

O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes (SANTOS, 2002, p. 63).

A desumanização das construções e dos indivíduos cria um aspecto de artificialidade dos objetos e das ações, afastando os sujeitos e os lugares de suas finalidades verdadeiras. Os *fixos* de Santos (2002), mencionados anteriormente, são os *sistemas de objetos* e os *fluxos os sistemas de ações*. A sugestão do geógrafo é deveras curiosa, pois considera que o espaço geográfico é formado, dentre outros elementos, pelas *ações* que ali se desenvolvem. Associe este postulado ao estudo da performance, já que esta linguagem trabalha com *ações* (fluxos) que acontecem em um determinado *ponto do espaço* (fixo). É possível perceber em Santos (2002) uma sensação de estranhamento com o espaço geográfico, artificial e despersonalizado, da qual compartilha também Bauman (2009, p. 86), ao discorrer sobre a “cidade como campo de batalha”. O sociólogo apresenta o espaço urbano como púlpito da vigilância e da violência, tornando possível um paralelo – um tanto quanto pessimista – com Santos (2002), que menciona a pólis como um espaço povoado por sistemas artificializantes.

A cidade, passível de ser interpretada e habitada a partir de diversas experiências subjetivas individuais, para as experimentações performativas realizadas se mostrou como uma entidade anômala e amórfica. Embora possua uma estrutura arquitetônica estabelecida por sua disposição pelo espaço, percebi através das experimentações – e em conjunto com o pensamento de De Certeau (1998) – que o movimento diário e coletivo dos habitantes da urbe é imprevisível e potente criador de narrativas pessoais. A cidade cria o contexto urbano que, por sua vez, é detentor da liquidez de Bauman (2001) e palco para a circulação dos emblemas de Lepecki (2012). Esse contexto, além de entidade também pode ser encarado como interface, que, segundo a urbanista Marina Medeiros (2014, p. 27) pode ser definida como “uma ‘zona’ de comunicação entre dois sistemas, espécie de fronteira que estabelece/possibilita o contato entre meios heterogêneos”. Entender a cidade como uma interface, uma mediadora, através da qual os indivíduos agem em busca de outros acessos e encontros é compreender a potência poética subestimada e escondida dos centros urbanos, pontos de encontro e de transfusão – transmutação do rotineiro em poesias do efêmero; isso e outros assombros são as performances executáveis nas ruas das cidades.

MICRO E MACRO: A CIDADE COMO DRAMATURGIA E A CIDADE COMO DRAMATURGA

Portando estas diferentes perspectivas já mencionadas sobre ambiente urbano, foram realizadas aproximadamente cinquenta ações performativas nos centros de Campinas (SP), Passos (MG) e Praga (República Tcheca) a fim de se criar um diálogo entre ação artística e espaço urbano, como também de friccionar o público participante com suas próprias capacidades comunicacionais não verbais. Não é espantoso dizer, naturalmente, que cada local acolheu as ações de forma diferente, tendo em vista a amplitude e a variedade das arquiteturas, inclusive, culturais de cada

cidade e/ou região. O modo como cada espaço recebeu as intervenções é fruto dos diferentes contextos e das diversas narrativas presentes em cada local, o que mostra que cada cidade possui influências históricas e sociológicas sobre as quais se inscrevem as ações de seus habitantes. Através das repetições e reperformances⁵ realizadas em cada ambiente, foi possível perceber uma relação intrigante que fugia à elaboração prévia da práxis e ao seu domínio teórico-conceitual, embora pudesse ser analisada através dele. Pude perceber um aspecto dramático da cidade que influenciava a fruição das ações tanto por mim, enquanto performer propositivo, quanto pelos participantes transeuntes. Os espaços de passagem dos grandes centros das cidades, carregados de narrativas pessoais e anônimas, tornavam-se potencializadores dos encontros ocasionados por cada ação proposta. Assim, cada vez mais se revelava uma cidade que falava por si mesma e que também influenciava e coordenava a ação daqueles que por ela trespassavam. Associao a ideia de organização das ações – seguindo o pensamento presente em *Poética* de Aristóteles (2008) – dos cidadãos e dos transeuntes com a noção de dramaturgia, o que possibilita tornar a cidade simultaneamente dramaturgia e dramaturgo, como discutirei adiante.

Ao longo das repetições das ações performativas pertencentes à série *GRÁTIS*, comecei a perceber que alguns campos de significação eram criados involuntariamente. Tais campos semânticos e inconscientes⁶ estão diretamente relacionados às ideias de indivíduo e de coletivo, já mencionadas anteriormente, uma vez que se assemelham a estruturas dramáticas criadas em consequência dos movimentos e das intenções daqueles indivíduos que participam das ações. Esses mesmos campos semânticos podem ser vistos como manifestações dramáticas da cidade que evocam memórias, materializam intenções e escrevem na “cena”⁷. Para que entendamos, contudo, quais são esses campos de significação mencionados, faz-se necessário que compreendamos a ideia de dramaturgia enquanto campo poético expandido, distante da faceta teatral tradicional de dramaturgia como o texto escrito de uma peça, por exemplo.

José Sanchez (2011), pesquisador no campo da teatralidade, sugere que a noção de dramaturgia expandida atenua as fronteiras que separam a escrita cênica em palavras da escrita cênica pelo movimento, pela ação (cênica e/ou performática), pela voz, pelas visualidades, pela iluminação, etc. Passa-se a compreender, portanto, como dramaturgia tudo aquilo que corrobora

5 A reperformance é um processo de repetição de uma ação, e por repetição me refiro à recriação das condições originais que possibilita situações e experiências novas, uma vez que é impossível – e até indesejável – reproduzir qualquer ação performativa exatamente como ela se deu no tempo e no espaço. A performer Marina Abramović (2007) introduziu a reperformance no campo da *performance art* e, além de ter discutido teoricamente essa prática, utilizou-a intensamente em seus trabalhos. Segundo a artista, reperformar “poderia dar à arte da performance [...] uma fundamentação estável na história da arte [...] e garantiria uma posição mais clara para a performance como uma disciplina mais artística” (ABRAMOVIĆ, 2007, p. 11). Reperformar é, portanto, recriar estruturalmente algo já realizado, permitindo que o novo se manifeste através de um esquema já conhecido. Essa prática ocupou um lugar central em minhas experiências por ter sido a chave para novas descobertas a partir de materiais minimamente já explorados.

6 Inconscientes, pois, em se tratando de cidade e de movimentos coletivos, os campos de significação criados pela massa de pessoas que se deslocam e interagem entre si são resultados involuntários do agir dos indivíduos. São inconscientes, pois esses mesmos campos não são objetos de reflexão lúcida por cada um dos seus emissores, pelo contrário, são resultados das interferências coletivas e desordenadas daqueles que interagem.

7 Aqui compreende-se a cena enquanto “cena expandida” (MONTEIRO, 2016) visto que não se trata de uma representação teatral convencional, mas de uma experiência pessoal e autobiográfica baseada no agir efetivo, real e subjetivo.

para a produção de sentido em uma obra e não apenas os vestígios materiais produtores de nexos – como o texto escrito. Encarando como acontecimentos dramáticos todos os elementos que juntos conferem determinados contextos e perspectivas a uma obra, podemos encontrar a todo instante as dramaturgias do cotidiano, verdadeiras escrituras que são feitas pelos corpos, pelos sons, pelas palavras e até pelas *escolhas* realizadas no dia-a-dia por cada indivíduo. Nessa perspectiva, entende-se que o cotidiano do indivíduo e o do coletivo compõem dramaturgias particulares que se somam e se cruzam no espaço-tempo da cidade, criando um tecido complexo e recheado de narrativas pessoais, sociais, históricas, políticas e, conseqüentemente, performáticas.

Uma vez compreendida a potência dramática das narrativas urbanas cotidianas, torna-se possível a compreensão dos mencionados campos de significação proporcionados pela cidade. Um desses campos são o que chamei de *microdramaturgias*, ou seja, manifestações involuntárias das dramaturgias pessoais enfatizadas pela interface da cidade, bem como por seus movimentos cotidianos. Proponho o termo *microdramaturgias* para designar as linhas narrativas advindas das partituras executadas por cada participante de uma ação performativa. Por partitura compreendo quaisquer escolhas de movimento, seja ele físico-mecânico, sonoro/verbal, de intenção e até de sentido (quando, pela intenção, deslocam-se ou faz-se deslocarem interpretações). A atriz Natacha Dias, ao discutir ação, partitura e impulso, menciona que:

Declaradamente inspirada na terminologia musical, a noção de Partitura tinha, para Stanislávski (1988, p. 120)⁸, a função de identificar algo composto de pequenas e grandes partes, as notas e os acordes e as passagens entre esses, entre as quais se fixam as sensações (DIAS, 2017, p. 70).

Em termos diretos, seriam *microdramaturgias* os significados individuais gerados por cada pessoa participante de uma ação performativa, levando-se em consideração que tais significados são oriundos da forma como o corpo dessa mesma pessoa se expressa em relação a outro corpo. O estudioso da performance Jorge Glusberg (2009) nos fala sobre a potência do corpo do performer enquanto instrumento semiótico capaz de transformar a realidade pela experiência. Entendendo o corpo como este campo aberto de significados, pode-se dizer que cada ação ou intenção expressa por ele desenha no espaço cênico um subtexto pessoal e, por vezes, inconsciente. Esse subtexto consiste em pequenas dramaturgias subjetivas e simbólicas capazes de orientarem e alterarem os rumos de uma ação em andamento, dada a potência simbiótica e cênica de tais dramaturgias.

A partir das práticas compostas por ações performativas relacionais, tornou-se evidente o processo de criação e de interação das *microdramaturgias* para com os indivíduos envolvidos na obra. Como exemplo, atenhamo-nos novamente à ação *Olhos – GRÁTIS* (figura 02, adiante), originada do desejo de se criar um ambiente favorável à exploração de novos modos de comunicação humana – nesse caso, utilizando-se o olhar. Em *Olhos – GRÁTIS* duas pessoas, sentadas uma em frente à outra, olham-se enquanto o participante-transeunte escuta por fones de ouvidos uma gravação que o

8 STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

performer propositor preparou previamente. Nessa relação, tem-se tempo para olhar e escutar com calma, sem se pronunciar verbalmente ou enunciar frases corriqueiras – há apenas o contato visual que orienta e dá vazão a pequenas ações-partituras improvisadas de acordo com a necessidade e vontade de cada um dos envolvidos. O performer propositor, sentado em uma das duas cadeiras alocadas no espaço, geralmente se move de forma a obter diversos pontos de vista da pessoa em sua frente, sem, contudo, desligar-se do olhar dela. Nessa ação performativa é possível visualizar com clareza o modo como as partituras corporais se transformam em dramaturgias que inscrevem os dois corpos em um contexto simbólico e escrevem, da mesma forma, no espaço através das ações físicas. As *microdramaturgias* são, portanto, esses rastros originários das improvisações e que afetam tanto quem propõe as partituras subjetivas quanto quem as recebe. As dramaturgias que surgem com os indivíduos (performer propositor e participante cocriador) e que se potencializam nas interações deles evocam um espaço de expressão e de relação, visto que são impressões subjetivas do ser que as emana. Tais impressões são captadas e ressignificadas por aquele que senta à frente e que, ao responder, também expressa sua própria *microdramaturgia*, personalizada e impregnada de suas próprias vontades.

Ao passo que as *microdramaturgias* se relacionam com cada indivíduo que as produz, as *macrodramaturgias* possuem outra caracterização. Anteriormente foi mencionada a relação indivíduo-coletivo, novamente evocada aqui para auxiliar na compreensão das dramaturgias orientadas pelo contexto urbano. Sendo as *microdramaturgias* relativas aos indivíduos em suas esferas pessoais, as *macrodramaturgias* se relacionam com a esfera coletiva e genérica que são as grandes massas e os movimentos que elas realizam, ou seja, a coreopolítica urbana. O que pôde ser percebido a partir das experiências performativas nas ruas é que o grande vai-e-vem das pessoas nas avenidas e nos calçadões gera uma rede de micronarrativas que se relacionam, afinizando-se e tensionando-se através de interações diversas. Toda a potência simbólica e subjetiva das micronarrativas são postas em intensa fricção quando corpos se relacionam em um espaço compartilhado – e público, neste caso.

Os vetores desenhados pelos corpos quando se locomovem, as intenções explicitadas através de suas ações, as distâncias espaciais entre eles, todos esses caracteres corroboram para a correlação das *microdramaturgias*. Em se tratando de proximidade entre corpos e relações semióticas produzidas por ela, Edward Hall (2005), antropólogo estadunidense e pesquisador cultural, ao explanar sobre a proxêmica sugere que o comportamento humano é afetado pela maior ou menor distância entre os corpos, gerando efeitos sígnicos. Em outras palavras, as distâncias e/ou proximidades entre os corpos afetam a esfera de significados inerente a cada indivíduo e suas expressões de intimidade. A partir desse pensamento, podemos perceber com mais clareza a potência das interações das *microdramaturgias* dos indivíduos que se relacionam espacialmente. Essa intensa interação dá origem à *macrodramaturgia*, uma espécie de escritura performativa da entidade cidade que fala através do movimento de seus habitantes. Essa dramaturgia geral é, portanto, a

somatória das diversas dramaturgias específicas em interação, criando um tecido dramático que, quando em relação com a intervenção artística urbana, transforma-se em um terreno fértil para o improviso necessário à arte performance nas ruas da cidade. Além de geral, a *macrodramaturgia* também é simbólica, espontânea, imprevisível e, por consequência, improvisacional. Percebo que ela se manifesta de forma inconsciente e afeta os indivíduos também dessa forma, tal qual os fluxos – as ações – afetam os fixos – as arquiteturas e seus elementos concretos – e os modificam, criando espaços mais ou menos adaptados às necessidades daqueles que os utilizam.

Figura 02 - Ação *Olhos – GRÁTIS*



Fonte: acervo pessoal do autor, Campinas (São Paulo), 18/09/2018.

A *macrodramaturgia* transforma a arquitetura urbana violenta de Bauman (2009) em um emaranhado de poéticas e vivências pessoais, incontroláveis e hiperestimulantes, contrapondo – ou, pelo menos, ponderando – a visão pessimista do autor com a possibilidade de troca, ponto característico da ideia de *macrodramaturgia*. Ações como *Olhos – GRÁTIS* materializam essa ponderação, fornecendo uma possibilidade de cidade não apenas interessante aos seus habitantes, mas provável de surpresas, encontros e compartilhamentos.

Em *Olhos – GRÁTIS* a *macrodramaturgia* se manifesta através dos estímulos recebidos pelos participantes e advindos da massa de transeuntes que passam pelo local da ação observando-a como se fossem “espectadores”. Nesse caso, além das interferências *microdramatúrgicas* de cada um dos transeuntes-observadores, pode-se perceber também a interferência de uma atmosfera geral resultante do aglomerado de todas aquelas pessoas tencionando objetivos distintos. Sendo essa atmosfera a *macrodramaturgia*, são gerados estados e provocadas ações e/ou reações nos participantes, que passam a sentir segurança, desconforto, medo, excitação ou qualquer outra sensação de acordo com o que a *macrodramaturgia* de determinado espaço e momento sugerir.

A partir dessas reflexões, fica evidente o aspecto dramatúrgico da cidade, essa entidade-interface pela qual se desenrolam os acontecimentos cotidianos e que acolhe os movimentos de seus indivíduos, assumindo o papel de dramaturgia e de dramaturga. Quando um transeunte se senta e se torna participante de *Olhos – GRÁTIS* a cidade opera como dramaturga, uma vez que um indivíduo, fruto direto do ambiente urbano, através de suas *microdramaturgias* interfere e opera mudanças na linha de ação de outro indivíduo, alterando sua trama. Por outro lado, quando a atmosfera *macrodramatúrgica* afeta a atuação dos performers, pode-se entender que a cidade opera como dramaturgia, visto que oferece uma gama de narrativas com as quais os atuantes podem se conectar, friccionando histórias pessoais com criações narrativas relacionais produzidas pela performance. Ambos os aspectos de dramaturgia e de dramaturga operam tanto em simultaneidade quanto em independência, estabelecendo efeitos diversos e inesperados.

OLHOS – GRÁTIS: UM DERIVADO DA URBE (RE)DESCOBERTO PELA REPETIÇÃO

A repetição, enquanto reperformance, teve um papel fundamental para as observações a respeito das *microdramaturgias* e *macrodramaturgias*. O repetir surgiu naturalmente, de forma a possibilitar novos encontros com novos transeuntes, mas, com o tempo, tornou-se tão recorrente e necessário que foi incorporado ao estudo como método. A repetição foi utilizada como um modo de reinventar o que já era conhecido conceitualmente – como as próprias estruturas das ações –, mas sempre desconhecido na prática. Quando nascia uma ação performativa, ela era reperformada diversas vezes para que fossem testados seus limites (caso existissem), suas possibilidades, seus perigos e suas fragilidades. É curioso perceber como as experimentações e suas repetições foram sendo (re)significadas de acordo com os espaços, tempos e pessoas nos quais e com as quais aconteciam. A repetição tornou-se o método para encontrar a novidade no já sabido; toda ação reperformada era nova em sua totalidade. Ainda que o espaço fosse o mesmo, ou a hora do dia fosse quase a “mesma”: a atmosfera era outra, os participantes eram outros e eu mesmo era outro. A presença – do performer e dos participantes cocriadores – é uma entidade altamente mutável, tal como as dramaturgias e a própria conjuntura das cidades.

A série *GRÁTIS*, por se comunicar facilmente com aqueles que dela participaram, tornou-se o principal espaço de estudo, de percepção prática e teórica, e de encontro. *Olhos – GRÁTIS*, por sua vez, como ação-síntese da série inaugurou possibilidades relacionais e conceituais que foram amplamente recriadas em outras ações performativas. O poder sintético dessa ação, sua praticidade no transporte e o efeito que causou nos participantes foram os motivos que fizeram dela o principal experimento da série, a qual fora expandida de forma a abarcar diferentes estímulos sensoriais. Devido ao fato de *Olhos – GRÁTIS* ter sido um dos mais vigorosos e potentes frutos da investigação performativa nas ruas, a abordagem deste artigo repousa quase unicamente sobre ela. O espaço performático em que se dava, no meio de calçadas e vias de pedestres, pode ser comparado a um eremitério – lugar para o qual se ausenta a figura do eremita, aquele que se distancia de todo e qualquer indivíduo para encontrar a resposta dentro de si mesmo, em isolamento. Contudo, ao instalar-se neste eremitério performativo, o participante de *Olhos – GRÁTIS*, uma espécie de eremita da urbe, percebe que aquele sobre o qual ele deve debruçar-se para encontrar respostas não é ele mesmo, mas um outro, muito frequentemente anônimo e novo. A ação trata sobre esse encontro de individualidades entre si, e delas mesmas com a arquitetura urbana, friccionando os fluxos contra os fixos, o orgânico contra o concreto. Há uma criativa elaboração de novas possibilidades *coreopolíticas* a partir do local em que a ação se instala, sugerindo aos transeuntes novas dinâmicas de deslocamento. Há também atrito com a *coreopolícia*, que sempre se põe em estado de alerta ao ver dois corpos ocupando calmamente lugares supostamente de passagem. Acima de tudo, as ações executadas buscaram estabelecer conexão, comunicar-se, afetar e permitir afetação pelas dramaturgias internas e externas, *micro*s e *macro*s, fazendo ecoar em cada um o poder dramático dessa controversa e poética entidade chamada cidade.

Por fim, o contexto urbano – marcado pelos contrastes inevitáveis do cotidiano – armazena em si uma força transformadora passível de ser acessada pelas práticas performativas que se propõem a lançar um novo olhar ao rotineiro. As coreografias sociais, como nos aponta André Lepecki (2012), têm a capacidade de serem verdadeiras pontes metafóricas a partir das quais se constrói uma nova visão de mundo, ampliando nossas interações com ele ao valer-nos de novas práxis, novas trajetórias e novos pensares enquanto indivíduos urbanos. O paradigma da cidade fronteira, sempre à espreita numa vigília eterna aparatada por dispositivos de controle e, acima de tudo, artificial em sua essência é exatamente o modelo de cidade que aniquila todas as formas de experiências reais, significantes e transgressoras por natureza. Utilizar os fixos da cidade em consonância com uma prática libertária dos fluxos caracteriza um esforço por criar novas dinâmicas de movimento e de pensamento do urbano, possibilitando o brotar de relações coletivas marcadas por uma coreografia política menos vigilante e mais instigante, menos delimitada e mais deleitada. Acreditamos que a arte da performance possibilita transpor essas fronteiras já naturalizadas e que, por um olhar puramente político, estão ainda muito distantes de serem superadas. Daí a importância do cultivo das dramaturgias do cotidiano, narrativas que nos conectam enquanto indivíduos e enquanto corpo

social. Operar tais dramaturgias nos apresenta, portanto, um panorama privilegiado do cenário urbano e das potências de suas transformações.

Assim sendo, faz-se importante compreender o espaço urbano como um misto que fricciona narrativas individuais e coletivas e que, tais narrativas, sendo verdadeiras dramaturgias, influenciam no curso das performances, não somente das já planejadas, mas de todas aquelas que se desenrolam pelas ruas. A interface da cidade, alvo de diversas reflexões e cenário para tensões culturais, históricas e políticas, revela o seu cunho performático ao se mostrar produtora de histórias reais, compartilhando dramaturgias vivas, subjetivas e sensíveis.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina. **Seven easy pieces**. Milão: Charta, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DIAS, Natacha. Ação, partitura e impulso – Traços tangíveis de uma linhagem invisível entre Stanislávski e Grotowski. **Caderno de Registro Macu** [on-line]. 2017, n. 10, p. 64-73. ISSN: 2238-9334. Recuperado de: <<https://www.macunaima.com.br/blog/caderno-de-registro-macu/>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do Lume** [on-line]. 2013, n. 4, p. 1-11. ISSN: 2316-8366. Recuperado de: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

FRAGOSO, Tiago. Modernidade líquida e liberdade consumidora: o pensamento crítico de Zygmunt Bauman. **Revista Perspectivas Sociais** [on-line]. 2011, n. 1, p. 109-124. ISSN: 2317-7438. Recuperado de: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/percsoc/article/viewFile/2344/2197>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOULART, José Ricardo. **A artista (ainda) está presente? Performance e aura, reprodutibilidade e reperformance em Marina Abramović**. 2016. 198 f. Dissertação (mestrado em Teatro) – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

HALL, Edward T. As distâncias no ser humano, In: HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Lisboa: Relógio D'Água, 1986 (p. 133-148).

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. **Ilha (Revista de Antropologia)** [on-line]. 2012, v. 13, n. 1, p. 41-60. ISSN: 2175-8034. Recuperado de: <<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MEDEIROS, Marina L. **A cidade como interface: experimentações em realidade aumentada no espaço urbano**. 2014. 121 f. Dissertação (mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MONTEIRO, Gabriela. A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**. [on-line]. 2016, v. 3, n. 1, p. 37-49. ISSN: 2357-9978. Recuperado de: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427/6806>>. Acesso em: 26 set. 2020.

NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances**. London: Palgrave Macmillan UK, 2013.

SANCHEZ, J. A. Dramaturgy in an expanded field. In: BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J. (Ed.). **Repensar la dramaturgia: errancia y transformación**. Murcia: CENCDOC, 2011 (p. 39-57).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SCIALOM, Melina. **A prática-como-pesquisa nas artes da cena**: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. 2020, no prelo.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 20/08/2020

2 SESSÃO OUTROS TEMAS OTHER THEMES



2

SESSÃO OUTROS TEMAS

OTHER THEMES

A Seção 'Outros Temas', que recebe trabalhos em fluxo contínuo, tem início com o artigo intitulado *A Fenomenologia de Merleau-Ponty e a arte relacional do século XX*: pressupostos para a expansão do conceito de espaço cênico, do autor Paulo Vinícius Alves. A partir de alguns conceitos filosóficos de Merleau-Ponty, o autor intenta relacioná-los com alguns artistas e algumas das experiências ocorridas no século XX nas artes visuais, experiências essas que, segundo Alves, podem ser discutidas no âmbito da representatividade do que se denomina de estética relacional.

Ricardo Di Carlo Ferreira é o autor de *Masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica* e que se constitui em uma intensiva revisão de literatura sobre as teorias e discursos evidentes nos rumos que a linguagem cinematográfica ficcional vem adotando nas fissuras liminares do universo mainstream hollywoodiano, ante as eminentes discussões sobre os papéis de gênero, coadunantes às tendências de ruptura, abordando expressões identitárias não hegemônicas. O trabalho, na premência da discussão sobre 'masculinidades', fundamenta-se em autores voltados às teorias do ator, do cinema e dos estudos de gênero.

Em *Teatro e experimentação em meio ao terror do AI-5*, Ademir de Almeida, ancorado em intensa revisão bibliográfica especializada, periódicos da época e entrevistas inéditas, relata a experiência de um grupo reunido em 1969, no Teatro de Arena, em um laboratório artístico alimentado por ideias de popularização do teatro e pela novidade do sistema de criação coletiva. O autor destaca que o coletivo em questão, provocado por Augusto Boal, daria forma ao Teatro Jornal, expediente que desafiava a censura e o fechamento de espaços de participação popular pelo AI-5.

Mônica Schreiber apresenta no *Memorial Descritivo Perpetua: ensaio sobre um corpo em devir*, reflexões poéticas sobre um ser efêmero e sobre suas questões relativas à morte como uma passagem e não como o fim. O trabalho tem como objetivo recortar e evidenciar o processo de criação de uma performance artística autoral delineando as etapas e fundamentações utilizadas durante sua construção, tanto no aspecto teórico quanto no aspecto prático.

Gabriel Barth da Silva e João Pedro Schmidt são os autores de *Canção engajada no Cone Sul: possíveis aproximações em 1973*, onde propõem uma análise comparativa de três obras gravadas em 1973 no Brasil, no Chile e na Argentina, com a finalidade de compreender as possíveis aproximações e distanciamentos de tais expressões musicais em seus respectivos contextos imersos no período das ditaduras militares no Cone Sul Latini-americano. Os autores partem do pressuposto de que estes regimes ditatoriais deixaram marcas imensuráveis na cultura e na organização social nos países em que foram instauradas. Como conclusão, os autores também acreditam ser possível perceber uma maior distinção estética da canção gravada no Brasil, apesar do tema comum, havendo maior proximidade nas canções do Chile e da Argentina.

2

SESSÃO OUTROS TEMAS

OTHER THEMES

Em *Milonga e Forró: dois bailes populares*, o autor Rubens Pantano Filho e a autora Maria Ângela Lourençoni se debruçam sobre o universo das danças de salão, apontando um interesse particular sobre dois gêneros musicais ou danças sociais específicos: Milonga e Forró, representantes da Argentina e do Brasil, respectivamente. O objetivo da investigação como é a realização de uma revisão de literatura sobre ambos os gêneros, de modo a verificar de que forma e com que meios estas manifestações culturais podem ser identificadas como um dos indicadores de aproximação territorial de países do cone sul latino-americano: comportamento cultural, social e musical únicos.

A fotografia e as fotografias no projeto Lomba do Pinheiro é o texto de autoria de Ricardo Henrique Ayres Alves que propõe a discussão das diferentes manifestações e discursos sobre a fotografia presentes nos trabalhos que integram o Projeto Lomba do Pinheiro, que investiga, dentre outras questões, a mudança do nome de uma rua em um bairro da periferia de Porto Alegre, RS. Para a análise investigativa, o autor selecionou os trabalhos apresentados na exposição coletiva Notas de Subsolo, realizada na Pinacoteca Aldo Locatelli, localizada na mesma cidade.

E no encerramento da Seção Outros Temas, a autora Luiza Possamai Kons, no artigo *A selfie como ferramenta de ensino do autorretrato artístico*, apresenta a selfie – fotografia que o indivíduo tira de si mesmo por meio do smartphone, ou outros dispositivos eletrônicos, e postada nas mídias sociais –, como uma possível ferramenta de ensino e aprendizagem do autorretrato artístico, na disciplina de educação artística. A autora ainda apresenta um breve histórico do autorretrato artístico como gênero citando exemplos de artistas que fizeram uso deste como temática de seu processo artístico, e a mescla entre autorretrato artístico e selfie como mecanismo de se pensar uma nova visualidade

A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY E A ARTE RELACIONAL DO SÉCULO XX: PRESSUPOSTOS PARA A EXPANSÃO DO CONCEITO DE ESPAÇO CÊNICO

Paulo Vinícius Alves¹

RESUMO: Este artigo relaciona alguns dos principais conceitos filosóficos de Merleau-Ponty com alguns artistas e algumas das experiências ocorridas no século XX nas artes visuais, experiências essas que podemos definir como representantes daquilo que chamamos de estética relacional. Abordo aqui algumas noções fundamentais da fenomenologia de Merleau-Ponty, bem como suas relações com alguns artistas e algumas obras criadas por eles. Tais reflexões foram de extrema importância e colocaram-se como o ponto de partida para a demarcação do espaço cênico no teatro contemporâneo como um espaço essencialmente relacional, foco principal da minha pesquisa de mestrado. Entre os principais conceitos do filósofo Merleau-Ponty está a noção de reversibilidade, a noção de corpo próprio e a distinção que ele faz entre *Körper* e *Leib*. Como os principais representantes das artes visuais do século XX elenco três grandes artistas: Hélio Oiticica, Lygia Clark e Marcel Duchamp. Este texto foi construído na interface entre arte e filosofia.

PALAVRAS-CHAVE: Arte relacional; fenomenologia; espaço cênico; interface; século XX.

THE MERLEAU-PONTY PHENOMENOLOGY AND THE 20TH CENTURY RELATIONAL ART: PRESUPPOSITIONS FOR THE EXPANSION OF THE CONCEPT OF SCENIC SPACE

ABSTRACT: This article lists some of the main philosophical concepts of Merleau-Ponty with some artists and some of the experiences that occurred in the 20th century in the visual arts, experiences that we can define as representatives of what we call relational aesthetics. I address here some fundamental notions of Merleau-Ponty's phenomenology, as well as their relations with some artists and some works created by them. Such reflections were extremely important and were placed as the starting point for the demarcation of the scenic space in contemporary theater as an essentially relational space, the main focus of my master's research. Among the main concepts of the philosopher Merleau-Ponty is the notion of reversibility, the notion of own body and the distinction he makes between *Körper* and *Leib*. As the main representatives of the visual arts of the 20th century, three great artists were cast: Hélio Oiticica, Lygia Clark and Marcel Duchamp. This text was constructed at the interface between art and philosophy.

KEYWORDS: Relational art; phenomenology; scenic space; interface; 20th century.

¹ Paulo Vinícius Alves é mestre em Filosofia e professor do curso de Bacharelado em Teatro da PUCPR e dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É especialista em Cenografia pela UTFPR e graduado em Artes Cênicas pela Unespar/FAP e em Filosofia pela UNESP. É cenógrafo, Diretor de arte e Figurinista, atuando em diferentes grupos com diferentes diretores. Dirige a produtora *Figurino e Cena* e seu portfólio está online em www.figurinoecena.ato.br
- E-mail: pvateatro@gmail.com

O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.

Merleau-Ponty

A reflexão principal presente neste texto está na apropriação da conceituação fundamental de Merleau-Ponty de que a fenomenologia é, ao mesmo tempo, uma experiência que inter-relaciona a experiência do corpo com a experiência estética, portanto, de vivência corporal. Esta noção de Merleau-Ponty será encontrada, principalmente, em dois textos, *O Olho e o Espírito*² e *A dúvida de Cézanne*³, quando o filósofo analisa a pintura e a própria atividade do pintor Paul Cézanne⁴.

Nos textos *O Olho e o Espírito* e *A dúvida de Cézanne*, o autor tematiza o problema da separação interior-exterior a partir da experiência do pintor. Segundo Merleau-Ponty, foi com o olhar do interior que Cézanne reconstruiu o real, mas para conseguir a expressão que desejava foram necessários anos de tentativas, dúvidas, incertezas, enfim, de pesquisa (ARAUJO; CODINA, 2007, p. 16).

O objeto de estudo da minha pesquisa é o espaço cênico, porém a presente reflexão aborda o espaço nas artes visuais como fundamentação, já que a discussão sobre uma obra de arte relacional esteve, de maneira geral, muito mais presente nas artes visuais do século XX do que no teatro. O que assegura tal afirmação é o conteúdo da bibliografia consultada na minha pesquisa, ao comparar as artes visuais e o teatro. Os questionamentos levantados nas artes visuais contribuíram muito e continuam contaminando as produções teatrais neste início do século XXI. Dessa forma, as artes visuais contribuíram consideravelmente para a maneira fenomenológica como abordamos o espaço relacional no teatro da atualidade. A análise desenvolvida neste texto se desenvolve a partir de obras como pinturas e esculturas, mas principalmente sobre objetos e instalações.

A obra consumada não é, portanto, aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomeçar o gesto que criou (...) e a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 51).

2 *O Olho e o Espírito*, último texto publicado em vida pelo autor, em 1960. “Em *O Olho e o Espírito* Merleau-Ponty marca uma distinção entre a potência expressiva da pintura e o discurso filosófico. Diferente dos textos anteriores, existe uma especificidade da pintura em relação à Filosofia e à Literatura, explicada, sobretudo, pela situação do pintor diante do mundo, pela consciência do esquema carnal e pela força expressiva da linguagem figurativa da pintura” (FALABRETTI, 2012, p. 218).

3 *A Dúvida de Cézanne* – escrito do primeiro período da sua obra, ainda nos anos 40, “Merleau-Ponty investiga o nascimento de um logos primordial fundido e, ao mesmo tempo, revelador da experiência sensível (FALABRETTI, 2012, p. 210).

4 Poucos artistas, como Paul Cézanne, terão sido tão importantes para a Arte Moderna. A historiografia da Arte costuma situá-lo no próprio núcleo de formação da Arte Moderna, na companhia de Vincent Van Gogh e Paul Gauguin – cada um destes artistas contribuindo com uma faceta particularmente importante para o conjunto dos inúmeros movimentos artísticos que marcariam as seis primeiras décadas do século XX. (...) As maiores contribuições de Cézanne apontam, talvez, para as novas possibilidades de invenção formal que logo começariam a eclodir no discurso do século XX. Se alguns dos movimentos mais marcantes da Arte Modernista apontam para diversificadas possibilidades de aprofundamento da abstração, não há como negar que todos eles são herdeiros de uma forma ou de outra das pesquisas pictóricas empreendidas por Cézanne nas últimas décadas do século XIX e nos seis primeiros anos do século XX (BARROS, 2011, p. 11-12).

Para Merleau-Ponty o ato de Cézanne pintar, ou seja, a experiência da pintura é, ao mesmo tempo, uma experiência do corpo do pintor, pois realiza sua obra com as mãos e da sua reflexão sobre o mundo, ou seja, uma experiência estética. “Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.88). Como expressão do mundo a pintura é também um acontecimento perceptivo. Estar na frente de uma pintura é envolver-se com essa relação. Disponibilizar-se para sua apreciação é conectar-se com as informações dadas pela pintura. Através da visão e da contemplação de uma pintura o sujeito pode ser transportado para outro espaço temporal, no qual a memória é resgatada, por exemplo. Conforme nos disse SoKolowski (2012, p. 76):

A recordação provê um outro lugar de manifestações, uma outra multiplicidade por intermédio da qual um e o mesmo objetivo é dado para nós. A memória envolve um tipo muito mais radical de ausência do que provê o cointencionar de lados ausentes durante a percepção, mas ainda manifesta o mesmo objeto. Manifesta o mesmo objeto, mas com uma nova camada noemática: como recordado, como passado.

Há algumas obras que são pensadas para o fim relacional desde os processos iniciais de sua concepção. Merleau-Ponty, ao analisar a arte da pintura, disse que para o espectador, ver um quadro é ver além das significações que o pintor imprimiu ali, portanto a própria significação está em constante movimento⁵, em constante significação com as impressões dos espectadores. Até a simples observação, ato de contemplação ao nos depararmos frente a uma pintura, é relacional na medida em que ao observar eu formulo conceitos, estabeleço minhas próprias relações e acrescento ao significado da obra as minhas próprias percepções, ampliando o que já estava dado e movimentando outras leituras.

As artes visuais, sobretudo as proposições realizadas no decorrer do século XX, período no qual se deu a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, foram de extrema importância para o exercício e o desenvolvimento da experiência estética relacional, pois elas sempre foram muito questionadoras e investigativas quanto ao encontro do espectador com a obra de arte.

Em primeira instância, podemos dizer que uma obra de arte relacional tem como característica principal a interatividade como mola propulsora do processo criativo. A interatividade plena, por sua vez, só é possível numa relação física, corporal, primeira. Em tais práticas, o espectador é pensado desde o processo de criação até o momento da exposição/apresentação. Nesse sentido, podemos observar, no decorrer do século XX, que as principais proposições relacionais ocorreram nas artes visuais. Merleau-Ponty toma, principalmente, a pintura como exemplificação dos seus conceitos, mas nesta pesquisa estenderei suas reflexões sobre outras manifestações das artes visuais para, inclusive, fundamentar e projetar a reflexão sobre as relações espaciais no teatro.

⁵ “A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (ECO, 2010, p. 62).

O autor Nicolas Bourriaud em sua obra *Estética Relacional*⁶ diz que toda obra de arte pode ser entendida como relacional, na medida em que pressupõe o outro, o interlocutor, espectador destinatário com quem a obra vai dialogar. Relacionar-se com uma obra de arte, por sua vez, é compreendê-la a partir do conjunto de referências que cada espectador acumulou durante sua trajetória. Nesse sentido, cada obra de arte nunca se relacionará exatamente na mesma medida com dois espectadores diferentes. “O mundo da arte, como qualquer outro campo social, é relacional por essência na medida em que apresenta um sistema de posições diferenciais que permite sua leitura” (BORRIAUD, 2009, p. 37). Porém, por exemplo, uma arte instalação⁷ pode se tornar muito mais interativa e relacional do que uma tela pintada, de modo geral.

Um conceito fundamental para pensar a interface entre filosofia e arte relacional é a noção de Merleau-Ponty para o corpo próprio, especialmente a distinção que faz entre *Körper* e *Leib*⁸.

Por um lado, o corpo pode ser pensado como *körper* (corpo objeto), um corpo não animado, sujeito às relações de causa e efeito, como uma cadeira, por exemplo. *Körper* é um corpo que pode ser experimentado, sentido, percebido como quadrado ou redondo, áspero ou liso, por exemplo. Porém, ele não é um corpo que sente a mão de quem o toca, justamente por ser inanimado.

