crise sobre o nome do PCI antes mesmo que ela acontecesse? As palavras importam?

A reflexividade em *Palombella rossa* é marcada também pela presença de trechos de outros dois filmes, que em muito se diferenciam em termos de tamanho de produção e proposta estética. O primeiro deles é uma revisitação à obra de Moretti, seu primeiro curta-metragem, *La sconfitta*. São citados apenas trechos do segmento ficcional, visando dar materialidade ao passado esquecido de Michele e de transformar os espectadores em testemunhas. O primeiro deles é evocado a partir de um amigo de longa data, interpretado por Fabio Traversa, que naquele momento é entrevistado pela jornalista. Depois de dizer que é como se todos ao redor da piscina tivessem sido convocados, ele se volta para Michele, comenta que já se passaram quinze anos e então pergunta repetidamente "Você se lembra?". Essa fala no presente é sobreposta à cena de *La sconfitta* em que esses mesmos dois atores se encontram e é feita a pergunta "Por que você virou um comunista?" (figura 3). Vale notar que esse intervalo temporal mencionado pelos personagens, de quinze anos, é equivalente ao que separa a produção dos dois filmes. Um segundo trecho de *La sconfitta* é usado com essa mesma função reconstitutiva quando a jornalista pergunta sobre o rompimento de Michele com o PCI e a política em geral. Novamente, o som no presente se mescla com as imagens do passado. Michele fala que estava na periferia vendendo jornais e consegue se lembrar de parte da manchete, "Relançamos...". É a imagem que fornece a resposta: "Relançamos a luta contra o imperialismo". Há ainda um terceiro trecho, quando Luciano discute com outro amigo a criação de um partido revolucionário e se há necessidade de respeitar o desejo das massas. A resposta vem na forma de uma tapa no rosto de Michele — essa sequência é imediatamente anterior à do tapa de Michele na jornalista. O uso de *La sconfitta* demonstra que os ecos do passado podem ser refletidos no presente.



Figura 3. Frames de *Palombella rossa* (1989), dirigido por Nanni Moretti. Ao citar *La sconfitta* (frame à direita), o filme traz materialidade a esse passado ficcional.

O segundo filme presente é *Doutor Jivago* (1965), uma superprodução hollywoodiana com mais de três horas de duração dirigida por David Lean, produzida por Carlo Ponti e baseada no romance de mesmo nome escrito por Boris Pasternak. Parte importante da ação do filme se passa no período da Revolução Russa de 1917, que deu origem ao regime comunista. *Doutor Jivago* é exibido na televisão de um quiosque próximo à piscina, atraindo a atenção de Michele e posteriormente de muitas outras pessoas. Esses personagens-espectadores interagem com o filme, xingando os vilões e torcendo pela impossível reescrita do desfecho de Lara e Yuri Jivago.

Voltando a *Palombella rossa*, ainda que a partida de polo aquático pareça interminável, eventualmente ela termina com um pênalti a ser cobrado por Michele. É sua voz na narração que expõe a estratégia: olhar para a direita para confundir o goleiro, fazendo-o pensar que o desejo é lançar a bola à esquerda e assim deixar a direita livre para o gol. Nos instantes decisivos, Michele repensa, incapaz de escolher a direita (“Talvez seja melhor a esquerda”). Assim, o pênalti é facilmente defendido, causando a derrota de seu time. Ao encontrar um Michele inconformado, o goleiro adversário confirma a hipótese: “Se você olha para a direita, eu sei que você vai jogar para a esquerda”. Após a partida, a equipe de Michele está reunida no vestiário para comer pizza. Ele, meio adormecido, lamenta mais uma vez sua má decisão e diz: “Eu esperava algo mais”. Questionado se esperava mais do time, Michele responde: “O time e a partida andaram como tinha que ser. Esperava mais da vida, algo maior e melhor”.

Lançado logo após *Palombella rossa*, *La cosa* é um média-metragem que apresenta um registro íntimo e profundo sobre a crise de identidade do PCI. É um documentário observacional— algo pouco usual da filmografia morettiana— que acompanha as intensas discussões que ocorreram logo após o anúncio das mudanças no partido. Moretti acompanha as reuniões em seções do PCI em oito cidades, entre 22 de novembro e 19 de dezembro de 1989, conforme informado nas cartelas vermelhas que localizam as reuniões — no filme, elas são mostradas em ordem inversa à cronologia, das mais recentes para as mais antigas. Nos encontros, afiliados compartilham seus pensamentos e suas emoções a respeito das mudanças do partido e do futuro, falam sobre as relações com o PCI, ora enquadrados sozinhos na imagem, ora com ouvintes ao redor, que reagem positivamente, aplaudem ou mantêm conversas paralelas (figura 4). Em momento algum eles são identificados por nome,

profissão ou relação com o partido. Moretti definiu *La cosa* como um documentário que representa sua vontade de ser testemunha direta da história: “Tudo o que eu queria era estar ali: ver com meus olhos, com a minha câmera. Para não ter que ver aquelas imagens apenas na televisão” (apud GILI, 2006, p. 29).

O crítico Alberto Crespi, que foi militante do PCI e atuou por 30 anos no jornal *L'Unità*, escreveu sobre como foi traído pela memória ao refletir sobre a dupla *Palombella rossa* e *La cosa* passados mais de 30 anos após tê-los visto pela última vez. Para Crespi, Moretti havia filmado primeiro o documentário, como forma de registrar o impacto causado pelo anúncio de Occhetto, e depois *Palombella rossa*, como reflexo da mudança de nome e da consequente crise que afetou a militância do partido. Ele elogia a capacidade premonitória de Moretti em *Palombella rossa* e diz que o filme consegue individualizar a crise vista em *La cosa*. “Se *Palombella rossa* colocou diante de nós, militantes do PCI, um espelho deformante, *La cosa* éramos nós. Sem filtros” (CRESPI, 2023, p. 102). A recepção de *Palombella rossa* entre os comunistas também foi registrada no próprio *La cosa*, no depoimento dado por um homem que participa da reunião da seção do Quartiere Lambrate, em Milão, em de 27 de novembro de 1989. Ele relata que foi ao festival de Veneza e viu “filme de Moretti”: “Eu, que sou um comunista e renovei minha carteira do partido pela quadragésima vez, fui dominado por uma enorme tristeza, como um chute no saco. É um filme que me agradou e desagradou, mas isso não significa que não tenha gostado dele”.



Figura 4. Frames de *La cosa* (1990), dirigido por Nanni Moretti. O realizador registrou as reuniões nas quais eram discutidos os rumos do PCI.

Rememorar e reinventar o passado

É com *O melhor está por vir* (2023) que Moretti volta a tratar diretamente do Partido Comunista Italiano, 33 anos após *La cosa*. Esse longo intervalo de tempo não significa, no entanto, que o realizador tenha se absterido de tratar de temas políticos, a exemplo de *Aprile* (1998), que abrange o período entre a ascensão de Silvio Berlusconi ao poder em 1994 e a vitória da coalizão formada por partidos de esquerda nas eleições legislativas de 1996, ou de *O crocodilo* (2006), que critica Berlusconi de forma incisiva. Se *La cosa* estava mais próximo da “documentação filmada de um evento ao mesmo tempo difuso e circunscrito”, para usar as palavras de Alberto Crespi (2023, p. 102), aqui Moretti deixa clara a sua aposta na imaginação. A pergunta ganha um novo contorno: “e se o passado tivesse sido diferente?”

O melhor está por vir começa com um filme dentro do filme, ambientado nos anos 1950. Nele, Ennio e Vera, militantes do PCI, estão em frente à seção Antonio Gramsci e esperam ansiosamente o acionamento da luz elétrica que vai iluminar a vizinhança, o que ocorre logo em seguida. Ennio começa um discurso e, antes que um fotógrafo possa fazer o clique que vai congelar o instante, a voz de Nanni Moretti abruptamente se sobrepõe à imagem: “Então, como vocês sabem, o protagonista do filme é Ennio, editor-chefe de *L'Unità*, jornal do Partido Comunista Italiano. Vera é costureira e uma militante comunista apaixonada e generosa”. Há um corte brusco na imagem, em nova interrupção, e vemos o fotógrafo, em roupas atuais, perguntar: “Por quê? Na Itália havia comunistas? Os comunistas não viviam apenas na Rússia?” Estamos no presente, na reunião de pré-produção de um filme dirigido por Giovanni, interpretado por Nanni Moretti. Ele responde didaticamente que o PCI chegou a ter dois milhões de membros e ser um ponto de referência em cada bairro. O fotógrafo, na verdade um ator, ainda sem entender, faz uma nova pergunta: “Então dois milhões de russos vieram para a Itália?”. Giovanni contextualiza o período histórico, precisamente o ano de 1956, quando trabalhadores e estudantes húngaros começam um levante contra o regime stalinista. Enquanto ouvimos a explicação, imagens de arquivo mostram os enormes protestos em Budapeste, a derrubada da estátua de Stalin e as bandeiras húngaras com um buraco no meio, sem o brasão de armas soviético. A trama do filme em produção gira em torno do conflito moral de Ennio, dividido entre apoiar os companheiros de partido, que defendem que o PCI siga seu próprio caminho e se afaste de Moscou, em um gesto de solidariedade à trupe

do Circo Budavari, ou seguir as determinações do PCI, que apoiou incondicionalmente a repressão soviética na Hungria. Há, portanto, duas camadas narrativas em *O melhor está por vir*: o real, localizado no presente, que compreende o núcleo familiar de Giovanni e as atividades no *set* de filmagem (nível intradiegético), e a ficção, localizada no passado, no filme dentro do filme (nível hipodiegético).

A representação do passado é constantemente tensionada pela postura de Giovanni em relação ao quanto a historicidade dos elementos presentes em seu filme deve ser respeitada (figura 5). Ainda na reunião de pré-produção, que se passa dentro do cenário que simula uma seção do PCI, o produtor de objetos mostra reproduções de diversos rótulos de garrafa de água que eram usadas em 1956, mas Giovanni descarta todas as opções e exige que seja criada uma nova, a “Acqua Rosa”, com o rosto de Rosa Luxemburgo. Em seguida, o diretor se aproxima de um cartaz na parede e diz que não quer a imagem de Stalin. O produtor de objetos argumenta que as seções do PCI usaram aqueles retratos por muito tempo, mas Giovanni é categórico: “Nas seções do PCI. Mas esta é uma seção do PCI dentro do meu filme. E Stalin, que era um ditador, eu não quero ver” e então rasga o cartaz, deixando apenas Lênin. Em outra sequência, uma edição de *L'Unità* utilizada em cena é questionada por Giovanni, que não gosta da longa manchete que noticia a invasão da tropa soviética a Budapeste (“A tropa soviética intervém na Hungria para pôr fim à anarquia e ao terror branco”). Quando a equipe técnica justifica que aquela é a manchete real da edição de 5 de novembro de 1956, ele contesta: “Não importa que seja o verdadeiro”.



Figura 5. Frames de *O melhor está por vir* (2023), dirigido por Nanni Moretti. O diretor Giovanni não faz questão de criar uma representação fiel do passado: “Esta é uma seção do PCI dentro do meu filme”.

Outro tipo de representação é questionado em *O melhor está por vir*, retomando um tema que já havia sido abordado em *Mia madre* (2015). Como um realizador deve retratar imagens de violência? Há dois caminhos possíveis: reconhecer a gravidade e o impacto nos

espectadores ou, no sentido oposto, reconhecer o seu esvaziamento, quando a violência se torna apenas uma forma de entretenimento (figura 6). O primeiro é explorado no filme dentro do filme, na sequência em que os artistas circenses, de origem húngara, assistem pela televisão a repressão soviética à população de Budapeste. Excertos de cinejornais mostram tanques de guerra em ataque direto contra a população e a cidade, deixando rastros de morte e destruição. A consternação dos personagens afeta diretamente todos que as veem: Vera, incrédula que os invasores são “comunistas como nós”, decide começar um abaixo-assinado pedindo que o PCI condene a União Soviética, enquanto a trupe entra em greve e suspende as apresentações do circo.

O segundo caminho é explorado quando Giovanni visita o *set* do filme que está sendo produzido por Paola, sua esposa, que pela primeira vez trabalha em um filme que não o dele. Depois de ter se incomodado com uma cena em que um vilão metralha balões e gargalha freneticamente, para êxtase do jovem diretor Giuseppe, Giovanni não consegue suportar o momento em que o mesmo vilão, ferido e ensanguentado, está ajoelhado diante de um homem que empunha uma arma em direção à sua cabeça. Esse homem, armado, grita “Morra, infame”, mas antes que o tiro seja disparado, Giovanni interfere, impedindo que eles continuem. Para Giovanni, a cena não pode ser filmada daquele jeito: “O problema que devemos nos colocar é estético, mas sobretudo ético. A cena que você está filmando faz mal para o cinema. Faz mal às pessoas, ao espírito. Faz mal a quem está filmando e a nós que estamos assistindo”. Giovanni/Moretti dá uma aula de cinema ao afirmar a impossibilidade de certas imagens e deixar claro que é o papel do realizador encontrar a “distância certa” da representação. Ele convida especialistas como o arquiteto Renzo Piano, a matemática Chiara Valerio e o escritor e dramaturgo Corrado Augias para opinarem a partir de seus campos de estudo. Tal qual a partida interminável de polo aquático em *Palombella rossa*, o impasse no *set* se estende por várias horas, até a manhã seguinte.

Em uma tentativa de ilustrar o peso da violência, Giovanni recorre a *Não matarás* (1988), dirigido por Krzysztof Kieslowski, descrevendo minuciosamente a longa e brutal cena de assassinato do filme polonês, o que causa desconforto sem sequer mostrar as imagens. Esse é, para Giovanni, um exemplo de filme que afasta o espectador da violência, enquanto a cena por ele interrompida representa a “violência sem peso” que visa apenas causar uma descarga de adrenalina no espectador. Depois de telefonar para Martin Scorsese para ouvi-lo

sobre sua mudança de opinião a respeito da representação da violência após *Taxi Driver* (1976), Giovanni é convidado a se retirar do *set* por Paola. Um longo plano-sequência acompanha a discussão do casal durante a caminhada deles, em direção à objetiva. Giovanni a acusa de ser responsável por uma obra em que só há "espaço para o mal", mas ela argumenta que todos fazem (e assistem) filmes daquele jeito. Paola retorna para o *set*, deixando-o seguir sozinho. No fundo do plano, os atores e a equipe técnica rapidamente reassumem suas posições e, depois do grito de "Ação", a cena interrompida é concluída em poucos segundos, exatamente como havia sido planejada inicialmente, com um tiro à queima roupa registrado pelo cinegrafista posicionado a poucos centímetros dos atores. Após Giuseppe encerrar a tomada, toda a equipe celebra, sem demonstrar qualquer pesar sobre a brutalidade recém-filmada, o que contrasta com a derrota moral de Giovanni, que segue caminhando e sequer olha para trás.



Figura 6. Frames de *O melhor está por vir* (2023), dirigido por Nanni Moretti. Diferentes pesos das imagens de violência: as imagens de horror em Budapeste causam consternação (à esquerda); a "violência sem peso" é questionada por Giovanni (à direita).

O tema da violência e da representação do passado estão enlaçados tanto no desfecho do filme dentro do filme como no de *O melhor está por vir*. O previsto suicídio de Ennio, na cena final, é questionado tanto por Paola, que se diz preocupada por Giovanni ter colocado tanto de si naquele personagem, como pelos intérpretes de Vera e Ennio, que veem no gesto tanto a covardia de quem sabe que decepcionou os companheiros como o ato heroico de um homem que não se identifica com as escolhas do partido, mas prefere morrer a deixá-lo. No dia da filmagem, uma corda está pendurada no meio da sala e Giovanni, para dar as direções da cena, a coloca em torno do próprio pescoço, causando apreensão de todos. Ele cita uma fala de Calvino sobre o suicídio de Cesare Pavese, que "precisou morrer para que pudéssemos viver", e quando tudo parece se encaminhar para um gesto semelhante, Giovanni

repentinamente encerra as filmagens e agradece à equipe. É o ponto de virada para que ele chegue à imagem certa para concluir seu filme. Na cena seguinte, a equipe está toda reunida em um almoço e Giovanni, questionado sobre a cena final, revela que não gosta mais dela e fará algo completamente diferente. Subitamente, todos começam a falar ao mesmo tempo sobre suas versões para o final do filme. Giovanni os observa em silêncio, feliz, até que sua voz aparece na narração: “A história não é feita com o ‘e se?’. Mas quem disse isso? Eu, ao contrário, quero fazê-la exatamente com o ‘e se’”.

Então, voltamos ao filme dentro do filme. Ennio, com um megafone e acompanhado de uma multidão, convoca Palmiro Togliatti, líder do PCI, a aparecer na janela e ouvir os companheiros de partido que se manifestam em favor da Revolução Húngara e da liberdade, sendo aplaudido por uma multidão — Giovanni e Paola, em meio às pessoas, observam o desenrolar da situação, como testemunhas de uma história que está sendo reescrita diante de seus olhos. Ennio diz que fala em nome de seções do PCI de todo o país que enviaram telegramas em apoio aos amigos do circo Budavari. Togliatti aparece na janela, acompanhado de outras pessoas, mas nada diz. O próximo plano mostra a impressão de uma edição de *L'Unità* cuja manchete é: “Adeus União Soviética. Togliatti oficialmente proclamou a separação de Moscou”. Rapazes em uma vespa distribuem jornais em meio à multidão, que comemora e ergue bandeiras vermelhas do PCI; Ennio e Vera se abraçam. Uma banda começa a tocar e marchar em direção à objetiva, sendo imediatamente seguida pela multidão. Cristiana Paternò faz uma ligação entre esse desejo de mudar a história em *O melhor está por vir* com o desejo de mudar o final do *Doutor Jivago*, em *Palombella rossa*.

É uma aspiração quimérica mas plenamente partilhável, que trará à marcha triunfal no final de *O melhor está por vir* a aspiração de mudar o curso dos acontecimentos, sejam eles na realidade ou na ficção: o comunismo humanizado prevaleceu, a história da Itália foi radicalmente transformada pela ruptura com a União Soviética, que não só era esperada, mas realmente realizada, pelo menos na imaginação do artista (2023, p. 93).

A marcha triunfal, que inicialmente é a comemoração dos personagens do filme dentro do filme pela decisão do PCI, logo recebe o reforço de personagens que faziam parte da equipe de filmagem e de pessoas do círculo de Giovanni e Paola, todos caracterizados com o mesmo tipo de figurino de época. Em seguida, a marcha passa por um novo desdobramento, transformando-se em uma celebração ao cinema de Moretti. É quando entram em cena rostos

conhecidos para espectadores familiarizados com a filmografia do realizador. É o caso de atores que participaram de *Palombella rossa* (a dupla de dissidentes comunistas, a jornalista e o amigo de longa data), *Caro diário* (1994), *Aprile* (1998), *Mia madre* (2015), *Tre piani* (2021), entre outros. Nanni Moretti, o último a aparecer na marcha, olha em direção à câmera e acena para nós, espectadores. Em uma brincadeira com um procedimento adotado em inúmeros filmes para explicar o que acontece depois que a narrativa acaba, uma cartela "informativa" vermelha encerra *O melhor está por vir* com a reescrita da história: “Desde aquele dia, o Partido Comunista Italiano se libertou da hegemonia soviética e concretizou na Itália a utopia comunista de Karl Marx e Friedrich Engels, que ainda hoje nos faz tão felizes” (figura 7).



Figura 7. Frames de *O melhor está por vir* (2023), dirigido por Nanni Moretti. A marcha triunfal se desdobra em uma celebração do cinema de Moretti; a cartela final e o jornal cenográfico brincam com a reescrita da história.

Considerações finais

Ao longo de sua carreira, Nanni Moretti tem explorado a capacidade do cinema de captar e expressar várias épocas, seja temática ou estilisticamente. Talvez possamos definir o seu trabalho pelo dado da constante atualização na contemporaneidade. Entretanto, trata-se também de uma paradoxal abordagem do presente com destacável capacidade de balanço histórico do ângulo dos sujeitos inseridos no meio da "tempestade" que sopra do "Paraíso",

conforme a metáfora benjaminiana para o regime de historicidade que define as temporalidades modernas nas famosas teses sobre o conceito de história. A filmografia do realizador confirma o apontamento de Rancière a respeito da complexidade da “inscrição cinematográfica da história”, que faz coincidir diferentes histórias, sejam elas “o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum.” (2017, p. 249).

Nos filmes de Moretti aqui analisados, há estilos que prezam pela descontinuidade, repleta de interrupções e de verborragia, marcada pela performance reflexiva do diretor, ator e produtor e assinalada pela utilização de fragmentos e intertextos de seus próprios filmes. Trata-se de uma tentativa de responder à questão orientadora — “O que significa ser um comunista?” — que perpassa os materiais, mobiliza o registro documental e cria as estratégias da ficção. São utilizados documentos do presente e do passado em cada filme, com uma função reflexiva dirigida, certamente, ao futuro. Os registros documentais e os da narrativa ficcional estão a serviço de uma função especulativa para a reflexão sobre o presente e para a abertura de novas possibilidades de ação e compreensão no futuro.

Moretti está ciente do papel do cinema como meio de pensamento do presente e elaboração do passado. Cabe definir aqui o conceito de rememoração a partir de Walter Benjamin (1987) como momento no qual a imagem do passado fulgura ao olhar do historiador materialista, sendo o elo de conexão com o passado que coloca em jogo aquilo que havia sido vencido, uma derrota, uma recordação perdida, uma experiência de crise. Ao citar os pressupostos da exposição Levantes, de curadoria de Georges Didi-Huberman, Marcio Seligmann-Silva aponta que

A arte seria uma inscrição mnemônica, que, ao transportar o vivido para o âmbito do jogo de apresentação, tenta elaborar o passado. Dessa forma as obras de arte se transformam também em arcas, em receptáculos que transportam diferentes momentos que aportam e penetram em outros presentes e que, por sua vez, os ressignificam (2020, p. 159).

Enquanto comenta o teatro épico brechtiano a partir de Benjamin, Seligmann-Silva destaca o poder do estranhamento causado pela interrupção para promover o pensamento crítico. Seria possível perceber aspectos desta função reflexiva da interrupção nos filmes aqui analisados em excertos? Certamente foi possível identificar “metarreferências” (WOLF, 2009) no uso do material de arquivo e no reenquadramento do narrado em novo nível da história

através da reflexividade que quebra o ilusionismo da narrativa. A “derrota” de uma geração se projeta em mais de um filme, além de outros elementos identificáveis no trabalho artístico focalizado no presente estudo, conforme enumerado na introdução deste artigo. É neste sentido que *La sconfitta* e outros filmes de arquivo são replicados, com uma função rememorativa de quem não se conforma com apenas recolher os cacos daquilo que se partiu ou lamentar-se pelo que foi perdido, mas que coloca novamente em jogo, com um lúdico reinventar, os elementos implicados na “tempestade” da história.

Em meio à profusão de tempos narrativos, assuntos, palavras, vozes, ângulos, modos e imagens de seus filmes, Moretti chama a atenção para a própria matéria do cinema, convidando o espectador a participar da elaboração sobre o que vemos em tela. Talvez responder o que significa ser um comunista não seja a pergunta mais importante para Moretti, mas, sim, demonstrar que ela pode ser respondida de várias maneiras pelo trabalho do cinema. Tão importante como encontrar a palavra certa, é preciso encontrar a imagem certa.

Referências

ANILE, Alberto. Tuttocominciò com una Sconfitta. **Bianco e Nero**. Roma: Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, 2023. Ano 84, n. 606, p.38-43.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Rio de Janeiro: Texto & Grafia, 2011.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BRUNETTA, Gian Piero. **Guida allastoriadel cinema italiano – 1905-2003**. Roma: Einaudi, 2014.

BRUNETTA, Gian Piero. **Il cinema italiano contemporaneo**. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”. Bari: Laterza, 2007.

CRESPI, Alberto. Pre-social, pre-Twitter, pre-tutto: ritorno alla politica che fu. **Bianco e Nero**. Roma: Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, 2023. Ano 84, n. 606, p. 100-104.

_____. L’Unità e il film di Moretti: e se invece la storia si facesse proprio con i ‘se’? **Strisciarossa**. 20 abr. 2023. Recuperado de: <<https://www.strisciarossa.it/lunita-e-il-film-di-moretti-e-se-invece-la-storia-si-facesse-proprio-con-i-se/>>. Acesso em 25 fev. 2024.

FILMSTUDIO. Il viaggio del Filmstudio dal 1967 a oggi. Recuperado de:
<<https://www.romafilmstudio.it/il-filmstudio/>>. Acesso em: 3 mar. 2023.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figuras III.** São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GILL, Jean A. **Nanni Moretti.** Roma: Gremese Editore, 2006.

GINSBORG, Paul. **Italy and Its Discontents.** Family, Civil Society, State 1980-2001. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.

PATERNÒ, Cristiana. Il 1989, il Pci, i 'se' della storia. E se Lara si voltasse e vedesse il dottor Zivago? **Bianco e Nero.** Roma: Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, 2023. Ano 84, n. 606, p. 90-95.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. **Significação,** São Paulo, v. 44, n. 48, jul-dez. 2017, p. 245-263.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Toda política é política das imagens. In: KAMINSKI, Rosane; HONENSKO, Vinícius; CEREZA, Luiz Carlos (orgs.). **Artes e violências.** São Paulo: Intermeios, 2020.

WOLF, Werner. Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: WOLF, Werner (org.) **Metareference across Media.** Theory and Case Studies. Amsterdam: Rodopi, 2009.

FILMOGRAFIA

A MISSA acabou. Direção de Nanni Moretti. Itália: Faso Film, 1985. DVD (94 min.).

ABRIL. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Bac Films. DVD (78 min.).

CARO diário. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Banfilm; La Sept Cinéma, 1993. Blu-ray (100 min.).

DOUTOR Jivago. Direção de David Lean. Estados Unidos/Reino Unido/Itália: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Carlo Ponti Production; Sostar S.A., 1965. Blu-ray (197 min.).

IO sono un autarchico. Direção de Nanni Moretti. Itália: Sacher Film, 1976. DVD (95 min.).

Pensar o presente, reinventar o passado: o comunismo italiano visto por Nanni Moretti
| Juliana Rodrigues Pereira; Pedro Plaza Pinto | p. 391-413

LA COSA. Direção de Nanni Moretti. Itália: Sacher Film; Banfilm; Rai 1; So. Fin. A., 1990. DVD (59 min.).

LA SCONFITTA. Direção de Nanni Moretti. Itália: Nuova Sinistra, 1973. DVD (26 min.).

MIA madre. Direção de Nanni Moretti. Itália/França/Alemanha: Sacher Film; Fandango; Le Pacte. Blu-ray (106 min.)

O CROCODILO. Direção de Nanni Moretti. França/Itália: Sacher Film; Bac Films; Stéphan Films; France 3 Cinéma. DVD (112 min.).

O MELHOR está por vir. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Fandango; Rai Cinema; Le Pacte, 2023. Blu-ray (95 min.).

PALOMBELLA rossa. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Palmyre Productions, 1989. DVD (89 min.).

TREpiani. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Fandango. Blu-ray (119 min.).

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 09/04/2024

**NA ILHA DOS ABSOLUTOS:
UMA LEITURA CAVELLIANA DOS IMAGINÁRIOS HISTÓRICOS,
EPISTEMOLÓGICOS E SEXUAIS EM 'IGUANA', DE MONTE HELLMAN**

Pedro Monte Kling¹

Resumo: Partindo das contribuições do filósofo americano Stanley Cavell, um dos expoentes da *film-philosophy*, em especial de sua interpretação da epistemologia moderna, este artigo realiza uma leitura da longa-metragem de 1988 *Iguana – A Fera do Mar*, dirigido por Monte Hellman, interpretando seus diversos imaginários pela lente de uma crítica sobressalente ao sujeito moderno. Na primeira e introdutória seção, faz-se breve apresentação do filme analisado e uma recapitulação das teses cavellianas acerca da teoria do conhecimento de tradição cartesiana, focadas na imagem do problema do ceticismo; na segunda, analisa-se o aspecto histórico da obra e a centralidade da ideia de alteridade no período da chegada dos europeus na América colonial; a terceira atenta para os protagonistas do filme e para suas diversas formas de perversões políticas e sexuais; na quarta, o foco se volta para a relação entre Oberlus e Carmen no centro da história, encerrando a análise com apontamentos acerca das dinâmicas de gênero que atravessam *Iguana* e a modernidade como um todo.

Palavras-chave: Cavell, Ceticismo, Film-philosophy, Modernidade, Monte Hellman

**IN THE ISLAND OF ABSOLUTES:
A CAVELLIAN READING OF THE HISTORICAL, EPISTEMOLOGICAL AND SEXUAL
IMAGINATIONS IN MONTE HELLMAN'S IGUANA**

Abstract: Taking the contributions of American philosopher Stanley Cavell, one of the exponents of *film-philosophy*, as a starting point, in particular his interpretation of modern epistemology, this paper provides a reading of the 1988 feature film *Iguana*, directed by Monte Hellman, by interpreting its diverse imaginations through the lens of an outstanding critique of the modern subject. In the first and introductory section, there's a brief presentation of the analyzed film and a recapitulation of Cavellian arguments about the theory of knowledge in its Cartesian tradition, focused on the image of the problem of skepticism; in the second, the historical aspect of the film and the centrality of the idea of alterity in the period of European arrival in colonial America are analyzed; the third focuses on the film's protagonists and their various forms of political and sexual perversions; in the fourth, the focus turns to the relationship at the center of the story between Oberlus and Carmen, bringing the analysis to a close with notes on the gender dynamics that permeate *Iguana* and modernity as a whole.

Keywords: Cavell, Film-philosophy, Modernity, Monte Hellman, Scepticism

¹ Bacharel em História no IFCH - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas (2015). Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná (2019). Licenciado em História pela UNIFRAN - Universidade de Franca (2021). Mestre em Filosofia pela UFPR - Universidade Federal do Paraná (2023) com bolsa CAPES. Doutorando em Filosofia na UFPR - Universidade Federal do Paraná. Pesquisador, crítico e realizador.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3084257287327846> email: pmontekling@gmail.com

1. Introdução

Nas primeiras páginas de seu notável livro sobre a vida e obra de Monte Hellman, Brad Stevens lista uma série de razões que atestam a engenhosidade de um dos mais importantes, bem como um dos mais marginalizados cineastas americanos de sua geração. Entre elas, essa:

Hellman está entre os cineastas que possuem a habilidade de pensar visualmente, uma habilidade (...) talvez mais evidente na maneira como sua câmera é frequentemente posicionada a uma distância que implica um contexto moral sem nunca sugerir indiferença irônica, espelhando as tentativas de seus personagens de situar as ações em uma perspectiva mais ampla (como Oberlus diz em *Iguana*, "Eu odeio navios, mas amo o mar. Ele faz com que todo o resto pareça pequeno"), ao mesmo tempo em que submete essas tentativas a uma extensa crítica. (STEVENS, 2003, p. 2, tradução nossa)

A descrição de Stevens do estilo hellmaniano deixa claro que em suas obras se trata de efetivar todos os verbos possíveis em relação ao visual: pensar visualmente, narrar, espelhar, criticar visualmente. Sugere, também, que dos protagonistas de Hellman, o amargado Oberlus talvez seja seu maior veículo de reflexão meta cinematográfica, e a história de *Iguana*, talvez a chave para desvendar os procedimentos que o permitem "situar as ações numa perspectiva mais ampla". Uma obra incontornável, nesse sentido, para entender o cinema de Hellman em sua plenitude: como linguagem, como estética, como raciocínio e argumento. É com uma leitura multidisciplinar atenciosa dela, portanto, que este artigo se preocupará.

A ideia, ademais, de uma distância que implica contextos morais – uma escolha de gramática fílmica, podemos dizer, que emula a própria condição ontológica do cinema, quanto à distância essencial entre espectador e tela – traz à mente os empreendimentos filosóficos de Stanley Cavell. Pensador americano, Cavell foi um dos expoentes da chamada *film-philosophy*², tendo dedicado dezenas de escritos sobre o cinema, em especial o hollywoodiano, objeto de estudo que sempre foi de encontro a suas maiores inquietações: entender a natureza de nossa relação com o mundo, e suas implicações nas formas como podemos nele viver.

² Robert Sinnerbrink, em *New Philosophies of Film*, destaca Stanley Cavell e Gilles Deleuze como maiores expoentes da *film-philosophy*, corrente "que explora como o cinema e a filosofia respondem a problemas compartilhados" (SINNERBRINK, 2011, p. IX), e que progrediu e progride em paralelo com a mais conhecida corrente analítica-cognitivista da teoria do cinema.

Iguana começa num navio, termina no mar. Para entender o porquê da história de Oberlus o levar daquilo que odeia àquilo que ama, e como este final, o de escapar do que se despreza e conseguir apenas o que se quer, está longe de ser um final feliz, é preciso atentar para as diversas ideações visuais operadas por Hellman. Em especial, há de se investigar, com o auxílio das teses e metodologias cavellianas, os aspectos históricos, epistemológicos e sexuais de *Iguana*, a começar, como todo imaginário, pelo passado.

Poucas imagens são tão representativas de certa solidão típica da modernidade quanto aquela do arpoeiro de Everett McGill, olhando pela pequena janela circular da cabine do pequeno baleeiro, e zarpando sorrateiramente da embarcação de seus algozes, à deriva nas águas do Pacífico. A história de *Iguana*, filme de maturidade de Monte Hellman, nono longa por ele dirigido, se passa em algum momento no início do século XIX, o mais longo dos séculos, em que o ocidente se viu consolidando impulsos de longa data – dos impérios antigos, aos feudos medievais, às expansões mercantis, às colônias intercontinentais –, impulsos expansivos, bandeirantes, conquistadores. Séculos antes de Oberlus pôr os pés na areia da deserta Ilha Espanhola, sul de Galápagos, Colombo pisara nas Antilhas, Cabral avistara o Monte Pascoal, o Mayflower ancorara no Cabo Cod.

A história desses homens, que passaram de exploradores a evangelizadores, de donatários a monarcas ao longo dos séculos, não é a dos descobrimentos, mas das descobertas, como insiste Todorov, “que o *eu* faz do *outro*” (2011, p. 3). Os relatos de Colombo deixam claro que ele passa gradativamente do “assimilacionismo, que implica uma igualdade de princípio, à ideologia escravagista, e, portanto, à afirmação da inferioridade dos índios” (TODOROV, 2011, p. 64). Os missionários de *Annam*, por sua vez, “descobriam a vida dos outros” e assim “aprendiam sobre si mesmos” (BATAILLE, 1995, pp. 56-57). Colombo, do primeiro ao último dia, esteve na América às ordens da Coroa Espanhola, a propalar os seus anseios; dois séculos mais tarde, com a execução de Luís XVI e o triunfo da Revolução, os missionários franceses são esquecidos entre os vietnamitas, e só lhes resta conviver – descobrimento e autodescobrimento.

Esse extenso período histórico, de obrigatórios e frequentemente frustrados exercícios de alteridade, também diz respeito a algumas questões centrais para a filosofia de Stanley Cavell. O projeto cavelliano é a todo momento determinado por uma crítica da relação entre o sujeito moderno e o mundo, que tem como cerne a problematização da ideia moderna

de conhecimento, i.e., de *conhecimento enquanto certeza* (CAVELL³, 1979a, p. 45). Para Cavell, se trata de uma concepção corrompida do conhecer, que só pode resultar em *frustração*. Quando confrontado com dúvidas hiperbólicas (como o famoso argumento dos sonhos das *Meditações* de Descartes) – segundo Cavell, ainda carentes de respostas satisfatórias – o filósofo só tem duas aparentes saídas: ou subscrever a algum dogmatismo (moral, religioso, político...) ilusório e refutável, ou abdicar de qualquer esperança de obter qualquer conhecimento, desembocando na mais cética das conclusões, a de que nada se pode saber sobre o mundo. Disto deriva a categórica afirmação de Cavell (1979a, p. 45): “nossa relação com o mundo (...) não é uma de saber, onde saber se constitui como estar certo”. Do contrário, se nossa relação com o mundo se desse por intermédio de algo impossível de ser obtido dentro das limitações humanas, ser humano seria *negar* humanidade.

O desafio cético – assim insolúvel na chave do conhecimento enquanto certeza – desenha uma imagem muito particular da relação entre o *eu* e todas as coisas que haveriam de externo a ele. Se para existir convicção em tais coisas é preciso ter certeza (de sua existência, de sua veracidade, etc.), e se, como demonstrariam os argumentos do ceticismo moderno, tal certeza é em última instância inalcançável, então isso quer dizer que as coisas com as quais interajo por meio dos sentidos (objetos, outras pessoas, etc.) podem ser meramente ilusórias, meras projeções – quer dizer que o mundo está sempre *distante*, que não faço, de fato, parte dele, que sou mero espectador. Se essa imagem é familiar ao leitor inquietado e convocado pelas imagens fílmicas, não é por acaso: essa condição, de “um mundo presente para mim do qual eu estou ausente” (CAVELL, 1979b, p. 168), é precisamente a condição do dispositivo cinematográfico. Não à toa, a compreensão desse fato é o pontapé inicial da ontologia do cinema que Cavell propõe em *The World Viewed*, que conclui ser a sétima arte “uma imagem em movimento do ceticismo” (CAVELL, 1979b, p. 179).

Um problema fatal nessa suposição moderna, portanto, é que, se Cavell estiver correto em suas colocações, então essa é uma visão de mundo na qual o *eu* se ausenta. Quer-se olhar sem ter que ver; quer-se a certeza da vigília sem ter que acordar; quer-se o mundo como se servisse a quem o indaga. É uma perspectiva tentadora, se pudermos resumir em poucas palavras, porque nos isenta de quaisquer *responsabilidades*. É precisamente sobre

³ Todas as citações de Cavell neste artigo são de tradução nossa.

esse ponto que recai a contraproposta cavelliana do conhecimento enquanto *reconhecimento* – a ideia de que da tarefa de conhecer o mundo, ou o outro, não se exclui a parcela essencial de *autoconhecimento*. "Minha condição", diz, "não é exatamente que preciso colocar a vida do outro lá; e não exatamente que preciso a deixar lá também. Eu (preciso) *responder* a ela, ou me recusar a responder. Ela me chama; ela me convoca. Eu preciso reconhecê-la"⁴ (CAVELL, 1979a, p. 84).

2. O achamento desta terra nova

A expansão europeia, enquanto projeto, passava longe de preocupações como as de Cavell. O mundo que ela buscava era o mesmo que busca o epistemólogo moderno: aquele que o serve, que se apresenta *para* ele com todas as possibilidades. Buscavam Espanhas e Portugais e França Antártica⁵, extensões de suas terras, cheias de recursos a serem usurpados. Um Novo Mundo em que nada houvesse de novo senão o progresso e o aperfeiçoamento do Velho. Se ali houvesse outros homens, que fossem somente braços ou clones, "homens de cera, prontos a receber uma forma" (CASTRO, 1992, p. 27). Os franceses bem vestidos frente aos canibais descalçados, os mármore lusitanos frente as murtas tupinambás – todos seguiram o brutal caminho de Colombo, o da *negação*, da ausência de reconhecimento. Nos latifúndios do capital mercantil, evangelismo e escravagismo são epítomes de negação do outro.

Quando emerge das águas, Oberlus desaba à beira do mar, exausto da fuga. A encenação que Monte Hellman escolhe para seu desmaio é algo como um reflexo grosseiro da *Moema* de Victor Meirelles, ambas imagens germinais, a dele de uma Colônia, a dela de

⁴ A citação segue: "[...] Eu estou tão fadado a isto quanto ao meu corpo; é igualmente natural para mim. Na vida cotidiana as vidas dos outros não estão nem cá nem lá; elas flutuam entre suas próprias inexpressividades e a minha imprecisão em responder a elas. Sinceridade não é o problema. Ou melhor dizendo, sinceridade não é nada (não é a inspiração para a confiança, deles em mim ou minha em mim mesmo) sem a coragem para e o desejo pela precisão. O ceticismo pretendia encontrar o outro, revelar os outros com certeza. Ao invés disso ele os isola."

⁵ "França Antártica" fora o nome com o qual Nicolas Durand de Villegagnon batizara a brevíssima colônia francesa estabelecida na Baía de Guanabara em meados do século XVI, antes de serem derrotados pelos portugueses na Batalha de Cabo Frio, em 1575. É notadamente como Montaigne (2010, p. 141) se refere ao Brasil em seu célebre ensaio *Dos Canibais*.

uma Nação; ele em harmonia com as tempestuosas imperfeições de sua terra⁶, ela com as perfeitas belezas de sua; ele de bruços e com as deformidades expostas, ela de peitos abertos e com o mais sublime dos corpos em evidência; ele a figura viva da morte agourada, ela a figura morta daquilo que perdura. Quando se levanta na praia, é o mundo a que Colombo almejava que Oberlus vislumbra: o *seu*. É na Ilha Espanhola que encontra, é provável pela primeira vez, algo que mereça o nome de morada, de lar. Hellman também o enxerga, o mundo de seu personagem – demora seus planos abertos sobre os recifes e rochedos, formações de pedras e erosões centenárias que tanto se assemelham à deformidade de Oberlus, a fonte de sua segregação, a origem de seu segundo nome. A ilha sempre fora sua.



FIGURA 1 - A chegada de Oberlus na Ilha Espanhola
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 05' 19")



FIGURA 2 - Moema, morta à beira-mar
(MEIRELLES, Victor. *Moema*. 1866. Óleo s. tela, 130 × 196,5 cm)

Sua primeira ação é o abrasar de duas chamas distintas. A primeira é acesa quando Oberlus descende ao coração daquele lugar, mesclando suas cores com as das rochas, seu corpo com as fendas, até descobrir uma gruta resguardada – ali queimará o fogo que fará girar engrenagens, o núcleo dessa nova Terra. Contrariamente, a segunda é acesa no topo de um dos incontáveis penhascos da ilha, de onde nada se vê acima que não seja céu, e para ele aponta Hellman. Sobre as labaredas, Oberlus rasga a palma de uma das mãos, e, derrubando seu sangue nas chamas, clama por Li Grande Zombi, por Dambalá, a grande serpente albina que, do vodu haitiano, ao tambor de Mina maranhense, até os sincretismos dos crioulos norte-americanos, atravessou culturas, mas manteve-se sempre a representação do saber intuitivo,

⁶ No romance do qual o filme é adaptado, Vasquez-Figueroa (1989, p. 12) a descreve: “Era uma ilhota rochosa e desolada, sem uma árvore capaz de oferecer uma sombra decente, sem um riacho nem fontes; corte de amor e escandaloso ninho de todas as aves marinhas do Pacífico. Dormitório de lobos marinhos que seesteavam às centenas em cada enseada, cada praia, e até no topo das escarpas, de onde subitamente se lançavam ao mar em saltos inconcebíveis”.

da criação das coisas. Se no nascer do universo católico, o universo dos opressores de Oberlus, é a lábia reptílica da serpente do Éden que concentra a tentação, o mal e o pecado, na fé de Iguana, pelo contrário, se idolatra a serpente que ostenta escamas como iguanas, a serpente que deve reconhecê-lo como igual. “Gosto de todos os livros...exceto da Bíblia”, ele dirá mais tarde.

No dia seguinte, entretanto, Oberlus cai em completa e dolorosa descrença quando descobre que o homem – um homem negro, emblematicamente – que o encara quando ele acorda pela manhã não é a conceção de seus suplícios da noite anterior. É apenas um dos muitos marujos do capitão Gamboa, que encontraram a ilha a bordo de uma nova expedição, e que, sem hesitações, capturam e torturam a Iguana novamente. Mais tarde, tomando proveito da inevitável embriaguez da tripulação, Oberlus escapa sem ser visto pelos homens que cantam e bebem e riem ao lado do fogo. Quando notam sua ausência, é tarde demais. De novo sozinho, longe da luz e do calor de todas as chamas, longe do domínio de seus torturadores, proclama: “De agora em diante *não obedecerei* a nenhuma lei *que não as minhas...*”, como o maior dos tiranos, “...*criarei meus próprios Deuses e Demônios...*”, como medita Descartes⁷, “...*declaro guerra à toda a humanidade*”, como devem declarar todos os que negam os limites da própria natureza⁸. Gamboa deixa um de seus homens para trás, um cozinheiro, e Oberlus faz dele seu primeiro escravo; às vítimas de um naufrágio que aparecem na costa dias depois, ele exclama: “Bem-vindos ao meu reino”, e as doma também, cordas e correntes.

Como se fatalmente destinados ao encontro, as sequências das primeiras semanas de Oberlus na ilha são interpostas pelas cenas de Carmen, em algum lugar do continente. Brad Stevens(2003, p. 149, tradução nossa) não poderia ter estado mais correto quando chamou o filme de “extraordinariamente elíptico”, e nenhuma passagem exemplifica esse caráter mais

⁷ Dois dos momentos mais decisivos das *Meditações* são a hipótese, na Primeira Meditação, de um “gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso” (DESCARTES, 1973, p. 96), e, na Terceira, a prova da existência de Deus (mais tarde questionada devido a seu caráter dogmático, notadamente por Kant na *Crítica da Razão Pura*), que “consiste em que reconheço que seria impossível que minha natureza fosse tal como é, ou seja, que eu tivesse em mim a ideia de um Deus, se Deus não existisse verdadeiramente” (DESCARTES, 1973, p.120).

⁸Cavell fala da condição do cético de formas variadas em *The Claim of Reason*, a batiza de diferentes nomes, por diferentes motivos. Entre elas estão a da tirania (CAVELL, 1979a, p. 120), que evidencia a relação corrompida do sujeito com a comunidade, e a imagem de Deus (CAVELL, 1979a, p. 236), que evidencia o desejo corrompido de onisciência e onipresença. Todas essas descrições possuem a importante característica comum da solidão, e aqui sugere-se que elas são facilmente identificadas em Oberlus, como ficará evidente no decorrer do texto.

do que o paralelismo do primeiro ato. Hellman não faz uso do recurso meramente para dar conta das longas passagens, em termos narrativos, mas para dar conta de enigmáticos personagens – da passagem de oprimido a opressor, no caso de Oberlus, e da radical constância do anseio de independência, no caso de Carmen. “Sou sua esposa, mas não posso ser *sua* escrava”, ela diz ao marido, já morto quando ela afirma “quero que sejas *meu* escravo” tempos depois para um amante; esse, por sua vez, já abandonado quando, a bordo de uma embarcação que se aproxima da Ilha Espanhola, ela desafia o noivo Diego a passarem a noite na praia sozinhos, antes da chegada da tripulação, e indaga: tens medo “das *serpentes* ou de *mim*”?

Há um evidente convite nessa dinâmica inicial do filme para que coloquemos Oberlus e Carmen lado a lado. Em especial, há um corte que justapõe dois reflexos: aquele de Oberlus, que, logo após ser chamado de monstro por Sebastian, se vê refletido como Iguana nas águas acumuladas entre as rochas (o contraste demasiado da fotografia apaga por completo sua metade descamada); e aquele de Carmen, que penteia os cabelos em frente ao espelho



FIGURAS 3 e 4 - Os reflexos justapostos de Oberlus e Carmen
(Frames de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 19' 40" e 19' 46")

e explica a Alberto⁹ que ela não é “um monstro” apenas porque viajará com o Conde Di Santo sem sua companhia. Com sua chegada na ilha, o que Hellman passa a investigar é em que medida Carmen não sabe que mente para Alberto, mas também em que medida a furiosa redução de Sebastian sobre Oberlus é injusta. Na intricada parte final de *The Claim of Reason*, Cavell é levado a discutir o *monstruoso*, impulsionado pela “preocupação (...) de que em qualquer espaço humano possa haver coisas que não se pode distinguir de seres humanos” (CAVELL, 1979a, p. 416):

⁹A título de clareza, Alberto nunca é nomeado ao longo do filme, somente nos créditos finais.

[...] Qual é o objeto do horror? O que nos amedronta dessa forma? O medo é do perigo; o terror é da violência. Eu posso fazer essas coisas, ou sofrer-las. (...) E não é verdade que não é o humano que me horroriza, mas o inumano, o monstruoso? Pois bem. Mas somente o que é humano pode ser inumano (...).

Se apenas humanos sentem horror (...), então, talvez, ele seja uma resposta específica ao fato de se ser humano. A que, especificamente, quanto a se ser humano? Horror é o título que estou dando para a percepção da precariedade da identidade humana, para a percepção de que ela pode ser perdida ou invadida, de que podemos ser, ou podemos nos tornar, algo diferente do que somos, ou de como nós nos consideramos (...) (CAVELL, 1979a, pp. 418-419)

3. Misanthropia do rei, sadismo do saber

É a declaração de guerra de Oberlus uma negação da humanidade, ou é o propriamente humano? Se misanthropia pode ser uma palavra justa para descrever o mote de *Iguana*, é apenas porque Hellman a compreende como Cavell, enquanto anseio e necessidade desesperados de *reconhecimento*. Oberlus explica para Carmen que a motivação de suas crueldades está em seu desejo de ser respeitado. Carmen o corrige e diz que o que os outros sentem em relação a ele não se chama respeito, mas medo. Ela certamente está correta, mas em algum nível, *o que* é que sentem não importa. Nem respeito nem medo são sentimentos tão deleitosos quanto amor ou admiração, mas o que importa é que eles *sejam*, que sejam sentidos, que validem presenças, que reconheçam a existência de seus sujeitos. Quando declara guerra, são desejos e delírios tão (superficialmente) repulsivos quanto (profundamente) íntimos que movem as ações de Oberlus:

“(...) suponha que haja um modo de tragédia em que o que testemunhamos é a sujeição do ser humano a estados de violação, uma percepção de que não apenas a lei humana pode ser revogada, mas a natureza humana em si. O exilado é uma figura de pena e horror; diferente de nós, e não diferente. O mistério singular na motivação de Hamlet pode ser a nossa persistência em procurar em seus eventos por um objeto de terror. Nós deveríamos olhar para ele como uma figura de horror para si mesmo. (CAVELL, 1979a, pp. 419-420)

A diferença entre Hamlet e Oberlus, como entre Carmen e Oberlus, é assim uma diferença de graus de sujeição aos seus respectivos impulsos de negação, uma diferença de

“explicitude”, digamos. Oberlus quer tomar posse das coisas, ter controle *absoluto*, não fazer parte de um mundo que o despreza, mas tornar seu um novo e desprezível mundo. Tudo e todos devem se assemelhar a ele, estarem sujeitos às suas regras, todo escravo a se tornar iguana. Um grupo de viajantes para rapidamente na ilha, entre eles uma jovem mulher que Oberlus escuta cantar. Naquela noite, sonha com ela, mas com as suas mesmas deformidades no rosto. Mais tarde Carmen lhe dirá “você não *se comporta* como uma pessoa”, ao que responderá “o que você quer dizer é que eu não *me pareço* com uma pessoa”.

Como os do Deus que desprezara, eis o anseio e o ensejo de criar coisas a sua imagem – mas na terra dos homens, a criação de um mundo precisa ser a negação de outro. Criar é destruir, e assim o é no violento, cruel reinado de Oberlus. Em artigo dedicado a investigar a



FIGURA 5 - A mulher cantora, deformada como Oberlus, em sonho
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 25' 15")

per-sistência sociocultural da crueldade, a professora Isabel Capeloa Gil argu-menta com palavras que já são agora extremamente familiares. "A crueldade", ela diz, "(...) busca por uma promessa de realização e *totalidade*, e é também *compulsiva*, já que se torna uma "fantasia

sustentável", embasando o retorno contínuo à cena do desejo" (2019, p. 201, tradução e grifo nossos). Não é nenhuma coincidência, pensa-se, que o texto em questão culmine em uma leitura do *Tabu* de Miguel Gomes, outra obra cinematográfica que investiga obstinadamente as perversas crueldades humanas dos tempos coloniais.

O artigo de Gil se inicia com uma breve e conhecida citação do *Humilhados e Ofendidos* de Dostoiévski (2013, p. 280) em que Vânia diz: “É ideal demais (...) e por isso é cruel”. É exatamente a mesma passagem que dá início a outro texto largamente preocupado com a crueldade, o *Sacher-Masoch* de Deleuze. Como sugere o título, o livro trata primordialmente do masoquismo, e o faz enquanto pornologia independente, argumentando contra a clássica entidade combinada do sadomasoquismo através de uma análise atenta dos romances de Leopold von Sacher-Masoch que deram nome à prática. Não obstante, os capítulos iniciais, também atentos aos romances de Marquês de Sade, promovem algumas formulações específicas à figura do sádico – caracterização que sem dúvida dá conta das ações

de Oberlus – que também muito partilham com as inquietações de Hellman e Cavell. Deve haver, portanto, algum tipo de denominador comum entre o que Gil chama de “compulsão de crueldade”, no âmbito psicanalítico, e o que podemos nomear analogamente de “compulsão de certeza”, no âmbito epistemológico de que falávamos há pouco. Em um breve, mas revelador parágrafo, Cavell deixa aberta uma fresta nessa direção:

É de se esperar que a ideia do conhecimento como violação da privacidade (ou punição por ela) será erotizada, encenada em formas de vida sexual. Então nossa história precisará dar conta da obsessão romântica, ou teatralização, do que costumávamos considerar como perversões sexuais, em particular quanto ao sadismo e o masoquismo (...). Se falamos de perversões da existência humana, isso englobará distúrbios de satisfação não mais sexuais do que epistemológicos, e não mais isto do que políticos. (...) (CAVELL, 1979a, pp. 470-471)

A “ideia do conhecimento como violação da privacidade” é identificada por Cavell quando o objeto do conhecimento passa a ser o *outro*, quando o epistemólogo questiona não o mundo exterior, mas a outra mente. Esse impulso de violar vem daquela preocupação da qual Cavell falava, quanto a impossibilidade de distinguir o humano do inumano, que é em si fruto de noções historicamente construídas de interioridade e exterioridade com relação à mente e ao corpo, respectivamente. Cavell vê nessa concepção um “mito do corpo como um véu”, no qual “há algo que não podemos *ver*, não apenas algo que não podemos conhecer” (CAVELL, 1979a, p. 368, grifo nosso)¹⁰ – um mito persistente que Ludwig Wittgenstein,

¹⁰Busquemos esclarecimento em outra história: parte da incontestável força da ilustre descrição dos olhos de Capitu em *Dom Casmurro* está em poetizar este mito. A onda “cava e escura” (ASSIS, 2004, p. 54), que cresce de suas pupilas e ameaça tragar quem as vê, é frequentemente tida como a imagem de uma perigosa, poderosa sedução, fruto de certa energia misteriosa que emana de Capitu. Mas é Bentinho quem nos diz isso, como tudo diz, e ainda movido pela descrição anterior, de José Dias, que falara de “olhos de cigana *oblíqua e dissimulada*” (ASSIS, 2004, p. 53, grifo nosso), sendo o primeiro desses adjetivos desconhecido por Bentinho, ele admite. Da forma como as emprega, as palavras de Machado têm peculiaridades importantes: há ação naquela que dissimula, e há fixidez naquela que é oblíqua; ou, podemos dizer, ser oblíquo, uns mais outros menos, é ter privacidade (preservada, reconhecível), onde dissimular é enclausura-la sob disfarces. Bentinho encara os olhos de sua amada instigado por apenas um desses adjetivos, aquele que frequentemente é dirigido a mulheres, e vindo de homens (“dissimulada”). A passagem lê-se agora como uma inadmissão por parte de Bentinho de que frente à tentação, *ele* está tentado – para ser puxado pela maré, é preciso entrar na água. Parece ser o tipo de impostura que Cavell tem em mente quando diz que “[o] bloqueio para a minha visão do outro não é o corpo do outro, mas a minha incapacidade ou indisposição de interpreta-lo ou julga-lo com precisão, de realizar as conexões corretas. A sugestão é: Eu sofro um tipo de cegueira, mas eu evito o problema projetando essa escuridão sobre o outro (...)” (CAVELL, 1979a, p. 368). Não menos importante, para não ser tomado pelas ondas internas de Capitu, ao fim do capítulo, é na própria Capitu que ele se segura, nas ondas externas de seus cabelos despenteados.

segundo Cavell, teria tentado contornar (e não reafirmar, como muitos o leem) quando afirmou que “[o] corpo humano é a melhor imagem da alma humana” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 238). O desejo aqui subjacente é novamente aquele que remove o conhecedor do processo do conhecimento: quer-se saber a dor (ou a alegria, amor, angústia...) do outro (vê-la, ter certeza dela, *ali, dentro* do outro) sem que se precise reconhecer o outro, ouvir suas palavras, enxergar seus gestos, escutar o corpo para ouvir a mente.

Como qualquer violação, aquela que procede da necessidade desse tipo de conhecimento infere uma relação de poder, especificamente uma relação de *domínio* (sobre o outro, sobre a privacidade do outro, enquanto minha privacidade permanece segura, preservada). A dominação de Oberlus toma a forma de imposições corruptoras, da coação de sua ninhada de iguanas: ele sonha com suas escamas no rosto da mulher cantora; força o jovem Dominique a assassinar George, o que o leva a abandonar seu terço na beira do oceano. Os corpos dos escravizados, as mentes dos evangelizados – são meras extensões do Rei.

Dentre todas as bárbaras violências de Oberlus, nenhuma é mais invasiva, mais hostil do que aquela sofrida por Carmen. Assim que desembarcam, ela e o noivo são aprisionados – Diego é assassinado rapidamente; a Carmen, Oberlus promete uma vida pacífica se ela mantiver “a casa limpa, e abrir as pernas” quando ele ordenar. Sua violação, diferentemente da dos outros escravos, é a única que leva o desejo de Oberlus de transpor as ilusórias barreiras do exterior, que ocultariam o interior, ao seu limite. É via o processo de erotização teorizado por Cavell que isso se dá. Oberlus converte sua compulsiva sede pela privacidade alheia no mais elevado sadismo: repetidas vezes, ele a estupra nos fundos da caverna, no pequeno leito que dividem, e, saberemos no terceiro ato, a engravida, enfim alcançando brutalmente o seu interior, e lá deixa uma irrevogável parte de si. Enquanto ela se recolhe em humilhação e ódio, Oberlus persiste cruel em suas violentas e explícitas palavras: “você gosta de ser minha escrava e ser fodida na bunda”.

Nas primeiras páginas de *Sacher-Masoch*, Deleuze argumenta que há uma especificidade essencial na linguagem empregada por Sade em suas obras, uma linguagem que contém a essência do impulso sádico, e que está muito além da mera descrição de atos violentos:

(...) nada está mais distante do sádico do que a intenção de persuadir ou convencer, ou seja, qualquer intenção pedagógica. É de outra coisa que se trata: de mostrar que o próprio raciocínio é uma violência (...). Não se trata sequer de mostrar, mas de demonstrar, uma demonstração que se confunde com a solidão perfeita e a onipotência de quem demonstra. Trata-se de demonstrar a identidade entre a violência e a demonstração. Assim o raciocínio deixa de ter que ser compartilhado com o ouvinte, a quem se dirige apenas o prazer, isto é, com o objeto do qual se obtém o prazer. As violências pelas quais as vítimas passam são apenas a imagem de uma violência maior que a demonstração testemunha. Entre seus cúmplices ou suas vítimas, cada raciocinador raciocina dentro do círculo absoluto da sua solidão e da sua unicidade (...).(DELEUZE, 2009, p. 14)

O argumento de Deleuze aqui, que parece de acordo, ao menos em diálogo, com o que Cavell quer expressar com “desejo pela atividade absoluta”, é que, na prática sádica, a linguagem demonstrativa tem caráter *idealista*. Em outras palavras, que é na imediata expressão do raciocinar, e nela apenas, que pode se dar o ato de violação perfeito, o domínio absoluto. Trata-se de “negar a natureza em mim e fora de mim, e até mesmo de negar o próprio eu. Em poucas palavras, é um prazer de demonstração.” (DELEUZE, 2009, p. 22). Disto procedem as numerosas cenas demonstrativas de Oberlus (a descrição das punições dada a Sebastian em seu primeiro dia como prisioneiro; a explicação das regras do bárbaro jogo imposto a Dominique e George); também a verbalização de suas intenções quando sozinho (notadamente a declaração de guerra); e a adjeção de suas violências físicas/sexuais com as verbais nas interações com Carmen. Suas palavras, a expressão de suas ideias, carregam *em si* prazer, enquanto seus atos, o concretizar dos ideais, sexuais ou políticos, são sempre em algum nível *frustrados*, incompletos. Os “heróis sádicos se desesperam e se enfurecem, vendo seus crimes reais tão diminutos” (DELEUZE, 2009, p. 21), sempre retornando a uma mesma “cena de desejo através da sugestão infundada de que desta vez a satisfação será alcançada” (GIL, 2019, p. 201, tradução nossa).

Se seguirmos a observação cavelliana quanto as “perversões da existência” serem “não mais sexuais do que epistemológicas”, então se tem de dar conta de algum tipo de *sadismo do saber*. Silenciosamente, o *Iguana* de Hellman também se ocupa dessa perversão, revelada de forma tímida na obsessão de Oberlus com o aprendizado da leitura e da escrita, bem como seu ponderado interesse pelos escritos de Dominique, seu escravo professor, que por vezes parece intimidar seu imponente mestre. Quando indagado por Oberlus o que escreve naquelas folhas, ele diz “tudo que experencio...o que eu penso, o que eu sinto”;

quando indagado sobre o porquê, o jovem responde apenas: “para que eu não esqueça”. Hellman corta rapidamente para um plano de Oberlus, que reage ao que ouve em silêncio, antes de confessar que não sabe ler. A fala carrega um peso considerável, palpável. Dominique tem seu diário confiscado, sob a alegação de que escrever seria perda de tempo, mas Oberlus o aborda mais tarde, devolvendo seus escritos, e pedindo para que o rapaz o ensine a escrever, para que ele possa ler o que fora redigido.

Os registros de Dominique representam dois elementos complementares. Primeiro, e mais evidentemente, suas memórias representam uma unidade de conhecimento, informação, um *algo* que Oberlus não sabe na terra que controla, no *seu* mundo, e não poderá saber enquanto não aprender a ler. Sem conhecer as palavras de seu escravo, a ilha dos absolutos corre risco – trata-se de um desejo de onipotência e onisciência próximo ao do epistemólogo e seu anseio pela certeza imediata e perene. Em segundo lugar, os escritos parecem consistir em uma espécie de relato de viagem, um tipo de documentação indispensável para a historiografia dos tempos coloniais. Importantemente, Dominique parece ciente da relevância de seus relatos. Seu afirmar que escreve “para que não esqueça” soa também como “para que todos se lembrem”. Tais memórias individuais são assim também memórias coletivas; isto é, tais memórias privadas, não à toa registradas em um diário, são também a privacidade da História¹¹. Igualmente importante, Oberlus também parece tomar consciência desse caráter. Quando diz a Dominique que quer saber escrever para ler os seus relatos, há evidente irritação contida por parte do jovem, porque o propósito de seus escritos será corrompido. Mais tarde, enquanto os escravos terminam de hastear a bandeira do reino, Oberlus, já alfabetizado, volta a perguntar sobre o diário. “Você escreve sobre mim?”, ele indaga, “e o que você escreve?”. Dominique hesita brevemente, mas responde “eu escrevo a verdade”. Oberlus o encara, admira a bandeira que balança ao vento acima deles, e volta a encara-lo. “Ótimo”, ele diz.

¹¹ Sugestivamente, e como recupera o início da parte IV de *The Claim of Reason, as Investigações* de Wittgenstein também têm em um diário a complexa imagem condensada da privacidade.

O jogo de intenções que Hellman imprime nos olhares é claro: há de um lado a resistência no rosto do rapaz, a firmeza em sua resposta, como quem não se submeterá e seguirá registrando os fatos, custe o que custar; e há, de outro, a bravata no rosto de Oberlus, a ameaça nas suas palavras, como quem sabe que a “verdade” que será registrada no diário será aquela que ele violou. O que se esconde por trás desse desejo de registro? Como o do sádico, Gil



FIGURA 6 - O confronto de olhares entre Oberlus (esq.) e Dominique (dir.)
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 59' 28'')

argumenta que esse processo está também calcado e preso em uma compulsão cíclica:

Rememoração frequentemente implica um retorno compulsivo a uma cena do passado, um passado que carrega uma promessa de grandeza não realizada (...). Mas rememorar, como a psicanálise nos ensinou, conota conformação com a inabilidade de agir, conformação com o fato de que o evento reprimido pertence e é parte do passado. A compulsão de retornar, então, (...) implica o desejo de superar as contradições desse passado à medida que um gesto fantasmagórico de restituição em memória é proferido. (GIL, 2019, p. 202, tradução nossa)

Registrar é, aqui, eternizar, imortalizar. O desejo de Oberlus pelo registro da (sua) verdade dos fatos que ali se passam é, então, em alguma medida, um reconhecimento de sua própria mortalidade – na ilha dos absolutos, um grave problema para o Rei. O primeiro contato com o diário de Dominique, nos rochedos à beira-mar, acende em Oberlus o temor da finitude; mas é só com sua lanterna, nas sombras da caverna, sozinho e recluso como Descartes na lareira, no núcleo do reino, que ele perceberá aos poucos que a derrota se aproxima.

4. Até que a morte os separe

Em um filme de ostensiva frontalidade, que tem no literal e no explícito parte do seu mote, nenhuma cena é mais desconcertante, em todos os sentidos, do que aquela em que Carmen, sendo estuprada por Oberlus, chega ao orgasmo. De onde ele vem? É na busca de uma resposta para essa pergunta que tanto este texto quanto a guerra da ilha dos absolutos

caminham para um fim. Algumas ideias são particularmente relevantes aqui: a primeira, uma importante hipótese de Cavell de que a ameaça trágica ao casamento na literatura (na ficção, como um todo) seria análoga a ameaça da conclusão cética na filosofia¹²; a segunda, a perspectiva de Brad Stevens em sua leitura de *Iguana*, acerca da relação entre Carmen e Oberlus enquanto hipérbole paródica do casamento burguês; e por último, a conclusão a que chega Stephen Mulhall, ao visitar os textos cavellianos sobre as comédias e tragédias shakespearianas, de que o ceticismo moderno/cartesiano tem algo de inerentemente masculino.

O fascínio de Cavell com a instituição do casamento (em especial do casamento enquanto interpretação da vida doméstica), sugerem os seus escritos, deriva de ao menos três fontes principais¹³, mas é sua leitura do *Conto de Inverno* de Shakespeare que nos é indispensável. Mulhall aponta que antes dela:

(...) a centralidade do relacionamento entre um homem e uma mulher no retrato de Shakespeare do ceticismo (mais evidentemente em *Rei Lear* e *Otelo*) foi lida por Cavell primeiramente em relação ao fato de que tal relacionamento simbolizava um caso ideal para conhecer (i.e., reconhecer) outras mentes, o que em si simbolizava o conhecimento humano (i.e., aceitação) do mundo exterior. O que tinha importância nesses pares de pessoas era o fato de que elas eram um par (...) (MULHALL, 1998, p. 205, tradução nossa).

Que um par precisava existir, em *The Avoidance of Love* – a primeira leitura cavelliana de Shakespeare publicada, sobre *Rei Lear* – e na quarta parte de *The Claim of Reason*, era apenas produto de que a práxis cética moderna/cartesiana necessita de uma dualidade: aquele que duvida precisa duvidar de algo ou alguém (como Otelo duvida de Desdêmona). Instruído pelo *Conto de Inverno*, Cavell se dá conta (reconhece, pode-se dizer) que nestes pares há um homem e uma mulher: ele sempre duvida, e sempre se duvida dela. Especificamente

¹² Em *The Uncanniness of the Ordinary*, Cavell explicita a questão da seguinte forma: “(...) se alguma imagem da intimidade humana, chame de casamento, ou domesticação, é o equivalente ficcional daquilo que os filósofos da linguagem comum compreendem como o comum, chame isso de imagem do cotidiano enquanto o doméstico, então a ameaça ao comum que a filosofia chama de ceticismo deve aparecer nas formas favoritas da ficção de ameaças a formas de casamento, nomeadamente, em formas de melodrama e tragédia.” (CAVELL, 1994, p. 176).

¹³ Além do *Conto*, os outros dois textos indispensáveis para compreender o papel do casamento nos escritos cavellianos são o *Autossuficiência* de Emerson, que articula a concepção do doméstico, e o *Doutrina e Disciplina do Divórcio* de John Milton, que Cavell descreve como “uma defesa do casamento na forma de uma defesa do divórcio” (CAVELL, 1981, p. 87).

na história do rei e da rainha da Sicília, trata-se de uma realidade manifesta, já que a dúvida de Leontes quanto a traição de Hermione – precisamente como a de Bentinho em relação a Capitu em *Dom Casmurro*, outra obra-prima da dúvida – toma a forma de uma *incerteza* quanto a paternidade de Mamilius, o Ezequiel de Leontes– “a dúvida de um pai, uma ansiedade masculina”, observa Mulhall (1998, p. 205, tradução nossa). A implicação dessa revelação é que o outro toma forma clara, torna-se impossível de ser evitado mesmo sem que grandes embarcações atravessem grandes oceanos: basta que o mais próximo dos outros se revele como tal. Emblematicamente para Cavell, trata-se do encontro de homens e mulheres, mas, por extensão, fala-se do encontro entre quaisquer protagonistas e quaisquer coadjuvantes da velha História ocidental.

A sugestão, assim, é que as figuras sublinhadas nas páginas anteriores, como o tirano, o sádico e o epistemólogo tradicional, são todas funções derivadas dos vencedores históricos; e que venceram é função de que oprimir, dominar e saber de todas as coisas com toda certeza são impulsos dos mais ofensivos, pertencem àqueles que anseiam pela vitória, pelas guerras ganhas. Diferente do de Bentinho, entretanto, o conto de Leontes – um romance e não uma tragédia – culmina no aprendizado da “abdicação da vingança contra o tempo em favor da felicidade na repetição; pode-se chamar de aceitação dos dias” (CAVELL, 2003, p. 192), e permite “encontrar em si a vida do mundo” (CAVELL, 2003, p. 222)¹⁴. Que a ressurreição de Hermione é a concessão de um perdão a Leontes é consequência de que ele, enfim, a reconhece, e que através do arrependimento toma ciência de sua privacidade (“Que vergonha! Não me condena a pedra / Por mais pétreo que ela?” (SHAKESPEARE, 2016, p. 1342), exclama e se pergunta Leontes, na cena final, instantes antes do retorno de sua amada). Na Ilha Espanhola, Carmen também espera o filho de um homem que cobiça a possuir, mas seu destino não é nem absolver seu par, como Hermione, nem o deixar em eterna e solitária dúvida, como Capitu. Oberlus e Carmen são personagens mais voláteis do que seus predecessores ficcionais, e a tragédia de ambos não é que persistem cegos a suas condições, mas que quando o fazem, é tarde demais.

¹⁴ Não à toa o *Conto de Inverno* é tido por parte dos estudos shakespearianos como uma das “peças-problema” do autor (LAWRENCE, 1931, p. 9), nas quais os dilemas socio-morais apresentados são tratados de forma ambígua, tanto em tom quanto em argumento, em oposição a frontalidade das tragédias tradicionais. Esse processo de aprendizado e transformação que evita o trágico servirá de gatilho para *Pursuits of Happiness* e a investigação do gênero cinematográfico batizado por Cavell de “comédias do recasamento”, tomadas como herdeiras diretas das comédias de Shakespeare.

A insinuação de que, nas profundezas da caverna, o elo que une esse homem a essa mulher não é muito diferente do elo que une maridos e esposas é explicitada prematuramente. Se dá quando, antes de decidir navegar com Diego, Carmen se encontra com o padre, segundo quem é “parte do plano divino” o “dever de uma mulher de se submeter ao marido”. Frente a relutância de Carmen, ele a alerta que é preciso “aceitar a disciplina da resignação”, já que “a alternativa é a anarquia do desejo pessoal, a ilusão de que somos livres para fazermos o que quisermos”, uma ideia, ele afirma, que não passa de “obra do Diabo”. A cena é engenhosamente justaposta, em um dos paralelismos do primeiro ato, ao igualmente imperativo momento em que Oberlus apresenta e demonstra os regramentos de seu novo reino, aproximando-o provocantemente da figura impreterível do padre.

Há duas monstrosidades em jogo em *Iguana*. Uma imposta socialmente, inconsciente, que Carmen e Oberlus compartilham no início de suas histórias. São párias, ele pelas supostas deformidades físicas e religiosas, ela pelo supostamente diabólico desejo de ser Mulher e não Esposa. A outra, ao menos em parte, escolhida racionalmente, consciente. Não a monstrosidade do segregado, mas a do segregador, não a da barbárie, mas a da civilização ela mesma, dos capitães, padres, maridos. Hellman está claramente interessado em evidenciar que a única verdadeira é a segunda, que a monstrosidade é o próprio criar dos falsos monstros como forma de isolar assimetrias, de clonar o eu através da eugenia do outro. A saída de Oberlus para sua falsa monstrosidade foi torna-la verdadeira, seu novo mundo não é nada mais do que o velho posto de cabeça para baixo –sucumbe aos males da civilização, se arma de suas impiedosas engrenagens. Stevens, guiado pela afirmação do próprio Hellman (apud STEVENS, 2003, p. 153) de que a pretensão de libertinagem por parte de Carmen é “na realidade a negação de sua sexualidade”, enxerga nela a mesma internalização, desvelada a partir de seus prazeres, em especial da ocorrência de seu orgasmo. A cena, entretanto, é fundamentalmente mais complexa do que isso, como também o é a natureza dos desejos de Carmen.

Pode-se argumentar, em nome da preservação de seus ideais libertários, que na cena em questão, Carmen poderia estar fingindo. Das hipóteses, é sem dúvidas a mais equivocada. Hellman dedica seu plano exclusivamente a Maru Valdivielso, a atriz que interpreta Carmen, como se implorasse o reconhecimento de sua atuação– vemos o que Oberlus não vê, e não está interessado em ver. Ali não há teatro, mas há, inequivocamente, dor aliada ao prazer. A

correlação nos leva de volta aos romancistas caros a Deleuze, desta vez a Masoch. Seria simples classificar a sexualidade de Carmen, e com isso explicar o seu orgasmo, a partir da tradicional entidade sadomasoquista, mas se concordamos com o francês, segundo quem “[n]unca um sádico de verdade aceitaria uma vítima masoquista (...) [m]as um masoquista também não aceitaria um carrasco realmente sádico” (DELEUZE, 2009, p. 32), o mistério persiste. O argumento deleuziano é que se a descrição em Sade tem caráter demonstrativo, impositivo, em Masoch ela toma formas persuasivas e pedagógicas. Não se trata da sádica negação do outro, mas de toma-lo nos braços e fantasiar:

(...) A maneira como Masoch define seu idealismo ou “suprassensualismo” parece à primeira vista banal: não se trata, diz ele em *A mulher divorciada*, de acreditar que o mundo é perfeito, mas, pelo contrário, de “criar asas” e escapar do mundo pelo sonho. Não se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de deixá-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso na fantasia. (...) (DELEUZE, 2009, p. 25).

O sadismo parece ser a empreitada de uma solidão quase masturbatória, o outro sendo nada mais do que a mão do estímulo, enquanto o sistema independente masoquista é, para Deleuze, essencialmente educativo, e, portanto, conversacional. Não somente, é também exercício fantasioso, sem pretensões concretas quanto ao outro que extrapolem o momento suspensivo presente¹⁵. É de certo culpa parcial desse protagonismo da faculdade imaginativa que muitos filmes memoráveis foram bem sucedidos enquanto estudos do masoquismo, mas poucas grandes obras filmadas conseguiram acessar as mecânicas sádicas¹⁶.

¹⁵A incompatibilidade entre esses sistemas, e a consciência de que ambos são formas de projeções pessoais absolutistas, foi sintetizada nas telas em duas ocasiões que se espelham, ambas centradas em uma enigmática, oblíqua Isabelle Huppert. No *A Professora de Piano* (2001) de Haneke, a protagonista do título, de já evidente vocação didática, tenta educar seu aluno também nas práticas masoquistas, mas acaba por tragicamente despertar no rapaz, ao fim do filme, os mais vis impulsos sádicos. É com esses impulsos que o *Elle* (2016) de Verhoeven se inicia, e a Michèle de Huppert, em ato quase performático, toma as rédeas da violência que sofre, frustrando seu próprio abusador.

¹⁶O cinema, ao menos o de massas e quanto a seu estado atual, desenvolveu vocação muito maior a tendências suspensivas/educativas (o fantástico, a propensão ao digital, a transparência, o didatismo) do que as tendências negativas/demonstrativas (os verdadeiros realismos, o horror material, a opacidade, o intransigente). Para além de *Iguana*, e *Elle* e *A Professora de Piano* em partes, a adaptação de Pasolini d’*Os 120 Dias de Sodoma* (1975), *Zaroff*, o *Caçador de Vidas* (1932), de Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, o *Audition* (2001) de Takashi Miike, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972) de Fassbinder e *O Jovem Törless* (1966) de Volker Schlöndorff merecem atenção enquanto grandes estudos sobre o sadismo.

É possível, e certamente há indícios em seus diálogos com outros homens, que a sexualidade de Carmen tenha traços masoquistas, mas fato é que seu orgasmo é inexplicável sob essa perspectiva. A visão da sexualidade manifestada por Hellman, note-se, é uma que abarca não apenas estímulos inconscientes, mas incentivos sociais, construções culturais e ideias racionais. A cena que nos instiga tem quatro momentos claros: o despertar do sono (1-2); o início de sua violação (3-4); o orgasmo (5-6); e os instantes posteriores (7-8). Experienciamos tudo a partir do rosto de Carmen, a “imagem de sua alma”.



FIGURAS 7 a 14 - O sono, o estupro, o orgasmo e os pensamentos de Carmen (Frames de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 46' 28" - 49' 23")

Não há representação maior da volatilidade de Carmen do que as drásticas transformações de sua expressão, que nascem, crescem e regressam com a mesma fluidez das águas do mar que a aprisiona. Abre e fecha os olhos como se alternando entre experiências diferentes, a do visível e a do pensado, a do concreto e a do imaginado, a começar pelo seu despertar de sonhos profundos por razão dos pesadelos da realidade. A pergunta impreterível, entretanto, é o que a leva da dor da violência, à enigmática e perturbadora apatia, até o prazer. O que acontece nesse processo? O que precisa ser reconhecido em seu rosto, o que Hellman faz questão de nos mostrar? Um olhar atento revelará que sua impassividade na verdade esconde diligência, determinação. Há ali uma escolha, um exercício consciente e racional, que consiste no primeiro momento do filme em que Carmen, como Oberlus, se submete, se rende às coerções civilizatórias, aos preceitos burgueses, ao plano divino – seu orgasmo (6) é seu

assassino, sua *petitemort* (7) é a temporária morte de sua individualidade. Naquele momento, faz-se Esposa. Ela retorna a mesma posição e a mesma expressão (8) que precediam sua decisão (4), termina tomada pela consciência das consequências de sua ação. A sexualidade de Carmen se encontra aqui desnorteada entre expectativas sociais quanto ao papel da mulher, e as expectativas individuais quanto ao ímpeto de realizar-se enquanto Mulher.

Agora ativamente lutando contra forças que congregam o interno e o externo, mais à frente, Carmen divide uma nova cena com Oberlus, igualmente instável: vestida, a pedido, com as roupas que trouxera da Espanha, compartilha uma conversa genuína, quase afetuosa com seu mestre, o que o leva a solta-la de suas correntes. Dormem, um ao lado do outro, em outra sujeição. Carmen desperta primeiro, vê a pistola de Oberlus, o acorda com o som do gatilho armado. “Estranho, de repente você me lembra de todos os ex-amantes mais fracos e patéticos que já tive”, diz, resistindo às escolhas da noite anterior. “A diferença entre nós é que você não consegue nem matar o monstro que te violentou, enquanto eu não teria remorso em atirar na minha mãe”, desafia Oberlus. Ela dispara. Não há munição. Como quem admite derrota, sucumbe novamente, ajoelha-se aos mandos do Rei. As tentativas de reação de Carmen ecoam nas de Huppert, bem como são simbolicamente herdadas pelas heroínas de Stanwyck, Bergman, Hepburn, Dunne, mulheres do século XX que tanto fascinam Cavell, que são fruto da “criação da nova mulher, (...) algo (...) como uma nova criação do humano” (CAVELL, 1981, p. 16) – criação que Carmen,ilhada nos momentos derradeiros do século XIX, pode apenas pressagiar.

A cena do orgasmo é também fundamental para Oberlus. O prazer de Carmen não o repele, como aconteceria em uma empreitada puramente sádica. Contrariamente, ele o estimula, e o leva a um orgasmo quase simultâneo ao dela. E *aqui*, o que acontece? Não vemos seu rosto, mas seu corpo fala por intermédio do gozo. Oberlus também passa por uma momentânea mutação, e enquanto Carmen retrocede de alforriada (Mulher) para cativa (Esposa), Oberlus também se transforma, de sádico (Monstro) para soberano (Marido, Homem, como os marujos do navio). Quando o plano de Carmen falha e a pistola não lança tiros, Oberlus revela que “queria ver o que [ela] faria quando [ele] a libertasse”, mas quais seriam seus intentos caso nada do tipo ocorresse? Há, como já dito passageiramente, um ensaio de afeto, sem dúvida deturpado, entre os dois, mas a tragédia de *Iguana* é a da impossibilidade desse vínculo. Na ilha, e no mundo fora dela, de onde vieram, *ser Homem é ser*

Marido, *ser* Marido *éter* uma Esposa, e fatalmente *ser* Esposa *é* não *ser* Mulher – entre eles, não pode haver duas individualidades ao mesmo tempo, por mais que busquem equilíbrio, e parecem em vão buscar. Sua pergunta para Sebastian, logo após a cena do orgasmo, acerca da Dulcineia de *Dom Quixote* (se ela é uma deusa ou uma prostituta), soa agora como um questionamento sobre Carmen – “posso tê-la como ela é, como quer ser, como eu agora a vejo e reconheço?”. Mas não pode, não ali, não agora. O corpo dele sobre o dela irá sempre a empurrar; e quando o dela se encontrar por cima, virá a ira do sádico, aquele que não admite ser empurrado.

Agora enxergando Carmen pela primeira vez, Oberlus vislumbra a derrota no horizonte. *Iguana* toma esse relacionamento como seu cerne porque é nele, e nele apenas, que ambos vislumbram suas individualidades, a partir do reconhecimento mútuo. Uma vez vista, Oberlus jamais deixará de vê-la outra vez. O rompimento das correntes é tanto literal quanto metafórico: ela não é mais sua escrava, não pode ser, e, lentamente, o mesmo se alastrará para os outros servos, para o mundo como um todo. Se a ilha atestava sua ontológica e natural solidão humana, então Carmen atesta que neste mundo ele estará sempre paradoxalmente acompanhado, jamais sozinho, quer queira, quer não. Uma vez visto Oberlus, de outro lado, desaparece a *Iguana* para Carmen. Sua decisão de, mesmo sem amarras, passar as noites na caverna e os dias ao lado do pai da criança que carrega é tão compulsória quanto discricionária: há, em alguma medida, aceitação do doméstico enquanto aliado da autonomia, e assim, lentamente, serão vistos também os seus velhos romances, os "homens patéticos" que tentaram tê-la. A escolha pela solidão despótica e pela radical soberania libertinasão escolhas irmãs, de invisibilidade e cegueira idealistas, uma sedentária e impositiva, a outra nomádica e suspensiva – através delas, tornam-se os monstros que eram injustamente acusados de serem.

Que ambos agora podem enxergar não é garantia de que serão vistos – não serão. No continente, os homens seguirão desejando terras novas, controles e certezas, um mundo que se mostre para um par de olhos apenas. A missão derradeira dos dois é tomar consciência também desse fato: que em terras povoadas ele voltará a ser *Iguana*, ela voltará a ser Esposa. “Se ele for como eu, jogarei do penhasco”, garante Oberlus sobre o bebê. Com o retorno dos oficiais espanhóis, ele, Carmen e os escravos sobreviventes tentam desesperadamente escapar,



FIGURA 15 - O filicídio (e o suicídio?) de Oberlus no plano final de *Iguana*
(Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 97' 36")

em um último suspiro de idealismo – quem sabe em uma nova terra? Quem sabe se começarem outra vez? A fuga, entretanto, é fatalmente interrompida por Carmen. O parto começa. Oberlus liberta seus últimos servos, e se põe a ajuda-la. Quando tem a criança já nos braços, o pai a encara sobriamente. “Menino ou menina?”, pergunta Carmen. Sem dar resposta, cobrindo o corpo da criança da cabeça aos pés, Oberlus caminha em direção ao mar, aos prantos da mãe. “Você não tem que sofrer como eu sofri”, sussurra para o bebê. Alguns podem ter a convicção de que a pergunta de Carmen sugere que o que motiva Oberlus em seu ato final é o fato da criança que nasce ser uma menina; outros podem conceber que o que ele vê é sua deformidade herdada. Se o que viemos falando até aqui tem alguma força, pouco importa qual das hipóteses é verdadeira, elas respondem a mesma pergunta: será essa criança um homem no mundo, ou será eternamente outro? A tragédia de Oberlus, agora compartilhada com Carmen, não é a que assombra os últimos dias de Bentinho, a que Leontes consegue evitar. A tragédia é que *não há dúvidas* sobre a paternidade da criança que desaparece nas águas alaranjadas. Ela é cria do monstro. Ela morre no colo do pai. Há *absoluta certeza*.

5. Considerações finais

Dos muitos méritos de *Iguana*, a capacidade do filme de síntese talvez seja seu traço mais impressionante – não apenas a síntese do pensamento em imagem, mas igualmente a síntese de diversos problemas em um único, fundamental. Seja pela via histórico-política, pela via epistemológica, pela via da sexualidade, trata-se de falar de nossos obscuros, porém inescapáveis desejos de dominação, de totalidade, poder.

Hellman, ao reivindicar o filosófico na tela, e Cavell, ao reivindicar o cinema nas páginas, explicitam a relação íntima entre esse impulso que integra a constituição humana, e o dispositivo cinematográfico, que por vezes parece realiza-lo, e por vezes parece alertar sobre ele. O impasse de Oberlus, afinal, não é assim tão diferente do impasse (do mistério, do encanto, do fardo) cinematográfico: este mundo, aí, em minha frente – se ele é meu, por que não posso tê-lo? Se sou dele, por que não pode me abrigar?

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Moderna, 2004

BATAILLE, Christophe. **Annam**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O mármore e a murta”, **Revista de Antropologia**. 1992. São Paulo, USP, vol. 35, pp. 21-74

CAVELL, Stanley. **Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare**. New York: Cambridge University Press, 2003

CAVELL, Stanley. **In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1994

CAVELL, Stanley. **Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage**. Cambridge: Harvard University Press, 1981

CAVELL, Stanley. **The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy**. New York: Oxford University Press, 1979a

CAVELL, Stanley. **The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film**. Cambridge: Harvard University Press, 1979b

DESCARTES, René. "Meditações". **Os Pensadores**, vol. 15. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: O frio e o cruel. Rio de Janeiro: Zahar, edição Kindle, 2009

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Humilhados e ofendidos**. Tradução: Klara Gourianova. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013

GIL, Isabel Capeloa. "The Compulsion To Be Cruel", in: RESINA, Joan Ramon; WULF, Christoph (org.). **Repetition, Recurrence, Returns: How Cultural Renewal Works**. Maryland: Lexington Books, 2019 (pp. 201-210)

LAWRENCE, William W. **Shakespeare's Problem Comedies**, New York: Macmillan, 1931; pp. 9–13

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

MULHALL, Stephen. **Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary**. Oxford: Oxford University Press, 1998

SHAKESPEARE, William. "Conto de Inverno". **Teatro Completo**, vol. 2: Comédias e Tragédias. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016 (pp. 1237-1347)

SINNERBRINK, Robert. **New philosophies of film: thinking images**. New York: Continuum, 2011

STEVENS, Brad. **Monte Hellman: His Life and Films**. Jefferson: McFarland & Company, 2003

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**. Tradução: Beatriz Perroni Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

VASQUEZ-FIGUEROA, Alberto. **O Iguana**. Tradução: Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1989

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução: Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 2017

Recebido em 15/02/2024

Aceito em 10/06/2024

FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA E LUTA DE CLASSES NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA¹

Victor Finkler Lachowski²

Resumo: Esta pesquisa realiza uma investigação de como a formação social brasileira e sua luta de classes dialogam com as obras “Branco Sai, Preto Fica” (2015) e “Bacurau” (2019). O *Método das Constelações* aplicado permite descobrir as *ideias* presentes nas *estruturas* de um conjunto de obras de arte. Para compreender essa formação social brasileira e sua luta de classes é utilizado o aporte teórico de abordagem materialista histórico-dialética. Para estudar a tendência operativa da Ficção Científica (aqui utilizando a sigla “FC”), pesquisa-se a lógica histórica do surgimento e desenvolvimento do FC brasileiro. Com as análises, percebe-se em “Branco Sai, Preto Fica” (2015) a periferização da população preta em grandes centros urbanos como algo sintomático da formação social brasileira, além de explicitar o papel das forças coercitivas do Estado, como a polícia, em oprimir as classes exploradas/racializadas; a reação a essa opressão no filme é uma conspiração cuja força-motriz é a cultura popular das populações marginalizadas para a criação de uma bomba que explode Brasília e a Ditadura Militar que governa o país no universo da obra. Em “Bacurau” (2019) os moradores locais tem que lutar pela sobrevivência contra estrangeiros que representam essa ameaça alienígena de perspectiva colonial/imperialista, e contra as instituições do Estado burguês brasileiro, como políticos e empresários, que auxiliam na opressão autóctone particular que volta para a universalidade da formação social brasileira, bem como nessa metáfora/analogia para a o desenvolvimento histórico brasileiro pautado na exploração do estrangeiro e da manutenção da escravidão.

Palavras-chave: Formação Social Brasileira; Luta de Classes; Ficção Científica; Racismo; Cinema.

¹ Texto expandido, revisado e atualizado de trabalho apresentado originalmente em evento do tipo Encontro (sem citar o trabalho prévio diretamente para manter o anonimato do autor).

²Doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR), vinculado à linha de pesquisa Comunicação e Formações Socioculturais; Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR); Bacharel em Publicidade Propaganda (UFPR). Membro do grupo de pesquisa NEFICS - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR/PPGCOM-UFPR/CNPq). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Bolsista CAPES-DS. Escritor; Roteirista; Redator. Apresentador do Massacre Podcast, dedicado a cultura de horror. Email: victorlachowski@hotmail.com

BRAZILIAN SOCIAL FORMATION AND CLASS STRUGGLE IN SCIENCE FICTION CINEMA

Abstract: This research investigates how Brazilian social formation and its class struggle dialogue with the works “Branco Sai, Preto Fica” (2015) and “Bacurau” (2019). The Constellation Method applied allows us to discover the ideas present in the structures on a multiplicity of works. To understand this Brazilian social formation and its class struggle, the theoretical contribution of a historical-dialectical materialist approach is used. To study the operative tendency of Science Fiction (here using the term “FC”), the historical logic of the emergence and development of Brazilian SF is researched. With the analysis, one can see in “Branco Sai, Preto Fica” (2015) the peripheralization of the black population in large urban centers as something symptomatic of Brazilian social formation, in addition to explaining the role of the coercive forces of the State, such as the police, in oppressing the exploited/racialized classes. The reaction to this oppression in the film is a conspiracy whose driving force is the popular culture of marginalized populations to create a bomb that explodes Brasília and the Military Dictatorship that governs the country in the universe of the work. In “Bacurau” (2019), local residents have to fight for survival against foreigners who represent this alien threat from a colonial/imperialist perspective, and against the institutions of the Brazilian bourgeois State, such as politicians and business people, who assist in the particular autochthonous oppression that returns for the universality of Brazilian social formation, as well as in this metaphor/analogy for the Brazilian historical development based on the exploitation of foreigners and the maintenance of slavery.

Keywords: Brazilian Social Formation; Class struggle; Science Fiction; Racism; Cinema.

Introdução

Os antagonismo e conflitos que movem as lutas de classes e os grupos/indivíduos que as compõem estão entremeados por uma lógica no capitalismo no que se observa a intervenção do Estado, que será responsável por atuar na manutenção da classe dominante através de mecanismo de controle, amansamento e exploração da classe explorada, que no modo capitalista de produção é a classe trabalhadora (ALVES, 2018).

O racismo, ou racismos, surgem como aparato ideológico na luta de classes, com o objetivo de ser um “neutralizador da consciência dos sujeitos diante da realidade concreta que os cerca” (*Ibid*, 2018, p. 6). Tal neutralização, para além da invisibilização dos acordos e interesses políticos, também visa a naturalização de tais relações e formações sociais estimuladas pela classe dominante e em disputa com a classe dominada (MARX; ENGELS, 2007).

As dominações e opressões instrumentalizadas pelo racismo através dessa constelação de instituições promovem uma dominação organizada da hierarquia cultural. Frantz Fanon (2008, p. 78), ao discutir esse tópico, destaca que “o surgimento do racismo não é fundamentalmente determinante. O racismo não é um todo, mas o elemento mais visível, mais cotidiano, para dizermos tudo, em certos momentos, mais grosseiro de uma estrutura dada”, e que se reflete no que será tido como cultura no topo da hierarquia, a estimulada pelos opressores, e a cultura que tentará ser destruída e desculturada por essas classes, a cultura dos oprimidos, que se configura, como explica Clóvis Moura (1994) no caso de todas as culturas negras/africanas, em culturas de resistência a esse processo de violência e apagamento.

Na Ficção Científica (FC), isso é caracterizado através de uma perspectiva negra dentro de suas temáticas e abordagens, que Braga (2023, p. 58-59) destaca como articulada dentro da dimensão espaço-tempo ficcional da FC relacionada de “modo específico às negritudes e/ou africanidades”. Essa articulação ocorre nos espaços e tempos elaborados na FC com o envolvimento, para além das descrições e desenvolvimentos físicos e concretos, dos abstratos e psicológicos, ações e pensamentos, que são refletidos e envoltos em caracterizações socioeconômicas, culturais, simbólicas e ideológicas daquelas narrativas e universos, de maneira que funcionem como projeções das personalidades e dos conflitos que constituem em algum grau as negritudes e/ou africanidades.

Pensando a ficção científica brasileira, podemos e precisamos compreender como essa atua na denúncia e conscientização da formação social brasileira e sua luta de classes movida por explorações de classe, com a ideologia racista sendo fundamental para o funcionamento do capitalismo e da exploração do trabalho simultânea ao genocídio racista em andamento no Brasil.

Com isso, analisa-se primeiro o filme “*Branco Sai, Preto Fica*” (2015), O longa de documentário-ficção científica brasileiro dirigido por Adirley Queiróz conta a história de dois homens negros que faziam parte de um grupo de dança na juventude e costumavam frequentar um baile de *black music* em Brasília nos anos 1980. Acompanhamos o dia a dia dos personagens de Marquim da Tropa e Shockito enquanto esses relembram a noite em que policiais invadiram o baile e os feriram gravemente a tiros (Marquim ficou paraplégico e Shockito perdeu uma perna). O próprio título do longa metragem é uma referência à ordem dada pelos policiais no momento da invasão, dividindo a população que estava no local a partir

do preconceito racial. Em meio a lembranças num estilo documental, há ainda o *plot* do personagem vivido por Dilmar Durães, um viajante vindo do futuro cuja missão é investigar o crime ocorrido naquela noite e provar a culpa do Estado Brasileiro. O filme foi premiado em inúmeros festivais, como: *Festival de Cinema de Brasília* (Melhor Filme, Prêmio ABRACCINE, e mais), *Olhar de Cinema* (Prêmio Especial do Júri, Prêmio Melhor Filme Olhares Brasil, e mais), *Mar del Plata Film Festival* (Melhor Filme Latino Americano), *Hamburg Film Festival* (Prêmio Talento Jovem) e outros.

Posteriormente explora-se “*Bacurau*” (2019), filme escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que narra os acontecimentos de Bacurau, uma pequena vila no oeste de Pernambuco, quando sua população começa a sofrer com os boicotes dos meios de comunicação locais, a exclusão da cidade dos sistemas de mapeamento/geolocalização e a constante vigilância de drones. Os locais devem então combater um grupo de estrangeiros, que estão negociando com políticos, empresários e donos de terras locais para controlarem as comunicações e a vida na pequena cidade. Amplamente elogiado pela crítica nacional e internacional, custou 1,4 milhão de dólares e arrecadou 3,5 milhões, e acabou por coroar suas avaliações positivas conquistando o *Prêmio do Júri* no Festival de *Cannes* de 2019.

A partir dessas obras, este texto irá discutir a formação social brasileira e sua luta de classes no contexto do nosso desenvolvimento capitalista, bem como o papel da FC brasileira no desenvolvimento histórico da nossa sociedade, seus elos político-comunicacionais enquanto sintomas-respostas a determinadas condições históricas e materiais da realidade brasileira em denúncia as suas opressões e contradições.

Abordagem analítico-metodológica

Tal proposta é apresentada como complementação a abordagem de Barba, Rios e Vaz (2023), ao discutirem que obras cinematográficas que retratam futuros próximos, nosso presente e/ou passado reformulado possuem a capacidade de pôr suas histórias para debaterem a História (com “H” maiúsculo), ou historiografia oficial. O cinema é assim entendido como campo de disputa de sentidos e vínculos, tanto entre a subjetividade particular da realização da obra e a objetividade universal social – superestrutural (capitalista) - a qual a arte está inserida (Buck-Morss, 1977), quanto pelos seus fenômenos sócio-históricos

que nos permitem pensar as interações sociais comunicacionais que acontecem pelos processos práticos e simbólicos da sétima arte (Barba, Rios e Vaz, 2023; Braga, 2011).

Essa pesquisa utiliza a metodologia de Benjamin (1984), seu *Método das Constelações*, para investigar as ideias nesses fenômenos e como suas estruturas são pautadas por essas ideias. Pois como Sérgio Paulo Rouanet (1984, p. 13) argumenta, o caminho da investigação pelo método das constelações “é a *representação*. Representação, por um desvio, do universal - a ordem das *ideias*”.

Essas ideias constituem a forma original de confrontação entre seres humanos e o universo, podendo ser renovadas por toda história, por isso são temporais e alteráveis. Essas ideias aparecem nas obras de arte como manifestações da linguagem verdadeira, manifestações que ainda estão obscuras e ocultas por uma névoa que o criticismo e a interpretação devem remover. Com a aplicação do método das constelações, pode-se demonstrar a autonomia dos gêneros artísticos - considerados como ideias - e sua relação com obras individuais (separadas). Com as ideias os fenômenos conseguem uma interpretação objetiva, não sendo dissolvidos nos conceitos ou em visões subjetivas.

A partir da descoberta dos aspectos extremos das ideias descobre-se *estrutura* interna das ideias (Rouanet *in* Benjamin, 1984). A estrutura de um conjunto de obras cinematográficas será responsável pela ordenação e classificação das suas ideias a partir de aspectos-extremos dialéticos contraditórios e conflitante, pois aloca as imagens dentro da lógica do enredo, distantes de maneira que possam ilustrar como um conflito dialético se estende além do imediatismo de um ato ou cena.

Nessa busca pelas ideias, seus aspectos-extremos, e como tal polarização se desdobra nas estruturas dos dois filmes analisados, busca-se debater como os fenômenos fílmicos reinterpretem e debatem as condições materiais e históricas apresentados na seção teórica sobre a “Formação Social Brasileira e sua Luta de Classes”.

Formação social brasileira e sua luta de classes

em suma, opressores e oprimidos, estiveram em constante oposição uns aos outros, travaram uma luta ininterrupta, ora oculta ora aberta, uma luta que de cada vez acabou por uma reconfiguração revolucionária de toda a sociedade ou pelo declínio comum das classes em luta (MARX; ENGELS, 2005, p. 40).

A opressão de raça, dentro de uma concepção histórico-crítica, é essencial para se compreender os processos de exploração, opressão, exclusão e apropriação que moldam a sociedade e a realidade particular brasileira e nossa *Luta de Classes*. Bem como os efeitos de tal ideologia na psique tanto das pessoas racializadas quanto das tidas como brancas, com tais compreensões do racismo tendo que ser entendidas também em sua relação com a base econômica da sociedade (SOUZA, 2022), uma vez que, como explica Marx (2008, p. 47) em “*Contribuição à Crítica da Economia Política*”,

A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida condiciona o processo de vida social, política e intelectual.

Por isso, a análise histórico-crítica do racismo por meio do materialismo histórico-dialético o compreende a partir de sua inserção nos projetos societários das classes dominantes, com a determinação correlata do racismo e do privilégio branco (SOUZA, 2022). O racismo é entendido a partir de sua funcionalidade para o capitalismo ao atender interesses de classe, com a relação orgânica entre racismo e a base econômica capitalista sendo definidor para tal abordagem (*Ibid*, 2022).

Com a evolução das técnicas de produção, sobretudo da industrialização e modernização das atividades agropecuárias entre o Século XIX do Império e o Século XX da República, molda-se a sociedade brasileira em um capitalismo de dependência, exportadora de matéria-prima (*Ibid*, 2022). Como explica Fanon (2008), a complexação dos meios de produção e a evolução das relações econômicas trazem consigo o desenvolvimento das ideologias que justificam tal sistema desequilibrado e injusto, com o racismo vulgar sendo substituído pois “a perfeição dos meios de produção provoca fatalmente a camuflagem das técnicas de exploração do homem, logo das formas do racismo” (FANON, 2018, p. 82). O racismo evolui, se camufla.

Na realidade brasileira, como mostra Clóvis Moura (2020), isso é perceptível na época do Império escravista, que vai da Independência até 1889, com a historiografia oficial estabelecendo o modo de produção escravista como sendo um modo de produção eterno, imutável e de acordo com as leis divinas, formas de justificar os privilégios da classe senhorial pela história, sendo estimulada por Dom Pedro II, como condicionada e condicionadora da

ideologia do Império escravista, concedendo facilidades, argumentos e validades para seus produtores.

No caso de populações originárias, chamadas de “indígenas”, o processo de formação colonial instaurou genocídios dos europeus contra esses povos, ocupações de terras, catequização forçada. Posteriormente, invasão em ritmo rápido seguido de uma lenta destruição das comunidades, com os direitos desses povos sendo regulados pelos brancos para que esses pudessem intervir como agentes sociais e culturais dinâmicos e em posição de autoridade (*Ibid*, 1994, p. 159). Na atualidade, tal extermínio prossegue com grupos de garimpeiros, que representam empresas transnacionais, invadindo os territórios demarcados desses povos originários e os massacrando, com os poucos sobreviventes muitas vezes indo parar em centros urbanos e sendo incorporados às populações em situação de rua (*Ibid*, 2020).

Mesmo com esse histórico de violência o racismo brasileiro contemporâneo age “sem demonstrar rigidez, é ambíguo, meloso, pegajoso mas altamente eficiente nos seus objetivos” (*Ibid*, 1994, p. 159), com a casa-grande sendo o alegórico histórico que funcionou como aparelho de dominação do senhor, além de também transmitir os valores e interesses do dominador.

Fenômeno visível através de projetos político-econômicos, como o Segundo Projeto de Identidade Nacional, elaborado no final do Século XIX e início do Século XX. Uma mescla de teoria do determinismo racial e teoria do branqueamento, onde a dinâmica social e a representação negativa da população negra é reafirmada em cinco vieses: (i) intelectual, dotada de atributos voltados apenas para o trabalho braçal e subordinado; (ii) moral, tendência para ações antissociais e imorais; (iii) estético, traços fenótipos símbolos de pessoas destituídas de beleza; (iv) mau trabalhador, precisando ser forçado a realizar as atividades de trabalho; e (v) naturalização das precárias condições de vida da maioria da população negra, com a pobreza e a miséria sendo uma condição inata à raça negra (*Ibid*, 2022, p. 205).

Já o Terceiro Projeto de Identidade Nacional foi derivado do pensamento de Gilberto Freyre, tendo como base sua obra “*Casa-Grande & Senzala*”, de 1933, que resultou em uma leitura de uma falsa realidade mais favorável para uma relação harmoniosa entre as raças na sociedade brasileira, surge assim o mito da “democracia racial” (*Ibid*, 2022).

No período do Estado Novo (1930-1945), algumas décadas após uma abolição que manteve a população negra fragilizada, e com a persistência das oligarquias agrárias, o

racismo brasileiro busca roupagens “científicas” (MOURA, 2020, p. 30). Um dos resultados desse projeto foi a criação dos Tribunais de Eugenia, que serviam para condicionar à esterilização e confinamento de membros das raças tidas como inferiores (*Ibid*, 2020).

Segue, nas décadas de 1930 a 1980, a industrialização brasileira caracterizada pela expansão dos núcleos urbanos pelo modelo desenvolvimentista, que resulta em uma

expansão das atividades econômicas, da oferta de empregos e da riqueza socialmente produzida, com o setor industrial passando a ser a fração de classe dominante no bloco do poder, por outro lado, houve o aprofundamento do País de forma subordinada no sistema capitalista mundial e a crescente desigualdade social, cuja aviltante concentração de renda tornou-se o aspecto mais tangível desse processo capitalista. Nessa conjuntura, a ideologia racial brasileira, formulada a partir da década de 1930, serviu como importante componente superestrutural (SOUZA, 2022, p. 208).

Assim, o Estado Burguês inserido dentro do modelo de produção capitalista atua na manutenção de uma ideologia que surge como forma de justificar, normalizar, naturalizar e impor mecanismos de opressão e desigualdade para manutenção do capitalismo, com o princípio burguês da segurança e seu projeto penal e racista sendo pilares para perpetuação da luta de classes brasileira (ROCHA, 2020).