Por outro lado, pode-se pensar o corpo como *Leib* (corpo vivo), tratando-se exatamente da sua noção de “corpo próprio”, ou seja, um corpo que, além de respirar e se movimentar, tem algo que Merleau-Ponty chamou de “reversibilidade”.

Esse corpo vivo, ao mesmo tempo que sente algo, também é sentido. Ao mesmo tempo em que toca, também é tocado.

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o outro lado do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja

6 “Nicolas Bourriaud nos apresenta a *Estética Relacional* na qual aponta a possibilidade de que a arte tome como horizonte teórico a esfera das interações humanas e sua relação social, mais do que seu espaço simbólico e sim uma modificação dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (...) A obra relacional não tenta mais idealizar utopias, mas sim pretende construir espaços concretos, espaços vivenciados. A arte relacional orienta-se em processos flexíveis que regem a vida comum (ALBUQUERQUE, 2015, p. 697).

7 “O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblage* ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. As dificuldades de definir os contornos específicos de uma instalação datam de seu início e talvez permaneçam até hoje. Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, a *assemblage*, certos trabalhos minimalistas e a instalações? As ambiguidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos”. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 28 de Jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

8 Na língua alemã, Husserl (1954/1976) foi quem, inicialmente, ressaltou a diferença entre *Körper* e *Leib*, em que a primeira consistiria na noção de corpo físico, e a segunda, de corpo vivido, atrelado no mundo. A concepção de “corpo próprio”, de Merleau-Ponty deriva da noção de *Leib*, destacando a impossibilidade de o corpo ser pensado apenas sob a perspectiva física e objetiva. Em uma de suas obras mais tardias, Merleau-Ponty introduziu a noção de “carne”, que, também, não tem tradução exata para o português. Na língua francesa, o termo utilizado pelo filósofo é *chair*, uma compreensão de “carne” como elemento, quiasma, que permite o entrelaçamento com o mundo (MOREIRA, 2014, p. 209).

assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca, naquilo que ele toca, do senciante no sentido -, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 88).

Para Merleau-Ponty os objetos do mundo (*körper*), são descritos através da experiência perceptiva, tais como são percebidas pelo próprio sujeito (*Leib*), sem cair em um objetivismo, pois, o mundo ganha diferentes significados a partir do ponto de vista em que ele é percebido.

O espaço percebido e o corpo perceptivo são inseparáveis. O sujeito da percepção põe-se em situação no espaço. Mesmo que seja puramente para representar o espaço é preciso que ele esteja inserido nele através do seu corpo. Sobre isso, comenta Figueiredo (2015, p. 73):

O espaço situado não é, simplesmente, um lugar onde se posicionam objetos, mas é o ambiente em que o corpo próprio se ancora enquanto sujeito para vivenciá-lo. Merleau-Ponty não pretende conceber o espaço de modo que possam tirar conclusões físicas dele, mas aquele em que há uma relação com o sujeito. O filósofo aponta o espaço como resultado de uma interação do corpo com o mundo.

A ideia de relação tal qual a fenomenologia de Merleau-Ponty aponta é esclarecedora para entender como os espectadores são afetados pelas obras de arte e também o contrário, como as obras são afetadas pela presença dos espectadores.

Dessa maneira, a experiência é sempre individual, pois o sujeito da percepção é quem vivencia os horizontes da sua própria experiência, como observou Falabretti (2012 , p. 201):

Ao retomar essa distinção husserliana – entre *Leib* e *Körper* – Merleau- Ponty realizou passagem do corpo próprio para a noção de carne do mundo. Mais do que um sistema de trocas e equivalências, o que encontramos é a tessitura comum estabelecida pelo sentir entre o corpo próprio e a carne do mundo. A relação entre o jogador e o campo de futebol deixa, nesse momento, de ser um fenômeno entre o corpo e o mundo e passa ser concebida como experiência de uma única carne, pois ambos estão envolvidos em único tecido.

Usando os termos de Merleau-Ponty, é justamente no espaço relacional do teatro que o corpo se faz carne, atua nesse sistema de trocas e equivalências, é sentiente e é sentido, como comentarei melhor à frente.

Importantes artistas propuseram experiências bastante significativas no âmbito relacional com o espectador como, por exemplo, Marcel Duchamp, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Neste texto destacarei, mesmo que de forma introdutória, parte da produção desses três artistas. O objetivo principal é olhar para tais experiências, relacionando-as com a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Divisor de águas na história da arte, Marcel Duchamp foi importantíssimo para a reviravolta que ocorreu na maneira de se relacionar com a obra de arte no século passado. Visionário, ele talvez não imaginasse a total influência que exerceria para a arte contemporânea do nosso século. Provocador, ele atribuiu ao observador a síntese que faltava para caracterizar o estado inacabado

da obra (obra aberta)⁹, que só seria completado com a interpretação dos seus observadores, como escreveu Tomkins (2004, p. 439):

O ato criativo, que é tema e título de seu ensaio de oitocentas palavras, começa definindo os dois polos da criação de arte: de um lado está o artista e, de outro, o espectador, transformado mais tarde na posteridade. Para Duchamp, não havia dúvida de que uma obra só estava completa depois de vista e pensada por um ou mais espectadores – não havia uma obra prima desconhecida. A razão principal, conforme explica, era que o artista responde somente por uma parte do ato criativo, e o que ele fez, além do mais, ocorreu no plano do inconsciente sem que tivesse uma clara compreensão do que produziu.

A arte, após as primeiras provocações de Duchamp, passou a ser vista também como ideia e intenção do artista ao se relacionar com o público, e não apenas como seu trabalho técnico e artesanal. Sobre isso ressaltou a observação de Santaella (2004, p. 144):

No universo da cultura e das artes, com suas anteverões do futuro, Duchamp é uma espécie de rito de passagem: ponto em que a era mecânica industrial sai do seu apogeu, dando início à era eletrônica, pós-industrial. É por isso também que a Art-pop, na sua relação ao desmesurado crescimento dos meios e produtos da cultura de massas, não foi senão a explicitação de uma atividade estética inseparável da crítica que já estava implícita em Duchamp.

Assim, “à medida que a indústria povoa o mundo de objetos feitos (não-natureza), a própria obra de arte deixa de ser representação para se tornar também objeto” (GULLAR, 1996, p.73). Ou seja, a obra de arte se torna tão impessoal quanto um produto da máquina e tão objetiva quanto uma mercadoria. Dessa forma, Duchamp, com seus questionamentos, dá novo sentido à arte e a coloca em outro patamar até então inexplorado pelos artistas da época.

O Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberavam por toda a arte dos anos 60 e além deles (ARCHER, 2001, p. 3).

9 Obra aberta - “Para não se incorrer em equívocos terminológicos, é preciso observar que a definição de “aberta” dada a essas obras, ainda que sirva magistralmente para delinear uma nova dialética entre obra e intérprete, deve ser tomada aqui em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão. Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a finitude e a abertura de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que frequentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma sessão de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor (ECO, 2010, p. 40).

O *ready-made*¹⁰ de Duchamp propõe um lugar intermediário entre a vida e a arte. Duchamp foi o responsável pela atitude que transporta um elemento da vida cotidiana, a priori não reconhecido como artístico, para o campo das artes. O princípio do *ready-made* fundamenta uma das vertentes mais importantes da arte conceitual, ou seja, sua criação não pressupõe uma atividade manual (artesanal) do artista. O que está em discussão é um saber mental do artista ao se deter sobre sua obra. Trata-se de uma reflexão crítica sobre o cotidiano, onde o limite é todo o mundo circundante, conforme observou Kato (2008, p, 38):

Ao tirar um objeto comum do seu contexto usual e levá-lo à categoria de arte, ele anunciava ao mundo: a habilidade manual do artista já não basta para definir uma obra. Na nova realidade, tomada pelas mais diferentes possibilidades de reprodução, o pensamento do autor por trás do seu trabalho – enfim, a sua ideia – se torna o mais importante. (...) A escolha do objeto que sofria esse deslocamento partia do artista, e isso ganhava valor.

Nesse contexto, a obra de arte, que passa a existir conceitualmente, é realizada duas vezes. Primeiro pelo artista e depois pelo observador. Se o observador participa da criação, pois apreende segundo suas próprias referências aquilo que o artista desejou mostrar, os diferentes contextos de exibição são também fundamentais para a atividade criativa do público. É a ressignificação de que falava Merleau-Ponty. Conforme comenta Freire (2006, p. 38):

O artista torna-se um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor do espetáculo. É por isso que o procedimento do *ready-made* duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do pop são significativos ao apontar para o papel da arte como signo social, misturado a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio.

O principal legado de Marcel Duchamp para o futuro da arte foi a maneira como nós, espectadores das obras, nos relacionamos com a arte a partir de então. Tal afirmação, em outras palavras, refere-se ao “lugar” da arte na relação do observador com a obra, ou seja, a arte verdadeiramente não estaria nem no objeto contemplado e nem no espectador que o admira. O lugar da arte está no espaço intermediário entre essa relação, isto é, no encontro do espectador com a obra. Um quadro isolado, sem a contemplação de um único observador é apenas um objeto qualquer e somente quando ele é admirado é que se torna arte. A arte passou então, mais do que tudo, a ser vista como relacional. O lugar da arte, nesse sentido, poderia ser identificado em Merleau-Ponty como a própria percepção, ou seja, um acontecimento que se dá entre aquilo que o mundo nos oferece e o modo como nos colocamos diante dele para receber. Dessa maneira, a

10 “O *ready-made* é a contrapartida industrial do *objet trouvé*, com que os surrealistas afirmaram que o criador não é apenas quem faz, quem acha também o é. (...) Duchamp com isso pretendeu mostrar que a arte dispensa o artesanato e o processo de elaboração industrial. Independe mesmo de que alguém a faça (GULLAR, 1993, p. 18). Entre os principais *ready-mades* de Duchamp está a *Fonte*, de 1017, um urinol assinado por um pseudônimo de R. Mutt, foi enviado para o Salão da *Society Independent* do mesmo ano.

percepção não é uma função do sujeito, como também não é uma objetificação ou uma função do objeto, ela é um acontecimento entre os dois polos.

O ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá o seu veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos (TOMKINS, 2004, p. 519).

O que é o mundo, através do que nós sentimos, não é, segundo Merleau-Ponty, o que nós pensamos ou dizemos a respeito dele, aquilo que nós impomos a partir da nossa própria subjetividade. Nem, tão pouco, o mundo não é aquilo que ele impõe com sua objetividade fechada, pois é sempre uma troca. A construção do sentido é sempre uma relação de troca. A importância do espectador, dessa forma, é imprescindível para a existência da arte e sua evolução. A arte contemporânea quer provocar, quer transformar o estado cotidiano das coisas e relações do mundo. Os artistas inventam códigos a serem desvendados pelo público, inventam estímulos para provocar os sentidos do espectador e apresentam esses processos com a intenção de questionar, muitas vezes, até mesmo a função da arte no presente momento.

A obra de arte, segundo Bourriaud, possui uma qualidade específica que a distingue das demais produções humanas. Trata-se da sua relativa transparência social, pois muitas vezes revela seu próprio processo de criação ou, na maioria das vezes, entrega ao espectador a função da leitura, revelando o comportamento ou discurso do artista.

Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente de arte” – e que é um processo temporal, que se dá no aqui e agora (BOURRIAUD, 2009, p. 57).

A prática do artista, seu processo de trabalho, as questões que o movem no desenvolvimento do seu discurso, determinam a relação que sua obra propõe com o encontro do espectador, criando um mundo específico por intermédio dos objetos estéticos ou da relação entre as pessoas. A arte relacional opera nas relações humanas, interagindo a obra com um único espectador ou com grupos de pessoas.

A arte relacional, promovida nos anos de 1960, não se caracterizou por ser um resgate de algum outro movimento artístico do passado. Da maneira como ela foi promovida, desde as primeiras manifestações, o interesse dos artistas era pelo tempo presente, pelas conexões possíveis de diálogo com os espectadores do seu tempo. Como foi observado por Marcel Duchamp, numa conferência de 1954, a originalidade não estava na tomada da interatividade como pano de fundo para o surgimento das obras, mas sobretudo por ser a própria interatividade o ponto de partida e o fim das práticas artísticas. Era sobre a ideia de interatividade que as obras se desenvolviam como observou Bourriaud (2009, p. 62):

O que elas produzem são espaço-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunidade de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído.

A suposição de Duchamp de que a interatividade deveria ser o ponto de partida e o propósito das práticas artísticas encontrará abrigo, mais tarde, nas proposições de Lygia Clark, que se denominava uma propositora ao invés de uma artista. Ela avança no cruzamento da vida com a arte e valoriza nas suas experiências a presença ativa do espectador. A partir do neoconcretismo¹¹ dos anos 60 ela almeja modificar a função do artista e a concepção da sua obra. A artista passa a propor experiências a serem vividas pelo espectador, completando a obra no ato da experimentação. Dessa maneira, a experiência do espectador é expandida, pois ele é convidado a conhecer a obra através das sensações, até que ele se torne o próprio criador de sentido. É nesse aspecto que apareceram em suas obras a proposição de uma arte arquitetural.

A ideia de proposição – modo como ela se refere ao seu trabalho – indica que o artista propõe algo a partir de uma ideia, de um pensamento que tem como objetivo permitir a expressão do espectador – que ela chama de espectador-autor. Para ela, quando o espectador experimenta a obra ele expressa a proposição do artista, só que ao seu modo e se torna também autor. Assim ela mostra o quanto considera que a abertura e a diferença fazem parte da natureza do trabalho. O defloramento da proposição e o ‘escangalhar tudo’ obriga a reconstruir de novo o trabalho. Pensar uma nova proposição (ALVIN, 2007, p. 137).

O ato do participante, ativo nessa nova área artística que é a própria experiência, altera as variáveis de tempo e espaço, pois essas noções estarão contidas na própria experiência. Para a realização de sua arte, o corpo do espectador é extremamente necessário como sujeito fundante da obra. Assim, como ela mesma disse, “em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (CLARK, 1999, p. 61). Nesse sentido, percebo uma ligação direta entre a obra de Lygia e as proposições de Merleau-Ponty, pois, o filósofo considera o corpo como fonte legítima e originária do conhecimento, na maneira em que o que é vivenciado pelo sujeito, enquanto corpo é transformado em significação:

Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e como a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, completamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 547).

11 “Em suma, consideramos que o movimento neoconcreto tem como grande mérito – e marca decisiva para reconvocar a produção artística para a retomada dos rumos do impulso moderno original – a resignificação do espaço da arte. Estrutura complexa, construída pela utilização do vocabulário geométrico como forma de expressão, o espaço neoconcreto transcende o espaço mecânico e – temporalizado – transforma-se de espaço em espacialização, de substantivo em verbo, fundando um espaço expressivo, expressão esta que nasce de ações instauradoras de significações. Consideramos que é deste modo que, no bojo desse movimento, se institui a experiência no trabalho de arte” (ALVIN, 2007, p. 117).

As proposições de Lygia Clark oferecem um processo interativo de criação a partir do experimentado. Como Merleau-Ponty, a artista/propositora compreende o espaço vivido a partir das experiências do sujeito no espaço-tempo, pois, “o espectador, que antes se encontrava ‘aprisionado’ corporalmente na contemplação, agora age no espaço-tempo por meio de uma vivência corporal da obra” (ALVIN, 2007, p. 6-7).

A diferença entre o que ela propunha e o que Duchamp propôs, estava justamente na relação com o objeto. O objeto em Lygia Clark era apenas uma forma de se relacionar, para criar a arte e não um meio de se chegar à constatação através da observação, como propôs Duchamp. Muito interessante é pensar em como essas relações se desenvolvem no espaço. Ao incorporar o estado vivencial do participante na obra, o espaço, meramente contemplativo e geométrico, torna-se um espaço circundante e ganha dimensão ontológica. “O espaço arquitetural me subverte. Pintar um quadro ou realizar uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura” (CLARK, 1980, p. 23). Pensar o espaço nas obras de Lygia é pensar num lugar muito mais interior do que exterior ao corpo do sujeito que apreende a obra. Movimentar sensações internas a partir do contato com a obra é reconfigurar lugares da subjetividade, tão pertencentes à arte visual contemporânea. Tais experiências também acionam a recordação e a memória.

Lygia, entre as suas principais obras relacionais, cria as máscaras sensoriais e os objetos relacionais, estes últimos tratados apenas como possibilidades de relação com o interlocutor, os objetos relacionais eram apenas sugestões, gatilhos para a experiência do espectador. As máscaras sensoriais são objetos de vestir, nos quais os espectadores experimentam uma atitude solitária, proporcionando relações com suas memórias e recordações, instigadas pelo aguçamento dos sentidos. As máscaras foram confeccionadas por Lygia em cores e materiais diferentes. Elas cobriam a cabeça do espectador e no lugar dos olhos foram feitos orifícios com vários materiais diferentes. Na região do nariz ficavam sachês e sementes com aromas variados e na altura dos ouvidos ficavam objetos que produziam sons e que estavam, de certa forma, integrados com os demais sentidos do espectador. No sentido do experimental, o objeto máscara só fazia sentido e ganhava proporção quando era vestido por um espectador, na medida em que sua corporalidade era acionada na sua experimentação. Novamente, podemos relacionar as proposições de Lygia com as de Merleau-Ponty quando pensamos que em ambas estão presentes a atividade transformadora e instauradora de novos significados para si e para o mundo. Lygia Clark, na primeira metade da década de 1970, deu aulas na *Faculté d'Arts Plastiques St. Charles*, na Sorbonne, o que a aproximou de Merleau-Ponty, sendo totalmente influenciada por sua obra.

A permanência do significado aberto de toda obra permite compreender a leitura que Merleau-Ponty faz dos filósofos como Husserl, deixando o pensamento ir além do que o autor disse. Há uma tensão a ser desvendada no ir e vir do ser e da sua expressão, o que propicia a procura e a descoberta de novos sentidos a partir do pensamento que vive em cada leitura que fazemos de um autor, fenomenologicamente (ARAÚJO; CODINA, 2007, p. 22).

Entre tantas importâncias, a problemática do espaço foi central na obra de Lygia, pois, “sua necessidade de imprimir um estado metafísico de expressividade à arte foi definidora dos rumos tomados na direção de uma nova compreensão acerca da noção de espaço na arte brasileira daquele período” (ALVIN, 2007, p. 142).

A respeito da abertura de uma obra para que o espectador possa completar o seu significado, podemos dizer que o ato perceptivo é individual, portanto, a síntese de uma obra de arte torna-se impossível diante da impossibilidade de fechamento da sua significação, uma vez que cada espectador/interlocutor contribuirá com suas percepções. O pensador Umberto Eco, no seu livro *Obra aberta*¹², faz considerações importantes a respeito dessa colocação:

O problema da relação do fenômeno com seu fundamento ontológico, dentro de uma perspectiva de abertura perceptiva, transforma-se no problema de relação do fenômeno com a plurivalência das percepções que dele podemos ter. Esta situação acentua-se no pensamento de Merleau-Ponty: “como poderá então – pergunta-se o filósofo – uma coisa apresentar-se verdadeiramente a nós, já que a síntese nunca se completa. Como posso ter a experiência do mundo como um indivíduo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos? (ECO, 2010, p. 59).

A experiência estética entre um espectador com uma obra de arte nos faz lembrar a maneira como Merleau-Ponty apresenta a relação do corpo com o mundo. Tal reflexão faz recordar a maneira que Marcel Duchamp propôs a relação com a obra de arte com o espectador, já no início do século XX, na qual uma obra trancada no museu não significa muito além de um simples objeto, porém, ao encontro do espectador é ressignificada, existindo enquanto arte, eternizando-se. A arte do teatro, esse mundo de possibilidades reais possíveis no encontro, também não existiria sem a presença de um único espectador.

A fenomenologia, portanto, mais do que apresentar justificativas ou uma solução ao caráter ambíguo da abertura na significação da arte, apresenta-se ao artista como questões estratégicas que servirão de estímulo para o desenvolvimento de sua obra, pois é essencial ao mundo (objetos e sujeitos) que uma obra de arte permaneça sempre aberta às novas significações, involuntariamente, evitando a limitação de ser definida apenas como uma coisa acabada de sentido e significação. Ainda sobre a ressignificação da obra, lembramos um trecho de uma carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica que diz:

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que ele atira a sua própria pedra. A minha vivência de defloração não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada, mas a proposição. E quando eu choro esse fenômeno não é porque eu me sinto tão atingida

12 *Obra aberta* é um livro que reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas das poéticas contemporâneas, tanto nas artes visuais, como na literatura e na música. Foi publicado pela primeira vez em 1962, momento em que a arte europeia assistia à proliferação de diferentes formatos de manifestações artísticas, convidando o espectador a participar ativamente na construção final da obra de arte.

na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho. Ao contrário, nem visto minhas máscaras ou roupas e espero sempre que venha alguém para dar sentido a esta formulação. E quanto mais diversas forem as vivências, mais aberta é a proposição e então é mais importante (CLARK, Carta de 14/11/1968, in FIGUEIREDO, 1998, p. 85).

Outro conceito fundamental tematizado pela fenomenologia de Merleau-Ponty que abordaremos neste capítulo é a noção de reversibilidade.

Termo central nas elaborações de Merleau-Ponty sobre o corpo próprio, a reversibilidade se apresenta como uma noção de extrema importância para pensarmos o desdobramento da arte relacional do século XX, pois seria exatamente a experiência do corpo como uma experiência pré-reflexiva, encontrada na construção da arte relacional. A reversibilidade “do vidente e do visível é um acontecimento do corpo. O corpo é por si mesmo sentiente e sensível, e por um tipo de reflexão ele se toca e é tocado” (MACIEL, 1997, p. 133). Ela embaralha as noções clássicas de sujeito e objeto, de ver e ser visto, de tocar e ser tocado. A reversibilidade é a capacidade de sentir e ser sentido. Portanto, sendo assim, o mundo também nos veria ao mesmo tempo em que o vemos. A ideia de reversibilidade foi colocada como o primeiro momento da noção de corpo próprio, surgida na sua obra *Fenomenologia da Percepção*. A melhor ilustração talvez seja o exemplo da “mão que toca e a mão que é tocada”¹³, pois quando tocamos uma mão com a outra não sabemos qual é a que toca e qual é a tocada, não sabemos quem é o sujeito e quem é o objeto.

A partir dessas colocações, uma relação que podemos fazer da reversibilidade com as obras de arte relacionais são com as proposições de um grande precursor da arte relacional, no Brasil e no Mundo, Hélio Oiticica, contemporâneo de Lygia Clark, artista que já nos anos de 1950 propôs obras criadas a partir do conceito de relação. Ele também, assim como Lygia, durante suas práticas, não se denominava um artista, gostava de ser chamado de propositor, pois considerava que suas obras eram apenas os dispositivos e só se completaria enquanto arte no encontro com os espectadores.

O trabalho de Lygia e de outros neoconcretistas – como o Hélio Oiticica, por exemplo – reflete e, ao mesmo tempo, constrói uma concepção experimental de arte fundada na fenomenologia e que introduz a corporeidade como elemento fundamental (ALVIN, 2007, p. 119).

Hélio Oiticica superou a noção tradicional e o conceito sobre o que era arte nos anos 50. Além de redefinir os conceitos artísticos de sua época, ele buscou dialogar com o espectador de uma maneira, até então, inovadora na cena artística brasileira, buscando a participação do público em seus trabalhos, dessa maneira, ele fez do observador parte integrante da sua obra, a qual adquiria

¹³ Isto significa, assim, um endereçamento à experiência mesma de ser e presenciar o sensível, isto é, de sentir e ser sentido, de ser corpo-coisa, onde as coisas-corpos se dão igualmente numa reciprocidade, numa reflexividade, que permite ao *dasein* (para utilizarmos a nomenclatura de Heidegger) a ‘ruminação’ do mundo como consciência encarnada. Esta descrição permite, segundo as palavras do autor (Merleau-Ponty), “a reabilitação ontológica do sensível”. Reabilitação que dá vida, que é uma onto-fenomenalização do sensível. As coisas dão-se ao nosso olhar, e nós damo-nos nesse jogo de reciprocidade” (CASTRO, 2008, s/p).

uma nova dimensão com a interação ativa e direta do público. Hélio Oiticica não somente redefiniu o conceito das artes plásticas da época, mas também redefiniu o próprio observador que era, para Oiticica, uma extensão da obra artística. Nesse sentido, a arte passa do estado de contemplação para uma proposição que afetasse diretamente o comportamento do espectador.

Hélio propõe novas possibilidades de andar por entre os espaços, novas estruturas em que o público circula e é envolvido. O espectador, transformado pela experiência em sujeito agente, construirá suas percepções subjetivas num tempo determinado e essa relação aproxima-se também muito de como abordamos aspectos das construções cênicas e espaciais no teatro da contemporaneidade. Ele diz, “o espaço é importantíssimo em concepções arquitetônicas contemporâneas. A arquitetura tende a diluir-se no espaço ao mesmo tempo que o incorpora como um elemento seu” (OITICICA, 1986, p. 29).

O espaço nas obras de Hélio está intimamente ligado ao conceito de apropriação. Para ele, relacionar-se com o espaço não era apenas uma relação que se dava pela observação. Ao contrário, o espaço da obra era para ser penetrado corporalmente, experimentado pelo espectador, conhecido através da imersão na obra. Esta imersão, além de alterar completamente a relação do sujeito com a obra, abre um leque infinito de possibilidades do que poderá ser a relação entre sujeito e objeto na arte dali em diante, ampliando consideravelmente a percepção do espaço e de sua abrangência, pois cada experiência será única e a apreensão da obra se completará com as variações de subjetividade.

A proposição de Merleau-Ponty de que na noção de reversibilidade o mundo também nos afeta enquanto ele é afetado, pode ser experimentada com as primeiras obras tridimensionais de Hélio Oiticica nos anos 50, por exemplo. As primeiras tentativas de soltar a cor no espaço, libertando-a das telas nas paredes, vieram com os *Bilaterais*¹⁴, obras de 1959, ainda bidimensionais, onde placas de madeira coloridas eram penduradas no teto por fios e visualizadas pelos espectadores nos seus dois lados planos. Os *Relevos Espaciais*¹⁵, de 1960, também de madeira e com cores chapadas, saturadas, lembravam dobraduras de papel e foram as primeiras obras tridimensionais. As proposições iniciais de Oiticica indicavam que quando os espectadores circundassem as obras penduradas eles observassem o corpo da cor, ao mesmo tempo em que as cores eram modificadas com a presença de seus corpos e pela duração de suas exposições. Dessa maneira, segundo Oiticica, as cores se desgastariam, se desbotariam com a relação da obra e a permanência dos espectadores.

A cor metafísica (cor-tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúnio, portanto, a cor na luz não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos

14 “O espectador pode ver duas faces do trabalho, pois as placas ficam penduradas distantes da parede, mas a espessura, a terceira dimensão, ainda não se afirma no objeto: ele fica imerso na terceira dimensão, mas é praticamente bidimensional, o que vai mudar com os *Relevos espaciais*” (BRAGA, 2013, p. 38).

15 “Espécies de dobraduras de madeira, com mais volumes do que os *Bilaterais*, eles se tornam, desse modo, o corpo da cor” (BRAGA, 2013, p. 40).

(esvaziá-la dos sentidos passados), conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração. A estrutura vem juntamente com a ideia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura a priori, ela se constrói na ação mesma da cor-luz” (OITICICA, 1986, p. 16).

A cor, que se liberou da tela na parede para o espaço, transforma o espectador na medida em que é necessária a sua participação na obra, como nos *Bólides*¹⁶, vidros ou caixas com gavetas e portas que apresentavam a cor no formato de pigmento em pó para tingir as mãos dos expectadores na medida em que eram tocados. Foram chamados pelo artista de “transobjetos”.

Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe corpo, levou-me às mais inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos bólides opacos aos transparentes, onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura bólide. Aí, a cuba de vidro que contém a cor poderia ser chamada de objeto pré-moldado, visto já estar pronto de antemão. O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples lirificação do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma ideia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de transobjeto adequada à experiência” (OITICICA, 1986, p. 60).

As obras de caráter profundamente relacional são os *Núcleos*¹⁷ ou *Penetráveis*, caracterizados por grandes espaços de cores, realizados para serem penetrados pelos espectadores. Essas obras só faziam sentido quando eram experimentadas, habitadas por um ou mais espectadores. A proposição principal é de que o espectador pudesse penetrar a própria cor. O espectador posicionado do lado de fora nada experimentava e, por sua vez, a obra sem a presença de um espectador no seu interior também não passava de um simples espaço morto e inexistente. A arte acontecia quando os dois, obra e espectador, se encontravam, um afetando o outro, numa relação de entrelaçamento dos seus corpos. Nesse sentido, a ideia de tal espaço foi conceituada por Merleau-Ponty como:

Um espaço calculado a partir de mim como ponto ou grau zero de espacialidade. Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta e não à minha frente (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 148).

16 “Os *Bólides* fazem parte do programa ambiental desenvolvido por Hélio Oiticica desde o início dos anos 1960 até o final da sua vida. Depois dos *Bólides caixas*, eles vão adquirindo novas características, incorporando materiais pré-fabricados como cubas de vidro e bacias, e às vezes têm uma dimensão que abriga o corpo todo, como no *Bólide área*” (BRAGA, 2013, p. 52).

17 “Os *Núcleos* são os embriões dos penetráveis. Andar por entre placas é como percorrer um labirinto. As placas dos *Núcleos* estão penduradas por fios ligados a uma estrutura de madeira que é a projeção bidimensional das placas” (BRAGA, 2013, p. 46).

Um importante exemplo dessas obras foi o Penetrável *Magic Square nº 5, De Luxe*¹⁸, um labirinto colorido construído por diferentes materiais, ao ar livre, integrado na paisagem, que funcionava como o cenário de um jogo, um espaço para o viver criativo, onde o espectador pudesse andar ou sentar, correr, respirar dentro da cor, oferecendo mais que a simples contemplação passiva do espectador e que possibilite a participação ativa do visitante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação com o espectador nas artes visuais pode ser pensada em diferentes níveis. Noutros termos, podemos dizer que a observação de uma pintura na parede seria o primeiro nível de relação nas artes visuais e a imersão de um espectador no interior de uma obra, como os *Penetráveis* de Oiticica, caracteriza um nível muito mais significativo da relação espacial.

O que me interessa destacar neste momento, a partir das relações estabelecidas até então, é que não é mais possível abordar apenas o ponto de vista de um dos dois polos, nem o do espectador e nem o da obra. O que me interessa, iluminado pelas proposições de Merleau-Ponty e pela arte do século XX, é eleger o entrelaçamento como pano de fundo e objeto de estudo.

De um lado, as artes visuais propuseram, desde o início do século XX, a relação como mola propulsora na criação da obra, conforme exemplifiquei com Duchamp, Oiticica e Lygia Clark. Por outro lado, as obras que foram experimentadas, vivenciadas pelos espectadores nas galerias, museus e espaços públicos, nos servem de exemplos para certificar que a relação espacial pode ser sempre muito eficiente na recepção do espectador e que o conhecimento sempre se efetiva a partir das vivências corporais. As experiências registram memórias no nosso corpo.

A interface com a filosofia de Merleau-Ponty fundamentou a continuidade das minhas pesquisas sobre o espaço cênico no teatro contemporâneo e, dessa maneira, a noção de reversibilidade torna-se o gancho proposicional para o espaço relacional no teatro, assegurando de que há ainda muito para se experimentar nas criações cênicas, principalmente a partir do uso e apropriação dos espaços e construções cenográficas sob essa perspectiva da vivência e da ressignificação por parte do espectador.

Esses foram os pressupostos observados e elencados neste diálogo de Merleau-Ponty com as artes visuais, tais proposições contribuiriam consideravelmente para o avanço da expansão do conceito de espaço cênico teatral como um espaço essencialmente relacional.

18 “Hélio Oiticica pretendia erguer uma das sete praças mágicas no Parque Ecológico do Tietê, atravessando dez municípios da Grande São Paulo. (...) O projeto cultural para o entorno do rio Tietê não aconteceu, e os *magic squares* permaneceram em forma de maquete por duas décadas. A praça hoje instalada no Museu do Açude foi feita em 2000, 20 anos depois da morte de Hélio Oiticica. Em outubro de 2008, uma segunda versão de *Magic Square nº 5* foi inaugurada no Instituto Inhotim, a 60 quilômetros de Belo Horizonte. *Magic Square nº 3* pertence a uma coleção particular, e está construída no meio de colinas verdes de uma fazenda do Rio de Janeiro. Essas três instâncias dos projetos de 1978 foram executadas com supervisão do Projeto HO – instituição que preserva a obra de Hélio Oiticica – a partir das maquetes, esboços e textos deixados pelo artista descrevendo sete praças mágicas (BRAGA, 2013, p. 86).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Nycolas. Estética relacional e as marcas da superfície: Corpo-Afetos-Cidades-Arte-Políticas. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos [On-line]. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT3_nycolasalbuquerque.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.
- ALVIN, M. **Ato artístico e ato psicoterápico como experimentação**: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia. 387 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília: Brasília, 2007.
- ARAUJO, Paulo R. M.; CODINA, Graciela D. Leitura fenomenológica da arte e do ser humano aponta para a superação de sentido e a abertura de significados. **Revista Filosofia, Ciência e Arte**. Ano II, Vol 8. São Paulo: Editora Nova Escala, 2007.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: Uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUSTIN, John Langshaw. **Sentido e percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, José D. A. Paul Cézanne: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna. **Cultura Visual**. Nº 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 11-29.
- BINSWANGER, L. **Le problème de l'espace en psychopathologie**. Toulouse: Le Mirail, 1998.
- BITENCOURT, Amauri Carboni. **Merleau-Ponty acerca da pintura**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade federal de Santa Catarina – Centro de Filosofia e ciências humanas. Florianópolis, 2008.
- BOLLNOW, Otto F. **O homem e o espaço**. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CÂMARA, José Bettencourt da. **Do espírito do pintor ao olhar do filósofo**: Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne. Lisboa: Edições Salamandra, 1996.
- CANDIDO, Gisele Batista. **A arte na filosofia de Merleau-Ponty**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- CARBONE, Mauro. **La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust**. Hildesheim-Zürich-New-York: OLMS, 2001.

CARBONE, Mauro. **La chair des images**: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma. Paris: Vrin, 2011.

CARDIN, Leandro Neves. **A ambiguidade na Femenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

CARDIN, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Editora Globo, 2009

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia. 1960: **A morte do plano**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1980a.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Curadoria Paulo Herkenhoff, texto Gy Brett, Paulo Herkenhoff. São Paulo: MAM, 1999.

DUPOND, Pascal. **Le vocabulaire de Merleau-Ponty**. Paris: Elipses, 2002.

FALABRETTI, Ericson Sávio. Kant e Merleau-Ponty: Passagens sobre o espaço. **Revista Internacional de filosofia Kant e-Prints**. Campinas, série 2, v. 4, n. 1, p. 165-183, 2009. Disponível em : <<https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php?journal=kant-e-prints&page=article&op=view&path%5B%5D=368>>. Acesso em: 05 abr. 2017.

FALABRETTI, Ericson Sávio. A pintura como paradigma da percepção. **Dois Pontos**, vol. 9, n. 1, p. 201-226, 2012. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.5380/dp.v9i1.25515>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Helio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FERNANDÉZ, Maria Á. A caverna de Lascaux. **Revista Esfinge**. Setembro de 2015. Disponível em: <https://www.revistaesfinge.com.br/2015/09/14/a-caverna-de-lascaux/>. Acesso em: 16 jul. 2019.

FIGUEIREDO, Jadismar de lima. **Corpo próprio, especialidade e mundo percebido em Merleau-ponty**. 130 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark, Hélio Oiticica**: Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2006.

GOLÇALVES, Rosângela; SILVA, Iris Lima e; CARDOSO, Fabrício; BERESFORD, Heron. O valor da percepção do corpo para o conhecimento do espaço cênico: uma contribuição para a preparação vocal de atores de teatro baseada no pensamento de Merleau-Ponty. **Revista Repertório Teatro e Dança**. Ano 13, número 14. 2010 Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4669>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

KATO, Gisele. O homem que reinventou a roda. **Revista Bravo**. Edição nº 131. São Paulo: Abril Cultural, 2008.

LUCENA, Karina de C.. Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. **Nau literária: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. PPG-LET-UFRGS: Porto Alegre, 2007 - Vol. 03 N. 01. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4896/2819>. Acesso em: 05 jul. 2019.

MACIEL, Sonia Maria. **Corpo invisível: Uma nova leitura da filosofia de Merleau-Ponty**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

MALRAUX, A. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 1965.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Structure du Comportement**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cezánne. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. 4 ed. Tradução de José Arthur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOREIRA, Thabata Castelo Branco Telles Virginia. A Lente da Fenomenologia de Merleau-Ponty para a Psicopatologia Cultural. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Vol. 30 n. 2, pp. 205-212. Brasília, 2014.

MÜLLER, Marcos J. Gestalt como filosofia da Carne e os três registros da experiência: imaginário, simbólico e real. **Merleau-Ponty em Florianópolis**. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de psicologia**. Campinas, v.13, n.02, p.141-148, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Sesc Nacional, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SANTOS, Renato dos. **A relação entre o eu e outro em Merleau-Ponty: Intersubjetividade, intercorporeidade e itermundaneidade**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2017.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty**. São Paulo: Ed Unesp, 2006.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: Uma biografia**. Tradução de Maria Tereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 20/08/2020

MASCULINIDADES EM RECONSTRUÇÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA¹

Ricardo Di Carlo Ferreira²

RESUMO: Este artigo de abordagem bibliográfica propõe uma análise sobre as teorias e discursos evidentes nos rumos que a linguagem cinematográfica ficcional vem adotando nos dias de hoje nas fissuras liminares do universo *mainstream* hollywoodiano, ante as eminentes discussões sobre os papéis de gênero, coadunantes às tendências de ruptura/fissura, abordando expressões identitárias não hegemônicas. Logo, o foco se dá em duas vias preponderantes de ação dos realizadores: a representação atorial, que passa a ser frontalmente reconstruída e a inextricável narrativa ficcional contextual. Sendo assim, repassa-se ligeiramente o quadro histórico da relação entre o intérprete cênico e o cinema, acentuado algumas das demandas postas à atorialidade nessa tessitura. Isto posto, de caráter transdisciplinar a pesquisa se fundamentou, sobretudo, em autores voltados às teorias do ator, do cinema, conjuntamente dos estudos de gênero, atendo-se aos desdobramentos teóricos a respeito da premência de se discutir as masculinidades. Assim, seleciona o filme *68 Kill* de Trent Haaga (2017) para demonstrar algumas das possibilidades de representação em reconstrução.