Na sua leitura marxista-leninista do Estado como garantidor do racismo e opressão pela violência, Maciel (2022), destaca o exército permanente, a polícia e o sistema carcerário como as instituições indissociáveis de uma força colocada acima da sociedade. Tal poder repressor específico, que atua na manutenção da opressão e controle de uma classe sob a outra, utiliza esses artifícios de violência para impedir a reação dos oprimidos.

Todo esse aparato ideológico historicamente citado, bem como a exclusão da população negra dos postos de trabalho, dos serviços de saúde, educação, lazer e cultura, com apoio também ideológico da mídia e do senso comum construído e perpetuado pelo Estado Burguês e pelos setores privados, elaboram a sociedade na qual as pessoas periféricas, sobretudo negras e racializadas, sejam alvos da violência policial, militar e carcerária (*Ibid*, 2018), uma vez que essas populações constituem um perigo para a hegemonia branca-burguesa, como expressa Clóvis Moura (2021), o Brasil é um rico campo de lutas de classes, lutas apagadas pela historiografia oficial dominante, caracterizando essas figuras como negativas ou inúteis.

Uma história produzida a partir de preconceitos em relação aos heróis da transformação, às mulheres, aos negros, aos indígenas e as outras camadas e segmentos ou minorias da sociedade brasileira. Uma história do esquecimento, na qual as linhas escritas são para se apagar o tecido constituído por lutas, palavras, ações e sangue, a oficialidade da tinta por cima do que se foi gritado e exigido pelas vozes de vidas em busca de emancipação.

Com a complexação das sociedades e dos centros urbanos, as populações negras e demais racializadas foram alocadas em espaços sociais determinados pelas forças dominadoras, não havendo uma distribuição populacional horizontal, igualitária, mas verticalizada conforme essa estruturalização se intensificava e se complexificava. De maneira que a “distribuição populacional realizou-se dentro de padrões normativos étnicos impostos pelas metrópoles” (*Ibid*, 2020, p. 14).

Com isso, imbricou-se etnia e status, etnia e valores sociais e etnia e papéis sociais e culturais; foram estabelecidos critérios que determinaram “a posição de cada grupo ou segmento étnico nos diversos níveis de estratificação, com barreiras e fronteiras que impediam o processo de mobilidade social em nível de igualdade de cada etnia dominada em direção ao cume da pirâmide social” (*Ibid*, 2020, p. 14).

Como aponta Fanon (2018, p. 80), o racismo é um elemento de um conjunto mais vasto, o da “opressão sistematizada de um povo”, com a destruição de valores culturais, das modalidades de existência, e de seus elementos sendo desvalorizados.

Para lutar contra a ideologia de dominação racista, Fanon (2008 p. 122-123) explica que a consciência negra é imanente a si própria, em uma dialética na qual ela é aderente a si próprio, e ambígua, pois “não há um preto, há pretos”. O instrumento para se combater a ideologia racista é a conscientização, principalmente do negro, para que esse possa “se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44).

Por isso, para se combater o racismo, na perspectiva crítica radical de Clóvis Moura, devemos utilizar a luta de classes para partir para a “reformulação política, da modificação dos polos de poder, especialmente das áreas do chamado Terceiro Mundo” (2020, p. 28), com uma atitude revolucionária que só é conclusiva ao se ter em análise o racismo e as desigualdades como componentes de um aparelho de dominação econômica, política e cultural, como parte do poder da burguesia que controla os meios de produção.

Se o poder dominador, exercido administrativamente pelo poderio militar, econômico, patrimonial e social, constitui a estrutura do poder, também gerou os mecanismos de dominação seletivos. Como resposta, os oprimidos, sobretudo negros e indígenas, historicamente se valeram e valerão de formas extralegais de organização e de luta, de maneira a combater a Casa-grande com sua verdadeira antagonização: o Quilombo, e diferentes formas de insurreições e guerrilhas (*Ibid*, 2020, p. 15-16).

Ficção científica, imperialismo e o *sci-fi* brasileiro

Cabe destacar de início que os filmes analisados podem não ser enquadrados unicamente como ficções científicas. Assim, da mesma maneira que Benjamin compreendeu o Drama Barroco não como um gênero, mas sim como um conceito que possibilita nomear esse conjunto de fenômenos que compartilham ideias dentro de uma configuração dialética de extremos, esta pesquisa compreende a Ficção Científica não como um gênero cinematográfico generalista, mas como uma tendência operativa (FREDMAN, 2000) do que acontece nos filmes investigados.

A dificuldade de se classificar o que é ficção científica consiste na insistência de buscar algo ilusório: uma forma perfeita e pura de FC, algo que não existe, pois, a ficção científica é uma tendência operativa (*Ibid*, 2000), de maneira que abraçar o hibridismo intrínseco da FC (SANTANA, 2015) se torna um caminho muito mais propenso à investigação de suas ideias centrais, utilizando o materialismo histórico-dialético e seus vínculos dialógicos ao invés de um essencialismo metafísico.

Em decorrência dessas considerações, o uso teórico da Ficção Científica foi escolhido por apresentar maneiras de debater a operacionalização que ambos os filmes fazem com a relação história-História e com o passado, presente e futuro de maneira a desmembrá-los, extrapolá-los, estranhá-los e especularizá-los a partir de movimentos dialéticos de quebras, realocações, anacronismos e montagens críticas (Brasil, 2017).

Alfredo Suppia (2007) em seu extenso trabalho de mapear e narrar a história do cinema de FC brasileira, verifica a existência de um certo grau de ideologia imperialista não apenas nos temas e inspirações, mas na própria produção das obras cinematográficas.

Vemos isso no argumento de Elsa Margarida Rodrigues (2013, p. 48), que define a origem e sobretudo o início da FC como uma “uma expressão subconsciente da ideologia

imperial, quer se trate dos impérios coloniais do século XIX, quer da hegemonia cultural norte-americana do século XX”; ponto reforçado por Adam Roberts (2000), ao considerar que a FC surge em um primeiro momento sob o cenário das culturas dominantes, que é novamente a mentalidade do imperialismo, suas ações, seu medos, suas obscuridades, e vitrine dos desenvolvimentos bélicos, científicos e tecnológicos dos países imperialistas.

Países sem histórico imperialista notório, como o Brasil, não contam com a existência de um forte setor de cultura e entretenimento privado sustentado pelo setor público, o que justifica a falta de investimento no cinema, e mais especificamente na FC, de tais países. Como nação coadjuvante no cenário global, longe de ter um cinema de FC com a visibilidade dos países imperialistas, o Brasil desenvolveu maneiras de se fazer FC com características próprias (SUPPIA, 2007).

Uma das diferenças entre a FC brasileira e a dos EUA é o das obras do Atlântico Norte abraçarem com muito mais frequência o desenvolvimento tecnológico e as transformações que essas trazem, porém historicamente carregam o temor por rebeliões e invasões de corpos estranhos, como robôs e alienígenas, enquanto a brasileira abraça mais o estrangeira na sua forma daquilo não-humano, tendo um reflexo do diferente pelo exótico e interessante. O historiador descreve que essas particularidades “refletem a experiência colonial e neocolonial do Brasil, seu legado como uma sociedade de antigos escravos, e sua população diversa, racialmente mestiça” (GINWAY *Apus* SUPPIA, 2007, p. 363).

Outro fator que diferencia a FC do centro do capitalismo para o das periferias é o desenvolvimento da ciência, tecnologia e educação nesses diferentes blocos ou contrablocos. Com o eurocentrismo e o imperialismo estadunidense sendo fenômenos duradouros, sua ciência e tecnologias são patrimônios tidos como transnacionais ou universais (SUPPIA, 2007), mas que atendem a interesses de classes de nações bem definidas, algo que é refletido na FC dos países em emergentes, explorados e periféricos, como a denúncia do uso desses desenvolvimentos atrelados a um modo de produção e divisão de classes que oprime os países e classes alvos.

Surge-se a reflexão baseada nas ideias de Suvin (1979) e Braga (2023), na consideração da FC como essa categoria de “estranhamento cognitivo”, na qual a presença do negro é a normalização de um estranhamento causado pela ideologia racista dominante e sua imposição imperialista, visto a escassa presença de personagens, protagonistas, narrativas e temáticas centralizadas nas negritudes e/ou africanidades na FC.

Uma vez que a FC deseja nos colocar em contato com mundos e sociedades imaginadas foras dos padrões da realidade existente, diálogos com o presente são inevitavelmente criados e com eles a necessidade de reimaginação da nossa realidade (BRAGA, 2023), seja pelas relações dialógicas, dialéticas e analógicas que a FC tem em permeabilidade com temáticas, acontecimentos e potencialidades histórico-materiais da humanidade (SUVIN, 1979), alinhadas a intencionalidade do artista em produzir uma obra de crítica e denúncia das contradições da realidade (KEFALIS, 2009), ou do próprio idealizador de uma obra de FC estar sujeito a certas condições históricas e materiais que irão ser transpostas para sua ficcionalidade cientificizada.

Logo, as opressões históricas serão refletidas na FC não apenas na presença, mas principalmente nas ausências, como na invisibilização da produção de FC de autores e cineastas negros, o que se traduz em um campo imaginário de narrativas de FC que não é composto por pessoas negras, pois esses estão excluídos das industriais e mercados de maior visibilidade e alcance, tendo uma ligação direta entre tal exclusão e a história da sociedade humana. Como explica Andrade (2019), a ficção científica consegue reestruturar nossas experiências do presente de maneira simbólica, pois encaramos alternativas da realidade ou do futuro, e encontramos questões relevantes sobre nossas condições atuais.

A cultura produzida pelas vítimas de racismo e de exclusão social, em suas diversas expressões, irá ser uma cultura que tem como base essa opressão, como durante toda história da escravidão brasileira, o escravizado negro transformou todos os seus padrões de cultura em uma cultura de resistência social (MOURA, 1994) e o continua fazendo até hoje. A Ficção Científica dos historicamente explorados, colonizados e oprimidos será assim uma FC de resistência, luta e crítica, utilizando, para seus objetivos, diferentes estratégias para atacar o *status quo* e seus representantes ocultos ou mostrados em tela.

Branco sai, preto fica (2015)

O filme utiliza a ficção científica para realizar uma abordagem documental de eventos reais, tragédias reais e denunciar essas ações e seus vínculos com a ideologia racista de dominação e dos mitos da construção utopista modernista de Brasília, utilizando a memória dos personagens contra o projeto de planejamento da capital e sua historiografia burguesa oficial (ALVES, 2018). A obra tem como base um acontecimento real, no Baile Black do

Quarentão, local de celebração da juventude negra, de valorização da identidade fundamentada entre comunidade e arte, e a invasão da polícia militar na discoteca dia 05 de março de 1986, como evidência do genocídio antinegro presente na realidade brasileira (FLORES, 2017).

Tal evento mostra a racismo enquanto ideologia, pregando que o negro deveria se “igualar” ao branco nas virtudes morais e pela cultural, e intensifica sua retórica na repressão de “toda forma de expressão cultural negra nas cidades” (MOURA, 1994, p. 211) por uma série de mecanismos discriminadores que tem como objetivo jogar o negro para “a periferia do sistema social, cultural e econômico, criando-se ao mesmo tempo, uma série de barreiras ideológicas, da qual a mais abrangente e permanente é o preconceito racial” (MOURA, 1994, p. 212), no qual o local dos centros urbanos destinado ao negro será um “semivácuo ocupacional e cultural, comprime a personalidade do negro, que passa a ver a sociedade como algo imóvel e petrificada, hierarquizada desde o começo do mundo como está” (MOURA, 1994, p. 213).

O filme se passa na cidade natal do próprio diretor, Ceilândia, no Distrito Federal. Considerando a realidade de Ceilândia que, assim como outras cidades satélites são negligenciadas pelo poder público e carecem de investimento em setores básicos, é possível interpretar o passaporte para Brasília presente no filme como outra crítica, no sentido de que apenas determinadas pessoas privilegiadas têm acesso a capital e toda sua qualidade de vida, tecnologia e bem-estar.

Seu formato, que mistura a ficção científica com documentário, nos conta uma história sobre as consequências da violência policial contra a população negra e a responsabilidade do Estado Brasileiro perante as atrocidades cometidas diariamente até hoje. Para além da ficção, o filme conecta o espectador com a realidade violenta e injusta do país, pautada no preconceito de toda uma entidade que atua na contramão de seu próprio dever, qual seja o de promover a proteção e segurança de todos os cidadãos.

O ambiente da estação de rádio de Marquim brinca com o *sci-fi* ao ser retratado como um espaço que mistura luzes, telas, câmeras de vigilância e aparelhos de alumínio com toca-discos, vinis e equipamentos de som mais antigos, fazendo essa mistura entre o moderno e o antiquado. Aliás, o filme propõe essa divisão e mescla entre os seres vivos (os personagens) e os dispositivos que os capturam ou são utilizados por ele, em uma dialética entre liberdade e controle, ser e ambiente, para estabelecerem formas específicas de subjetivação tendo em

vista a escolha de narração de experiências traumáticas, entre memória e imaginação, dentro da proposta dialética de ficção distópica e documentário, no qual os dispositivos de FC articulam passado, presente e futuro (ALVES, 2018).

Outra brincadeira que um filme de baixo-orçamento criativamente faz com a ficção científica é a nave de transporte no espaço-tempo que o viajante do futuro utiliza: um contêiner, com nada dentro. A escolha não é à toa, já que ele pousa num terreno onde estão sendo construídos edifícios, remetendo à expansão imobiliária de Brasília e a separação entre periferia e Plano Piloto (*Ibid*, 2018).

Como explicado, o viajante busca provas para incriminar o Estado Brasileiro por crimes contra populações periféricas, a própria mulher do futuro que comanda o viajante ironiza esses crimes: “novidade”. Não existe novidade quando a história mostra que os dominadores foram privilegiados, que suas linhagens não sofreram processos ou consequências pela exploração e perpetuação do racismo como ferramenta ideológica, e seu patrimônio permanece intocado (MOURA, 2020).

O Brasil de *Branco sai, Preto fica* deixa transparecer um regime ditatorial, como uma própria crítica a Ditadura Militar que assolou o Brasil até os anos 80. Isso é indicado quando Marquim está indo em direção a Brasília e a rádio avisa que ele precisa de um passaporte para adentrar na cidade quando for interrogado pela polícia do bem-estar social. A própria contradição entre a violência policial criticada pela obra e a nomenclatura “polícia do bem-estar social” ironiza como um estado autoritário vende sua repressão. A *Dominação* do Estado Burguês racista é explícito.

Em outro exemplo, o slogan do governo é replicado pelo alto-falante para anunciar uma ronda noturna: “UM GOVERNO MELHOR É UM GOVERNO ALERTA”, explicitando o estado de vigilância e punição que o regime político aplica para os moradores periféricos. Mais ainda, a constante vigilância e punição atuante no período noturno indica a impossibilidade de lazer e diversão para as populações à margem dos grandes centros urbanos, indicando a remoção de qualquer prazer durante o descanso da classe trabalhadora (ALVES, 2018).

O personagem de Shockito expressa os traumas remanescentes da opressão racista praticada pela polícia de maneira mais intimista e introvertida. Ele é mostrado como um personagem reprimido, que passa muito tempo dentro de casa. A noite olha para as estrelas e para a cidade com um telescópio, sua casa é bem gradeada e ele sempre tranca tudo nos mínimos detalhes antes de dormir. O medo do mundo externo é visível em suas ações.

Quando Marquim conta como ficou paraplégico, no ato de violência policial durante o baile, ele é mostrado na varanda de sua casa, rodeada por grades, parecendo dentro de uma gaiola. Visualmente compreende-se como a violência urbana, a opressão sistêmica do Estado Burguês e os traumas da história pessoal do personagem criam prisões aonde quer que ele vá, inclusive em sua própria casa. Em sequências que exibem ele tendo que usar um elevador para subir ou descer até a sua casa, ficam nítidas as consequências do racismo e da opressão em sua vida.

Marquim em suas histórias recria situações do seu passado como forma de não esquecer e valorizar sua história, a história de outras pessoas negras, e a cultura deles, seu estilo de vida e memória, tanto que diz “eu não esqueço, sinto como se tivesse lá”. O rádio é uma forma de resistência e valorização das memórias das pessoas oprimidas pelo racismo. Cria-se uma cultura crítica para contrapor a ideologia racista hegemônica na sociedade.

Já o personagem de Shockito, em diversos momentos, é gravado atrás de próteses de pernas, deixando transparecer essa necessidade de se utilizar tecnologia para substituir o que era humano e foi perdido pelo racismo e outras formas de violência e opressão. Ele conta que depois que saiu do hospital, após perder a perna na repressão durante o baile, tudo em sua vida mudou; seu dia a dia, a cidade toda, todos os locais que eram parte de sua vida, foram cortados e distanciados dele. Ele se mostra como vítima desse estranhamento do familiar, reificado de sua própria existência, por isso o próprio personagem diz que só queria “ficar em casa e nunca mais sair”. Ele é bem dedicado a compreender e aprimorar próteses, inclusive colocando as próteses em máquinas que fazem conexão entre a peça e o portador.

Os corpos dos personagens são alegóricos dos ciborgues e da dialética corpo-máquina, onde começa um e termina o outro, alinhada à lógica de supercorpos para o trabalho (ALVES, 2018). Porém nessa abordagem se transfere em seu oposto: fatores para limitação de locomoção e da experiência da vida como um todo, sendo dispositivos de reforço da própria memória e história deles.

O homem do futuro é mostrado reunindo pedaços de jornais e fotos - evidências transmitidas pelos meios de comunicação. O Estado Brasileiro do futuro tenta contatá-lo diversas vezes ao longo do filme, pois faz três anos que não sabem seu paradeiro, e ele é avisado que a Vanguarda Cristã ganhou força e tomou o poder, se referindo a algum partido, movimento e/ou bancada política reacionária do futuro.

Adiante compreendemos melhor o que é o tubo de alumínio brilhante que Marquim tem na sua estação de rádio. Quando um amigo dele vai até o local, eles fazem um acordo de fazer uma gravação especial em troca de um passaporte para Brasília. Marquim explica que aquela tecnologia emite uma frequência cabulosa capaz de derrubar até um helicóptero.

A gravação consiste sons captados nas ruas e feiras locais, um grupo de forró local, um rapper da cidade e outras demonstrações sonoras da cultura periférica. Quando o rapper pergunta para onde vai aquela gravação, Marquim diz que vão salvar vários sons de vários artistas e mandar a gravação para o futuro, surge a dúvida se não é assim que o Estado Brasileiro do futuro fica sabendo da opressão cometida contra ele e Shockito.

Shockito é mostrado várias vezes fazendo desenhos de noite, tanto projetos do que aparentemente é o dispositivo em posse de Marquim, mas também desenhos do viajante do futuro, indicando que eles tiveram contato com ele e que os depoimentos escutados pelo espectador foram feitos para o enviado do futuro.

Conforme eles vão aprimorando a frequência do dispositivo de transmissão explosiva deles, as gravações feitas são avaliadas, batidas de grave adicionadas. Enquanto isso, os meios de transporte e locomoção vistos várias vezes no filme, sobretudo trens e metrô, também justificam seu papel no filme: serão os meios de transporte que levarão à explosão de Brasília.

Após o viajante do futuro passar as gravações de Shockito e Marquim contando sobre o dia da repressão em 1986, falando sobre as danças que faziam na época, é mostrado Shockito explicando para Marquim que vão utilizar toda a força da estação de energia próxima para potencializar a transmissão via várias antenas para eles conseguirem o efeito desejado.

Antes da grande noite, vemos o viajante do futuro tentando coletar provas e ser contatado novamente pelos emissários do futuro. Ele troca tiros com uma arma invisível no meio de um ferro-velho, ofende os europeus, a falta de postes na rua, e diz que “racista não muda a cara nunca”. Seu discurso frenético e violento expressa a indignação com diversas formas de violência que afligem e atravessam a vida dos pobres, principalmente dos negros, como os efeitos do colonialismo e imperialismo, da falta de estrutura básica e os mesmos preconceitos sendo replicados ao longo da história do Brasil.

Quando lançam a gravação várias explosões assolam Brasília, ouvimos acidentes de carro, helicópteros caindo e pessoas gritando em desespero, tudo visualizado através de desenhos feitos por Shockito. Dessa maneira, sabemos que a *Conspiração* contra o Estado

Brasileiro, partindo de um movimento revolucionário, foi consumada através de uma bomba cultural, que simbolicamente carrega a memória e cultura dos explorados pelas classes dominantes e repressoras. *A Luta de Classes* brasileira ganha um novo capítulo naquele Brasil ficcional.

Como reforça Alves (2018), o filme é um elogio à destruição das projeções de futuro e passado elaborados pela história dos vencedores, sem conciliação ou indenização, sendo necessário explodir o futuro para fechar as cicatrizes do passado. A obra, enquanto celebração da cultura negra periférica de Brasília, utiliza a vizinhança, a comunidade, o amor pela música e cultura e outras formas de amor para lutar e bombardear a opressão da ideologia racista de dominação; A cultura de resistência, que Clóvis Moura (1994) reforça como essencial, transforma a história dos oprimidos, dos historicamente colocados como inferiores, e impulsiona para o futuro todo passado acumulado até fazê-lo literalmente EXPLODIR.

Bacurau (2019)

Vemos uma crítica à sociedade panóptica também em *Bacurau* ao retratar uma sociedade onde temos microfones, câmeras, drones, rastreadores e outras formas de vigilância inseridas sem o conhecimento dos cidadãos locais. De maneira que o futuro narrativo do filme não representa nada de novo em si, e sim uma intensificação do que já ocorre na realidade (FISCHER; VAZ, 2021). Assim, o território em que *Bacurau* é inventado toma forma em um território de oposições e irá bagunçar essa lógica. O bem x mal, nativo x invasor estrangeiro, são retratações históricas do cangaço no cinema brasileiro.

Souza (2021) ressalta que, apesar de *Bacurau* se mostrar um cenário atrasado e pobre, à margem da civilização, as imagens do Nordeste tradicional se mesclam com aspectos futuristas. Como explicam Fischer e Vaz (2021), o cinema de Kleber Mendonça Filho é sempre atrelado à noção de um cinema popular que busca compreender a sociedade, de maneira que o *sci-fi* contribui com essa experimentação, pois as narrativas de ficção científica conferem intensidades e novos usos ao que já existe no mundo. No caso de uma narrativa distópica, como "*Bacurau*" (2019), o algo vivido é a realidade interiorana nordestina, e os sintomas existentes nessa sociedade são alocados para um futuro próximo, destacando a urgência de se refletir e solucionar as problemáticas expostas.

Rodrigues e Martins (2019) escrevem que o ponto de virada do filme começa quando o professor Plínio tenta mostrar para as crianças da cidade aonde Bacurau fica localizado no mapa, mas não encontra o vilarejo. Essa cena captura bem a riqueza do uso de artefatos tecnológicos que o filme insere de maneira sutil em meio ao cenário isolado do interior nordestino. De início ele mostra um jato que rasga o céu para os alunos, e quando um aluno pergunta “Qual a distância de Bacurau de São Paulo?”, o professor usa um *tablet* para buscar a informação, porém ele prefere ir procurar no computador da escola. Como resultado, o mapa disposto no monitor gigante não mostra Bacurau, Plínio desiste e puxa um mapa de papel antigo enrolado na parede.

Essa cena é emblemática por trazer diversos elementos dialéticos que definirão o filme e irão acompanhá-lo até o final. O primeiro ponto é a dialética analógico-digital, na qual a tecnologia moderna impossibilita o conhecimento local, uma vez que está facilmente suscetível à manipulação de quem detém poder econômico suficiente para alterá-lo de maneira a atender suas demandas, como os próprios estrangeiros deixarão claro posteriormente.

Na cena da reunião entre os sulistas e os gringos, temos dito pela boca deles que foram eles que derrubaram o sinal de celular e tiraram a cidade dos sistemas de localização, além de terem bloqueado as estradas com a ajuda de empreiteiros locais que estão sendo pagos para isso. A aliança entre os invasores estrangeiros e a burguesia local denota o caráter de classe que o filme possui, uma vez que a população de Bacurau, em toda sua diversidade, nos fornece um prisma representativo da população trabalhadora brasileira - sobretudo nordestina -, e os políticos e empresários da região se aliam aos ricos vindo de fora, independente das ações violentas e de genocídio que serão cometidas, pois o regime do lucro diz mais alto do que a exploração das vidas de proletários brasileiros.

Em sua pesquisa sobre o filme, Albert (2023) destaca que as alianças de classe representam o processo de dominação como concretizado por meio desses agentes intermediários de dominação interna, que servem aos interesses dos que vêm de fora. Com isso, os direitos dos dominados, dos habitantes de Bacurau, são deslegitimados pelos grupos que detêm o poder, e o acordo entre os gringos e o poder político regional é institucionalizado para segregar, desrespeitar, marginaliza e, por fim, matar uma população inteira. Além da dominação tecnológica e da violência direta, o autor destaca o desrespeito e o desdém dos

estrangeiros em relação ao povo e cultura brasileiros, tanto sulistas quanto nordestinas, como outra forma de dominação.

Os gringos mostram o que Alves (2018, p. 3) nomeia como “pacto social racista” dos povos europeus e da América do Norte, para legitimar a invasão de terras, escravização e desumanização dos grupos raciais e étnicos não brancos, na qual a raça branca, que se diz “civilizada”, perpetua seu contrato social racista através dessa ideologia racista de dominação.

Tal ideologia racista de dominação, como explica Clóvis Moura (2020) ao se estender pelo mundo através do sistema colonial e se desdobrar no imperialismo, unifica todas as etnias europeias em um mesmo bloco - o branco -, que passa a ser o contraponto aos restantes das populações tidas como não-civilizadas, independentes e racialmente diversas. A superioridade biológica falsa é assim selada em uma categoria genérica, como em todos os vilões/antagonistas do filme.

Como explicam Rodrigues e Martins (2019),

Bacurau é uma cidade fictícia, mas ainda assim, uma representação de diversas cidades do território nacional, que são pouco conhecidas e nas quais seus habitantes passam por atrocidades. O nordeste brasileiro, onde se dá ambientação do filme, é conhecido pela falta de políticas públicas comprometidas com essa população. O longa traz à tona também o problema da escassez de água, em locais mais remotos, o esquecimento das autoridades para pôr essas questões e muitas e outras (p. 759-760).

Essa lógica, guiada sobretudo pela noção de *Luta de Classes*, será explicada para compreendermos melhor como esse desenrolar ocorre, e assim entendermos o desenvolvimento da *Conspiração* de Invasão estrangeira, alienígena, e a Contraconspiração, na forma da Resistência da gente de Bacurau.

O processo de preparação do povo para o combate que virá segue uma lógica de dialética entre comemoração e luto, na noite que antecede a guerra, o povo dança, comemora e crianças se divertem enquanto simultaneamente os cadáveres dos falecidos são velados e enterrados. No momento que acompanhamos uma dança/luta de capoeira, a trilha sonora tradicional, berimbau e palmas ritmadas dão vez a uma trilha de sintetizadores, inspirada no *sci-fi “Night”*, de John Carpenter. Segundo os próprios diretores, é uma cena de preparação para a guerra, tendo a capoeira presente como ferramenta de luta e resistência, como foi para os escravizados.

No dia do embate, a população de Bacurau se esconde nos prédios locais, quando os gringos terminam de atirar a esmo para assustar, essa gente revida com tiros, matam todos, de diversas maneiras. E, ao final do embate, temos a confirmação da aliança com o político local, de um acordo que permitiria os estrangeiros matarem todas aquelas pessoas em troca de dinheiro, sendo simultaneamente benéfico para o político, que iria tentar a reeleição e é odiado pela população local. O próprio senhor alemão, último dos gringos vivo, está rendido e quando vê Toni Jr. começa a gritar “TONI, AMIGO, O QUE ACONTECEU? VOCÊ PROMETEU?”. Essa dinâmica retrata de maneira satírica e extrapolada como o acordo do Estado Burguês de um país submisso com forças imperialistas é mais uma vez o centro de uma conspiração reacionária que é combatida e destruída pela contraconspiração revolucionária.

Para Albert (2023), toda a última cena é um dos momentos mais significativos do filme, por ser uma metáfora da história do Brasil. Seu argumento destaca como, ao decorrer dos séculos, todos os regimes políticos se associaram às elites econômicas e a outras formas de poderes políticos nacionais e internacionais para adquirirem lucro através da exploração da população. A elite econômica e os políticos brasileiros, em aliança, desprezam as camadas mais pobres e marginalizadas da população, se identificando mais com primeiromundistas do que com sua própria gente. E isso faz sentido, visto que “historicamente, potências estrangeiras exploram o país latino americano, e não se interessam pelo seu desenvolvimento social, político, econômico e industrial e, no final, essa elite brasileira, exploradora e explorada, também é prejudicada” (*Ibid*, 2023, p. 15). Contudo, a leitura aqui expressa discorda em partes dessa afirmação, uma vez que o revés contra a política local, expressa na figura do prefeito Toni Jr., só é possível graças à união da classe explorada e pela articulação e organização interna desses moradores. A elite brasileira não é explorada, apenas realiza seu papel de burguesia submissa a interesses estrangeiros, porém paga o preço por isso ao não considerar a reação dos locais.

Tal reação é construída de maneira sólida e respeitosa na obra. Como apontam Fischer e Vaz (2021), tudo impele os personagens ao combate, tudo é levado ao limite. O Brasil de Bacurau não é um país de sutilezas, mas de extremos, de maneira que a configuração geral de extremos das classes e intenções dos núcleos de personagens explode em sangue. A polarização simplificada de dois grupos, o que deseja matar e o que deseja sobreviver, equivale para uma crítica que abrange tanto conversas cotidianas aos discursos de líderes governamentais.

A vantagem crítica do filme, ao construir elos comunicacionais entre o que é vivido na realidade e o que está na tela e além, faz com que identifiquemos a distopia apresentada como um espaço físico e social que dialoga com nossa experiência de existência. A catarse final, que destrói o inimigo do povo, gera êxtase por ser a reação dos oprimidos que acabam por conseguir um mínimo de utopia (*Ibid*, 2021).

A estrutura da conspiração, que gera um embate dialético entre dois grupos distintos, os moradores locais e os estrangeiros, vem acompanhado de outras contradições, dessa vez de cunho tecnológico, o uso de *gadgets* por ambos, porém intercalando entre tecnologias modernas e equipamentos rústicos, antigos mesmo. Como argumentam Rodrigues e Martins (2019), a população escolheu fazer parte de Bacurau e de sua memória, amam a cidade e a cultura deixada por esta, eles defendem não só suas vidas, mas a cidade em questão. A proteção daquela comunidade é representada pelos vigias, que cuidam de quem entra e sai, além dos espaços de vivência comunitária, sobretudo o museu e seus objetos, que são essenciais ao final do filme.

A contradição entre o novo e o velho é uma constante do filme, o sertão, que à primeira vista parece uma viagem ao passado. Como explica Souza (2021), uma vez que o sertão é um catalisador de produções artísticas, de onde saíram grandes expoentes da música, artes plásticas, literatura, teatro e cinema, e acaba por ser um produtor de signos, sentidos e significados, marcando profundamente o imaginário popular, mesclado com aspectos futuristas inusuais para esse cenário.

Passos (2021) aponta a dialética entre passado, presente e futuro nas próprias tecnologias projetadas em tela. A dialética arcaico e moderno, digital e analógica, auxiliam na construção dessa dimensão temporal difusa que é Bacurau.

Os estrangeiros também trazem essa dicotomia modernidade-antiguidade em sua invasão. Com o uso de drones, chips, monitores e escutas nos ouvidos para controlarem e apagarem aquela região dos mapas, além de deixarem os moradores alheios ao que desenrola em seu entorno, eles também trazem consigo a contradição em sua macabra diversão: “ninguém aqui caça com armas modernas, só armas *vintage*”, explica um deles em inglês. Ao mesmo tempo que dispõem de um amplo arsenal de equipamentos para vigiarem, eles punem através de armas antigas, como se fosse uma caça em um safári no Século XIX.

Com todos esses exemplos, podemos conferir a cena que mais expressa essa relação de passado e futuro: a sequência do Museu Histórico de Bacurau. Enquanto toda a cidade se

esconde e os gringos andam confusos pela cidade, Terry, um dos invasores, entra no Museu, um ambiente repleto de máquinas de costura antigas, quadros com fotos do passado, equipamentos de diversos tipos de ofício etc. Contudo, Terry estranha quando chega em uma sala cheia de espaços vazios, onde supostamente era para as armas da exposição ficarem, na mesma hora ela avisa os outros: “os locais podem estar armados”.

O museu é introduzido assim como uma representação do imaginário da resistência revolucionária (*Ibid*, 2021), e faz isso através de artefatos e aparelhos tecnológicos que remetem a esse passado de luta.

Rodrigues e Martins (2019) argumentam que o desfecho da obra retrata as condições de adaptação às adversidades que o povo nordestino possui em comparação com os estrangeiros, como a própria visão estrangeira do Brasil, sem nenhuma valorização da memória, cultura e povo do nordeste se torna justamente a arma que acaba com eles.

Backstein (2020) reforça essa perspectiva ao deixar claro que a modernidade é presente em Bacurau, ainda que em detalhes, esses pontos isolados são necessários para o funcionamento daquela sociedade. Porém, no momento de maior apuro, eles se agarram a história, tradições, mitos e lendas locais para sobreviverem, algo evidenciado pelo papel do museu e de seus artefatos. Além disso, o crítico também ressalta o uso da religião, seja de elementos do catolicismo e de religiões de matriz-africana, além do misticismo e até de drogas ritualísticas para lidar com os inimigos, de maneira que a tecnologia e inteligência podem ser combatidos com o auxílio do encantamento. Uma crescente de intensidade de violência se tornando inevitável, e nunca banal (RODRIGUES; MARTINS, 2019).

Como destaca Albert (2023), os preconceitos, segregações e violências históricas do Brasil, implantadas pela dominação das elites sob a população, modificaram-se, mas nunca deixaram de existir, o que faz com que o tema da estruturação cultural e política que gera essas desigualdades regionais e nacionais seja necessário, principalmente pela crítica aos modelos de produção dessas agressões históricas.

A *Luta de Classes* expressa em Bacurau é assim uma força-motriz para se estudar esses preconceitos e segregações, bem como as reverberações que essa obra conseguiu alcançar, chegando em diversas camadas da sociedade que se defrontaram com essa desigualdade histórica brasileira, como representantes das causas da miséria e da resistência contra essa. Os três grupos principais que fazem parte dessa configuração dialética de extremos possuem os estrangeiros em um polo, os habitantes de Bacurau em outro, e os sulistas a serviço dos

gringos intermediando esse conflito (*Ibid*, 2023). A população, que já demonstra essa insatisfação com o poder local, será levada ao extremo para transformar sua sociedade em uma luta contra a ordem opressora. A descolonização, como aponta Fanon (2008), na busca pela libertação, restituição do povo e bem-estar comum, será um fenômeno violento, e assim o é em Bacurau.

Albert (2023, p.7) destaca que o filme é um sucesso por criticar em metáforas as desigualdades socioculturais e as relações de poder em níveis local, regional, nacional e internacional no Brasil, através de uma ficção científica que “metaforiza as problemáticas sociopolíticas existentes na realidade”. A produção cinematográfica possui esse papel revolucionário ao denunciar os interesses dos detentores do poder econômico - e consequentemente de todas as outras formas de poder -, e a marginalização causada contra os sujeitos inferiorizados. Porém, a verdadeira revolução é subversão dessa lógica de poder, com os explorados revidando as agressões dos exploradores e assim buscando reestruturar as injustiças sociopolíticas que perpetuam a desigualdade.

Considerações finais

Com as investigações acerca de obras aqui entendidas como *Ficções Científicas* a partir do hibridismo e operatividade expostos, foi-se observado que *Método das Constelações* revelou a ideia de *Luta de Classes* como força-motriz das relações de protagonismo-antagonismo pautado na exploração e dominação de uma classe sobre a outra. A Luta de Classes presentes nos filmes move a Estrutura de *Conspiração* na qual se desdobram ambos, com as noções dialéticas de *Invasão/Dominação* e *Contraconspiração/Resistência* alocando os locais dos núcleos de personagens dentro dessa configuração de extremos-opostos contidos na própria noção material histórico-dialética de Luta de Classes – conforme exposto na seção teórica sobre Formação Social Brasileira e sua Luta de Classes -.

A análise crítica da obra “*Branco Sai, Preto Fica*” (2015), revela como o racismo é legitimado através de uma opressão militar das forças policiais e da economia (FANON, 2018), ao passo que, no final do filme, percebe-se como as manifestações culturais negras e periféricas criam mecanismos de defesa contra a cultura dominadora (MOURA, 1994) ao ponto de ser transformada em uma arma para ser atirada contra o cérebro administrado Estado Burguês Militar retratado no filme.

Enquanto “*Bacurau*” (2019), também sendo uma distopia, irá trazer diretamente o inimigo alienígena, o estrangeiro, na forma de gringos que representam os impulsos imperialistas de desumanização das raças que consideram inferiores e do desejo de conquista pela violência. A comunidade homônima ao filme, que se configura como *ethos* nacional, uma quintessência do Brasil, responde historicamente sobre a exploração estrangeira no país. A inclusão daquela população responde ao ataque, com homens, mulheres, membros da comunidade LGBTQIAPN+, pretos, brancos e outras minorias. Esse “quilombo remixado” será um local de resistência, com alguns personagens brancos, indígenas, trans e outras possibilidades de representação, com diversidade racial, sexual e poder coletivo (BITENCOURT, 2020). Esse coletivo tem no Museu Histórico de Bacurau uma representação do imaginário da resistência revolucionária (PASSOS, 2021), e faz isso através de artefatos e aparelhos tecnológicos que remetem a esse passado de luta.

O viés reforçado por essas análises é o da posição contracolonial presente no cinema especulativo brasileiro frente os processos históricos de exploração contra a população brasileira, sobretudo as maiorias vítimas das maiores opressões históricas, como pessoas pretas, mulheres, indígenas e suas interseccionalidades. As posições de tomada política das narrativas em improvisar com baixo-orçamento, uso do humor, da ironia e até mesmo da sátira refletem o poder de contra-ataque refinado que o cinema, de um país que está na periferia do capital porém no centro dos processos produtivos e consequentemente exploratórios, pode deter e utilizar para usar o passado e fazer o presente e futuro conflituarem e lutarem.

Referências

ALBERT, Saulo. **BACURAU E AS PARADOXAIS RELAÇÕES DE DOMINAÇÃO NO BRASIL: UMA ANÁLISE BOURDIEUSIANA**. Revista Livre de Cinema, vol. 10, n. 1, p. 6-21, 2023.

ALVES, Daniel. **A relação estrutural entre capitalismo e racismo: o genocídio da população negra enquanto projeto societário**. Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social. Vitória-ES: UFES, 2018.

ALVES, Tatiana. Anacronismo e dispositivos de ficção científica em Branco sai, preto fica. **CIBERLEGENDA** (UFF. ONLINE), v. 35, p. 63-80, 2018.

ANDRADE, Maria. **O ensaio desenvolvimentista no cinema brasileiro de ficção científica**. 2019. 89 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BITTENCOURT, Ela. **RISE UP!** Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles's Brazilian epic Bacurau sets the world on fire with an invigorating and audacious story of resistance that feeds off of pulp and politics. *FILM COMMENT*, March-April 2020. p. 36-41.

BRAGA, José. Constituição do Campo da Comunicação. In: **Verso e Reverso**, v. 25 (58), jan-abr. (edição revista, anotações de atualização). São Leopoldo: Unisinos, 2011, p. 62-77. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/924/147>. Acesso em: 07 mai. 2023.

BRAGA, Cláudio. A perspectiva negra na Ficção Científica: o caso de "Clap Back", de Nalo Hopkinson. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 32, n. 61, p. 51-70, 2023.

BUCK-MORSS, S. **The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute**. 1ª ed. New York, NY: The Free Press, 1977.

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

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. *Revista Convergência Crítica*, Dossiê: Questão ambiental na atualidade, n. 13, p. 78-90, 2018.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. **Distopia, Utopia, Catarse**: o cinema sintomático de Kleber Mendonça Filho. *ALCEU* (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.127-145, jan./abr. 2021.

FLORES, Tarsila. "Branco sai, preto fica": cenas sobre punição e genocídio negro no Distrito Federal. *Revista InSURgência*, Brasília, ano 3, v.3, n.2, p. 348-372, 2017.

FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction**. 1ª ed. Middletown, Connecticut: Hanover-Wesleyan University Press/University Press of New England, 2000.

KEFALIS, Christos. **"When Science Fiction Meets Marxism"**. *Dissident Voice*. Fev, 2009.

MACIEL, Lucas. Apontamentos Sobre a Concepção de Estado de Lenin em *O Estado e a Revolução*: Para uma Crítica do Estado como Mero Aparato de Repressão. **Germinal**: marxismo e educação em debate, Salvador, v.14, n.1, p.610-634, abr. 2022.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. 1ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. São Paulo: Boitempo, 2007.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Brasil Negro**. São Paulo-SP: Editora Anita, 1994.

MOURA, Clóvis. **Racismo e luta de classes no Brasil** - textos escolhidos de Clóvis Moura. Brasil: Editora Terra Sem Amos, 2020.

MOURA, Clóvis. **O Negro, de Bom Escravo a Mau Cidadão?**. São Paulo-SP: Dandara Editora, 2021.

PASSOS, Rafael Ferreira. **Bacurau: uma situação colonial?**. CINEstesia, v. 1, n. 2, p. 92-119, 2021.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. 1ª ed. New York-NY: Routledge, 2000.

ROCHA, Andrea. Segurança e Racismo como pilares sustentadores do Estado Burguês. **Argumentum**, Vitória, v. 12, n. 3, p. 10-25, set./dez. 2020.

RODRIGUES, Elsa Margarida. **Ecos do mundo zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues**. 1ª ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

RODRIGUES, Sara Maciel; MARTINS, Zelo Aparecida. **O filme "Bacurau" (2019): a visão estrangeira e resgate da memória cangaceira**. In: Anais de Artigos Completos do 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Curitiba: FAP I-Unespar, p. 758-764, 2021.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 11-47, 1984.

SANTANA, G. O líquido céu do futuro: o cinema de ficção científica na cultura pop. In: SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015. p. 151-164.

SANTOS, M. B.; ASSIS, F. R. R.; VAZ, ALINE. Cinema brasileiro, política e circuitos comunicacionais: uma análise midiática de Bacurau, Marighella e Medida Provisória. **COMUNICAÇÃO & INOVAÇÃO (ONLINE)**, v. 24, p. 1-18, 2023.

SOUZA, Maria de Fátima Rufino de. **Deus e o Diabo em Bacurau: o sertão no cinema novo e na produção cinematográfica contemporânea**' 29/11/2021 137 f. Mestrado Profissional em Ensino de História Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Universidade Regional do Cariri-URCA, 2021.

SOUZA, Mário. Capitalismo e racismo: uma relação essencial para se entender o predomínio do racismo na sociedade brasileira. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v.25, n. 2, p. 202-211, maio-ago. 2022.

SUPPIA, Alfredo. **Limite de Alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. 447 p., Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2007.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven: Yale University Press, 1979.

Recebido em 30/01/2024

Aceito em 15/06/2024

A RESSIGNIFICAÇÃO DO FENÔMENO DE CAÇA ÀS BRUXAS: ECOS NO FILME RUA DO MEDO: 1666 – PARTE 3

Erika Mac Knight¹

Resumo: O fenômeno de caça às bruxas na sociedade ocidental, ocorrido durante os séculos XVI e XVII, foi confinado à indiferença por parte dos historiadores até meados da década de 1970, quando a segunda onda do movimento feminista resgata esta parte da história, por conta de se identificarem com as bruxas. Desde então, vem sendo debatido sob o entendimento de uma perseguição intencional a um grupo de mulheres que naquele período detinham os conhecimentos tradicionais sobre a reprodução (parteiras), ervas e plantas medicinais (curandeiras e herboristas), ou eram simplesmente prostitutas e mendigas. Partindo dessa premissa fundamentada nos estudos de longa data da filósofa italiana Silvia Federici (2017), o presente artigo tem como intuito trilhar historicamente uma compreensão do porquê milhares de mulheres foram julgadas, torturadas, enforcadas ou queimadas vivas por quase dois séculos na Europa e correlacionar com o filme de horror Rua do medo: 1666 – Parte 3, da diretora Leigh Janiak, produzido e disponibilizado no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix em 2021. A escolha por tal narrativa cinematográfica deve-se pelo motivo de observar na mesma a possibilidade de uma nova leitura sobre tal acontecimento sob o ponto de vista da suposta bruxa e o beneficiário de tal acusação.

Palavras-chave: Caça às bruxas; Cinema de horror; Feminismo.

THE RESIGNIFICATION OF THE WITCH HUNT PHENOMENON: ECHOES IN THE MOVIE FEAR STREET: 1666 – PART 3

Abstract: The phenomenon of witch hunt in Western society, which occurred during the 16th and 17th centuries, was confined to indifference by some historians until the mid-1970s, when the second wave of the feminist movement rescued this part of history due to identifying themselves with witches. Since then, it has been debated under the understanding of an intentional persecution of a group of women who at that time held traditional knowledge about reproduction (midwives), herbs and medicinal plants (healers and herbalists), or they were simply prostitutes and beggars. Based on this assumption justified by the long-standing studies of the Italian philosopher Silvia Federici (2017), this article aims to historically establish an understanding of why thousands of women were tried, tortured, hanged or burned alive for almost two centuries in Europe and correlate it with Leigh Janiak's horror film Fear Street: 1666 – Part 3, produced and released in 2021 on the Netflix streaming platform. The choice for such a cinematographic narrative is due to the possibility of a new understating of such an event from the point of view of the supposed witch and the beneficiary of such accusation.

Keywords: Witch Hunt; Horror Film; Feminism.

¹ Doutoranda e Mestra em Ciências Biológicas na UFRJ no programa Educação, Gestão e Difusão em Ciência. Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) na UNIARA e Licenciatura em Ciências Sociais pela UNESP (Araraquara). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5673375517476439>. ORCID: 0009-0004-5800-0094. E-mail: erika_mcknight@hotmail.com

Introdução

Quando a palavra bruxa é mencionada, imediatamente surge a imagem de uma mulher geralmente velha, carrancuda e hostil à vida atrelada a certos estereótipos considerados negativos como “malvada” ou “serva do diabo”. Tal retrato correspondente à figura da *Hag*, termo comumente usado a partir do século XX para referir-se a uma mulher anciã que habitava o limite entre as terras cultivadas e a floresta selvagem (Felinto; Bugiarda, 2023), faz parte do imaginário popular que se propagou por meio dos contos de fadas, livros ou até mesmo no cinema. No entanto, tal concepção em torno desta personificação considerada malévola não condiz com a jornada histórica de milhares de mulheres julgadas e condenadas à morte por um certo grupo de pessoas no poder, no caso em sua maioria homens, em que foram queimadas vivas em fogueiras ou enforcadas por quase dois séculos (XVI e XVII) na Europa acusadas por crimes de cunhos duvidosos e que se tornam corriqueiros durante este período. Essa campanha de terror é denominada por diversos pesquisadores como fenômeno de caça às bruxas (Federici, 2017).

O fenômeno de caça às bruxas foi um acontecimento destinado em sua maioria a mulheres que sofreram diversas denúncias dentre elas: terem vendido seu corpo e alma para o demônio para selar um pacto diabólico; de terem assassinado diversas crianças por meio de poções mágicas ao sugar o sangue; de terem destruído plantações; matado gados ou até mesmo provocado tempestades. Geralmente, eram mulheres que exerciam as funções de parteiras, curandeiras ou herboristas, camponesas pobres ou mulheres adúlteras e prostitutas, além de “...nos julgamentos por bruxaria, a “má reputação” era prova de culpa. A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura” (Federici, 2017, p.332).

Por séculos tal jornada de violências cometidas contra estas mulheres esteve inserida no âmbito da clandestinidade, haja vista que “...verdadeiro genocídio perpetrado contra o sexo feminino na Europa e nas Américas (...) que se iniciou na Idade Média, exacerbando-se no século XVI, início do Renascimento, é parte da herança do silêncio que recobre a história da mulher” (Alves; Pitanguy, 1981, p.21). Silenciamento este que parte da ausência do ponto de vista das vítimas, pois de acordo com Federici (2017), as vozes de suas confissões foram feitas através dos inquisidores e, em sua maioria, realizadas sob torturas. Ainda segundo a

mesma, tal fenômeno só será resgatado a partir da segunda onda do movimento feminista que introduz um novo olhar para essa perseguição e, com isso desperta para uma outra possibilidade de leitura do porquê somente mulheres foram perseguidas, qual ordem social estava por trás de tais acusações e a quem interessava matar tantas “bruxas”.

Como fruto dessa corrente de silenciamento e demonização da figura feminina, há a indústria cinematográfica que têm nessas particularidades a matéria-prima para disseminar imagens associando as supostas bruxas a atributos malévolos e perpetuando o imaginário popular da mulher má, velha, grotesca ou em alguns casos sensual. Porém, tal meio de comunicação de massa também pode ser um aparato de alcance global que possibilite modificar a maneira de encarar a bruxaria (Dias; Cabreira, 2019). Partindo desse pressuposto, tem-se por meio do título de horror produzido e disponibilizado no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix *Rua do Medo: 1666 – Parte 3* (2021), da diretora Leigh Janiak, uma possível releitura de como tal fenômeno de caça às bruxas se deu na sociedade ocidental tanto sob o ponto de vista das costumeiras representações estereotipadas quanto em evidenciar sob o olhar da mulher perseguida o que realmente lhe ocorreu, e quais foram as pessoas e instituições beneficiárias de tais acusações.

Dividido em três filmes situados em épocas distintas, – 1994, 1978 e 1666 –, e com inúmeras referências a outras obras do mesmo gênero cinematográfico tais como *Pânico* (1997), *Sexta-feira 13* (1980) ou *Carrie, a estranha* (1976), *Rua do Medo* emplaca a trajetória de uma cidade chamada de Shadyside, caracterizada como economicamente falida e que vive assombrada por altos níveis de mortes brutais em contrapartida com o município vizinho, Sunnyville, uma terra de oportunidades e segurança. Como responsável por tal infortúnio tem-se na figura da bruxa Sarah Fier, a serva do diabo que se encarrega de possuir pessoas do “bem” para que estas atuem como assassinas dos moradores sem justificativa nenhuma.

A trilogia *Rua do Medo* esboça através destas duas cidades fictícias nos Estados Unidos, a jornada de investigação de um grupo de adolescentes sobre esta bruxa famosa. Nesse processo de averiguação dos fatos cobertos por muito banho de sangue, eles deparam-se na última parte com a narrativa da própria Sarah Fier em relatar sua história apresentando-a não como um ser demoníaco, mas sim como uma “vítima” de um sistema pré-capitalista que emergia durante esse período em tal localidade.

Tal constatação tem fundamento no estudo feito pela filósofa italiana Silvia Federici em sua publicação *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, em que ao

analisar como se deu a caça às bruxas na Europa durante os séculos XVI e XVII comenta que “...foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura” (Federici, 2017, p.305).

Desse modo, analisar o filme *Rua do Medo:1666 – Parte 3* através do olhar da mulher supostamente considerada bruxa não mais como a responsável por maldades, mas sim como uma mulher que “...supostamente possuiria conhecimentos que lhe confeririam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino” (Alves; Pintaguy, 1981, p.21) e, conseqüentemente, impedia o avanço de tal sistema econômico que se instaura na sociedade ocidental a partir do século XVI, possibilita uma tentativa de traçar tal qual outros títulos cinematográficos já desbravaram, um possível caminho para que as mulheres tenham suas vozes ouvidas e suas histórias possam ser contadas através de seus olhares.

Quanto à metodologia utilizada pelo artigo tem-se uma abordagem qualitativa com a utilização de uma variedade de instrumentos para a análise e a coleta de dados tais como a pesquisa bibliográfica e a documental. A primeira com base em documentos que já tiveram tratamento analítico como a publicação de artigos ou livros, e a segunda em forma de documentos de comunicação de massa como no caso o filme, em virtude de permitir ao pesquisador ter uma abrangência de conhecimento em relação a diversos aspectos da sociedade atual e também lidar com o passado histórico (LIMAJUNIOR *et al.*,2021).

Em relação à pesquisa bibliográfica, salienta-se as publicações de Silvia Federici (2017) e Laura de Mello e Souza (1987), cujos trabalhos em questionar e resignificar o fenômeno de caça às bruxas através de evidências históricas permite um entendimento de tal acontecimento sob a perspectiva dessas mulheres consideradas bruxas. E, no quesito documental tem-se uma análise fílmica do longa-metragem *Rua do Medo:1666 – Parte 3* com a seleção de algumas cenas tidas como importantes para a discussão e que possibilitam a compreensão de como o cinema de horror produzido e disponibilizado no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix pode contribuir para desenhar uma nova jornada para as mulheres que foram apontadas como bruxas por conta de seu alcance global.

Fenômeno de caça às bruxas na Europa Ocidental: deslegitimação, silenciamento e a construção de uma nova ordem.

Por séculos a condição da mulher no Ocidente vem sendo atrelada ao estigma de ser portadora do mal ao ter na figura bíblica de Eva a responsável pela queda do homem no paraíso. Tal “cicatriz” fonte de infâmia, reverbera em diversas atrocidades cometidas ao longo do tempo contra a figura feminina como uma forma de punição por tal infortúnio. Nessa conjuntura, a trajetória histórica das mulheres foi pautada por milhares de relatos cruéis e violentos com relação a seus corpos, subjetividades, direitos sociais, autonomia dentre outros. Como exemplo tem-se o fenômeno de caça às bruxas como um dos períodos de maior perseguição e terror contra elas. Tal momento histórico é considerado por Federici (2017) como um genocídio cometido com a intenção de eliminar mulheres que desafiavam à estrutura de poder daquela época.

O episódio situado entre os séculos XVI e XVII na Europa Ocidental, tem como antecedente histórico um continente regido por miséria, condições precárias de higiene pessoal, epidemias, carestia e uma alta taxa de mortalidade infantil (Souza, 1987). Concomitantemente, há uma insegurança por parte da Igreja Católica em combater qualquer tipo de heresia que ameaçasse sua autoridade. Há também a conquista do Novo Mundo que reverbera o medo do desconhecido ao apresentar outras culturas e modos de vida, e no cenário econômico tem-se a transição das relações feudais até então predominantes para políticas típicas do capitalismo mercantil (Federici, 2017).

Nesse cenário de transformações e adversidades naturais e sociais descritas acima, a figura das mulheres detentoras de conhecimentos tradicionais tornam-se nas principais agentes consideradas responsáveis por tais fatalidades e incubadoras do medo que afligiam a população neste período (Federici, 2017). Como efeito de ilustração de tal culpabilidade “...Um bebê nascera são, roliço, corado e, repentinamente, abandonara o peito materno, recusando alimento, definhando. Uma bruxa a chupara, matando-o” (Souza, 1987, p.18). A esta mulher que possivelmente exerceu a função de parteira restou ser incriminada pela morte da criança justificando tal acusação ao fato de ser uma bruxa, sem levar em conta os prováveis fatores sociais, econômicos e de higiene que poderiam ter acometido a causa da morte. Denúncias como estas neste momento tornam-se frequentes e às parteiras,

supostamente consideradas bruxas, são atribuídas pelas mortes de crianças e, em vários casos, até mesmo de assassinarem os bebês e ofertá-los ao demônio, pois de acordo com Federici “...No século XVII, as bruxas foram acusadas de conspirar para destruir a potência geradora de humanos e animais, de praticas de abortos e de pertencer a uma seita infanticida dedicada a assassinar crianças ou ofertá-las ao demônio”(2017, p.324).

As acusadas de bruxaria eram vistas como suspeitas “...devido às suas estreitas relações com crianças, doentes e velhos, à sua proximidade com o parto e a morte e à sua tarefa de providenciar a alimentação” (Mainka, 2002, p.128). Essa relação tão próxima das mulheres com saberes considerados tradicionais transmitidos entre gerações que as afastam do domínio masculino para exercerem com uma certa autonomia as funções de parteira, e curandeira ou de herborista tornaram-se em matérias-primas para as delações de bruxarias. O resultado destas acusações designava-as para julgamentos compostos em sua maioria por homens cujo destinos geralmente eram os cárceres e as condenações à morte por enforcamento ou queimadas em fogueiras:

Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída (Federici, 2017, p.314).

Tais ações que as certificavam como praticantes dos conhecimentos sobre partos, abortos e mortes de bebês, de detentoras de saberes curativos, dos usos de ervas e plantas medicinais, ou seja, de mulheres observadoras dos ciclos da natureza e de seus corpos, tornam-nas em uma ameaça para a nova ordem social, econômica e científica que começa a se instaurar nessa época no continente europeu. De acordo com Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1981, p.22) “...Era a mulher, curandeira e parteira, secularmente encarregada da saúde da população, o principal concorrente a ser eliminado para o estabelecimento da hegemonia da medicina”.

A lista de acusações sobre as mulheres consideradas bruxas também incluía as mendigas, camponesas pobres que viviam de assistência pública, geralmente viúvas ou solitárias e, também as promíscuas que englobam as adúlteras e prostitutas “...em geral, a mulher que praticava sua sexualidade fora dos vínculos do casamento e da procriação”

(Federici, 2017, p.332). Não à toa, durante tal período frequentemente as acusações tinham como relatos a sexualidade das acusadas:

Durante a caça às bruxas na Europa, entre os séculos XV e XVII, as vaginas das mulheres foram alvo de buscas pela marca da “bruxa” ou da “marca do diabo” procuradas nas suas cavidades corporais. Os inquisidores também suspeitavam que as vaginas das mulheres heréticas fossem mutiladas (Wolf, 2012, p.115, tradução minha)².

A sexualidade feminina, ainda hoje encarada através de repressões e suspeitas, encontra neste momento o terreno fértil para sua difamação e associação a algo diabólico. De acordo com Carolyn Merchant, o primeiro julgamento de bruxaria na Inglaterra que aparece o aspecto sexual ocorreu em 1612, em Pendle Forest, em que a origem das confissões do ato sexual do diabo com as mulheres “...foi através de um padre católico romano que emigrou do continente e plantou a história na boca de mulheres acusadas que rejeitaram o catolicismo”³(1990, p.168, tradução minha). Tal origem dessa perversão estava relacionada segundo Federici (2017), a Martinho Lutero e aos teóricos iluministas que apontavam as mulheres como seres com debilidades morais e mentais, o que conseqüentemente as tornavam vulneráveis para serem convidadas pelo Diabo para serem suas servas. O ato consistia em uma mulher ter relação sexual com o demônio e, este por sua vez, imprimir sua marca. Conforme comenta Cardini (1996, p.14) “...Foram os teólogos do século XV que aperfeiçoaram os elementos que ainda faltavam à imagem definitiva de bruxa: o pacto com o diabo e a realidade dos poderes mágicos”.

Tal pacto diabólico torna-se no elemento primordial para as confissões de bruxaria produzidas sob torturas físicas ou isolamentos em prisões, explana Souza (1987). E, um dos instrumentos jurídicos utilizados para tais arbitrariedades consta, de acordo com Ribeiro e Melo (2021), na publicação de 1484, intitulada *de Malles Maleficarum* ou também conhecida como Martelo das feiticeiras, escrita pelos frades dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger. O livro, dividido em três partes e usado como referência pelos inquisidores na condenação de mulheres, eram escritos demonológicos que tinham como intenção provar a existência do Diabo e que se tornou em um “...Manual minucioso de execução de modos de

²“...During the witch craze in Europe in the 15 through 17 centuries, women’s vaginas were targeted in searches for the “witches” mark or “devil’s mark” sought in their body cavities. Inquisitors also suspected heretical women’s vaginas mutilated”.

³“...was a Roman Catholic priest who had emigrated from the Continent and planted the story in the mouths of accused women who had recently rejected Catholicism”.

confissão, penas de tortura e morte...e organizou e legitimou por séculos ações teológicas-jurídicas que levaram milhares de mulheres à fogueira” (Ribeiro; Melo, 2021, p.27). Por meio deste contexto, a pergunta que se coloca é: Por que a caça às bruxas foi dirigida principalmente contra as mulheres?

Compreende-se a noção de caça às bruxas sob o ponto de vista de um processo histórico ocorrido predominantemente entre os séculos XVI e XVII (levando em conta a acumulação primitiva do capital), a partir do qual o Estado estabelece as bases de silenciamento da mulher enquanto sujeito do conhecimento medicinal, processo este que se aperfeiçoará em definitivo a partir dos séculos XVIII e XIX, com o avanço da socialização da medicina, a medicalização do hospital, culminando na medicalização do corpo feminino e da questão do parto(Costa; Veloso; Leal, 2019, p.226).

Dessa forma, entende-se que o fenômeno de caça às bruxas se deu com o objetivo de deslegitimar conhecimentos oriundos da natureza que tinha na figura das mulheres sua maior representante de práticas coletivas, de saber empírico sobre ervas e remédios curativos que foram acumulados e transmitidos por gerações como uma forma de erradicar um modo de existência que ameaçava o poder político e econômico que se estabelece a partir de então.

Para Silvia Federici (2017), o principal aspecto que emergiu a caça às bruxas no final da Baixa Idade Média foi a necessidade de uma elite europeia sob o domínio do Estado controlar os corpos das mulheres, seus trabalhos e seus poderes sexuais e reprodutivos para transformá-los em recursos econômicos. Como resultado, ainda segundo a mesma, a partir do momento que essa imposição da disciplina social é restaurada e a classe dominante consolidada e que desfruta de uma crescente sensação de segurança com relação ao seu poder os julgamentos de bruxas cessaram no século XVII. “Alguns historiadores afirmam que nesse processo de transformação do antigo para o novo, a bruxaria foi o preço a ser pago pela construção da modernidade” (Mainka, 2002, p.131). À vista disso, observa-se que os acusadores formados segundo Federici (2017) por senhores da terra, juristas, magistrados, demonólogos, prestigiosos membros da comunidade ou teóricos políticos, tinham como propósito declinar saberes empíricos praticados por mulheres para instituir uma racionalização do mundo natural que conseqüentemente resulta em uma revolução científica e a tal celebrada chegada a modernidade. Em tal advento constata-se a prevalência de privilegiar apenas uma parcela da população em detrimento da restante.

Tal leitura sobre o fenômeno de caça às bruxas possibilita um novo olhar para o estereotipado perfil aterrorizador, maquiavélico e irracional usado para definir uma mulher marcada como bruxa. E, se em sua maioria o cinema nutriu-se de alguns desses predicados para feitura de seus filmes com temáticas envolvendo bruxas, o mesmo não se pode dizer sobre o título selecionado pelo artigo *Rua do Medo:1666 – Parte 3* (2021) cuja narrativa permite uma possível resignificação dos motivos por trás da perseguição de mulheres que foram apontadas praticantes de bruxaria, como poderemos ver na próxima seção.

Das sombras para a luz – A transformação da jornada das bruxas no cinema: Ecos em Rua do Medo: 1666 – Parte 3.

Narrativas cinematográficas com temáticas estereotipadas sobre as bruxas é recorrente no cinema de horror, em particular o difundido em Hollywood. Como efeito de ilustração tem-se o sucesso de bilheteria⁴ de 1999, *A bruxa de Blair*, dos realizadores Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, cuja abordagem de um falso documentário retrata o desaparecimento misterioso de três estudantes de cinema em uma floresta nos Estados Unidos quando decidem investigar a lenda da bruxa de Blair. Mesmo sem revelar a figura responsável pelos sumiços, a narrativa expõe a concepção da bruxa envolta pelo “...imaginário medieval em sua forma mais maniqueísta, com a bruxa, essencialmente invisível, figurando um mal impalpável que consome toda espécie de vida” (Felinto; Bugiarda, 2023, p.7). Tal condição maniqueísta da bruxa também encontra resquícios no cinema escandinavo em *Quando éramos bruxas*, de 1990, da Nierzchka Keene, que tem na jornada de fuga de duas irmãs o motivo para uma delas produzir poções mágicas para seduzir um homem viúvo e se casar com ele. No entanto, através do olhar da mais nova Margit (Björk), observa-se uma busca em desvincular a mulher considerada bruxa dos ideais macabros para justificar suas ações sob o viés humanizado.

Impregnado pelas engrenagens da visão maniqueísta de um lado e do outro lado uma suposta tentativa de fomentar um olhar mais questionador e humanizado sobre a figura das

⁴ Segundo o site Adoro Cinema, o filme arrecadou nas bilheteiras mundiais, cerca de US\$ 249 milhões. Recuperado em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-20268/curiosidades/>>. Acesso em: 17 maio 2024.

bruxas, o cinema sustenta-se desse dualismo em suas representações fílmicas tendo vez ou outras narrativas que se nutrem de tal paradoxo. Diversos títulos cinematográficos poderiam ser citados como exemplos o que demandaria uma extensão de trabalho maior; portanto, o artigo opta-se por se deter na trilogia de “*slasher*”⁵ *Rua do Medo* (2021), da diretora Leigh Janiak, lançado no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix que trilha uma narrativa fundamentada inicialmente nessa dicotomia. Se nas duas primeiras partes da trama tem-se uma construção da imagem da bruxa como a detentora de todo o mal que assombra a comunidade sem nem ao menos ser visível, semelhante à descrição anterior da bruxa de Blair. Na última parte, ao atribuir uma composição física da bruxa, ou seja, um corpo humano no caso feminino, tem-se a exposição das tessituras de como tal personificação da maldade foi construída e quem foram os favorecidos escondidos por trás das denúncias de bruxaria.

Como a tradução da língua inglesa para o português do nome das localidades já implicam seus significados, “Shadyside” (lado escuro), e “Sunnyville” (vila ensolarada), as duas partes das narrativas situadas em 1994 e 1978 enaltecem as diferenças sociais e econômicas entre os dois locais através de personagens adolescentes que tentam ter um relacionamento à distância como Samantha (Olivia Welch) e Deena (Kiana Madeira); que buscam mecanismos financeiros para sair de tal espaço de sombra como a líder de torcida Kate (Julia Rehwald), que vende drogas para juntar dinheiro e mudar-se; ou aquelas como Ziggy (SadieSink) que simplesmente aceitam tal destino macabro e insistem em viver na “capital de assassinatos dos Estados Unidos”, como é conhecida Shadyside.

⁵Barbara Creed define o gênero de “*slasher*” da seguinte maneira: “Em geral, o termo “*slasher*” é usado para definir aqueles filmes em que um assassino psicótico mata um grande número de pessoas, geralmente com uma faca ou outro instrumento de mutilação. No filme de terror contemporâneo, a luta de vida ou morte é geralmente entre um assassino desconhecido e um grupo de jovens que parecem passar a maior parte do tempo procurando um lugar para fazer sexo longe dos olhares curiosos dos adultos...O assassino, que geralmente – mas não necessariamente – é homem, persegue e mata incansavelmente; seu poder parece quase sobre-humano. Suas armas são instrumentos pontiagudos, como facas, atizadores, machados, agulhas, navalhas. Seu banho de sangue é finalmente encerrado por alguém do grupo - geralmente uma mulher. Inteligente, engenhosa e geralmente pouco ativa sexualmente, ela tende a se diferenciar das outras. (Creed, 1993, p.453, tradução minha) “In general, the term “*slasher*” is used to define those films in which a psychotic killer murders a large number of people, usually with a knife or other instrument of mutilation. In the contemporary slasher film the life-and-death struggle is usually between an unknown killer and a group of young people who seem to spend most of their time looking for a place to have sex away from the searching eyes of adults...The killer, who is usually – but not necessarily – male, stalks and kills relentlessly; his power seem almost superhuman. His weapon is sharp instruments such as knives, pokers, axes, needles, razors. His bloodbath is finally brought to an end by one of the groups – usually a woman. Intelligent, resourceful and usually not sexually active, she tends to stand apart from the others. (Creed, 1993, p.453)

Se nas duas primeiras partes das narrativas têm-se as mortes sangrentas ocorridas em shopping center, hospital, mercado ou acampamento escolar, na terceira e última parte datada em 1666, vemos os mesmos personagens com nomes alterados inseridos dentro do contexto histórico da época transitando harmonicamente na vila rural e na floresta de Shadyside. Em tal comunidade, os jovens logo no início do filme profetizam secretamente a frase “Lua cheia surge antes do anoitecer. Uma boa noite para gozar dos frutos da terra”, como senha para juntar-se à noite na mata para uma confraternização. Antes da reunião festiva, as moças deslocam-se para a cabana isolada da viúva Mary (Jordana Spiro), para roubar frutos alucinógenos. Em tal local, Deena que agora torna-se a corporificação de Sarah Fier, depara-se com um livro de magia que contém um método para a realização de um pacto com o Diabo.

Para a ocorrência e assinatura do pacto diabólico, havia um evento chamado “*sabbat*”, onde eram praticados atos considerados dogmas ou heresias⁶ por parte da Igreja Católica, tais como orgias, canibalismo e bruxaria. O primeiro registro de um “*sabbat*”, segundo Souza (1987, p.21), ocorreu durante um processo de Inquisição por volta de 1330-1340, e de acordo com a mesma “...passaria a frequentar a imaginação aterrorizada de eclesiástico e leigos, homens cultos e camponeses analfabetos, fundindo os mitos mais diversos da cultura ocidental”. Tal descrição do “*sabbat*” pode ser correlacionado no filme durante tal festividade com os jovens dançando ao redor de uma fogueira, iluminados pela lua cheia, embriagados de *whisky* e extasiados pelos frutos alucinógenos. No decorrer da comemoração, Samantha/Hannah sofre assédio por um dos jovens presentes, Caleb (Jeremy Ford), e é defendida por Sarah que ao mesmo tempo que o esbofeteia no rosto também ironiza sobre a virilidade dele. Ambas personagens femininas ao manifestarem desejo uma pela outra, refugiam-se em uma área afastada de todos para se beijarem e se tocarem. No entanto, são surpreendidas pela espionagem de uma pessoa misteriosa.

No dia seguinte, quando os boatos sobre o romance entre as duas emergem para toda a comunidade, situações de cunhos misteriosos e violentos começam a acontecer. Frutas tornam-se podres, uma porca come seus próprios filhotes, o poço de água é contaminado pelo

⁶“...Costumes advindos do paganismo poderiam ter sido absorvidos pelo Cristianismo; no entanto, a seus praticantes restava a perseguição. Nesse ponto a magia passa a ser quase que indissociável da imagem de Satã. Sob a visão da Igreja Medieval, os hereges praticantes de bruxaria funcionavam como meios para que o Príncipe das Trevas pudesse atuar no mundo físico. Seus escolhidos, estavam destinados à perdição e abandonavam a verdadeira fé, que seria no Deus cristão, para se render às tentações do Diabo” (Dias; Cabreira, 2019,p.181).

corpo de um cachorro morto e, o pastor símbolo de virtuosidade da vila, desata a ter comportamentos suspeitos que logo resulta em ser o responsável pelo massacre de doze crianças dentro da Igreja com seus olhos perfurados. Por conta de tais ações, os moradores entram em pânico e decidem reunir-se para debater sobre o agente de tais desgraças:

Uma das principais características das grandes perseguições às bruxas foi o predomínio do pânico e da angústia – ao lado de toda a racionalidade da própria perseguição. Por isso, é possível falar também de uma mania ou ilusão. Nas comunidades atingidas, desenvolveu-se uma verdadeira histeria de massas (Mainka, 2002, p.102).

Tal histeria de massas é observada no filme durante a cena em que as figuras mais importantes do local, em sua maioria personagens masculinos, discutem dentro da Igreja o que fazer. O assediador e rejeitado por Hannah na festa, Caleb, em um determinado momento diz ter provas de ter sido seduzido por ela e visto as duas personagens – Sarah e Hannah – na floresta praticando sexo com o Diabo. A revelação feita sem nenhuma prova, condiz com o momento histórico da caça às bruxas cujas acusações durante “A Inquisição ouvia as bruxas em confissão em busca da constatação de um pacto selado num ato sexual entre uma mulher e o demônio” (Melo; Ribeiro, 2021, p.30). Tal pacto diabólico pode ser exemplificado na cena final do filme *A bruxa*, de 2015, do diretor Robert Eggers, quando a jovem protagonista Thomasin (Anya Taylor-Joy) após sofrer várias acusações por parte de seus familiares de ser a responsável pelas mazelas que os acomete em uma área isolada da Nova Inglaterra em pleno século XVII, opta por selar um acordo com o Diabo assinando seu nome em um livro e, com isso, sendo liberta para vivenciar os prazeres do corpo.

Em *Rua do medo: 1666 – Parte 3*, após a acusação falsa de Sarah e Hannah terem tido relação sexual com o demônio, outros personagens masculinos também gritam terem provas contra as duas, o que as tornam em um perfeito bode expiatório para as desgraças da comunidade e o despertar para a caça às bruxas. Tal cenário caótico culmina com o comentário do pesquisador Cardini (1996, p.15) sobre o fenômeno de caça às bruxas na Europa do século XVII ter sido um perfeito “bode expiatório” uma vez que a elas “...serão atribuídas as responsabilidades por toda má sorte do Ocidente...E são bodes expiatórios dos maus pensamentos de uma sociedade cheia de desejos e de medo, de vícios e de impotência”.

Por conseguinte, tanto Hannah e depois Sarah são encontradas, trancafiadas e a última resta a morte por ter descoberto a verdade por trás de tais infortúnios que assolam a

localidade. Em sua busca por escapar de seus perseguidores, ela adentra a cabana da viúva para concretizar através de um ritual a acusação de ser uma bruxa, mas ao visualizar que a mesma se encontra morta e sem seu livro de magia, foge. Logo, ao esconder-se na casa de seu amigo Solomon/Nick (Ashley Zukerman) – homem branco, sem filhos, viúvo e destituído de qualquer bem material – ela encontra no porão da casa dele o livro de magia roubado e marcações no chão que indica ser ele o assassino de Mary e o causador do pacto diabólico. No confronto entre Sarah e Solomon, ele confessa ter feito o acordo com o intuito de angariar para si prosperidade, legado e podere, em troca de tais privilégios, oferece a cidade de Shadyside para o Diabo. Durante a perseguição às mulheres consideradas bruxas acreditavam-se que

A feiticeira ou bruxa buscava forças num pacto que contraía com o Príncipe das Trevas, muitas vezes dando-lhe sangue ou com este assinando o escrito que entregava a alma ao Demônio em troca de vantagens materiais e de prestígio (Souza, 1987, p.20).

No filme revela-se que tal feito não foi cometido por uma mulher, no caso Sarah Fier, mas sim pelo homem, Solomon que por meio da assinatura do pacto diabólico começa a escolher uma pessoa de Shadyside para cometer os assassinatos. Em *Rua do Medo:1666 – Parte 3*, o pastor é o primeiro escolhido para a realização de tal feito sanguinário e, nas décadas seguintes, serão outras pessoas, para que com isso possam alimentar a sede do Diabo por sangue. Esse ritual macabro transcorrido por vários séculos é o que permite a toda a árvore genealógica de Solomon usufruir de riqueza e autoridade nas duas cidades Shadyside e Sunnyville, sem lhe cair nenhum tipo de suspeita. Para Federici (2017, p.338) “A caça às bruxas não só santificava a supremacia masculina, como também induzia os homens a temer as mulheres e até mesmo a vê-las como destruidoras do sexo masculino”.

Como a única detentora da veracidade dos fatos, Sarah Fier é presa pelo próprio Solomon com a frase “Eu encontrei a bruxa” e sentenciada ao enforcamento com a promessa de trazer à tona toda a descoberta. Algo que vem a ocorrer na parte 3 do filme, quando a trama no final retorna para o ano de 1994 e, agora, Deena após ter visualizado a jornada da acusada de bruxa Sarah, elabora um plano ao lado de seus amigos para revelar a verdade, o que ocorre depois de muito sangue derramado dentro de um shopping center.

Sob tal estudo de caso da terceira parte do filme *Rua do Medo: 1666 – Parte 3*, observa-se que Solomon ao estar desprovido de qualquer bem material, gerenciando uma

terra infértil e sem perspectiva de ascensão social ou econômica decide apelar para um pacto demoníaco e desfrutar de todos os privilégios que o dinheiro e o poder podem oferecer não só para si, mas também para seus futuros herdeiros. Para a realização dessa aspiração engendrada nos ditames capitalistas, ele não só condena pessoas inocentes a serem as assassinas e coletoras de sangue para o Diabo, como também vê na acusação de Sarah como bruxa, o perfeito “bode expiatório” pelas atrocidades que se seguem em Shadyside.

Já as personagens de Sarah e Hannah incriminadas de bruxas pela comunidade por simplesmente nutrir desejo umas pela outra e demonstrarem sinais de liberdade e sensualidade, restam-nas à condenação. A primeira antes de ser enforcada decide “confessar” os atos de bruxaria que assolam o local para com isso permitira sobrevivência da amada. Tais atribuições condizem com o comentário de:

Uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e autocontrole. Para que as mulheres não arruinassem moralmente – ou, o que era mais importante, financeiramente – os homens, a sexualidade feminina tinha que ser exorcizada. Isso se alcançava por meio da tortura, da morte na fogueira, assim como pelos interrogatórios meticulosos a que as bruxas foram submetidas, e que eram uma mistura de exorcismo sexual e estupro psicológico (Federici, 2017, p.343).

Em decorrência dessas constatações, pode-se aludir que o estigma recorrente atrelado ao fenômeno de caça às bruxas como responsáveis por compactuar com o pacto diabólico, de assassinar crianças ou destruir plantações dentre outros, não corresponde com o exposto no filme selecionado pelo artigo. Na última parte da trilogia, é possível observar a busca por justamente introduzir uma nova leitura cinematográfica sobre as diversas camadas que levaram um certo grupo de mulheres a serem apontadas como bruxas e por tal, condenadas à morte.

Considerações finais

O fenômeno de caça às bruxas, segundo Silvia Federici (2017) é resgatado a partir da segunda onda do movimento feminista que séculos depois retira da clandestinidade tal genocídio de mulheres e apresenta uma nova leitura sobre o ocorrido. Enquanto tal, por meio

do título *Rua do Medo: 1666 – Parte 3*, observa-se uma jornada de ressignificação cinematográfica sobre a caça às bruxas em que foi possível constatar ao longo do desenrolar da trama uma busca por elucidar através de imagens os acontecimentos cometidos contra um grupo de mulheres e em identificar quem foram os responsáveis e os motivos por tais acusações.

Sob o ponto de vista da personagem considerada bruxa, Sarah Fier, há o entendimento que tal trajetória desbrava o caminho de humanizar, dar voz e contar a história de uma figura feminina que teve por séculos vista como monstruosa, detentora de poderes sobrenaturais e compelida pelo mal, mas que na verdade exercia atos generosos – como presentear Solomon com um bebê porco –, partejar animais, ajudar os amigos, manifestar sensualidade e possuir desejo por uma pessoa do mesmo sexo.

Não obstante, seu pai em uma de suas únicas falas ao longo do filme diz arrepende-se por tê-la criado com certa liberdade. Tal sensação de liberdade exposta no filme e também apontada por Federici (2017) com uma das justificativas para as acusações de bruxaria, leva a crer que autonomia feminina tenha sido uma das principais causas para a perseguição e a condenação de milhares de mulheres como bruxas por justamente não se submeterem à ordem estabelecida. Algo que o próprio Solomon ao justificar seu pacto diabólico para Sarah diz que ela é diferente dos outros por ser “Alguém que se recusa a seguir os dogmas”.

Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Abril/Cultura, 1981. Coleção Primeiros Passos.

CARDINI, Franco. Magia e Bruxaria na Idade Média e no Renascimento. **Psicologia USP**, 1996, v.7, n.12, p.9-16. Recuperado de: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/download/34530/37268>. Acesso em: 30 set. 2023.

CLARK, Stuart. **Pensando com os demônios**. A ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna. Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.208-287.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. London: Routledge, 1993.

DIAS, Bruno; CABREIRA, Regina Helena. A imagem da bruxa: da antiguidade às representações fílmicas contemporâneas. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, 2019, v.72, n.1, p.175-197.

Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/ides/a/Q8cJDFsgznTRCpnQdzwc5Jw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 out. 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

FELINTO, Erick; BUGIARDA, Sindia. Mulheres indomáveis, corpos a domesticar: o horror cinematográfico da Bruxa. **Revista Famecos**, Porto Alegre, 2023, v.30, p.1-13. Recuperado de: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/43013/27907>. Acesso em: 10 maio 2024.

LEAL, Ana Christina; VELOSO, Victória; COSTA Clara. Bruxaria e Normalização: a perseguição às mulheres e ao conhecimento tradicional frente à hegemonia do discurso médico. **Gênero da Amazônia**, Belém, 2019, n.15. Recuperado de: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/download/13278/9219>. Acesso em: 20 set. 2023.

LIMA JUNIOR, Eduardo; OLIVEIRA, Guilherme; SANTOS, Adriana; SCHNEKENBERG, Guilherme. Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. **Cadernos da Fucamp**, Monte Carmelo, MG, 2021, v.20, n.44, p.36-51. Recuperado de: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/download/2356/1451>. Acesso em: 27 mar. 2023.

MAINKA, Peter. A bruxaria nos tempos modernos – sintoma de crise na transição para a modernidade. Editora UFPR. **História: Questões & Debates**, Curitiba, 2002, n.37, p.111-142.

MERCHANT, Carolyn. **The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution**. Ed. New York: Harper and Row, 1983, p.127-172.

RIBEIRO, Paula Regina; MELO, Ailton. Bruxas, Perigosas e desordeiras – A mulher e a culpa na Inquisição. **Revista Diversidade e Educação**, FURG, Universidade Federal do Rio Grande, 2021, v.9, n. Especial, p.21-48. Recuperado de: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/12646/8750>. Acesso em: 27 out. 2023.

SILVA, Natália. **Burn the Witch: a sexualidade feminina como monstruosidade**. IN: SÁ, Daniel; MAKENDORF, Marcio. Monstruosidade estética e política. LLE UFSC, Florianópolis, 2019.

SOUZA, Laura de Mello. **A feitiçaria na Europa Moderna**. São Paulo: Editora Atica, 1987.

VIERA, Elizabeth. **A medicalização do corpo feminino**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2002.

WOLF, Naomi. **Vagina – A New Biograph**. Ed. New York: Ecco/HarperCollins Pub, 2012.

FILMOGRAFIA:

A bruxa. Direção: Robert Eggers. Produção: Daniel Bekerman, Lars Knudsen, Jodi Redmond, Rodrigo Teixeira, Jay Van Hoy. Estados Unidos: A24, 2015.

A bruxa de Blair. Direção: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. Produção: Robin Cowie, Bob Eick, Kevin J. Foxe, Gregg Hale, Michael Monello. Estados Unidos: SummitEntertainment, ArtisanEntertainment, FilmFlex, 1999.

CARRIE, a estranha. Direção: Brian De Palma. Produção: Brian De Palma, Paul Monash, Louis A. Stroller. Estados Unidos: United Artists, 1976.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Produção: Bob Weinstein, Cathy Konrad, Harvey Weinstein, Nicholas Mastandrea, Cary Woods, Dixie J. Capp, Marianne Maddalena, Stuart M. Besser. Estados Unidos: Dimension Films, 1996.

QUANDO éramos bruxas. Direção: NietzchkaKeene. Produção: Nietzcha Keene, Patrick Moyroud, Allison Powell. Islândia: RhinoEntertainment, 1990.

RUA do medo: 1994 – Parte 1. Direção: Leigh Janiak. Produção: David Ready, Peter Chernin, Leigh Janiak, Jenno Topping. Estados Unidos: Netflix, 2021.

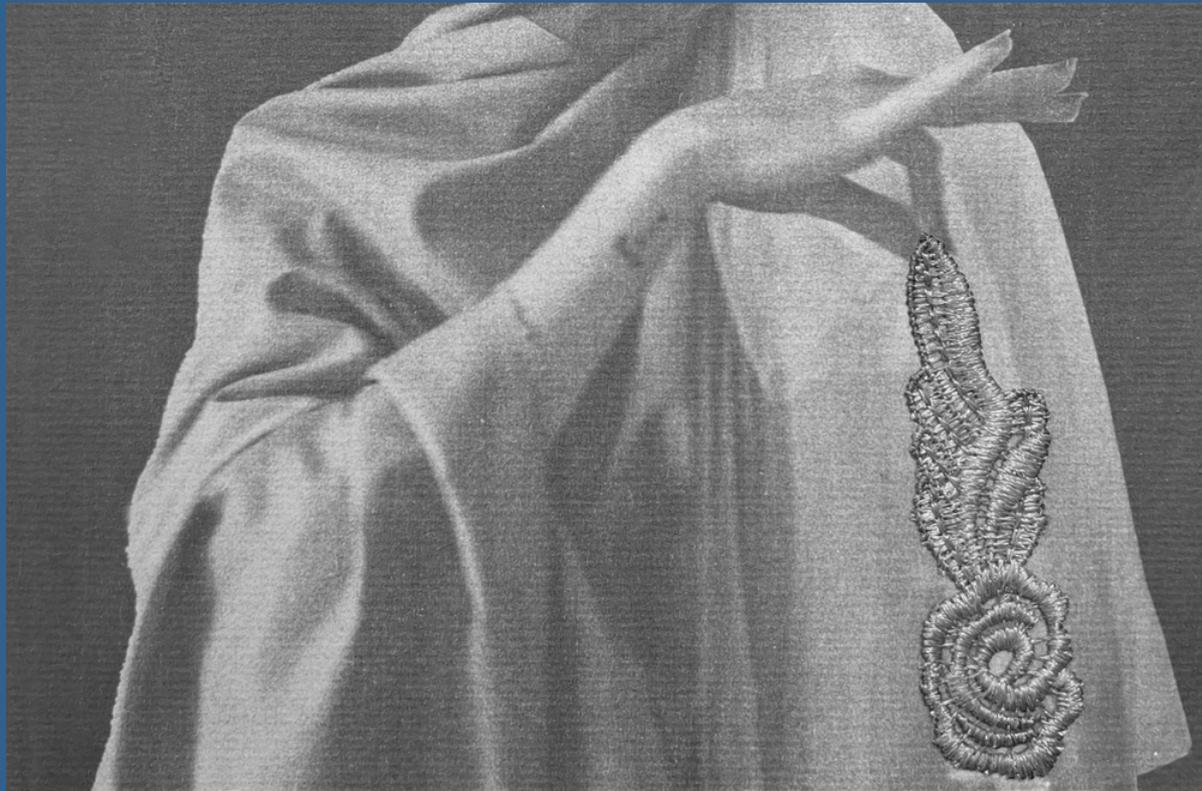
RUA do medo: 1978 – Parte 2. Direção: Leigh Janiak. Produção: David Ready, Peter Chernin, Leigh Janiak, Jenno Topping. Estados Unidos: Netflix, 2021.

RUA do medo: 1666 – Parte 3. Direção: Leigh Janiak. Produção: David Ready, Peter Chernin, Leigh Janiak. Estados Unidos: Netflix, 2021.

SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Alvin Geiler, Steve Miner, Sean S. Cunningham. Estados Unidos: Paramount Pictures; Warner Bros. Pictures, 1980.

Recebido em 01/03/2024

Aceito em 15/06/2024



FLUXO CONTÍNUO

IMPACTOS CONCEITUAIS DO MOVIMENTO DECOLONIAL NAS ARTES CONTEMPORÂNEAS DE BELO HORIZONTE – MG

Rodrigo Amaro de Carvalho¹

Resumo: O presente artigo objetiva discutir possíveis impactos do giro decolonial nas artes contemporâneas no Brasil e como esse tema vem sendo abordado no Sistema das artes da capital mineira. O giro decolonial, de forma resumida, pode ser definido como um movimento teórico-epistemológico que tem por mote central discutir a continuidade dos processos coloniais nas mentalidades das culturas outrora colonizadas. Sendo assim, o giro decolonial problematiza a continuidade do pensamento eurocêntrico no cotidiano das relações das nações subalternizadas por meio de vários mecanismos de dominação durante os processos colonizatórios. A pesquisa que deu origem a este artigo teve por intuito estabelecer uma investigação sobre a produção de arte contemporânea no Brasil e na capital mineira com vistas a indagar a seguinte hipótese: denúncias de comportamentos estruturantes da nossa sociedade, tais como o eurocentrismo, o machismo, o racismo, o sexismo e o elitismo são temas recorrentes nas produções artísticas, nas galerias, residências e premiações no mundo artístico atual? Essa interrogação pode ser respondida de forma afirmativa. Para respondermos tal questão, além de fazer uma revisão bibliográfica sobre esse tema, pesquisamos catálogos de exposições dos últimos anos, galerias, editais de residências como o Bolsa Pampulha, bem como os próprios artistas e seus discursos acerca de seus trabalhos. Nesse sentido, verificamos a presença de conceitos e ideias de pensadores que se identificam com esse movimento, tais como lugar de fala, vulnerabilidade, espaços de poder, privilégio, micropolíticas, nos textos expográficos, nos discursos dos e das artistas, mas também em seus trabalhos plásticos. Em suma, com base no autor José Jorge de Carvalho (2018), interpreto esse movimento de crítica dos e das artistas acerca dos espaços de arte, e a consequente abertura desses locais a trabalhos que abordam os processos de descolonização das artes, como parte de uma “segunda onda de ações afirmativas” que vem transformando nossa sociedade.²

Palavras-chave: Giro decolonial; Arte contemporânea; Vulnerabilizados; Micropolíticas; Belo Horizonte.

¹ Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ) e Professor adjunto do curso de Artes Plásticas da Universidade do Estado de Minas Gerais (Escola Guignard/UEMG).

² A pesquisa que resulta no presente artigo foi feita com o apoio do Programa de Incentivo à Pesquisa Bolsa Produtividade, Edital 08/2021, oferecida pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

CONCEPTUAL IMPACTS OF THE DECOLONIAL MOVEMENT ON THE CONTEMPORARY ARTS IN BELO HORIZONTE – MG

Abstract: This article aims to discuss possible impacts of the decolonial turn on contemporary arts in Brazil and how this topic has been addressed in the arts system in the capital of Minas Gerais. The decolonial turn, in short, can be defined as a theoretical-epistemological movement whose central motto is to discuss the continuity of colonial processes in the mentalities of cultures that were once colonized. Therefore, the decolonial turn problematizes the continuity of Eurocentric thinking in the daily relationships of subalternized nations through various mechanisms of domination during the colonization processes. The research that gave rise to this article aimed to establish an investigation into the production of contemporary art in Brazil and in the capital of Minas Gerais with a view to investigating the following hypothesis: are denunciations of structuring behaviors in our society, such as Eurocentrism, male chauvinism, racism, sexism and elitism omnipresent themes in artistic productions, galleries, residencies and awards in today's artistic world? This question can be answered in the affirmative. To answer this question, in addition to carrying out a thorough bibliographical review on this topic, researching exhibition catalogs from recent years, galleries, notices for residencies such as Bolsa Pampulha, as well as the artists themselves and their speeches about their work was also carried out. In this sense, we verified the presence of concepts and ideas from thinkers who identify with this movement, such as place of speech, vulnerability, spaces of power, privilege, micropolitics, in expographic texts, in the speeches of artists, but also in their plastic works. In short, based on the author José Jorge de Carvalho (2018), an important reference on decoloniality, I interpret this movement of criticism by artists regarding art spaces, and the consequent opening of these places to works that address the processes of decolonization of the arts, as part of a “second wave of affirmative actions” that has been transforming our society.

Keywords: Decolonial turn; Contemporary art; Vulnerable; Micropolitics; Belo Horizonte.

Um sobrevoo acerca do giro decolonial e suas relações com as artes contemporâneas

Nos últimos anos temos observado uma nova paisagem nas galerias de arte Brasil afora. Estes espaços de poder, outrora majoritariamente ocupado por homens brancos de classe média alta, advindos de famílias com tradição no mundo das artes e da academia, agora estão sendo disputados e tomados por mulheres, pessoas LGBTQIA+, indígenas, negros e pessoas advindas das classes populares. O objetivo da presente pesquisa sistematizada nesse artigo é apresentar a influência do movimento conhecido como Giro Decolonial nas artes contemporâneas de Belo Horizonte e suas respectivas implicações de ordem política. Nossa hipótese investigativa nesta empreitada de pesquisa consiste em averiguar possíveis

influências das discussões políticas e epistemológicas do giro decolonial nos trabalhos plásticos dos e das artistas mineiras.³

O que hoje é chamado de giro decolonial têm origens nas reflexões de pensadoras e pensadores latino-americanos que fundaram o Grupo Latino Estudos Subalternos (GLES, 2003) nos anos 1980. Este grupo concorda com muitos dos pressupostos elaborados por autores e autoras indianas que propuseram o que ficou conhecido décadas atrás como estudos pós-coloniais. No entanto, os intelectuais signatários do GLES, acreditavam que, mesmo dentro da proposta emancipatória dos estudos pós-coloniais, o lócus de enunciação destas reflexões ainda era muito dependente das heranças coloniais, sobretudo da academia britânica. A virada epistemológica proposta pelos estudos decoloniais, portanto, propõe uma reflexão profunda sobre as relações de poder existentes na academia e na produção de conhecimento.

A partir das discussões propostas pelo GLES, anos mais tarde surge o Grupo Modernidade/Colonialidade que, conforme aponta Arturo Escobar (2003), tem sua maior motivação em refletir sobre a realidade política e cultural da América Latina, bem como sobre o papel de coletivos subalternizados na produção do conhecimento. Nesse sentido, aqueles e aquelas que outrora eram meros objetos de estudo, agora arrogam para si o direito de produzir a sua própria história e suas próprias epistemologias.

Dentro dessa discussão, é importante salientar a contribuição da pensadora Catherine Walsh (2005), que propõe o uso do termo decolonial em detrimento do termo descolonização ou descolonial. O uso do novo termo, com a supressão da letra S, objetiva diferenciar um processo de ruptura entre os países outrora colonizados que, nos dizeres da autora, ainda está por vir. A expressão decolonial diz respeito a um processo de libertação das amarras da colonização ainda vigentes, uma crítica, portanto, no que tange à reprodução de uma mentalidade etnocêntrica por parte dos países outrora colonizados. Walsh, dessa maneira, chama a atenção para a continuidade da colonização na América Latina, mas agora em termos de mentalidade, de cultura, de (re)produção do conhecimento. Em suma, os países latino-americanos se tornaram independentes em termos políticos, mas continuam ainda bastantes

³ É importante salientar que quando falo em arte decolonial, não estou nomeando os e as artistas abordados aqui como “decoloniais”. Por ora, apesar dos impactos diretos observados e exemplificados ao longo do texto, não me deparei com nenhuma referência artística que se autodenomine como artista decolonial, ou que pratique a arte decolonial.

dependentes, sobretudo no plano cultural, do eurocentrismo, nas suas mais diversas formas de manifestação. Com isso, Walsh distingue também colonialismo de colonialidade. A colonialidade, portanto, diferente do colonialismo, que se produz principalmente nas esferas política e econômica, diz respeito a um padrão de dominação que não se limita às relações formais de exploração ou dominação colonial, mas envolve também as diversas formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade, destacadamente de viés racial.

As reflexões propostas pelos pensadores e pensadoras dos estudos pós-coloniais são herdeiras diretas, em alguma medida, dos dilemas e problematizações propostas pelos ativistas e intelectuais das jornadas de Maio de 68, na França. Poderíamos apontar uma série de relações estreitas entre as propostas dos manifestantes da Primavera de Paris no ano de 1968 e as reflexões decoloniais, mas, por agora, gostaria de relembrar apenas duas: 1- devido a descrença no projeto socialista e nas denúncias dos crimes praticados pelo regime stalinista, o Maio de 68 representou um ponto nevrálgico da fragmentação das esquerdas em torno de várias pautas segmentárias. Segundo Stuart Hall, (1998, p. 18), esse movimento ficou conhecido como as políticas das identidades; 2 – o Maio de 68 foi igualmente responsável pela reinvenção da política, nas palavras de Stuart Hall, o teatro da revolução. Momento em que as manifestações políticas se reinventam para além das marchas, greves e palavras de ordem costumeiras. Prova disso foi o estabelecimento do Atelier popular na Universidade de Paris que produziu centenas de milhares de cartazes com uma estética bastante peculiar e desconhecida até então. O atelier popular foi responsável direto por abrir a universidade para a participação de artistas não acadêmicos e também para o público externo geral, uma vez que os temas dos cartazes e as performances efetivadas nas ruas eram discutidas nas assembleias populares.

Esse recuo histórico na direção do Maio de 1968 tem por objetivo relembrar possíveis ligações entre estes dois movimentos históricos dentro das ciências humanas, destacando que, além de promover um reencontro entre estética e política, devido a politização das identidades, o Maio de 1968 reinventou a forma de se pensar a política. Houve, nesse sentido, toda uma revisão do conceito de poder, e conseqüentemente da noção de política. Nas palavras dos pensadores e ativistas dos anos de 1960, “toda micropolítica é ao mesmo tempo macropolítica”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90) Motivado por esta proposta, a presente pesquisa buscou investigar os impactos desses postulados na arte

contemporânea produzida em Belo Horizonte. Como destacamos anteriormente, o que observamos nas mais variadas formas de trabalhos plásticos, performances, instalações, intervenções urbanas e coletivos artísticos são expressões que nos aproximam de noções como as de “zona autônoma temporária” (BEY, 2011) e de “revoluções moleculares” (GUATTARI, 1985), que nos permitem refletir acerca dos limites de noções estruturais como as de sistema, revolução e macropolítica. Sendo assim, o que temos observado diariamente nas grandes metrópoles, pequenas cidades, comunidades tradicionais e nas mais longínquas aldeias são incansáveis e onipresentes iniciativas de resistências em relação às esferas dominantes, lutas incessantes contra os micropoderes cotidianos.

As reflexões produzidas pelo Maio de 1968 e, posteriormente, pelo Giro decolonial, se estendem também para o mundo das artes de um modo geral, mas sobretudo na arte produzida a partir de espaços acadêmicos e em galerias que estão mais conectadas com as universidades.⁴ Com base nessa hipótese de trabalho, iremos trabalhar com a tese de Madina Tlostanova (2011), que nos chama a atenção para a necessidade de investigarmos manifestações que propõem uma descolonização da estética. Assim, a autora salienta a importância da investigação de novas propostas artísticas, independentes do padrão eurocentrado, que tanto nos impõe uma padronagem de padrões artísticos, quanto nos inflige também um modelo de beleza e um padrão corpóreo. Dentro do que Tlostanova apresenta como uma criatividade descolonizada, a arte é repensada a partir do diálogo com outras éticas, com outros sistemas de valores e, principalmente, com outros ideais de beleza. Mas é importante sublinhar que, segundo a autora, a proposta de uma nova criatividade descolonizada não busca o retorno a uma suposta expressão artística pura ou essencial, mas objetiva legitimar outras formas de experiências e expressões estéticas, outros sistemas de valores, que partam dos seus contextos e símbolos valorizados em suas respectivas culturas. Esse processo possibilitaria não só a valorização de manifestações culturais e agentes antes ocultados, mas, sobretudo, não permitiria que estas culturas sejam fetichizadas, esvaziadas de seu sentido histórico. Em suma, nessa proposta, importa mais um eterno e necessário vir-a-ser do que produtos acabados, onde importa menos os resultados finais e mais a potência da continuidade e existência dessas manifestações.

⁴Um exemplo que poderíamos citar nesse sentido, tratando-se de Belo Horizonte, seria o do curso de Artes plásticas oferecidos pela Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais, que mantém uma conexão histórica com o Palácio das Artes.

Um mundo em transformação: impactos do giro decolonial na sociedade e na arte contemporânea

No tópico anterior abordamos um pouco da história do que tem sido chamado de giro decolonial. Nesta parte do texto trataremos de alguns acontecimentos contemporâneos para esboçar um pouco o mundo em transformação que estamos vivendo. Assim, poderemos abordar junto ao leitor a retroalimentação existente entre questões que, aparentemente, dizem respeito apenas ao universo acadêmico, mas que, na verdade, estão estreitamente relacionadas e implicadas com questões do cotidiano. Estas transformações impõem uma nova ética nas relações do dia a dia, novas epistemologias na produção do conhecimento, novos modos do representar e do fazer artístico, transformações na mídia, no cinema e nas novelas, dentre muitas outras. Para entendermos tamanhas transformações citarei alguns eventos que colocam em conexão as questões teóricas esboçadas anteriormente, relacionadas com fatos que ocorreram no mundo das artes recentemente.

Em uma noite tranquila de quinta-feira, o Senzala Restaurante, frequentado majoritariamente por pessoas brancas de classe média alta nos almoços e noites paulistanas viu seu ambiente de tranquilidade, conformidade e elitismo ruir, nem que seja por alguns instantes. As artistas Erika Malunguinho, Ana Musidora e Juliana Piauí⁵, performou as dores do Brasil colonial a partir da intervenção “Prato à moda da casa”, dores estas que não parecem incomodar os donos do restaurante, tão pouco o público frequentador do local. Após fazerem os seus pedidos, os integrantes do coletivo de artistas supra mencionadas, vestiram roupas e objetos de tortura utilizados no período escravagista com vistas a estabelecer de forma vigorosa essa denúncia. A performance se deu de forma breve e vigorosa, ocasionando reações variadas no público presente. Alguns fingiam não ver, outros riam. Após alguns instantes, as artistas foram convidadas a se retirarem. O episódio contou ainda com uma visita da Polícia Militar no estabelecimento.

Outro exemplo representativo acerca da continuidade de uma tentativa de escravismo simbólico que permanece na colonialidade dos dias atuais, diz respeito à forma como negros e negras foram e continuam sendo retratadas ainda na contemporaneidade. Para descolonizar o passado e o presente, muitos têm se levantado. O esforço artístico de Yhuri Cruz, carioca

⁵ O leitor desejoso de saber mais sobre a intervenção terá maiores detalhes no link a seguir: <https://revistaforum.com.br/direitos/2015/6/3/senzala-nunca-mais-interveno-artistica-contesta-nome-de-restaurante-em-sp-12842.html>

negro que recriou o rosto de Anastácia, mulher negra escravizada, que ganhou grande parte dos livros didáticos de história, portando a temida e dolorosa máscara de flandres.⁶ Com vistas a reescrever essa história dolorosa, Yhuri refaz esse rosto sofrido, retirando a máscara e colocando um sorriso leve, discreto nessa mesma feição, reatribuindo a liberdade, a altivez, onde só se via submissão e sofrimento.

Gostaria de salientar também toda a problematização feita pelo artista contemporâneo Paulo Nazareth sobre como o capitalismo produz uma série de produtos específicos que se valem largamente de nomes de grupos étnicos, palavras específicas do linguajar dos povos tradicionais, bem como de palavras que dizem respeito à instrumentos de tortura e terror, como o citado anteriormente.⁷ Para tanto, o artista, após pesquisar e coletar esses objetos em suas longas caminhadas, colocá-los em cubos de resina, com a clara intenção, a partir desse invólucro, de salientar a perpetuação dessas violências simbólicas ao longo do tempo.

Faço menção a esses três casos para esboçar um pouco do contexto vigente, contexto este que pessoas advindas de grupos subalternizados não aceitam mais serem narradas, pautadas por pessoas dominantes. No contexto atual, símbolos, palavras, gestos, objetos que retomam o escravismo são constantemente criticados por pessoas oriundas dessas coletividades outrora escravizadas.

Esse movimento que tem abarcado uma boa parcela da nossa sociedade⁸, nos impele a rever, não só a produção de arte, as grades curriculares dos cursos, mas também a composição dos elencos dos filmes, novelas, telejornais, a composição dos departamentos

⁶ Nas palavras de Grada Kilomba (2019), que estudou o referido objeto de tortura: “Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Como podemos observar, conforme Kilomba, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?”

⁷ O conjunto de trabalhos artísticos que fazem a denúncia dessas violências simbólicas foi observado por mim, e pelo público expectador, na exposição *Faca Cega* no Museu de Arte da Pampulha no ano de 2019, e na exposição fotográfica no Espaço Câmera Sete no ano de 2021.

⁸ De todo modo, é importante fazer um exercício de relativização aqui acerca dessas mudanças, que aparentemente parecem abranger toda sociedade, isto porque, não só se tratando de Brasil, há em curso um movimento conservador não apenas contrário a todas essas mudanças, mas explicitamente favorável à continuidade da colonialidade, isto é, a toda uma estrutura de privilégios vigentes.

universitários, parece estar inserido no que José Jorge de Carvalho (2022) tem chamado de uma “segunda onda de ações afirmativas”. Esse movimento diagnosticado por Carvalho, em resumo, consiste em novas formas de inserção de grupos subalternizados em projetos de cultura, em cursos de extensão nas universidades Brasil afora, palestras proferidas por vozes minoritárias dissonantes, dentre outras iniciativas que fomentam a participação e a legitimação desses coletivos em instituições de ensino e de cultura.

Nesse sentido, interpreto esse movimento de crítica dos e das artistas acerca dos espaços de arte e a conseqüente abertura desses locais a trabalhos que abordam os processos de descolonização das artes, dentro desse processo mais amplo que está impactando a sociedade de um modo geral. Por exemplo, com as políticas de cotas, com a segunda onda de ações afirmativas promovidas por projetos tais como o Encontro de Saberes⁹, cada vez mais pessoas, das mais distintas origens subalternizadas, vem se inserindo nas Universidades e nas Escolas de Belas Artes brasileiras, bem como nas demais instituições de arte. Com isso, aqueles e aquelas que, outrora, eram meros objetos de estudo das humanidades, e objetos de representação artística, agora, arrogam para si o direito da auto representação, não aceitando mais serem retratados conforme o discurso dos “vencedores”.