PALAVRAS-CHAVE: Masculinidades em reconstrução; Representação; Cinema; Expressão identitária; Ator.

MASCULINITIES UNDER RECONSTRUCTION IN CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE

ABSTRACT: This article with a bibliographic approach proposes an analysis of the theories and discourses evident in the directions that the fictional cinematographic language has been adopting today in the liminal fissures of the mainstream Hollywood universe, in view of the eminent discussions on gender roles, in line with the rupture trends, addressing non-hegemonic identity expressions. Is it possible to focus two preponderant ways of action by the filmmakers: the actorial representation, which starts to be frontally reconstructed and the contextual fictional narrative. Thus, the historical picture of the relationship between the actor and cinema is slightly reviewed, emphasizing some of the demands placed on the actoriality. That said, the research was based on authors focused on theories of the actor, cinema and gender studies, taking into account the theoretical developments regarding the urgency of discussing masculinities. Thus, the film *68 Kill* by Trent Haaga (2017) was selected to demonstrate some of the possibilities of representation under reconstruction.

KEYWORDS: Masculinities under reconstruction; Representation; Cinema; Identity expression; Actor.

1 Este artigo é uma versão expandida, revista e atualizada do trabalho que foi apresentado e publicado em Anais, em 2018, sob o mesmo título, no 7º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, ocorrido em Curitiba, e organizado pela Universidade Estadual do Paraná/campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

2 Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP). Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, pela UNINTER. Graduado em Teatro, também, pela UNESPAR/FAP. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (UNESPAR/PPG-CINEAV/CNPq). Bolsista pela Fundação Araucária. Ator e realizador em teatro, cinema e vídeo. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

PREÂMBULO DIAGNÓSTICO

É crescente a desconstrução de representações acerca da masculinidade hegemônica em filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril, em termos de corporeidade física e gestual. O avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem. Essa fissura se abriu mediante as eminentes discussões contemporâneas de gênero, em especial as discussões sobre a crise de identidade masculina, que abriram espaço para a representação de identidades e corpos múltiplos, reverberando-se na cena fílmica ante o factual hidridismo de gênero, que evidencia masculinidades em reconstrução como é o caso do filme *68 Kill* de Trent Haaga (2017), que explora a expressão identitária do herói que personifica uma masculinidade e uma corporeidade fora do padrão viril tradicional hollywoodiano, bem como o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama.

PANORAMA HISTÓRICO DA RELAÇÃO “ATOR E CINEMA”

São diversas as formas que o cinema vem encontrando para metamorfosear a sua própria linguagem³. Do seu nascimento em que se propunha o “registro de cenas simples do cotidiano das primeiras películas cinematográficas, têm como personagens pessoas e coisas filmadas em seu estado natural” (CORRÊA, 2001, p. 21). Rapidamente a narrativa ficcional passa a ser parte integrante da representação cinematográfica, e junto disso o ideário das sociedades em que essas produções artísticas eram compostas.

Foi conseqüente, neste sentido, que o emergente cinema de ficção que se fazia tivesse em sua origem uma relação íntima com o teatro e a sua encenação, dito de outro modo as técnicas empreendidas na consolidação das obras fílmicas da época, eram em grande parte teatrais e desde o seu nascimento a responsabilidade do ator não era pequena.

É bem verdade que no surgimento do cinema, o ator vivia um período em que se encontrava subordinado em um esquema rígido de autoridade ao autor e ao diretor no organograma teatral - lugar de origem do ator. Isto de certa forma é transposto para o cinema.

³ O uso do termo linguagem cinematográfica, não coaduna nessa tessitura com a perspectiva de que existiria uma única poética cinematográfica. Ao contrário. Utiliza-se aqui essa terminologia de *linguagem* estritamente pela distinção de *linguagem artística*, tal como a linguagem teatral ou da música, por exemplo. A respeito da constituição do cinema enquanto linguagem, já se sabe que “O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da “cine-língua”, do “esperanto visual” etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua - a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual” (METZ, 1980, p. 126-127).

É notável que ainda nos dias de hoje, pouco se fala nos estudos cinematográficos a respeito dos princípios atoriais na linguagem fílmica. A discussão sobre a técnica atuacional fica retida nos espaços de formação do ator, que em geral, aventam quase que exclusivamente a uma profissionalização eminentemente teatral.

De todo modo, é importante que se considere o fato de que o cinema tinha uma relação intrínseca à linguagem teatral, em seus primórdios. Logo é vivaz que se considere a latente e estreita relação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem atorial (aquela que é própria do ator, a atuação), que se efetiva em permanência.

Não obstante, a partir das inovações tecnológicas foi crescente a consolidação de uma gama de técnicas próprias da linguagem cinematográfica, o que fez com que se perdesse ao longo do tempo a ideia de teatro gravado; construindo-se uma linguagem/estética designadamente própria do cinema.

Esta ruptura histórica na seara da arte significou o abandono da teatralidade na encenação cinematográfica, e trouxe uma nova demanda à técnica atuacional. Falamos, portanto de *um* modo realista de interpretação? Sim e, não. Dado que há o estilo teatral e o estilo cinematográfico de interpretação realista.

A estética realista de interpretação verificada no teatro, amplamente promulgada pelo mestre russo Constantin Stanislavski, por mais pautada que fosse para a efetivação de um trabalho de atuação realista, ainda assim era diretamente orientada para o palco. Plateias enormes, que exigiam do ator, o pressuposto da equivalência⁴, que viesse a materializar numa esfera plástica atuacional o realismo em cena, porém ainda sob as demandas que um palco impõe.

Falando de outra maneira, o trabalho de interpretação realista do ator deveria aplicar com exatidão uma atuação equivalente ao real, mas no plano teatral, plástico (não natural/real, pois se trata de uma representação sob a égide do teatro) ainda que semelhante à realidade no plano da esfera artística/poética/estética/ficcional, em sua teatralidade, por obter traços similares ao tido como verossímil.

Um exemplo muito claro é o de que as conversas íntimas (no plano do real) entre duas pessoas não são ditas em um tom de voz para que toda uma plateia possa ouvir. Entretanto, esta prática de cena faz parte da convenção do espetáculo teatral (a impressão de realidade no teatro é materializada sob outra conformação estética), que difere do estilo cinematográfico, dado que a verossimilhança construída no cinema ficcional possui o prisma da ilusão, que conflui que tudo será dito dentro de convenções ainda mais próximas da realidade (numa cena de sussurro; o ator sussurra de fato), e é sempre válido lembrar que o ato de fala atoral é capturado por esmerados e sofisticados processos técnicos microfonação.

4 Técnica de abordagem múltipla, que afeta todo o campo operativo do ator, mas que em suma, trata-se do empreendimento da esfera atorial em seu trabalho de atuação para criar em cena equivalentes poéticos da realidade (STANISLAVSKI, 1997).

Há consagradamente na linguagem cinematográfica (dentro da tradição do cinema de ficção) uma preocupação com a atuação realista por conta do princípio da ilusão cinematográfica, que é aderida ou não, mediante a estética escolhida por seus realizadores. No entanto, quando se opta pela estética que prima pela busca da materialização do *real* é possível dizer que o ator atuará tal como se processa na realidade. De novo, sim e não.

Um artista da cena nunca realizará algo completamente verificável no real, por mais que pareça ser. Há uma série de implicações técnicas que vão ordenar uma plasticidade da atuação e da encenação, sejam elas da ordem atorial ou cinematográfica.

De todo modo, conclui-se que a interpretação realista teatral não é a mesma que a cinematográfica, e isso exige do ator, a partir desse momento histórico, uma total reconfiguração do seu próprio trabalho com vistas a adaptar a sua própria técnica pessoal de atuação (técnica atuacional), que até então servia principalmente ao teatro, para empreender esforços que correspondam às expectativas dos realizadores da cena fílmica.

Essas expectativas ou exigências se modificam muito rapidamente, e as demandas postas aos atores foram se transformando ao longo da história como pontua Carrière (1995), no sentido de que, por exemplo:

o *close* de um olhar humano. No começo, quando um ator olhava para outro ator que estava fora do quadro, olhava nitidamente para longe da câmera. Fixava os olhos a cerca de um metro à direita ou à esquerda, de acordo com o que lhe determinavam, geralmente na direção de uma placa levantada por um assistente ou de algum impassível dublê. Pouco a pouco, mais ou menos por toda parte, esse olhar foi se deslocando mais para perto da câmera. O ângulo ficou mais fechado. Nos anos 60, o ator olhava para um rosto encostado à câmera. Nos anos 70, ele olhava para a própria borda do aparelho. Hoje em dia, olha para um pedaço de fita presa ao lado da lente. No futuro, talvez olhe direto para dentro da câmera (CARRIÈRE, 1995, p. 31).

Essa elucubração de Carrière a respeito do futuro do ator no *set* de filmagem, por certo já é um fato e demonstra o quanto o trabalho do ator é guiado pelas demandas de seus realizadores.

Nesta conjuntura histórica é preciso também considerar que é em meio à estrutura patriarcal que o cinema foi se solidificando nos modos de representação ficcional ao longo dos anos, sendo ainda verificada nos dias de hoje⁵.

O espaço cinematográfico, entendido como construção de um lugar social foi erigido sob a égide da homogeneização e polarização entre o masculino e o feminino; esse era o contexto histórico da sociedade na época, e isso foi transposto à linguagem cinematográfica.

⁵ Notoriamente a história da representação cinematográfica foi intensamente afetada pelo viés hollywoodiano de criação em termos de diegese, produção (industrial), e a sua clássica predileção pela estética da realidade, da ilusão. A opção pela discussão sobre o cinema hollywoodiano se dá pelo seu forte papel disseminador de discursividades e padrões sociais e de gênero, bem como o seu papel no movimento antifeminista na história. Assim o fato de que começam a se erigir fissuras de representação nesse universo representacional, ainda que em caráter de liminaridade, revela que “os movimentos feministas e *gay*, bem como as suas linhas teóricas - os feminismos, estudos *Queer* e estudo das masculinidades - vieram quebrar paradigmas e romper com a tradição patriarcal, exigindo uma nova organização social e política” (JUANAÁRIO, 2016, p. 11-12), prementes à insurgência de novas formas de representação.

Nesta medida, o interesse em se representar na cena fílmica pelo viés da verossimilhança, entre o real e o ficcional, adquiriu historicamente na esfera plástica/artística o engessamento da representação de um padrão de masculinidade e de feminilidade. É nessa esteira que, notavelmente, o *cinema clássico hollywoodiano*, e adiante o *cinema mainstream* difundiram uma masculinidade hegemônica, em que personagens masculinos são representados por atores fortes, musculosos, de personalidade viril e violenta - muitas vezes replicadas fora do ambiente de filmagem (o arquétipo *bad boy*).

Esse tipo de masculinidade corresponde à representação “da forma de masculinidade dominante que, num determinado período da história e em determinada cultura, se destaca em relação a outras” (JANUÁRIO, 2016, p. 121).

No plano atorial, em relação à representação cinematográfica, essa realidade era precisamente operacional dado que é importante ressaltar que a atividade cinematográfica era “dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador” (MARTIN, 2005, p. 27).

Assim sendo, cabia ao ator concretizar o ideário cênico proposto pelos realizadores do *cinema clássico hollywoodiano* e *mainstream*, que por sua vez são cobrados pela mesma lógica. De todo modo é por esta medida que o ator passa a ser valorizado ou não como sendo um bom intérprete. Se o quesito era, portanto o de se representar identidades hegemônicas, o ator/atriz buscava materializar isso em sua atuação. Os fatores de empregabilidade e reconhecimento dos intérpretes cênicos coadunavam para a manutenção desse modelo. Na contemporaneidade, no entanto, já se sabe que não falamos de uma única masculinidade, mas de masculinidades, dado que:

Ao romper com a ideia do determinismo do sexo biológico em relação ao gênero, Simone de Beauvoir (1980) incorporou a construção social e cultural ao processo de “ser mulher”. O mesmo processo ocorre ao “fazer-se homem”, que deve ser desnaturalizado e que suscita reflexões intelectuais (Badinter, 1997). Esse processo é individual e social ao mesmo tempo, ao realizar-se diariamente na espacialidade da construção do gênero como elemento identitário fundamental nas relações humanas. O gênero, como alertou Judith Butler (1986), é uma representação e não algo adquirido. O gênero é experienciado de forma cotidiana e as suas práticas permitem a sua existência e transformação. Desta forma, é impossível falar numa única forma de “fazer-se homem”; o que existe na realidade são formas múltiplas. Esse modelo multifacetado de vivências de homens apresenta-se continuamente complexo, contraditório e em mutação, forjando-se em diferentes tempos e espaços (JANUÁRIO, 2016, p. 118).

Compreende-se hoje que não existe um modelo único de

masculinidade permanente que se aplique a qualquer grupo social ou a qualquer período da história. Importa também destacar que não obstante numa mesma sociedade, as masculinidades são múltiplas, definidas por critérios como a idade, classe social, orientação sexual ou etnia (Nixon, 1996) sendo passíveis de mudar ao longo da vida de uma pessoa. As características que definem a masculinidade, seja na vida privada ou na vida pública, podem variar bastante de uma cultura para outra (JANUÁRIO, 2016, p. 111).

Assim, essa noção do tempo presente que contempla a realidade factual de masculinidades múltiplas, notadamente difundida a partir do surgimento dos estudos de gênero abriu espaço para o entendimento daquilo que constitui fazer-se homem na sociedade, refletindo-se na dita crise da identidade masculina, observada nas últimas duas ou três décadas em que ocorreu uma “feminização do mundo” (JANUÁRIO, 2016, p. 133).

Tal impacto gerou uma fissura nos modos de representação cinematográficas, que reconhecidamente começam a desconstruir representações acerca da masculinidade hegemônica a partir de filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril em termos de: 1. *corporeidade física* - a imagem, a aparência física do ator; e, 2. *gestual*, as modulações posturais, o modo como o personagem se movimenta, gesticula, e comunica a sua identidade via expressão corporal e também vocal, visto que atualmente se fala do binômio corpo-voz, em que não se dissocia corpo da voz.

Novamente, destaca-se que este avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra - de seus realizadores, que abrem espaço para produzir filmes que discutem as representações de gênero, que por vezes promovem o esboroamento da hierarquia hegemônica de gênero no universo ficcional da obra fílmica por meio da representação de masculinidades em reconstrução.

Aliado a isso, é indissociável a participação do ator que interpreta esses personagens masculinos que fogem do aspecto viril tradicionalmente representado no cinema hollywoodiano. Dessa maneira, é possível observar a insurgência de representações de masculinidades, em detrimento da fixação representativa que impetra o senso comum da existência de uma única masculinidade. Se no plano social isso corresponde a um avanço no que concerne a abrir espaço para novos corpos, identidades e sexualidades serem representadas, no plano artístico ficcional da obra audiovisual, isso é reconhecidamente um exponencial vetor temático; o que significa também dizer, que impõe uma nova perspectiva para a seara da representação atorial, visto que a complexidade da composição/representação de personagens com personalidades múltiplas aumenta na medida em que se abre espaço para não se representar uma única masculinidade que admite apenas uma única corporeidade.

Há que se considerar que o hibridismo de gênero se impõe nessa reconstrução de masculinidades em representação na linguagem cinematográfica. Isto não elimina o ator que corresponde à representação visual/gestual/corpórea hegemônica de gênero, mas abre espaço para atores que fogem do padrão viril, seja pela ordem da imagem/aparência física, ou da sua própria corporeidade, entendida como o modo que o ator expressa a sua identidade via linguagem corpórea-vocal.

Envolve, portanto a abertura de espaço para os atores que fogem do padrão masculino hegemônico, bem como para o espectador, que pode se sentir representado ao identificar-se no/com o filme, e assim, talvez mais participante da obra cinematográfica, isto porque conforme aponta

Aumont *et al.* (2009) a respeito da identificação na obra fílmica; “ela é uma operação estrutural pura: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 269).

O ENTRE-LUGAR DE REPRESENTAÇÃO DE MASCULINIDADES

Representar masculinidades em reconstrução constitui uma fissura histórica reconhecidamente aberta mediante aos esforços empreendidos pelos estudos de gênero e a luta feminista, que abriram uma série de espaços de resistência, em oposição à dominação masculina. Essa fissura assemelha-se com a noção de entre-lugar, uma vez que, de acordo com Ribeiro (2015), esse conceito

está relacionado à visão e ao modo como grupos subalternos se posicionam frente ao poder e como realizam estratégias de empoderamento. Tais posicionamentos geram entre-lugares onde aparecem com maior nitidez questões de âmbito comunitário, social e político (RIBEIRO, 2015, p. 165).

As masculinidades representadas de modo não hegemônico, em reconstrução na linguagem cinematográfica ponderam singularidades, subjetividades, de sujeitos múltiplos, e, portanto, contestam o espaço da cena fílmica, de modo que possibilitam a reflexão sobre o *status quo*, abrindo espaço para a discussão e a reflexão sobre diversos sujeitos, múltiplas masculinidades.

Esse avanço a respeito da representação de masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica no universo *mainstream*, ainda que em caráter liminar, advém dessa evidência dos estudos de gênero e das transformações sociais relacionadas a essa temática. Pois, como nos esclarece Lima (2010, p. 24):

as fórmulas de Hollywood buscam a constante participação afetiva do espectador, apresentando arquétipos e tramas que operam junto a mecanismos psíquicos de projeção-identificação. Para conseguir sucesso financeiro, não procuram inovar além do necessário para manter a originalidade da obra. É de interesse do cinema hollywoodiano que o maior número de espectadores seja atingido pelos seus filmes (LIMA, 2010, p. 24).

Assim sendo, a insurgência de representações fora do padrão no *universo mainstream hollywoodiano*, que constatamente opera na expressão de seus filmes pouca inserção de representatividade ficcional não hegemônica, advinda da noção mercadológica/financeira de se oferecer filmes que obterão maior aceitação e consumo de público, emerge de fatos que antes eram tidos como *tabu* (o homem homossexual sensível, o homem que chora) passam a ser recebidos com maior naturalidade.

Essa perspectiva se torna possível e se dá no âmbito social, pelas camadas sociais oprimidas, em face da resistência desses grupos que foram ao longo da história vitimados pelo preconceito, ao passo que a luta feminista e *gay* é notória na abertura e quebra de paradigmas que antes eram tidos

como normais. Isso, por certo, paulatinamente veio a constituir os estudos feministas, os estudos *queer* e os estudos de gênero.

De modo que diversos dos fatores da dominação masculina foram desnaturalizados, e aos poucos foi se desenhando uma crise da identidade masculina.

Notadamente, a difusão de estudos de gênero possibilitou o entendimento que Scott (1985) nos apresenta a respeito de que a manutenção ou a mudança da ordem social está vinculada aos aspectos de gênero estabelecidos nas relações humanas. Nessa tessitura, de modo muito mais recente, se fez possível mediante ao processo de se estender os estudos de gênero, também, para a compreensão a respeito dos diferentes modos de *fazer-se* e *ser* homem em diferentes culturas, não tratando exclusivamente sobre o sexo feminino, historicamente oprimido, passando-se a estudar as *masculinidades*.

Todos esses desdobramentos nas ciências humanas admitem que “uma análise de gênero precisa partir das diferenças históricas que moldam o sentido da diferença entre os sexos e que constroem as possibilidades de ser masculino ou feminino” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 53). Esses estudos fizeram com que fosse cada vez mais possível se considerar vivamente que o fator gênero não é algo meramente biológico, mas da ordem da construção social, de modo que a

atribuição de significados masculinos e femininos está relacionada aos elementos de classe social, orientação sexual, fase de vida, especificidades étnicas, religiosas, questões políticas, de tal forma que não podemos pensar em um masculino e feminino e, sim numa pluralidade de ‘masculinidades’ e ‘feminilidades’ (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 54).

Essa brecha, essa fissura, ou dito de outro modo, esse entre-lugar é de acordo com Ribeiro (2015, p. 167) e “acima de tudo um espaço produtivo, onde ocorrem as diversas formas de hibridismos”, e é nele que se constitui precisamente o local da cultura, dado que o entre-lugar possui o lócus de “enunciação, é o terceiro espaço proveniente do encontro entre significados e significantes” (RIBEIRO, 2015, p. 167).

No caso do filme aqui analisado, *68 Kill* de Trent Haaga (2017), esse entre-lugar se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem, evidenciando o hibridismo de gênero, que coloca em foco masculinidades em reconstrução explorando a expressão identitária de um protagonista que personifica uma masculinidade e uma corporeidade fora do padrão viril tradicional hollywoodiano, não normativo, bem como o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama.

A análise aqui proposta afiança o avanço que o longa-metragem estadunidense *68 Kill* (Haaga, 2017) assina no *cinema mainstream* ao colocar em evidência a discussão sobre temas como: masculinidades, feminilidades e o esboroamento da hierarquia de gênero na linguagem cinematográfica.

Estruturalmente, esse tipo de representação cinematográfica, num solo industrial de produção, revela que as discussões de gênero passam a estar na seara dos dias atuais, e obviamente, não se pode deixar de mencionar isso, reconhece que o público não hegemônico é consumidor.

A visão de mercado do cinema *mainstream* não pode ser esquecida, dado que para o ideário de Hollywood esse tipo de produção também se faz possível pelo fato de que se inscreve na realidade de se atender a um nicho de mercado, dito de outro modo, esse tipo de realização cinematográfica passa a ser acolhida pelos estúdios e distribuidores porque um novo tipo de público desponta no consumo do cinema que se faz na contemporaneidade. Neste sentido, ainda sobre a masculinidade hegemônica, importa destacar que:

os homens também estão subjugados a uma série de expectativas de gênero, tais como o uso da força, o papel de provedores do lar, a imposição de atividade e constante disposição sexual, a recriminação de qualquer demonstração de emoção ou afetividade. Grande parte dos homens está muito longe de corresponder a essas expectativas e sofre com a necessidade de fazê-lo. Essas imposições sociais são muito fortes porque são incorporadas pelos sujeitos por meio da socialização e passam a ser vistas como naturais (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 56).

Assim, os referidos autores afirmam que “pelo fato de homens e mulheres se socializarem e serem socializados pelos mesmos princípios, não há como considerar uns mais vítimas do que os outros” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 56). Esse é certamente um dos aspectos mais abordados no filme aqui analisado, e diz respeito à estratificação da dominação masculina, que coloca todos os seres sociais abaixo de sua composição estrutural.

Para Bourdieu (1999) a dominação masculina está no ideário das pessoas de forma simbólica, com significações específicas relacionadas à imposição da força e da violência, e isso influencia ou até mesmo direciona o modo como pensamos e nos relacionamos, afetando todos os seres humanos.

No que tange à *68 Kill* (Haaga, 2017), pode-se dizer que o filme altera as representações hegemônicas atribuídas ao masculino e ao feminino. Assim, não são representadas na obra questões adjacentes à normatividade padrão relativas à aparência física, à corporeidade, ao comportamento, ou às circunstâncias dadas aos personagens na narrativa ficcional da trama. Contudo, ainda assim, por mais que se alterem as representações tradicionais de gênero, há a representação do ideário de uma premente dominação masculina. Isso é bastante relevante, pois como nos esclarece Bourdieu (1999) a dominação masculina é tradicionalmente simbólica, e se efetiva pelo uso da violência e da força, como já foi dito acima, podendo assim ser reproduzida não somente por homens.

Assim sendo, é possível dizer que o filme analisado se utiliza de diversos aspectos de reconstrução de representações de masculinidades e feminilidades no plano das expressões identitárias dos personagens, mas ainda pautado naquilo que se é entendido na sociedade como o legítimo padrão de dominação masculina, que no caso da obra é atribuído a personagem Liza

(interpretado por AnnaLynne McCord) - a obra parece inclusive fazer uma sátira com a dominação masculina.

Sabe-se que um elemento clássico da comédia da Antiguidade, já classificado por Aristóteles é o elemento da inversão narrativa, seja de padrões ou situações no decorrer da ação. Isso fica evidente, dado de que todas as ações/intenções da personagem Liza se dão pelo uso da força e da violência, enquanto Chip é o contrário de toda essa caracterização, configurando, a partir disso, claramente uma desconstrução do padrão hegemônico de representação dos papéis sociais.

A MASCULINIDADE EM RECONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA CHIP

O foco da análise aqui proposta se dá principalmente pelo fator da representação de masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica, que se efetiva no longa-metragem estadunidense *68 Kill* (2017) de Trent Haaga, na medida em que coloca em protagonismo um personagem completamente fora do padrão masculino viril hegemônico no *universo mainstream hollywoodiano*. Isso se dá pela imbricação de duas vias: a primeira com base na estrutura narrativa do filme, e a segunda pautada nas questões atoriais. A primeira já foi abordada em vários momentos do texto e diz respeito ao enredo, às circunstâncias dadas ao personagem, bem como pelos personagens que circundam o protagonista, isto é, se dá pelo discurso narrativo audiovisual da obra.

Atenho-me agora à pragmática do plano atoral no filme, especialmente à corporificação do personagem protagonista, concatenada pelo seu intérprete, de modo imbricado à narrativa de *68 Kill* (Haaga, 2017); esta decorre através da jornada do personagem *Chip* (interpretado pelo ator Matthew Gray Gubler), que é um homem sensível, frágil, romântico, muito magro, de traços delicados, de aparência jovem, uma corporeidade não expansiva, e a expressão facial que anuncia uma constante apreensão (figuras, 1, 2, 3 e 4). Isso é de fulcral importância para o filme, dado que “o corpo é um lugar que conta histórias, discursa” (JANUÁRIO, 2016, p. 134). Assim sendo, constata-se que de fato há um total emparelhamento da construção de Gubler com a narrativa da obra.

Pontua-se que em termos vocais o ator implementa tons suaves, o personagem tem voz doce, melódica; feminina, pois foge completamente do padrão costumeiro de se utilizar a voz grave para personagens masculinos.

Nada obstante, a corporeidade do ator também atribui fatores tidos como femininos, especialmente na rosticidade e o olhar do ator, ao expressar constantemente temor, apreensão, sensibilidade romântica e empatia, mas com uma ressalva, a masculinidade do ator não se perde, e se transforma no decorrer da trama: a forma do corpo (as bases dos pés, apoio do quadril, e a disposição dos braços) não possui um desenho feminino, no entanto, sua movimentação é comedida, receosa, não é hegemônica, não é viril, nem dominante. Essa construção vai na via negativa da sedimentação da performatividade dos corpos entre pólos opostos de masculino e feminino (BUTLER, 2008). Neste sentido:

O gênero é a consequência de uma produção discursiva que se materializa e produz efeitos de realidade através da estilização do corpo (ou da carne). Se o gênero é performativo, o corpo também o é. É através destes atos performativos que o gênero se legitima como representante de uma essência corpórea. O corpo e as suas práticas é que concebem um efeito de realidade e dão ao gênero uma aparente materialidade (JANUÁRIO, 2016, p. 141).

É com essa materialidade que o ator joga, pois como se sabe “todas estas relações e práticas sociais, além da linguagem, constituem o que se entende por sujeitos femininos e masculinos” (JANUÁRIO, 2016, p. 141). Há que se considerar no caso de Mathew Gray Gubler a própria fisicalidade do ator, já mencionada acima: muito magro, traços delicados (figuras, 1, 2, 3 e 4).

Neste sentido, o ator não corresponde a iconização do herói clássico hollywoodiano, que fora se tornando cada vez mais musculoso, viril. Sublinha-se que o corpo musculado configura-se na contemporaneidade como um instrumento de poder e masculinidade e que socialmente muitos homens procuram dar legitimidade a própria personalidade por meio do ato constante de busca pelo corpo ideal, normativo (JANUÁRIO, 2016).

Figuras: 1, 2, 3 e 4 – Cenas do personagem Chip (Matthew Gray Gubler)



Fonte: (Frames de *68 Kill* (Haaga, 2017))

Assim sendo, a persona do Mathew Gray Gubler se insere muito bem na caracterização desejada pela narrativa do filme ao personagem Chip, que evidencia uma expressão identitária e visual com traços de androgenia; conceito

criado por Sandra Bem (1981), surgiu no início dos anos 70 (Morawski, 1990). Referia-se ao desenvolvimento de traços femininos e masculinos numa pessoa. É pautado pelo paradigma da diferença dos sexos que reduzia o gênero a uma dicotomia *natural* (JANUÁRIO, 2016, p. 150).

Sendo assim, em suma, toda a expressão identitária representada pelo ator Matthew Gray Gubler se dá pela feminização - “características percebidas enquanto prerrogativa feminina” (JANUÁRIO, 2016, p. 133) (figuras, 1, 2, 3 e 4).

Reforça-se que há que se considerar que o trabalho de Gubler, sua atuação, se dá de modo inextricável à ação dramática proposta no plano narratológico do filme, depreende-se pela narratividade de *68 Kill* (Haaga, 2017), que a sua construção do personagem foi assertiva amalgamando o transcorrer da reconstrução da identidade do protagonista Chip em modo de corporificação, posto que em todas as ocasiões de confronto ele é diminuído, sendo sempre derrotado fisicamente pelas demais personagens. De tal modo, a composição do personagem expressa às circunstâncias dadas na narrativa fílmica.

Chip vive um relacionamento abusivo com Liza, no qual ele é o oprimido. Liza é uma mulher de uma sexualidade viril e violenta, agride o parceiro durante as suas relações sexuais, despreza as opiniões dele, ridiculariza a sua posição socioeconômica bem como os seus sentimentos. Logo no início do filme, Liza convence Chip a assaltar um de seus clientes (ao qual ela oferecia serviços de ordem sexual) que tinha em casa 68 mil dólares. Apesar de contrariado, Chip é muito submisso à namorada e aceita o trato. Na ocasião do assalto tudo dá errado, pois Liza acaba por assassinar o cliente e a esposa dele. Ao presenciar os assassinatos Chip fica desesperado, mas Liza age como se os crimes não fossem nada demais, incluindo o fato de terem feito refém a empregada do casal morto (proprietários da residência invadida). A situação vai adquirindo camadas e camadas de agravamento. Ao longo da trama, Chip descobre que a namorada é parceira em diversos crimes do irmão dela. A descoberta ocorre em meio ao interesse de Liza em vender a moça sequestrada para o seu irmão, que por sua vez tenciona mutilar a jovem como *hobby*. Como é possível notar, Haaga promove uma hiperdilatação de uma relação amorosa abusiva no universo ficcional da trama. É somente a partir desta descoberta, que se rompe a ilusão romântica de Chip em relação à Liza. Com medo, ele decide fugir da namorada e nessa jornada, acaba por se envolver amorosamente com a moça sequestrada que se encontra no porta-malas do carro usado na fuga do assalto ☐ Violet (Alisha Boe).

Violet representa na trama o ponto de equilíbrio para a construção da identidade de Chip e, conseqüentemente da sua masculinidade e do modo do personagem fazer-se homem. Isto ocorre a partir da socialização (para usarmos termos advindos dos estudos de gênero) ocorrida entre os personagens.

Assim sendo, é possível observar que o filme busca mostrar que a identidade de Chip está sendo reconstruída, e ele está descobrindo como fazer-se homem, ele não quer dominar, mas também não quer ser dominado, no transcorrer do filme ele é alguém reprimido lutando para ser livre, mas sem tornar-se alguém repressor. Visto que é importante ressaltar que Chip não deseja dominar as mulheres (ou mesmo outros homens) e não possui nenhum conflito interno em ser como é, mas sofre por ser dominado. O personagem não sofre violência apenas de Liza, mas chega

a ser enganado e abusado sexualmente por outras mulheres ao longo do filme. Essa inversão dos papéis tradicionais representa uma grande crítica à dominação masculina (no universo ficcional – via recursos narrativos, tais como o absurdo, a comédia), que é efetivamente um elemento de opressão aos seres humanos.

A frustração do personagem advém da sua ingenuidade; o seu sofrimento na trama acontece sucessivamente, mediante as situações de perigo que o personagem enfrenta, e, contudo, não as identifica de pronto. Essa mesma ingenuidade promove a maior frustração do personagem que é da ordem da romantização das relações amorosas. Assim, a evolução do personagem ao longo do filme não é rumo a uma brutalização ou masculinização, mas, sim, rumo à construção da sua expressão identitária despreocupada com padrões viris de comportamento, vê-se na narratividade da trama esse ato de reconstruir-se enquanto homem. Logo, masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica.

CONJUNTURA FICCIONAL EM TEMPOS DE CRISE: AO ATOR DE CINEMA

Em face dos rumos que a linguagem cinematográfica vem tomando, em que se abriu uma fissura, e conseqüentemente a criação de *um entre-lugar de resistência* que possibilita o questionamento dos papéis sociais dos seres humanos, culminando na representação de *masculinidades em reconstrução*, inclusive na produção do *cinema mainstream*. Torna-se possível afiançar que é crescente o avanço e o surgimento de uma representação cinematográfica amparada no entendimento de relações de gênero não estereotipadas.

Esse espaço para a representação de personalidades múltiplas, relações de gênero plurais amplia a reflexão crítica sobre os mecanismos de manutenção do padrão normativo de gênero, bem como aumenta a perspectiva de que ele pode ser reconstruído.

Essa sapiência amplamente discutida na seara dos estudos de gênero ao longo das últimas décadas, já se faz presente em outras camadas da produção cinematográfica, e o fato dela ter alcançado a produção do cinema hollywoodiano permite considerar que a crise da masculinidade é premente, posto que tem propiciado espaço para reflexão e desconstrução, mesmo que paulatinamente, com vistas ao combate às desigualdades de gênero. Ainda que haja nos marcos do presente um constante movimento reacionário com vistas a inscrever o conservadorismo nos modos de existência das pessoas, o que implica que é salutar que se discorra continuamente sobre gênero como algo plural.

Se por um lado constatamos a insurgência na cena fílmica da representação de masculinidades não hegemônicas, e até mesmo o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama, como é o caso do filme aqui analisado, *68 Kill* (2017) de Trent Haaga, em que é notadamente verificada a presença da representação de corpos que fogem do padrão viril hegemônico no *universo mainstream*. Há que se considerar também o *status* do ator no cinema, uma vez que ele é

o responsável pela vivificação em forma de personagem destas personalidades e corpos múltiplos, verificados no plano da realidade e na esfera ficcional (via ator), que passam a ser representados no cinema. Ainda assim, como assevera Costa (2003):

Entre os aspectos menos conhecidos e analisados do cinema devemos, paradoxalmente, recordar o fenômeno do ator cinematográfico, o papel da recitação no processo de produção de um filme, o problema das relações entre a técnica do ator e todas as outras técnicas que sustentam a linguagem cinematográfica. Dizemos paradoxalmente porque o ator cinematográfico foi, desde o final dos anos 10, o elemento com o qual mais fácil e diretamente se identificou com o cinema. Ainda hoje, embora tenham passado muitas décadas desde o fim da idade de ouro de Hollywood e que a política de autores tenha conquistado novos adeptos e se tenham imposto novos estrelismos (dos autores, dos diretores de fotografia ou, como afirmam alguns dos próprios efeitos especiais), o ator permanece um elemento fundamental (COSTA, 2003, p. 235).

Assim sendo, reconstruir masculinidades na linguagem cinematográfica impõe considerar a técnica atuacional, dado o aspecto fundamental do ator. Como consequência é inegável que a concretização da cena fílmica com vistas a gerar a representação de masculinidades não hegemônicas, não estereotipadas, não normativas, vai exigir do ator um apuro ainda maior na composição e atuação destes personagens.

Representar masculinidades que se encontram em reconstrução, significa compreender que a formação técnica atuacional de atores cinematográficos empreendida até pouco tempo era destinada à construção de personagens com uma masculinidade hegemônica. Essa relativamente nova ruptura de representação coloca em evidência novos corpos e novas expressões identitárias. Contemporaneamente se sabe que os atores são medidos em sua competência pela sua versatilidade em interpretar diferentes papéis. É certo que diferentes personalidades foram interpretadas por atores masculinos ao longo dos anos na história do cinema, mas ainda sim, sob a égide de um ideário de uma única masculinidade.

Assim, existe outra dimensão trazida na cena fílmica a partir da complexidade que essa demanda das produções cinematográficas trouxe aos atores, em se representar masculinidades. Essa concepção desnaturaliza a concepção padrão de composição de personagens masculinos. Dito de outro modo, os realizadores da linguagem cinematográfica podem concatenar o esboroamento da representação da masculinidade hegemônica na narrativa ficcional, a partir dos domínios próprios da linguagem e técnica do cinema, porém a técnica atuacional precisa estar emparelhada de modo efetivo com a obra fílmica para que haja de fato a personificação representativa de diferentes modos de fazer-se homem, expondo, portanto masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

68 KILL. Direção: Trent Haaga. Estados Unidos: IFC Midnight, 2017. (95 min), color.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Ana Paula Comin; SALAINI, Cristian Jobi; ALLEBRANDT, Débora; MEINERZ, Nádia Elisa; WEISHEIMER, Nilson. **Desigualdades de gênero, raça e etnia**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

CORRÊA, Ana Paula Barbosa. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**: experiências e in experiências especializadas. São Paulo: Annablumme / Belo Horizonte: Fumec, 2001.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em reconstrução**: gênero, corpo e sexualidade. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

LIMA, Cecília. A comédia romântica em Hollywood: o gosto da "água com açúcar". **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**. 2010, vol.12, n.1, p. 23-30. ISSN: 1984-8226. Recuperado de: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/4661>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira. **Rever - Revista de Estudos da Religião**. 2015, n.2, p. 160-176. ISSN: 1677-1222. Recuperado de: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/26193>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**. 1985, v.5, n.2. ISSN: 2175-6236. Recuperado de: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

Recebido em: 05/05/2020

Aceito em: 20/08/2020

TEATRO E EXPERIMENTAÇÃO EM MEIO AO TERROR DO AI-5

Ademir de Almeida¹

RESUMO: O artigo aborda a experiência de um grupo reunido em 1969, no Teatro de Arena, em um laboratório artístico alimentado por ideias de popularização do teatro e pela novidade do sistema de criação coletiva. Provocado por Augusto Boal, o conjunto daria forma ao Teatro Jornal, expediente que desafiava a censura e o fechamento de espaços de participação popular pelo AI-5. O Teatro Jornal do Arena repercutiu, em uma de suas cenas mais radicais, elementos de performatividade das vanguardas contraculturais norte-americanas e do Teatro de Agressão, sacrificando um animal diante do público como representação cruenta do horror da ditadura civil-militar. O texto é apoiado em análise de bibliografia especializada, periódicos da época e entrevistas inéditas.