Na contemporaneidade, sendo assim, observamos uma série de movimentos, encampados por intelectuais, artistas, ativistas, que, de forma firme e contundente, apontam a indignidade de falar por outrem. Essas questões foram colocadas inicialmente pelos intelectuais, artistas e ativistas do Maio de 68 e mais tarde foram amadurecidas pelos pensadores e pensadoras do giro decolonial. Como exemplo, como um dos estudos pioneiros nesse mote poderíamos citar Gayatri Spivak, no clássico *Pode o subalterno falar?* (2010). Mais recentemente, temos dois outros clássicos incontornáveis a este respeito, quais sejam: *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano* (2019), de Grada Kilomba e *O que é lugar de fala*, de Djamila Ribeiro (2017). Para Ribeiro, ‘Lugar de fala’ é o lugar no qual, do ponto de vista discursivo, os corpos subalternizados reivindicam sua existência. Para tanto, a autora começa esta definição recuperando a trajetória do feminismo negro, movimento este que se

⁹ O Encontro de Saberes é um projeto encampado por várias universidades brasileiras que, em suma, tem por objetivo inserir os saberes tradicionais na universidade. Assim, mestres e mestradas advindos dos mais diversos grupos subalternizados – indígenas, quilombolas, periféricos, ribeirinhos, dentre outros e outras - têm a oportunidade de ministrar disciplinas, cursos de extensão e palestras para o público universitário e para a comunidade de um modo geral que tenha interesse. Nesse sentido, a UnB e a UFMG poderiam ser citadas aqui como referência nesse verdadeiro programa de descolonização da matriz curricular universitária.

constituiu a partir da reflexão coletiva de mulheres negras sobre a sua condição, como corpos oprimidos na busca pelo direito de existir, e só após disso alcançarem o direito de falar. A partir disso, 'Lugar de Fala' possibilita um olhar sobre as experiências dos corpos subalternizados valorizando o lugar comum, compreendido como *lócus* social que conecta as experiências coletivas desses corpos.

Dito isto, podemos observar claramente uma mudança dos temas representados em muitas obras da arte contemporânea, bem como podemos notar uma correspondência entre autoria e temas, quando o assunto envolve questões relativas às subalternidades, isto é, indígenas tratando de questões relativas aos povos tradicionais, negros e negras tratando de problemas correlatos à negritude, lgbtqi+ abordando gênero e diversidade sexual, dentre outros casos. Além disso, podemos observar movimentos de crítica e de transformação nas curadorias. Quem são os curadores e curadoras? Existem curadores e curadoras negros e negras no Brasil? E curadores e curadoras provenientes dos povos indígenas, advindos e advindas das periferias? Por ora, atribuo essa abertura crítica a dois movimentos, isto é, este desvelar de histórias outrora silenciadas, processos criativos e produções invisibilizadas me parece ser uma consequência desse processo de democratização das universidades, mas, principalmente, da resistência e da crítica levantada por artistas e intelectuais vulnerabilizados e vulnerabilizadas, que estão se apropriando e adentrando estas instituições.

Espaços de arte, trabalhos artísticos e editais: impactos decoloniais no sistema da arte

O impacto das provocações decoloniais nos espaços artísticos, museus e demais equipamentos culturais tem se mostrado cada vez mais notório, e não apenas no que diz respeito às temáticas trabalhadas. Mas conforme bem observou Alessandra Paiva (2022, p. 32), se estes artistas e estas temáticas tem adentrado cada vez mais o sistema das artes, por outro lado

ainda assistimos a um lento processo de decolonização das instituições, nas quais ainda permanecem modos de operação segregadores e racistas, que se explicitam de diversas maneiras, especialmente, na reserva de cargos decisórios a pessoas majoritariamente do sexo masculino, de cor branca, e pertencentes a classes sociais abastadas. (PAIVA, 2022, p. 32)

As questões levantadas por Paiva são muito atuais, inspirando e desdobrando novas questões. Estes questionamentos sinalizam um caminho aberto à nossa frente, indicando que novos problemas relativos ao mundo das artes ainda irão transparecer. Sendo assim, a entrada massiva de artistas subalternizados e subalternizadas em espaços artísticos configurará uma mudança estrutural no sistema da arte brasileira? Se este sistema está longe de sofrer um abalo estrutural mais profundo, acredito que os exemplos a seguir, pelo menos indicarão algumas ruínas, que apontam para um horizonte de transformação desse mundo, historicamente, dominado pelas elites brancas da sociedade brasileira.

A presente pesquisa que apresento neste artigo partiu de uma análise bibliográfica com o intuito de mapear possíveis relações e impactos conceituais das principais temáticas abordadas pelos autores e autoras do giro decolonial em obras de arte contemporânea. Feito isso, passei a efetivar uma série de incursões em galerias de Belo Horizonte, em conjunto com a avaliação dos textos expográficos, obras de arte e vídeos sobre a temática delimitada.

Durante as visitas às galerias fiz uma espécie de caderno de campo, preenchendo o mesmo com anotações sobre temas principais como, por exemplo, temática e título das obras, informações biográficas dos artistas e, principalmente, se as mesmas mencionavam conceitos importantes dentro do vocabulário do giro decolonial. Nesse sentido, de forma sistemática e contínua visitei vários espaços de arte em Belo Horizonte. Nos últimos três meses do ano de 2022 fiz uma incursão de pesquisa em três espaços expositivos em Belo Horizonte: Galeria Periscópio, no Centro Cultural do Banco do Brasil e no Palácio das Artes. Nesse interim, no Palácio das Artes, visitei as exposições 34 Bienal de São Paulo Faz escuro mas eu canto no Palácio das Artes e a exposição dos trabalhos dos estudantes do curso de Artes Plásticas da Escola Guignard do semestre 2022/2; na galeria Periscopio visitei a exposição Extrañar: verbo transistivo direto; fui também à exposição de trabalho fotográficos intitulada Cosmopolíticas, na galeria Câmera Sete; no Viaduto das Artes, visitei a exposição dos trabalhos dos e das bolsistas contemplados pelo Edital do Bolsa Pampulha; e, por fim, no Centro Cultural Banco do Brasil fiz uma incursão à exposição 'Brasilidade Pós-Modernismo'.¹⁰

Dito isto, inicio a apresentação da abordagem do material, mais uma vez, destacando que inúmeros e inúmeras artistas têm se colocado a pensar como as artes têm contribuído

¹⁰ Além desses materiais de pesquisa, em menor medida, tenho analisado também entrevistas com referências artísticas importantes sobre o tema na plataforma Youtube.

para a continuidade desses processos coloniais na sociedade contemporânea. Um dos propósitos da agenda decolonial tem sido combater o epistemicídio perpetrado por toda uma estrutura complexa imposta há muito pela colonialidade. Artistas como a mineira Chris Tigra, artista negra, moradora da capital mineira, a partir de uma extensa pesquisa, tem se colocado a resgatar a história invisibilizada de mulheres negras, a partir de uma série de imagens históricas coletadas pela artista no acervo da Biblioteca Nacional, que retratam mulheres negras nos espaços urbanos no início do século passado. Para lograr êxito nesse sentido, no trabalho intitulado Recostura, a artista imprimiu fotografias de mulheres negras escravizadas em grandes dimensões, em imagens verticais. Dos olhos dessas mulheres, com suas respectivas fotografias penduradas no centro do hall do espaço Câmera Sete, vertem cordas vermelhas que se encontram no centro do salão. As cordas parecem remeter a lágrimas de sangue, ao sofrimento da diáspora forçada e a toda sorte de violência e de perseguições que estas mulheres sofreram no passado e que insistentemente continuam a ecoar no presente. Nas palavras da própria artista, o trabalho expõe:

em grande escala imagens de mulheres negras escravizadas, trazendo à tona uma memória escravocrata, por vezes renegada, e estruturalmente reproduzida até os dias atuais. (...) [A linha] percorre imagens antigas tecendo novos caminhos, dando vazão a imaginários, guiando-me pelo desejo de reconexão e reação, pensando que a recostura só acontece quando algo foi descosturado. Nesses momentos eu penso na trama entre passado e presente e futuro, representado pelas pontas soltas das linhas.¹¹

Além de acertar contas com a história do Brasil, outra proposta do movimento decolonial nas artes diz respeito à um certo revisionismo da história da arte ocidental, bem como um movimento crítico dos produtos artísticos daqueles que vieram da Europa para o Brasil para nos retratar outrora. Nesse sentido, o trabalho de artistas indígenas como Denilson Baniwa tem se mostrado bastante perspicaz e representativo. Baniwa, para tanto, faz releituras em trabalhos clássicos de Debret, sempre questionando o lugar destinado aos indígenas ao longo da história, bem como sobre o fato de os e as indígenas serem tidos como uma espécie de objeto de estudo e artístico, respectivamente, nas ciências sociais e nas artes. Sobre esse segundo ponto, Baniwa fez uma forte performance na 33ª Bienal de Artes de São Paulo, no ano de 2018. Essa ação, intitulada Performance Pajé-Onça Hackeando a Bienal, se

¹¹ Os trechos citados foram consultados no seguinte endereço eletrônico: <https://fcs.mg.gov.br/recostura-chris-tigra/>

deu da seguinte forma: após comprar um manual de história da arte na livraria da própria Bienal, Denilson Baniwa, vestido de capa e de máscara de onça, enquanto profere palavras contrárias à uma fotografia de indígenas em condições tradicionais, rasga o livro recém adquirido. O modo como o indígena é retratado é o objeto da crítica do artista, isto é, Baniwa indaga sobre o fato de boa parte dos trabalhos de fotografia contemporânea, retratarem os indígenas apartados das inevitáveis transformações aos quais são acometidos, desde muito tempo. Segundo o artista, retratar os povos tradicionais dessa maneira endossa a visão de que os indígenas estão presos ao passado, sendo incapazes de passar por processos de transformação.¹²

Além de destacar os apagamentos e o eurocentrismo das artes, os e as artistas oriundos de grupos vulnerabilizados têm se esforçado igualmente em visitar artistas consagrados das artes brasileiras. Nesta parte específica da agenda decolonial artística brasileira, o modernismo brasileiro tem sido, quiçá, o alvo favorito dos artistas. Neste caso específico, vejo trabalho da artista negra Renata Felinto como um dos casos mais vigorosos e elucidativos. Felinto, a partir de uma performance desafiadora, questiona Tarsila do Amaral impondo uma crítica potente à tela *A negra*, de 1923.¹³ De um modo geral, a crítica da artista contemporânea diz respeito à forma como a mulher negra foi representada por uma mulher branca, que, além da branquitude, advém de uma família de cafeicultores escravagistas.

Ainda sobre esse revisionismo, gostaria de citar as críticas que o artista indígena Jaider Esbell faz sobre a forma como Mario de Andrade se apropriou, e subverteu a figura mítica de Macunaíma, das narrativas do antropólogo pioneiro em pesquisa junto deste grupo étnico, Koch Grunberg, entre os anos de 1903 a 1905. De acordo com Esbell, na tradição Macuxi, Macunaíma, na verdade, é uma figura mítica, com poderes extraordinários, inclusive sendo criador do Monte Roraima – lócus sagrado para esta etnia. Mario de Andrade, desse modo, violentou a verdadeira figura de Macunaíma, transformando o mesmo em indolente, o que segundo Jaider muito contribuiu para a visão de que os povos indígenas são preguiçosos e incapazes de apreender o modo de vida ocidental.

¹² É importante destacar aqui que Denilson Baniwa dedica grande parte de seus esforços a demonstrar a grande capacidade dos povos indígenas em se adequarem aos desafios contemporâneos sem perder de vista a importância de suas culturas.

¹³ O leitor que desejar consultar mais sobre essa problemática deve-se valer da publicação de Marcos Hill a esse respeito: *Mulatas e negras pintadas por brancas* (HILL, 2017).

No mês de setembro de 2022 visitei o Palácio da Liberdade, localizado na praça que leva o mesmo nome, que foi recém aberto à visitação ao público, após permanecer fechado por quase dois anos. Chegando lá me deparei com a exposição *Libertas Quale Sera Tamem*: percursos históricos e imaginários, que foi organizada com vistas à comemoração do bicentenário da Independência política do Brasil. Essa exposição contava com trabalhos de artistas consagrados e objetos históricos, evidenciando o papel de Minas Gerais neste processo histórico. Após retornar para casa, refleti e constatei a importância de pesquisar mais sobre esta exposição, e descobri que a mesma, em sua inauguração, contou com a participação de David Guerner, artista negro, que fez uma performance intitulada Ninho. Na performance, Guerner apanha uma quantidade considerável de pedras portuguesas que estão espalhadas na calçada do Palácio da Liberdade, carrega as mesmas utilizando apenas os seus braços e se detém em frente ao portão principal que é aberto pelos guardas. Após transpor esse marco de passagem, o artista constrói, no saguão, já no interior de Palácio, um ninho. Bem no âmago das elites mineiras, que tanto se favoreceram historicamente dos corpos negros, outrora escravizados, e ainda hoje tão violentados das mais diversas formas, o artista parece querer construir para si um lugar de refúgio, de pertencimento, sugerindo uma descolonização deste espaço.

No que diz respeito ao universo dos editais, estes, igualmente, estão sendo impactados pelas discussões fomentadas pelo processo de decolonialidade. Nesse sentido, a pesquisa que fundamenta este artigo se incumbiu de analisar três editais bastante procurados pelos artistas do Brasil e da capital mineira, quais sejam, Bolsa Pampulha, Prêmio Pipa e o prêmio Décio Noviello de fotografia. Falando de um modo geral, é representativo o impacto nas curadorias e nos seus respectivos resultados finais. Sendo assim, editais como o Bolsa Pampulha, que por ano contemplam o número de dez artistas que recebem uma bolsa durante o período de residência, selecionaram, nos últimos anos, um número expressivo de artistas provenientes de alguma identidade subalternizada, ou que pelo menos se relacione com alguma das temáticas citadas ao longo do artigo. Da mesma maneira, a análise dos vencedores do Prêmio Pipa, importante premiação da arte contemporânea brasileira, caminha no mesmo sentido. Sobre este último, apenas para mencionar ganhadores e indicados dos últimos cinco anos - Josi, Renata Felinto, Maxwell Andrade, Denilson Baniwa e Ventura Profana - tratam em seus trabalhos temas como: cultura regional, periferia, negritude, povos indígenas, questões de gênero, dentre outros tópicos correlatos.

Para compor a análise da presente pesquisa, esta investigação ainda se propôs, em diálogo com a hipótese central da investigação, em pesquisar como as artes urbanas, em específico, abordando o grafite, tem reagido a esses processos. Tendo em vista a impossibilidade de abarcar todo o grafite produzido em Belo Horizonte, recortamos a análise para uma abordagem específica do CURA – Circuito Urbano de Arte. O CURA, nas palavras das próprias organizadoras é “um dos maiores festivais de arte pública do Brasil e, em 2017, presenteou Belo Horizonte com seu primeiro circuito de empenas, criando o primeiro mirante de arte urbana do mundo”. Após pesquisas feitas na internet, com o objetivo de entender um pouco sobre os ideais do projeto, parti para o espaço urbano para registrar as empenas produzidas pelos artistas. Após essa fase de captação, cheguei ao número total registrado de 25 laterais de prédios grafitadas. Desse número de 25 trabalhos, 22 pinturas trabalham, através de múltiplas identidades, temas relativos às pautas de grupos e pessoas vulnerabilizadas. Dentre as referidas intervenções figuram os nomes de artistas como Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Robinho Santana e Criola, trabalhando respectivamente os desafios vividos por indígenas, negros e negras na sociedade contemporânea.

Além da representatividade destas identidades na plasticidade dos trabalhos, podemos observar também o impacto destas reflexões decoloniais na apresentação do conceito dos trabalhos artísticos de modo textual. Nesse sentido, o léxico decolonial, igualmente, tem sido bastante utilizado pelos artistas contemporâneos de um modo geral. Assim, os impactos não têm sido apenas na influência das temáticas a serem trabalhadas, nos processos criativos, mas também no vocabulário dos e das artistas, bem como nos textos expográficos. Para não estender demais a reflexão, gostaria de analisar o texto de apresentação de quatro artistas residentes na capital mineira que foram vencedores ou indicados ao Prêmio Pipa no ano de 2023 e/ou nas últimas edições, quais sejam: Luana Vitra, Desali, Josi e Priscila Rezende.

Nos textos biográficos das artistas Josi e Luana Vitra aparecem de forma salientada os marcos de origens familiares e geográficos, que demarcam que vieram, respectivamente de Carbonita, Norte de Minas Gerais, e da periferia de Contagem, na grande Belo Horizonte. Além desse aspecto territorial, as origens familiares de ambas artistas são demarcadas, destacando

as profissões dos pais, sendo igualmente corriqueiro nas formas de falar de si.¹⁴ Ademais, como destacamos na introdução do presente texto, é importante ressaltar também o uso do termo micropolítico no texto de apresentação de Luana Vitra, conceito este umbilicalmente ligado às reflexões pós-modernas que desconstroem a ideia de Política, no sentido clássico, para questões do cotidiano.

O texto de apresentação de Desali é ainda mais claro quando o artista esboça que um dos seus objetivos principais é, enquanto artista periférico, fazer com que a periferia dialogue e participe desses equipamentos artísticos centrais, e também fazer com que a arte e os artistas se desloquem para as periferias da grande Belo Horizonte. Nessa proposta de estabelecer diálogos entre centro e periferia, nas palavras do artista, o mesmo argumenta que tem por objetivo questionar “as instituições artísticas tradicionais e seu colonialismo, contaminando esses espaços com as ruas”.

Priscila Rezende, por sua vez, fala de si e de seus trabalhos de forma bastante direta, destacando que a colonialidade é o seu alvo central, a partir de suas performances que problematizam questões relativas à raça, gênero e identidade. Ademais, na sequência de sua apresentação, esta artista se coloca de forma ativa na denúncia dos privilégios vigentes de nossa sociedade. Nesse ponto, é importante destacar que o conceito de privilégio é uma ideia central na agenda decolonial e está estreitamente relacionado à continuidade das heranças coloniais na nossa sociedade contemporânea.

Considerações finais

Tomando as artes como uma forma específica de conhecimento do mundo, no qual determinada arte foi produzida, creio que a análise desses trabalhos artísticos e o registro dos discursos desses e dessas artistas sobre suas produções nos possibilitam tanto contribuir com a produção de conhecimento acerca da história da arte contemporânea de Belo Horizonte, como também com a discussão do paradigma epistemológico decolonial. Nesse sentido, tomo essas produções como mais uma forma de reflexão sobre o mundo atual, que nos possibilita entender, não só esse movimento importante que está acontecendo dentro das ciências

¹⁴ Uma referência que também utiliza desse aspecto em seus trabalhos, sem dúvida, é a artista negra contemporânea Rosana Paulino.

humanas, mas também uma série de dinâmicas da própria sociedade contemporânea, manifestas por meio da arte.

Os apontamentos finais nos levam para um paradoxo aparentemente insolúvel, qual seja, os apagamentos e silenciamentos históricos sofridos pelos diferentes indivíduos e grupos vulnerabilizados não tem levado estes a requerer participação e visibilidade no sistema da arte de um modo geral – me refiro aqui a visibilidade oferecida pelos brancos e privilegiados que dominam os espaços de arte e a gramática dos editais e prêmios. Os grupos em condição de subalternidade apontam para uma revolução maior, revolução esta que vai além da “benevolência” do dar oportunidades e do possibilitar visibilização. Estes últimos movimentos de abertura das curadorias, na verdade, nos mostram mais a continuidade do nosso passado colonialista, apontando que a mudança reivindicada por tantos e tantas nas artes, e na academia, passaria, portanto, por uma revolução estrutural desses espaços. Em outras palavras, esse processo de abertura por parte das curadorias aos artistas subalternizados mantém a relação estrutural vigente, qual seja, a equação grupos dominantes (ditando as temáticas a serem visibilizadas) x artistas subalternizados (representando suas identidades e pautas em galerias dominadas por pessoas privilegiadas), em alguma medida, de forma intacta. Nesse sentido, junto de toda a denúncia, de toda força temática abordada nesses trabalhos, é urgente para estes que as curadorias igualmente sofram essa torção.

A esse respeito, creio que seja esclarecedor cruzar essas questões com um exemplo específico bastante representativo. Neste caso, me refiro ao pedido feito pelo artista Maxwell Alexandre de retirada de suas obras de uma recém inaugurada exposição em Inhotim. Conforme publicação do artista em rede social, seu trabalho foi utilizado pela instituição em uma nova galeria, ao lado de 32 artistas sem o seu consentimento, em um mesmo momento em que havia sido criadas três exposições individuais de artistas brancos. Por conta disso, esta diferença de tratamento levou o artista a afirmar que só terá uma obra em Inhotim quando tiver um espaço individual dentro deste espaço de artes. Essa atitude tomada por Alexandre indica que se o sistema das artes não está plenamente em ruínas, aponta para a fragilidade do mundo artístico frente ao contexto vigente.

Uma série de consequências podem ser observadas a partir desse movimento nas artes contemporâneas. Além do impacto nas curadorias destacado anteriormente, mencionaria também o que venho chamando de uma limitação temática, tendo em vista a consequência das reflexões oriundas da proposta pela questão do lugar de fala sobre as artes.

Nesse sentido, tem se tornado imperativo a junção entre temática e autoria como um fator de legitimação dos trabalhos artísticos que tratam de tais temas. Em outras palavras, na contemporaneidade, se torna cada vez mais indigno, tendo em vista a problemática do giro decolonial, retratar um tema que o artista não tenha pertencimento. Assim, o que observamos é uma consequência direta daquilo que ficou conhecido como as “políticas da identidade” (HALL, 1988) nas artes, isto é, indígenas retratando povos e questões indígenas; mulheres falando sobre questões relativas ao feminismo; artistas negros e negras falando sobre racismo, diáspora e negritude; periféricos retratando a periferia e as culturas populares. Talvez, a consequência negativa dessa delimitação identitária de temas seja uma limitação temática que irá acometer os próprios subalternizados que se verão diante de um outro paradoxo, qual seja: negros e negras, conforme as possibilidades curatoriais oferecidas, só podem tratar de temas relativos à negritude? Dito de outro modo, o fechamento identitário temático impulsionado pelo paradigma decolonial, impõe uma limitação temática aos próprios vulnerabilizados? Artistas negros e negras na contemporaneidade, que não tratam de temas relativos à negritude, receberão o mesmo espaço e reconhecimento no sistema das artes de um modo geral, ou até mesmo pelo próprio movimento negro? São questões abertas, que estão em curso, e que, obviamente, só serão respondidas por curadores e curadoras e, sobretudo, pelos próprios artistas em condições minoritárias. De todo modo, uma resposta pode ser diagnosticada de todas essas questões, mais uma vez, parafraseando Gayatri Spivak (2010), podemos observar uma certa tutela das curadorias, que indicam o que os subalternos podem falar.

Ademais, além desse fechamento identitário, uma outra consequência que poderíamos mencionar por conta de todo esse processo diz respeito à necessidade de um maior envolvimento de artistas junto à determinados grupos. Assim, artistas têm tomado a pesquisa de campo antropológica como parte de seus processos criativos. Esse envolvimento com determinados coletivos e com pessoas minoritárias, por vezes, têm sido pautados por necessidades internas desses grupos, criando, inclusive, uma expectativa de uma devolutiva às comunidades que o artista está se envolvendo.¹⁵ Um exemplo representativo, nesse sentido, é o do artista Desali, mencionado no tópico anterior, uma vez que este desenvolve ateliês abertos por onde passa. Sobre esta questão em específico, dentre os seus trabalhos,

¹⁵ Esse processo foi, inclusive, muito bem abordado por Hal Foster no texto clássico, O retorno do real. (2018)

eu destacaria o trabalho intitulado “Tratar direto com o proprietário”, onde o artista, após produzir pinturas feitas a partir de fotografias tiradas de moradores da periferia de um bairro de Belo Horizonte, produziu um vernissage em um bar da mesma localidade, onde a verba de cada quadro foi retornada diretamente para cada pessoa retratada.¹⁶

Por fim, gostaria de encaminhar o término dessa análise destacando que, no meu entendimento, toda essa torção é fruto de um movimento em curso nos países de formação colonial. Tal debate maior assume matizes específicos nos diversos segmentos da sociedade. Nas artes, como já destacado, atribuo tal mudança não à uma benevolência dos curadores e curadoras, não à uma postura progressista dos espaços artísticos, editais e premiações. Pelo contrário, tal processo é fruto direto da entrada de pessoas subalternizadas nas universidades e nos equipamentos de arte, ainda bastante dominados por pessoas cis-brancas de classe média(alta). A partir desse processo de entrada, e da consequente consciência e problematização da elitização desses espaços, e principalmente, do eurocentrismo da história da arte, o que temos observado é uma série de ataques artísticos à toda essa estrutura. Apesar de ter plena ciência de que muito ainda está por vir, de que muita transformação se faz necessária, o diagnóstico, a meu ver é positivo. Como professor de um curso de Artes Plásticas de uma Universidade Pública, que frequenta constantemente os espaços mencionados nesse artigo, acredito que as transformações têm sido marcantes. Todavia, como destacou Catharine Walsh (2005), a decolonialidade é um processo que ainda está por vir.

Referências bibliográficas

BALLESTEROS, Elsa Flores. Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. **Huellas**, Busqueda em Artes y Diseño. Número 3. P. 31-44. Mendoza, Argentina. 2003. Disponível em: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf . Acesso em: 10/06/2022.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Em: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, 2013. Disponível em:

¹⁶ Na história da arte recente dois exemplos ficaram muito conhecidos, refiro-me aqui, neste caso, ao envolvimento de Claudia Andujar junto aos indígenas da etnia Yanomami e a orgânica relação construída por Pierre Verger junto ao Candomblé em Salvador. Os dois exemplos são representativos por terem ocasionado devolutivas consideráveis para os dois grupos mencionados.

<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jyv/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 05/03/2022.

BEY, Hakym. **Zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

CANTON, Katia. Micropolíticas e arte contemporânea. In: **Da Política às micropolíticas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 3)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

CARVALHO, José Jorge. Cotas étnico-raciais e cotas epistêmicas: bases para uma antropologia antirracista e descolonizadora. **Revista Mana**28(3): 1-36, 2022. Disponível em: <http://doi.org/10.1590/1678-49442022v28n3a0402>. Acesso em: 22/11/2024.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo. GLES – Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos. Manifesto inaugural. In: **Teorías sin disciplina** (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). p. 3-25. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

DUSSEL, Enrique. **1492. El encubrimiento del otro. Hacia El origen Del mito de La modernidad**. La Paz: Plural Editores, 1994.

ESCOBAR, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”. **Tabula Rasa**, N. 1, p. 51-86, enero-diciembre, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/396/39600104.pdf> . Acesso em: 06/09/2022.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Editora Ubu, 2018.

GUATARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1998.

HILL, Marcos. **Mulatas e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MALLON, Florencia E. Promesa y dilema de los Estudios subalternos. Perspectivas a partir de la historia latino-americana. En: Pablo Sandoval (Compilador) **Repensando la subalternidad**. Miradas críticas desde/sobre América Latina. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Peru, 2010.

MIGNOLO, Walter. La opción decolonial. **Letral** – Revista Eletronica de Estudios Transatlaticos de Literatura. Universidad de Granada. Espanha. Número 1, 2008, p. 4-22.

Disponível em: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3555> . Acesso em 05/10/2022.

PAIVA, Alessandra Gomes. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? **REVISTA VIS**. VOL. 21 – nº 1 (2022) – JAN - JULHO. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis> . Acesso em 05/05/2024.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. São Paulo: Editora Letramento, 2017.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TLOSTANOVA, Madina. La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial. **Calle 14**. Revista de Investigación en el campo del Arte. Volume 5. 2011. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/issue/archive> . Acesso em: 10/10/2023.

WALSH, Catherine. **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial**: reflexiones latinoamericanas , OTROS, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2005.

Outras referências consultadas:

<https://www.premiopipa.com/josi/> Acesso em: 05/11/2023.

<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/desali/> Acesso em: 05/11/2023.

<https://www.premiopipa.com/priscila-rezende/>. Acesso em 05/11/2023.

<https://www.premiopipa.com/luanavitra/#:~:text=Representada%20pela%20Perisc%C3%B3pio%20Arte%20Contempor%C3%A2nea,o%20ferro%20e%20a%20fuligem>. Acesso em 05/11/2023.

<https://fcs.mg.gov.br/recostura-chris-tigra/> Acesso em 10/11/2023

<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/entenda-a-polemica-sobre-a-retirada-da-obra-de-maxwell-alexandre-de-inhotim/>Acesso em 05/02/2024.

<https://www.desali.com.br/> . Acesso em 10/03/2024.

Recebido em 08/07/2023

Aceito em 10/06/2024

O DRAMA DE BECKETT ATRAVÉS DA PINTURA: UM PANORAMA CRÍTICO ACERCA DA RELAÇÃO DA COMPOSIÇÃO TEATRAL BECKETTIANA COM A ARTE PICTÓRICA

Vanessa Gonçalves Curty¹

Resumo: Este artigo avalia o estado dos estudos acerca da relação da dramaturgia teatral de Samuel Beckett com a pintura, considerando que diferentes classificações do teatro beckettiano indicam essa ligação e que estudiosos importantes da obra de Beckett afirmam a centralidade da visualidade e do pensamento pictórico na composição teatral do autor. Inicialmente as associações do nome de Beckett com o “teatro do absurdo”, o “teatro pós-moderno” e o “pós-dramático” são, então, revisitadas, tendo em vista as analogias entre tais designações e certas tendências e discussões da pintura. A partir daí são abordados trabalhos que tratam especificamente da ligação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica, de modo a se indicar como essa composição se apropria da discussão visual, as características pictóricas dessa dramaturgia e a sua proximidade com a produção de determinados pintores. Assim, são aqui apresentadas perspectivas relevantes para a análise da obra teatral de Beckett e apontadas questões ainda inexploradas no âmbito dos estudos beckettianos.

Palavras-chave: Samuel Beckett; teatro; pintura; visualidade.

BECKETT'S DRAMA THROUGH PAINTING: A CRITICAL OVERVIEW OF THE RELATIONSHIP BETWEEN BECKETTIAN THEATRICAL COMPOSITION AND PICTORIAL ART

Abstract: This article evaluates the state of studies on the relationship between Samuel Beckett's theatrical dramaturgy and painting, considering that different classifications of Beckett's theater indicate this connection and that important scholars of Beckett's work affirm the centrality of visuality and pictorial thinking in the author's theatrical composition. Initially, the associations of Beckett's name with the "theater of the absurd," "postmodern theater," and "post-dramatic theater" are revisited, considering the analogies between such designations and certain trends and discussions in painting. From there, works that specifically address the connection of Beckettian theatrical composition with pictorial art are discussed, in order to indicate how this composition appropriates visual discussion, the pictorial characteristics of this dramaturgy, and its proximity to the production of certain painters. Thus, relevant perspectives for the analysis of Beckett's theatrical work are presented here, and unexplored questions within the scope of Beckett studies are pointed out.

Keywords: Samuel Beckett; theater; painting; visuality.

¹ Vanessa Gonçalves Curty é Doutora em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Universidade do Porto (Portugal, 2023). Desde 2004 ela é professora da Universidade Federal do Paraná, lecionando disciplinas relacionadas à História da Arte, Dramaturgia Teatral e Teorias da Encenação Dramática. Atualmente suas pesquisas estão voltadas para a identificação e o estudo de relações entre as Artes Plásticas e a Dramaturgia Teatral. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5432943097216186>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0152-0257>. E-mail: vanessa.curty@ufpr.br.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

Ao ater-se sobre a composição cênica do teatro beckettiano, Marfuz (2014) reporta a acirrada disputa do nome de Beckett sob diferentes legendas, entre as quais a de um dramaturgo “absurdista”, pós-moderno e pós-dramático. Algumas das correspondências entre a dramaturgia teatral de Samuel Beckett e a produção pictórica modernista, especialmente em relação à dita pintura “abstrata”, podem ser verificadas a partir de estudos que identificam esse autor e diretor teatral com o teatro do absurdo, o teatro pós-moderno e o teatro pós-dramático, separadamente. É pertinente, então, revisitar cada uma dessas três denominações a fim de introduzir o panorama aqui pretendido: uma exposição dos trabalhos fundamentais sobre a relação da dramaturgia teatral de Samuel Beckett com a pintura.

O teatro do absurdo foi delimitado por Martin Esslin (2004), que identificou dos anos 1940 até 1960 o aparecimento de inúmeras peças teatrais, de diversos autores, sem tema e enredo claramente definidos. Esslin esclarece que a rejeição ao aspecto narrativo, a ilogicidade, a incomunicabilidade, o apelo ao inconsciente, o gosto pela sátira e pelo grotesco, a iconoclastia subversiva e a expressividade imagética trabalhados no teatro do absurdo integram uma tendência “antiliterária” do século XX afim à pintura “abstrata”. À propósito, Esslin (2004, p. 391) cita o interesse que a “pintura abstrata” de Bram van Velde (1895-1981)² despertou em Samuel Beckett, considerado o mais acentuado dramaturgo absurdista: “ (...) a privação de enredo nas peças de Beckett é ainda maior do que aquela apresentada nas outras peças do Teatro do Absurdo” (Esslin, 2004, p. 45, tradução nossa).

Para Esslin (2004, p. 391) o fato da personagem título da peça *Jacques ou la soumission*, de Eugène Ionesco, expressar o desejo por uma noiva com três narizes é um exemplo da correlação do antirrealismo imagético do modernismo pictórico e a composição visual do teatro do absurdo. Nesse mesmo sentido valeria também destacar o desmembramento corpóreo de várias personagens teatrais beckettianas: Nagg e Nell de *Endgame*³, peça concebida de 1954 a 1956; da protagonista de *Happy Days*, último texto longo de Beckett para o teatro,—escrito de 1960 a 1961—; das personagens do triângulo amoroso apresentado em *Play*, composta de 1962 a 1963; e da boca falante de *Not I*, peça de 1972.

² É referido o ano de nascimento e o ano de morte de Bram van Velde. A mesma forma de apresentação será utilizada para indicar os anos de vida de outras figuras ligadas ao trabalho de Beckett.

³ Será sempre feita referência à versão inglesa das peças de Beckett, conforme trazido na publicação *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett* da Faber & Faber (BECKETT, 2006^a), independentemente de a peça ter ou não sido primeiramente concebida em língua inglesa. Isso em razão de Stanley Gontarski verificar ser a edição da Faber & Faber para as peças de Beckett a mais consultada pelos *scholars* beckettianos (GONTARSKI, V. 24, n. 1, 2015).

Not I é o oitavo texto curto de Beckett para o teatro e é frequentemente associado aos “dramaticulos” beckettianos. Beckett usa pela primeira vez o termo “dramaticulo” para designar sua peça curta *Come and Go*, escrita seis anos antes de *Not I*. Os dramaticulos de Beckett são peças extremamente breves que constroem o modelo dramático tradicional. São essas peças beckettianas que fazem com que o dramaturgo seja relacionado ao teatro pós-moderno e ao teatro pós-dramático, vertentes conexas a linhas pictóricas e escultóricas surgidas a partir das vanguardas estéticas.

Aqueles que, como Fletcher (2003), ligam o teatro beckettiano ao pós-moderno observam o hibridismo estético das peças de Beckett e sua contrariedade quanto à elaboração mimética de um cosmos ficcional. Afinal, a obra teatral de Beckett teria assimilado recursos de outros meios para os quais ele também produziu, – como do rádio, do cinema e da televisão⁴–, e já nas suas primeiras peças o autor se distanciaria em muito do registro realista. Se tais traços ligam o teatro de Beckett ao pós-modernismo, aqui é pertinente destacar a hibridização da arte contemporânea e a aversão da arte modernista e da arte contemporânea ao mimetismo representacional, estando essa última característica também presente no teatro pós dramático distinguido por Hans-Thies Lehmann (2007).

Segundo Lehmann (2007), o teatro pós-dramático absorve a influência de manifestações artísticas que o precedem, como da arte modernista, do teatro do absurdo e do teatro pós-moderno, mas destes difere por prescindir da representação de todo e qualquer cosmo ficcional, mesmo que de um cosmos ficcional disparatado, como se faz presente no teatro do absurdo. Para Lehmann o teatro pós-dramático, consolidado nos anos 1990⁵, distingue-se do teatro do absurdo e do teatro pós-moderno exatamente por não oferecer uma fábula dramática e/ou apresentar uma “lógica interna organizadora”. Enquanto o teatro pós-moderno, ao modo da arte conceitual, se fiaria, sobretudo, na articulação das ideias que veicula, o teatro pós-dramático, identificado por Lehmann, abandonaria a concatenação de um sentido que una cena e representação.

⁴Kedzierski (1999) analisa a influência da experiência radiofônica, televisiva e cinematográfica de Beckett na composição teatral do autor que, além de publicar 19 textos teatrais, compôs 7 peças para o rádio, 5 roteiros para televisão e 1 roteiro de cinema.

⁵Lehmann (2007) reconhece o teatro do absurdo e o teatro pós-moderno como predecessores do pós-dramático e, abrangendo um vasto número de textos e exposições cênicas do eixo euro-americano, surgidas desde os anos 1970, indica Beckett entre os precursores do pós-dramático.

Lehmann também indica haver uma relação entre a pintura abstrata e o teatro pós-dramático por verificar a perda do enquadramento ficcional e a recusa à lógica mimética na produção pós-dramática. Ao comparar o teatro pós-dramático com a arte dita “abstrata” observa Lehmann:

Assim como Theo van Doesburg e Kandinski preferiam o termo “arte concreta” à expressão corrente “arte abstrata” – já que em vez da referência (negativa) à objetividade ele enfatiza de modo positivo a concretude imediatamente perceptível das cores, linhas e superfícies pictóricas –, convém interpretar as formas ou os aspetos teatrais... não-figurativos do teatro pós-dramático, estruturados formalmente, como “teatro concreto”. Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, assim como, na pintura, a cor, a superfície, a estrutura tátil e a materialidade puderam se tornar objetos autônomos de uma experiência estética (LEHMANN, 2007, p. 160).

Argumenta-se que ao menos os dramáticos de Beckett apresentam afinidade com a “arte abstrata” tanto por se dirigem ao âmbito do inaugural, a partir de uma concretude que se afasta da representação mimética, quanto por explorarem a justaposição de fragmentos.

Ao tratar da obra teatral beckettiana, mais especificamente do dramático *That Time*, –escrito entre 1974 e 1975–, Lehmann (2007, p. 298 - 300) considera que Beckett concebe a articulação de fragmentos cênicos de modo a propor a descontinuidade lacunar profícua inerente ao pós-dramático. Aliás, enquanto Lehmann afirma ser próprio do pós-dramático engendrar uma “processualidade aberta”, Kalb (2001), ao discorrer também sobre o dramático *That Time*, acrescenta que Beckett exige o investimento elucubrativo do leitor e/ou espectador diante de uma sequência de fragmentos. Além disso, segundo Kalb, nas peças teatrais beckettianas como *Play*, *Not I* e *That Time*, “o ouvinte/espectador tende a ser absorvido pelo processo de fragmentação que (numa ironia final) une toda a narrativa” (KALB, 2001, p. 80, tradução nossa).

A partir das observações de Kalb é possível deduzir, então, mais um ponto convergente da obra teatral beckettiana com a arte convencional “abstrata”: a exigência de uma recepção ativa, que se insira na criação da composição apresentada.

Os estudos de Esslin (2004), Fletcher (2003), Lehmann (2007) e Kalb (2001), até aqui citados, apontam algumas analogias entre a dramaturgia teatral de Beckett e a pintura modernista, e até mesmo a arte contemporânea, mas não se aprofundam sobre tal questão.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

Beckett, que também exerceu o ofício de diretor teatral, é um dos dramaturgos de influência sobre o teatro contemporâneo. Apesar disso, o *scholar* James Knowlson (1996) esclarece que Beckett nunca foi um espectador assíduo de teatro, tendo antes preferido frequentar museus e galerias de arte e havendo integrado o círculo social de grande número de proeminentes pintores e escultores.

Boa parte do histórico da relação de Beckett com as artes visuais está documentada na sua correspondência com o poeta e diretor da *National Gallery of Ireland* Thomas MacGreevy (1893-1967)⁶. MacGreevy foi responsável por apresentar Beckett, em 1930, a Jack B. Yeats (1871-1957), irmão de William Butler Yeats (1865-1939) e considerado um dos mais importantes artistas plásticos irlandeses. Já residindo em Paris no final dos anos 30, o conhecimento de Beckett sobre os *old masters*⁷ e o seu interesse pela arte moderna fez com que ele viesse a se tornar amigo dos artistas: Alberto Giacometti (1901-1966), André Masson (1896-1987), Gerr van Velde (1898-1977) e Bram van Velde (1895-1981), Francis Picabia (1879-1953), Henri Hayden (1883-1970), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Marcel Duchamp (1887-1968), Nicolas de Stäel (1914-1955), Pierre Tal-Coat (1905-1985), Stanley Hayter (1901-1988), Wassily Kandinsky (1866-1944), entre outros. A maioria desses foi-lhe apresentada pelo crítico de arte, genro de Henri Matisse (1869-1954), Georges Duthuit (1891-1973). Com Duthuit, Beckett trabalhou na difusão da literatura e da crítica de arte francesa para a língua inglesa por meio do jornal *Transition*. É no *Transition* e na revista *Cahiers d'art* que praticamente quase toda a crítica de Beckett sobre artes visuais, em grande parte produzida entre 1945 e 1954, é publicada.

O essencial da crítica de arte produzida por Beckett foi reunida pela editora Ruby Cohn no terceiro capítulo de *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett* (BECKETT, 1983, p. 115-152). Esse título apenas muito recentemente recebeu uma tradução brasileira (ANDRADE, 2022). A terceira parte do *Disjecta*, *Words about Painters*, é constituída pelos textos: *Geer van Velde*, *La Peinture des Van Velde*, *Peintres de l'empêchement*, *Three Dialogues*, *Henri Hayden homme peintre*, *Hommage à Jack B. Yeats*, *Henri Hayden*, *Bram van Velde* e *Pour Avigdor Arikha*. A leitura desses textos indica a

⁶Serve de amostra as missivas entre Beckett e MacGreevy presentes em *The Letters of Samuel Beckett, vol I* (BECKETT, 2014).

⁷Mestres como Antonello da Messina (1430-1479), Mantegna (1431-1506), Giorgioni (1477-1510), Caravaggio (1571-1610), Rembrandt (1606-1669), Adam Elsheimer (1578-1610), van Honthorst (1592-1656), van Goyen (1596-1656), e Wouwerman (1619-1668).

predileção de Beckett por um certo tipo de pintura e um estreito envolvimento do autor com questões fundamentais da arte modernista.

Os *Three Dialogues with Duthuit* (BECKETT; DUTHUIT *In* BECKETT, 1983, p. 138-145) discorrem sobre a concepção artística a partir da discussão da estética de Pierre Tal-Coat, André Masson e Bram van Velde. Até início dos anos 1980 não foi dada a devida atenção à publicação dos *Three Dialogues*, excertos de correspondências entre Beckett e Georges Duthuit acerca da arte pictórica que, paulatinamente, se tornaram citação obrigatória nos trabalhos que tratam do pensamento e formulação artísticos de Beckett.

O interesse específico na relação entre a composição teatral de Beckett e as artes plásticas, a pintura em particular, é, todavia, relativamente recente. Ademais, as principais publicações sobre o tema ainda não ganharam traduções para a língua portuguesa, não se encontram disponíveis para compra em sites brasileiros ou em formato digital, e não fazem parte do acervo de grande parte das bibliotecas nacionais⁸. Isso torna pertinente a apresentação de um panorama crítico de referências basilares para a compreensão das afinidades das peças teatrais beckettianas com a arte pictórica com vistas a abrir novas perspectivas de análise.

É evidente que a biografia de Beckett redigida por Knowlson (1996) não tem por foco examinar como a dramaturgia teatral do autor é impactada pelas artes plásticas, mas ela vem a descrever a interação do dramaturgo com inúmeros artistas e acervos pictóricos e escultóricos. Knowlson retoma muitas dessas informações no título *Images of Beckett* (KNOWLSON, 2003), no qual considera fontes pictóricas de cenários e cenas concebidos por Beckett. É reafirmado então o vasto conhecimento de Beckett sobre os fundamentos e a história da arte, um conhecimento que começou a ser formado em tenra idade a partir do contato com o rico acervo da *National Gallery of Ireland* que continuou a ser fomentado, subsidiado por visitas frequentes a museus e demais salas de exposição na França, Inglaterra e Alemanha. Knowlson (2003) informa que as impressões acerca de inúmeras dessas visitas foram registradas em diários pessoais do autor e relata que, segundo o pintor Avigdor Arikha, Beckett “(...) podia passar mais de uma hora em frente de uma única pintura

⁸ A informação de que as obras a serem apresentadas não fazem parte do acervo de grande parte das bibliotecas brasileiras pode ser verificada a partir de consultas ao catálogo digital <https://www.worldcat.org/>.

examinando-a, saboreando as suas formas e cores, lendo-a, absorvendo os seus mais mínimos detalhes” (KNOWLSON, 2003, p. 58, tradução nossa).

O estudo de Knowlson (2003) afirma haver uma grande repercussão da iconografia cristã no teatro beckettiano, colhida principalmente a partir dos chamados *old masters*, assim como cogita a influência de produções pictóricas laicas, como por exemplo a de Vermeer (1632-1675), e discorre sobre o gosto de Beckett por alguns pintores bem mais contemporâneos: Cézanne (1839-1906), Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Lyonel Feininger (1871-1956) e outros expressionistas alemães; membros do grupo *Die Brücke*, entre os quais Emil Nolde (1867-1956), Franz Marc (1880-1916), Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938) e Erich Heckel (1883-1970); Jack Butler Yeats (1871-1957), Georges Braque (1882-1963), Karl Ballmer (1891-1958), os irmãos Bram van Velde (1895-1981) e Gervan Velde (1898-1977), Avigdor Arikha (1929-2010), entre outros.

Além de apresentar um recenseamento de possíveis fontes iconográficas de peças teatrais de Beckett, o trabalho de Knowlson (2003) é interessante por enunciar que Beckett “(...) tinha a extraordinária habilidade de aplicar o seu conhecimento de um meio artístico de forma a explorar as suas possibilidades de transformação em um outro” (*Idem*, p. 53, tradução nossa).

Nesse sentido, apesar de verificar semelhança entre a imagem trazida em determinadas pinturas e cenas e/ou cenários de peças teatrais beckettianas, Knowlson indica que Beckett não espelha as referências pictóricas das quais se apropria, mas antes as transforma.

Knowlson, por exemplo, observa que a iconografia cristã incide não só na figura martirizada em *Catastrophe*, peça escrita por Beckett em 1982⁹, mas nos diálogos de grande parte dos textos teatrais beckettianos, repletos de alusões à condenação e à salvação eternas. Ainda, quanto à composição de *Waiting for Godot* se inspirado na obra “Dois homens observando a lua”, do pintor romântico Caspar David Friedrich (1774-1840), o estudioso assinala que em Beckett a lua deixa de ser um sinal da promessa do retorno de Cristo para

⁹*Catastrophe* é uma peça singular no conjunto teatral beckettiano por ter sido escrita em protesto à prisão do escritor tcheco Vaclav Havel (1936-2011) pelo regime ditatorial comunista da antiga Tchecoslováquia. Nessa peça um assistente submete um homem, iluminado sobre um pedestal, aos comandos de um diretor, até alcançar a cena, “catástrofe”, almejada por este.

tornar-se “(...) um comentário irônico sobre a prolongada espera por um Godot que enfim, fica claro, nunca virá” (KNOWLSON, p. 83, tradução nossa).

Seccionado nos capítulos *A portrait of Beckett, Images of Beckett* e *Beckett as director*, o título de Knowlson (2003) não abandona o viés biográfico e serve como uma leitura introdutória sobre a ligação de Beckett e de sua obra teatral com as artes visuais.

Billie Whitelaw (1932-2014), atriz que protagonizou várias montagens teatrais dirigidas por Beckett, acerca da escrita teatral do autor chegou a afirmar: “ele escreve pinturas” (Whitelaw *apud* COHN, 1980, p. 31, tradução nossa). A questão de como Beckett converte referências e padrões pictóricos na composição das suas peças teatrais de forma a criar uma linguagem teatral própria é abordada em dois trabalhos anteriores ao de Knowlson (2003).

Jane Alison Hale (1987), em *The Broken Window: Beckett’s Dramatic Perspective*, observa como a dramaturgia beckettiana se apropriou da discussão visual aberta pela pintura modernista ao se opor à perspectiva. Sobre tal perspectiva, antagonizada pelas vanguardas pictóricas e pela dramaturgia de Beckett, esclarece Hale: “por perspectiva, refiro-me à representação de objetos, incluindo outras pessoas e o eu, no que diz respeito às suas relações espaciais entre si e com o olhar do observador” (HALE, 1987, p. 72, tradução nossa).

É fundamentado que, tal qual a arte modernista, a dramaturgia beckettiana expõe a derrocada da perspectiva por expressar a supressão de uma posição unívoca, da qual dependeria uma “correta” apreensão da realidade, e o cancelamento da ordem representacional assentada na proporcionalidade que, soberana, refletiria as criações inequívocas de um Deus absoluto. A produção dramática de Beckett sintetizaria, então, a ruptura da amarração interna responsável pela unidade da obra e o desaparecimento do autor onisciente e onipotente que, colocando-se fora e acima da representação, traça a trajetória racional a ser percorrida pelo leitor. Daí a desestruturação da linearidade espaço-temporal que poderia afiançar a orientação rumo a um determinado fim ou objetivo, o apagamento de um sujeito que passa a questionar a delimitação do *eu* e a afirmação do mundo, e, portanto, a desestabilização da relação observador / observado, sujeito / objeto. Hale credita grande parte da inovação da dramaturgia de Beckett justamente à representação da instabilidade perceptiva, do turvamento das linhas que definem o sujeito e o objeto da percepção.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

A revolucionária perspectiva dramática de Beckett é sustentada pela sua concepção da impossibilidade de estabelecer um ponto de vista “correto” sobre um objeto determinado, da realidade duvidosa de cada objeto exterior ao eu, da natureza fragmentária de toda percepção, da mudança contínua sofrida pelos objetos de nossa visão, bem como da vontade (irrealizável) do artista de apreender e dar forma permanente a uma visão fugidia (HALE, 1987, p. 15, tradução nossa).

Hale salienta que, nos diálogos com Duthuit, Beckett afirma que teria se tornado função de todo artista encontrar “uma forma que acomode o caos” e “falhar como nenhum outro ousou falhar”.

Vale aqui citar alguns exemplos trazidos por Hale de como a dramaturgia beckettiana assume o fracasso como expediente da representação na sua tentativa incessante de realizar o sonho da arte modernista, –o sonho romântico transfigurado–, de encontrar uma forma total e definitiva para o fugidio da existência de modo a formular a quebra da perspectiva: “(...) [essa] janela transparente que conduz o olhar na direção do racional” (HALE, 1987, p. 15, tradução nossa). A instabilidade espaço temporal que obsta a progressão da ação em *Endgame* e a representação disposta no roteiro de *Film* (1963)¹⁰, da tentativa de evasão frente a uma visão que encerra o objeto observado sob uma determinada perspectiva, são exemplos da dramaturgia de Beckett bastante explorados por Hale. Além disso, a estudiosa destaca, a partir de outras peças beckettianas como *Cascando* (1963), *Dis, Joe* (1965), *A Piece of Monologue* (1979) e *Rockaby* (1980)¹¹, serem constantes na dramaturgia de Beckett:

- a frequente referência e menções à indisponibilidade da visão;
- a constituição do espaço como *nowhere*;
- a indefinição espaço temporal que leva a constatar um *déplacement* como característica principal do espaço-tempo em Beckett e a descrição do cronotopo¹²

¹⁰O roteiro cinematográfico de *Film* foi escrito em 1963 e dirigido por Beckett em 1965. *Film* trataria de retratar o conflito entre observador e observado, já que se mostraria avesso à sua apreensão pelo olhar. Essa única experiência cinematográfica de Beckett foi, todavia, considerada insatisfatória pelo próprio autor.

¹¹São referidos os anos de criação dos textos e utilizadas a versão inglesa dos seus títulos (BECKETT, 2006^a). *Cascando* é uma peça para o rádio, *Dis, Joe* é um roteiro televisivo, enquanto *A Piece of Monologue* e *Rockaby* são textos teatrais.