PALAVRAS-CHAVE: Arena; teatro político; teatro jornal; ditadura.

THEATER AND EXPERIMENTATION AMONG THE TERROR OF AI-5

ABSTRACT: The article discusses the experience of a group gathered in 1969, at Teatro de Arena, in an artistic laboratory fed by ideas of popularization of the theater and by the novelty of the collective creation system. Provoked by Augusto Boal, the ensemble would give shape to Teatro Jornal, a device that challenged censorship and the closing of spaces for popular participation by AI-5. The Jornal do Arena Theater echoed, in one of its most radical scenes, elements of performativity from the North American countercultural avant-garde and the Theater of Aggression, sacrificing an animal in front of the public as a bloody representation of the horror of the civil-military dictatorship. The text is supported by analysis of specialized bibliography, periodicals and unpublished interviews.

KEYWORDS: Arena; political theater; theater jornal; dictatorship.

¹ Mestrando em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa de estudos oferecida pela CAPES-PROEX. Também é integrante dos agrupamentos teatrais paulistanos *Brava Companhia* e *Núcleo Vermelho*. E-mail: ademirbravacompanhia@gmail.com.

“Estamos em guerra” - anunciava o texto que abria a revista do Teatro dos Universitários de São Paulo, de maio-junho de 1968. O mesmo escrito também sugeria aos intelectuais “se suicidar, como categoria social, para renascer como revolucionários” (Aparte 2, 1968). Falas fortes, que nos dão uma ideia do clima de radicalização política que imperava no país em 1968, acirrado, ainda mais, a partir de dezembro daquele ano, quando por meio do Ato Institucional nº5 (AI-5), redações, salas de aula e espaços de cultura passariam a ser vigiados, e também atacados de maneira violenta, numa demonstração de que a “relativa hegemonia cultural de esquerda” (SCHWARZ, 1992, p.71) que vigorava no país, produzia no campo ideológico uma resistência simbólica ao regime militar que incomodava por causar efeitos objetivos no campo político.

Em 1969, ano “trágico para o teatro” (MICHALSKI, 1989, p. 38), o Teatro de Arena, em São Paulo, viveria um momento de muitas dificuldades, sobretudo, financeiras - dependente da receita de bilheteria, o espaço assistia seu público, formado em grande parte por estudantes da classe média paulistana, mingando a cada dia, sobretudo, devido ao clima, de medo e insegurança, causado pelas prisões e perseguições promovidas pelo regime. A operação militar realizada na cidade de Ibiúna (SP), que impediu a realização do “30º Congresso da UNE”², causou grande impacto na sociedade da época, principalmente, entre os jovens engajados, que se viram violentamente atacados pelas forças da ordem. O ator Celso Frateschi, que então frequentava o Teatro de Arena naquele ano como aluno de um Curso de Interpretação teatral, se refere ao episódio das prisões durante o 30º Congresso estudantil como um momento chave nas tensões entre estudantes e militares, e como um ponto de inflexão para o teatro engajado.

Frateschi descreve a investida militar contra os estudantes como um “golpe fatal de duplo efeito”, desferido pelo regime, que: ao mesmo tempo que “cortava as cabeças” do movimento estudantil, ao fichar e encarcerar suas principais lideranças, também amedrontava e dispersava os grupos de estudantes organizados – notadamente os que frequentavam o teatro engajado e formavam grande parcela do seu público. Duplamente monitorados, já que circulavam em dois meios fortemente vigiados pela ditadura - o estudantil e o teatral – essa parcela da juventude passou a se resguardar.

(...) nosso público principal eram os estudantes. Já depois do Congresso de Ibiúna o público foi preso! Uma prisão de “mil”! E esses agentes todos, que eram agentes capilares, que faziam com que os teatros enchessem com o “boca a boca” estudantil, ou dessa classe média mais ativa, também desapareceu. Ou por estar preso, ou por estar completamente desmobilizado. E durante muito tempo a gente atravessou um certo vazio. (FRATESCHI, 2018)

2 “12 de outubro de 1968: em Ibiúna, SP, setecentos estudantes são presos por participação no 30º Congresso da UNE, realizado clandestinamente.” COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 360.

Além da baixa de público e da sua conseqüente diminuição de receita financeira para o teatro, o Arena também lidava, naquele momento, com a debandada de alguns integrantes de seu núcleo principal (Guarnieri e outros estavam afastados do grupo desde o ano anterior), o que também contribuía para agravar a situação de precariedade. O Arena, assim como outros grupos e artistas que se interessavam em pensar e discutir o Brasil com sua arte, eram sufocados pelo peso daquele momento histórico inaugurado em 1964, quando o país se reorienta numa marcha para trás, e inicia um ciclo de retrocessos políticos e sociais conduzido na base da violência militar e com a anuência de setores conservadores da sociedade.

É neste contexto que a equipe do Teatro de Arena, encabeçada, naquela fase, por Augusto Boal, no empenho em manter sua sede em funcionamento, em maio de 1969, abre espaço para a realização de um Curso de Interpretação - idealizado por Cecília Thumim e Heleny Guariba – que apresentava um programa de aulas arrojado, em sintonia com as abordagens mais avançadas sobre teatro daquele período, em contraste com o clima regressista que imperava na sociedade brasileira daqueles dias.

PROPÓSITO FORMATIVO: OS VÁRIOS NÚCLEOS 2 DO ARENA E UM CURSO DE INTERPRETAÇÃO EM 1969

A criação de núcleos de criação artística paralelos ao grupo principal foi, durante algum tempo, uma prática habitual do Teatro de Arena. Segundo Sábato Magaldi (MAGALDI), esse procedimento, que se convencionou chamar de “Núcleo 2 do Teatro de Arena”, teve início em 1967 e, em relação ao conjunto precípua do Arena, acontecia “[...] com características mais experimentais e com propósitos itinerantes, entregando-se as montagens a novos diretores” (1984, p. 84). Tratava-se, portanto, de uma iniciativa coordenada pela equipe do Arena, que consistia na formação de outros núcleos artísticos, que agregavam jovens em início de carreira e artistas parceiros convidados, que trabalhavam concomitantemente ao elenco principal. Essa prática visava criar um espaço de treinamento de novos profissionais de teatro que, quando necessário, eram incorporados as produções do Arena. As montagens realizadas pelo Núcleo 2, inclusive, eram colocadas em cartaz no Teatro de Arena, em dias e horários alternativos - o que ajudava no levantamento de finanças para o teatro. Outra tarefa importante do Núcleo 2 era levar seus trabalhos em excursões pelo interior de São Paulo, propagandeando o nome do Teatro de Arena e tornando o grupo conhecido para além da capital.

Há registros de diferentes formações de Núcleos 2, com elencos e equipes de direção distintos.

Izaías Almada foi o coordenador de um desses núcleos em 1967, e dá uma ideia de como era intensa e variada a produção desses grupos, e de como essa ação envolveu e formou muitas pessoas:

Enquanto o elenco principal apresentava 'Arena conta Tiradentes', de Boal e Guarnieri, nós, do Núcleo 2, abríamos as portas do teatro para novos atores, diretores, cenógrafos, enfim, para gente com algum talento que quisesse participar do grupo [...] montei três espetáculos naquele ano de 1967: 'A farsa do cangaceiro com truço e padre', de Chico de Assis, dirigida pelo Afonso Gentil; 'O processo', de Kafka, com a direção de Léo Lopes, e 'Escola de Maridos', de Molière, dirigida por mim. Muita gente boa saiu dessa fornada, alguns recém-formados pela Escola de Arte Dramática: Zanone Ferrite, Luiz Carlos Arutin, Gabriela Rabelo, Regina Braga, Luiz Serra, Antônio Fagundes, que veio do Colégio Rio Branco, e outros (ALMADA, 2004, p. 98)

O relato acima sugere que, apesar do contexto autoritário imposto pelo regime militar a partir de 1964, ao menos na cidade de São Paulo, havia ainda condições para a produção e pessoas com disposição para realizar, aprender e também assistir teatro, tendo o Arena como um dos principais polos catalisadores desse interesse. As palavras de Almada também expressam a manutenção de um propósito formativo e experimental da equipe do teatro de Arena, liderada por Augusto Boal naquele momento, que incentivava e abria campo para novos artistas e para o exercício livre do fazer teatral por meio do Núcleo 2 – um espaço com um caráter semiamador e, por isso mesmo, também com menos pressão e mais liberdade para a invenção e a pesquisa. Além disso, a atividade do Núcleo contribuía com a subsistência do espaço do Arena e, segundo palavras do próprio Boal, o Núcleo 2 também contava com a vantagem de produzir obras teatrais que ajudavam a “[...] manter a bilheteria aberta, porque todo mundo vivia da bilheteria” (BOAL in ROUX, 1991, p. 619-20).

Apesar da intensa atividade em 1967, o Arena sofre com a queda de público e da receita de bilheteria ao longo dos anos seguintes, num processo de crise interna que se agravaria na mesma medida em que se intensificavam o autoritarismo e a censura no país. É possível imaginar que, no ano de 1969, sob o AI-5, convivendo com a vigilância dos militares sobre o teatro e sua equipe, tendo sua programação prejudicada pela censura e grande parte do seu público afastado, que o Teatro de Arena tivesse sua operação reduzida, e já não reunisse condições objetivas para a atividade de um Núcleo 2. No entanto, o jovem grupo formado, nesse mesmo ano, por ocasião das aulas de interpretação com Heleny Guariba e Cecília Thumim é identificado como Núcleo 2 em alguns registros sobre o Teatro de Arena – o que não é totalmente preciso, uma vez que a gênese desse agrupamento é outra.

A atriz Dulce Muniz, uma das participantes do curso de 1969, em entrevista ao pesquisador Eduardo Campos Lima, foi enfática sobre esse tema:

‘Nunca fomos Núcleo 2, ainda que alguns de nós, ou porque esqueceram, ou porque não prestaram atenção, ou porque acham que não seja importante, possam dizer que fomos. Mas não é verdade, nunca fomos Núcleo 2, porque no Arena já tinha havido Núcleo 2. Quando entramos, em 1969, para fazer o Curso de Interpretação do Teatro de Arena, não havia mais’ (MUNIZ apud LIMA, 2014, p. 168).

No entanto, outra participante do curso, a atriz Denise Del Vecchio, também em entrevista a Campos Lima, comenta o mesmo assunto, admitindo que, em determinado momento, o grupo chegou a adotar a denominação de Núcleo 2:

‘A ideia de Núcleo 2 vinha desde antes; era a ideia de um grupo experimental, que fazia uma pesquisa de linguagem. Eu não sei exatamente que espetáculos esse Núcleo 2 do Teatro de Arena realizou, mas quando começamos a trabalhar lá em cima [no Areninha, pequena sala de espetáculos montada na sobreloja do Arena], nos denominamos Núcleo 2’ (VECCHIO apud LIMA, 2014, p. 207).

Já em entrevista para essa pesquisa, o ator Edson Santana (2019) também aponta o início das apresentações do Teatro Jornal na sobreloja do Arena, ocorridas no segundo semestre de 1970, como o momento em que aquele grupo, que até então era identificado como a turma do Curso de Interpretação, passa a ser classificado como mais um Núcleo 2 do Arena: “Enquanto havia o espetáculo “A resistível ascensão de Arturo Ui”, [em cartaz na sala principal do teatro, em outubro de 1970,] a gente apresentava o Teatro Jornal, [no Areninha]. O elenco do “Arturo Ui” era apelidado de Núcleo 1 do Arena, e a gente de Núcleo 2” (SANTANA, 2019).

Não deixa de ser curioso observar que, nesse que foi seu período de maior crise, o Teatro de Arena chegou a operar com três diferentes núcleos de artistas: o elenco principal, em viagem ao exterior com o espetáculo “Arena conta Zumbi”; o nomeado Núcleo 1, de acordo com Santana (2019), em cartaz com “A resistível ascensão de Arturo Ui”, dirigida por Augusto Boal – conjunto que era composto por alguns atores que tinham histórico com o Arena, mas que já se encontravam um tanto afastados do teatro, construindo carreiras na televisão (caso de Gianfrancesco Guarnieri e Antônio Fagundes); e o agora chamado de Núcleo 2, formado pelos jovens artistas egressos do Curso de Interpretação, que apresentava o Teatro Jornal em sessões clandestinas na sobreloja do Arena.

Se aquela turma do Curso não era, de início, a configuração de um Núcleo 2, as circunstâncias acabaram levando-a a cumprir, junto ao Teatro de Arena, funções e tarefas muito parecidas com as quais os chamados Núcleos 2 se ocupavam desde 1967, a saber, abastecer aquele teatro com mão de obra e colocar em prática pesquisa artística.

Entretanto, o momento histórico era outro, e em 1969 o Arena já não dispunha das mesmas condições de produção de dois anos antes. Desde o dia 13 dezembro de 1968 o país respirava o ar pesado do AI-5, e já não havia na sociedade a mesma liberdade para se promover ou participar de atividades culturais. Em um curto período, a evasão do público, a crise financeira, a censura de peças e a perseguição política a alguns de seus integrantes, levaram ao desmantelamento da equipe e ao endividamento do Teatro de Arena. Tal situação, colocou os recém-chegados alunos de Cecília Thumim e Heleny Guariba diante de responsabilidades, perante o Arena, que nenhum Núcleo 2 tinha assumido até então, tornando-os, praticamente, os administradores daquele teatro e seu derradeiro agrupamento criativo.

É possível imaginar que o Curso de Interpretação ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumim, naquele ano de 1969, tenha sido promovido com um propósito distinto do que se almejava com as formações anteriores conhecidas como Núcleo 2 – mais utilitário, e menos experimental – uma vez que, provavelmente, atendia a necessidade urgente de manter o espaço operante num momento de crise aguda.

No entanto, a sagacidade das duas professoras, os artistas convidados³ de alto nível que atuaram como colaboradores daquela ação, e o campo fértil que se formou no grupo de jovens alunos ali reunidos, aliados as circunstâncias daquele momento histórico, alçaram aquela atividade formativa a um outro patamar, fazendo brotar ali uma semente criativa promissora, que apesar dos percalços impostos pelo contexto autoritário, viria a gerar resultados artísticos e políticos de grande relevância.

Todavia, o referido curso não alcançou o seu desfecho planejado, abruptamente interrompido pelo desaparecimento da diretora e professora de teatro Heleny Guariba, perseguida pela polícia da ditadura, e depois sequestrada e assassinada⁴ por seus agentes; e pela prisão, tortura e exílio do diretor Augusto Boal⁵. Tais fatos históricos provocaram a refuncionalização daquela atividade de caráter formativo, colocando seu núcleo de participantes em um percurso de participação política não previsto inicialmente por nenhum dos envolvidos.

UM CURSO DESCONTINUADO E UM NOVO NÚCLEO

Cerca de vinte participantes selecionados por Cecília e Heleny formaram a turma do Curso de Interpretação, cujas aulas aconteceriam duas vezes por semana, no Teatro de Arena, em período noturno, e seriam concentradas em práticas de teatro, com exercícios e treinamentos diversos, aplicados de acordo com as experiências e com o perfil de cada uma das professoras. “Não é um cursinho teórico, nem estilo série de conferências” (Folha de S.Paulo, 02/05/1969, p.15), constava

3 Rodrigo Santiago (com aulas sobre Stanislavski), Antônio Pedro (com aulas de direção), Baldur Liesenberg (com treinamento vocal), além da bailarina Mercedes Batista (ministrando aulas sobre danças brasileiras) estão entre alguns dos parceiros eventuais, convocados por Heleny Guariba e Cecília Thumim para colaborar com o curso. Informação obtida em entrevista para esta pesquisa com Edélcio Mostaço (MOSTAÇO, 2019). Ver também as entrevistas com os ex-integrantes do Núcleo em: LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de Jornal no Teatro*. São Paulo: Outras Expressões, 2014. E ver também: DWEK, Tuna. Denise Del Vecchio: memórias da lua. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

4 No dia 28 de abril de 1970, Heleny foi detida para averiguações pela polícia em Poços de Caldas (MG). Presa, foi enviada para o Presídio Tiradentes, onde permaneceu até 1º de abril de 1971. Em 12 de julho foi recapturada, e há indícios de que tenha sido assassinada em centro de torturas conhecido como “Casa da Morte”, em Petrópolis. Seu corpo nunca foi localizado. Fichas e prontuários sobre a prisão de Heleny Guariba, assim como de outros investigados e detidos pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), podem ser acessados no Arquivo Público do Estado de São Paulo (www.arquivoestado.sp.gov.br). Ver: Ficha Delegacia de Ordem Social de Heleny Ferreira Telles Guariba. Nomenclatura BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230 (Arquivo do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230.pdf Acesso em: 28 nov. 2019.

5 Augusto Boal foi sequestrado pela polícia política da ditadura em 02 de fevereiro de 1971. Sua prisão só foi tornada pública após intervenção do seu irmão - um militar aposentado. Houve intensa campanha por sua liberdade junto à opinião pública, com significativa repercussão internacional. Autorizado a uma saída temporária para participar do Festival de Nancy, Boal deixou o Brasil, e só voltou em dezembro de 1979, depois da anistia. Ele narra esses e outros episódios de sua vida em: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas: Augusto Boal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

no anúncio divulgado em jornais da época, em maio de 1969, sugerindo um caráter prático e produtor para a atividade.

O programa do Curso divulgado na imprensa era arrojado, e aliava o impulso modernizador das principais experiências teatrais do período com o legado histórico do teatro paulistano. Na seção atribuída a Heleny Guariba constavam os seguintes tópicos de aulas: “a caracterização de uma interpretação contemporânea; pequeno histórico da interpretação em São Paulo; geração Procópio Ferreira; o T.B.C.; a fase de laboratórios do Arena; Arena e Oficina descobrem Brecht; a abordagem do texto; compreensão dos personagens nas situações; construção do personagem (estudo de Stanislavsky, Brecht, os pós-brechtnianos e Grotowski)” (Folha de S.Paulo, 05/05/1969, p.11).

Heleny Guariba era uma experiente professora e diretora teatral. Formada em Filosofia, fez estudos paralelos em teatro e atuou como docente de Teoria Teatral na Escola de Arte Dramática da USP (EAD). Recebeu, em 1965, uma bolsa de estudos do Consulado da França que possibilitou uma estadia de dois anos na Europa. Lá, foi estagiária no Berliner Ensemble, na antiga Alemanha Oriental, e teve contato com o teatro de Peter Brook, na Inglaterra. Realizou seu doutoramento na Universidade de Marselha, onde cursou a disciplina “Teatro pós-brechtiano” e conheceu, de perto, o trabalho dos franceses Jean Vilar e Roger Planchon. Sobretudo as teorias planchonianas acerca da popularização e descentralização do teatro, tiveram grande influência sobre a diretora e professora. Adaptadas para a realidade brasileira, as teses de Planchon⁶ se tornariam um referencial para a atuação de Heleny junto ao Grupo de Teatro da Cidade (GTC)⁷, em Santo André (SOUZA, 2008, p. 78-79; MEDEIROS, 2017, p. 43).

No Curso de Interpretação do Arena, em 1969, tanto as ideias de Roger Planchon, como o teatro de Bertolt Brecht, foram objeto de discussão e experiências durante as aulas de Heleny. Segundo Edélcio Mostaço, um dos participantes daquele curso, na abordagem de Guariba “havia uma base brechtiana, mas a grande novidade era a busca de uma relação com a cidade, com o público” (MOSTAÇO, 2019). Já os resultados dos exercícios de improvisação em chave épica, aplicados pela professora, eram comentados a partir de sua influência na encenação e na atuação, e em seus detalhes estéticos e proposições políticas (VECCHIO in LIMA, 2014, p. 208; MOSTAÇO, 2019).

A relação entre arte e política era vivida concretamente por Heleny Guariba, que, em paralelo ao seu trabalho teatral, integrava os quadros da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) - organização da qual também fazia parte o Capitão Carlos Lamarca. Seu engajamento e ousadia, tanto na política como no teatro, eram vistos com admiração por seus alunos:

⁶ Roger Planchon, dramaturgo e diretor francês, comandou o Teatro Nacional Popular, em Villeurbanne, localidade da periferia de Lyon. Planchon relia a cultura francesa inspirado pelo pensamento de Brecht, e preconizava o teatro como um serviço público e descentralizado. Sua estética era influenciada pelo cinema, e se valia da plasticidade do espetáculo para identificar o posicionamento social dos personagens. Assim como Brecht, adotava um tipo de realismo crítico, e o humor inspirado em cabaré. Ver artigo sobre o início da trajetória de Planchon no teatro em: LAFABRI, Leon R. O fenômeno Roger Planchon. Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro, n. 17, p. 08-10, 1962. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos>. Acesso em: 11 maio 2020. (1959). Ver também: (1959). Roger Planchon e o novo T.N.P. Estado de S.Paulo, 04/06/1959, p. 09.

⁷ Sobre o Grupo Teatro da Cidade (GTC) ver: PERAZZO, Priscila F.; LEMOS, Vilma (org.). Memórias do Teatro no ABC Paulista: expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-397-0390-6.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

Ela tinha uma formação e ideias muito mais brechtianas que as do Teatro de Arena e que as do Teatro Oficina. Sua admiração pelas propostas de Roger Planchon levava-a a reivindicar um palco bem mais amplo que os das nossas principais salas de vanguarda. Ela propunha que as diversas áreas que compõem o espetáculo tivessem autonomia e dialogassem criticamente, estimulando a criatividade e a criticidade do espectador. Esteticamente o que ela me ensinou foram essa liberdade e autonomia dos elementos do espetáculo, mas seus ensinamentos mais marcantes, aprendi com a sua atitude radical de lidar com o teatro e a vida (FRATESCHI in SOUZA, 2008, p. 112-113).

Já Cecília Thumim, também de acordo com o programa do Curso propagado em periódico da época, abordaria os seguintes temas: “consciência do próprio corpo, noções de ritmo, aplicação do método Dalcroze, descontração muscular, respiração e utilização da máscara” (Folha de S.Paulo, 05/05/1969, p.11). Em suas aulas Thumim concentrou-se, sobretudo, no trabalho de ator, tendo como base, para os exercícios aplicados, o “método Stanislavski”, o qual a professora havia estudado na Argentina, onde frequentou aulas ministradas pela atriz e diretora Hedy Crilla⁸ (THUMIM, 2019).

Apesar do controle e repressão impostos pelo regime militar no Brasil desde 1964, a rebeldia e o questionamento de hierarquias estavam no ar quatro anos depois, trazidos pelo “espírito 68”, que se espalhou pelo mundo a partir das rebeliões estudantis ocorridas em Paris. As ideias libertárias e de insubmissão se manifestavam também no campo das artes, e no teatro redundaram no surgimento de novas técnicas organizacionais, como a criação coletiva - um “sistema de criação do espetáculo que pretendeu substituir o sistema dramaturgo-diretor-autor por uma participação igualitária dos componentes do grupo” (VASCONCELOS, 2001, p. 60-61), e que começou a se popularizar na Europa e Estados Unidos, durante os anos 60, tornando-se marcante no trabalho de conjuntos como o Living Theatre e Performance Group. A professora Thumim tinha conhecimento dessas experiências estadunidenses e realizou laboratórios baseados em práticas coletivas durante suas aulas no Arena (MOSTAÇO, 2019).

Com um programa avançado e duas professoras conectadas com conceitos teatrais modernos, que estavam sendo debatidos e praticados naquele momento nos principais centros artísticos do mundo, aquele curso acontecia na contramão do ambiente antidemocrático e regressivo instaurado no país sob a ditadura. A experimentação artística livre, a partilha de conhecimentos, a abertura para a intervenção de toda a equipe no ato criativo, se chocavam frontalmente com o contexto social de censura, repressão e fechamento de espaços de participação em vigor no país.

Não por acaso, as tensões políticas impediram que aquele Curso de Interpretação chegasse ao seu final planejado. Em momento de radicalização no embate entre militares e opositores do regime, algumas organizações políticas adotaram ações de guerrilha urbana, e foram violentamente

⁸ Hedy Crilla foi uma atriz austríaca que fez carreira na Alemanha nos anos 1920, onde trabalhou com importantes criadores da época como Bertolt Brecht, Otto Falckenberg, Lion Feuchtwanger, Gustaf Gründgens, Leopold Jessner, Fritz Kortner, Max Reinhardt, Berthold Viertel, Helene Weigel e Carl Zuckmayer. Em 1933, fugindo do nazismo, se deslocou para a Argentina, onde, em 1947, fundou a Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebraica Argentina e, em 1958, se juntou ao grupo Teatro Independiente La Máscara, que a convocou para orientar estudos sobre o método de Stanislavsky. Ver: ROCA, Cora. Hedy Crilla la palabra em accion CELCIT. Colección Teatro: Teoría y práctica N° 3, Buenos Aires, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/katia/Desktop/Hedy%20Crilla__la_palabra_en_accin%20-%20cora_roca_-.pdf. Acesso em: 7 jun. 2019.

combatidas pelas forças oficiais. A vigilância e perseguição a qualquer um que fosse considerado suspeito de subversão foram intensificadas, e atingiram diretamente o Teatro de Arena em fins de 1969, quando a turma do Curso de Interpretação estava em fase de ensaios de uma montagem experimental da peça “Casamento de Fígaro”, de Beaumarchais, subitamente interrompida pelo desaparecimento da diretora Heleny Guariba.

Depois de um hiato de incerteza diante da ausência da professora, um arranjo entre os participantes da montagem e o Teatro de Arena, no qual Augusto Boal assumiria a direção do processo, fez com que os ensaios fossem retomados. Porém, com a troca de direção o projeto da peça também se tornaria outro.

Guariba havia pensado uma concepção planchoniana de espetáculo, que figuraria materialmente no palco as diferentes camadas sociais envolvidas na trama da peça. O cenário seria construído por Flávio Império, e teria o formato de um bolo de casamento – “um maquinário giratório que seria operado durante a peça por um coro de serviçais”⁹ (SANTANA, 2019).

Entretanto, essa ideia seria abandonada pelo novo diretor, que pressionado pelas tensões em torno do Arena e de sua própria pessoa – ambos sob a patrulha da polícia política – e se valeria do “sistema Coringa” para encenar, de maneira rápida e protocolar, uma versão mais curta e despojada da peça. Ainda no final de 1969, a adaptação de “O Casamento de Fígaro” dirigida por Augusto Boal realizou uma agenda de apresentações pelo interior de São Paulo - rito final do Curso de Interpretação - custeada pela Comissão Estadual de Teatro (CET) (Estado de S.Paulo, 21/01/1970, p.09). Os recursos financeiros obtidos com essa itinerância da peça -- ajudaram a pagar a viagem do espetáculo “Arena conta Zumbi” para Nova Iorque, em aceitação a um convite feito pela organização Theatre of Latin America (TOLA)¹⁰ ao Teatro de Arena.

O Beaumarchais dirigido por Boal nem de longe lembrava o projeto grandioso imaginado por Heleny, segundo alguns dos integrantes do elenco (MOSTAÇO, 2018; SANTANA 2019), e “resultou numa encenação artisticamente precária”¹¹. Entretanto, se o resultado estético da peça foi considerado irrelevante por alguns dos próprios participantes, nenhum deles nega que, naquele momento, sua função política foi decisiva, ao colaborar com a excursão do Arena ao exterior. Tal propósito, muito provavelmente, Guariba também aprovaria.

9 As informações entre aspas foram obtidas com os participantes dessa montagem Edson Santana e Edécio Mostaço em entrevistas para esta pesquisa realizadas em 2019.

10 O Teatro de Arena é convidado pelo editor da revista The Drama Review, Richard Schechner, e por Joanne Pottlitzer do Theatre of Latin America, para uma temporada, durante o mês de agosto de 1969, com o espetáculo “Arena conta Zumbi” em Nova York.

11 Em entrevistas para esta pesquisa, realizadas em 2019, Edécio Mostaço e Edson Santana usam palavras duras ao se referir a encenação dirigida por Augusto Boal. “Uma porcária, um trabalho feito as pressas”, segundo Santana. “Era risível. Mas foi o que deu pra fazer”, segundo Mostaço.

UM NOVO NÚCLEO DE ATORES NO ARENA E A INVENÇÃO DE UM TEATRO JORNAL BRASILEIRO

O final do Curso de Interpretação de Cecília Thumim e Heleny Guariba, após as apresentações de “O Casamento de Fígaro”, dirigido por Boal, tornou-se o início espontâneo da história de um novo grupo, que se formaria a partir da vontade de alguns dos jovens participantes de se manterem juntos, e trabalhando com teatro. Seria também o ato inaugural de criação do núcleo que daria forma a uma nova experiência teatral radical, gestada também dentro do Arena e de forma coletiva, em resposta ao contexto de censura e fechamento dos espaços de participação política do pós- AI-5: o Teatro Jornal.

Com a impossibilidade de se apresentar no país devido as barreiras colocadas pela censura dos militares, Augusto Boal, juntamente com a equipe do Teatro de Arena, preparava os espetáculos “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Bolívar” para uma nova excursão internacional, programada para o mês de março de 1970, ocasião em que foi procurado por Celso Frateschi, Denise del Vecchio e Edson Santana, remanescentes do Curso de Interpretação, que não desejavam se afastar do Arena, e solicitavam autorização para permanecer utilizando o espaço para encontros e ensaios. Ao trio inicial se juntaram Dulce Muniz, Hélio Muniz e Elísio Brandão, e os seis jovens foram autorizados a ocupar o espaço da sobreloja do Teatro de Arena. Além de colaborar com a programação e a manutenção do teatro¹², os jovens artistas se concentrariam na experimentação de uma ideia sugerida por Boal ao recém-criado conjunto: a encenação de notícias de jornal (FRATESCHI in LIMA, 2014, p. 182).

O método a ser aplicado pelo novo grupo seria o seguinte: comprar o jornal pela manhã e pinçar as notícias mais relevantes, encenar e ensaiar essas notícias durante a tarde, e, à noite, apresentar o resultado (MUNIZ in LIMA, 2014, p. 167). Essa experiência seria uma forma de reagir artisticamente à realidade imediata de controle social, censura e violência, imposta pelo regime militar. Os jornais da época tinham suas redações vigiadas e controladas pelos censores oficiais, e o Teatro Jornal apresentaria ao público outras versões dos fatos noticiados por esses periódicos.

A informação era totalmente controlada. A realidade estava bem distante da retratada nas páginas de nossos jornais e revistas. A construção de nossas cenas, portanto, tinha que lidar com duas dificuldades: primeira, a de transformar o fato jornalístico em matéria teatral e, segunda, a de contrapor à realidade retratada com o retrato da realidade editado pela censura da ditadura (FRATESCHI, 2009, p. 47).

Com o controle das artes pela censura, o teatro vinha sendo prejudicado sobremaneira por vetos de peças e cortes de textos, que inviabilizavam a realização de espetáculos que, sequer, insinuassem algum tipo de comentário social. Esse fato, somado a evasão do público de classe média e estudantil, intimidado pela vigilância e violência dos militares, impunha aos artistas que ainda

12 Os seis jovens organizaram e realizaram no Teatro de Arena, durante os primeiros meses de 1970, a 1ª Mostra Paulista de Teatro Amador, com apresentações as segundas-feiras de grupos da capital e do interior. A abertura, conforme pequeno anúncio no jornal O Estado de S. Paulo, ocorreria no dia 23/03/1970, com o Grupo Atualizado de Teatro Amador. Ver: (1970). Anunciada Mostra de Teatro Amador. Estado de S. Paulo, 21/01/1970, p.09.. Ver também: (1970) Estado de S. Paulo, 20/03/1970, p. 11.

se pretendiam engajados, a difícil tarefa de encontrar outras formas críticas de expressão teatral, possíveis de serem aplicadas em um contexto antidemocrático, sem depender de um espaço teatral convencional e de um tipo específico de público pagante.

O núcleo de jovens que ocupavam a sobreloja do Arena trabalharia por cerca de três meses experimentando livremente diferentes formas de colocar em cena o material colhido em jornais, criando expedientes diversificados que eram rapidamente ensaiados e testados em pequenos esquetes, apresentados, inicialmente, em sessões fechadas, apenas para convidados. Já nessas primeiras experiências de abertura de processo, era possível para a jovem equipe perceber a força estética e política daquelas cenas, que se manifestava nos debates gerados ao término das apresentações.

Quando toma contato com o material produzido pelo jovem conjunto, Boal confirma e reforça o potencial daquele experimento ao reelaborar os expedientes cênicos criados na forma de uma série de técnicas de *agit-prop*, de fácil compreensão e reprodução (BOAL, 2017, p. 25) com o objetivo de possibilitar, a qualquer grupo de pessoas, atores ou não, a criação própria de uma intervenção teatral¹³. Era um ferramental de agitação poderoso, concebido num contexto em que se faziam necessárias novas formas de comunicação e intervenção, que permitissem aos artistas engajados atuar nas brechas do bloqueio implantado pelo regime autoritário. A esse conjunto de técnicas Augusto Boal deu o nome de Teatro Jornal.

Entretanto, àquela altura dos acontecimentos, as conexões entre teatro engajado, movimento estudantil e organizações da classe trabalhadora já se encontravam bastante enfraquecidas, devido a violenta repressão dos militares, o que impediu o desenvolvimento pleno do Teatro Jornal. Contraditoriamente, a sua forma estética sofisticada e de alto potencial agitativo, precisou ser domesticada pelos seus próprios criadores, para que o grupo enfrentasse as pressões econômicas do momento. Formado por integrantes da classe média paulistana, a equipe do Arena se via obrigada a manter procedimentos empresariais em seu modo de organização, dependendo da bilheteria para a sobrevivência dos seus integrantes e manutenção de sua sede.

O Teatro Jornal foi então utilizado para a criação de um espetáculo teatral convencional, em mais um expediente que visava manter funcionando o endividado espaço do Teatro de Arena, por meio da venda de ingressos em uma temporada teatral. Augusto Boal, juntamente com a equipe de jovens atores, fez uma seleção de algumas das cenas experimentadas, e organizou-as em um espetáculo, batizado de “Teatro Jornal: primeira edição”.

13 A descrição das técnicas criadas pelo grupo e sistematizadas por Augusto Boal foram reunidas em uma cartilha intitulada “Técnicas do Teatro Jornal”, impressa e distribuída aos interessados em formar grupos. Ver: BOAL, Augusto. Técnicas do Teatro Jornal. São Paulo, 1971. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/05/teatrojornal1-1.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2019.

Após driblar a censura,¹⁴ a peça entraria em cartaz no Teatro de Arena. Durante a temporada do espetáculo, o interesse do público por aquele teatro ágil, e de aparente simplicidade de execução, foi grande – tanto, que algumas dezenas de grupos de Teatro Jornal foram criados e coordenados pelos jovens atores, funcionando como células de agitação política ligadas a associações de bairros, cursos universitários, igrejas, etc. Foi o ensaio fugaz de uma retomada de práticas teatrais agitativas, semelhantes as produzidas pelo CPC (Centro Popular de Cultura), que buscavam seu público em portas de fábricas e favelas, e que foram interrompidas pelo Golpe de 64, (HOLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 23-24).

HORROR NAS RUAS, SANGUE NO PALCO

Uma das cenas mais radicais concebida durante os experimentos que originaram as técnicas do Teatro Jornal foi descartada, depois de ser apresentada em algumas demonstrações de processo, que ocorreram em sigilo no Areninha. Era um esquete que traçava um paralelo entre a brutalidade do regime militar brasileiro e as atrocidades praticadas pelo exército dos Estados Unidos no conflito do Vietnã. O trecho era inspirado em “US”, uma encenação do diretor inglês Peter Brook, que ficou famosa na época por provocar o público ao queimar borboletas no palco – uma referência as bombas de Napalm lançadas pelos soldados estadunidenses contra os vietcongues (BROOK, 1994, p. 279). No Teatro Jornal dos jovens brasileiros essa ideia foi adaptada para aludir a violência do regime militar em vigor no país, numa cena em que o ator Celso Frateschi, vestido com um figurino de mágico, mostrava uma pomba ao público e insinuava a realização de um truque inofensivo, para em seguida matar o pássaro, diante de todos, golpeando-o com uma pedra - com direito a respingos de sangue que atingiam a plateia mais próxima (VECCHIO in LIMA, 2014, p.114).

A brutalidade empregada na cena era defendida pelos seus criadores como um recurso extremo, porém, necessário naquele momento, para ativar e mobilizar o público em relação a truculência real dos militares brasileiros que prendiam, torturavam, sequestravam e matavam qualquer pessoa que fosse considerada subversiva.

Em suas memórias publicadas, Denise del Vecchio, uma das atrizes do grupo que encenou o Teatro Jornal no Arena, fala sobre a notícia que originou a “cena da pomba”, e a descreve com alguns detalhes. A citação é longa, mas creio que vale a pena por ser reveladora da sintonia daqueles jovens atores e atrizes com a realidade de seu tempo, e da urgência que os mobilizava a tentar interferir naquele estado de coisas por meio do seu teatro.

O movimento estudantil mundial era muito forte. Nos Estados Unidos, os alunos estavam sendo reprimidos dentro das universidades e chegaram a ser assassinados porque protestavam contra a Guerra do Vietnã. Gravamos então uma notícia em que falávamos de um estudante americano, Jeffrey Miller, assassinado numa manifestação. Fazíamos uma

14 Para conseguir a liberação de “Teatro Jornal: primeira edição”, Boal orientou os atores do núcleo a atuar de maneira “bem fraca” na sessão da peça para o censura. Assim foi feito, e o censor liberou o espetáculo, convencido de que o grupo era tão artisticamente ruim, que a peça seria um fracasso de público (MUNIZ in LIMA, 2014, p. 169).

cena com toda a descrição do fato, como se fosse um telejornal. Durante a narração, um ator entrava com fraque, cartola, dava um pedacinho de pão e mostrava a pomba para o público, no Areninha. Em seguida, ele colocava a pomba bem bonitinha em cima da mesa, pegava uma pedra e a massacrava. A certa altura da cena, eu fugia, ia me esconder no andar de baixo, no Teatro de Arena, porque era forte demais para mim, mas é preciso compreender que naquele momento era a força da denúncia, de uma coragem que só quem viveu aquele momento pode entender porque fizemos isso (VECCHIO in DUEK, 2008, p. 68).