¹²“Mikhail Bakhtin desenvolveu a sua teoria do cronotopo entre os anos de 1937 e 1938. O termo, que quer dizer literalmente tempo-espaço, foi emprestado da Teoria da Relatividade de Einstein para tratar da representação do tempo e do espaço no romance, aplicando-se mais especificamente ao processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real na obra literária” (CARNEIRO, 2002, p. 33). Hale (1987) aplica esse mesmo conceito de cronotopo, desenvolvido por Bakhtin, na análise da dramaturgia de Beckett.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

beckettiano como “um espaço ilimitado num tempo sem fim” (HALE, 1987, p. 17 - 44, tradução nossa);

- a indeterminação causal devido à repetição e circularidade das falas e movimentos dispostos;
- a substituição da progressão positiva da ação por um desenvolvimento negativo hipertrófico sem um objetivo central plenamente identificável;
- a oscilação perceptiva e existencial das personagens e suas objeções quanto à afirmação do *self*;
- as manifestações da incompletude e, por isso, da imperfeição de um “eu” em constante mutação;
- o caráter fragmentário e inconcluso das narrativas apresentadas.

Todas essas são características da quebra da perspectiva na dramaturgia de Beckett segundo Hale, que se atém, especificamente, à relação da dramaturgia beckettiana com princípios da arte modernista.

Diferentemente e estendendo sua análise a toda a produção literária e à crítica de arte de Beckett, *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*, de Lois Oppenheim (2000), também traz contribuições valiosas para a compreensão da dramaturgia beckettiana sob a óptica da pintura.

Oppenheim (2000) considera a relação de Beckett com a pintura a chave interpretativa da composição do autor. Isso porque, segundo a estudiosa, a unidade da obra de Beckett, a qual apresenta variadas formas de “dramatizar” a impossibilidade representacional da totalidade fugidia do “ente” e do “ser”, reside na representação de barreiras expressivas articuladas a partir do paradigma visual encetado pela pintura modernista.

(...) Não apenas os temas beckettianos clássicos – a linguagem (sua expressividade ou falta dela), a identidade (sua ligação, na melhor das hipóteses, com um *self* fragmentado), e a relação ego-mundo – surgem moldados pela perspectiva sensorial do olhar e pela representação verbal da realidade intrínseca à constituição do campo visual, mas seja qual for o gênero do drama beckettiano, a pintura se estabeleceu (tanto no trabalho ficcional quanto na produção crítica) como emblemática para o próprio processo criativo de Beckett (OPPENHEIM, 2000, p. 3, tradução nossa).

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

Oppenheim chega a afirmar que “(...) o mesmo paradigma visual que dá existência à produção do autor é responsável, em última análise, pelo seu progressivo refreamento” (*Idem*, 2000, p. 6) – asserção que toma como exemplo a redução textual da dramaturgia teatral mais madura do autor, constituída pelos seus dramáticos.

A despeito de apontar que a delimitação desse paradigma visual se dá a partir das vanguardas da arte modernista, a autora não iguala tal paradigma ao modernista e não encerra a produção de Beckett sob essa designação. Ela defende que o fato de a obra beckettiana constituir uma epistemologia da percepção visual rechaça um rebaixamento dessa obra sob os rótulos de moderna ou pós-moderna.

Iniciando coma problemática acerca da categorização de Beckett, Oppenheim indica a afinidade da obra beckettiana tanto com o espírito de oposição, a utopia de uma visão totalizante e o sentido de uma marcha progressista, característicos do modernismo, quanto com a indefinição, o impulso à desintegração e a oclusão expressiva, típicos do pós-modernismo. Oppenheim utiliza a análise de Abbott (*In ABBOTT; BRATER; COHN, 1990, p. 73-96*) de que a obra beckettiana é autorreflexiva por Beckett “escrever contra si mesmo” ao estabelecer a distorção dos seus próprios trabalhos pgressos como método de composição a fim de progredir no sentido de “falhar cada vez melhor”¹³¹⁴. Segundo Oppenheim, partindo do modelo pictórico, Beckett conduz a relação entre a objetividade material e a subjetividade perceptual ao vórtex do desfazimento pós-moderno sendo, todavia, impulsionado pelo irrefreável motor modernista, de modo a fazer que o seu tratamento a uma série de dualismos não possa ser reduzido à dicotomia modernidade / pós-modernidade.

Nos *Three Dialogues* de 1949, com Georges Duthuit, Beckett expõe aquele que para ele teria se tornado o imperativo da produção artística:

¹³Em 1949, nos seus *Three Dialogues*, com Georges Duthuit, Beckett afirma que “(...) ser um artista é falhar como nenhum outro ousou falhar” (BECKETT, 1983, p. 145, tradução nossa). Trinta e quatro anos depois Beckett ratificará esse pensamento no seu penúltimo texto em prosa, *Worstward Ho*, ao escrever: “Já testado. Já fracassado. Não importa. Tentar novamente. Falhar novamente. Falhar melhor” (BECKETT, 2006^b, p.471, tradução nossa).

¹⁴ A autora resgata o exemplo dado por Abbott de que, assim, Beckett, trabalharia a reescritura de *Waiting for Godot*, – peça em que, nas palavras do crítico irlandês Vivian Mercier, “nada ocorre duas vezes” –, em *Happy Days*, – peça na qual “algo por duas vezes ocorre”, dado que a protagonista surge à cena soterrada até a cintura para no II Ato retornar presa até o pescoço.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

A expressão de que nada há para ser expresso, nada com o que se expressar, nada a partir do que se expressar, nenhuma possibilidade de expressão, nenhum desejo de expressão, juntamente com a obrigação de expressar (Beckett, 1983, p. 139, tradução nossa).

Tal asserção apoia a avaliação de que o texto literário beckettiano é “(...) tanto o meio quanto o objeto da representação” (OPPENHEIM, 2000, p. 43, tradução nossa), e faz compreender como: “(...) o reducionismo de Beckett confirma a conjectura – derivada de Hegel e demonstrada via Duchamp e Warhol – deque a arte chegou a um ‘fim’” (*Idem*, p. 29, tradução nossa).

Oppenheim esclarece que Beckett corrobora o anúncio hegeliano, pós-histórico, do “fim da arte” por constatar que ao artista resta exatamente o *labor* de uma produção autorreflexiva que começa e acaba em si mesma. O minimalismo e o caráter auto elucidativo do trabalho de Beckett ratificariam então o pensamento de Hegel do termo da variação artística devido a chegada à etapa histórica final do “conhecimento absoluto”, da “(...) coincidência do conhecimento com o seu próprio objeto” (OPPENHEIM, 2000, p. 57, tradução nossa).

A estudiosa especifica que constituída como processo autorreflexivo a composição beckettiana assume a falha expressiva por expor a impossibilidade de aludir a qualquer objeto exterior, ao mesmo tempo que subtrai a distância entre o sujeito e o objeto representacional. Daí Oppenheim considerar a figuração dos impedimentos da linguagem verbal em Beckett specular da relação entre o observador e o observado, e relacionar a literatura beckettiana da “despalavra”, do desfazimento, com a pintura invisível de Mark Rothko (1903-1970) – uma pintura que trata tão somente de dar a ver o paradigma visual que obsta a visão. Para Oppenheim, antes de se concentrar nos impedimentos da expressão verbal, Beckett está preocupado com a “falha da visão em dizer”, pois que para ele escrever é “uma forma de ver”.

A autora também observa que a repetição, aplicada de forma intratextual e na relação entre textos, e que a alteração de trabalhos pgressos aproxima a proposta de Beckett, extremada na sua produção tardia, da *Pop Art*, e que em ambas “(...) o resultado é uma auto reflexividade que impede a expressão” (OPPENHEIM, 2000, p. 59, tradução nossa). É evidenciado, então, como essa auto reflexividade “abortiva” se faz presente na concepção beckettiana do nascimento como morte, presente, por exemplo, na peça *A Piece of*

*Monologue*¹⁵, de 1979, e na construção em *mise en abyme* de *Ohio Impromptu*, de 1982, – texto teatral que reproduz a experiência da escrita de forma a remeter a si mesmo.

Afirmado, contudo, que em Beckett essa “imitação hermenêutica” leva, em última análise, não a um fim absoluto de toda a arte, mas à criação de uma arte minimalista que se manifesta como uma revivescência da própria arte por se dirigir ao “concreto universal”, Oppenheim avança em direção à análise da produção crítica do escritor.

Oppenheim demonstra que a crítica de arte produzida por Beckett passa por um processo de desconstrução semelhante àquele verificado na obra ficcional do autor. É exposto que mediante essa desconstrução, os textos de Beckett acerca da arte vão paulatinamente distanciando-se do gênero crítico, descritivo, para trabalharem cada vez mais uma encenação verbal da experiência visual dialógica da estética não como pensamento sobre a arte, mas como prática artística. A autora então percebe como tais textos teatralizam a impossibilidade de toda e qualquer representação verdadeira e o esforço sisífico do artista em “falhar cada vez melhor”, sem, porém, considerar o estabelecimento de uma “estética beckettiana do fracasso”, conforme aventado por outros *scholars*. Isso porque, para Oppenheim, a concepção de que essa produção de Beckett constitui uma teoria estética unificada ignora o papel fundamental da negação e do paradoxo nesses escritos, que dramatizam o que há de caótico na criação visual: a irredutibilidade entre sujeito e objeto de representação.

A estudiosa analisa a proximidade da perspectiva artístico-visual de Beckett com os escritos de Merleau-Ponty sobre a arte, uma vez que ambos: elegem a pintura moderna vanguardista¹⁶ como modelo epistemológico; entendem a pintura como linguagem originária que estabelece a associação entre o homem e o mundo por meio da integração perceptual; consideram que a arte só existe sob o olhar fruidor que, em última análise, a completa de forma também a ser completado; propõem uma escrita “conforme” a pintura, renegando a abstração conceitual desligada do mundo. Oppenheim torna essa comparação bastante interessante ao indicar que como representação do “assombro do olho que olha o mundo”, – utilizando a expressão de Merleau-Ponty –, o paradigma pictórico abre à produção ficcional de Beckett a possibilidade de tornar o invisível visível, de admitir o “estranho” como registro,

¹⁵Essa peça, inclusive, tem como primeira fala: “O nascimento foi a morte para ele” (BECKETT, 2006^a, p. 426, tradução nossa).

¹⁶ Beckett teria cunhado o seu “modelo epistemológico” a partir da obra dos irmãos van Velde, de Jack Butler Yeats, de Avigdor Arikha, entre outros, enquanto Merleau-Ponty teria adotado a produção de Cézanne como modelo.

e de se concentrar na ação do olhar de forma a trabalhar a alienação de um referente exterior, da qual resulta a progressão de um reducionismo. Tendo constatado que Beckett, contudo, verifica que a expressão do exercício do olhar não cessa de oscilar entre a abstração total e a total concretude, sem lograr alcançar nenhuma delas, Oppenheim se dedica a responder questões bastante específicas: a que se deve a qualidade visual dos escritos de Beckett e quais as implicações efrásticas da obra do autor.

O termo “éfrase” deixou de denominar apenas a vívida descrição verbal de uma obra de arte pictórica ou escultórica para funcionar como um termo guarda-chuva que designa inúmeras formas de relação entre o verbal e o visual. Sem negligenciar outras formas de correspondência entre o verbal e o visual na obra de Beckett, Oppenheim adota a concepção apresentada por Tamar Yacobi (1995), em *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, de modo a admitir a éfrase como a “narrativização” de um modelo visual, desapegada da descrição mimética deste modelo. Nesse sentido, ela esclarece:

[A] Ekphrasis (...) [não tem necessidade de] referir-se a uma única fonte objetual, mas a muitas, ou mesmo a soma de obras de um artista, e mais: pode até tomar a arte, em oposição a uma obra ou obras de arte, como seu modelo. E pode envolver toda a extensão do texto, não apenas o segmento em que a arte visual é citada. (...) [Ademais,] o objeto-fonte visual [ou o objeto-fontes] (...) [pode ser] animada pela sua correlação com a ação narrativa, [com] a sua incorporação nomeio discursivo (OPPENHEIM, 2000, p. 138-139, tradução nossa).

A opção por tal perspectiva efrástica deve-se à observação de que, não se restringindo à função descritiva ou comparativa, mas assumindo também um papel transformativo “aecfráse em Beckett toma um rumo nitidamente não-mimético; dramatiza a percepção, pois aponta para a falta de confiabilidade da representação do real (não mais confiável) (*Idem*, p. 141, tradução nossa)”.

Oppenheim, então, mais do que apontar as similaridades imagéticas entre produções pictóricas e escultóricas e cenas e/ou cenários da obra beckettiana, se propõe a avaliar o que Beckett assimila do discurso visual pictórico e como o faz, convertendo-o tanto em imagens e dinâmicas cênicas quanto em discurso verbal e literário. Por conseguinte, ela apura em Beckett a articulação entre características específicas da linguagem pictórica e da linguagem literária, a representação de procedimentos pictóricos, e a narrativização da problemática representacional levantada pela arte modernista. Já tendo determinado a origem da ideia do

nascimento como morte, da autorreflexão, da repetição e do minimalismo no teatro de Beckett, Oppenheim esclarece então outros pontos nevrálgicos da composição teatral do autor:

- A evolução da incorporação do estatismo e da visualidade da linguagem pictórica levam ao predomínio da imobilidade e da sugestão espaço-cenográfica nas peças de Beckett, concebidas como *tableaux* teatrais.
- A ambientação das peças de Beckett como *nowhere-lands* corresponde ao “absurdo não-representacional” apresentado pela pintura modernista.
- Tanto a logorreia quanto o caráter lacunar e interrompido da linguagem verbal presentes no teatro de Beckett são performativos da recusa da pintura modernista à delimitação e ao detalhamento miméticos.
- A agonia de ser visto e a indeterminação das personagens cênicas beckettianas representam a resistência demonstrada pela “arte abstrata” em ser fixada e, portanto, limitada, como objeto de contemplação.
- O vazio e o confinamento, bem como a desdiferenciação anônima e diferenciação incógnita¹⁷, aos quais estão sujeitas as personagens teatrais de Beckett, são metáforas do impasse de uma arte pictorial que tende ao vazio pelo desejo de tudo, a um só tempo, representar ou conter.
- A frequente referência aos binômios trevas e luz¹⁸, dentro e fora, fechado e aberto, no teatro beckettiano, dialoga com a discussão pictórica iniciada pelas vanguardas modernas acerca do invisível e do visível.
- Há correspondências entre o abstracionismo geométrico e o formalismo assumido pela composição teatral mais tardia de Beckett, que trabalha a montagem a partir de fragmentos dramáticos e a estilização do movimento cênico¹⁹.

¹⁷Abbott (1980) considera que enquanto as primeiras personagens do teatro de Beckett apresentam poucos dados biográficos, as suas demais personagens, acometidas por um maior ataque ao *self* e à corporeidade, empenham-se em uma narrativa autobiográfica indeterminada de modo a apresentarem uma maior resistência existencial. Daí se compreender que é possível dividir as personagens teatrais beckettianas entre aquelas que apresentam uma “desdiferenciação anônima” e as que demonstram uma “diferenciação incógnita”.

¹⁸Sobre essa questão específica buscar também o título *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, de Knowlson (1972).

¹⁹No dramático *That Time*, de 1975, Beckett trabalha a ordenação da fala de 3 vozes (A, B e C), já em *Footfalls*, escrita nesse mesmo ano, o autor estabelece uma representação gráfica de como a personagem em cena deve se movimentar (BECKETT, 2006^a). Stanley Gontarski, um dos maiores estudiosos do teatro de Beckett, na sua obra *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts* (1985) identifica que *That Time* e *Footfalls* pertencem

Independentemente do valor indiscutível do estudo de Oppenheim para a análise da relação do teatro de Beckett com a arte pictórica, o fato da estudiosa tratar de toda a produção ficcional do autor faz com ela não esquadrinhe os exemplos pontuais que indica acerca da repercussão da pintura na dramaturgia teatral beckettiana. Desse modo, ao tratar do diálogo, privilegiado, entre a composição de Beckett e a pintura de Bram van Velde e de Avigdor Arikha, pintores que assim como Jack B. Yeats foram bastante próximos do autor, Oppenheim pouco acrescenta.

Já Lloyd (2016), em *Beckett's thing: Painting and Theatre*, propõe-se a explorar as relações do teatro beckettiano com a pintura de Jack B. Yeats e Bram van Velde, sobre os quais Beckett escreve na década de 40 e 50, e com a produção de Avigdor Arikha, cuja obra recebe um tributo escrito por Beckett em 1960. Conforme expõe Lloyd, cada um desses três pintores é, em mais de um momento, apontado por Beckett como uma referência importante para si.

O denominador comum entre o trabalho dos três pintores é o fato deles, mesmo que Arikha por um breve período²⁰, terem recorrido a procedimentos pictóricos de abstração da figura sem abandonarem de todo a referência figurativa. Os três pintores, então, "(...) buscariam o limite entre a figuração e a abstração, entre a emergência da imagem e o seu desaparecimento" (LLOYD, 2016, p. 10, tradução nossa).

Segundo Lloyd (2016), Yeats considerava que cada obra a ser produzida exigia uma solução técnica em particular. É indicado como exemplo o minimalismo de alguns trabalhos, como *The Old Walls*, de 1945, em contraposição à apresentação de figuras formadas por uma grossa camada de tinta e incorporadas a um cenário exuberante, como em *Grief*, de 1951. Lloyd (2016) aponta que o pintor trabalhava a dissolução da figura humana e, por isso, privilegiava o "equilíbrio" entre figuras e cenários representados. Lloyd afirma que o interesse particular de Beckett em Yeats dever-se-ia, sobretudo, à estruturação de anteparos visuais e a um dinamismo, entre materiais empregados e imagens representadas, que perturbariam o olhar do observador:

a uma fase da dramaturgia teatral beckettiana divisada por um formalismo comparável ao abstracionismo geométrico, à ordenação musical e à formulação matemática.

²⁰ Avigdor Arikha recorre à abstração a partir de 1958 para, posteriormente, de 1965 em diante, vir a concentrar-se no desenho figurativo.

Não é apenas dentro da representação que o olho se move sem hierarquia dominante entre o que de outra forma seria ‘figura’ e ‘chão’, mas é o olhar que se move, que é obrigado a mover-se, simultaneamente entre a representação, a imagem na pintura, e o meio de representação, o material da pintura. A dimensão do artifício, o material que compõe a imagem, não está subordinada à imagem: pelo contrário, as suas superfícies, profundidades e texturas plásticas estão em primeiro plano, de uma forma que dissolve a figura mesmo como fonte do meio através do qual ela emerge. A oscilação do olho entre material e representação produz o efeito paradoxal de suspensão a que se refere Beckett (LLOYD, 2016, p. 57, tradução nossa).

Lloyd considera que a pintura de Bram van Velde, por sua vez, apresenta menos variações quanto aos métodos empregados, parecendo remeter a uma mescla de procedimentos do Abstracionismo, do Cubismo e do Tachismo. A tela *Masques*, de 1933, é indicada como um exemplo de como a obra do artista usa cortes geométricos para a engendrar a redução de formas humanas até chegar a máscaras e a outros motivos não figurativos que, no entanto, mantêm sinais das formas eliminadas.

Na obra de van Velde (...) a máscara é um dos poucos vestígios de figuração, um vestígio que de forma peculiar se expande para se tornar a própria pintura, dotada como é das cavidades oculares e outros vestígios de orifícios – os círculos, losangos, meias-luas e assim por diante, que proliferam através das circulações rítmicas que atraem o olhar do espectador (LLOYD, 2016, p. 131, tradução nossa).

O estudioso esclarece que, para Beckett, essa produção de imagens que revelam traços de figuras ausentes seria um procedimento desenvolvido pelo pintor para exibir a sua recusa à representação mimética. Ainda de acordo com Lloyd, seria também a desagregação do olhar do observador, provocada por esse modo de proliferação de imagens, o motivo da atração de Beckett pela pintura de Bram van Velde.

Lloyd relaciona o apagamento material da personagem no teatro de Beckett, como por exemplo em *Footfalls*, – peça em que a personagem em cena vai desaparecendo à medida que a luz cai pouco a pouco –, e o desmembramento corpóreo das personagens teatrais beckettianas, – bastante evidente em *Not I* –, com os métodos pictóricos desenvolvidos por J. B. Yeats e Bram van Velde, respectivamente.

Beckett estabeleceu com Avigdor Arikha, por quem nutria grande admiração, uma amizade mais próxima do que com qualquer outro pintor. Lloyd, todavia, esclarece ser improvável que Beckett tenha sido influenciado por Arikha, já que se verifica entre ambos “[...] [uma] história de convergências peculiares em vez de uma trajetória de exatas

correspondências” (Lloyd, 2016, p. 10). Tais convergências, segundo Lloyd, diriam muito mais respeito à ética do exercício artístico do que, particularmente, à formulação estética. Nesse sentido, Lloyd verifica que tanto Beckett quanto Arikhase comprometeram a premir a expressão diante do reconhecimento da impotência expressiva do artista. Para Lloyd, Arikha e Beckett dialogaram com a história da arte por vias diversas, de modo a colocarem as linguagens com as quais trabalharam em estado de aporia. Isso porque a produção figurativa mais tardia do pintor buscava a espontaneidade da abstração pictórica, enquanto o teatro mais maduro do autor se esquivaria do regime representacional.

Nesse sentido, vale observar que Cohn (1980) chega a considerar que os “textos dramáticos” de Beckett se afirmam como peças em si mesmas, “*just plays*”, pela concretude delimitada na precisão de uma forma idêntica ao seu conteúdo:

Cada uma das peças de Beckett é um jogo intrinsecamente ligado a uma performance estritamente precisa. Elas são um jogo como que oposto à realidade não mediada, uma vez que o jogo é a sua própria realidade (COHN, 1980, p. 3, tradução nossa).

Em resumo, o estudo de Lloyd (2016) elucida características essenciais do teatro de Beckett a partir da análise das relações da obra teatral beckettiana com a pintura de Jack B. Yeats, Bram van Velde e Avigdor Arikha: a expressão dos elementos formais da linguagem artística ou das linguagens artísticas e da impossibilidade de representar a visão em si mesma como finalidade e tema da arte; a destituição de uma visão panorâmica artificiosa frente à proliferação de perspectivas destoantes; a contínua ressignificação de procedimentos anteriormente empregados pelo artista à luz do papel da sua produção no avanço histórico e técnico da sua arte. Aliás, é reconhecido por Lloyd (2016) que, para além da discussão em torno da dicotomia entre o sujeito e objeto da representação – entre aquele que vê e aquilo que é visto –, uma importante razão da atração de Beckett pela pintura de Yeats, van Velde e Arikha seria a independência dos três pintores quanto a agremiações e movimentos artísticos e suas “doutrinas estéticas”²¹.

Vale dizer que Beckett mesmo foi contundente na busca e manutenção da sua independência artística, tendo evitado como dramaturgo e diretor teatral ligar-se a correntes teatrais preexistentes e preferindo trabalhar à parte das ideias e práticas daqueles que eram

²¹Lloyd (2016) relata, por exemplo, que Beckett perdeu o interesse pela pintura de Bram van Velde quando este se aproximou do Abstracionismo, a partir dos anos 1960.

então considerados os arautos do teatro experimental, mesmo que tenha dirigido atores proeminentes e estabelecido colaboração com diretores teatrais afamados de vários países da Europa e dos Estados Unidos da América. Essa valorização da independência artística teria levado Beckett a rechaçar a categorização da sua produção dramaturgico-teatral. Apesar de ter apoiado o lançamento de *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, em 1961, Beckett mais tarde recusou o rótulo de dramaturgo absurdista. Possivelmente, também prevendo uma associação simplista do seu teatro com o cubismo e o abstracionismo pictórico, Beckett tratou de se afastar da comparação com os principais representantes dos movimentos cubista e abstracionista ao professar sua particular admiração pela obra de Yeats, van Velde e Arikha. Beckett manifestou, precisamente, admirar nesses três artistas a rigorosa busca por diferentes formas, dirigida ao alcance do grau zero, impossível, da fusão entre o olho e a coisa, entre o sujeito e o objeto de representação.

Foi aqui indicado como diferentes classificações do teatro beckettiano trazem comparações com vertentes das vanguardas pictóricas modernistas, foi reconhecida a importância da arte pictórica para a produção teatral de Beckett e para compreensão dessa sua obra, bem como foram analisadas leituras obrigatórias para o estudo da relação da dramaturgia teatral beckettiana com a discussão em torno da visualidade e com a pintura. Tal exposição permite detectar questões ainda a serem investigadas quanto à ligação do teatro de Beckett com a pintura: quais procedimentos pictóricos incidem na concepção de cada uma das peças teatrais do autor, em particular, e quais reformulações são verificadas quanto à apropriação desses procedimentos quando observado o percurso composicional que constitui o conjunto teatral beckettiano. A pesquisa dessas questões elucidaria como, exatamente, Beckett teria seguido rearranjando a sua discussão visual a cada novo texto de teatro de forma a avançar no sentido dissolutivo do pós-dramático. Assim, o panorama aqui oferecido aponta um ponto bastante crítico tanto para os estudos teatrais beckettianos quanto para os estudos acerca do pós-dramático.

Referências

ABBOTT, H. Porter. Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Oeuvre. In ABBOTT, H. Porter; BRATER, Enoch; COHN, Ruby. **Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama**. 1990. (p. 73-96).

ANDRADE, Fábio de Souza. **Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático / Samuel Beckett**; edição e prefácio Ruby Cohn; tradução Fábio Souza Andrade. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.

BECKETT, Samuel. **Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett**. London: John Calder. Ed. Ruby Cohn, 1983.

BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett**. Faber & Faber, 2006^a.

BECKETT, Samuel. (2014). **The Letters of Samuel Beckett. Vol. I: 1929–1940**. Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge UP.

BECKETT, Samuel. **Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition. Vol. IV. (Poems, Short Fiction, and Criticism)**. Ed. Paul Auster. Int. by J. M. Coetzee, New York, Grove Press, 2006^b.

CARNEIRO, CLEVERSON RIBAS. **Os Tambores silenciosos: voz popular e alegria revolucionária**. 2002. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná.

COHN, Ruby. **Just Play: Beckett's Theater**. Princeton University Press, 1980.

ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. New York: Vintage Books, 2004.

FLETCHER, John. **About Beckett: The Playwright and the Work**. Faber & Faber, 2014.

GONTARSKI, Stanley. **The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts**. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

GONTARSKI, Stanley E. Still at Issue after All These Years: The Beckettian Text, Printed and Performed. **Journal of Beckett Studies**, v. 24, n. 1, p. 104-115, 2015.

HALE, Jane Alison. **The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective**. Purdue University Press, 1987.

KNOWLSON, James. **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett**. Grove Press, 1996.

KNOWLSON, James. **Images of Beckett**. Cambridge University Press, 2003.

KNOWLSON, James. **Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett**; text of a public lecture delivered at Trinity College, Dublin, on February 7th, 1972. London: Turret Books, 1972.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

KEDZIERSKI, Marek. *The Space of Absence: Image and Voice in Beckett's Later Plays*. Ed. Stewart, Bruce Beckett and beyond. Gerrards Cross: Colin Smythe, p. 155-163, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. Apresentação de Sérgio de Carvalho. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2007.

LLOYD, David. *Beckett's Thing: Painting and Theatre*. Edinburgh University Press, 2016.

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégia*. Perspectiva, 2014.

OPPENHEIM, Lois. *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000.

YACOBI, Tamar. *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*. *Poetics Today*, 16(4), 599–649, 1995.

Recebido em 07/02/2024

Aceito em 17/06/2024

FUTURO? – REFLEXÕES SOBRE BURLESCO E VÍDEO-BURLESCO

Henrique Saidel¹

Resumo: Neste artigo, apresentam-se reflexões conceituais e metodológicas sobre a linguagem do cabaré e do burlesco contemporâneo, a partir da análise de uma das ações da pesquisa *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política*, desenvolvida na UFRGS: o processo de criação e apresentação da vídeo-performance *Futuro?*, em 2021. *Futuro?* assumiu-se como interrogação e lançou um olhar repaginado sobre elementos utilizados em obras anteriores: brinquedos de corda, bichos de pelúcia, bonecos infláveis, máscaras de látex, próteses e outros truques, eletrodomésticos, glitter prata, alguma metalinguagem e muita ironia. Fragmentos de passado, acionados e friccionados no presente, tematizando e sendo assistidos no futuro. Dialogando com pesquisadores de burlesco, cabaré, teatro, dança e filosofia, o artigo levanta questões sobre implicações da pandemia de Covid-19 na criação performática, estabelecendo conexões e possibilidades para artistas, pesquisadores e espectadores.

Palavras-chave: Burlesco; Brinquedos; Corpo; Vídeo; Performance Art.

FUTURE? – REFLECTIONS ON BURLESQUE AND VIDEO-BURLESQUE

Abstract: This article presents conceptual and methodological reflections on the language of cabaret and contemporary burlesque, based on the analysis of one of the actions of the research project *Toys, doubles and other performative bodies: aesthetics, erotics, politics*, developed at UFRGS: the process of creating and presenting the video-performance *Future?* in 2021. *Future?* assumed itself as an interrogation and took a fresh look at elements used in previous works: wind-up toys, plush animals, inflatable dolls, latex masks, prostheses and other tricks, household devices, silver glitter, some metalanguage and a lot of irony. Fragments of the past, activated and frictioned in the present, thematizing and being watched in the future. Dialoguing with researchers in burlesque, cabaret, theater, dance and philosophy, the article raises questions about the implications of the Covid-19 pandemic for performance creation, establishing connections and possibilities for artists, researchers and spectators.

Keywords: Burlesque; Toys; Body; Video; Performance Art.

¹Henrique Saidel (1981) é pesquisador e diretor de teatro, performer burlesco, curador, crítico e colecionador de brinquedos. Professor adjunto do Departamento de Arte Dramática/DAD do Instituto de Artes/IA da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, em Porto Alegre. É Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO (2016), Mestre em Teatro pela UDESC (2009) e Bacharel em Direção Teatral pela UNESPAR (2006). É líder do grupo “BURLÊMICAS – Grupo de pesquisa em burlesco, cabaré, performance e afins” (UFRGS/CNPq) e organizador do evento “Burlesco: cena, corpo e política”. E-mail: henriquesaidel@gmail.com

Um

Neste artigo², apresento reflexões conceituais e metodológicas sobre a linguagem do cabaré e, mais especificamente, do burlesco contemporâneo, a partir da análise de uma das ações da pesquisa “Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política”, desenvolvida no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS: o processo de criação da performance burlesca *Futuro?*, em parceria com a arquiteta e artista Andressa Farion³. O trabalho, realizado em vídeo, foi concebido, ensaiado, gravado, editado e estreado no primeiro semestre de 2021, e apresentado em diversas ocasiões ao longo de 2021 e 2022. O vídeo na íntegra está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=tsDSvjg1UPo>>.

A pesquisa propõe a investigação de procedimentos de criação, formalização e compartilhamento a partir da relação não-hierárquica entre os diferentes corpos presentes em cena. Uma cena surgida da interação e da fricção dos corpos (vivos e inanimados), dos objetos, dos materiais, das peles (humanas e não-humanas). Experimentações que habitam fronteiras entre linguagens e se dedicam a explorar as potencialidades da interação humano/objeto, com especial atenção à utilização de brinquedos, bonecos e outros objetos artificiais: objetos cotidianos, lúdicos, comerciais, objetos inúteis ou obsoletos, objetos kitsch. O brinquedo enquanto ser autônomo que desafia a primazia do corpo humano como portador de performatividade, questionando dualismos como vivo/inanimado, humano/objeto, carne/plástico, natural/artificial, sagrado/profano, arte/vida.

Pesquisa em arte que se faz no corpo-ação dos pesquisadores-artistas, através da realização de experimentações performáticas, em especial, de números e espetáculos cabareteiros e burlescos. É na cena burlesca que se intensificam e se atualizam as relações almejadas – entre humanos e não-humanos, entre palco e audiência, entre artista e público, entre público e público, indistinta e eroticamente.

Nessa performance, os brinquedos aparecem como agentes catalisadores. Se, por um lado, o brinquedo funciona como “isca” irônica para atrair a atenção e a empatia do

²Este artigo é uma versão revista, expandida e atualizada do texto *Olhares e processos do Futuro? – Notas sobre a criação (e apresentação) de um número burlesco em vídeo*, publicado nos Anais do XI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE, realizado na UNICAMP, em 2021.

³ Andressa Nasser Farion é arquiteta, bordadeira e cenógrafa, além de editora de imagens e vídeos. Desenvolve seus trabalhos autorais na marca Eulália Manual (@eulaliamanual).

espectador, por outro lado, o brinquedo é um ser atuante autônomo dotado de corporalidade, história, funcionamento e possibilidades próprias, capazes de não só serem manipulados pelos seres humanos mas também de determinar seu próprio destino e sua interação com os “seres vivos” com quem co-habita. O brinquedo brinca ele mesmo, o brinquedo age por si: o brinquedo é tão performer quanto o performer “de carne e osso”, construindo com os espectadores os múltiplos sentidos da ação performática.

Como o encenador polonês Tadeusz Kantor, que defendia um teatro no qual o objeto tornava-se ator: “No teatro, eu utilizo o objeto como parceiro do ator. O ator tem nele um adversário e não um acessório destinado a ilustrar o conteúdo do espetáculo. [...] Não há hierarquia nesse sentido. O texto, o ator, o espectador, o objeto têm uma significação equivalente” (Kantor, 1976). A cena kantoriana, com seus objetos-embalagens-mobiliários e seus bonecos e manequins— duplos cruéis e satíricos dos atores-humanos, em suas possibilidades e limitações expandidas –, explicita uma relação corporal e imagética horizontal (mas não isenta de tensões) que evoca não somente a “morte” implícita nos objetos inanimados e nas alegorias de guerra e religião, mas principalmente a “vida” que emerge na fricção e na transformação mútua desses corpos e imagens. A fina ironia de uma cena na qual a ação é atributo de todos os seres ali presentes, de uma cena que intensifica as materialidades e questiona a supremacia do antropomorfismo.

Ao falar de suas experimentações com embalagens diversas, Kantor revela: “De minhas práticas mais antigas, eu sei que, quanto mais um objeto é de ‘condição inferior’, mais probabilidade ele tem de revelar sua objetividade – e sua elevação a partir dessas regiões de desrezos e ridículos constitui na arte um ato de pura poesia.” (Kantor, 2008, p.51). Da mesma forma, os brinquedos – enquanto objeto “inferior”, ligado a uma suposta inferioridade da ludicidade desinteressada da criança frente ao pragmatismo produtivista do adulto – surgem em cena em toda sua potencialidade poética e provocadora, instando reações múltiplas que vão da surpresa à empatia risonha daqueles que aceitam o jogo, passando pelo desprezo e o escárnio maldoso daqueles que não se permitem brincar.

Um brinquedo “kantoriano”, que recusa a inferioridade e o esquecimento do descarte, e se coloca em pé de igualdade com o performer-humano. E, no caso desta pesquisa, um brinquedo cuja relação igualitária humano/objeto não é outra senão uma relação erótica (porque viva, porque desejável e desejante), uma relação baseada no encontro, no encontrão, no supetão, na suspensão, na justaposição, na identificação, na respiração, na esfregação, na

provocação, na simulação e na dissimulação, na atração, na sedução, na excitação, na satisfação, no gozo e na gozação dos corpos, das imagens e das ações – e de todos os sentidos e sensações que podem emergir nas subjetividades envolvidas.

Dos brinquedos infantis (sejam os caseiros, artesanais, criados pelos próprios brincantes, em sua vivência lúdica irrefreável, sejam os industriais, criados e vendidos por lojas e departamentos de marketing, em sua ânsia capitalista irrefreável) aos brinquedos adultos (daquelas categorias onde “adulto” é eufemismo envergonhado de “sexual”), o brinquedo burla a si mesmo e a sua condição/uso cotidianos, e performa artisticamente – uma performance burlesca que, irônica e maliciosa, convoca o olhar e a imaginação do outro, do espectador, excitando e excitando-se, propondo uma relação erótica iminentemente contrassexual, ressoando a teoria de Paul Preciado:

A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. (Preciado, 2014, p.21)

Enquanto objeto cênico/performativo, o brinquedo pode se aproximar, de certa forma, do dildo ressignificado por Preciado em seu *Manifesto contrassexual* (2014), ensejando e praticando uma relação na qual os corpos – suas partes e significações, suas organicidades e arbitrariedades, seus usos e relações de poder – e, por consequência, as subjetividades e os sujeitos são deslocados e reconfigurados, abrindo passagem para sexualidades, para vidas, para artes outras, menos falocêntricas e menos limitadas/limitantes: “O dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno. Talvez ele indique que os órgãos que interpretamos como naturais (masculinos ou femininos) já tenham sofrido um processo semelhante de transformação plástica” (Preciado, 2014, p.79). E mais: “O dildo é a verdade da heterossexualidade como paródia. A lógica do dildo prova que os próprios termos do sistema heterossexual masculino/feminino,

ativo/passivo não passam de elementos entre muitos outros de um sistema arbitrário de significação” (Preciado, 2014, p.84).

É nesse erotismo contrassexual que o brinquedo pretende transitar, paródico e auto-irônico, indo e voltando em um sem-número de experimentações artísticas ao longo dos últimos anos, seja como teatro ou performance, seja como produção visual ou textual, seja como cabaré ou burlesco⁴. Desde as primeiras ações com araras e sapos e dinossauros infláveis infantis, em 2003, até os números burlescos com animais de corda e vibradores e bonecos infláveis de sexshop, em 2023, passando por espetáculos e performances com figurinos e máscaras e outras próteses de plástico e látex: um polimorfo e polissêmico *work in progress* (Cohen, 1997) que não se pretende finalizado, mas sempre atento e mobilizado, esgueirando-se por ambientes como teatros, bares, praças, universidades, revistas, casas noturnas, livros, salas de aula e telas de computador.

Descrever e analisar o processo de criação de uma dessas obras, conectando-a com as questões gerais da pesquisa e suas reverberações, permite um vislumbre dos caminhos e das contribuições que tal trabalho pode oferecer. Compartilhar e mostrar as intimidades da criação, num convite à aproximação e ao encontro que a arte (e a pesquisa de/em arte) pode instigar.

Dois

A performance *Futuro?* Surgiu a partir do convite do festival *Yes, Nós Temos Burlesco!* (YNTB), realizado anualmente no Rio de Janeiro (com algumas edições realizadas em São Paulo), que sugeriu a criação de um número burlesco inédito, a partir do tema “Como será o amanhã?”. Tratava-se de uma provocação político-poética que ecoava o contexto pandêmico e social da época, no qual o mundo enfrentava os perigos e as incertezas da pandemia de Covid-19, em pleno 2021. As organizadoras e curadoras do festival, Giorgia Conceição (Miss G.) e Marco Chavarri (DFênix), propuseram uma releitura do samba-enredo *O amanhã*, música antológica da escola de samba carioca União da Ilha do Governador, composta por João Sérgio, em 1978.

⁴Para mais informações sobre a pesquisa *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: estética, erótica, política*, bem como sobre alguns outros desdobramentos artísticos dela decorrentes, recomendo a leitura do artigo *Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: “experimento a quatro mãos”*, de Henrique Saidel e Marina Ferverza (2020) e do livro *As artes do cover: performance para além da cópia e do original*(Saidel, 2019).

Invocar um samba-enredo clássico do carnaval carioca e brasileiro, incorporar a batida contagiante da bateria de uma escola de samba e se perguntar sobre o futuro: se o presente por vezes se demora em sua hostilidade e seus impedimentos, talvez seja o olhar – utópico, esperançoso, desejoso, provocador, inspirador – para o futuro que possa gerar a mobilização necessária para a sobrevivência e a criatividade. O carnaval, a festividade e a alegria (não uma alegria alienada e ensimesmada, mas uma alegria profunda e compartilhada, nascida com e para a coletividade, com e para a vida em conexão com as pessoas e o mundo) como estratégias de ação e invenção, enquanto artistas e cidadãos que somos⁵.



Frame do vídeo *Futuro?*.

Se, em suas primeiras cinco edições, o festival foi realizado em espaços fechados e abertos da cidade do Rio de Janeiro (Teatro Rival, Teatro Cacilda Becker, Teatro Dulcina, Cine Joia, bares, casas noturnas e a orla de Copacabana), a edição de 2021 migrou para o ambiente virtual, recebendo artistas e espectadores em uma sala de videoconferência, no Zoom. Para se adaptar ao novo formato e as suas especificidades técnicas, a organização do festival pediu que os números fossem filmados e editados. Os arquivos (com duração máxima de 5 minutos)

⁵ O livro *Samba de enredo: história e arte*, de Luiz Antonio Simas e Alberto Mussa (2023), que trata dessa modalidade tão vital para as escolas de samba e a cultura carnavalesca, é leitura recomendada.

deveriam ser enviados para a produção do evento – no dia da apresentação, os vídeos seriam compartilhados com a plateia.

Para os artistas convidados/selecionados, os desafios eram vários: criar um número inédito, mesmo com as limitações financeiras, técnicas, estruturais, criativas, emocionais, existenciais causadas pela pandemia; refletindo/visionando um possível amanhã, em termos específicos e genéricos; tudo isso em uma obra realizada um formato, um suporte e um modo de fazer igualmente inéditos.

Nessa altura, talvez seja pertinente abrir um parêntesis para pontuar do que se fala, aqui, quando se fala sobre *burlesco*.

Abre parêntesis

Numa primeira aproximação, é possível vincular o burlesco ao contexto e ao ambiente heterogêneo do *cabaré*, com todas suas particularidades e variações. Segundo a professora e pesquisadora Christina Streva (2020, p.01 e 02),

A palavra cabaré é cercada de mistério e dubiedade. Por um lado, é frequentemente empregada para se referir a uma série de manifestações artísticas que vão desde espetáculos de circo-teatro, saraus, palcos abertos improvisados, reuniões de artistas e poetas e até mesmo festas performáticas. Por outro lado, a palavra carrega paralelamente uma dimensão pejorativa e é frequentemente usada como sinônimo de lugar de baixa reputação, de baderna e de prostituição. [...] Foi a partir do final do século XIX, mais especificamente a partir da fundação do Le Chat Noir (O Gato Preto), o primeiro cabaret artistique, no bairro boêmio de Montmartre, na noite de 18 de novembro de 1881, que a noção de cabaré enquanto linguagem artística começou a ganhar forma. Naquele pequeno estabelecimento que comportava aproximadamente sessenta pessoas, os frequentadores bebiam, fumavam e conversavam, enquanto assistiam a uma série de apresentações que se sucediam uma após a outra, realizadas pelos próprios artistas e frequentadores do local, e que eram, muitas vezes, acompanhadas do piano.

Palavra que nomeia um lugar e uma linguagem artística, o cabaré guarda em si a instauração de um espaço-tempo específico, noturno e subterrâneo (metáforica e/ou literalmente), agudo e efêmero, como uma espécie de *zona autônoma temporária* – de acordo com os escritos de Hakim Bey (2004) – festiva e libertária. O performer e pesquisador cabareteiro Ricardo Nolasco faz um inventário das características principais do cabaré:

O cabaré é um gênero derivado do teatro de variedades e que se relaciona diretamente com o entretenimento ao mesclar várias linguagens artísticas ao humor, à ironia, à paródia e à crítica sobre a atualidade. Um formato que valoriza a relação direta com o público (enquanto o drama deveria revelar um mundo apartado da vida) e que por não ser um gênero centrado no texto dramático tradicional foi considerado um subgênero popular e de entretenimento. Um gênero menor. E, afinal, o que você pode ver numa noite de cabaré? Variedades de todas as espécies como danças eróticas, discursos políticos, canções tristes, farsas, burlas, paródias de políticos, coreografias, números circenses, relatos autobiográficos, palhaçaria, charlatanismo, poesias, manifestos, discussões no meio da plateia, bruxaria, drags (queen, king e queer), performance art, cenas teatrais... uma lista que jamais acaba (Nolasco, 2020).

Embora não possa ser circunscrito como um subgênero do cabaré – dadas suas particularidades históricas e trabalhistas, seu circuito independente de eventos e apresentações, e sua comunidade própria de artistas e espectadores –, o burlesco contemporâneo possui ligação direta com a ludicidade e a provocação cabareteira, compartilhando o estabelecimento de uma relação direta com o público e os ambientes onde acontece: bares, festas, saraus, casas noturnas, e até teatros. Ambientes muitas vezes não-teatrais (ou melhor, ambientes sem a formalidade e a “seriedade” – e a sobriedade ética – de edifícios teatrais convencionais), onde a plateia pode se sentir mais livre e espontânea, conversando, comendo, bebendo, se deslocando e interagindo durante e com a cena.

Além disso, os artistas burlescos também se apresentam com um formato de cenas curtas e ágeis, em uma sequência de *números* (a relação com o circo e seus números e atrações é evidente) com duração média de 3 a 8 minutos, com forte conexão temática e coreográfica com a música que o acompanha, e uma intensa visualidade criada através de figurinos, maquiagens, adereços e objetos de cena. Cenas solo que incluem, em sua maioria, a realização de um *strip-tease*, no qual peças de roupa e objetos são despídos e retirados gradualmente do corpo do artista, em uma sequência que acaba por revelar peles e outras partes corporais de forma mais ou menos explícita (Weldon, 2010).

O *strip-tease* é utilizado, no burlesco, como ação intencional de provocação – do verbo inglês *to tease* –, como estratégia de conexão e relação direta com a plateia, como elemento de atração e condução da atenção dos espectadores, como forma de estabelecimento de uma proximidade física e afetiva e de uma excitação aguda em quem faz e em quem assiste, como procedimento de criação de expectativas no espectador (pequenos

e sucessivos gestos e acontecimentos, encadeamento de ações que anunciam outras ações que podem ou não acontecer) e manipulação dessas expectativas por parte do artista, em uma cena onde camadas de roupas e de sentido são desveladas, em um jogo irônico e sedutor de mostrar/esconder, exibir/não exibir, ver/imaginar (Philippe-Meden, 2016).

Marcado histórica e conceitualmente por um importante protagonismo feminino, o burlesco acolhe em suas cenas – e em sua produção – corpos e corporalidades outras, dissidentes e desviantes, com suas subjetividades plurais e contra-hegemônicas, existindo e atuando para além dos estereótipos de beleza e sensualidade da sociedade patriarcal capitalista. Ao analisar a linguagem burlesca, em artigo sobre o grupo *Sexual Overtones*, a pesquisadora canadense Reisa Klein afirma que:

Como seres sexuais autoconscientes e através de demonstrações públicas de humor e striptease, os artistas burlescos desafiaram o sujeito feminino dentro da ordem patriarcal, perturbando convenções sobre como as mulheres eram “permitidas” a atuar no palco e sobre como a feminilidade e a sexualidade poderiam ser representadas (Buszek, 1999). [...] Além disso, o burlesco proporcionou um caminho para o estrelato para artistas femininas que eram muitas vezes responsáveis não apenas pelos seus próprios atos, mas também como escritoras e produtoras de todas as suas performances (Buszek, 1999). Conseqüentemente, através do teatro burlesco, as mulheres avançaram para posições de poder mais proeminentes no mercado de trabalho com maior agência e autonomia econômica e cultural (Klein, 2024, p.04).

Uma performance onde a sensualidade, a sexualidade, a excitação e o desejo são matéria-prima para a discussão alegre e festiva de questões nem sempre fáceis, nem sempre óbvias. Uma ação performática onde o ato de burlar é fundamental: burlar padrões, sejam eles corporais, comportamentais, de gênero, de sexualidade, de criação cênica, de produção e direitos trabalhistas, de autoria, de relação palco/plateia, de posicionamento político, etc. Com caráter estético, terapêutico e político, a burla é uma ação artística e existencial que se inscreve no corpo e na postura da artista frente à sociedade e suas normatividades. Através do humor, da paródia, da sedução e da provocação libidinal, o burlesco enfrenta e debocha da mesmice e da tacanhice da norma e da interdição.

A artista e pesquisadora Giorgia Conceição (Miss G.) apresentou os conceitos de “burla” e “burla do corpo” em sua dissertação de Mestrado em Artes Cênicas *A Burla do Corpo: estratégias e políticas de criação* (2013), e continua a desenvolvê-los em outros textos:

Compreendo a burla como ação, e o burlesco como estratégia de produção de diferença. Nesse sentido, seu uso desestabiliza as políticas autoritárias. Na burla do corpo, rompe-se com as lógicas e práticas normatizadoras, criando-se possibilidades de reinvenção. A burla do corpo extrapola permissões, proibições e significações. Ela elimina a reatividade que conecta o corpo a dispositivos conservadores, paralisantes. Onde há feridas, a burla abre frestas para a criação de espaços dissonantes de atuação: políticas singulares, gêneros performativos, etc. Onde há gozo, ela inventa conexões que proporcionam instigantes relações entre artistas e público. O corpo burlado torna-se, ele mesmo, um caminho para a leitura crítica de dados culturais (Conceição, 2018, p.10).

Ao se inserir e dialogar com a linguagem do burlesco⁶, a vídeo-performance *Futuro?* olha para tais elementos e os coloca em perspectiva, a partir dos marcadores sociais e criativos de seus autores, e também da interação com a trajetória de pesquisa *in process* que a atravessa.

Fecha parêntesis

A partir de então, algumas perguntas surgiram no embate entre a cena cabareteira e burlesca pré e pós-pandêmica – com sua imprescindível presencialidade e convivialidade – e as possibilidades e impossibilidades das artes presenciais durante o isolamento imposto pela pandemia: Como criar uma performance em vídeo, sem a relação espacial e sensorial direta com o público? Como provocar o espectador sem a experiência presencial, agora adaptada para uma relação mediada no suporte e deslocada no tempo? Como se apropriar de uma linguagem outra, relativamente inóspita a artistas acostumados com técnicas, truques e fisicalidades de uma cena dos palcos, bares, festas e outros inferninhos? Que corpos são esses que se exibem, se escondem e se revelam, diante do olho da câmera, que dobra e simula o olho do espectador? Que espectador é esse, que assiste a um festival em sua própria casa, em uma previsível tela bidimensional? Que burla é essa? O que se pode burlar nesse burlesco virtual?

⁶Para uma expansão e aprofundamento do estudo das características e possibilidades do burlesco e do cabaré, recomendo fortemente a leitura dos artigos, ensaios e entrevistas do dossiê *Cabaré, burlesco e outros teases*, publicado no volume 42 da Revista CENA, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, em janeiro de 2024. Editado por Henrique Saidel e Cláudia Müller Sachs, o dossiê reúne 18 textos de pesquisadoras e artistas de diversas regiões do Brasil, além de Argentina, Alemanha e Canadá. O dossiê completo está disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/issue/view/4823>.

Outras questões ainda se somaram ao processo de *Futuro?*, mais diretamente vinculadas com minhas últimas obras solo: Como criar-responder algo a partir de uma demanda específica, vinda de outrem? Que masculinidades questionáveis e questionadas são (im)possíveis no corpo-imagem que apresento nessa cena-vídeo? Como expandir esse corpo – masculino, cis-gênero, branco, heterossexual – para além das funções e limites socialmente (auto)impostos, parodiando e ironizando suas normatividades e ampliando suas possibilidades estéticas e políticas, dentro de uma cena de apenas 5 minutos? Como criar e executar uma obra em parceria com outra artista, após anos de criações solo? Em que se deve insistir e o que se deve abandonar, em relação a obras anteriores?

Futuro? assumiu-se como interrogação e lançou um olhar repaginado sobre elementos já utilizados por mim e diversos parceiros em outros trabalhos: brinquedos de corda, bichos de pelúcia, bonecos infláveis, máscaras de látex (confeccionadas a partir do molde do meu rosto e da minha cabeça), próteses (mais ou menos realistas e funcionais) e outros truques de casas de festas, eletrodomésticos, glitter prata e furta-cor, alguma metalinguagem e muita ironia. Fragmentos de passado, acionados e friccionados no presente, tematizando e sendo assistidos no futuro.

A revisitação e reutilização de elementos e objetos de obras anteriores, em números novos, é prática comum na rotina dinâmica e veloz do cabaré e do burlesco. Nada vem do nada, e todas as boas ideias (incluindo materiais, figurinos, músicas, etc.) são exploradas ao máximo, em diferentes situações e contextos. Lia Lordelo e Jorge Alencar, ao analisar o espetáculo de dança contemporânea *Strip Tempo* – cujo dispositivo de criação parte justamente da reelaboração da memória e de elementos já utilizados pelos performers, para a criação de uma sequência de strip-teases, em versão presencial e online –, apontam que:

A prática de tomar obras preexistentes como matéria de criação artística na produção de novas composições toca no que Rancière (2005, p. 36) propõe sobre o regime estético das artes, que, segundo o autor, é “antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”. Em diálogo com as ideias de Walter Benjamin (1996), André Lepecki (2016), ao pensar sobre a prática da tradução de obras e de reenactments, chama a atenção sobre uma certa incompletude originária e radical das obras artísticas que trazem em si, desde o seu forjamento, um potencial de futuridades. Desde sua criação, cada obra comportaria matérias de relações futuras, seja em processos de percepção que se abrem em novos contextos históricos ou como possíveis fontes de traduções e transcrições (Lordelo, Alencar, 2023, p. 09).