A “cena da pomba” tinha dois momentos distintos, em que eram utilizadas duas das técnicas de Teatro Jornal: a “ação paralela” e a “concreção da abstração” (BOAL, 1971). A “cena da pomba”, propriamente dita, se dava na segunda parte. Na primeira, a “ação paralela” era realizada com a reprodução de um áudio de uma notícia de rádio real, que tratava da morte de um estudante estadunidense¹⁵ durante uma manifestação pacifista nos Estados Unidos, ouvida por uma atriz em cena que simulava realizar tarefas domésticas, e que depois se maquiava diante do público, como se estivesse de frente a um espelho.

A medida em que ouvia o relato no rádio sobre a repressão militar violenta a uma manifestação estudantil, a personagem em cena seguia aplicando uma maquiagem de cor branca sobre o rosto, executando essa ação de maneira cada vez mais tensa, demonstrando estar sendo afetada pelo que ouvia. Quando o nome da vítima era anunciado, a atriz paralisava em cena com a face completamente pálida, dando a entender ao público que a morte noticiada era de alguém que lhe era próximo (FRATESCHI in LIMA, 2014, p. 184-185).

Em seguida a esse trecho, a técnica “concreção da abstração” era realizada com a entrada em cena do personagem Mágico, que massacrava uma pomba de maneira brutal, expondo sangue e tripas do animal diante da plateia (VECCHIO in LIMA, 2014, p. 210), e tornando real e concreta a violência que, no primeiro trecho, chegava ao público de maneira indireta, comentada e mediada pela narração vinda do rádio, e pela emoção expressada no rosto da atriz em cena.

A cena, em seus dois momentos, destacava como assunto principal a questão da violência oficial. Sobretudo, a violência armada utilizada por autoridades contra civis desarmados - realidade vivida pelos estudantes estadunidenses mencionados no áudio reproduzido na primeira parte, e pelos cidadãos do Brasil, governados naquele momento por um regime militar autoritário e violento. Os estudantes brasileiros também vinham sendo alvo de duras agressões e perseguições oficiais por terem assumido o protagonismo nas manifestações de oposição ao regime, desde o Golpe de 64. A imagem do cadáver do jovem Edson Luís¹⁶ que estampou a primeira página dos jornais do país, assassinado por policiais militares no Rio de Janeiro durante uma passeata estudantil, era uma memória recente, e ainda bem nítida para os brasileiros, vindo à tona imediatamente com aquela

15 Tratava-se do caso de Jeffrey Miller, estudante da Universidade de Ohio, que foi assassinado pela Guarda Nacional do Exército dentro do *campus*, juntamente com outros três jovens, durante um protesto estudantil contra a intervenção estadunidense no Camboja. Fonte: (1970). Protesto nos EUA causa morte de 4 estudantes. Folha de S. Paulo, 05/05/1970, p. 07.

16 Edson Luís de Lima Souto foi assassinado pela polícia no Rio de Janeiro, em 28 de março de 1968, quando participava de manifestação junto ao restaurante Calabouço. O jovem tornou-se mártir da luta estudantil no Brasil, e o episódio de sua morte motivou uma greve nacional de estudantes. Fonte: COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 358.

encenação do Teatro Jornal. Era uma cena de denúncia, como lembra a atriz Denise del Vecchio (VECCHIO in LIMA, 2014, p. 210), que ao imputar a violência dos militares estadunidenses contra os jovens estudantes, se valia da menção daquele caso internacional para reiterar a denúncia do caso brasileiro.

Colocar uma pomba viva em cena, animal símbolo da paz, que surgia inocente e inofensivo diante do público e, em seguida, era massacrado de forma violenta e explícita, sem dúvida, chocava, e demonstrava uma aproximação do teatro daquele núcleo de atores do Arena, de tradição nacional-popular¹⁷ e realista¹⁸, com o experimentalismo contracultural do Teatro de Agressão, defendido por José Celso, a partir de suas encenações de “O Rei da Vela” e “Roda Viva” – um teatro que “não só agredia o público (...) como contestava as formas e propostas artísticas anteriores, em especial as da esquerda tradicional” (VENTURA, 1988, p. 90). A cena da pomba alinhava, naquele momento, o Arena com o pensamento do diretor do Grupo Oficina, para quem o público de classe média, predominante nos teatros, estava acomodado com o regime autoritário e truculento que governava o país, e precisava ser atacado com violência para despertar de seu estado de alienação. Em entrevista para a Revista Civilização Brasileira, já em 1968, José Celso afirmava:

Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. [...] Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos (LE MOS; CÔRREA, 1968).

Ian Michalski, em crítica para o Jornal do Brasil, se referiu ao espetáculo “Roda-Viva” como um *happening* (MICHALSKI, 1968), por conta do que considerou uma excessiva e agressiva busca por estimular sensorialmente o público. No Teatro Jornal do Arena, a realização de um sacrifício animal real em cena, também visava a ativação sensorial da plateia, e, embora a “cena da pomba” tenha sido descartada na seleção de materiais para a montagem de “Teatro Jornal: primeira edição”,

por ter sido entendida como um recurso artístico extremo, sua criação faz supor uma assimilação
 17 O conceito de “nacional-popular” é elaborado por Antonio Gramsci e, sinteticamente, se refere a uma produção cultural e nacional que vá ao encontro das aspirações do povo, produzida por intelectuais que se identifiquem com o povo, ou que sejam gerados pelo próprio povo. Ver: GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere: volume 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 39. Já a formulação do “nacional-popular” brasileiro que animava os debates políticos e mobilizava um movimento cultural engajado na modernização do país durante os anos 1950, até o Golpe de 1964, se deu, sobretudo, pela incorporação de um nacionalismo conservador associado a valores políticos de esquerda e anti-imperialistas. Gramsci era um autor quase desconhecido no Brasil até os anos 1960. Entretanto, a pesquisadora Sara Neiva localiza, em pesquisa recente, um nexos entre o nacional-popular gramsciano e a arte engajada comunista no Brasil, já anos 1950, no trabalho realizado pelo encenador italiano Ruggero Jacobi. Ver: NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

18 O realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880, e prega uma arte que procura esboçar uma visão do ser humano ou da sociedade. No caso do Arena, a partir da fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), que tinha como programa para seu teatro a discussão da realidade nacional, e da chegada de Augusto Boal, que traz uma experiência com o método Stanislavski, de matriz estadunidense, predominam as experiências com o realismo social (ou realismo crítico) que mira um teatro que “permita ao espectador ter acesso a compreensão dos mecanismos da realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica” (PAVIS, 2017, p. 327). Sobre representação realista, ver: PAVIS, Patrice. Realista (representação). In: DICIONÁRIO de Teatro. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 327-329. Sobre a fusão entre o TPE e o Teatro de Arena, ver: NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

por aquele grupo remanescente do Arena de expedientes teatrais performativos, inspirados pelos movimentos de vanguarda estadunidenses daquele período, e já, há algum tempo, bastante presentes no Teatro Oficina. Também manifesta o sentimento de quem viveu aqueles dias, e que só via como possibilidade de representar o horror do que acontecia nas ruas, espalhando sangue quente e vivo pelo palco.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

APARTE. São Paulo, Teatro dos Universitário de São Paulo, 1968, v. 2.

BOAL, Augusto. “Rascunho esquemático de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado sistema do coringa”. In: **Revista Dionysos**. Especial: Teatro de Arena. MEC/FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. de 1978, 2005.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas**: Augusto Boal. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOAL, Augusto. **Técnicas do Teatro Jornal**. São Paulo, 1971. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/05/teatrojornal1-1.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2019.

BROOK, Peter. **O Ponto da mudança**: quarenta anos de experiências teatrais:1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

COUTO, Ronaldo Costa. **Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DUEK, Tuna. **Denise Del Vecchio**: memórias da lua. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Ficha de Heleny Ferreira Telles Guariba no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXTSNG002230.pdf. Acesso em: 28 nov. 2019.

FRATESCHI, C. **Celso Frateschi**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2018.

FRATESCHI, C. “Teatro jornal primeira edição”, In: **Vintém Companhia do Latão**. São Paulo, nº7, p. 46, 2º semestre de 2009.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LAFABRI, Leon R. O fenômeno Roger Planchon. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 08-10, 1962. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos>. Acesso em: 11 maio 2020.

LIMA, Mariângela Alves de. "História das Ideias". In: **Revista Dionysos**. Especial: Teatro de Arena. MEC/FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. de 1978, 2005.

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de jornal no teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MEDEIROS, Marta Olivia Bem de. **Timochemo Wehbi**: teórico, dramaturgo e encenador. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

MICHALSKI, Yan. **Primeira Crítica**: Roda Viva. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, p. 10-10. 18 jan. 1968. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 abr. 2019.

MICHALSKY, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MOSTAÇO, E. **Edécio Mostaço**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2019.

NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERAZZO, Priscila F.; LEMOS, Vilma (org.). **Memórias do Teatro no ABC Paulista**: expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-397-0390-6.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

ROCA, Cora. Hedy Crilla la palabra em accion CELCIT. **Colección Teatro**: Teoría y práctica N° 3, Buenos Aires, 2011. Disponível em: [file:///C:/Users/katia/Desktop/Hedy%20Crilla ___la_palabra_en_accin%20-%20cora_roca_.pdf](file:///C:/Users/katia/Desktop/Hedy%20Crilla___la_palabra_en_accin%20-%20cora_roca_.pdf). Acesso em: 7 jun. 2019.

ROUX, RICHARD. **Le Theatre Arena São Paulo 1953-1977**: du théâtre em ronda u théâtre populaire. Provence: Université de Provence Service des Publications, 1991.

SANTANA, E. **Edson Santana**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969**. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THUMIM, C. **Cecília Thumim**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2018.

VASCONCELOS, Luiz Paulo da Silva. **Dicionário do teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou – a aventura de uma geração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

(1959). **Roger Planchon e o novo T.N.P.** Estado de S. Paulo, 04/06/1959, p. 09.

(1969). **Curso para atores no Arena**. Folha de S. Paulo, (15565), Folha Ilustrada, 02/05/1969, p. 15.

(1969). **Brecht e Stanislavski no Teatro de Arena**. Folha de S. Paulo, (15565), Folha Ilustrada, 05/05/1969, p. 11.

(1970). **Anunciada Mostra de Teatro Amador**. Estado de S. Paulo, 21/01/1970, p.09.

(1970). **Protesto nos EUA causa morte de 4 estudantes**. Folha de S. Paulo, 05/05/1970, p. 07.

Recebido em: 26/05/2020

Aceito em: 18/08/2020

PERPETUA: ENSAIO SOBRE UM CORPO EM DEVIR

Mônica Schreiber¹

RESUMO: Este memorial descritivo partiu de reflexões diante do indivíduo enquanto um ser efêmero e das questões em relação a morte como uma passagem e não como o fim. Além disso, a partir de uma descrição poética a obra pode ser construída partindo de sensações e experiências de um corpo em devir. O trabalho tem como objetivo apresentar o processo de criação de uma performance artística delineando as etapas e fundamentações utilizadas durante sua construção. Foram realizadas pesquisas teóricas e imagéticas para o desenvolvimento da performance embasando o conceito da obra e as ações a serem realizadas. Neste memorial foram apresentadas questões que acercam minha poética e demais produções pessoais. A performance abarca tanto o espaço conceitual das artes visuais quanto o mover-se do corpo que dança. Esta pesquisa foi necessária para compreender a importância da estruturação de uma obra performática mostrando que todo trabalho necessita de uma base de conhecimentos e reflexões.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Dança; Movimento; Efêmero; Morte.

PERPETUATE: ESSAY ABOUT A BODY TO BECOME

ABSTRACT: This descriptive memorial started from reflections upon the individual as an ephemeral being and from questions regarding death as a passage and not as the end. Moreover, from a poetic description the work can be constructed from sensations and experiences of a body in becoming. The work aims to present the process of creating an artistic performance outlining the stages and foundations used during its construction. Theoretical and imagetic researches were carried out for the development of the performance supporting the concept of the work and the actions to be performed. In this memorial were presented issues that surround my poetics and other personal productions. The performance covers both the conceptual space of the visual arts and the movement of the dancing body. This research was necessary to understand the importance of structuring a performance work showing that every work needs a base of knowledge and reflections.

KEYWORDS: Performance; Dance; Movement; Ephemeral; Death.

¹ Mestranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) - Linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética em Educação (LICORES). Membro do Grupo de Pesquisa ELiTe – Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades. Especialista em Intermídias Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduada em Artes Visuais pela UFPR. Bailarina-bolsista da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Email: mschreiber96@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo investigar, estruturar e descrever os processos de criação de uma performance em desenvolvimento, além de compreender meus modos de construção artísticos enquanto artista e bailarina. Acredito que para que haja total organização e disposição dos elementos do meu processo pessoal é necessário apresentar primeiramente um relato biográfico sobre meus estudos e obras. Como uma jovem artista, fica evidente que minha biografia consista ainda em um esboço sobre minhas memórias, descobertas e criações artísticas. A própria palavra *artista* em si carrega uma grande responsabilidade. Assim como os ideais da escola alemã de artes, arquitetura e design *Bauhaus*, acredito que o artista se constrói em fases tanto intelectualmente como de forma prática. Sinceramente, meu objetivo aqui não é definir a palavra artista, nem delimitar os que merecem ou não carregar o título. Contudo, acredito que como toda profissão o indivíduo necessita experiência e trabalho diário para que possa desenvolvê-la em sua plenitude.

Em 2007 ingressei no Curso de Dança Moderna da Universidade Federal do Paraná (UFPR), aos 10 anos de idade. Neste ano fui introduzida à técnica da dança moderna através de aulas base (com conjuntos de movimentos e exercícios) e aulas de improvisação coreográficas. Em meu primeiro ano fiz parte da turma Básico I. Cada turma era nivelada a partir da idade e da experiência em dança. Ao decorrer de cada ano, tanto as aulas de técnica quanto as de improvisação aumentavam o nível de dificuldade e promoviam novas informações sobre a dança moderna. O Curso acontecia na Unidade de Dança da UFPR, no Prédio Histórico localizado na praça Santos Andrade, sob direção de Rafael Pacheco em conjunto com as coreógrafas e professoras Juliana Virtuoso, Helen de Aguiar e Cristiane Wosniak.

O Curso de Dança Moderna, de caráter formativo, desenvolve um trabalho de pesquisa, produção e transmissão de conhecimentos exclusivos da dança moderna, provenientes das técnicas de Hanya Holm, Alwin Nikolaïs, adaptados à realidade brasileira, por Eva Shul e Rafael Pacheco. Aberto a toda a comunidade da UFPR e também à comunidade externa, o CDM é um centro de excelência no ensino de dança, que traduz o papel da Universidade Pública oferecendo ensino de qualidade, de forma democrática e gratuita e estabelecendo as relações entre a teoria e a prática (PORTAL UFPR, 2009).

O Curso de Dança Moderna até o ano de 2014 era constituído por disciplinas práticas, disciplinas de complementação práticas (improvisação coreográfica) e disciplinas teóricas. As turmas das disciplinas práticas (obrigatórias) eram divididas em: Básico I, Básico II, Intermediário I, Intermediário II, Acadêmico I, Acadêmico II, Adiantado I, Adiantado II e Aperfeiçoamento. As disciplinas de improvisação coreográficas também acompanhavam a mesma lógica. As aulas práticas de técnica em dança moderna possuíam uma média de 200 horas/aula por ano e as aulas de improvisação coreográfica em torno de 30 horas/aula. Nas aulas de improvisação o bailarino compreendia e desenvolvia pesquisas de criação do movimento, habilidades de análise crítica na dança, pesquisa dos princípios técnicos da dança moderna e ainda praticava jogos e exercícios de

dramatização. Enquanto nas aulas de técnica, os bailarinos realizavam exercícios específicos de dança moderna no chão, centro e nas paralelas (exercícios de deslocamento), com o objetivo de preparar o corpo e desenvolver habilidades motoras e mentais. O Curso de Dança Moderna encerrou suas atividades, sob o modelo pedagógico até então existente, em 2014 e as retoma em 2020 com outro formato mais sintético.

No ano de 2013 concluí o Curso de Dança Moderna, sob a orientação e supervisão do diretor e mestre Rafael Pacheco e com os ensinamentos e direcionamentos da professora e coreógrafa Juliana Virtuoso. No ano de 2014 ingressei na Têssera Companhia de Dança da UFPR como bailarina bolsista, passando pela banca avaliadora. Em 2016 adquiri meu registro profissional de bailarina, DRT 30303/PR, através do Sindicato dos Artistas do Paraná. Este ano, concluo 14 anos de dança, na técnica moderna. É de grande importância ressaltar que durante este tempo não tive contato com nenhuma outra técnica ou grupo de dança. Este fator define minha movimentação e grande parte da minha arte como bailarina e artista visual.

A Têssera Companhia de Dança da UFPR possui, atualmente, 39 anos de trabalho ininterrupto com reconhecimento nacional pelo seu trabalho. A Companhia passou por diversas modificações no decorrer de seu desenvolvimento incluindo seu nome e concepções artísticas. O grupo surgiu em 1981 no Departamento de Educação Física da UFPR sob a direção de Vera Domakoski e Rafael Pacheco, com o intuito de difundir a dança em suas mais variadas formas, tanto para os estudantes como para a comunidade externa. A partir de 1984 é que a Companhia inicia o aprimoramento da técnica através da criação de um núcleo específico de trabalho em dança moderna. Através da direção de Rafael Pacheco e sua experiência com o teatro, o grupo concebeu um programa de trabalhos e pesquisas diárias tanto coreográficas quanto de laboratórios de improvisação. É em 1985 que o grupo passa a exercer suas atividades no Prédio Histórico da UFPR fazendo então parte da Pró Reitoria de Extensão e Cultura.

Em 1986 a Companhia solidifica sua identidade cênica através de aulas técnicas de dança moderna e estudos práticos a partir das pesquisas de Stanislavski, Grotowsky e Laban. No contexto teórico da Companhia, são utilizados quatro fatores base de ação corporal: tempo, fluxo, espaço e movimento. Estes complementam e resultam no elemento da emoção em cena das obras artísticas da Companhia. Nesse âmbito, percebe-se que a formação do bailarino vai muito além da técnica para proporcionar o resultado final.

Contextualizar a dança moderna permite adentrar-se no que se pretende discorrer mais cuidadosamente: a ideia de que a dança moderna, assim como as artes em geral, espelha sua época e, para além dos ideais que a regem, demonstra, em sua essência, a necessidade de interação entre forma e conteúdo, técnica e expressividade, ou, na linguagem filosófica, entre ideal e material (AGUIAR, 2019, p. 20).

No ano de 2014 além de entrar na Têssera, passei no vestibular no curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFPR. Nos quatro anos do curso, pude desenvolver outras habilidades corporais através das linguagens da pintura, escultura, fotografia, videoarte, gravura, desenho e performance. Nos dois primeiros anos busquei uma poética pessoal investigando maneiras de criar que pudessem ir além dos conhecimentos que eu já dominava, de certa forma, na dança. Porém, em 2016 ficou claro para mim que o corpo seria sempre minha ferramenta de criação principal na arte, e entrei na esfera da performance. No ano de 2017 fui uma das artistas selecionadas para o terceiro Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC) com a performance *Prelúdio*. A experiência foi memorável e enriquecedora no meu aprendizado como artista. Participei de reuniões, conversas e exercícios para melhor compreensão do meu trabalho e também de discussões sobre os trabalhos dos outros artistas. Fiz parte da abertura do CUBIC no dia 3 de outubro no campus *DeArtes* da UFPR. A performance continha em torno de 10 minutos, em que eu iniciava um processo de tentativa de limpeza do meu corpo com um líquido preto em uma bacia de porcelana, mas que me levava a um surto por concluir que eu permanecia cada vez mais manchada e suja. Também em 2017 fui convidada a participar na abertura da edição especial da 10ª Mostra *DeArtes* no Museu de Arte da UFPR (MusA) com uma performance. No decorrer da minha graduação realizei também outras performances como trabalhos para disciplinas, participação de eventos e também nas Mostras anteriores do *DeArtes*.

Das linguagens pertencentes às Artes Visuais, a da performance foi a qual construí uma maior relação. Mesmo assim, desenvolvi muitos trabalhos com as artes do vídeo na busca do movimento através das lentes da câmera. Acredito também me conectar muito com a pintura ao utilizar de uma movimentação muito específica para realizar meus quadros. De certa forma, a palavra artista faz parte de quem sou e ainda assim coloco-me muitas vezes como não suficiente merecedora de tal titulação. De outro lado há a palavra bailarina, da qual faço uso como referência a mim e minha profissão. Utilizo “bailarina” por uma opção pessoal assim como pela definição no meu registro profissional. Não há uma diferença de classe entre “bailarino” e “dançarino”. De maneira mais precisa, essa distinção existe apenas no Brasil. Nos Estados Unidos as bailarinas/dançarinas utilizam apenas a denominação “*dancer*” e mais usualmente na Itália é utilizado o termo “*ballerina*”.

Em minhas produções enquanto bailarina performer, sempre utilizei o movimento enquanto parte essencial das obras. Além disso, questões como figurino, música e iluminação também eram colocadas como elementos importantes.

A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas. No processo de organização dos campos de fala há o exercício de reconhecer, selecionar, censurar e excluir informações (essa censura será tratada não somente no viés habitual, castrador, mas sobretudo como censura produtiva, a partir de Butler (1998) (SETENTA, 2008, p. 32).

Esta estruturação recorrente em minhas obras está certamente ligada às influências da dança e da cena. A conexão entre a performance e a dança me guiou significativamente também no sentido da estruturação do criar, me ajudando a responder perguntas como: “*de onde começo?*”, “*para onde vou?*”, “*qual conceito é válido?*” e “*como expressar o conceito através do meu corpo?*”. Ainda, vale ressaltar que mesmo envolto na técnica da dança moderna, nasci na contemporaneidade o que automaticamente traz meu corpo como um elemento contemporâneo.

É importante perceber que são diferentes as maneiras de colocar-se como corpo dentro de uma construção coreográfica direcionada a mim por um coreógrafo e desenvolver um conceito a partir da minha poética para uma ação performática. Dentro do Curso de Dança Moderna e na Têssera Companhia de Dança da UFPR, a qual continuo como bailarina bolsista, sempre houve uma participação do bailarino no desenvolvimento coreográfico. O/A coreógrafo/a muitas vezes expõe o tema aos bailarinos e carece que eles ofereçam informações, movimentos, conhecimentos e experiências acerca do dado objeto de pesquisa. Um termo usualmente utilizado na Têssera em relação aos seus bailarinos é “*intérprete-criador*” no sentido que o coreógrafo desenvolve sua obra em conjunto a eles, mas ainda assim é ele quem realiza as decisões e direciona os conceitos. A performance de outra forma, exige total envolvimento do artista na criação da narrativa, na construção do gesto e do conceito, permitindo assim ações diferenciadas, mas também apresentando uma responsabilidade específica para com sua obra.

A partir da perspectiva apresentada sobre minha trajetória nas artes, início em seguida uma descrição sobre o processo de criação e ação de uma performance de minha autoria acompanhando cada percurso e registro que realizarei. O memorial estará em processo de desenvolvimento de acordo com os conceitos e elementos que estarão surgindo através das minhas decisões, leituras e descobertas. Ainda, apresentarei a fundamentação teórica em relação à minha obra além das minhas considerações finais.

ENSAIO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA PRÉVIA...

O processo de criação de uma obra é muito singular a cada artista. As linguagens das artes também podem determinar diferentes caminhos a estes processos. De acordo com Paul Valéry (2003, p. 98), por exemplo, “*uma obra era para Degas, o resultado de uma quantidade indefinida de estudos e, depois, de uma série de operações.*” Assim, percebe-se que para o pintor Edgar Degas uma obra deveria ser construída a partir de muitas horas de trabalho e reflexão. Quando Valéry expressa a palavra “*operações*” em sua fala, esclarece que Degas as considerava necessárias, mas não especificava exatamente a fórmula das mesmas. Cada artista em sua arte possui sua própria operação, que leva tempo de estudo, ações práticas e análise. Neste capítulo tenho como objetivo adentrar em meio aos meus processos de criação apresentando primeiramente um rápido relato

sobre meus trabalhos prévios e em seguida uma narração sobre o desenvolvimento de uma performance inédita de minha autoria.

Acredito ser importante elucidar primeiramente sobre minhas produções anteriores, assim deixando mais claras as questões em relação a minha poética e meus processos de criação. Como destacado anteriormente, meu contato com a dança teve início em 2007 e a partir de então a linguagem do corpo tornou-se parte de mim. A partir do contato com a performance na graduação pude delinear minha essência na arte e compreender melhor como se processa o meu criar.

Em 2016 desenvolvi minha primeira performance denominada “*Porventura*” para a exposição *LAPSO* no Departamento de Artes da UFPR, como trabalho para uma das disciplinas do curso. A performance em si partiu de um sentimento, a angústia. A partir deste ponto decidi sobre o figurino, dando preferência para o vestido pelo fato de dar maior liberdade para minha movimentação. Para mim foi extremamente difícil delimitar um roteiro ou coreografia, então estipulei uma ação inicial, outra para o entremeio e uma final. Seguindo estes três pontos pude dar certa vazão para a improvisação, contudo sem me afastar do conceito em específico.

No ano de 2016 realizei também a performance “*Movimento*” (figura 1) no Departamento de Artes da UFPR na 9ª Mostra *DeArtes*.

Figura 1 - *Movimento* | Performance | 2016 | Mostra DeArtes UFPR



Fonte: registro fotográfico de Janaina Leonart

Esta performance tinha um elemento “cênico”, um quadro pintado por mim pendurado na parede do espaço expositivo. Naquele momento eu estava muito induzida pelo pensamento de alguns artistas que acreditavam que a performance deveria deixar “rastros” em uma exposição para ser de alguma forma validada. De certa forma, em minhas performances seguintes foram deixados rastros materiais, mas não propositalmente como nesta ação.

A performance “*Movimento*” carrega as palavras: conexão, intenção e atração. Meu corpo se movimentava em relação ao quadro e também além dele em ações que partiam em uma linha reta indo e vindo em direção à pintura. Nesta ação escolhi roupas pretas, meia calça *legging*, vestido e tênis. A cor preta foi selecionada como neutralidade em relação à minha pintura e às peças pelo conforto na realização dos movimentos.

A performance “*Delineares*” foi realizada em 2017 no evento Festival *Lux Mundi* também no Departamento de Artes da UFPR. Esta ação em específico teve como trilha sonora uma música da banda *BadBadNotGood* tocada ao vivo na bateria pelo músico Guilherme Moreno. O conceito principal da performance foi uma crítica ao uso deliberado de psicoativos como parte de uma rotina na vida do jovem contemporâneo. Nesta ação utilizei muito da improvisação partindo apenas de uma qualidade do movimento da dança.

No ano de 2017 também performei no evento Caximba Tu promovido com o intuito de apresentar o documentário sobre a Caximba, no Paraná, realizado por estudantes de jornalismo na PUC. A performance denominada “Indizível Previsível” foi construída a partir de estudos na disciplina de graduação “Projetos Avançados em Pintura”. Na ação havia uma videoarte produzida por mim projetada na parede enquanto eu performava utilizando um tecido preto em meio às luzes do vídeo. O principal objetivo desta performance era transformar a palavra pintura em ação através do corpo utilizando elementos que pudessem construir a ideia de uma tela cheia de tinta. Os estudos desta ação foram apresentados também como trabalho para a disciplina.

No mês de dezembro deste mesmo ano fui convidada para participar na abertura da edição comemorativa de dez anos da Mostra *DeArtes* no Museu de Arte da UFPR (MuSA). Escolhi uma roupa bege/nude neutra para que os movimentos pudessem ficar em evidência. A performance tinha o conceito de passagem, de encontro a outro ponto de uma vida. Nesta ação escolhi umas das músicas da artista Meredith Monk como trilha sonora, assim gerando um ambiente de sensações.

Uma das performances mais marcantes na minha experiência como artista foi a que realizei para o Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC). (figura 2) O conceito da performance tem como base as questões psicológicas tão presentes na sociedade atual. A busca incessante em ser feliz consumindo informações, produtos, imagens que possam levar o indivíduo a este objetivo. Contudo, a felicidade plena se perde em meio ao caos nas tentativas falhas de sentir-se completo. A performance intitulada “*Prelúdio*” indica, assim como define o dicionário Michaelis, “etapa inicial para determinada conclusão” (MICHAELIS, 2020). A ação não continha trilha sonora, mas apenas três objetos: uma jarra e bacia de porcelana e uma esponja branca. Na jarra havia água e na bacia tinta preta. Escolhi como figurino, um vestido azul claro e uma meia calça bege para que a tinta pudesse ficar bem evidente. Quando estava preparando o espaço para a performance no dia da abertura, as luzes do *campus* do Departamento de Artes da UFPR (onde ocorreu a ação) estavam algumas queimadas e outras bem fracas. Como não havia verba o suficiente do CUBIC para a compra de materiais e nem spots de luz no local precisei ligar a luz do meu carro no pátio para iluminar

minha performance. Esta ação foi coreografada com três sequências de movimento que se repetiam diversas vezes durante a performance.

Em 2018 fui convidada pelo artista e curador Fernando Ribeiro para participar da Semana de Performances da Bienal de Curitiba que ocorreu no mês de janeiro em diversos espaços de Curitiba. Performei “*Prelúdio*” na Praça Santos Andrade em frente a escadaria do prédio central da Universidade Federal do Paraná. A performance ocorreu de dia não havendo necessidade de nenhum tipo de iluminação extra. Além disso, fiz duas modificações de figurino acrescentando uma bota e um macacão claro por baixo do vestido ambos por proteção ao meu corpo que estaria bem mais exposto em uma praça. Vale ressaltar que a performance “*Prelúdio*” foi a única de minhas ações que realizei mais de uma vez.

Figura 2 - *Prelúdio* | 2017 | Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC) |



Fonte: registro fotográfico de Matheus Witt

Em setembro de 2018 participei também do “Ato pelo dia latino americano e caribenho de luta pela descriminalização do aborto” na Praça Santos Andrade. A performance intitulada “*Do sensível ao pertencimento*” foi criada especialmente para este Ato representando o sangue que muitas mulheres carregam em suas mãos como se fossem criminosas, sendo deixadas de lado pelo Estado e subjugadas pela sociedade. É importante enfatizar que compreendo meu papel de mulher branca privilegiada e que mais da metade das mulheres que abortam clandestinamente no Brasil hoje são negras e periféricas. Assim como afirma a reportagem do O Globo de 2019 sobre as mulheres que abortam no Brasil: “Segundo a pesquisa, 55% são negras, 70% já são mães e 75% das que fizeram aborto sozinhas, sem ir a clínicas, estavam com mais de 12 semanas de gestação[...]” (O GLOBO, 2019). O objetivo, como explicado anteriormente, foi tornar evidente este sangue tão simbólico através de uma ação artística.

Todas as minhas performances tem o movimento em comum. Em algumas havia a preocupação com trilha sonora, figurino e em outras apenas a coreografia em si. O que mais compreendi ao decorrer destes anos foi usufruir do tempo, além de me envolver mais com o processo de criar e amadurecer o conceito.

O PROCESSO DE GERMIN(A)ÇÃO DE UMA PERFORMANCE

No campo das artes visuais o corpo que se constitui como obra de arte agindo e comunicando, emergiu na contemporaneidade como um sensor de experiências e um comunicador direto de sua obra. Este *corpo artista* não mais se move apenas no envolvimento das linguagens das artes visuais e necessita trazer para si tudo que o cerca. Principalmente na performance, em que o *corpo artista* age ocupando-se do espaço, aperfeiçoando movimentações e proporcionando ao público um corpo como objeto artístico. “O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar” (PEREIRA *apud* GREINER 2008, p. 122).

Desta forma, o *corpo artista* que permeia outros campos da arte torna-se híbrido. Ele cria uma teia de informações que conectam sua mente ao corpo e ambas ao mundo assim como nas concepções de Descartes que afirmava a conexão entre corpo e mente. Quando o *corpo artista* se envolve em meio à performance, a dança intervém como agente de grande importância formadora. Diversos artistas atuantes na performance pertenciam à dança, ao movimento, como Meredith Monk e Merce Cunningham. O corpo dançante também se faz híbrido, até porque ele também é um *corpo artista*.

Em minhas produções artísticas as linguagens das artes visuais e da dança tornam-se híbridas; inseparáveis. Percebo que estar em um processo criativo é estar em movimento. Alguns conceitos surgiram nas últimas semanas em meio a minha rotina e quando os defini, a dança já estava presente. Enquanto as palavras permeiam minha mente, os movimentos já conduzem o meu corpo. As ideias tornam-se mais claras durante a noite, quando há apenas o silêncio e o espaço para criar. Uma característica muito presente no meu processo são as madrugadas, em que realmente me sinto inspirada e movida pelo desenvolver artístico. Para mim, as noites carregam um certo peso, seriedade, e até um sentimento que vai além de si. Desta forma, raramente construo minhas performances à luz do dia. Os conceitos podem surgir em qualquer momento, contudo o ato do criar realmente se processa na penumbra.

Em meio a isto, tenho refletido muito sobre a questão do significado da morte no meu contexto pessoal. As perguntas têm surgido frequentemente, entre elas: “Qual é o peso da morte?”; “Tenho medo da morte?”; “Por que não falamos sobre a morte?”; “O que vem depois da morte?”; “Todos têm medo de morrer?”

Antes de tudo pesquisei a palavra ‘morte’ no dicionário *online* Michaelis e as definições são as seguintes:

1 Ato de morrer; fim da vida. 2 Cessação definitiva da vida para o ser humano; falecimento, passamento, trespasse. 3 Ao ou efeito de matar. 4 [com inicial maiúscula]. Ser imaginário representado por um esqueleto humano que carrega uma foice. 5 REL Passagem da alma, que estava ligada ao corpo material, para o plano espiritual. 6 FIG Intensa angústia (MICHAELIS, 2020).

Estas são interpretações simples sobre a morte que permeiam a palavra em si e não necessariamente sua filosofia. A questão é que a morte tem diversos significados para inúmeras culturas e indivíduos. Para a religião espírita, por exemplo, a morte é apenas uma passagem do espírito para outro plano existencial. A morte também é muito discutida no campo da filosofia, considerada por Schopenhauer a “musa da filosofia”.

Heidegger, por sua vez, afirmava que o importante era o “ser” e não a morte em si. No catolicismo a morte significa eternidade. Assim, percebe-se que existem variadas formas de se discutir e compreender a morte, mas não me alongarei neste quesito, pois desejo discutir o termo dentro da minha própria experiência.

Ao me debruçar sobre esta temática tento buscar elementos de discussões que estejam presentes em obras da história da arte. A primeira obra de arte que me veio à mente com o conceito de morte foi “*A morte de Marat*” do artista Jacques-Louis David, um dos maiores nomes do estilo neoclássico. De acordo com Gombrich em “*A história da Arte*”:

Quando um dos líderes da revolução, Marat, foi assassinado na banheira por uma jovem fanática, David pintou-o como um mártir que morreria por uma causa. Consta que Marat tinha o hábito de trabalhar em sua banheira, adaptada com um tampo de escrivaninha. A agressora havia-lhe entregado uma petição, que ele ia assinar quando foi atingido. A situação não parece prestar-se muito facilmente para uma imagem de dignidade e grandeza, mas David logrou revesti-lo de um aspecto heroico, mesmo atendo-se aos detalhes concretos com a fidelidade de um registro policial (GOMBRICH, 2013, p. 369-370).

Nesta obra em específico a morte é retratada por David como uma inspiração heroica dentro da revolução francesa. O artista utilizou da simplicidade para apresentar um mártir que lutava pelo bem social. Mesmo a morte de Marat sendo trágica, a obra demonstra uma certa leveza gerada pela clareza que permeia o corpo retratado, além da musculatura tão evidenciada pelo artista.

Figura 3 - Jacques-Louis David. A morte de Marat, 1793



Fonte: https://www.wikiwand.com/pt/A_Morte_de_Marat

O artista Edvard Munch retratava frequentemente em suas obras as temáticas da doença e da morte. Munch pertenceu ao movimento expressionista, muito “movido pelo sofrimento, pobreza, violência e paixões humanas que tendiam a achar que a insistência na harmonia e na beleza na arte só podia ser consequência de uma recusa da honestidade” (GOMBRICH, 2013, p. 437). Em uma de suas obras intitulada “*Death in the Sick Room*”, o artista representa o momento da morte de sua irmã Sophie, que falecera de tuberculose. A pintura representa o quarto da paciente rodeada por seus familiares, incluindo Munch. Esta obra carrega uma carga de luto e tristeza em relação à morte que é evidenciada pelos tons de verde e ocre, além dos olhares e posturas intensos das pessoas retratadas.

Figura 4 - Edvard Munch - *Death in the Sick Room*, 1893



Fonte: <https://za.pinterest.com/pin/327707310361745553/?autologin=true>

Outra pintura que representa a morte é a “*Morte e Vida*” de Gustav Klimt. Nesta obra Klimt representa o ciclo da vida, ao lado direito com muitas cores, flores e ornamentos estão todos nus uma mãe e seu filho, uma mulher idosa, e um casal de enamorados. Ao lado esquerdo da obra, de maneira contrastante, está uma figura solitária vestida de preto representando a morte. Nesta pintura, a morte é retratada como algo sombrio e temido diferente da vida que oferece liberdade, luz e amor. Este conceito de morte é muito frequente na sociedade que acredita que após a vida não há nenhuma continuidade, apenas solidão.

Após pesquisar sobre o conceito de morte e algumas de suas icônicas representações na história da arte, parto para os significados e emoções que carrego em mim em relação a este tema. Eu mesma nunca vivenciei uma experiência de quase morte ou nenhum evento que colocasse meu corpo em extremo perigo de vida. Contudo, presenciei a morte de familiares algumas vezes. Antes do falecimento dos meus avós eu compreendia a morte como uma possibilidade distante, como se a palavra estivesse ali, mas não seu significado.

Figura 5 - Gustav Klimt. Morte e Vida, 1910/15



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustav_Klimt_-_Death_and_Life_-_Google_Art_Project.jpg

A partir destes eventos marcantes em minha vida, alguns medos surgiram como chuvas torrenciais. Assim como representou Klimt, a morte para mim foi uma perda eterna e sombria. Quando nos damos conta da efemeridade da vida há uma tendência a temer a morte, não só a de nós mesmos como a de pessoas que amamos. Mesmo enquanto escrevo aqui sobre a morte sinto como se fosse um assunto proibido e ao escrever a palavra estaria invocando-a tal qual um feitiço.

Ao refletir sobre estes aspectos da morte, a questão da cerimonia do velório em si me trouxe questionamentos. O principal deles foi em relação a utilização das flores e como muitas delas são apenas utilizadas nessas ocasiões, em meio a decoração dos caixões.

Figura 6 - Flor “Perpétua”



Fonte: <https://flores.culturamix.com/flores/naturais/perpetua>

De certa forma, é como se estas flores estivessem fadadas à morte e a sua representação. Além disso, depois de um velório ou enterro essas flores são automaticamente descartadas, a não ser as que são enterradas com o corpo. Em uma breve pesquisa, descobri algumas das flores mais utilizadas nesse âmbito de decoração de funerais e entre elas estão: Crisântemo, Gérbera, Lisianto, Palma de Santa Rita, Margarida, Miosótis, Perpétua e Flor de Viúva.

A partir desta pesquisa sobre as flores pensei em quais os sentidos e relações de sua utilização nos velórios e enterros. As flores são utilizadas em diversas ocasiões, como aniversários, dia dos namorados e eventos especiais. No site do “Grupo São Judas Tadeu”, funerária fundada em 1977, há a explicação de que a utilização das flores em funerais era antigamente,

Mais do que um sinal de respeito e carinho, as plantas e flores inicialmente eram usadas para disfarçar o odor ruim que exalava dos cadáveres em decomposição. Outro dado científico interessante é que as plantas em flor acionam mecanismos que despertam emoções sociais positivas nas pessoas. Vem daí o seu uso em eventos sociais [...].

Com as informações levantadas anteriormente, refleti sobre a criação de uma performance que tratasse sobre minhas questões em relação a morte e a utilização das flores na construção desta obra. Primeiramente pensei no ato de segurar as flores e cortá-las em pequenos pedaços dentro de uma bacia com água e álcool para produzir uma essência perfumada. Seria apenas a representação de um possível perfume, sendo que para desenvolver uma real essência a receita indica que a flor ou folha devem ficar 15 dias mergulhados no líquido. Como o objetivo não é uma performance de longa duração, nem necessariamente desenvolver um perfume, apenas executarei os passos da receita para criar a essência. Em seguida eu derramarei este perfume sobre o meu corpo, de maneira que eu estivesse preparando-o para a vida, compreendendo que a morte não existe e apenas há a passagem de um plano existencial ao outro. Seria um ritual de passagem para uma nova existência,

como se meu corpo pudesse transcender das materialidades que a sociedade impõe e ir além do que nossas mentes limitadas tem a oferecer.

Optei pela utilização de um vestido branco com o significado de renascimento e passagem. Não haverá nenhuma música como trilha sonora e a movimentação existirá, porém limitada e de maneira a desconstruir passos que remetam a alguma técnica de dança. Ainda, ao refletir sobre o nome da performance, intitulei-a de “*Perpetua*”, do verbo perpetuar, inspirada na flor “Perpétua” (figura 7) utilizada em funerais. Desta forma, a flor escolhida para realizar o perfume será a “Perpétua”.

A escolha do verbo perpetuar tem o sentido de tornar eterno, duradouro, conservar. O local escolhido será o Bosque Gutierrez no bairro Vista Alegre, em Curitiba. A seleção do lugar se dá ao fato de que rituais de passagem se conectam com a natureza e este bosque é pequeno e muito peculiar em sua vegetação. No capítulo seguinte apresentarei a fundamentação teórica que abarca meus trabalhos e poética, assim como os teóricos e artistas que utilizei na pesquisa desta performance.

Figura 7 – Pensando o figurino, a locação e o adereço cênico



Fontes: variadas imagens disponíveis na internet

DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE A PERFORMANCE

O objetivo, nessa seção, é apresentar a fundamentação teórica referente ao meu processo de criação da performance “*Perpetua*”, além dos conceitos ligados à minha poética. A temática trabalhada é sobre a morte e por isso foram necessárias pesquisas relacionadas a ela tanto nas artes visuais, quanto na dança e ainda na história do corpo. Muitos elementos teóricos estão presentes em todos os meus trabalhos e por isso apresento também questões acerca dos meus teóricos base.

A performance, tem a capacidade de permear todas as linguagens da arte. Desta forma, pode-se concluir que todas elas possuem um instrumento em comum, o corpo. A dança esteve sempre alinhada às artes visuais, seja na inspiração em obras de arte para a criação de espetáculos, com Isadora Duncan, tanto na montagem de cenários por artistas famosos, ou pela representação da

dança por grandes pintores, como Degas. Esta ligação direta entre a dança e a performance iniciou-se na Bauhaus com Schlemmer, que trabalhava com bailarinas e bailarinos em suas performances, desenvolvendo teorias do espaço e suas construções imagéticas.

O corpo na performance permite o embrenhar-se pelas artes híbridas, até porque ele é construído de experiências e informações diversas. Ainda, o corpo que está em movimento desenvolve uma memória motora que possibilita outras formulações a partir de diferentes linguagens. O corpo é também “história, memória e imagem”, ele reflete questões que hoje na contemporaneidade dificilmente poderão ser definidas através de uma única linguagem artística. Quando há a resignificação de uma linguagem, o hibridismo se torna presente contribuindo para uma abertura plural em uma representação artística. De acordo com Setenta, todo corpo é político e pode proferir uma fala performativa que por vezes pode ser dizível e em outras indizível.

O uso de conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que se as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma determinada coleção de informação (SETENTA, 2008, p. 30).

Jussara Setenta em seu livro *“O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade”* aborda o corpo dançante dentro dos delineamentos da performance. Setenta discute as possibilidades desse corpo dançante enquanto fala, ideia e instituição. De acordo com a autora: “A percepção e a produção de ações-movimentos do corpo que dança não prescindem das informações que estão no mundo e, num compromisso crítico-reflexivo, aproximam a dança daquilo que ela enuncia” (2008, p. 12). Setenta afirma que o corpo que dança tem a capacidade de proporcionar informações e discussões enquanto performance.

Ao se falar do corpo na dança é importante perceber a maneira pela qual ele se constrói. A expressão do corpo na dança permite que ele se envolva com o espaço de forma a fazer parte dele. Laban afirma que, “Frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora se possa descrever o movimento” (LABAN, 1978, p. 23).

Rudolf Laban (1879-1958) foi um dos pioneiros dentro da discussão sobre o corpo e a dança moderna, a partir dos caminhos sobre o movimento e suas experiências. Estudou na Escola de Belas-Artes em Paris e obteve grande contato com as linguagens das artes visuais e arquitetura, tendo até possuído um ateliê de arte mais tarde. Aos poucos através do contato com bailarinos, atores e diretores em Paris sua visão artística pode emergir pelos estudos da dança. Laban não teve como objetivo tornar-se professor, mas sim poder observar o corpo dançante e colocá-lo diante das imensas possibilidades da movimentação e experimentação desse corpo no espaço.

Rudolf von Laban foi também um teórico do movimento que causou grande influência na dança. Com a proposta de pesquisar os elementos fundamentais do movimento, contidos nas leis da física, e naturais do corpo humano, de modo a compreendê-los e explorá-los. Seus ideais de busca incidem em conceber o corpo e conhecer sua relação, pelo movimento, com o espaço (AGUIAR, 2019, p. 44).

Mary Wigman (1886-1973) foi a fundadora da escola alemã na dança moderna. “Sua visão trágica de uma existência efêmera é mostrada por um expressionismo violento “[...] em que para ela [...] a vida parece-lhe um esmagamento entre o peso de dois nadas” (BOURCIER, 2001, p. 296). Sua arte era caracterizada pelo “desespero e a revolta”. Frequenta entre 1913 e 1919 a escola do pesquisador e teórico da dança Rudolf von Laban, trabalhando constantemente ao seu lado. Em 1913 compõe sua coreografia mais famosa “*Hexentanz*”. Wigman trouxe à dança expressão e emoção. Uma de suas obras intitulada “*Totentanz*” (Dança dos mortos) trata sobre o lado obscuro e demoníaco da morte. Esta obra possui duas versões criadas por Wigman, a primeira apresentada em 1917 e a segunda em 1926.

A artista francesa Gina Pane (1939-1990), por sua vez, possuía uma poética muito forte dentro de suas performances às vezes agindo em movimento e em outras estática. Seu corpo construía um viés político dentro das ações performáticas, problematizando questões sociais do indivíduo. Pane discutia sobre o feminismo através de ações de autoflagelação na década de 1960. Na construção de seus trabalhos, utilizava fotografias e colagens. Além disso, a artista não definia seu trabalho como performance, mas como “ações” pois não queria relações que pudessem ser comparadas ao teatro. Pane utilizava-se do corpo como fonte de arte e construía uma arte totalmente híbrida, em que não se bastava apenas uma linguagem para construir sua obra. Em suas obras fica claro como o corpo reside na performance como ato e realização do conceito artístico.

A artista Marina Abramovic, considerada a mãe da performance, trabalha os conceitos de resistência da mente e do corpo em suas ações artísticas. O uso do seu corpo como objeto em suas proposições contempla as capacidades do sujeito enquanto matéria e espírito. Além disso, Marina desenvolveu seu próprio método de preparo para suas performances que tem a característica marcante da longa duração. Desta forma, seu método tem como objetivo explorar o tempo e o espaço. Os exercícios tem o foco em concentração, respiração, movimento e no estar presente.

Joseph Beuys (1921-1986), um dos grandes nomes da performance, tem como identidade em suas obras a temática política e filosófica propondo trabalhos fortes e impactantes. Uma de suas performances mais conhecidas “*I like America and America likes me*” em 1974 realizou-se em uma galeria de Nova York onde ficou por uma semana preso convivendo com um coiote. Em uma de suas icônicas performances intitulada “*How to explain pictures to a dead hare*” em 1965, o artista estava com a face coberta de mel e folhas de ouro enquanto conversava com uma lebre morta. O conceito da performance era discutir a conexão espiritual entre a vida e a morte da humanidade, principalmente através da simbologia da lebre que para Beuys significava a reencarnação.

Nas referências apresentadas, ficam evidentes as discussões sobre a morte, o tempo e o movimento dentro das obras da performance e da dança. Mesmo sendo uma certeza na vida de todo e qualquer ser humano do planeta, a morte pode ser um enigma para muitos. O livro *“A História do Corpo – 2. Da Revolução à Grande Guerra”* os autores Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello selecionaram temáticas acerca do corpo em meados do século XIX. Neste segundo volume, Corbin escreve o capítulo *“Dores, Sofrimentos e Misérias do Corpo”* esclarecendo que *“A história do corpo engloba, naturalmente, a história do cadáver. Esse macabro objeto diz respeito a medicina e à justiça”* (CORBIN, 2012, p. 297). Além disso afirma que o embalsamento, facilitado pelo progresso das técnicas,

responde à crescente preocupação com a preservação dos preciosos restos da decomposição. [...] A convicção do irresponsável da morte, ou seja, a putrefação, convida a estetização do cadáver, imagem de uma vida passada, à representação da beleza da morte” (CORBIN, 2012, p. 300).

As discussões e questionamentos em relação à morte são visivelmente uma preocupação social. Seja em relação à morte em si ou de sua representação, a morte permeia os indivíduos tanto de forma política quanto espiritual. A arte, como sempre, permeia a temática da morte nas suas mais variadas formas levando ao espectador tanto a dor quanto a beleza. Na performance em si quem revela e propõe discussões é o próprio corpo do artista. Para isso, o artista delimita ações, enfatiza sentimentos e provoca reações.

A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas. No processo de organização dos campos de fala há o exercício de reconhecer, selecionar, censurar e excluir informações (essa censura será tratada não somente no viés habitual, castrador, mas sobretudo como censura produtiva, a partir de Butler (1998) (SETENTA, 2008, p. 32).

A maneira de desenvolver uma performance é única para cada artista. Minhas performances acontecem no movimento, na emoção e na ação efêmera que é esta linguagem da arte.

A próxima seção contará com a descrição detalhada da minha performance *“Perpetua”*. Contudo, a estrutura de escrita será diferenciada para que o leitor embarque nas sensações que a performance provocará além de compreender um pouco melhor a questão de movimento. Assim como a artista curitibana Luana Navarro escreveu em sua tese de mestrado *“Quando o corpo acontece”*:

Escrever sob implica não se ater a uma estrutura textual prévia, mover-se nas possibilidades de escrita impulsionada pelos processos, imagens e palavras em latência. Palavras que aparecem ou saltam da boca entre uma conversa e outra, imagens/miragens que se fazem e desfazem num perder de vista. Assumo a irregularidade de estilo, passo de um ritmo ao outro com saltos abruptos ou delicados (NAVARRO, 2016, p. 8).

A PERFORMANCE “PERPETUA” EM SEU DE(VIR) A SER

Com um vestido branco iniciarei a performance sentada em meio à vegetação. À minha frente estarão as flores de Perpétua no chão, uma tesoura de metal e uma bacia já contendo água e álcool para a realização da essência. Primeiramente eu observo todos os objetos ali colocados, reconhecendo cada um deles e seus significados. A respiração lenta e calma, me colocando em conexão com o meu exterior e minhas próprias emoções. Penso nos significados da vida e da morte, nas relações entre o corpo e o momento presente, na existência da alma, no peso do meu corpo em relação a natureza e o existir, nos detalhes do ambiente a minha volta e na importância da passagem de um conceito para nova realidade.

*Inspirar e expirar.
Expirar e inspirar.*

Compreendo e me conecto com o momento presente, como se aquele lugar fosse o único do planeta e apenas eu existo. Então pego uma flor, sinto o cheiro, a textura, observo as cores e sua forma. Em seguida seguro todas as flores nas minhas mãos, são muitas e por isso tenho dificuldade de segurar todas ao mesmo tempo. Coloco-as no chão e me deito sobre elas. Olho para o céu pensando em minha existência enquanto um detalhe vivo no universo. Penso em quais são as cores ao meu redor que se parecem com as das flores sob mim.

Emergir

Desconstruir

Sentir o ar como se fossem ondas

Que me levam para perto

De mim.

Catarse.

Passo as mãos pelo chão como se estivesse procurando uma entrada, uma porta, ou um portal. Sem sucesso, me levanto aos poucos até ficar de pé. O ato de me levantar é lento, porém intenso. Movimento-me pelo espaço, sem rumo certo ou coreografia pré-determinada, apenas faço meu corpo compreender que devo me preparar para uma nova fase. Levanto os braços, depois as pernas, movo a coluna, as mãos e a cada movimento realizado meus olhos seguem os rastros que deixo no ar. Então decido me sentar novamente e reorganizar as flores em uma pilha ao lado da bacia. Pego a tesoura e começo a cortar os talos deixando-os de lado enquanto mergulho apenas as flores na água.

Porque fadada a este fim

*As flores que surgem sem pressa
Complementam os olhares alheios
Intensifica a vida
Dá valor às memórias
Pequenos pedaços roxos de sentimento*

O processo de mergulhar as flores na água e empilhar os talos no chão não é monótono e nem deve trazer a sensação de tristeza. Eu tenho consciência de cada ação e as pratico como se fosse uma entidade prestes a tornar-se eterna. Com as mãos mergulho todas as flores dentro da solução aquosa. Retiro minhas mãos da bacia e coloco-as sobre o chão, sentindo a natureza e a energia. Então abro uma cavidade na terra, para colocar os talos das flores devolvendo-os à natureza. Cubro-os com cuidado e me levanto caminhando ao redor da bacia.

*Os pensamentos retornam.
O que é a morte?
Vagas são as almas que jamais questionam.*

Movimento-me pelo espaço preenchendo as lacunas de ar e procuro me embrenhar dentro do meu próprio eu. Estou com os pés descalços e assim posso sentir o presente momento que escolhi estar. Questiono se para que o ritual aconteça devo deixar tudo que sei sobre mim para trás e apenas me tornar um novo indivíduo que vai além do que já conheço. Cada passo, cada parte do meu corpo que se move me faz pensar no que acredito e se minhas crenças fazem parte do que escolhi ou do que foi imposto a mim.

*Desejo desconstruir
Crescer
Será?
Cada parte me faz
Desfaz?*

Penso que tenho medo de minhas ansiedades, tenho medo da morte. Acima de tudo, tenho medo de perder. Perder quem sou, perder a matéria, perder os que amo. Posso aceitar as possíveis lágrimas que irão escorrer pelo meu rosto, mas apenas se forem de entendimento e não de medo. Olho para a bacia em que estão as flores imersas. Caminho até ela e sento sobre meus pés. Então, mergulho minhas mãos na essência e passo em meus braços. Novamente mergulho minhas mãos e passo no meu rosto.

*De tudo que sei
Procuro as inércias do existir
Garanto a mim
As pequenas centelhas
Sem ao menos decifrá-las*

Novamente mergulho minhas mãos no líquido e passo em minha cabeça colocando assim os pensamentos de medo no passado e indo em direção a uma alma renovada, renascida. Coloco minhas mãos na essência e passo no meu rosto novamente e assim repito mergulhando minhas mãos e passando nos meus braços e pescoço.

*Aos poucos deixo de tentar
Passo a existir em mim
Não mais procuro
Já possuo*

*A alma acalma
Os olhos percorrem
O corpo respira*

Mergulho minhas mãos da essência e passo em meus pés, que me guiam pelo mundo e delimitam minhas ações, que constituem minha movimentação e se conectam com a superfície do mundo. Pego a bacia com as duas mãos e derramo o líquido sobre a minha cabeça até que ele acabe. Coloco a bacia novamente no chão e começo a recolher as flores que caíram. Espremo cada uma delas em meu vestido branco deixando as marcas que serão absorvidas pela minha nova existência.

*De que vazio falamos quando a existência se modifica
Quais as marcas que a alma carrega
Agora sei que nada se apaga
A mudança apenas sabe compreender sem se machucar*

Em intensidades desmedidas o corpo se refaz em constantes legítimas. Cada respirar é um único existir perante alguns desajeitados 'sorrises'. As questões mais insanas persistem em aconchegantes terrores noturnos. Os dias desalinhados carregam aquelas partículas marejadas de egocêntricas melancolias. Porém, de toda a imensidão que já me pertence desconstruo a maior das riquezas espirituais. Ao emergir na superfície das belezas de um grandioso oceano observo novas formidáveis sensações. É de segundos em segundos que minha mente se reajusta a novos ideais, particulares divididos pensamentos e desejos de âmagos verdadeiros. Estranham-se as palavras entre minhas frases mal formuladas. Talvez o borbulhar seja tão envolvente que o cativar já me consuma em inteiros eloquentes.

Coloco todas as flores juntas empilhadas ao meu lado e cavo um novo buraco para enterrá-las. Devolvo seus espíritos para a natureza agradecendo suas existências por fazerem parte da minha, modificando quem sou e ressignificando minhas verdades. Levanto-me e respiro fundo de olhos fechados. Aceito a nova fase que irei viver, sem ter nenhuma certeza senão, a de que um dia farei parte novamente de uma nova existência. Abro os olhos e compreendo que dentro de mim há

várias vidas. Pego a bacia com as duas mãos e vou em direção aos novos medos e sentimentos que esta existência me guarda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever este ensaio memorial pude compreender de maneira mais ampla e aprofundada minha maneira de processar e criar arte. Além disso, pude apresentar ao leitor detalhes sobre minhas experiências enquanto bailarina e artista, esclarecendo questões acerca de minha poética e processos de criação. Acredito que a arte deva falar por si só, contudo é necessário que o artista escreva sobre suas próprias obras e assim possa não só perceber amplamente suas intenções, mas também tornar seu trabalho mais acessível ao espectador.

O primeiro momento deste memorial descritivo foi necessário para explicar a base de minha constituição enquanto bailarina e artista. Todo artista possui uma solidificação anterior que proporcionou suas crenças e inspirações. Em seguida, elucidei sobre meus trabalhos enquanto artista da performance, colocando de maneira cronológica a produção de minhas obras e conseqüentemente o amadurecimento destas. Ainda, delineei os aspectos e inspirações que promoveram a criação da performance “Perpetua”. A experiência de poder criar e ao mesmo tempo expressar uma narrativa em relação às minhas descobertas e decisões foi de extrema importância para elaborar de forma fundamentada uma obra de arte.

Na segunda seção do ensaio memorial, estão os autores e artistas que utilizei como embasamento teórico da minha performance artística. Ao realizar estas leituras e pesquisas pude expandir meus horizontes desenvolvendo uma performance que fosse além dos conhecimentos que eu já possuía. A pesquisa proporciona ao artista estar em contato direto com a sociedade, mantendo-se atento as questões contemporâneas e desta forma, apresentar questionamentos necessários para o espectador.

Por fim, realizei a descrição da performance “Perpetua” em que detalhadamente apresentei as ações e pensamentos que ancoram conceitualmente esta obra. O próximo passo deste trabalho será performar – corporalizar – “Perpetua” e compreender na prática minha pesquisa, sentimentos e aspirações.

A performance apenas acontece no momento, na ação, e por isso a importância de colocá-la em prática tornando minhas palavras encarnadas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Helen Cristiane de. **Emoção e interação em cena**. Curitiba: Appris, 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORBIN, Alain. Dores, sofrimentos e misérias do corpo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2012. p.267-343.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins fontes, 2006.

GOMBRICH, E.H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

LABAN, Rudolf von. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

NAVARRO, Luana. **Quando o corpo acontece**. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

PEREIRA, João Pedro Canola. **Corpo híbrido: corpo cotidiano e o corpo artístico na prática da performance art**. 2014. 79 f. Dissertação (Pós Graduação em Artes) - Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, Instituto de Artes UNESP.

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

VÁLERY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2003.

SITES CONSULTADOS:

CURSO DE DANÇA MODERNA DA UFPR. Disponível em: <<https://www.ufpr.br/portalufpr/noticias/curso-de-danca-moderna-da-ufpr-abre-inscricoes/>>. Acesso em 06 mar. 2020

DEATH IN THE SICK ROOM. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/668097>> Acesso em 23 mar. 2020

GRUPO SÃO JUDAS TADEU. Disponível em: <<https://gruposaojudastadeu.com.br/flores-no-velorio-voce-conhece-o-significado/>> Acesso em 10 mar. 2020

GUSTAV KLIMT. Disponível em: <<https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/146>> Acesso em 21 mar. 2020

HOW TO EXPLAIN PICTURES TO A DEAD HARE – ANALYSIS. Disponível em: <<https://www.ukessays.com/essays/arts/explain-pictures-dead-hare-spiritual-5106.php>> Acesso em 26 mar. 2020

QUEM SÃO AS MULHERES QUE RESPONDEM NA JUSTIÇA PELO CRIME DE ABORTO. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/quem-sao-as-mulheres-que-respondem-na-justica-pelo-crime-de-aborto-22938237>> Acesso em: 20 mar. 2020.

RELAÇÃO DE ALGUNS PINTORES COM A MORTE. Disponível em: <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/da-relacao-de-alguns-pintores-com-a-morte/>> Acesso em 25 mar. 2020

SIGNIFICADO DE PRELÚDIO. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/preludio/>> Acesso em 20 mar. 2020

Recebido em: 11/06/2020

Aceito em: 20/08/2020

CANÇÃO ENGAJADA NO CONE SUL: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES EM 1973

Gabriel Barth da Silva¹
João Pedro Schmidt²

RESUMO: As ditaduras militares no Cone Sul Latino-americano deixaram marcas imensuráveis na cultura e na organização social nos países em que foram instauradas. Mecanismos foram estabelecidos como forma de repressão, dificultando as denúncias sobre a violência e a expressão popular. Nesse contexto, as canções engajadas surgem como forma de subverter tais mecanismos, abrindo espaços de manifestação contra as realidades sociais vigentes. Foi proposta uma análise comparativa de três obras gravadas em 1973 no Brasil, no Chile e na Argentina. A partir desta, foi possível compreender as possíveis aproximações e distanciamentos de tais expressões musicais em seus respectivos contextos. É possível perceber uma maior distinção estética da canção gravada no Brasil, apesar do tema comum, havendo maior proximidade nas canções do Chile e da Argentina.

PALAVRAS-CHAVE: Canção engajada; Música de protesto; Ditadura Militar; Música Popular; Cone sul latino-americano.

ENGAGED SONGS AT THE SOUTHERN CONE: POSSIBLE APPROACHES IN 1973

ABSTRACT: Military dictatorships in the Latin American Southern Cone have left immeasurable marks on culture and social organization in the countries in which they were established. Mechanisms were instituted as a form of repression, making it difficult to denounce violence and popular expression. In this context, the engaged songs emerge as a way to subvert such mechanisms, opening spaces of manifestation against such prevailing social realities. A comparative analysis of three works recorded in 1973 in Brazil, Chile and Argentina was proposed and, from this, it was possible to understand the possible approaches and distances of these musical expressions in their contexts. It is possible to perceive a greater aesthetic distinction of music recorded in Brazil, despite the common theme, with greater proximity in the songs of Chile and Argentina.

KEYWORDS: Engaged Songs; Protest Songs; Military Dictatorships; Popular Music; Latin American Southern Cone.

1 Mestrando em Sociologia pela Universidade do Porto (Portugal) e Bacharel em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Pesquisa temas vinculados à Música Popular e Estudos Culturais. E-mail: gabrielbarths@gmail.com

2 Mestrando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Bacharel em Música Popular pela Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisa Música Popular Brasileira, com foco nas sonoridades dos anos 1970. E-mail: jotape_sch@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A música engajada surge no cenário da América Latina durante os anos 1950 e 1960, como apresenta Garcia (2005), em conjunto com os processos de industrialização e urbanização na região. Tais processos promoveram uma descaracterização e perda dos costumes locais, principalmente por conta da inserção de uma cultura de massa desterritorializada e estandardizada sendo propagada pelos meios de comunicação.

Além dela, Velasco (2007) também reitera como os movimentos de *Nueva Canción Latinoamericana* foram utilizados como ferramenta política e estética para difundir a ideologia que permeava uma noção de “Novos Tempos”, por conta das manifestações políticas de esquerda no continente. Esses movimentos de renovação musical estiveram presentes em diversos países latino-americanos, com destaque para Argentina, Uruguai, Chile, Cuba, México, Bolívia, Venezuela e Brasil. Nesses movimentos, a autora destaca que é possível perceber dois referenciais elaborados: um deles propriamente latino-americano, de caráter crítico e revolucionário, partindo de uma perspectiva anti-imperialista contra os Estados Unidos, e outro de referenciais nacionais e de caráter cultural.

Simbolizando tais manifestações, Garcia (2005) relata o desenvolvimento do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, concebido na Argentina, mas também influenciador de tendências no Chile e no Uruguai, que dita alguns princípios sobre os novos movimentos musicais. Dentre esses princípios, podem ser identificados alguns como (a) a exaltação da cultura nacional, que aparece na forma de reação à cultura estrangeira recentemente inserida; (b) a concepção da nova canção, não como um gênero específico ou genuinamente popular, mas como uma música renovada de características nativas e (c) o intercâmbio com artistas e expoentes de movimentos similares pela América Latina. A partir dele, surge a demanda de renovação, ampliando o conteúdo, porém mantendo suas raízes autóctones.

Donas (2004) reitera que se devem investigar, em conjunto, os graus de conflito entre diferentes propostas e movimentos históricos, mesmo em uma mesma categoria musical. Desvendando tal conflitividade, o autor reitera, pode-se chegar em níveis mais profundos de compreensão.

Fernando Reyes Matta (1988 *apud* DONAS, 2004), além da elaboração entre os três eixos texto-música-história, assinala seis projeções sociais na canção engajada, distinguindo-as:

- 1) síntese: tornar textos e ideias complexas acessíveis; 2) ruptura: gerar espaços para expressões opositoras; 3) antecipação: expressões de esperança e visualização de mudanças; 4) convocatória: estimular a comunicação massiva; 5) denúncia: denunciar o sistema dominante; e 6) confronto: oposição, tanto como expressão quanto ação (DONAS 2004, p. 4).³

³ Tradução livre. Original: “1) síntesis: tornar textos e ideas complejas accesibles; 2) ruptura: generar espacios para expresiones opositoras; 3) anticipación: expresiones de esperanza y visualización de cambios; 4) convocatoria: estimular la comunicación masiva; 5) denuncia: denunciar al sistema dominante; y 6) confrontamiento: oposicionalidad, tanto como expresión o acción”.

Velasco (2007) elabora, também, que tal movimento possui outras características complementares, como ser aparato de força e arma de luta a favor de movimentos revolucionários alinhados à esquerda. A América Latina, a partir de tal perspectiva, deveria criar sua liberação das políticas imperialistas estadunidenses, tendo no músico um dos atores principais nesse processo. Como é ressaltado pela autora, ele assume o papel de devolver ao povo sua identidade que lhe foi roubada pelo colonialismo cultural e o imperialismo, e a atuação desses artistas é consciente de sua realidade.

Donas (2004) ressalta que os contextos dos músicos da canção engajada são diversos. Essa forma musical aparece desde em (a) manifestações contra governos ditatoriais propondo mudanças sociais e musicais, como no caso do Brasil e do Uruguai; (b) em cenários de mudanças à esquerda, demonstrando apoio ao regime de governo, como no caso de Allende no Chile; (c) em situações de exílio, dentre diversos outros contextos. Possuem em comum a reivindicação político-estética como meio de se opor a um determinado projeto moderno capitalista pós-colonial e, indo além, gerar diferença.

Robles (2001) analisa como a música atuou como catalisadora de mudanças sociais tanto no contexto argentino quanto no chileno, agindo como voz de justiça para os sujeitos subalternos, denúncia das injustiças sofridas e incitação de um movimento revolucionário sobre tal situação. Nesses cenários, o silenciamento se escalonou para uma repressão generalizada.

Por fim, como ressalta Velasco (2007), a *Nueva Canción* e os movimentos de canção engajada eram espaços multiformes para expressão de amor, nostalgia bucólica e crítica política, expressando-se musicalmente pelo uso dos ritmos populares locais, em conjunto com uma manifestação revolucionária de protesto.

NO CONTEXTO BRASILEIRO

Ao discorrer acerca das diferenças de significação da expressão “música popular” no contexto brasileiro para o francês, Sandroni (2004, p. 26) aponta que, no caso brasileiro, a expressão é “valorativamente neutra, ou mesmo tendencialmente positiva”. Isso ocorre pois as práticas musicais vinculadas a esse termo representam alguns dos maiores emblemas de cultura nacional. Em sua reflexão, reitera que tal termo não designa uma realidade natural e imutável, mas se expressam “decupagens do mundo da música particulares aos que as empregam”.

O autor elucida os processos históricos o que definiram a expressão “música popular” no Brasil, e relata como, a partir dos anos 1930, “as músicas urbanas veiculadas pelas rádios e discos vão se tornar um fato social cada vez mais relevante” (SANDRONI, 2004, p. 27). Ele descreve que algumas décadas depois, nos anos 1960, o termo “música popular brasileira” passou a designar o repertório de uma rede de artistas que buscava exercer, com suas canções, uma espécie de “defesa nacional”, englobando diversos estilos musicais brasileiros e excluindo a música eletrificada percebida no *rock*

anglo-saxão. Sandroni (2004, p. 29) reitera: “Nos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB”. Ele também expressa que, naquele momento, acreditar na MPB se vincula a acreditar em uma definição de “povo brasileiro”. Por conta disso, gerou-se a reação hostil ao tropicalismo, que, como define o autor, “parecia divergir de certa orientação estético-política, com a qual, através da MPB, o público se identificava” (SANDRONI, 2004, p. 30). Ele considera que, posteriormente, a MPB engloba os procedimentos tropicalistas e ganha lugar hegemônico no mercado, perdendo força nos anos 1980. Nos anos 1990, na visão do autor a sigla deixa de conseguir abarcar toda a multiplicidade de gêneros e estilos que permeiam a realidade brasileira nos meios de comunicação.

O historiador Marcos Napolitano (2001) explicita as intervenções culturais e os diversos agentes que atuaram no processo de institucionalização da sigla MPB, os quais colocaram em diálogo os impasses surgidos em torno do nacional-popular, tomado como uma cultura política. O projeto inicial foi desenvolvido pelos artistas mais engajados, especialmente os que procuraram traduzir a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes. Segundo Napolitano (2001), o fenômeno que norteou a postura dos artistas-intelectuais ligados à música popular foi a “ida ao povo”, com a indústria cultural representando uma hegemonia à qual aqueles artistas eram contrários⁴. Eles buscavam a expressão de uma consciência nacional, que era orientada para a emancipação da Nação, identificando no “povo” — um grupo erroneamente imaginado de forma homogênea — uma carência de expressão cultural e ideológica.

Dentre esses atores, algumas demandas surgiam, buscando, mesmo que nem sempre de formas harmonizadas entre si, um desenvolvimento poético/musical da identidade popular, estimulando ações emancipatórias e a demanda por entretenimento.

A MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico. [...] A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz* (NAPOLITANO, 2001, p. 7).

Rita Morelli (2008) analisa o mercado da música no Brasil, especificamente a indústria fonográfica brasileira dos anos 1970. Ela nota que, na década de 1960, formou-se um campo da MPB completamente autônomo em relação ao da música erudita, por conta do papel exercido pelos festivais televisivos. Ela percebe, dentro desse campo, uma hierarquização, que se constitui a partir de critérios de engajamento ou não no processo de construção da nação, lido ainda sob diferentes

⁴ Contrários pelo menos em seus discursos, o que não quer dizer que não houvesse atitudes contraditórias vindas desses mesmos artistas. A atitude de “ida ao povo” seria, na visão desse grupo, uma forma de popularização de suas canções sem rendê-las às fórmulas mercadológicas, como faziam, por exemplo, os integrantes da Jovem Guarda. Por outro lado, certos padrões no contexto de canção engajada poderiam também ser entendidos como fórmulas, como a tematização de grupos marginalizados pela sociedade (pescadores, população das favelas ou do sertão nordestino) ou a utilização de ritmos regionais, como a toada, o baião e a guarânia.

prismas: o do nacional-populismo de esquerda e o de rejeição ou não do mercado mais amplo e do sucesso comercial.

Esse fenômeno seguiu durante os anos 1970. Durante esse período, é possível perceber que:

A conjuntura política repressiva reforçava as hierarquias fundadas em atitudes opostas em relação ao engajamento, uma vez que os principais nomes da música popular brasileira, oriundos da década anterior e unidos na condição comum de perseguidos, exilados e/ou censurados pelo governo militar, continuaram sendo os de maior prestígio dentro do campo, enquanto a maioria dos novos nomes tentava posicionar-se entre eles, seja para louvá-los explicitamente, seja para tomá-los como interlocutores (MORELLI, 2008, p. 93).

Porém, como também coloca Morelli (2008), é necessário compreender que, por mais que em um primeiro momento houvesse essa mensuração qualitativa a partir do engajamento, distinguindo a “boa” música popular brasileira da música “ruim” e “alienada”, geralmente associada ao “estrangerismo” pelo rock e guitarras, houve uma inversão e questionamento dessa base a partir do tropicalismo. O movimento, ao passo que integrou estéticas estrangeiras no universo da música popular brasileira, também se manteve ligado a uma identidade nacional, à qual respondeu de modo crítico, irônico e independente, sem dela se distanciar.

Como é relatado por Velasco (2007), no Brasil experienciava-se um processo de modernização e reformismo em relação à execução de um projeto nacional desenvolvimentista, o que acabou sendo interrompido por conta de um golpe militar, instaurando-se um regime militarizado de direita. Em tal cenário, a castas politizadas da juventude reagiram com manifestações ideológicas e estéticas pela arte.

É possível se aprofundar nesse fenômeno a partir da obra de Barros (2004) que ressalta como, desde épocas anteriores ao golpe de 1964, a música popular que posteriormente seria chamada de MPB já possuía uma atitude engajada, que acompanhava alguns desenvolvimentos do governo de João Goulart alinhados à esquerda⁵. Esse grupo vinha de uma linhagem “nacionalista” da Bossa Nova, que propunha romper com as temáticas “alienadas” das letras do gênero, porém mantendo as inovações harmônicas e melódicas que ela trouxe. Esse movimento envolveu diversos atores sociais, como estudantes, intelectuais e artistas que estavam ligados à ideologia nacionalista e que repudiavam a influência estrangeira na música brasileira, especificamente o *rock*.

NO CONTEXTO CHILENO

A *Nueva Canción Chilena* (NCCh) foi um movimento musical que, como estrutura Silva (2006), se desenvolveu na década de 1960 antes do governo de Salvador Allende e, conseqüentemente, na ditadura militar chilena. O movimento surge em conjunto com outras manifestações de cunho

5 Principalmente as Reformas de Base propostas pelo presidente, que acabaram não sendo implementadas.

político, todas alinhadas com a esquerda, na América Latina, como o *Nuevo Cancionero Argentino* e a *Nueva Trova Cubana*. Tais movimentos foram estruturados a partir da Revolução Cubana em 1959, que trouxe um sentimento de quebra do capitalismo e do imperialismo na região.

Silva reitera que a NCCh foi um movimento tanto nacionalista quanto anti-imperialista, sendo:

[...] totalmente aberto a influências artísticas latino-americanas, contribuindo para fortalecer uma identidade latino-americana no campo da arte. O movimento gravou várias canções de argentinos, uruguaios e cubanos, sendo o tema do imperialismo um dos mais recorrentes em suas obras” (SILVA 2006, p. 2-3).

Como apresentado por González (2016), a *Nueva Canción Chilena* sofreu um grande golpe junto com o governo de Salvador Allende, em que, ao se instaurar a ditadura militar, o desenvolvimento da música popular chilena foi drasticamente interrompido, afetando os músicos e a indústria fonográfica do país. Apesar disso, o autor ressalta que nem a indústria estabelecida nem o cenário independente eram o todo para a NCCh, sendo ela sustentada também pelos movimentos estudantis, o que justifica sua sobrevivência mesmo com todos os mecanismos de censura e silenciamento.

González (2016) adiciona que sua sobrevivência está atrelada a três noções: divergência, memória e escola. O autor, em sua análise, identifica essa música como divergência ou resistência direta ou simbólica ao regime, o movimento como fonte de memória, atuando como construção de uma identidade coletiva, e a concepção da NCCh como uma escola para as subseqüentes gerações de músicos e audiências do país. Ele também ressalta que o movimento chileno fazia parte junto a movimentos de música popular que ocorriam em outras partes do mundo, como a MPB, sendo concebida em conjunto uma identidade estética e política, estando em um campo mais amplo que o mero entretenimento.

A música que possuía hegemonia de mercado, tanto no Chile quanto no restante América Latina hispânica, até o final dos anos 1960, era a “balada romântica”. Ela era “a música que em grande parte se define por música de rádio: uma música que acompanha a vida na casa, com suas preocupações familiares e domésticas” (GONZÁLEZ 2016, p. 66). Enquanto isso, a NCCh trouxe uma proposta diferente, estando presentes em espaços “políticos, culturais e artísticos”, sendo muito divulgada pela televisão universitária, bem como por revistas juvenis.