Frame do vídeo *Futuro?*

A retomada desses companheiros de cena, assumindo e aproveitando toda a “futuridade” contida neles, conecta-se com minha pesquisa sobre/com os brinquedos, em seus aspectos cênicos, performáticos, eróticos, contrassexuais, políticos e além.

Em um segundo momento, iniciamos o processo de escolha da música que iria preencher os espaços e os silêncios da cena, estabelecendo as partituras e os ritmos da ação. Decidimos que a letra da música deveria, de alguma forma, oferecer uma primeira resposta e/ou comentário à pergunta-tema. Uma lista de opções foi formada, para então chegarmos nas duas canções escolhidas: Sessa sugeriu a música *Plástico*, do rapper paulista Edgar. A letra da música possui forte teor crítico, aludindo a um futuro pouco aprazível, tomado de assalto por aparelhos eletrônicos, dominado por softwares e algoritmos computacionais, arruinado pela produção excessiva de lixo e outros resíduos e poluentes industriais –algumas das faces mais desastrosas do inconsequente consumismo capitalista global, no século XXI. Lançada em 2018, a canção faz parte do álbum *Ultrassom*:

Já é hora de voltar a internet / Puxe os cabos, hashtag precisamos despertar
 Se não www vamos destruir o espaço / Saia da frente da tela
 Toneladas de materiais registrado como peças de refugio / Chegam em Gana
 África high tech de resíduos / As calotas de glitter e de sucata não afetam em
 nada o ecossistema / Só o ego sistema dos nossos fotógrafos / O novo ébano
 vem com tétano
 A realidade ainda vai explodir / É um breakout, um tsunami de glitch
 A máquina versus homem / Já estamos testando uber sem motorista
 Aumenta a procura por comida 3D / Manifestantes segurando suas placas de
 LED
 Com escritos do tipo: O Facebook é um lixo radioativo
 Como a Samsung que vem dizimando os coreanos / Com fabricações de seus
 aparelhos
 800 bitcoins por ano
 É a era do plástico
 Empreiteiras com propostas de construções feitas de polietileno
 Perfeitos ao padrão da Vênus de Milo / Anúncios e outdoor
 Diversos sorrisos ali, eu não avisto rosto chileno
 É carnaval no Brasil, e tome-lhe mais glitter no corpo / Tá tudo indo pro
 esgoto
 Parando no estômago de um peixe contaminado por estanho / E isso é só um
 asterisco
 Em uma extensa grade de assuntos que me deixam muito esquisito
 Eu não sei se você também fica estranho
 Com a grande quantidade de água potável que é gasta com descarga e banho
 Não deixem proibir o plantio de árvores em casa
 Você pode produzir o seu próprio oxigênio / O futuro é lindo como um
 pássaro sem asa
 O nosso futuro será lindo como um arco-íris / Que se forma na poça de uma
 água suja de óleo / O futuro é um jovem maníaco viciado em vídeo-games
 O futuro já foi e ainda continua sendo / O futuro é uma criança com medo
 de nós
 O futuro / O futuro / O futuro é uma criança com medo de nós
 Estamos sendo diagnosticados com déficit de atenção e hiperatividade
 Por não conseguirmos dormir a noite / Após a refeição de arroz, feijão e
 Coca-Cola
 As crianças e as abelhas estão viciadas em refrigerantes / Deem um lugar a
 uma gestante
 Ali ela carrega a esperança de um mundo melhor
 O futuro / O futuro / O futuro / O futuro / O futuro
 O futuro é uma criança com medo de nós (PLÁSTICO, Edgar, 2018).

Para contrastar e complementar a denúncia ácida da música de Edgar, que inicia e preenche a primeira metade da cena, escolhemos a canção *Amanhã*, do compositor e cantor paulistano Guilherme Arantes. Composta em 1977, a canção já faz parte do imaginário coletivo da MPB, e propõe uma visão mais otimista e luminosa sobre o futuro:

Amanhã será um lindo dia, da mais louca alegria
Que se possa imaginar
Amanhã redobrada a força
Pra cima que não cessa, há de vingar
Amanhã mais nenhum mistério, acima do ilusório
O astro rei vai brilhar,
Amanhã a luminosidade, alheia a qualquer vontade
Há de imperar, há de imperar
Amanhã está toda a esperança por menor que pareça
O que existe é pra vicejar
Amanhã apesar de hoje
Será estrada que surge, pra se trilhar
Amanhã mesmo que uns não queiram
Será de outros que esperam
Ver o dia raiar
Amanhã ódios aplacados, temores abrandados
Será pleno!
Será Pleno! (AMANHÃ, Guilherme Arantes, 1977)

No Brasil de 2021 – período no qual enfrentávamos, ao mesmo tempo, uma emergência sanitária global causadora de milhões de mortes humanas, e um governo federal de extrema direita, autoritário e negacionista –, o contraste e o quase antagonismo entre as duas letras se tornavam ainda mais dramáticos e desafiadores: como enfrentar a urgência e o assombro da situação descrita por Edgar, sem abandonar a esperança cristalina e convidativa de Arantes⁷? A ironia construída pela justaposição inusitada das duas músicas, ouvidas na íntegra e em sequência (iniciando com *Plástico* e finalizando com *Amanhã*), convocava o espectador a propor sua própria interpretação, tecendo sentidos possíveis e mobilizando corpos e sensibilidades para o presente e o futuro da humanidade, não sem um maroto sorriso de canto de boca.

Como na maioria dos números burlescos, as músicas dão o tom e a linha dramática da cena, afirmando-se como elementos importantes para a criação e a fruição das imagens e das ações. A música é utilizada tanto quanto ritmo/melodia quanto como letra/texto, evidenciando temas, simbologias, estilos e demais características da encenação.

⁷ Completando de forma inesperada o arco irônico da situação, qual foi a nossa surpresa ao percebermos que uma versão instrumental da canção de Guilherme Arantes foi trilha sonora da cerimônia de posse do presidente Luis Inácio Lula da Silva, em 01 de janeiro de 2023, precisamente durante o ato de passagem da faixa presidencial. Lembrando que a cerimônia foi marcada por forte simbolismo: diante da recusa do ex-presidente Jair Bolsonaro em participar do evento, a faixa foi entregue ao novo presidente por representantes do povo brasileiro. Coincidência ou não, a canção de Arantes confirmou-se como uma espécie de símbolo nacional de união e esperança para com o futuro.

Frame do vídeo *Futuro?*.

Então, partimos para a criação do roteiro de ações. Diferentemente de um roteiro “tradicional” de burlesco presencial, esse deveria prever também as relações da cena com a câmera que a filmaria (a câmera de um telefone celular, um iPhone SE, já um tanto antigo e obsoleto) e com a tela onde a cena seria vista: enquadramentos, proximidades, escalas, movimentos de câmera, focos, etc. Questões técnicas de espaço e iluminação também foram levados em consideração: a filmagem aconteceria na sala da nossa casa, com os móveis afastados para termos duas paredes brancas como fundo; os equipamentos de iluminação seriam as lâmpadas e luminárias disponíveis no local. A aparente precariedade dos meios foi tomada como característica estética, como linguagem, e permitiu diversas experimentações que não seriam possíveis em outros contextos. A estrutura do número foi dividida em 10 momentos/ações:

01) Uma mesa retangular coberta com papel reflexivo furta-cor. Câmera fixa em um tripé, com enquadramento fechado no nível da mesa. Iluminação feita com uma luminária de lâmpadas fluorescentes (verde, azul e vermelha), cuja luz é refletiva pelo papel que cobre a

mesa, colorindo a parede branca ao fundo. Os brinquedos (movidos à corda e à pilha) são acionados e caminham pela mesa, atravessando o quadro.

02) Mesmo cenário e iluminação. Brinquedos dispostos sobre a mesa, organizados por tamanho. A câmera movimenta-se lentamente sobre a mesa, da direita para a esquerda, num *travelling*. No final, a câmera enquadra uma máscara de látex. Após alguns segundos, a máscara se move repentinamente: sou eu, vestindo a máscara, e olho fixamente para a câmera.

03) Mesmo cenário e iluminação. Mesmo *travelling*. Agora estão sobre a mesa diversas máscaras de látex e cabeças de bonecos infláveis de sexshop, masculinos e femininos. Ao final, a mesma cena da máscara que se move e olha para a câmera. Na versão final do vídeo, os momentos 02 e 03 são editados e vistos simultaneamente, intercalando-se até o desfecho.

04) Parede branca ao fundo. À esquerda, o papel reflexivo cobre uma segunda parede, na vertical. A iluminação é feita pela luminária fluorescente e por uma segunda luminária com lâmpada LED branca. A luz é refletida pelo papel reflexivo. Câmera fixa. No centro, estou em pé, de frente para a câmera, vestindo calças jeans e camiseta preta, e usando a mesma máscara de látex dos momentos 02 e 03. Tiro a camiseta, revelando o tronco nu. Sobre minha barriga, tenho uma barriga falsa, uma prótese. A mesma situação/ação é refilmada com uma alteração: eu estou de lado para a câmera. Na edição final, intercalam-se imagens.

05) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está mais próxima, e filma apenas meu quadril e tronco. Desamarro a fita que prende a barriga falsa ao meu corpo. Retiro a prótese, afastando-a para frente. Revelo a minha própria barriga, que possui o mesmo tamanho e formato da barriga falsa. A ação é refilmada com uma alteração: estou de lado para a câmera. Na edição, intercalam-se imagens.

06) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está ainda mais próxima, em plano fechado, e filma meu quadril, mostrando o zíper da calça. Uma mão de plástico surge e desliza pela calça, acariciando minha genitália.

07) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está mais afastada, em plano mais aberto, focando meu quadril e parte da barriga e das pernas. Estou de frente. Abro o cinto e o zíper da calça. Retiro diversos objetos de dentro da calça, deixando-os caírem no chão: um pênis de brinquedo à corda, um dildo simulando um pênis realista, um revólver de

brinquedo em formato de pênis, uma língua de plástico vermelho.

08) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera filma minha cabeça e ombros. Subo as mãos e retiro a máscara de látex. Revelo meu rosto, coberto com glitter prata. Olho para a câmera. Sorrio, pisco os olhos e movo a cabeça, ao longo de 1 minuto.

09) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera está um pouco mais afastada, e foca meus ombros e cabeça. O plano aberto enquadra também um ventilador de coluna. Viro o rosto e olho para o eletrodoméstico, ficando de lado para a câmera. Na grade do aparelho, lê-se a marca: FUTURO.

10) Mesmo cenário e iluminação. Câmera fixa. A câmera filma apenas o ventilador, que está ligado e sozinho. Um letreiro mostra a ficha técnica da obra, ao lado do aparelho. Fim.



Frame do vídeo *Futuro?*

Os momentos 01 a 07 acontecem com a música *Plástico*, de Edgar, ao fundo. Já os momentos 08 a 10 acontecem com a música *Amanhã*, de Guilherme Arantes.

A filmagem fragmentada foi um desafio técnico: montar o set de filmagem, com cenários e iluminação, encontrar os melhores posicionamentos para a câmera, organizar os objetos, figurinos e maquiagem, e atuar diante da câmera, cena por cena, sem plateia. O roteiro foi importante para que fosse possível executar as ações. As filmagens aconteceram em dois dias: no primeiro, filmamos os momentos 01 a 03; e no segundo dia, os momentos 04 a 10. Tal divisão foi necessária por razões técnicas de cenário e iluminação.

A criação e execução de cenários e iluminação foi realizada em conjunto. Figurinos, maquiagem, objetos, atuação e direção geral foram de minha responsabilidade. A filmagem e a edição foram realizados por Andressa Farion. Foram necessários vários dias para o processo de edição do vídeo para, em um tempo tão curto, dar conta de uma parafernália kitsch e multicolorida de objetos, brinquedos, máscaras, roupas, luzes, corpos e ações, buscando materializar o roteiro criado e também contemplar toda uma trajetória subjacente àqueles elementos. O olhar e o trabalho atento e habilidoso de Andressa Farion determinaram os ritmos e criaram os múltiplos sentidos do número. Uma edição frenética e detalhista, conectando os fragmentos de imagem e de ação, em diálogo direto com as músicas utilizadas.

Se, nos números burlescos presenciais, a sincronia entre os movimentos do performer e as batidas e viradas da música é técnica recorrentemente utilizada, no vídeo de *Futuro?* é a edição que garante tal efeito. É também a edição que ajuda a criar as pequenas expectativas que se sucedem ao longo do número, fundamental para capturar a atenção do público, que talvez se pergunte, atônito: “O que ele vai fazer agora? O que poderá vir depois disso? Não acredito que ele vai fazer isso!? De onde saiu esse bicho? Ele vai ficar aí, parado, por quanto tempo? Esse ventilador é real? De quem é essa barriga? O que vai sair de dentro dessa calça?”. Não é exagero dizer que o *Futuro?* só existe no presente, pelas mãos e pela criação de Andressa Farion.

Três

A estreia de *Futuro?* aconteceu na última noite do festival *Yes, Nós Temos Burlesco!*, em 13 de março de 2021, às 20h, em uma sala no Zoom lotada de artistas e espectadores⁸. Se não havia o frisson das apresentações presenciais, com o encontro efusivo entre espectadores

⁸Após a estreia, o vídeo foi apresentado em outras ocasiões, como no *Salvaje – Festival Internacional de Burlesque Argentina*, e em eventos artísticos e acadêmicos em Curitiba e Porto Alegre.

animados e artistas compenetrados, com o burburinho furtivo dos corredores e balcões e mesas, com a fricção dos corpos e dos copos, com os abraços e beijos e lambidas e afins, com os gritos e assobios e palmas tão comuns em noites de cabaré, com o glitter e as plumas esparramados pelas peles e roupas e montarias que só uma festa burlesca pode proporcionar, ao menos havia aquelas telas e chats por onde ferviam os comentários e conversas e elogios e GRITOS por escrito, havia a expectativa e o desejo por um encontro online mas não menos quente e dionisiaco.

Durante a apresentação do vídeo, pudemos acompanhar as manifestações no chat do Zoom, e constatar que sim, é possível criar um cabaré vivo e pulsante, e burlescar e burlar na virtualidade dos *gadgets* e da rede mundial de computadores. Assim como afirmam os artistas e pesquisadores Ricardo Nolasco, Amabilis de Jesus da Silva e Gabriel Machado, o cabaré cresce e floresce onde menos se espera:

Como uma planta trepadeira o cabaré se apropria de todo material precário que está em seu caminho para edificar espetáculo e resistência: possibilidade efêmera para se manter vivo. [...] O cabaré como gênero possui um interesse intrínseco em tudo que é inacabado, afinal é apenas no que não foi finalizado que existe a possibilidade de ser continuado ou desdobrado (Nolasco, Silva, Machado, 2021, p.04 e 05).

O inacabamento do cabaré é o inacabamento da vida e da criação artística *in progress*. E se, durante um período longo, a presencialidade do cabaré e do burlesco (como de todas as artes cênicas e performáticas) foi interditada, foi fechada e terminada, mesmo que temporariamente, então o inacabamento, o desdobramento inconcluso do cabaré surgiu como uma das possibilidades de manter viva e relevante a experiência artística. A edição online do festival *Yes, Nós Temos Burlesco!* mostrou, assim como outros tantos eventos pandêmicos, que é possível tocar e provocar o público mesmo através de um vídeo gravado e editado. Obviamente, não é a mesma coisa, e nem esperamos que seja. O mundo não era/é mais o mesmo: nada mais coerente que a nossa burla também não fosse/seja mais a mesma.

E nessa burla, o corpo – ou melhor, os corpos – continua sendo o principal vetor de ação, de ressignificação e relação. No strip-tease burlesco, presencial ou virtual, o corpo é matéria-prima (matéria-plástica, matéria-metamorfose, matéria-carne-viva, matéria-sujeito) e, antes de tudo, território de história e de passagem: “Se, por um lado, é retirado o que oculta o corpo em sua nudez originária, por outro, mesmo despido, o corpo não está nu, posto que

está carregado de dizeres, de marcas dramatúrgicas, estéticas e históricas, e também de interdições” (Lordelo, Alencar, 2023, p. 03).

Em *Futuro?*, meu corpo – um corpo cis-masculino, branco, heterossexual, e mais tudo o que é por ele carregado e inferido – é escondido, exposto, coberto, despido, colorido, ironizado, recortado, expandido, substituído, desejado, simulado, editado. Um corpo que flerta com práticas contrassexuais citadas por Preciado (2014) em seu manifesto: um corpo auto-parodiado, des-centralizado, e que se oferece cabareteiramente em espetáculo, junto com seus brinquedos, máscaras, próteses, figurinos e outros dildos – para evidenciar, em si, certas características e arbitrariedades do espetáculo branco-cis-heteronormativo, espetáculo que insiste em invisibilizar-se e negar-se como tal, como estratégia e tecnologia de passabilidade e dominação. Um corpo glitterizado que burla e é burlado. Um corpo burlesco.



Frame do vídeo *Futuro?*.

Quatro

Encerro este artigo apresentando um texto que escrevi para o *Porto Alegre Burlesque Festival*, realizado em agosto de 2021, também pelo Zoom. Ao invés de convidar artistas para apresentarem números ao vivo ou gravados, o festival realizou um sarau (unindo forças com o *Sarau Pelado*, um dos eventos regulares do Von Teese Bar, espaço-ícone da cena burlesca na

capital gaúcha e no país, e que fechou suas portas durante a pandemia), incentivando artistas a falarem sobre seus processos de criação e sua relação com a linguagem e o universo burlesco.

O texto foi lido em voz alta por mim, ao vivo, diante da câmera de um computador, enquanto realizava um lento strip-tease, no qual me despia de uma roupa cotidiana e revelava uma roupa-pele-pelúcia de tigre, que recobria meu corpo-urso-*furry*, dos pés à cabeça. Ao lado, um tigre de pelúcia com mecanismo movido à pilha movia-se ao ser acionado pelo meu toque.

O título *Para criar uma performance burlesca* é, ao mesmo tempo, uma promessa e um (auto)deboche, um manual de instruções ironicamente falso e irretocavelmente honesto, e sem qualquer intenção de “funcionar” quando colocado em prática. *Para criar uma performance burlesca* é um meta-número burlesco, que soma mais uma camada ao *work in progress* espiralar no qual *Futuro?* já é, ele também, parte do passado.



Imagens da performance *Para criar uma performance burlesca*

Neste artigo, portanto, não somente o corpo é burlado, mas também qualquer pretensão de conclusão ou fechamento do pensamento e da conversa. O inacabamento e a abertura do cabaré desdobram-se na pesquisa e também no texto acadêmico. Então, sem mais delongas, com vocês...

Para criar uma performance burlesca

Ler a chamada do festival e tentar escrever. Tentar escrever para inscrever-se. Inscrever-se para participar de um festival, de um sarau, de um carnaval, de um bacanal, de um bacurau, de uma revolução corporal, de uma experiência sensorial, de uma comunidade local e internacional, de uma performance sensual, de um engajamento libidinal, de um devir-animal, de uma provocação radical, de uma natureza ironicamente artificial, de um desnudar-se nada sacrificial, de uma criação artística burlada burlesca e burlante, de uma cena e de uma visão/ação de mundo plural e, ainda assim, intransferivelmente pessoal.

Para criar uma performance burlesca, no meu caso, é preciso antes de mais nada não saber criar uma performance burlesca. É preciso antes de mais nada observar como são criadas as performances burlescas de outros artistas. É preciso assistir, observar, admirar, surpreender-se, divertir-se, chocar-se, excitar-se, empolgar-se, embebedar-se, gargalhar-se, duvidar, questionar, não gostar, desistir, afastar-se, voltar a gostar, arriscar, copiar, experimentar, experimentar-se, metalinguisticamente fazer-se e relacionar-se, fazer de novo, divertir-se fazendo, ensinar, criar uma disciplina na universidade, produzir um evento, dar aulas, ter aulas, incentivar outras pessoas a fazer observar experimentar, desistir, não saber, e voltar a fazer.

É preciso antes de mais nada colecionar brinquedos, espalhar os brinquedos pela casa, conviver com os brinquedos, namorá-los, observá-los, ouvi-los, mostrá-los, oferecê-los, acioná-los, lambê-los, esperar, esquecerê-los, procurá-los, convidá-los, provocá-los, inflá-los, quebrá-los ao meio, cortá-los com uma faca afiada, colá-los com cola látex, esperar, cortá-los novamente, vesti-los, excitá-los, performá-los, vivê-los, sê-los, deixar de sê-los, reproduzi-los, guardá-los, amá-los, burlá-los.

Esperar. Um corpo. Um corpo que age e se mostra. Um corpo um tanto sedentário, um corpo cada vez mais velho. Um corpo que se mostra agindo. Um corpo com uma barriga, um corpo de homem. Cis. Um corpo que age e agindo se mostra como um problema. Um

homem, um corpo burlesco em contato fricção com outros corpos, outros objetos, outros desejos. O que pode surgir daí? Um corpo que experimenta e ri de si mesmo e ao experimentar e rir de si mesmo tenta enfrentar ou ao menos desestabilizar a fixidez do problema. Esperar e agir. Agir-se. O que pode surgir daí?

Porto Alegre, inverno de 2021.

Referências

AMANHÃ. Compositor e Intérprete: Guilherme Arantes. In: RONDA Noturna. Intérprete: Guilherme Arantes. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 LP, lado B, faixa 1.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. Qual é o lugar do burlesco no Brasil? In: **Horizonte da Cena**. Publicado em 12/06/2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/qual-e-o-lugar-do-burlesco-no-brasil/>.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. **A Burla do Corpo**: estratégias e políticas de criação. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP: 2008.

KANTOR, Tadeusz. O objeto torna-se ator – entrevista com Tadeusz Kantor. In: **Cadernos de Teatro**. Número 68. Janeiro/fevereiro/março de 1976. Rio de Janeiro: FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro.

KLEIN, Reisa. Para rir disso: o strip-tease neo-burlesco e o caso do grupo Sexual Overtones como teatro de resistência. Tradução: Carina Zatti Corá. In: **Revista CENA**, Porto Alegre, n. 42, 2024. Páginas 01 a 15. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.135474>.

LORDELO, Lia da Rocha; ALENCAR, Jorge. Despindo o Tempo: fendas erótico-políticas no projeto cênico Strip Tempo – stipteases contemporâneos. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660126218vs01>.

NOLASCO, Ricardo. Cabaréurgia: pirraças de um bufão para uma inscrição histórica do cabaré. In: **Bocas Malditas**. Publicado em: 22/04/2020. Disponível em: <http://bocasmalditas.com.br/cabareturgia/>.

NOLASCO, Ricardo; SILVA, Amabilis de Jesusda; MACHADO, Gabriel Matheus Lopes. Cabaré

nasengrenagens da máquina cidade. In: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0108>.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre. Strip-tease Burlesque is Not Dead. In: **Revue d’Histoire du Théâtre**. Paris, soixante-huitième année, n. 269, 2016. Páginas 119 a 130.

PLÁSTICO. Compositor e Intérprete: Edgar. In: **ULTRASSOM**. Intérprete: Edgar. Rio de Janeiro: Deck Disc, 2018. 1 CD, faixa 7.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SAIDEL, Henrique. Olhares e processos do Futuro? – Notas sobre a criação (e apresentação) de um número burlesco em vídeo. In: **Anais do XI Congresso da ABRACE**. Campinas, vol. 21, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123>.

SAIDEL, Henrique.. **As artes do cover: performance para além da cópia e do original**. Rio de Janeiro: Circuito; POP LAB, 2019.

SAIDEL, Henrique; FERVENZA, Marina. Brinquedos, duplos e outros corpos performáticos: “experimento a quatro mãos”. In: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 8, n. 21, jul. 2020. Disponível em: <http://performatus.com.br/estudos/brinquedos-duplos-e-outros-corpos-performaticos/>.

SAIDEL, Henrique; SACHS, Cláudia Müller (org.). Dossiê “Cabaré, burlesco e outros teases”. In: **Revista CENA**, Porto Alegre, n. 42, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/issue/view/4823>.

SIMAS, Luiz Antonio; MUSSA, Alberto. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Record, 2023.

STREVA, Christina. O cabaré como objeto de estudo e o desafio de se (re)descobrir essa história. In: **CAVALO LOUCO – Revista de Teatro**. Tribo de Atuadores Óis Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, ano 15, n. 20, 2020. Disponível em: https://issuu.com/terreira.oinois/docs/cavalo_louco_20.

WELDON, Jo. **The burlesque handbook**. New York: Harper Collins Publishers, 2010.

Recebido em 27/11/2023

Aceito em 03/06/2024

A JORNADA DE CRIAÇÃO DE UMA [VÍDEO]DANÇA: A IMAGINAÇÃO E A NARRATIVA EDUCACIONAL DE UM CORPO ENTRE TELAS E JANELAS DIGITAIS

Erika Kraychete Alves¹

Resumo: O presente artigo se debruça sobre o processo de criação da obra *'EntreTelas - uma videoconfedança'* (2020) - para refletir e analisar de que forma e com que meios a linguagem videodança, em seus aspectos formativos processuais, e não apenas como material de resultado artístico, também pode ser considerada como uma abordagem metodológica para o ensino-aprendizagem em Dança em tempos de mediação online. Como embasamento teórico, o texto se reporta a alguns pressupostos da pedagogia da ubiquidade e da educação em ambientes digitais. Para a área da Educação, em tempos de pandemia e isolamento social [2020-2022], a reflexão aqui pretendida pode contribuir ao se propor a apontar formas híbridas de ensino-aprendizagem em [vídeo]dança, criar estruturas de registro do processo de criação e formação e integrar os participantes, em suas trajetórias de aprendizes do movimento dançante, por meio de avançadas tecnologias de comunicação. O protagonismo dos participantes em seus próprios processos criativos, nas redes digitais, pode assegurar este ato performativo coletivo como um potente espaço de construção de corpos virtualizados e imaginários artísticos.

Palavras-chave: Artes do Vídeo; Videodança; Educação; Corpo; Imaginação.

THE JOURNEY OF CREATING A [VIDEO]DANCE: THE IMAGINATION AND EDUCATIONAL NARRATIVE OF A BODY BETWEEN DIGITAL SCREENS AND WINDOWS

Abstract: This article focuses on the process of creating the work *'EntreTelas - uma videoconfedança'* (2020) - to reflect and analyze how and by what means videodance language, in its procedural formative aspects, and not just as an artistic result material, can also be considered as a methodological approach for teaching-learning in Dance in times of online mediation. As a theoretical basis, the text refers to some assumptions of the pedagogy of ubiquity and education for/in the digital era. For the area of Education, in times of pandemic and social isolation [2020-2022], the reflection intended here can contribute by proposing to point out hybrid forms of teaching-learning in [video]dance, creating structures for recording the process of creation and training and integrate participants, in their trajectories of learning dance movement, through advanced communication technologies. The protagonism of participants in their own creative processes, on digital networks, can ensure this collective performative act as a powerful space for the construction of virtualized bodies and artistic imaginaries.

Keywords: Video Arts; Videodance; Education; Body; Imagination.

¹Doutoranda em Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculada à linha de pesquisa LiCoRes – Linguagem, Corpo e Estética na Educação, com período de doutorado-sanduíche na Universidade de Aveiro (UA), Portugal. Mestre em Educação e graduanda em Pedagogia pela UFPR. Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II (UNESPAR).

Introdução

Para compreender a criação da obra *'EntreTelas – uma videoconfedança'* (2020), é crucial contextualizá-la. Esta videodança, e as discussões que aqui proponho, se desdobram das reflexões desenvolvidas durante a escrita de minha dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, em específico, na linha Linguagem, Corpo e Estética na Educação intitulada: *'Entre Telas e Janelas: um olhar ressignificado para o uso da Videodança como metodologia no ensino-aprendizagem em Dança.'*².

Este processo de criação ocorreu durante a pandemia de COVID-19, período marcado pelo isolamento social, que impulsionou o uso das telas e janelas digitais como mecanismos de mediação essenciais, promovendo, assim, práticas relacionadas à Pedagogia da Ubiquidade nas áreas de Educação e Artes.

Nesse contexto, com a transformação dos palcos em palcos/telas, percebe-se uma abertura a possibilidades outras de investigação, tanto na Arte quanto na Educação, sendo assim, este artigo se constrói como resultado das intersecções entre teoria e prática, considerando não apenas o produto final, mas também o processo criativo, o papel da imaginação e as ferramentas utilizadas para edição e enquadramento a partir de perspectivas diversas como pontos de partida para discussão acadêmica.

É preciso destacar, porém que a criação artística, neste caso, a videodança, surge de um estado de (in)definição, de inacabamento, onde é possível identificar nos documentos, nas rodas de conversa e nos registros audiovisuais de processo, vestígios e pistas do percurso criativo. Este estado de inacabamento, conforme descrito por Salles em "Gesto inacabado: processo de criação artística" (2013), caracteriza-se por um diálogo contínuo entre o artista e a obra, além dos diálogos entre o público e o produto final.

Portanto, este artigo visa explicitar e refletir, justamente, sobre estes rastros, processos e lógicas envolvidas no ato criador da videodança *'EntreTelas'*, o objeto empírico de análise, observando, à semelhança de Salles, o "ato criativo como uma trajetória de experimentações" (2013, p. 50).

²A referida dissertação, defendida em 2022, obteve parecer consubstanciado positivo do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Paraná em 2021, sendo que, todas as imagens que constam neste artigo, foram devidamente autorizadas via Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Corporeidades híbridas na era da ubiquidade

Em meio à contemporaneidade marcada pela rápida evolução tecnológica e social, observa-se uma emergente dinâmica nos modos de interação dos corpos, tanto *online* quanto *offline*. Essa dinâmica, caracterizada por uma crescente interconexão entre espaços físicos e digitais, destaca-se como objeto de exploração e pesquisa, especialmente considerando suas implicações nas relações humanas e práticas cotidianas. Antes mesmo da imposição da urgência ditada pela pandemia, já se constatava uma tendência à vivência híbrida dos corpos, culminando na criação de diversas modalidades de expressão e formas de interação outras que refletem e respondem a essa complexa realidade.

Esta perspectiva é destacada ao longo do tempo por autores e autoras de diferentes áreas do conhecimento, como na comunicação, na educação e nas artes, (Manovich, 2017, 2023; Santaella, 2007, 2013; Santana, 2006; Siedler, 2016; Wosniak, 2013, 2020), evidencio aqui, porém, a concepção do *OnLife* – termo sugerido por José Antônio Moreira e Eliane Schlemmer (2020), que demonstram que, já que as fronteiras entre estar *online* ou *offline* foram diluídas, devemos compreender outras formas de nos expressar, criar, aprender e ensinar.

Ao admitir a não colocação de fronteiras entre o ambiente digital e não-digital, procuro evidenciar que a palavra ‘presencial’, em contraposição à modalidade de aula *online*, não será utilizada, pois não seria coerente afirmar que os alunos e alunas que se encontram do outro lado das telas nos processos de ensino-aprendizagem ‘não estão presentes’, e muito menos que estas relações não são reais. Afirmo que estão, sim, presentes e são profundamente reais neste processo de ensino-aprendizagem mediado entre telas. As aulas em ambientes digitais possuem outra qualidade de presença, uma presença que se dá através das telas e janelas deste ambiente, uma ‘telepresencialidade’ em contraposição à presencialidade em ambientes não-digitais.

De modo similar, os termos ‘síncrono’ e ‘assíncrono’ parecem não ser apropriados, visto que, mesmo nos encontros que promovemos com os alunos e alunas de forma *online* que presumimos ser ‘ao vivo’, estes não compreendem tempos simultâneos, condição que pode ser percebida no *delay* e nos travamentos espaço-temporais que surgem por conta da instabilidade de conexão, por exemplo.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

Assim sendo, para este artigo, os vocábulos, aulas *online* e aulas presenciais, serão substituídos pelos termos aulas em ambientes digitais e não-digitais, ou ainda, aulas presenciais e telepresenciais, pela necessidade de entender as práticas educativas no momento atual e de forma ressignificada.

Minha hipótese inicial, gerada a partir da problemática da presente investigação é a de que a [vídeo]dança é uma possível linguagem a ser utilizada nas aulas de dança como caminho metodológico alternativo, e não somente como produto final. Este modo de operar e se organizar pode contribuir para os alunos e alunas aprenderem dança de uma forma híbrida, abrangendo o digital e o não-digital, além de auxiliar a trazer a atenção para a processualidade da criação no espaço de hiperculturalidade.

Ao se referir à hiperculturalidade, Byung-Chul Han (2019) afirma:

A hiperculturalidade pressupõe determinados processos históricos, socioculturais, técnicos ou midiáticos. Além disso, está acoplada a uma experiência particular de formação de identidade e de percepção que antes não existia. Por isso, nem a cultura grega nem a romana ou a da Renascença são hiperculturais. A hiperculturalidade é um fenômeno de hoje (Han, 2019, p. 105).

O 'hoje' mencionado por Han desenha o ambiente sociocultural no ano de 2005, porém, na linha do tempo em que se delineia este artigo (2024), este pensamento se encontra distante, o que nos faz trazer a discussão para uma época sociocultural mais próxima, resultante dos tópicos da cibercultura e da hiperculturalidade maximizados a extrema potência, o que culmina no momento atual nomeado de era da ubiquidade, conceito alicerçado, no Brasil, por Lúcia Santaella, sobretudo em sua obra *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação* (2013).

Apesar da palavra ubiquidade ter suas raízes atreladas à área da Teologia e, posteriormente, à área da Computação, o seu entendimento atrelado à área da Comunicação e Educação, a partir de Santaella (2013), é utilizado para conceituar o atributo ou estado de uma pessoa ou objeto que possui o poder de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, fato que é potencializado pela mobilidade dos dispositivos que possuem conexões com as redes digitais.

Tecnologicamente, a ubiquidade pode ser definida como a habilidade de se comunicar a qualquer hora e em qualquer lugar via aparelhos eletrônicos espalhados pelo meio ambiente. Idealmente, essa conectividade é mantida independente do movimento ou da localização da entidade (Souza e Silva, 2006 *apud* SANTAELLA, 2013, p.15-16).

Este período sociocultural, ainda em desdobramentos imprevistos, possui como maior diferença, o perfil cognitivo dos habitantes/navegantes digitais. O fato de vivenciarem a todo instante essas interfaces entre ambientes digitais e não-digitais, (trans)forma a capacidade destes de ser e estar no mundo, o que faz surgir novas formas de apre(e)nder as informações dos espaços e lugares à sua volta, e conseqüentemente, implementa novos caminhos de ler o mundo que habitamos. Neste sentido, Santaella (2004; 2007; 2013), nos apresenta as diferenças de perfil cognitivo de quatro tipos de leitores do mundo contemporâneo: contemplativo, movente, imersivo e ubíquo.

O leitor ubíquo – e por consequência o bailarino ubíquo frente às redes digitais –, é aquele imerso no mundo em que os refinados programas e sistemas para armazenamento da informação, o aparecimento da computação na nuvem, a rede como banco de dados, os assistentes pessoais inteligentes, assim como, um grande fervilhamento das redes digitais, por conta da ampla disseminação de aparelhos celulares é a tônica vigente. Neste universo, “a consulta, postagem e participação do usuário podem ser feitas a partir deles” (Santaella, 2013, p. 274).

Com a ampla disseminação dos dispositivos móveis – sobretudo os *smartphones* – observa-se a necessidade de se refletir aqui sobre as questões atreladas a eles, visto admitir-se nesta investigação que os celulares, *tablets* e *notebooks* exercem funções para além de apenas telas reproduzidas, mas sim, se identificam como tipos de um Dispositivo Híbrido Móvel de Conexão Multirredes (DHMCM), termo proposto por André Lemos (2007) o que nos ajuda a expandir a compreensão destes aparelhos e as suas possíveis aplicações no campo da Educação e das Artes do Vídeo, por exemplo.

Essa forma de compreender as referidas interfaces digitais e não-digitais possibilita refletir e construir diferentes contextos investigativos na área tecnológica, mas também, nas áreas de desenvolvimento e formação educativa, os quais favorecem um olhar de inventividade no âmbito dos processos de ensino-aprendizagem que se tornam cada vez mais

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

híbridos. Assim sendo, como explicam os autores Moreira e Schlemmer (2020), é ampliada de forma relevante nossa condição habitativa, que não está vinculada somente à espaços geográficos, mas também a espaços digitais em rede, ligando inteligências diversas. De acordo com os autores:

Dessa forma, temos territórios informacionais comunicacionais, interacionais que modificam a nossa percepção de tempo, espaço, presença, dentre outros. Assim, é possível compreender a transformação digital enquanto deslocamento disruptivo num espaço-tempo de interações ecossistêmicas de inovação (Moreira; Schlemmer, 2020, p. 26-27).

Esta proposta de interface *OnLife*, em conjunto com os entendimentos de presença anteriormente expostos, só reafirmam a necessidade de incorporar e integrar de forma orgânica e acolhedora os tipos de leitores assinalados por Santaella (2013) nos espaços de ensino-aprendizagem, pois, mesmo ao surgirem novas tecnologias, e conseqüentemente, novos perfis cognitivos e seus modos de ser e estar no ambiente, os processos de funcionamento dos perfis anteriores não deixam de existir, já que cada um deles aciona habilidades específicas de maneira que um não deve substituir o outro.

Antes de me reportar ao processo de criação em si, cabe mencionar que os participantes são alunos do projeto Pé na Dança, criado por mim com o objetivo de deixar as aulas de dança mais acessíveis financeiramente ao público geral, assim como acolher todos os corpos e idades em aulas de diferentes modalidades, como dança contemporânea, jazz e balé clássico, todas sendo ministradas em ambientes digitais pela plataforma de videoconferência Google Meet.

Considero relevante mencionar que, ao utilizar a videodança como metodologia, foi possível fomentar um espaço de diálogo onde os/as participantes deste processo puderam refletir e questionar como, por que e para quem se produz [vídeo]dança, assim como, compreender que a vivência de criar obras audiovisuais sobrepuja o viés unicamente tecnicista, mas sim, se articula com os entendimentos de si enquanto sujeitos no mundo a partir da educação estética, além de auxiliar o pensar crítico em ambientes digitais e fora deles.

Assim, ao trazer a atenção para o tempo e manualidade nas produções videoartísticas, acredito na possibilidade e capacidade imaginativa e inspiradora em trazer para si mesmos/as que ser corpo, é sempre ser corpo no mundo, nunca à parte de suas inserções no ambiente/contexto.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

A premissa que exponho aqui é a de que o ser humano nunca está distante do ambiente em que o corpo se situa e, dificilmente, poderá ser compreendido sem um olhar para as relações que aí se organizam e, desta forma, as vivências atuam em e são modificadas pelas dinâmicas do entorno sociocultural, como nos apresenta Elke Siedler em sua tese de doutorado intitulada *Redesenhos políticos do corpo: uma análise dos meios de circulação e concepção da dança on e off-line* (2016):

Os processos entre corpo e dança não são apartados do mundo no qual se vive, de modo que as experiências afetam ao mesmo tempo em que são afetadas pelas dinâmicas próprias do entorno. Dito de outro modo, os comportamentos são resultantes de ajustes circunstanciados com e no contexto de existência. Neste aspecto, (...) opta-se pela compreensão de alguns aspectos que caracterizam os modos como o corpo se relaciona com a produção e o compartilhamento de informações, sob o uso das tecnologias da comunicação analógicas e digitais (Siedler, 2016, p. 23).

No contexto da ubiquidade, esta interface entre corpo e tecnologia digital torna-se cada vez mais difusa o que forma, como explica Siedler (2016), um sistema cognitivo distendido, resultado de respostas adaptativas, no sentido evolutivo. Deste modo, continua a autora (2016), o uso diário de mídias digitais *online* nas diferentes ações cotidianas, “tem provocado transformações nos processos cognitivos do corpo em relação a uma gama de situações em ambiência *off-line* e isto se aplica, também, aos processos relacionais com a dança” (Siedler, 2016, p. 30).

Nas práticas dançantes, é possível perceber como esse movimento se materializa ao reconhecer que a dança com mediação tecnológica surge por conta da evolução conjunta do corpo e das tecnologias, como afirma Ivani Santana (2006):

Assim, a dança com mediação tecnológica não existe porque as máquinas existem, mas sim, como um fenômeno co-evolutivo, um resultado da implicação da dança com a Cultura Digital. Deveria ser tratada como mais um dos sintomas das transformações do nosso corpo e do corpo das máquinas (Santana, 2006, p. 40).

Estas relações se expandem para áreas distintas e, a partir do século XX, explica Cristiane Wosniak (2013), a Dança se apropria do cinema, em seguida do vídeo e, desde um acesso maior aos DHMCM, das tecnologias digitais. O palco se faz tela, e este registro de imagens em movimento na área da Dança, acaba por criar uma outra identidade para esta

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

linguagem artística, classificada como linguagem híbrida. Hibricidade esta que se efetua na igual relevância entre as partes envolvidas, artistas e os dispositivos tecnológicos, culminando em poéticas tecnológicas, relações apresentadas por Wosniak em seu texto *O corpo e as midi(ações) tecnológicas na emergência de novas subjetividades para a dança em ambientes digitais* (2013):

A transformação estética, portanto, instaurada a partir da introdução das mídias digitais nos processos de criação em dança, rompe especificidades e dissolve fronteiras entre os limites das linguagens, possibilitando aos artistas criadores e usuários ou coautores, múltiplos enfoques no estabelecimento de poéticas para os corpos virtualizados (Wosniak, 2013, p. 192).

Assim, ao passo em que os artistas desenvolvem outras lógicas de interação com os dispositivos tecnológicos, não é apenas a estética do movimento que se desloca nestas interações entre dança e tecnologia, mas também os ambientes em que ela ocorre, sejam eles ambientes de criação ou ensino e aprendizagem.

Wosniak em seu texto *Educação, a dança e a pedagogia da ubiquidade: reflexões sobre o corpo [e]m ações [vídeo]dançantes* (2020) assevera que o corpo, na contemporaneidade, como mídia primária dos processos de comunicação, não pode mais se isentar de sua imagem propagada nas redes digitais. Desta forma, “novas sensibilidades biomaquínicas afloram no uso consciente e crítico de ferramentas e dispositivos tecnológicos como possibilidade de aprender-fazer dança no contexto digital” (Wosniak, 2020, p. 128-129).

Importante destacar que, enquanto artista-professora-pesquisadora, reconheço as fragilidades que são encontradas ao pensar a relação de acesso às tecnologias – analógicas e digitais, como mencionam Siedler (2016) e Wosniak (2020) –, pela sociedade, principalmente, da sociedade brasileira, sejam elas por conta da falta de acesso aos dispositivos tecnológicos, o não alcance da banda/sinal (internet) em diferentes locais e o custo para se manter conectado às redes.

Entretanto, ao mesmo tempo que existem discrepâncias na acessibilidade aos dispositivos, a tecnologia eletrônica e digital não deixa nenhum evento intangível nas culturas atuais, visto que boa parte de como se organizam as áreas de trabalho, de estudo e das comunicações interpessoais se desenrolam a partir da interface do digital e, após o início do período pandêmico, esta imbricação entre tecnologia e sociedade se desdobrou de forma muito mais acentuada, tornando a exploração dos espaços digitais como processos didático-artísticos necessária e urgente.

A imaginação da [vídeo]dança focalizada em seu processo de criação

Ao compreender os contextos anteriormente mencionados, a realização de um estudo do processo da utilização da [vídeo]dança como metodologia elaborada durante o período pandêmico de COVID-19, de forma totalmente *online*, desde a concepção coreográfica, ensaios, produção e filmagem, até a pós-produção, voltaremos o olhar para o processo da criação da videodança '*EntreTelas - uma videoconferdança*' (2020) propriamente dita.

Salles e Anastácio em sua obra *A diversidade dos estudos de processo no século XXI* (2017), atestam a existência de variadas perspectivas de estudos de processo de criação, pelos eixos ou 'chaves' de análise, tais como a imaginação, a intuição, os documentos e vestígios autorais, traduções e interpretações. A perspectiva que seleciono, portanto, é a descrição dos laboratórios videodançantes realizados com meus alunos e alunas, além dos registros (prints de telas) de todo o processo criativo.

EntreTelas - uma videoconferdança é uma [vídeo]dança criada no ano de 2020, em meio à pandemia de COVID-19, organizada e editada por Erika Kraychete Alves e co-criada com 7 alunos/as participantes do projeto *Pé na Dança*. Esta poética audiovisual tem como base cênica a nossa relação com as diversas videoconferências, corriqueiras no momento pandêmico, seja nas conversas desorganizadas, nas arrumadas de cabelo, no sono que vem nas reuniões intermináveis, enfim, uma dança-sátira a todas estas sensações e episódios cotidianos que tivemos em frente às nossas telas.

A obra foi coreografada e filmada pela plataforma *Zoom* de reuniões em ambientes digitais e no dia de sua gravação foram realizadas três execuções da coreografia base, todas essas passagens foram filmadas em *takes* únicos, sem pausas, como em um plano sequência e editadas para construir a narrativa da obra (figura 1).

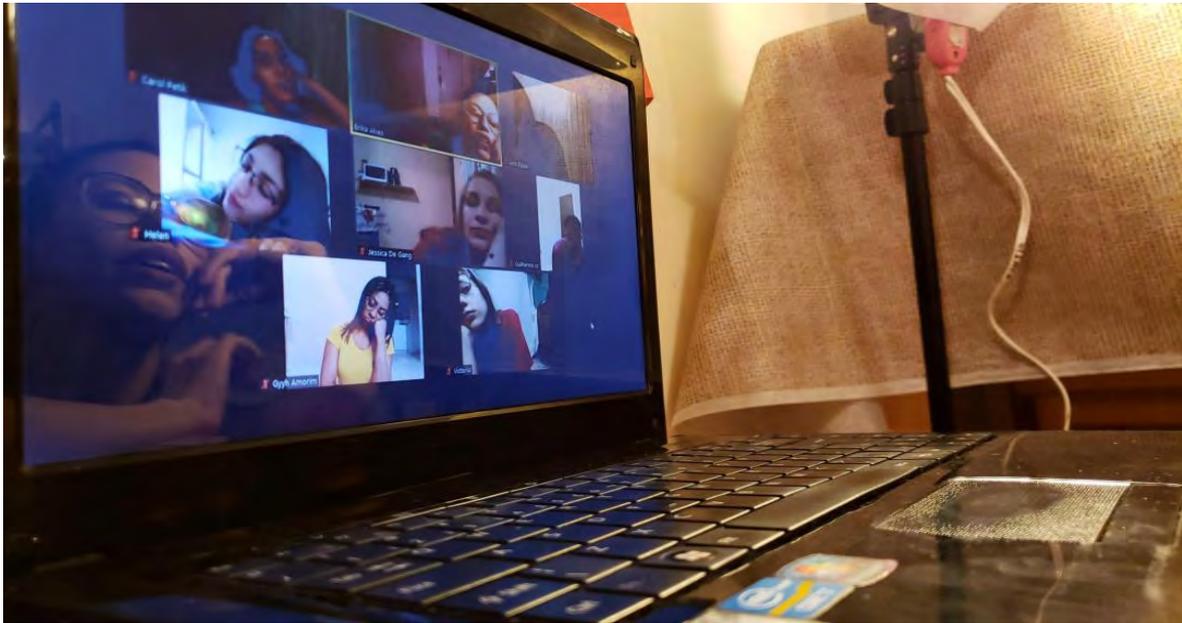


Figura 1 – Processo de filmagem da videodança *EntreTelas*
Fonte: imagem fotográfica de autoria de Flavio Claras (2020)

O que mais interessa nesta reflexão é que, a exposição e análise realizada sobre este trabalho, se constrói muito mais nos tópicos sobre o caminho/processo de criação e montagem/edição da [vídeo]dança do que sobre o resultado final, o produto em si, entregue ao público/usuário das plataformas digitais. A ideia de construir uma obra dançante *online* e inteiramente e exclusivamente filmada por uma plataforma de videoconferência, por si só, foi um processo rico, que contemplou a vivência no coletivo, mesmo na distância, a possibilidade de refletir criticamente sobre produções audiovisuais dentro e fora das redes sociais digitais, mas também, fora um processo permeado por grandes desafios.

Dentre os problemas de ordem prática/tecnológica enfrentados, destacam-se: a) plataformas com limites de tempo para as reuniões a partir de certo número de participantes; b) problemas em tocar/compartilhar a música de modo audível para os alunos durante o processo; c) *delays*³ entre as tentativas de sincronização entre os vídeos dos integrantes; d) quedas sucessivas de sinal de internet. Estes desafios constantes fizeram com que tivéssemos que descobrir muitas estratégias para lecionar, mas, principalmente, coreografar *online*.

As plataformas de reuniões em ambientes digitais foram criadas para enfatizar a fala frente à tela e silenciar qualquer outro ruído complementar. Ainda, o suporte é construído

³*Delay* significa atraso, em tradução livre, e representa a diferença de tempo entre o envio e o recebimento de um sinal ou informação em sistemas de comunicação, por exemplo.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

para que cada pessoa fale separadamente, uma por vez, e o seu algoritmo é desenvolvido de forma que a voz dos palestrantes seja ouvida clara, nitidamente e sem interrupções de barulhos externos e ruídos, neste caso, o som das músicas.

Nos confrontamos muitas vezes com o primeiro obstáculo mencionado, visto que, a maioria das plataformas para reuniões telepresenciais utilizadas abafavam o som das músicas, tornando-as pouco audíveis em coletivo durante as aulas e ensaios da coreografia, o que, conseqüentemente, acabava por atrapalhar os alunos ao tentarem compreender os tempos dos movimentos relacionados ao sincronismo com os tempos da música coreografada. A exceção foi a plataforma *Zoom* que permitia o compartilhamento de som, sem alterar muito a visualização que os alunos tinham da minha imagem e da dos colegas. Porém, quando utilizávamos este recurso, o *delay* era o desafio da vez.

Ao compartilharmos o som diretamente do meu computador na plataforma, além dos vídeos começarem a ter um atraso maior na 'entrega', a plataforma parecia se arrastar para funcionar, a música que tocava para mim em um tempo, chegava para os alunos e alunas alguns momentos depois, o que reforçava ainda mais o *delay* do movimento em si.

Além disso, o atraso do meu movimento para os estudantes/participantes já era uma constante nestas sessões de encontros online. Independente da plataforma utilizada, a minha dança e movimentação era sempre mais rápida para mim, dispositivo onde os vídeos estavam sendo gravados, do que para eles, o que causava um *delay* de grande tamanho e que também atrapalhava a fluência da coreografia na gravação. Para contornarmos este fator problemático, e manter a estética coordenada, para fazer sentido na narrativa, durante as gravações a estratégia consistiu em eu dançar fora do tempo para, temporalmente, equalizar as movimentações de todos/as. Desta forma, os alunos e alunas dançavam no tempo em que havíamos ensaiado, e eu atrasaria minha movimentação, para que, na gravação, aparecessem todos dançando ao mesmo tempo.

Nos ensaios, aprendemos a lidar também com outro contratempo: a lateralidade. Quando o meu vídeo aparece para eles, na plataforma, é apresentado de forma espelhada, ou seja, o meu lado direito aparece para eles como lado esquerdo e vice-versa. Aqui, a estratégia para ensinar os movimentos⁴ a todos surgiu de um movimento simples, ao invés de ensiná-los

⁴No contexto do ensino do movimento, é relevante pontuar que, embora algumas sequências coreográficas da videodança "EntreTelas" tenham sido previamente estruturadas por mim, uma parte significativa da composição dos movimentos surgiu através de jogos de improvisação coreográfica e das videodanças individuais dos/das

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

de frente, executava todas as sequências de costas, e quando havia algum detalhe, ou movimento menor, eu me aproximava da câmera e mostrava o movimento em diversas direções (figura 2).



Figura 2 – Ensaios para a montagem da videodança *EntreTelas*
Fonte: imagem fotográfica de autoria de Flavio Claras (2020)

O que mais me desafiara nesta questão da posição do vídeo e de sua lateralidade foi o fato de que, a minha janela não era espelhada para mim, no dispositivo em que as coreografias foram gravadas, mas os vídeos dos meus alunos e alunas eram espelhados, assim, além de eu precisar fazer os movimentos basais sempre no sentido contrário ao deles para ficar igual na gravação, eu precisava desenhar em um papel as pautas – posições de localização das ‘janelinhas’ da tela – e falar a direção invertida às quais eu queria que eles interagissem, para coordenar para onde quem olha em um diálogo dançado, por exemplo.

Além de todos estes obstáculos técnicos, gostaria de abordar, neste momento, fatos que extrapolaram os temas sobre como fazer as obras videográficas e suas estratégias de como ajustar a Dança à esta realidade, os pontos que aqui seguem apresentados, se expandem para tópicos culturais e sociais.

alunos/as. Os/As estudantes selecionaram seus próprios movimentos para serem integrados na composição coletiva, com o objetivo de evitar a lógica da reprodução e promover a autonomia dos/das discentes.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

O primeiro tópico a ser abordado derivado desta videodança é a possibilidade de gerar um foco de desmonte da ideia de cultura única, verticalizada e produzida pelas elites a partir de uma criação que se forma e habita os espaços digitais.