Para compreender as relações que a NCCh estabeleceu com a sociedade chilena, torna-se de imensa importância entender seu diálogo com o folclore. Tal valorização do folclore diz respeito à relação de retorno ao passado, como valorização do nacional, previamente apresentado por Garcia (2008). No caso do Chile, a autora reitera que diversos setores da sociedade se engajaram com a música folclórica por conta desses aspectos, em um desenvolvimento no qual o popular foi transformado em tradição. Nesse processo, o popular foi atribuído ao passado, tido como estado

“puro”, para então “museificá-lo” a partir de critérios ideologicamente constituídos no presente. Foram exatamente os folcloristas os primeiros a se preocuparem e buscarem esse sentimento de identidade, definindo um “caráter nacional”.

Houve, com o surgimento de uma nova geração jovem no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, um conflito geracional entre o tradicional e o moderno no Chile, como apresenta Garcia (2008). Neste conflito, grupos de Neofolclore surgiram com inovações nos arranjos musicais, se distanciando das raízes rurais e das músicas típicas. Garcia reitera que os anos 1950 e 1960 foram tipicamente vivenciados por tal embate do tradicional com o moderno, e esse fenômeno teve relação direta com o desenvolvimento da *Nueva Canción Chilena* já que, por conta de seu teor político, desagradou os defensores do folclore, mas também não se popularizou, como o Neofolclore ou o *rock* chileno, nos meios de comunicação.

Como aponta González (2016, p. 69), a NCCh era viva na prática de cantar e escutar discos, no discurso cultural de políticos, intelectuais, artistas e jornalistas da oposição. O autor ressalta que “foi na prática musical privada “tanto individual e familiar quanto comunitária” onde se limitou a NCCh”. Essa prática, como o autor apresenta, já era comum desde o início dos anos 1960, ocorrendo em reuniões de jovens com violões, reiterando como esses jovens desenvolveram tal hábito e aprenderam a tocar o instrumento a partir dos movimentos musicais latinos nos anos 1950, apontando como exemplos que influenciaram tais jovens os músicos João Gilberto (do Brasil) e Atahualpa Yupanqui (da Argentina).

Sobre esse repertório durante o período ditatorial, González (2016, p. 71) elucida que ele era “coletivamente preservado na memória, que conseguia transcender a repressão, a censura, a autocensura e o esquecimento imposto na ditadura”. A música popular surgia também, portanto, como mantenedora de uma memória social, promovendo sentido ao presente por uma “escuta do passado”.

NO CONTEXTO ARGENTINO

Robles (2001) relata o cenário argentino como sendo lugar de busca por uma independência dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, apontando que alguns artistas, como Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa foram exilados por conta desse fenômeno. Os artistas continuamente denunciavam a situação vivenciada, além de, em suas composições e interpretações, denunciar a realidade de pessoas de classe baixa argentinas, reiterando o seu papel, enquanto músicos, de questionar as estruturas sociais. Como coloca Rodríguez (2010), ocorreram na Argentina, entre 1930 e 1966, cinco golpes militares que se intercalaram com regimes democráticos, havendo um sexto, em 1976, que teve características similares aos outros ocorridos no Cone Sul.

É possível localizar a partir de Vila (1987) um “boom” no desenvolvimento do folclore argentino no início da década de 1960. Segundo o autor, até metade da década há uma preferência popular por esse estilo musical, engajando a juventude, o que levou a uma grande adesão ao uso de violões, que eram principalmente importados do Brasil.

A revisão da perspectiva política sobre o movimento folclórico, antes completamente identificado no peronismo e, após certo ponto, defendido e expresso pela classe média urbana antiperonista, é defendida por Vila (1987). Isso ocorre por conta de haver, no início dos anos 1960, uma perda de confiança das classes médias nos representantes políticos tradicionais, que passam a rever seu alinhamento histórico com o peronismo, além de uma maior conexão da população de Buenos Aires com a cultura do interior como movimento contrário à nascente indústria automotiva. Tais aspectos reiteram o processo que levou ao “boom” do canto e do folclore argentino, representados, principalmente, pelo auge da “zamba”, tida como um ritmo de expressão folclórica do Norte que “melhor ganhou prestígio”.

Vila (1987) também reitera que um dos fatores que mais auxiliou na aceitação estética da música de raiz folclórica por parte da classe média foi “a mudança operada na poética do gênero”. Isso ocorre por conta de não haver grande interesse por parte da classe média urbana, que estava inserida na realidade dos “poetas cultos no tango” da década de 1940, nas prévias expressões folclóricas, havendo essa mudança nas expressões do gênero para um novo lírico que começa a abarcar as demandas de tal classe social.

Dentro da realidade da canção engajada argentina, se torna imprescindível abordar a vida e obra de Mercedes Sosa. Conhecida como “La Negra”, a cantora, como apresentado por Aquino e Voltaire (2017), foi uma embaixadora da *Nueva Canción Latinoamericana*. Após iniciar sua carreira em programas de rádio, Mercedes se integrou “aos círculos intelectuais e artísticos de Mendoza”, trabalhando temas populares que transcenderam a Argentina e a América Latina, sendo inclusive repercutidos no hemisfério Norte.

Como demonstra Wozniak-Giménez (2014), o Novo Cancioneiro de Mendoza se manifestava a favor das transformações na música popular argentina, como o processo de modernização do cancionero tradicional e o de engajamento político. Os princípios do Novo Cancioneiro, que marcaram profundamente a trajetória artística de Mercedes Sosa, podem ser identificados em:

Comprometimento com as questões políticas e a realidade contemporânea; inspiração na cultura popular; tentativa de representar uma identidade nacional mais próxima da complexidade e da multiplicidade; valorização da perspectiva latino-americana; música sendo gestada e praticada enquanto um instrumento repleto de mensagens, através das quais se pretendia impulsionar a tomada de consciência e mudanças sociais (WOZNIAK-GIMÉNEZ 2014, p. 9).

Aquino e Voltaire (2017) contam que, assim como Atahualpa Yupanqui, Sosa e seu marido, Manoel Matus, também eram filiados ao Partido Comunista Argentino, o que posteriormente esteve relacionado ao exílio sofrido por alguns desses atores sociais, por conta dos regimes militares decorrentes.

OBJETO E METODOLOGIA DE ANÁLISE

Como apresentado por Robert Walser (2003, p. 16), “interpretar os textos musicais e atividades das quais prazeres e poderes a música popular depende deve constituir uma das atividades centrais no estudo de música popular”. Walser faz suas próprias anotações e sugestões ao analisar quatro canções de gêneros diferentes, levando em consideração em cada caso os “prazeres particulares” que são oferecidos, os valores dos quais dependem e para os quais apelam.

Um dos fatores de interesse a serem trabalhados a partir do estudo de Walser (2003) diz respeito ao de “bifocalidade de perspectiva”, que ele utiliza ao comparar fãs e críticos de *rock* com acadêmicos de música. Trata-se de ter suficiente conhecimento “interno”, como os fãs e críticos, para entender o poder de uma música, e suficiente visão crítica e perspectiva histórica de um *outsider*, alguém de fora, para conseguir explicar esse poder dentro de um contexto maior. Essa bifocalidade nos ajuda a ter uma visão mais holística do objeto de pesquisa e, com isso, uma análise mais completa.

Ao abordar uma composição do *rapper* Ice Cube, Walser (2003) ressalta a necessidade de desenvolvimento de um repertório cultural sobre as referências e elementos líricos e musicais ao escutar a composição selecionada, principalmente para compreender as relações que ela estabelece com diversos outros paradigmas e fenômenos de sua realidade social. Como, por fim, ressalta Walser (2003), é necessário compreender os contextos nos quais as composições se tornam significativas e necessárias, além de como os sons foram arrançados.

Justifica-se, então, proporcionar análises que vislumbrem os aspectos mais relevantes nas obras selecionadas. Foram escolhidas três canções lançadas ou compostas no ano de 1973, pelas experiências ditatoriais vivenciadas no Chile e no Brasil no ano e por ter sido o ano da primeira eleição argentina após a ditadura que se iniciou em 1966, em um curto período que durou até 1976, quando se instaurou um novo regime ditatorial militar na Argentina.

As canções são: “Escravos de Jó” do músico Milton Nascimento, lançada em 1973 e que, tendo sido imensamente censurada, possui poucos conteúdos líricos em sua versão original; “Manifiesto” de Víctor Jara, composta em 1973, ano do golpe de Estado no Chile, porém lançada em 1974, após o assassinato do músico; e “Hermano, Dame Tu Mano” de Mercedes Sosa, música lançada no álbum *Traigo Un Pueblo En Mi Voz*, lançado em 1973.

“ESCRAVOS DE JÓ”

A canção “Escravos de Jó”, de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant, foi apresentada, em 1973, no álbum *Milagre dos Peixes*. Como apresentado por Dolores (2006), o álbum sofreu uma imensa censura em seu lançamento por conta da ditadura, tendo praticamente todas as suas letras censuradas na íntegra. Isso fez com que o músico buscasse compensar a ausência das letras censuradas a partir de elementos instrumentais, expressando as ideias a partir do aspecto musical.

Por conta disso, Milton gravou vocalizações em diversas canções, enquanto outras se tornaram puramente instrumentais. Quarenta e dois músicos chegaram a trabalhar nas gravações do álbum. Isso, de certa forma, rompe com aspectos da canção engajada brasileira dos anos 1960, por exemplo, pois não há mais o enfoque na letra. Aqui ocorre a manifestação e o engajamento pelo som: os arranjos, os efeitos sonoros, a voz sem letra, tudo isso contribui para criar uma ambientação que remete a lugares distintos e difusos — justamente por não haver uma letra, que poderia limitar o entendimento da música àquilo explicitado nela.

Dolores (2006) ressalta que, apesar de elogiar Milton pela obra, a imprensa constantemente tachava o músico como um cantor e compositor intelectual que supostamente teria apreciação de poucos sujeitos. Apesar disso, os shows do álbum constantemente ficavam lotados.

Outro fator de relevância para compreender a obra é apresentado por Amaral (2013), que reitera os aspectos de negritude que permeiam o álbum. Isso é possível perceber pela presença de Naná Vasconcelos no álbum, muitas vezes sendo coautor, e sua relação com Milton Nascimento, que inclusive relata que: “Foi mais uma interação minha e do Naná, mas não pensando nisso. É claro que tem a África toda ali, mas não pensando nisso [...] a gente não pensou, mas a gente fez” (NASCIMENTO *apud* AMARAL 2013, p. 130). Além disso, é possível perceber diversos aspectos de experimentação no álbum que são explicitados na faixa “Escravos de Jó”, identificados nas vozes superpostas em conjunto com uma miríade de som percussivo. Esse enfoque nas percussões é algo que se destaca na faixa, e a presença de instrumentos como o berimbau reforça um diálogo com sonoridades afro-brasileiras.

No que envolve o conteúdo lírico da canção, por conta da censura, apenas um verso da letra foi gravado. Posteriormente, Milton grava a canção na íntegra com o nome de “Caxangá”. Na “Escravos de Jó”, o segmento, acompanhado pela voz de Clementina de Jesus, é o seguinte: “Saio do trabalho e/Volto para casa e/Não lembro de canseira maior/É tudo o mesmo suor”.

Nesse limitado segmento, ao observá-lo no todo da letra de “Caxangá”, é possível perceber como ele expressa o ímpeto de questionar e incitar ir contra quem se coloca no poder acima do narrador, referido tanto como “patrão” quanto como “rei”. A partir disso, o diálogo entre a canção engajada e os ideais de esquerda se torna mais claro, já que além de se colocar contra o regime militar e a censura, há o posicionamento contra a figura do “patrão”, concebendo uma luta de classes mais ampla.

Além disso, em conjunto com a expressão de manifestação contra uma figura de poder, é possível analisar como a luta contra a ditadura necessitava de um engajamento constante por parte dos atores dos movimentos musicais, gerando esse “cansaço” expresso pela letra. Não apenas por parte do músico, mas essa expressão de cansaço pode também ser generalizada para a sociedade naquele momento como um todo, que além do cerceamento das liberdades individuais, também vivenciava a realidade de trabalhos desgastantes e degradantes, responsabilizando essa situação, na canção, os “patrões” e “rei” por esse cenário.

Contudo, apesar da letra trazer diversas informações importantes para análise, a parte estrutural da música relacionada à melodia, harmonia, ritmo e arranjo também é extremamente relevante para uma compreensão mais integral da canção. A construção harmônico-melódica de Milton para essa música explora mais variações que as outras duas músicas aqui dispostas para análise. Na parte A de “Escravos de Jó”, Milton Nascimento constrói uma melodia que se baseia na escala pentatônica de Lá Menor. A harmonia, porém, é modal e, tendo o centro em Lá, utiliza intercâmbios modais (passando por Lá Dórico e Lá Eólio), como pode ser observado na figura a seguir:

Figura 1 - Melodia e harmonia da parte A de Escravos de Jó

The figure displays two staves of musical notation for the song "Escravos de Jó". The first staff is labeled "Lá Dórico" and shows a melody in 2/4 time with lyrics "Sa-io do tra - ba - lhoê é é Vol-to pa-ra ca - saê Não". The harmony for this section consists of chords: Im7 (Am7), IV (D), Im7 (Am7), IV (D), and Im7 (Am7). The second staff is labeled "Lá Eólio" and shows a melody in 2/4 time with lyrics "lem-bro de can-sei - ra mai-or É tu-do o mes - mo su-or". The harmony for this section consists of chords: bVI7M (F7M), bVII6 (G6), Im7 (Am7), bVI7M (F7M), bVII6 (G6), and Im7 (Am7). A measure number "9" is indicated at the start of the second staff.

Essa primeira parte da canção é bastante cíclica, quase como um mantra, e isso se reforça pela repetição sempre da mesma estrofe. Além disso, o uso do “ê” unindo os versos também contribui para criar a imagem de algo que sempre se inicia novamente ao chegar ao fim.

Porém, na passagem para a parte B da canção ocorrem diversas rupturas: mudança de fórmula de compasso (de simples para composto), além de quebras de intensidade e dinâmica. Milton faz uso extenso do contraste como artifício composicional.

Unida a esses elementos harmônicos, melódicos e de forma musical, a parte rítmica traz também elementos pertinentes. Aqui, a percussão remete a um ijexá, ritmo oriundo da Nigéria e levado para a Bahia. Ele é especialmente relacionado a rituais de religiões de matriz afro-brasileira, como o candomblé, o que reforça ainda mais os aspectos de negritude apontados anteriormente na análise.

“MANIFIESTO”

Como é apresentado por Joan Jara (1998), a composição de “Manifiesto” de Víctor Jara, em 1973, se deu em um período pouco antes do golpe militar no Chile. O músico chileno compôs uma canção “para explicar as razões que o levavam a cantar, pois achava que era necessário fazê-la antes que fosse tarde demais” (JARA 1998, p. 304).

Ao analisar “Manifiesto”, justifica-se uma abordagem com maior enfoque em seu conteúdo lírico, já que no movimento em que ela está localizada há um predomínio da mensagem pela palavra na canção, se estabelecendo como resistência no contexto ditatorial chileno. Acompanhada pelo dedilhado de um violão que dá base à voz e de outro que elabora outras melodias ao longo da canção, a letra da música representa exatamente tais intencionalidades do movimento, como foram previamente explicitadas, enquanto transmissora de ideais e de resistência à realidade violenta que atentava, naquele momento, contra a liberdade do povo chileno.

Logo no início da canção, Jara explicita suas bases ideológicas com os versos: “Eu não canto por cantar, nem por ter boa voz, canto porque o violão tem sentido e razão”⁶. Tal afirmação reitera o paradigma apresentado por González (2016), de que a música é elaborada como “forma de divergência ou resistência simbólica ao regime”. Também é possível compreender e perceber a responsabilidade do músico com relação mais à mensagem do que à construção estética da música, procedimento presente em diversas composições de Víctor Jara.

Na quarta estrofe, é possível perceber Jara expressando diversos aspectos da NCCh:

Que não é violão de ricos/ Ou qualquer coisa parecida/ Meu canto é dos andaimes/ Para alcançar as estrelas/ Pois o canto tem sentido/ Quando palpita nas veias/ De quem morrerá cantando/ As verdades verdadeiras/ Não as lisonjeiras baratas/ Nem as famas estrangeiras/ Mas sim uma canção popular/ Até o fundo da terra.

Na canção, o cantor coloca que a música que compõe está ligada às camadas populares e faz de seu canto uma forma de expressão da “verdade” que está sendo revelada acerca da realidade violenta em que o cantor está inserido.

Em tal passagem é possível perceber um movimento contra a “fama estrangeira”, ao mesmo tempo em que valoriza a localidade na qual o movimento está inserido — a realidade popular latino-americana, como Silva (2006) aponta —, reiterando seus aspectos nacionalistas e antiimperialistas.

⁶ Tradução livre (assim como em outros trechos da letra presentes neste trabalho).

A partir da obra do autor é também possível notar o fato da NCCh buscar o diálogo da música folclórica com as temáticas sociais, atrelando a valentia do *expressar-se* em um período militarizado à canção popular, composta exatamente por tais camadas sociais.

Jara canta na última estrofe de “Manifiesto”: “aquí onde chega tudo, e onde tudo começa, canto que foi valente sempre será canção nova”. A declaração de Víctor nessa estrofe, em conjunto com o contexto de outras afirmações ao longo da canção, reitera as bases argumentativas expostas por González (2016), que aponta que a NCCh está embasada nas noções de “divergência, memória e escola”. Ao longo da canção é possível identificar o ponto de “divergência” na temática simbólica contra o regime militar, tendo no exercício da composição de música popular a responsabilidade sobre o falar as “verdades verdadeiras”, que explicitam a realidade do povo em meio à ditadura. A “memória” pode ser percebida nessa concepção de formação de identidade coletiva, não buscando “fama estrangeira”, mas sim a formação dessa “canção popular”, reiterando tal aspecto coletivo enquanto resistência cultural local. No que envolve o aspecto de “escola”, é possível compreender esse exercício da NCCh sobre a responsabilidade de compartilhar os conhecimentos e formas de resistência com outros músicos e membros da sociedade.

Esse exercício permeia toda a letra de “Manifiesto”, na qual destacam-se as responsabilidades e formas de expressão de resistência a partir da música, como percebido de forma explícita desde o primeiro verso até o último, encerrando com a fala: “canto que foi valente sempre será canção nova”. A frase simboliza a resistência, no termo “valente”, que Jara busca explorar em suas composições, servindo também como modelo para as futuras gerações de músicos pertencentes tanto à NCCh quanto a movimentos que futuramente surgirão com base nessa identidade.

É possível compreender, tanto a partir do aspecto lírico quanto do estético, que a canção “Manifiesto” de Víctor Jara explicita as características previamente estabelecidas da NCCh. A canção elucida os aspectos políticos na resistência contra o regime, mantendo uma maior valorização da expressividade da fala e da mensagem popular a partir dela. Tais aspectos são percebidos desde o início, em que o cantar não possui um sentido na “boa voz”, mas na ideologia expressada em seu conteúdo lírico.

Na parte rítmica, a música possui um compasso composto (6/8) com uma levada de guarânia. Na parte harmônico-melódica, ela permanece dentro do modo de Si eólio (ou Si menor), sem grandes variações melódicas e sem sair desse modo (como acontece na música de Milton, por exemplo). A levada no violão segue de maneira padronizada na canção, como artifício utilizado para tirar o foco da instrumentação e colocá-lo no canto e na letra. Fazendo uma comparação com a música brasileira, “Manifiesto” se aproxima mais da música de protesto brasileira dos anos 1960 (como a de Geraldo Vandré) que da música dos anos 1970 de Milton Nascimento.

“HERMANO DAME TU MANO”

A canção “Hermano Dame Tu Mano”, composta por Jorge Sosa e Damián Sánchez, representa uma expressão de subversão e liberdade direta em meio ao álbum *Traigo Un Pueblo En Mi Voz* de Mercedes Sosa. Nessa interpretação, é possível identificar entre seus elementos a voz de Mercedes, um violão que a acompanha no início da canção, ao qual posteriormente é adicionado um baixo e uma caixa, que transformam o dedilhado inicial em uma marcha, variando entre uma parte com violão e voz e outra com baixo e caixa, com uma variação na parte final da canção, na qual há o acompanhamento de outras vozes reiterando as características de marcha. De forma geral, apresenta uma estética próxima daquela de Victor Jara, no sentido de apresentar o canto acompanhado de violão. Porém, essa gravação de Mercedes Sosa apresenta momentos de contraste que trazem o foco de interesse da canção também para a parte instrumental, e não apenas na letra.

Em sua letra, a composição traz em sua primeira estrofe um dos principais temas que envolvem a canção engajada: a busca pela liberdade. Isso se faz em conjunto com a iminência da necessidade de se tomar uma ação em busca disso, como é apresentado:

Irmão, me dê sua mão/ Vamos juntos buscar/ Uma coisa pequena/ Que se chama liberdade/
Esta é a hora primeira/ Este é o lugar certo/ Abra a porta que lá fora/ A terra não aguenta
mais.

Logo no segundo verso é possível também perceber a relação da canção engajada argentina com os temas de folclore e do interior, em conjunto com as populações menos favorecidas. Isso é revelado a partir da busca da terra, de uma terra prometida que é localizada no local americano, urgindo o povo para buscar essa terra que lhe é por direito. Essa manifestação se torna perceptível em:

Veja adiante, irmão/ É a sua terra que espera/ Sem distâncias, nem fronteiras/ Que impeçam
suas mãos/ Sem distâncias, nem fronteiras/ Essa é a terra é a que espera/ Que o clamor
americano/ Levantem as mãos ao senhor das cadeias.

Ao iniciar o trecho de marcha, é possível perceber um segmento com a temática de união e protesto em busca da liberdade e da terra do povo, tema apresentado nas outras estrofes. O intuito dessa transformação, além de reiterar a luta e busca da terra, dialoga com a inclinação à esquerda da música engajada argentina, inclusive da própria Mercedes Sosa, buscando a união do povo que ela “traz em sua voz” para alcançar essas transformações sociais. Essa estrofe pode ser concebida dessa forma a partir dos dizeres: “apresse a marcha, apresse o tambor, apresse que trago um povo em minha voz”.

Esse trecho em que o ritmo de marcha aparece pode ter dois sentidos distintos. Por um lado essa marcha remete ao caminhar militar, fazendo possível referência aos militares do governo ditatorial. Por outro lado, também remete ao “caminhar juntos”, lado a lado, e que se reforça com a letra do trecho — é como uma chamada à luta, uma convocação à população ao protesto.

Esse sentimento de união é reiterado na estrofe seguinte, em que a cantora pede para que o povo lhe dê “seu sangue, seu frio, seu pão e seu punho”, em que juntos, dando-se as mãos, a mudança começaria. Isso reforça o tom revolucionário da canção que não se restringia apenas a liberdades individuais, mas também sobre a situação do povo como um todo, não precisando mais do que os elementos previamente citados para iniciar esse processo de luta em unidade.

Na estrofe seguinte, é possível visualizar uma continuação dos elementos trazidos anteriormente. A letra reitera visualmente o uso do punho, da mão forte fechada como símbolo de luta, mas também com o sentido de “segurar sua bandeira” e de um “punho americano”, salientando os aspectos de localidade nessa luta, pela terra que lhe pertence. Além disso, surge também o elemento de um inimigo com quem se deve lutar, o “tirano”, e que, ao guardar seu rosto, a sua dor deve estar fora para manter essa luta por si e pelo povo. Tais elementos podem ser identificados em:

Veja adiante, irmão/ Nesta hora primeira/ E aperta bem sua bandeira/ Fechando forte a
mão/ Apertada a sua bandeira/ Nesta hora primeira/ Com o punho americano/ Marque o
rosto do tirano/ E a dor que acabe lá fora.

O último segmento da canção se constitui em uma retomada à marcha previamente apresentada no refrão, porém dessa vez, além da caixa e do baixo acrescentados, há uma nova presença de outras vozes compondo o canto em conjunto com Mercedes. Dando maior força para a voz de marcha e de unidade, a expressão “apresse que trago um povo em minha voz”, em uma segunda repetição do canto, é substituída pela fala: “apresse que vem a revolução”. Isso acaba por confirmar o caráter e intuito revolucionário da composição, trazendo essa chamada do povo à luta por sua terra e pela liberdade, contra o “tirano”, inclusive utilizando elementos e termos de combate direto. Esse chamado às camadas populares é favorecido pela melodia de fácil memorização, principalmente em seu destaque no final, remetendo à proposta de união do povo com uma motivação em comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Tematicamente, é possível perceber diversas aproximações líricas entre as composições. De início, torna-se claro como a composição engajada, em todos os contextos, direciona-se ao povo e tematiza sua condição subalterna, tanto de forma a deixar clara essa posição a partir de expressões como “cansaço” e “suor”, quanto em forma de engajamento para transformação social, como em busca de libertação. Também é perceptível a aproximação das canções com os ideais de esquerda, por conta desse retorno ao povo e às causas sociais, além das filiações e manifestações de seus

compositores e intérpretes a tais causas em seus respectivos países e contextos, compartilhando esse fenômeno em relação ao Cone Sul como um todo.

Algo que aproxima a estética da canção de Victor Jara àquela interpretada por Mercedes Sosa é o fato de que ambos os arranjos são centrados em voz e violão. É uma sonoridade que remete à música de protesto de outros lugares do mundo, inclusive o *folk* estadunidense de compositores como Bob Dylan e Joan Baez. Nesse tipo de sonoridade dá-se maior enfoque à letra cantada, uma vez que o único acompanhamento é um instrumento harmônico que funciona como suporte da melodia e que não possui grandes variações (o que faz com que o foco seja tirado dele). É dessa forma que esses compositores conseguem apresentar letras mais extensas e com maior profundidade: garantindo que o foco do ouvinte esteja na palavra cantada.

Outra aproximação diz respeito à letra estendida de “Escravos de Jó” (posteriormente nomeada “Caxangá”) e “Hermano Dame Tu Mano”, em que ambas nomeiam um opressor contra o povo, sendo na composição de Milton o “patrão” e o “rei”, enquanto na de Mercedes seria o “tirano”. Em relação às aproximações com a composição de Víctor, percebe-se um código de libertação do povo na canção engajada argentina e chilena, tanto nos elementos que compõem a parte instrumental e sua relação com a voz quanto nas letras, em que há uma clareza sobre a música como ferramenta de expressão para luta e libertação do povo oprimido, tendo como enfoque principal a palavra e a mensagem que busca a transformação social.

Essa clareza já não se torna tão presente na composição de Milton Nascimento, sendo que a versão de “Escravos de Jó” no álbum *Milagre dos Peixes* sofre uma grande censura em sua letra, não apresentando as manifestações temáticas da letra da posterior “Caxangá”, resultando em um enfoque maior na estética da canção. Isso já ressalta a diferença nas expressões políticas das canções por conta dos contextos em que estão inseridas, estando claro como a censura já atuava com força no cenário brasileiro durante a gravação da canção de Milton.

Além disso, é possível perceber que “Manifiesto” representa os códigos estruturados para a NCCh, não tanto como uma canção engajada continental, mas localizada na realidade chilena, como também ocorre no caso argentino. Percebe-se ainda a diferença na sonoridade e no arranjo de “Escravos de Jó” para as outras músicas. Isso é explicitado a partir da diferença de elementos que compõem a canção de Milton, como o fato de ela não ser centrada no violão, dando também às vozes e às percussões espaços de protagonismo em sua apresentação, expressando ideias além da letra por si só, que toma um papel de coadjuvante, diferenciando drasticamente tanto da canção de Víctor quanto da de Mercedes.

Em relação às composições de Mercedes Sosa e Víctor Jara, há uma diferenciação no que diz respeito à expressão vocal e musical no engajamento político. Na canção do chileno é possível perceber como o canto tem um tom mais intimista, trabalhando com uma metalinguagem que se vincula à canção engajada chilena, sobre o papel de sua voz e de seu violão. Enquanto isso, a canção da argentina pode ser tida mais como um chamado à luta, tanto pelas expressões utilizadas

quanto por sua voz e os elementos que compõem a canção, como a caixa e as outras vozes que a acompanham.

Os contextos nos quais essas canções aparecem explicam algumas das diferenças nos procedimentos composicionais e interpretativos. Como mencionado anteriormente, no Brasil parte da canção engajada aproximou-se esteticamente do novo cancionário latino-americano, principalmente representado pela obra da chilena Violeta Parra e o argentino Atahualpa Yupanqui. A canção “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores (Caminhando)” de Geraldo Vandré é talvez o maior exemplo disso: apostando na estética da voz e violão, Vandré assume na letra uma postura combativa frente à Ditadura Militar e, implicitamente, traz a luta armada como uma ação possível⁷.

O que acontece no caso brasileiro, porém, é que não se nota uma continuidade desse tipo de sonoridade em outros artistas da MPB. Pelo contrário, os cancionistas de maior destaque desse gênero apostaram em sonoridades cada vez mais variadas e abertas a influências estrangeiras — principalmente, mas não somente, influenciados pelas intervenções tropicalistas do final dos anos 1960. A MPB como instituição (NAPOLITANO, 2001) “engoliu” (na perspectiva antropofágica) elementos do *rock*, do *jazz*, da psicodelia, da música erudita experimental, entre muitos outros universos sonoros.

No caso argentino, porém, as influências estrangeiras não foram abordadas da mesma forma. Há, no país, uma cena musical de *rock* desde os anos 1950, que embora tivesse suas próprias formas de protesto e resistência, não necessariamente se cruza com a *Nueva Canción*. Correa (2002, p. 44) deixa clara essa separação:

Um amplo setor juvenil buscava respostas na militância política, em espaços de discussão onde além de aderir à carta orgânica de tal partido político, fundamentalmente havia-se centrado em idealizar a figura do exilado general Perón como se se tratasse de uma espécie de Che Guevara que se prepara para retomar o poder e retratar as mudanças que a seus olhos faziam falta. Por outro lado, outra faixa menor de jovens, que não viam na política nada que não fosse mais uma expressão de um mundo que não queriam viver, canalizava suas expectativas através de recriações do imaginário *beatnik*, em espaços bem mais marginais. E, em linhas gerais, as produções dos músicos de rock tinham grandes doses deste último imaginário⁸.

No caso chileno, também a *Nueva Canción* manteve-se como movimento separado do *rock* que ganhava força nos anos 1960. Pino-Ojeda (2015, p. 108) coloca que o *rock* anglo-americano foi visto pelos artistas da NCCh como um atentado “contra a criação e o fortalecimento de uma

⁷ Outra informação que pode reforçar a aproximação de Vandré com a *Nueva Canción* é o fato do cantor ter buscado exílio no Chile logo após o lançamento da canção referida. Lá ele lançou um compacto simples com duas gravações em espanhol: uma versão de “Caminhando” e a faixa inédita “Desacordonar”, que tematiza a questão agrária e a vida dos camponeses.

⁸ Tradução livre dos autores. Texto original: “Un amplio sector juvenil buscaba respuestas en la militancia política, en espacios de discusión donde más allá de adherir a la carta orgánica de talo cual partido político, fundamentalmente se había centrado en idealizar la figura del exiliado general Perón como si se tratara de una especie de Che Guevara que se prepara para retomar el poder y plasmar los cambios que a sus ojos hacían falta. Por otro lado, otra franja más pequeña de jóvenes, que no veían en la política nada que no fuera una expresión más de un mundo que no querían vivir, canalizaba sus expectativas a través de recreaciones del imaginario “beatnik”, en espacios más bien marginales. Y, en líneas generales, las producciones de los músicos de rock tenían grandes dosis de este último imaginario”.

consciência social que tornaria possível a emancipação política, cultural e econômica”. De fato, havia certa desconfiança de todos os símbolos e artefatos produzidos nos centros industriais capitalistas.

Essas informações dão algumas pistas sobre as diferenças estéticas da canção de protesto brasileira em comparação com aquelas de outros países da América Latina. Porém, se por um lado as partes musicais possuem essas diferenciações, por outro muitas das letras basearam-se em temáticas próximas, sejam elas as lutas dos camponeses e populações marginalizadas, a resistência contra a censura ou o enfrentamento dos respectivos “tiranos”.

“Qué distancia tan sufrida, que mundo tan separado”, canta o cubano Pablo Milanés⁹ em sua canção que defende a união latino-americana. Quando em 1976 Elis Regina grava a canção “Gracias a la Vida”, composição de Violeta Parra cantada anteriormente pela argentina Mercedes Sosa, ou quando Milton Nascimento canta com Sosa, no mesmo ano, a música “Volver a los 17”, outra obra da compositora chilena, vemos esse movimento de aproximação no Cone Sul, e pequenos indícios da força e dos frutos que esse diálogo pode ter.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Chico. **A música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

AQUINO, Israel; VOLTAIRE, Vanessa. Canções de texto e contexto na “Nueva Canción” latino-americana. **BOLETIM HISTORIAR**, [S.l.], n. 19, jul. 2017.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar. **Akrópolis-Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**, v. 12, n. 1, 2008.

CORREA, Gabriel. El rock argentino como generador de espacios de resistencia. **Huellas**, Búsquedas en Artes y Diseño, nº2, 2002, p. 40-54.

DOLORES, Maria. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Editora Record: Rio de Janeiro, 2006.

DONAS, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana” comprometida” desde los años 1960. In: **Congreso Latinoamericano da Associação para o Estudo da Música Popular**, 5., 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: Manifesto e Manifestações no Cenário Político Mundial dos Anos 60. In **Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular**, v. 4, p. 173-83, 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960. **História Revista**, v. 13, n. 2, p. 10, 2008.

⁹ Trecho da música “Canción por la Unidad Latinoamericana”, gravada também por Chico Buarque e Milton Nascimento no disco *Clube da Esquina 2*, de Milton (1978).

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, v. 27, n. 1, 2016.

JARA, Joan. **Canção inacabada**: a vida e obra de Victor Jara. Editora Record: Rio de Janeiro, 1998.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**, v. 10, n. 16, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**. São Paulo: Annablume, 2001.

PINO-OJEDA, WALESCA. Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón. **Studies in Latin American Popular Culture**, Vol. 33, 2015, p. 108-127.

RODRÍGUEZ, Laura Graciela. La Educación Artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). **Arte, individuo y sociedad**, 2010, vol. 22, no 1.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1, p. 23-35.

SILVA, Carla de Medeiros. A Nova Canção Chilena (1964-1970) e a Busca por uma Cultura Popular. **Anais do XII Encontro Regional da ANPUH-RJ - Usos do Passado**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Carla%20de%20Medeiros%20Silva.pdf>. Acesso em 29 out. 2018.

VELASCO, Fabiola. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. **Presente y pasado (Mérida)**, v. 12, n. 23, p. 139-153, 2007.

VILA, Pablo. Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. Toulouse: **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, 1987, p. 81-93.

WALSER, Robert. Popular music analysis: ten apothegms and four instances. In: MOORE, Allan F. **Analysing Popular Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 16-38.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. Música Popular e Engajamento nos Anos 60: Cultura Política nas Trajetórias Artísticas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina. **Escritas: Revista do Curso de História de Araguaína**, v. 6, n. 1, 2014.

Recebido em: 03/06/2020

Aceito em: 20/08/2020

MILONGA E FORRÓ: DOIS BAILES POPULARES

Rubens Pantano Filho¹
Maria Ângela Lourenconi²

RESUMO: Todas as sociedades têm ao menos uma dança como herança, como uma autêntica e original expressão de sua cultura, ou seja, cada dança é parte da identidade cultural de um corpo social. No universo particular das chamadas danças de salão, a Milonga e o Forró são dois gêneros musicais e/ou de danças sociais que bem representam, respectivamente, a Argentina e o Brasil. Além disso, tanto em um como em outro país, os dois termos também são utilizados como designativos dos bailes ou locais onde se executam e dançam os gêneros musicais que levam essas respectivas denominações. A milonga, além de ser uma marca característica da música/dança argentina e uruguaia, tem também uma vertente no sul do Brasil, em particular no Rio Grande do Sul, onde é bastante apreciada, com algumas características próprias além daquelas originárias de suas irmãs argentino-uruguayas. O forró, por sua vez, como expressão cultural musical brasileira, está presente em várias capitais do velho continente, bem como habita a capital argentina, com grupos forrozeiros que apreciam esse gênero brasileiro. Este artigo tem como objetivo realizar uma revisão de literatura sobre a Milonga e o Forró, de modo a verificar que estas manifestações culturais sejam identificadas como um dos indicadores de aproximação territorial de países do cone sul latino-americano: comportamento cultural, social e musical únicos. Este indicador mostra que estes povos encontraram - na maneira de dançar, de criar suas músicas e de formular encontros sociais - suas próprias expressões populares e de caracterização da identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Milonga; Forró.

MILONGA Y FORRÓ: DOS BAILES POPULARES

RESUMEN: Todas las sociedades tienen al menos una danza como herencia, como una expresión auténtica y original de su cultura, es decir, cada baile es parte de la identidad cultural de un cuerpo social. En el universo particular de las llamadas danzas de salón, Milonga y *Forró* - objetos de esta publicación - son dos géneros musicales y / o de baile social que representan, respectivamente, Argentina y Brasil. Además, tanto en un país como en otro, los dos términos también se usan para designar los bailes o lugares donde se realizan y bailan los géneros musicales que llevan estas denominaciones respectivas. La milonga, además de ser una marca característica de música / danza argentina y uruguayas, también tiene un hilo en sur de Brasil, particularmente en Rio Grande do Sul, donde es muy apreciada, con algunas características propias además de las de sus hermanas argentino - uruguayas. *Forró*, a su vez, como expresión cultural musical brasileña, está presente en varias capitales del viejo continente, además de habitar la capital argentina, con grupos *forrozeiros* que aprecian este género brasileño. Este artículo tiene como objetivo realizar una revisión de la literatura sobre Milonga y Forró, con el fin de verificar que estas manifestaciones culturales sean identificadas como uno de los indicadores de aproximación territorial de los países del cono latinoamericano: comportamiento cultural, social y musical único. Este indicador muestra que estos pueblos encontraron, en la forma de bailar, crear su música y formular reuniones sociales, sus propias expresiones populares y caracterización de la identidad nacional.

PALABRAS CLAVE: Danza; Milonga; Forró.