Apesar de compreendermos que há lógicas mercadológicas, que padronizam e monetizam estéticas ditas de ‘alta classe’, o que por vezes, torna inacessível muitas produções culturais a uma grande parte da população que não tem poder aquisitivo para consumir este tipo de cultura, é possível visualizar a criação nos espaços digitais como uma forma de desmonte desta cultura “das elites”.

Para isto, entretanto, visualizo que é a partir do papel e da mediação do/da docente-criador/a, junto aos alunos e alunas, que acontece o movimento de tomar as criações para si e remodelar as produções culturais, a partir desta dinâmica cultural, de fluxos e circularidades, que transpõem as fronteiras entre ‘centro’ e ‘periferia’, como aponta Marcelo Souza Marques:

As sociedades contemporâneas vêm passando por mudanças cada vez mais presentes no cotidiano dos sujeitos sociais. Mudanças de ordem social, econômica e política que imprimem novas formas de ação e interação num cenário cada vez mais globalizado, criando, muitas vezes, processos de desconstrução de categorias discursivamente estruturadas e novas formas de ação e organização (Marques, 2015, p. 49).

E para nós, professores e professoras, o início desta consciência para desconstruir uma cultura hegemônica, pode começar na sala de aula, neste caso, uma sala de aula digital.

A estratégia adotada para promover esse deslocamento consistiu na não hierarquização do conhecimento e das ordens nos ambientes de ensino-aprendizagem. A criação foi entendida como um processo de colaboração e coletividade, proporcionando aos alunos e alunas um espaço onde pudessem ser quem são. A expressão de seus contextos em sala de aula transformou significativamente as interações entre seus corpos, discursos e pensamentos, o que, por sua vez, impactou a obra final e a relação dos/das discentes-criadores/as com a produção.

A partir do momento em que estes sujeitos se veem inseridos na obra final, não apenas nas pequeninas telas da sala de videoconferência, mas também quando observam que movimentos que eles criaram estão ali, sugestões e composições deles permeiam a obra final, como artistas-artífices, a relação de pertencimento aumenta, além de trazer para o trabalho,

um recorte, mesmo que mínimo, do contexto destes alunos, pois como afirma Thereza Rocha (2016):

O intérprete é o autor desta nova escrita – uma escrita de sua própria carne na experiência dançante. Se na dança, o corpo não é meio de comunicação de uma mensagem, ele é a mensagem, a única narrativa que o intérprete é capaz de “comunicar”, ou melhor, constituir, é a sua própria experiência (a isto chamamos de narrativa cinética). O corpo já não conta uma história, mas é a sua própria história rompendo a barreira que separava os intérpretes da obra, pois eles são a obra. Se eles são a obra e a obra é a mise-en-scène de sua experiência movente, entre corpo da cena e corpo do intérprete já não há mais uma relação de continente e conteúdo. Está franqueada à narrativa cinética convocar tantos elementos da linguagem teatral quantos forem necessários à composição da tessitura de seu dizer/fazer (Rocha, 2016, p. 49)

Cada tela pequena, disposta em quadrados um ao lado do outro, passa então a ser concebida como uma janela enorme (figura 3), para além do lugar onde este computador/celular utilizado para gravar a [vídeo]dança está situado. Cada tela é uma janela para um universo particular e(m) suas relações com outros universos e, não permitir que isso pudesse emergir na obra, seria só corroborar com um sistema elitizado de produção cultural.

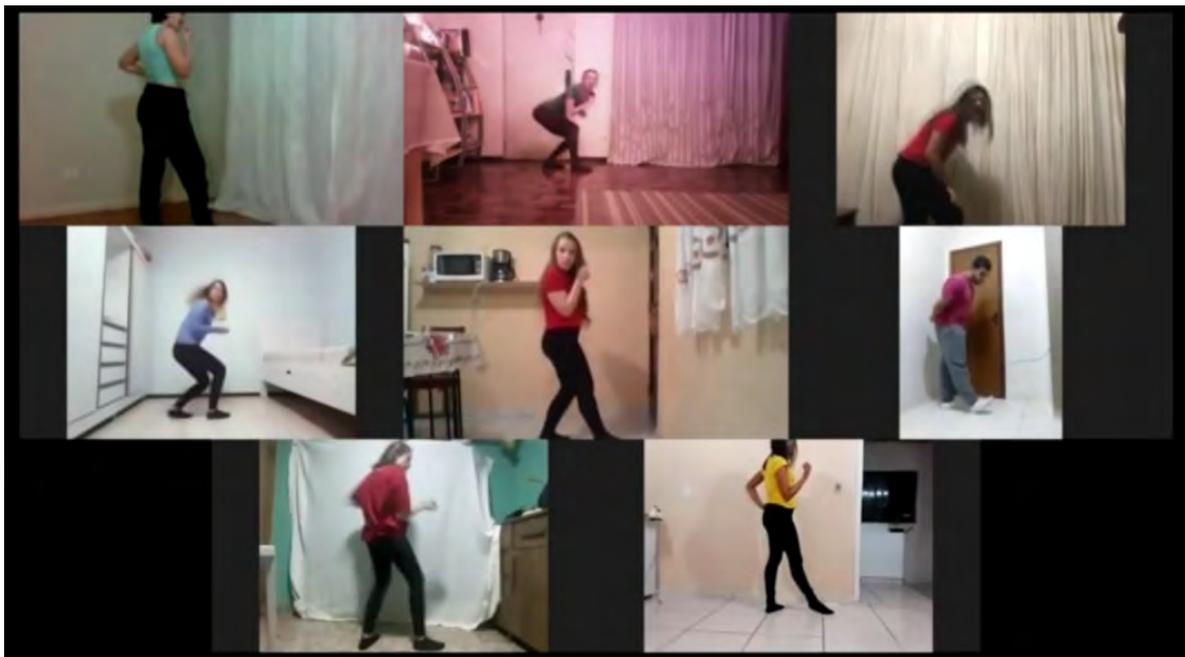


Figura 3 – Mosaico de 'imagens/telinhas'

Fonte: *Print screen* de um excerto do vídeo *EntreTelas* – acervo da autora

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

Como professores e professoras de dança, e neste caso, artistas e pesquisadores/as, penso que devemos usar os nossos espaços-telas e lugares de fala em relação aos sistemas maiores que nós, seja em um ambiente de educação formal ou não-formal, para evidenciar a fala/voz corporalizada destes alunos e alunas, já que os processos de ensino-aprendizagem são vias de mão-dupla.

Assim, estas ações só se materializam através da escuta e do fazer conjunto, pois, como alude Rocha (2016, p. 95), “sem delicadeza e escuta, a gente não se encontra, a gente tromba”. E afirmamos que, neste processo, queremos e estamos nos encontrando com todos os afetos possíveis.

Em segunda instância, trago para a discussão, o valor das práticas ordinárias e seus sujeitos comuns, a procura de brechas, criando táticas de surpresa como formas de resistência, termos estes apropriados de Michel de Certeau (1980; 2014). Certeau traz as categorias acima, as quais também podem ser utilizadas, como afirma Leonardo Vasconcelos Araújo (2015) para compreender os usos da Internet como práticas de resistência, no âmbito do consumo dos bens culturais e dos diversos usos, muitas vezes imprevistos, que as pessoas fazem deles.

Queríamos estar juntos, apesar da distância, pensando-dançando, queríamos continuar fazendo aula, mas mais que isso, queríamos continuar produzindo. O modo que encontramos para isto foi nos apropriarmos e ressignificarmos uma plataforma de reuniões virtuais para criar uma obra coreográfica e audiovisual, e a sensação – no dia das gravações da [vídeo]dança – (figura 4) foi muito semelhante à de pisar no palco, como disseram os intérpretes criadores, “*deu frio na barriga e tudo!*”.

Para isso, é preciso entender também que estes alunos e alunas autores pensam, estes intérpretes-criadores pensam sim, pensam sempre, como afirma Rocha (2016, p. 90) “e é porque pensam, enquanto fazem parte de locais de produções artísticas, que podem ressignificar olhares para as produções culturais, e se inserir nelas”.

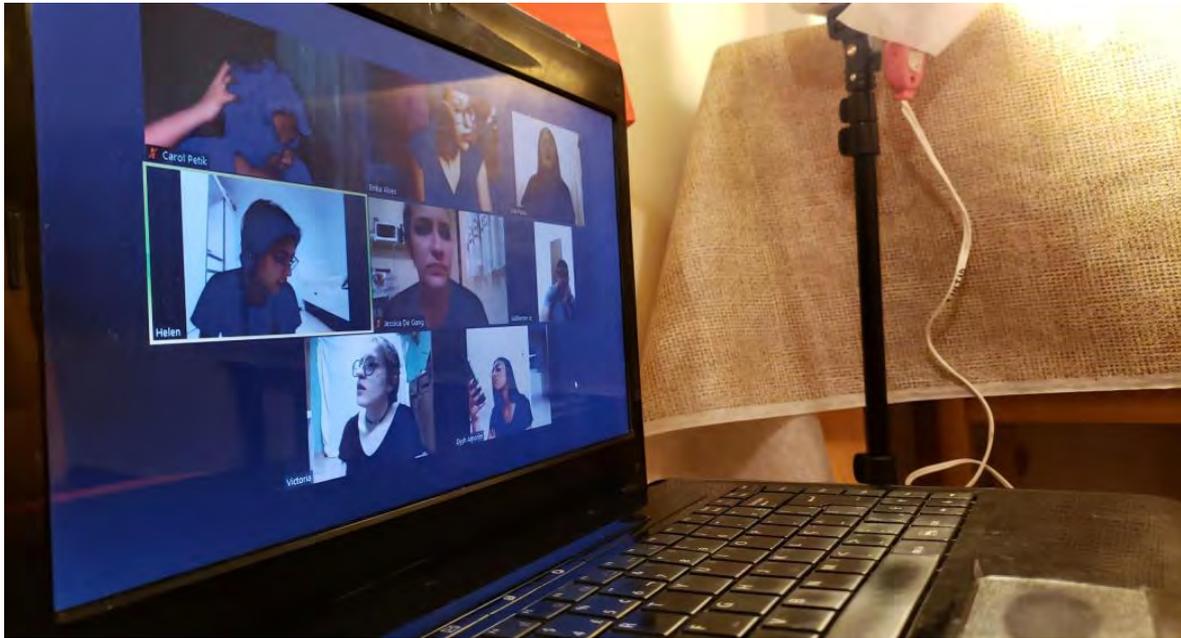


Figura 4 – Processo de filmagem do *EntreTelas*
Fonte: Imagem fotográfica de autoria de Flavio Claras (2020)

Uma dança que se remodela, mutável, em ambientes digitais e não-digitais simultaneamente, uma dança contemporânea e ubíqua, uma dança que abraça criadores e espectadores de forma mais emancipada, este é o terceiro tópico que desejamos abordar.

Ao criarmos pelas e para as telas, podemos estimular um modelo desejado de espectador emancipado que se aproxima dos pressupostos de Jacques Rancière (2012), como explica Marina Guzzo (2018, p. 99), “o espectador torna-se um sujeito não-passivo perante o objeto artístico, diferente daquele que só está a consumir e aplaudir a obra, é alguém que pode construir referências a partir de um manancial de objetos artísticos, culturais, sociais e políticos”. Um espectador que não está em frente aos palcos, mas sim em frente às telas, pode ser qualquer pessoa, diferente daquele público que se programou e pôde pagar para ir à um espetáculo de dança em um espaço teatral tradicional.

A emancipação desta relação, performance-criador-espectador, argumenta Rancière citado por Guzzo (2018, p. 99), é “sobretudo o poder de escolher entre uma imagem dominante e uma outra construída a partir de relações individuais, dos espaços e dos tempos que ela se apresenta”. O que a arte, neste caso a dança, pode fazer em alguma instância, mesmo que mínima, é mudar as hierarquias sensíveis do pensamento e da apreensão das obras e do ambiente virtual.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

Visto que *EntreTelas - uma videoconferdança* (figura 5) é uma espécie de sátira que fala sobre todos e todas nós e nossas vivências com a tecnologia, podemos fornecer aos envolvidos neste processo, artistas, criadores e espectadores, experiências singulares a partir desta diversidade de universos sensíveis.



Figura 5 – *EntreTelas* em seus múltiplos (des)enquadramentos

Fonte: *Print screen* de um excerto do vídeo *EntreTelas* – acervo da autora

E, no âmbito deste dispositivo maior, da vida pandêmica, das escolas formais e não-formais, da produção cultural, procuramos avidamente pelas ‘brechas’, neste caso, telas, para poder continuar sendo um grupo permeado de vivências diferentes e que produz obras diversas a partir das disparidades e não da equalização delas, em consonância com o entendimento de criação compartilhada de Tridapalli:

A criação compartilhada se tece pelas diferenças. No entanto, não as toma ou se fixa nelas separadamente. A experiência compartilhada, comunicativa e criativa como um modo do corpo aprender vai além do “acolher” e/ou “respeitar” as diferenças, já que reconhece os diferenciados modos do corpo se organizar e produz outros modos de dança com e a partir das singularidades. É nesse diálogo tenso entre diferenças, que uma produção criativa coletiva é gerada, e se torna partilhada. Sem comando único, sem transferência de informação, sem cópia de modelos pré-estabelecidos ou práticas nascidas das desigualdades de saberes (Tridapalli, 2008, p. 42).

Considero que o processo de criação do objeto empírico da presente investigação é uma materialização de como deixar produções acessíveis a pessoas reais através de um

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

coletivo que tenta, a todo tempo, continuar produzindo juntos e coletivamente. O processo de compor esta videodança foi o ponto de virada para entender que, videodançar envolve estar junto e que criar faz parte de nós, mesmo que por uma fresta, brecha, janela ou tela.

Considerações em Tela

A proposta deste artigo possibilitou elencar alguns documentos do processo – imagens fotográficas, *prints* de telas e estudos que embasaram o raciocínio aqui empreendido: o de relacionar o ato criativo ao ato educativo, quando o assunto/tema são as artes do corpo em media(ação) tecnológica em suas consequências artístico-culturais.

O artista, bem como o espectador de dança, geralmente é, também, um usuário da internet, de modo que os fluxos informacionais gestados em ambiência *on-off-line* geram consequências artístico-culturais. Isto é, o corpo que experiencia lógicas cognitivas em suas relações com e na internet (...) é o mesmo corpo que atende às demandas da vida *off-line*, de modo que há um cruzamento de lógicas de organização do pensamento, num fluxo de coafetações e cotransformações (Siedler, 2016, p. 31).

Nesta jornada reflexiva e investigativa do processo de criação da [vídeo]dança, o meu propósito maior foi discorrer sobre a possibilidade e viabilidade da utilização das artes do vídeo enquanto método ou metodologia de ensino-aprendizagem de Dança.

Neste sentido, percebo que a investigação se desenvolveu, e continua a se desenvolver, a partir da tríade temática: Corpo, Ensino da Dança e [Vídeo]dança, perpassando por tópicos que permeiam os enlaces entre Dança e Tecnologia, em conjunto com a criação compartilhada, processual e a educação estética.

Minhas hipóteses fulcrais, ou seja: a) a possibilidade de se aprender a dançar utilizando a [vídeo]dança como metodologia de ensino; b) a possibilidade de analisar os pressupostos de uma educação das Artes do Corpo com mediação da tecnologia; c) a viabilidade de se promover um ambiente de ensino-aprendizagem edificado na partilha e na cooperação durante o processo de criação artística; d) a plausibilidade de desenvolvimento de um espaço para incentivar diálogos críticos sobre produções audiovisuais, a partir da prática e de um olhar de perto e de dentro destas mídias tecnológicas, concretizaram-se como respostas positivas.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

Desta forma, durante a progressão da pesquisa foi possível perceber que, sim, é possível aprender a dançar, a partir da metodologia [vídeo]dança, a desenvolver a consciência corporal, atenção e potência aos movimentos aprendidos com mediação das telas. Mas, compreendemos também que aprender e ensinar Dança a partir de uma metodologia videodançante vai além das técnicas do movimento do corpo e da câmera em diálogo sincrônico. Aprender a [vídeo]dançar nestes processos, ora coletivos, ora individuais, tornou perceptível que é incabível encapsular as experiências de forma a apresentá-las como algo resumido a dados científicos.

O processo também nos possibilitou aguçar o olhar para as produções imagéticas nas redes sociais digitais que habitamos constantemente a partir das telas dos nossos DHMCM e questionar: *como isto foi produzido? Onde foi veiculado? Por que se apresenta desta forma? Para quem são estas obras?*

As práticas didático-artísticas se mostraram como uma forma de dar espaços para a voz destes corpos expressarem seus modos de ver o mundo, de favorecer a autonomia dos alunos e alunas e, de mesma maneira, aprender a negociar coletivamente a partir de suas singularidades. Emancipando, desta forma, não só os autores das obras audiovisuais, mas os espectadores que possuem um acesso expandido para as produções artísticas por se encontrarem navegando e interagindo nestes espaços digitais.

EntreTelas e Janelas – uma videoconferência é sobre implementar ferramentas para se descobrir caminhos na exposição de suas próprias vivências e expressões corporais, mas também é sobre construir conhecimento pela e para a Dança com mediação tecnológica, fazendo das telas e janelas virtuais, outros palcos para o corpo videodançar.

Referências

ARAÚJO, Leonardo Vasconcelos. Quem dera ser um peixe: entre a tática e a estratégia. In: Interprogramas de Mestrado da Cásper Líbero, 11. 2016, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2016. p.1-13. Disponível em: <https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2017/02/Leonardo-Araújo-UFC.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer** - vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2014.

FERNANDES, António Teixeira. **Para uma sociologia da cultura**. Porto: Campo das Letras, 1999.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

GUZZO, Marina Souza Lobo. Dança de Trisha Brown: heterotropia do corpo na cidade. In: BARRETO, Junia; FADUL, Telmo. (Org.) **Telalternativas**. São Paulo: Horizonte, 2018. p. 98-107.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade**: cultura e globalização. Petrópolis: Vozes, 2019.

KRAYCHETE ALVES, Erika. **EntreTelas**: uma videoconferência – YouTube , 2020. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1z2da7ik7yE>. Acesso em: 13 fev. 2024.

KRAYCHETE ALVES, Erika. **Entre Telas e Janelas**: um olhar ressignificado para o uso da Videodança como metodologia no ensino-aprendizagem em Dança. 2022. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/76352>. Acesso em: 13 fev. 2024.

LEMOS, André. Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 23-40, jul. 2007. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/97>. Acesso em: 30 jan. 2024.

MANOVICH, Lev. **Instagram and Contemporary Images**. 2017.

MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emanuele. **Artificial Aesthetics**: a critical guide to AI, media and design. 2023.

MARQUES, Marcelo Souza. Críticas al modelo jerarquizado de cultura: por un proyecto de democracia cultural para las políticas culturales públicas. **Rev. Estud. Soc.**, Bogotá, n. 53, p. 43-51, jul. 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/9240>. Acesso em 08 fev. 2024.

MOREIRA, José. Antônio; SCHLEMMER, Eliane. Por um Novo Conceito e Paradigma da Educação Digital OnLife. **Revista UFG - Revista da Universidade Federal de Goiás**. Goiás, v.20, n.1, p. 1-35, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/63438>. Acesso em: 03 fev. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea**: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Fortaleza: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília de Almeida. Artistic creation as semiotic process: the esthetic lure of final causes. **Semiotica - Journal of the International Association for Semiotic Studies** – Nº 102 (3/4), 1994, p. 225-235. Disponível em: https://www.academia.edu/7779337/Creation_as_a_semiotic_process. Acesso em 02 jan. 2024.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

A jornada de criação de uma [vídeo]dança: a imaginação e a narrativa educacional de um corpo entre telas e janelas digitais | Erika Kraychete Alves | p. 548-568

SALLES, Cecília de Almeida; ANASTÁCIO, Maria Guerra (Org.). **A diversidade dos estudos de processo no século XXI**. Salvador: EDUFBA, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leito imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013.

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SIEDLER, Elke. **Redesenhos políticos do corpo: uma análise dos meios de circulação e concepção da dança on e off-line**. 2016. 102 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Setor de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19137>. Acesso em: 24 jan. 2024.

SOUZA E SILVA, Adriana. Do ciber ao híbrido. Tecnologias móveis como interfaces de espaços híbridos. In: ARAÚJO, D. (Org.). **Imagem (Ir)realidade – comunicação e cibernídia**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2006, p. 21-51.

TRIDAPALLI, Gladistoni dos Santos. **Aprender Investigando: a educação em dança é criação compartilhada**. 2008. 96 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal do Bahia (UFBA), Salvador, 2008. Acesso em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8299/1/Dissertacao%20Gladistoni%20dos%20Santos%20Tridapalliseq.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

WOSNIAK, Cristiane. O corpo e as midi(ações) tecnológicas na emergência de novas subjetividades para a dança em ambientes digitais. Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação/ Intercom – região Sul, 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-0446-1.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2024.

WOSNIAK, Cristiane. A Educação, a Dança e a Pedagogia da Ubiquidade: reflexões sobre o corpo [e]m ações [vídeo]dançantes. In: GONÇALVES, J. C; GARANHANI, M. C; GONÇALVES, M. B. **Linguagem, corpo e estética na educação**. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 125-14.

Recebido em 13/02/2024

Aceito em 03/06/2024

A DOBRA DO PAPEL DA DANÇA NA RELAÇÃO DE ESTAR COM A CRIANÇA: ENTREVISTA COM UXA XAVIER

Juliana Zelenski Alves¹

Paula Petreca²

RESUMO: O presente texto apresenta uma conversa (in)formal, uma entrevista sensível e poética com a pesquisadora Uxa Xavier sobre a trajetória da artista-docente da dança na infância. A abordagem desta conversa passa também pelas problemáticas vividas durante a pandemia e as estratégias utilizadas para a criação do projeto daquele momento. A entrevista foi conduzida pelas pesquisadoras Juliana Zelenski Alves e Paula Petreca e foi realizada em formato *online*, integrando a série de entrevistas, produzida pelo *Ladeira a Bausch - Podcast sobre Dança* publicado nas plataformas de *podcast* em 1º de julho de 2021. O diálogo original foi transcrito e é aqui apresentado de modo a documentar e levantar perspectivas da Dança na infância a partir da experiência da artista-docente entrevistada em como a prática pedagógica de estar com as crianças permeia a criação em um ambiente frutífero para a imaginação.

Palavras-chave: Imaginação; Dança; Infância; *Ladeira a Bausch – Podcast sobre Dança*.

THE DOUBLE ROLE OF DANCE IN THE RELATIONSHIP OF BEING WITH THE CHILD: INTERVIEW WITH UXA XAVIER

ABSTRACT: This text presents an (in)formal, sensitive and poetic conversation with researcher Uxa Xavier about the trajectory of the dance artist-teacher in childhood. The approach also includes the problems experienced during the pandemic and the strategies used to create the project at that time. The interview was conducted by Juliana Zelenski Alves and Paula Petreca, it was carried out in an online format, integrating the series of interviews produced by *Ladeira a Bausch - Podcast sobre Dança* published on podcast platforms on July 1, 2021. The original dialogue was transcribed and is presented here in order to document and raise perspectives on Dance in childhood based on the interviewee's experience of how the pedagogical practice of being with children permeates creation in a fruitful environment for the imagination.

Keywords: Imagination; Dance; Infancy; *Ladeira a Bausch – Podcast sobre Dança*.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculada à linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs). Membro do grupo de pesquisa Labelit Laboratório de Estudos em Educação, Linguagens e Teatralidades (UFPR/CNPq). Mestre em Artes pelo Mestrado Profissional em Artes da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP) e Especialista em Dança (UNESPAR). Possui bacharelado e licenciatura em Dança (UNESPAR). Aperfeiçoou seus estudos e integrou a equipe transdisciplinar do C.E.M Centro Em Movimento em Lisboa, Portugal. É pesquisadora e artista-docente, idealizadora do *Ladeira a Bausch - Podcast sobre Dança* em parceria com Paula Petreca e proponente da Pesquisa Dança Volitiva e Arte – Educadora (PSS) da Secretaria de Educação do Paraná.

² Graduada em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (2005) e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2008). Bailarina, coreógrafa e professora de dança. Pesquisa Yoga, História da Dança e a Criação Autoral em Dança, lecionando regularmente em projetos como Escola de Dança de São Paulo - Fundação Teatro Municipal, Projeto Núcleo Luz/ Fábricas de Cultura - Governo do Estado de São Paulo e Escola Livre de Dança - Prefeitura Municipal de Santo André. Desenvolve em parceria com os artistas Ricardo Castro e Stephan Doitschinoff performances que pesquisam interações entre artes visuais e dança. Junto da bailarina Juliana Zelenski Alves concebe e idealiza o Podcast *Ladeira a Bausch*, com entrevistas sobre dança.

APRESENTAÇÃO

O presente texto, resultante de uma transcrição de entrevista realizada com a artista-docente Uxa Xavier (figura 1), apresenta uma conversa (in)formal, sensível e poética com a referida artista-pesquisadora. A entrevista, em si, foi conduzida pela pesquisadora Juliana Zelenski Alves e por Paula Carolina Petreca, no dia 1º de julho de 2021, no âmbito do projeto *Ladeira a Bausch - Podcast sobre Dança* – no formato *online*, integrando a série de entrevistas produzida pelo Podcast em questão. A entrevista foi inteiramente aqui transcrita, possibilitando a documentação e o levantamento de algumas perspectivas da Dança na infância, a partir da experiência da entrevistada, em torno da prática pedagógica de estar com as crianças, o que permeia a criação nas artes do corpo em um ambiente frutífero para a imaginação.



Figura 1 – Uxa Xavier

Fonte: imagem extraída do seu perfil no Portal MUD/Museu da Dança³

³ Imagem extraída do site: <https://portalmud.com.br/portal/colunista/uxa-xavier>. Acesso em: 24 fev. 2024.

Uxa Xavier atua como artista e pesquisadora de dança para e com as infâncias há quarenta anos. Especialista no Método Laban (Especialização pela USP), diretora do grupo *Lagartixa na Janela*⁴ (figura 2) professora convidada nos cursos *Arte na Educação/ Teoria e Prática Departamento de Música* da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e na pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance* da ESCH.



Figura 2 – Página do *Lagartixa na Janela* (Uxa Xavier)
Fonte: print da tela - <https://www.lagartixanajanela.com.br>

Uxa Xavier atua como artista-orientadora no programa Qualificação em Dança *Poesis/Gestão Cultural* do Estado de São Paulo, desde 2022. Atuou como coordenadora em projetos públicos como *Vocacional Dança* de 2008 a 2010 e *Iniciação Artística* de 2006 a 2008,

⁴ Criado em 2010, pela artista e educadora Uxa Xavier, o grupo *Lagartixa na Janela* tem como identidade estética apresentações em espaços não convencionais, como ruas, praças, parques e áreas externas de equipamentos culturais.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583 ambos projetos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Autora do livro “Mapas para dançar em muitos lugares” (2014)⁵ e do e-book “Ir Além”⁶.

Para além da conversa simpática, neste encontro, e do compartilhamento de ideias, esta entrevista é uma oportunidade de se discutir as estratégias de ensino e aprendizagem de dança na infância e especialmente sobre o papel do arte-educador em suas abordagens desde seu planejamento até suas práticas.

Essa discussão se aproxima também do desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado da autora Juliana Zelenski Alves desta Entrevista, para uma possível dança volitiva desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), especificamente na linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs).

O diálogo com Uxa Xavier (figura 2) contextualiza questões importantes para este estudo, principalmente na reflexão das estratégias possíveis, por exemplo: a imaginação, o não protagonismo do docente e o planejamento em relação à concretude da aprendizagem do ensino da dança entre o discente e o artista-docente-pesquisador.

Segue a entrevista, transcrita na íntegra.

Juliana - Bem vinda Uxa, muito prazer recebê-la aqui no *Podcast Ladeira a Bausch!*

Uxa - Muito bom, gente. Muito obrigada pelo convite, estou super honrada, com essa possibilidade de trocas, conversas e prosas.

Paula – Uxa, se apresenta pra gente. Quem você é? A gente sempre faz uma pergunta aqui na ladeira que é: Quem é você na ladeira?

Uxa - Escorregando como sempre, em total estado de escorregamento, deslizante. Meu nome é Uxa Xavier, trabalho com as infâncias no âmbito da dança já há 40 anos. É muito tempo, é emocionante. É uma trajetória de muitas práticas e experiências, muitos corpos que foram

⁵ Para maiores detalhes, consultar a obra: XAVIER, Uxa. *Mapas para dançar em muitos lugares*. São Paulo: Editora Patuá, 2014.

⁶ Para maiores informações sobre a obra, consultar o site do coletivo *Lagartixa na Janela* de Uxa Xavier, disponível em: <https://www.lagartixanajanela.com.br/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com
Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

me acompanhando nessa vida toda, que não só me acompanharam como me transformaram e me levaram para vários lugares de pesquisa e entendimento de dança. Entendimento de corpo, entendimento do que é infância e que ainda “estou em baixo deslizando”, aprendendo muita coisa com tudo isso. Atualmente, eu não estou mais dando aula, já faz 10 anos que não dou aula, agora como dizem lá no *Lagartixa* fico mendigando aula quando alguém precisa ser substituído. Não tenho mais turma fixa, mas estou numa situação bem profunda da pesquisa da dança com crianças e espaços abertos, junto com todos os performers do *Lagartixa na Janela*. Então, estamos aqui encerrando uma nova obra.

Paula - Nessa tua fala, já mudaram minhas perguntas, você falou algo tão importante na sua introdução, você faz dança com criança e não para criança, você não quer comentar um pouquinho isso?

Uxa - Claro que quero. Já na minha prática pedagógica em sala de aula, procuro manter uma relação onde eu não sou a protagonista da aula mas, eu construo uma relação de perguntas, provocações, como que eu vou junto com as crianças descobrindo caminhos. Claro que existe toda uma estrutura, todo um pensamento pedagógico do pensamento em dança; óbvio que não é uma coisa etérea é bem concreta, bem corporificada. Desde que eu comecei a trabalhar era uma coisa assim de estar no estado de coexistência com as crianças; de não me colocar como a ‘dona do saber’, nesse lugar de centralizar. Eu sempre tive na minha prática pedagógica um lugar de deriva dentro da aula, de entradas e saídas de observações, de troca, de provocações e construções. Isso já era pra mim estado de ‘estar com’ e não chegar e despejar um conteúdo para. Tem sua diferença, então quando resolvi depois de muitos anos que aquele processo de aula que para mim também era um espaço dramaturgicamente de criação tinha se esgotado no lugar de pesquisa, eu resolvi ir para rua. Porque eu queria viver outras qualidades de encontro e também uma relação de como que a dança com crianças também pode acontecer no espaço que não seja o espaço do teatro ou mesmo um espaço que ele já está formatado como um espaço pedagógico.

Então, ir para rua já me trazia essas perguntas, esses desafios, porque eu não tinha resposta nenhuma. Sempre que a gente vai entrar em uma pesquisa a gente não sabe o que pode acontecer, coisas muito interessantes podem acontecer, como também pode acontecer que experimentamos um caminho, mas é para outro lugar. Só que nisso se revelou um novo

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

mundo para mim, uma nova possibilidade de encontros e também com certeza um lugar de uma pesquisa de dramaturgia de corpo de dança nesse lugar que é o espaço urbano. Então o 'com', na verdade, ele funciona e opera nesse lugar... Será que respondi sua pergunta, Paula?

Paula - Responde e acho que a gente se sintoniza nesse campo aqui. Então, como foi Uxa? Você está finalizando um projeto que aconteceu em época de pandemia; como é que foi a rua com as crianças na pandemia?

Uxa - Não foi, né Paula! Esse projeto foi contemplado pelo edital de fomento e quando ele foi inscrito ainda não tinha a pandemia. Então, quando ele foi contemplado a gente estava em estado de choque com a pandemia, esse corpo assustado. Foi todo um caminho que a gente construiu muito junto. Para entender como que a gente poderia construir esse trabalho e mesmo as várias ações que foram acontecendo ao longo da pesquisa que faziam parte do projeto, porque tinha ação de encontro, de deslocamentos, tinha a deriva, as oficinas com as crianças, a residência com artistas. E aí foi um lugar de 'vamos ver como é que isso funciona', como todos nós nesse momento. Eu acho que foi a partir daí, que a gente começou a se mover. Esse projeto tinha claro, como sempre têm os projetos 'lagartixa'; ele fazia a pesquisa na rua e agora não tinha Rua. Então, a gente foi atrás de uma questão, que foi a primeira provocação que tem muito a ver com a construção dessa dramaturgia: a de que estamos de castigo; o que a gente faz quando a gente está de castigo? O que as crianças fazem quando elas estão de castigo? O que, no caso, foi desdobrando até chegar na questão: *o que você faz enquanto você espera?*

Então, todo esse trabalho foi construído nesse lugar de perguntas para as crianças de alguma forma isso já foi um meio de contato. Não no corpo mas, mais com as sensações e as percepções da criança na espera. Então, a gente vai construindo esse primeiro trabalho, porque isso também é um material muito forte do *Lagartixa na Janela*, que são as nossas memórias.

O que a gente fazia quando estava de castigo ou quando tinha que esperar? Este foi o primeiro dispositivo do trabalho e todo esse trabalho é composto por objetos que é uma coisa

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

totalmente nova para a gente. Então com o que a gente brinca, como que a gente brincava? O que a gente inventava com os objetos enquanto a gente estava em estado de espera?⁷

Paula - Sou muito sua fã, Uxa e estou achando muito sensível essa escuta da situação de uma não romantização. É o castigo, vamos lidar com isso e conversar sobre isso. Porque eu acho que às vezes o que me afasta do território da infância é esse lugar 'rosa e azul', que vai romantizando, que não olha para as questões que geram tensão, que geram frustração. Como se tudo fosse só no âmbito da satisfação.

Uxa - Do prazer!?! Porque o que é legal é que até a gente conversou muito sobre isso. Eu, com a minha experiência de duas filhas, que era assim: coloca a criança de castigo para ficar um tempo no quarto, quando você vai dizer que já pode sair do castigo. Negam, porque ali está mais legal. Porque construiu espaços de invenção, estados de invenção. Então, está de castigo mas, tem um monte de coisa, claro que existem várias 'qualidades' de castigo. Mas, nós estamos falando de várias qualidades, porque também existem castigos que estão ali no âmbito da violência, que não é o caso, porque a gente não entrou nesse lugar, mas a gente entrou no lugar dessa estrutura. A gente entrou no lugar do que é você estar no estado de espera e o que você inventa neste estado. Acho que isso não é só a criança, a gente também ficou no estado de espera e tivemos que inventar. Muita gente falou em reinventar e foi preciso eu não tentar me reinventar porque nem sei se eu consigo, mas criar outras invenções, abrir espaço para outras percepções e outras invenções. Então, eu concordo, porque a gente se inventa todo dia, então não é só por uma pandemia que a gente vai se reinventar. Pelo menos é o que eu percebo mas, o que que a gente pode inventar nesse estado de suspensão e de espera?

E foi muito engraçado porque depois do processo encaminhado a gente foi conversar com uma criança e perguntei para ele assim: *O que você faz enquanto você espera?* E ele virou pra mim e disse assim: eu me distraio.

⁷ Uxa Xavier se refere a uma performance referente a estas perguntas que se tornaram dispositivos para processo de criação e dramaturgia. As performances do coletivo podem ser acessadas a partir do site: <https://www.lagartixanajanela.com.br>. Acesso em: 20 fev. 2024.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

Então: a gente está finalizando esse processo nesse lugar e a gente já fez um compartilhamento com crianças e foi 'super legal', mas tudo aqui nesse "devir-tual" como estamos brincando ultimamente. Vamos lá!

Paula – Uxa, você tem acompanhado educadores. Você está acompanhando essa questão com as escolas, porque te ouvindo e refletindo sobre o que tá acontecendo, eu tenho a sensação de que a instituição na escola está muito resistente a inventar nessa pandemia e os educadores estão sendo penalizados de certa forma por isso.

Uxa - Assim, eu tenho tido, sim, diálogos com várias pessoas que me remetem, que me contam como está o estado das coisas na escola. Primeiro o susto e depois tudo é uma questão de uma adaptação enlouquecida, porque tem esse lugar de que "não pode parar". O que é uma doideira, que não possa inventar estar de um outro jeito. Tem que estar com aquele conteúdo, com aquele monte de coisa e como todo mundo foi se adaptando.

Então, o que eu vejo nesse caminho, a gente já está há um ano e tanto nessa história. É o primeiro processo de exaustão absurda dos professores para entender como é que vai operar e inventar esse jeito. Toda uma revelação social também de crianças que têm computador, algumas têm os seus dentro dos seus quartos e crianças que têm que dividir o celular com o irmão, com mãe, com tia, com tio... Então é uma loucura né? Porque eu estava lendo uma pesquisa da Luciana Hartmann se não me engano... Ela começou uma pesquisa um pouquinho antes da pandemia. Então, uma das questões que foram levantadas em entrevistas com crianças e que era: Mas por que não para tudo? Por que a gente tem que continuar fazendo as coisas desse jeito?

Pensando nessa questão de produtividade que a escola civilizatória tem, a gente sabe que as coisas estão acontecendo de uma forma extremamente fragmentada e como é que isso vai ser? Eu não sei, porque isso é uma coisa que a gente vai entender ao longo do tempo, quais são os efeitos colaterais disso. Pensando mais objetivamente na sua pergunta é claro que tudo isso está completamente ligado com um processo político, porque é todo esse sistema capitalista que precisa se sustentar seja numa escola pública como na escola privada.

Por exemplo, eu vi esses dias uma propaganda na televisão que eu fiquei chocada. Já tinha todo esse aparato tecnológico e pedagógico, então eles estão 10 mil anos à frente. Claro que é uma escola em que, provavelmente, a mensalidade é de 5.000 reais pra mais. [Paula

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

comenta: Sim, já faz um recorte social!]. Exatamente! Isso tudo que a gente está vivendo, a gente só vai entender daqui há um tempo, como é que isso vai reconfigurar, porque as escolas públicas, que a princípio iriam ter *tablet* para todos os alunos, estes nunca chegaram lá; algumas universidades públicas conseguiram. Sei que a Unicamp conseguiu, algumas outras também conseguiram. Mas isso você já vê que boa parte da população vai entrar no limbo, porque é uma insistência de um projeto que, de repente, não vai funcionar mais. A gente só está lidando com as emergências ainda.

Juliana - Eu estou aqui encantadíssima, me identifico muito. Tenho muitas perguntas, mas eu fiquei curiosa no que você já disse, quem sabe para acrescentar mais alguma coisa. No campo que eu tenho investigado com as crianças eu encontrei na manualidade; esse estado de presença, essa deriva que você falou, para não ser a protagonista da aula, a manualidade foi o que me despertou. Proponho construir corpos com papel, com o fio, linha. Essa é a minha estratégia, te ouvindo eu entendi que a estratégia de ir para rua acabava sendo essa mesma ideia de distribuir a atenção e criar esse não protagonismo, esse estado de deriva. Você tem algo a mais que você levou para rua depois da tua experiência de 40 anos com ensino e aprendizagem da dança com crianças?

Uxa - Quando eu levei para rua ficou mais como um estado de encontro e não como proposições. Porque todo o processo dramaturgico que o *Lagartixa na Janela* faz de construção de pesquisa é tudo, sempre, atravessado pelas crianças.

Por exemplo "O varal de nuvens"⁸ a gente fez uma parceria com uma escola que ficava ao lado da Praça das Corujas então a gente deu umas oficinas depois a gente levava as crianças para Praça, dançava com eles algumas estruturas que estavam mais organizadas, para ver como é que isso abria espaço de relação. Então, foi mais ou menos nesse lugar, tem uma coisa que é um pouco inverso por exemplo, o que a gente faz que é uma prática do *lagartixa*, ou seja, a gente trabalha também com oficinas e encontros pedagógicos onde têm as partituras como um dispositivo de uma investigação pedagógica em dança com as crianças. Como que a gente vai trazendo materiais, trazendo proposições, que fazem parte da performance, mas que também é um dispositivo pedagógico de conhecimento, de criação, de invenção em

⁸ *Varal das Nuvens* é um projeto derivado do *Lagartixa na Janela* e, cujo trecho de vídeo, pode ser consultado em: <https://www.youtube.com/watch?v=ETcfwNPdg4g>. Acesso em 19 fev. 2024.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

dança. Achei super interessante a forma de corporificar outros materiais nessa situação que você está dizendo e provavelmente depois disso levam as ideias para o corpo.

Juliana - O trabalho com as crianças é sempre um risco; você sempre tem que ser muito inventivo, porque você imagina uma coisa, mas na prática ela pode te surpreender e ser um escândalo que você nem imaginava ou ela pode ser um fracasso total e ir tudo por água abaixo. O que resta é consertar aqueles errinhos no próximo. Queria te perguntar quando algo desconcerta, quando acontece um perrengue em situação que você não estava à espera de uma proposta. Quais são as estratégias para responder a algumas perguntas desconcertantes? Você tem alguma coisa de pronto para lidar com essas situações?

Uxa - Eu não sei se tem 'de pronto', mas a gente vai, ao longo do tempo, entendendo qual é a dinâmica das crianças em uma sala de aula. E aí a gente vai ficando esperto. Mas, isso que você tá falando acho que tem muita ver com uma coisa de como a gente pensa e constrói um planejamento de aula e o que você dentro do seu lugar como professora e artista da dança sabe qual é o seu projeto. Cada turma tem uma dinâmica, tem uma cultura, tem um modo de ser na vida. E quando você tenta botar o seu planejamento para várias turmas a casa cai. Mas, como que a gente vai ao longo do tempo entendendo que primeiro se eu estou em relação, a coisa não vai cair, porque eu estou em relação, não estou em uma linha de força: vocês têm que fazer o que eu quero, mas eu estou em relação, então quando 'rolam os desvios' eu busco entender: o que aconteceu? Para onde este desvio do planejado levou? Então, tem um texto meu lá bem antigamente: "*Põe o dedo aqui*"⁹ que é um projeto que eu fiz junto com a Georgia [Lengos] que eu falo muito disso. A deriva do professor dentro de um estado de aula; ele tem que entrar e sair.

O estado de observação faz com que você entenda onde aconteceu uma coisa nova que pode levar para lugares super interessantes, ou aconteceu um conflito e que às vezes a gente precisa parar entender qual é esse conflito e como que a gente resolve. Por que isso fundamenta estar em relação, como seus enunciados em dança funcionam nisso.

⁹ Uxa Xavier se refere à publicação que organizou com as autoras Georgia Lengos, Nirvana Marinho e Kátia Godoy, em 2008. Para acesso à obra verificar o site/portal MUD – Museu da Dança disponível em: <https://portalmud.com.br/museudadanca/acervo-interna/materiais-graficos/e-flyer-danca-em-palavras-reflexoes-sobre-a-pesquisa-em-danca>. Acesso em: 20 fev. 2024.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

Por exemplo, nessa aula vou dedicar a trabalhar o espaço, vou construindo vários enunciados; a gente sempre tinha todo um processo de aquecimento que eram repetidos e nessa repetição, se descobria uma nova habilidade. A potência da repetição, não como treino, mas como investigação em dança. Quando trazia um enunciado espacial de dançar em lugares pequenininhos ou expandir o movimento como vai se deslocando, por exemplo, tem crianças que têm uma questão muito séria com a concentração e com a percepção de si e do seu próprio corpo; criança que tromba, que bate, que tropeça e incomoda o outro. Que pode dar confusão, dependendo do número de crianças que tem na sala. Então: como você recolhe isso e traz para um lugar de potencializar a observação do outro? Quantas cartas na manga a gente tem para poder estar em relação? E isso eu acredito muito que é tempo de experiência, mas sempre colocar a prática da observação. Lembro muito bem de duas alunas, quando eu tinha estúdio, que elas 'não se bicavam'; elas brigavam o tempo inteiro. Um dia eu resolvi fazer o seguinte: vou colocar as duas para criar uma coisa juntas, claro que ali junto delas perguntando. E de repente abriu uma porta que tinha uma super identidade entre elas, porque eram duas forças muito equalizadas: uma queria mandar e a outra não aceitava. Mas, como que a gente nesse lugar é também lugar de corpo, como é que a gente enxerga o corpo do outro, como que a gente abre isso? E elas fizeram uma coisa muito genial e as coisas entre elas se apaziguaram, porque esse conflito atrapalhava as outras crianças, enquanto elas mesmas se irritavam com essa disputa de liderança. São lugares que só a prática da observação e dos seus instrumentos de leitura do movimento e de corpo que vão te fazer entender essa dinâmica. Agora, se é uma aula onde o professor faz e o aluno repete, isso nem passa percebido, porque a sua disponibilidade é outra, porque nem é visto, a criança nem se coloca, ela fica ali no lugar de ter que repetir para ficar cada vez melhor. Então, são âmbitos muito distintos. Eu vejo que esses elementos, que fui trabalhando durante muitos anos, dialogam com a construção dramatúrgica disso, pelo menos de investigação da dança contemporânea.

Juliana - É muito interessante essa frase da prática de observação para continuar estar na relação! É uma riqueza!

Uxa - Converso muito com os meus alunos dos cursos em que dou aula. Todo planejamento é um processo de criação, se você como educador, seja do corpo, seja nas artes visuais, seja da

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

matemática, seja de todos os âmbitos, planejar é um processo criativo. Então, quando a gente se coloca nesse lugar eu acho que as coisas abrem, as janelas se abrem, porque você se dispõe a estar em relação e não em estado de domínio. Porque cansa ficar tentando dominar.

Juliana - Minha investigação nessa questão da manualidade, tento defender essa ideia de que além de ser uma criação é um estado de uma artesã de uma artífice. [Uxa: que interessante, um diálogo!] Em que você tem que ficar com a mão na massa para não fugir, não escapar da relação.

Uxa - Lembrei do Nicolay ele era marioneteiro, ele era de teatro de boneco.

Juliana - Fiquei com vontade de falar de uma aluna minha que foi o meu perrengue... A 'aluna', fazia violino, inglês na escola e seguia para a minha aula. Era uma aula de contraturno às 18h30, ela já estava cansada, não queria fazer nada, estava exausta. Então, toda aula no aquecimento de balé, todo mundo 'alinhadinho' nas barras ou no centro e ela estava dando voltas, correndo pela sala. [Uxa: ela estava dando depoimento dela assim...]. Fiquei a observando e a duas semanas da apresentação eu pensei: como não tinha muita liberdade para fazer cenário, para mudar muita coisa eu só pedi para colocar um balanço em $\frac{1}{4}$ do palco para a Júlia ficar se balançando e ela amou. Todas as colegas ficaram indignadas: como assim, ela nunca fez nada e ela ganha um balanço? Mas, ela ficou tão feliz e todos os outros fizeram o que escolheram fazer durante todos os ensaios e ela estava inteira, só naquele balanço durante a coreografia e muito realizada. [Uxa - Então: ela estava com, ela não estava ali como algo que não fazia parte, eu acho que é muito importante]. Foi um aprendizado pra mim e é claro que se eu conseguisse ouvir de cada aluno essa particularidade seria o ideal. Pois, ela precisou fazer muito porque era uma turma grande e aquela história de contraturno, fim do dia. E uma escola particular precisa cumprir certas expectativas, mas a conquista desta minha aluna foi muito importante para desconstruir.

Uxa - O que é um pouco o que estávamos conversando. O quanto que a criança também está propondo outras possibilidades e se você não tem os olhos para isso, ela poderia ter saído do espetáculo porque a ação dela não caberia.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com
Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

Juliana - O balanço acabou modificando todo o espetáculo, permeou todas as outras coreografias. Foi riquíssima a experiência.

Uxa – Então? Mas isso é a prova de como ‘estar com’ também é um processo de criação de quem está dando aula. Quando você está aberto para viver outras provocações que virão dos alunos, porque senão sua aula será sempre igual. E qual é a sua ética em relação à criação e em relação à infância? Está tudo dentro, você leu o que ela disse e de certa forma é sobre criar um outro campo para ela.

Juliana - Especialmente para não responder a algo que não é aquilo que se propõe a arte, a dança. Se eu a oprimisse: Fica aqui ou então saia. Completamente ao contrário daquilo que se propõe exatamente a dança, a arte, o movimento.

Uxa - Exatamente, do errado e do certo. O que é errado? Vamos na errância, vamos errar mais!

Paula - Uxa, a gente tem esse exercício de tentar descrever um movimento, um gesto ou até uma cena de espetáculo. Fazer esse exercício de dançar em palavras. Não sei se você quer áudio-descrever algo do espetáculo atual que ninguém viu ainda.

Uxa - Do atual ainda não, mas posso falar de outros. A gente está agora fazendo uma residência com artistas e com crianças. Então, eu vou descrever aqui uma partitura do "*Breves*"¹⁰. A gente trabalhou tanto com as crianças como com os adultos e tem um eBook disponível lá no site do *lagartixa* para todos os criadores e educadores usarem com as crianças.

Então, vou aqui dançar com o gesto da minha voz a "*Partitura das Medidas*" que é muito legal: Eu dei 3.500 passos até chegar aqui, meus pés são grandes por isso os meus

¹⁰ Uxa Xavier se refere ao espetáculo *Breves Partituras para Muitas Calçadas* em que constrói relações com o espaço urbano em sua configuração territorial, criando assim um diálogo com o público, que se inicia pela contemplação estética, abrindo espaços para o encontro e interação com as performers. O objeto relacional escolhido para esta performance é o giz, objeto que remete à infância e que cria caminhos ou espaços imaginários e por sua efemeridade, acaba por imprimir rastros no espaço urbano. Para maiores informações, consultar o site *Canal Aberto* disponível em: <https://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/grupo-lagartixa-na-janela-apresenta-breve>. Acesso em: 20 fev. 2024.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com
Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

passos foram mais rápidos. Aqui onde estão os meus pés, passa o Trópico de Capricórnio, que vai se encontrar com o Trópico de Câncer e o meu corpo vai ficar bem no meio entre os trópicos. Quantos dedos cabem no meu corpo e quantos palmos de mão cabe na sua cabeça?

Juliana - Que lindo, fiquei aqui medindo. Criei uma imagem na imaginação de corpos com muitas palmas, uma cabeça com muitas palmas, corpo cheio de dedos.

Uxa - Quem faz é a Tatiana Cotrim e que foi ativada pela memória dela de contar passos enquanto andava na infância. Você pode encontrar esse e-book no nosso site. Lá tem várias janelinhas e tem uma que se chama *e-book*. Tem a propaganda do "*Mapas para dançar em muitos lugares*" que é um outro livro que eu criei a partir dos poemas cinéticos. Esse é um livro físico que ainda tem alguns exemplares para serem vendidos e depois eu resolvi fazer um e-book, para disponibilizar para todo mundo. Então, ele está lá e é só a pessoa abrir e usar. É sobre isso que eu estava falando antes Ju; como a própria performance, também ela, se transforma em um material pedagógico de investigação e pesquisa em dança. Chama-se "Ir Além", um material público é para ser usado, brincado, dançado e tudo mais.

Juliana - Que delícia de conversa Uxa, muito agradecida!

Paula - Obrigada Uxa, um prazer te ouvir como sempre!

Uxa - Eu que agradeço meninas, boa dupla vocês duas, maravilha esse projeto que ele tenha muito sucesso e que passeie muito por esse "devir-tual" por aí.

Referências

Breves Partituras para Muitas Calçadas. Projeto derivado do Lagartixa na Janela e, cujo trecho de vídeo, pode ser consultado em: <https://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/grupo-lagartixa-na-janela-apresenta-breve>. Acesso em: 20 fev. 2024.

Lagartixa na Janela disponível em: <https://www.lagartixanajanela.com.br/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

A dobra do papel da dança na relação de estar com a criança: entrevista com
Uxa Xavier | Juliana Zelensqui Alves; Paula Petreca | p. 569-583

Varal das Nuvens. Projeto derivado do Lagartixa na Janela e, cujo trecho de vídeo, pode ser consultado em: <https://www.youtube.com/watch?v=ETcfwNPdg4g> . Acesso em 19 fev. 2024.

XAVIER, Uxa. **Mapas para dançar em muitos lugares**. São Paulo: Editora Patuá, 2014.

XAVIER, Uxa. LENGOS, Georgia. MARINHO, Nirvana. GODOY, Kátia. Dança em Palavras – Reflexões sobre a pesquisa em dança – 2008. In: site/portal MUD – Museu da Dança disponível em: <https://portalmud.com.br/museudadanca/acervo-interna/materiais-graficos/e-flyer-danca-em-palavras-reflexoes-sobre-a-pesquisa-em-danca> Acesso em: 20 fev. 2024.

Recebido em 01/03/2024

Aceito em 14/05/2024