¹ Doutor em Engenharia e Ciências dos Materiais, licenciado em Física e em Pedagogia e graduando em Produção Cultural. Professor e coordenador do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - IFSP. E-mail: rubenspantano@ifsp.edu.br

² Doutora em Psicologia Educacional, bacharel em Fonoaudiologia e graduanda em Produção Cultural. Professora titular da Universidade Paulista – UNIP. E-mail: maria.lourenconi@docente.unip.br

INTRODUÇÃO

A dança como atividade social – inicialmente praticada pela aristocracia e pela nobreza - nasceu na Itália, no período que compreende a Idade Média e o Renascimento, no século XV. Na Renascença, ocorreram diversas mudanças no campo das artes, da cultura, da política e da religião. Na Europa, os governantes e o clero passaram a dar proteção e ajuda financeira aos artistas e intelectuais da época. O *mecenato* tinha por objetivo fazer com que os mecenas (governantes e burgueses) se tornassem mais populares entre as populações das regiões onde atuavam. Assim, era muito comum, por exemplo, que as famílias nobres encomendassem pinturas e esculturas junto aos artistas.

Uma nova visão do homem trouxe também uma nova visão da dança. Era um componente importante das interações sociais, particularmente entre a nobreza e a classe alta. A beleza, o refinamento e o comportamento civilizado passaram a ser valorizados, com reflexo na dança. Antes executada em praças, salões e aldeias, passou por transformações e foi se tornando cada vez mais disciplinada. Dessa forma, os passos foram organizados, anotados e codificados, possibilitando a criação de um repertório de movimentos (CAVALLO, 2006). No referido período, a dança começou a ter um sentido social, ou seja, passou a ser praticada pela nobreza em grandes espetáculos teatrais e em festas apenas como entretenimento e recreação (CAVASIN, 2003). Assim é que, nesse período, destacam-se os mestres da dança, que ensinam os nobres a dançar, dando origem ao balé de corte, cujos temas eram inspirados na cultura grega (FERRAZ, 2012). Os primeiros professores de dança e de etiqueta tinham por função assegurar aos jovens nobres o domínio das formas refinadas de comportamento (OLIVEIRA E SILVA; PANTANO FILHO, 2017).

Denominadas genericamente como danças sociais, estas passaram a ser executadas aos pares nos bailes ou nos encontros dos nobres. A dança de salão passou então a fazer parte da educação da aristocracia da época, enquanto a classe pobre praticava as denominadas danças folclóricas (OLIVEIRA E SILVA; PANTANO FILHO, 2017).

Nesse universo da dança, consideram-se hoje danças de salão aquelas praticadas em reuniões sociais e executadas por pares. Nos anos iniciais do século XX, o aprendizado da dança de salão incluía-se na educação da mocidade, quando o minueto, a polca, a mazurca e a valsa tiveram seus grandes reinados. Atualmente, em pleno século XXI, a dança de salão engloba uma diversidade de gêneros, com uma variedade de andamentos que atendem tanto aos gostos dos mais jovens, bem como aos anseios de uma população com mais idade que também almeja uma vida alegre e com qualidade.

Santos e Almeida (2006) assinalam que todas as sociedades têm ao menos uma dança como herança, como uma autêntica e original expressão de sua cultura, ou seja, cada dança é parte da identidade cultural de um corpo social. No universo particular das chamadas danças de salão, a Milonga e o Forró – objetos desta publicação – são dois gêneros musicais e/ou de danças sociais que bem representam, respectivamente, a Argentina e do Brasil, assim como o fazem, da mesma forma,

o Tango e o Samba. Além disso, tanto em um como em outro país, os dois termos também são utilizados com outro significado, qual seja, como designativos dos bailes ou locais onde se executam e dançam os gêneros musicais que levam essas respectivas denominações.

A milonga, além de ser uma marca característica da música/dança argentina e uruguaia, tem também uma vertente no sul do Brasil, em particular no Rio Grande do Sul, onde é bastante apreciada, com algumas características próprias além daquelas originárias de suas irmãs argentino-uruguaias. O forró, por sua vez, como expressão cultural musical brasileira, nas últimas décadas tem se espalhado por diversos países da Europa, através da música e, principalmente, da dança. Presente em várias capitais do velho continente, também habita a capital argentina, com grupos forrozeiros que apreciam esse gênero brasileiro.

MILONGA

Milonga é o termo utilizado genericamente para designar uma manifestação cultural; consiste em uma expressão musical, englobando o baile, as músicas tocadas neste e o modo particular de dançá-las. Assim, a palavra milonga costuma ser empregada com mais de um significado: pode estar relacionada à música, à dança, ao espaço utilizado para o baile e ao próprio evento dançante. Essa manifestação cultural é muito forte - com suas singularidades - no Rio Grande do Sul, na Argentina e no Uruguai.

Etimologicamente, o termo *milonga* é tido como originário da língua bundo-congolense, sendo o plural de *mulonga*, que significa palavra (CASCUDO, 2005). Além disso, também há registros sobre o uso do termo para designar lugares de dança populares ou ainda para se referir às mulheres que frequentavam esses locais de baile (AHARONIAN, 2010). Podia ter ainda a conotação de “confusões”, “barulhos” ou toda reunião alegre demais. No Uruguai, a palavra também estava relacionada com uma reunião de canto e dança.

A origem da milonga como expressão musical é um tanto controversa. Há autores que defendem sua origem rio-grandense, outros a consideram argentina e há também os que defendem sua origem uruguaia (RAMIL, 2009). De acordo com Ayestarán (1967), a milonga já estava presente no folclore uruguaio por volta de 1870, sendo que na Argentina teria aparecido por volta de 1880. No Rio Grande do Sul a milonga teria sido introduzida pelas regiões fronteiriças com a Argentina (Itaqui) e também com o Uruguai (Jaguarão).

De início, a milonga esteve associada à figura do gaúcho, um tipo de vaqueiro que surgiu ao longo do século XVIII, na província de Buenos Aires e no sul do Brasil. Trabalhador do campo e hábil ginete, a imagem do gaúcho está vinculada à bravura, à nobreza e à solidão. Originalmente, a música milonga era interpretada por um *payador*, ou seja, um cantor que, acompanhado de um violão, entoava uma melodia de estilo recitativo (ALBORNOZ, 2016).

Sobre o *payador*, Ayestarán (1967) assinala que na Argentina, em fins do século XIX, a milonga se apresentava como canção *criolla*, usada para as *payadas* ou para acompanhamento de baile. Como canção, era (e ainda é) a forma de manifestação dos chamados *payadores*, que realizam improvisações em torno de um tema. Quando executada por dois *payadores*, a denominada *payada de contrapunto* consiste em uma espécie de duelo ou disputa entre os dois *payadores* que então versam sobre um tema comum.

Para melhor compreensão dos termos registrados, pode-se fazer um paralelo entre o *payador* argentino e o repentista brasileiro. O “repente de viola” é um gênero poético de origem popular, baseado em narrativas orais e rimadas, que são apresentadas de improviso. Assim como no “repente”, a *payada de contrapunto* tem como principal função o desafio poético entre os cantadores. Característica do mundo rural, essa “cantoria de viola brasileira se desenvolve, ganhando formas no final do século XIX com os primeiros cantadores até os anos finais da década de 1920, com alguns repentistas adquirindo fama nacional nas mãos dos registros dos folcloristas e nos folhetos de cordel” (FILGUEIRA, 2018, p. 157).

Na Argentina, considera-se Gabino Ezeiza como o melhor *payador* de todos os tempos. Nascido em Buenos Aires, em 19 de fevereiro de 1858, em San Telmo (bairro de escravos em suas origens), viveu em uma época em que era considerável a presença de afrodescendentes na capital argentina. É uma das lendas da história artística do país, um ícone dos trovadores gaúchos, por inserir a milonga no meio dos desafios de trovas. Considerava a milonga *campera* com origem no candombe, gênero que se formou a partir de velhos ritmos africanos. Começou a atuar com quinze anos, sempre com o seu violão, circulando por diversos povoados argentinos e uruguaios, também frequentando teatros e até circos. Era conhecido como *El negro Ezeiza*, por conta de sua origem afro. Faleceu em Buenos Aires, aos 12 de outubro de 1916.

O gênero milonga pode se dividir em duas modalidades: a *campera*, também denominada *pampeana* ou *sureña*; e a *ciudadana* (urbana). A milonga *campera* representa a expressão do trabalhador do pampa, era cantada de início e, mais tarde, passou a ter uma coreografia, sendo adaptada para obras teatrais por volta de 1880. A milonga *ciudadana* aparece em 1931, com a composição *Milonga Sentimental* de autoria de Sebastián Piana (música) e Homero Manzi (letra). Piana toma por base a antiga milonga *campera*, aquela cantada pelos *payadores*, modificando seu acompanhamento repetitivo por uma concepção harmônica e rítmica tomada de compositores da música erudita. Assim, cria uma variante mais leve da milonga *campera*. Tanto por seu caráter como por sua temática e instrumentação, a milonga *ciudadana* está mais próxima do tango, sendo, às vezes, considerada um subgênero deste. Seu nome se deve ao fato de ter obtido grande sucesso na cidade (ALBORNOZ, 2016).

Nesse contexto, é oportuno registrar que Sebastián Piana foi um grande pianista, compositor e diretor de orquestra inovador. Ele adaptou, naquele ano, o velho estilo do chamado tango *canyengue* ao som mais característico dos anos 30 e 40, remoçando-o como o que se passou a

denominar milonga urbana. Seu parceiro em *Milonga Sentimental*, Homero Manzi, foi um jornalista, poeta e professor de literatura. Além da contribuição transcendental que os dois deram ao gênero, criaram também duas outras milongas clássicas: *Milonga del 900* e *Milonga triste*. Manzi também ficou consagrado em dois tangos emblemáticos: *Sur*, em parceria com o grande *bandoneonista* Aníbal Troilo, e *Malena*, com Lucio Demare (LERENGEGUI, 2014).

A milonga pode apresentar-se com diversos andamentos, podendo ser lenta ou mais viva. Surgiu no século XIX, nas periferias de Buenos Aires e Montevideu, no mesmo ambiente onde nasceu o tango, essa milonga *arrabalera* tem como característica a sonoridade percussiva e dançante, sendo muito executada nos bailes daquelas cidades. Portanto, enquanto dança, a milonga é tida como gênero de origem suburbana e não rural. É uma dança muito popular da região do Rio da Prata (Buenos Aires e Montevideu) e também no Rio grande do Sul.

Em suas origens, influenciada pela Habanera cubana e pelo Tango Andaluz, era dançada a partir de um repertório musical já estabelecido nos bailes, ou seja, surgiu como uma forma particular de dançar outros gêneros musicais. Acredita-se que tenha surgido depois de 1865, primeiramente como uma forma de dançar alguns gêneros já estabelecidos.

O padrão métrico da milonga é encontrado em boa parte da costa atlântica das Américas, onde houve forte presença africana. Esse padrão rítmico também pode ser encontrado - explicitamente ou de forma subentendida - em gêneros musicais caribenhos, no samba e até mesmo nas palmas da capoeira (ESTIVALET, 2016).

Como dança, a milonga antecedeu o tango e também foi uma de suas influenciadoras. A milonga dançante é um gênero que está muito próximo do tango, sendo até considerado um subgênero deste. Assim, na Argentina e no Uruguai, com essa relação muito próxima na dança, pode-se observar passos que são utilizados tanto em um como em outro gênero. Dança-se, hoje, a milonga com movimentos e passos que lhe são característicos, bem como com outros que também são utilizados no tango dança. Não obstante esse parentesco, na milonga a postura do casal é mais “relaxada”, ou seja, menos formal que aquela adotada no tango, uma vez que a dança milonga tem mais proximidade com o *candombe*, gênero afro que a influenciou significativamente.

Com relação à influência do *candombe* no gênero milonga, Domínguez (2009) destaca que:

a sonoridade do *candombe* argentino se ‘infiltrou’ na milonga, no tango e na *murga*³, repassando a esses gêneros parte de sua musicalidade – e de sua expressão corporal – sem necessariamente continuar associado a práticas cujos protagonistas únicos seriam afro-argentinos e nem vir a constituir-se num gênero musical moderno (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 66).

3 Gênero musical e manifestação cultural popular característica de países de origem espanhola, notadamente Uruguai e Argentina. É executada basicamente com instrumentos de percussão e bastante presente nas manifestações carnavalescas. As vestimentas dos membros receberam influências do “Carnaval de Veneza” e da “Comedia dell’arte”, da qual herdou figuras como o Momo, o Pierrot e a Colombina. No Uruguai, considerado o berço do gênero, a *murga* tem ares de apresentação teatral, com coros e encenações que fazem humor com a vida social e política do país.

Tradicionalmente, a milonga dançante consiste em uma dança de salão típica, ou seja, com papéis muito bem definidos: o cavalheiro – em geral – é o condutor e a dama é a conduzida. No entanto, esse comportamento mais conservador está se diluindo não só na milonga como também em outras danças de pares abraçados. Academias e outros ambientes próprios para dançar têm inovado, aceitando pares de mesmo sexo ou gênero, sendo que na dança um deles atua como condutor (líder) e o outro como conduzido (seguidor). Assim, pares de mesmo gênero dançam sem qualquer conotação sexual. A dança a dois com condução compartilhada também é outra novidade: os pares alternam-se na condução ou um deles abre espaço para que o outro também crie e tome iniciativas. Por algumas vezes os papéis são invertidos de forma lúdica, de modo que o casal que dança é que decide livremente o período de condução de cada um (BIJALBA, 2017).

Em Buenos Aires, por exemplo, pode-se encontrar as chamadas “*milonga gay, friendly ou queer*”, que são ambientes onde cada um dança com quem quiser, fazendo o papel de líder ou de seguidor, não necessariamente de homem ou mulher. Essas milongas, nas quais se pode bailar entre pessoas do mesmo sexo, são frequentadas por homossexuais, heteros, trans, não importando a orientação sexual ou de gênero. São dirigidas às pessoas interessadas em dançar tango ou milonga de maneira mais livre e diversa, sem os papéis fixos do tango tradicional.

Nas milongas – como eventos ou espaços utilizados para os bailes – com orquestras ao vivo ou DJs - toca-se o tango, o tango-vals e a milonga. Durante esses bailes típicos, são executadas as *tandas*, ou seja, sequências de três a quatro temas do mesmo estilo e, em geral, da mesma orquestra (Pugliese, Troilo, etc.). Entre duas *tandas* consecutivas há uma “cortina” – uma música com estilo distinto das demais (uma Salsa, por exemplo), que sugere aos bailarinos para que voltem aos seus lugares. Depois da “cortina” segue então outra *tanda* com outro estilo para dançar, outra orquestra, etc. Em geral, os que comparecem desacompanhados nesses ambientes convidam uma pessoa para dançar em uma *tanda* e outra pessoa distinta da primeira para dançar na *tanda* seguinte.

Em Buenos Aires, por exemplo, as milongas - enquanto eventos sociais – ocorrem diariamente – de domingo a domingo - nos mais variados pontos da cidade, e situados em bairros distintos, sendo que algumas delas são emblemáticas e muito procuradas pelos bailarinos, ou melhor, pelos *milongueros*, tanto os locais como os estrangeiros. Em alguns desses ambientes há até milongas que ocorrem no período vespertino, destinada àqueles que querem dançar e depois ir para casa um pouco mais cedo.

Deve-se destacar também que a denominação atribuída à milonga não corresponde necessariamente ao nome do local onde a mesma acontece. Geralmente a designação de batismo da milonga é dada por seus organizadores. Ela pode estar funcionando em um local por um tempo e, mais tarde, com a mesma denominação, poderá estar acontecendo em um clube ou local distinto do primeiro. Há, atualmente, em Buenos Aires, milongas muito tradicionais e bastante concorridas: *Marabú, El Arraque, Salón Canning – Parakultural, La Baldosa, La Milonguita, La Catedral, La Viruta, Cachirulo, El Beso, Porteño y Bailarin, Maldita Milonga, Bendita Milonga, Sunderland, La Marshall*

(milonga *queer*), entre outras. Algumas dessas milongas são frequentadas por uma população mais jovem, outras por pessoas de mais idade. Neste cenário, há milongas mais ortodoxas e outras, digamos, mais “relaxadas”.

No Rio Grande do Sul, a milonga para dançar é bastante alegre e tem um papel de destaque no cenário gaúcho, podendo observar-se três estilos principais: milonga tanguada, milonga vaneirada e milonga rio-grandense.

Hoje, há milongas nas mais variadas cidades, em distintos países do planeta – latino-americanos, europeus ou asiáticos. Os gêneros dançantes nesses bailes – tango, tango-*vals* e milonga (em especial o tango) – obtiveram grande aceitação mundial, cativando enormemente os praticantes dessas danças. Apesar de sua origem em Buenos Aires e em Montevidéu, hoje o tango e a milonga são mais identificados pelos estrangeiros com a cidade de Buenos Aires, a capital argentina. Nesse sentido, há que se reconhecer que os *porteños* foram muito competentes em transformar o tango em um produto de exportação que, além disso, também contribuiu com o turismo na capital argentina.

FORRÓ

Da mesma forma que a palavra milonga, forró também é um termo utilizado de forma genérica para designar uma expressão musical, envolvendo o baile dançante bem como as músicas tocadas neste, ou seja, o baião, o xaxado, o xote, o coco e o arrasta-pé. A princípio, o termo designa a festa onde se dança, se toca, enfim, onde há diversão, com uma sequência de gêneros nordestinos, tais como os listados, entre outros. No entanto, o termo também designa um gênero musical, e, por consequência, uma dança, uma vez que um gênero musical tem – quase sempre – uma dança a ele associada. Assim, quando se ouve “Vamos ao forró hoje à noite?” a pessoa que pergunta está se referindo ao baile; e quando diz “Vamos dançar forró?” ela está se referindo a dançar qualquer um dos gêneros citados, ou seja, um xote ou um baião, por exemplo (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005).

Considera-se que palavra forró corresponde a uma simplificação de um termo africano “*forrobodó*”, que tem como significado “arrasta-pé”, “farra”, “troça”, “confusão”, “desordem”, “rolo” (FERREIRA; 1986, p. 803). No entanto, há uma segunda versão que considera o termo derivado de um anglicismo. Segundo os adeptos dessa afirmação, no final do século XIX e início do século XX, engenheiros britânicos instalaram-se em Pernambuco por ocasião da construção da ferrovia *Great Western*. Os bailes promovidos por eles eram abertos para todos, de modo que na entrada dos locais onde aconteciam as festas estava uma placa com a inscrição “*for all*” (para todos, em Português), sendo que então se escutavam as músicas que prenunciavam o forró atual. Há também mais uma versão para a origem do termo, com a mesma temática da realização das festas, porém trocando os ingleses pelos americanos como protagonistas, por ocasião da Segunda Guerra Mundial (REBELO, 2007; QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005). Das três, a primeira versão é considerada a mais plausível

por grande parte dos historiadores, pois, segundo eles, a palavra forrobodó já era utilizada como sinônimo de festa ou bagunça, desde o século 17, ou seja, bem antes da presença dos ingleses no período de construção das malhas ferroviárias ou dos americanos na época da Segunda Guerra (PAULINO, 2012).

Ampliando esse conceito para além da música e da dança, Silva (2016) considera o seguinte:

O forró é uma das manifestações que integram a riqueza de costumes e tradições do Brasil sendo, amplamente difundido em todo país, representativo ícone vinculado à cultura nordestina. Se trata de gênero musical e dança provenientes de processos históricos de migrações dos povos nordestinos, para quem esses deslocamentos representavam fuga da exploração econômica e limitações referentes à falta de oportunidade em seus contextos locais e, simultaneamente, lhes acresciam expectativas e possibilidades de novos horizontes, ascensão econômica e melhores condições de vida. Assim esses nordestinos cheios de esperança ofertaram sua força de trabalho e disseminaram suas culturas em diferentes localidades (SILVA, 2016, p. 2).

No formato de dança, considera-se que o forró surgiu como adaptação das danças de salão europeias, sendo que, ao longo dos anos, seus desdobramentos engendraram novos arranjos estéticos, com a introdução de passos de outras danças latinas, tal como a Salsa, o Merengue, o Zouk e a Quizomba (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018).

Considera-se que o forró tem em suas raízes a embolada, o batuque sertanejo, a toada e o xote. A exemplo de outros gêneros musicais brasileiros, o forró pode ser visto como junção de matrizes afro, indígena e europeia. Isso pode ser observado, por exemplo, no conjunto dos instrumentos do forró em sua origem: a sanfona, parente do acordeão português; a zabumba, considerada como instrumento africano; o triângulo, também de origem portuguesa; e o pífano, de origem indígena. Esse gênero dançante, muito comum nas festas juninas do Nordeste brasileiro, de celebração dos santos católicos, possui correspondência histórica nas festividades dos santos na Península Ibérica (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018).

Nesse sentido, Jesus (2018) registra que:

Apesar de ser considerado genuinamente nordestino, o forró surgiu a partir de influências europeias e africanas (desde os povos subsaarianos até os povos árabes) que foram reformuladas e reinterpretadas pelo povo nordestino, do sertão ao litoral. Mas buscando mais próximo na linha do tempo, podemos identificar influências das cantigas de cantadores e violeiros, de onde vem o uso de acordes de sétimas menores, do lundu, das bandas cabaçais - que já utilizavam triângulo e zabumba -, das danças de salão europeias, como o *schottisch* e a quadrilha, das bandas de pífano, dos rabequeiros, entre outras. Esses diversos elementos faziam parte das práticas musicais rurais do nordeste, mas essas práticas musicais ocorriam apenas em seus espaços de origem e, portanto, não eram conhecidas nacionalmente (JESUS, 2018, p. 15-16).

Consta que esse gênero teria nascido nos pés de serra do castigado sertão nordestino, como atividade de lazer ao final do dia de trabalho ou como forma de assentar o chão das casas de pau a pique recém-construídas. Embalados pela melodia da rabeca, do acordeão ou dos pífanos, com percussão de ganzá⁴, pandeiro ou zabumba, os sertanejos então dançavam com passos repetitivos e limitados a movimentos da cintura para baixo, devido ao cansaço resultante do árduo dia de labuta. Nesse momento inicial, predominava o instrumental; quando havia canto, as letras explicitavam o universo do sertanejo, sendo as canções intercaladas por repentos e improvisos (ALVES, 2013). Mais tarde, também em suas origens, o forró era executado pelos músicos desse gênero – os forrozeiros – que animavam as tradicionais festas nordestinas, resultantes de uma boa colheita ou em comemorações santas ou familiares, como noivados, casamentos, batizados e outras (PAULINO, 2012).

Luiz Gonzaga é considerado como o criador e o grande divulgador do chamado forró pé-de-serra enquanto gênero musical. Deve-se ressaltar, no entanto, que esse tipo de música regional atendia, de início, pela denominação de baião, daí o artista vir a ser também conhecido como o “Rei do Baião”. Luiz Gonzaga tornou-se uma referência para os artistas nordestinos das gerações que o sucederam. Sua música expressa um sentimento permeado por outros: retorno às raízes, preservação da tradição etc. (LOPES, 2009).

Gonzaga nasceu em 13 de dezembro de 1912, filho Ana Batista e de Januário, um trabalhador da roça e sanfoneiro, que também ganhava a vida com o fole da sanfona, tocando nas festas da região. Imerso na cultura sertaneja e tendo um pai sanfoneiro, Gonzaga ingressa na vida artística, comprando sua primeira sanfona aos 14 anos. Depois de passar pelas forças armadas, onde exerceu a função musical de corneteiro, em março de 1939 Gonzaga embarca em um trem para o Rio de Janeiro. No Rio, irá conhecer o Mangue, bairro frequentado por artistas em busca de trabalho, que nos bares locais tocavam e cantavam. Naquelas cercanias, para ganhar algum dinheiro, Gonzaga executava valsas, tangos, choros, foxtrotes, etc., gêneros mais comuns do cenário urbano daquele período (COSTA, 2012).

Tocar tangos e valsas não era o estilo de Luiz Gonzaga, pois eram gêneros musicais que não faziam parte de seu mundo e de suas pretensões como artista. Ele queria mesmo é tocar as músicas de sua terra e de sua gente. E a gênese disso aconteceu, certo dia, quando um grupo de cearenses em um barzinho do bairro pedira que Gonzaga tocasse algo de sua terra natal. Ele não tocou naquele dia, porém prometeu que tocaria em uma próxima oportunidade. Quando isso aconteceu, foi muito aplaudido pelo público. E assim começa a trajetória do “Lua” (apelido que lhe foi dado por ter o rosto arredondado). Apesar das dificuldades enfrentadas no início de sua carreira, Gonzaga compõe “Baião” (nos anos 1940), junto com seu primeiro grande parceiro, Humberto Teixeira, o que lhe possibilitou entrar para a história da música (COSTA, 2012).

4 Instrumento musical de percussão utilizado no samba e em outros gêneros brasileiros; é um tipo de chocalho, geralmente feito de um tubo de metal ou plástico em formato cilíndrico, preenchido com areia, grãos de cereais ou pequenas contas.

Luiz Gonzaga foi então se consagrando como artista, sendo contratado com exclusividade pela Rádio Nacional, espaço privilegiado na mídia radiofônica da época. Sabe-se que rádio teve grande importância para a circulação de suas músicas, ou seja, o baião e outros gêneros ditos nordestinos. Com programas de auditório transmitidos ao vivo, ele também contribuiu para a formação de outros artistas e vinculação dos mesmos com o público. Seu repertório apresenta como foco uma temática regionalista: o cotidiano do sertão nordestino, os tipos humanos do sertão, a saudade do que se exilou da terra natal, a aridez da seca, a religiosidade popular, as tristezas e alegrias humanas, a sensualidade e as festas (LOPES, 2015).

Nas décadas de 40 e 50, a música de Luiz Gonzaga vai participar ativamente da construção da imagem do sertão nordestino. Com temáticas rurais e nostálgicas, vai lembrar ao sertanejo imigrante no Sul/Sudeste de quando morava em sua terra natal e a delícia daquele tempo, confortando sua saudade. Assim, sua música tornou-se uma referência, um dos fortes representantes da sonoridade nordestina.

Interessante ressaltar que as obras sobre a música popular brasileira registram que, durante os anos 20 ou 30, pouco ou quase nada se fala sobre o baião ou sobre o forró. Os temas citados são: sambas, polcas, valsas, tangos, mazurcas, *schottisch*, bem como gêneros norte-americanos como o Fox-trot e o Charleston, ou seja, não há referências significativas ao gênero baião/forró (COSTA, 2012).

O forró surgido no Nordeste pela voz e mãos de Luiz Gonzaga - afirmação sempre reiterada pelas distintas vertentes do forró - espalhou-se por quase todo o país. No sudeste do Brasil, na cidade de Itaúnas, no Espírito Santo, é que o forró tem sua "capital". Ali tem sede o Festival Nacional do Forró de Itaúnas (FENFIT), que reúne anualmente milhares de forrozeiros. Em 2020, o FENFIT apresentou sua 20ª edição.

No Nordeste brasileiro, as cidades de Campina Grande, Recife, Olinda, Caruaru e Bezerros são exemplos de locais onde se concentram importantes festas forrozeiras durante a época junina. No entanto, lá as festas acontecem durante todo o ano. Pode-se afirmar hoje que o forró é fenômeno atemporal, ou seja, não está mais restrito às festas juninas nordestinas, ambiente característico de sua origem. A Figura 2 a seguir mostra uma festa de forró em uma cidade de Sergipe, estado do nordeste brasileiro.

O forró também transita entre vários espaços sociais, inclusive nas escolas brasileiras, para as quais diferentes políticas curriculares têm prescrito o trabalho com música como linguagem artística. Como recurso didático, tema de estudo ou como simples atividade recreativa em diversos componentes curriculares, a música se faz presente (MAKNAMARA; PARAISO, 2012). A título de exemplo, registra-se que um dos coautores deste artigo têm mantido - já há cinco anos - um curso livre de forró no Instituto Federal São Paulo – campus Bragança Paulista – dirigido aos estudantes universitários e/ou do Ensino Médio daquela unidade de ensino.

Atualmente, quase chegando ao centenário desse gênero brasileiro, pode-se dizer que há três ou quatro tipos de forró. Destaca-se o chamado forró pé-de-serra, que apresenta temática regionalista e é executado basicamente com três instrumentos: sanfona, triângulo e zabumba. Consideram-se também três outros: forró universitário, forró eletrônico e, mais recentemente, o forró *roots*. Para entender as diferenças entre essas vertentes, resumimos o que consideramos como as características mais importantes das quatro categorias dos “forrós” conhecidos atualmente.

Forró Pé-de-Serra: originário do Nordeste, em meados da década 1940, tendo temática centrada no universo rural do sertanejo. Em geral é tocado por trios de zabumba, sanfona e triângulo (eventualmente pífaros), elementos que dão uma característica tímbrica singular à música que lhe é característica. Na dança tem-se o passo básico e algumas variações simples, tais como giros simples da dama. São considerados seus intérpretes os músicos Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005).

Forró Universitário: considera-se que surgiu em meados dos anos de 1970, com uma fase de reestruturação, a partir da década de 1990. No início estaria representado por Elba Ramalho, Gonzaguinha, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho e Fagner, dentre outros intérpretes que não eram artistas exclusivamente de forró. Nas décadas de 1990/2000, com o crescimento do forró nos grandes centros brasileiros, o gênero consolida-se na região sudeste - Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo -, com sua apropriação pela classe média urbana, quando os jovens começam a tocar e a dançar o forró pé-de-serra, porém acrescentando movimentos oriundos do *Rock`n Roll*, do Samba, do *Funk* e do *Reggae*, resultando em algumas características peculiares no passo básico e em suas variações, tais como giros mais complexos. Foi o momento de ascensão social do forró. Além do trio característicos do pé-de-serra, o violão, o contrabaixo e a percussão (com bateria) são incorporados ao grupo instrumental. No forró universitário dança-se, geralmente, o xote, o baião e o xaxado. Fala Mansa, Rastapé e Forróçana são três exemplos de bandas adeptas dessa modalidade (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005). Pode-se afirmar que forró universitário, que faz muito sucesso no Sudeste, atingiu seu ápice a partir dos anos de 2000, muito contribuindo para o renascimento do forró tradicional.

Forró Eletrônico (ou pop): próximo do universitário, essa modalidade também aparece na década 1990, com a presença de instrumentos eletrônicos, tais como a guitarra, o contrabaixo e o órgão (substituindo a sanfona). Apresenta uma linguagem estilizada, com recursos cênicos, tais como dançarinos com visual mais chamativo, e uma dança também estilizada executada com passos mais largos e movimentações abertas. O forró eletrônico apresenta-se com uma abordagem diferente, tendo como público alvo o jovem urbano. O foco das letras desloca-se da seca e dos sofrimentos dos nordestinos para então abordar conteúdos mais atrativos para a juventude. Segundo Verunschck (2015, p. 305): “Forró pé-de-serra e forró eletrônico duelam, assim, em espaços marcados pelo binarismo: o novo contra o antigo, o jovem contra o velho, o rural contra o urbano”. Frank Aguiar, Genival Lacerda, as bandas Mastruz com Leite, Calypso e Aviões do Forró são os representantes

dessa vertente (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005; TROTA, 2009). Segundo Maknamara e Paraíso (2012, p. 142) o forró eletrônico é “responsável por grande parte do sucesso deste gênero musical que desponta como o preferido de um quarto da juventude brasileira”.

Forró *Roots*: modalidade mais recente, surgida na virada do século do século XX para o XXI. O termo *Roots*, significando “raízes” em português, é utilizado para caracterizar essa nova categoria considerada oriunda de uma parte do forró universitário que, ao conhecer as referências tradicionais do forró, voltou-se para o resgate e a valorização de suas “raízes”, ou seja, o *roots* pode ser considerado um pé-de-serra contemporâneo baseado nos clássicos. Trata-se de uma reinvenção do forró pé-de-serra tradicional através de recriações e representações de seus diversos aspectos culturais (SILVA, 2016).

No forró dançado, em suas várias vertentes, bem como na milonga, os movimentos são executados com bastante contato corporal entre os pares. Diferentemente de algumas outras danças – a Valsa, por exemplo -, em que a distância entre os pares é um marco, no forró a regra é o contato. Os papéis de gênero também são claramente delimitados: o cavalheiro convida a dama para dançar e é também o responsável pela condução, ou seja, é ele quem imprime um estímulo específico pelo contato físico, ao qual a dama responde de forma condizente com o movimento proposto. No entanto, esse comportamento mais conservador está se diluindo em algumas danças de pares abraçados. Academias e outros ambientes próprios para dançar têm inovado, aceitando pares de mesmo sexo ou gênero, sendo que na dança um deles atua como condutor e o outro como conduzido. Assim, pares de mesmo gênero dançam sem qualquer conotação sexual. A dança a dois com condução compartilhada também é outra novidade: os pares alternam-se na condução ou um deles abre espaço para que o outro também crie e tome iniciativas. Por algumas vezes os papéis são invertidos de forma lúdica, de modo que o casal que dança é que decide livremente o período de condução de cada um (BIJALBA, 2017).

Hoje, pode-se dizer que o forró é uma expressão cultural musical e performática, que nas últimas décadas, com a intensificação da globalização cultural e expansão dos meios de comunicação e locomoção, começou a se espalhar por diversos países da Europa, através da música e principalmente da dança (LAGE, 2017). Atualmente, quase todas as capitais europeias possuem circuitos festivos de forró, das quais se destacam as cidades de Lisboa, Barcelona, Berlim, Paris e Londres (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018).

Mantido vivo nestes 80 anos de história, o forró não permaneceu estagnado ou imóvel no tempo. Ele vai se reinventando, se adequando, ganhando novas formas de sobrevivência, ampliando suas áreas de atuação, ganhando novos espaços e novos recortes sociais. Apesar de remodelado, pois em profunda dinâmica, continua a nos remeter ao baião do grande Luiz Gonzaga. Assim como o samba, o forró tem grande importância no largo espectro da música popular brasileira, influenciando gerações de músicos em seus modos de fazer seus ofícios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, pondera-se sobre o tema milonga e forró acerca do dinamismo que se estabelece no processo de movimento – de cunho social e geográfico – pelo qual se organizam todas as culturas ou formas de comportamento humano. Culturas estas que vão adquirindo elasticidade a partir do momento em que se propagam pelos encontros e espaços criados por estes relacionamentos. Fixa-nos a propriedade adaptativa pela qual a milonga e o forró, tanto como gênero musical ou mesmo como dança, vão se permeabilizando nos meios de incidências sociais - os bailes - e tornando-se, ambos, e cada qual em seu lugar, parte dos cenários históricos que cantam suas poesias.

Amilonga, com suas origens na solidão dos pampas gaúchos, é hoje importante representante cultural da Argentina, do Uruguai e de parte do Brasil. Composta por uma tríade artística: a música, a dança e o evento (ou o local onde é dançada), ela traz consigo uma bagagem histórica bastante abrangente. Cantando as dores e as alegrias, as decepções e os sonhos, medo e coragem, desesperos e esperanças, ou seja, os cotidianos daqueles ambientes (e por que não de todos nós humanos?). A milonga caiu no gosto das populações dos centros urbanos de seus países de origem, transcendeu fronteiras, aterrissou e criou raízes em comunidades distantes, de modo que hoje diverte e encanta bailarinos nos mais variados locais do planeta.

O forró, por sua vez, além de sua dimensão vinculada à cultura nordestina, com sua linguagem própria dos retirantes que construíram Brasília, São Paulo e tantos outros espaços do nosso Sudeste e Sul, estabeleceu-se no imaginário coletivo, representando também – assim como o samba - a musicalidade do povo brasileiro como um todo. Prática de uma cultura popular que nasceu no sertão e foi às metrópoles, chegou aos países que mantêm vizinhanças com o Brasil, bem como pousou no continente europeu, possibilitando dessa forma a formação de comunidades transnacionais, baseadas na identificação e interesse por essa nossa cultura. Nas últimas décadas, o forró tem se espalhado por diversos países da Europa, através da música e, principalmente, da dança.

Nesse artigo, não se tratou de conceber um trabalho de unificação desses gêneros dança/música por meio de similitudes ou congruência de suas origens, mas sim de determinar que estas manifestações culturais sejam identificadas como um dos indicadores de aproximação territorial de países do cone sul latino-americano: comportamento cultural, social e musical únicos. Este indicador mostra que estes povos encontraram - na maneira de dançar, de criar suas músicas e de formular encontros sociais - suas próprias expressões populares e de caracterização da identidade nacional.

A boa música latino-americana, que soa tão bem aos ouvidos, se perpetua, ainda que com adaptações próprias da dinâmica de cultura e de sociedade, em função de sua forma única de tocar e/ou de bailar. E ela também se aprimora, vai se transformando com o tempo, horizontalizando-se e permeabilizando-se em seu processo de regionalização. Dessa forma, toda esta obra atende, como efeito de esclarecimento, sob o olhar sensível do artista, aos parâmetros e aos contornos da cultura,

seja ela uma atividade definida como lazer, seja ela como identidade e expressão simultânea de várias linguagens: corporal, musical e poética.

Milonga e forró se equiparam em sua magistral característica de identidade nacional. Enraizaram-se em seus países de origens e espalharam sementes em vários outros, com a expressão da alegria, com as singularidades de seus ritmos contagiantes, com o envolvimento humano único no encontro festivo, bem como com suas expressões de máximo realismo e de preciosismo de suas prosas e poesias.

Assim, a milonga e o forró romperam as fronteiras fictícias que criamos e, hoje, transitam pelos mais variados salões de bailes mundo afora. Neles, casais se abraçam pelos breves minutos de uma seleção (ou *tanda*) e assim desfrutam o prazer de dançar a dois, com todos os sentimentos que esse processo pode provocar. Essas danças, com a imprevisibilidade do que se segue ao ritmo, incitam o corpo à experiência única de uma comunicação de afetos e ao encontro pelo abraço.

REFERÊNCIAS

AHARONIÁN, Coriún. **Músicas populares del Uruguay**. 2ª Ed. Montevideo: Tacuabé, 2010.

ALBORNOZ, Javier. **A interpretação na milonga sureña de Juan José Ramos: entre o popular e o erudito**. 2016. 44 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

ALVES, Andressa Guimarães Mafra. **Um quê que as outras danças não têm: o forró pé de serra na cidade de São Paulo**. 2013. 37 f. Monografia (Pós-graduação Lato Sensu em Gestão de Projetos Culturais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca, 1967.

BIJALBA, Claudia Maria Paes. **Do Sertão às Metrôpoles: o forró universitário, seus múltiplos significados e novas identidades urbanas**. 2017. 44 f. Trabalho de Conclusão – Bacharelado em Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2005.

CAVALLO, P. R. **O balé clássico e a psicomotricidade: uma nova proposta de ensino da dança**. 2006, 117 p. Monografia (Pós-graduação Lato Sensu em Psicomotricidade), Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2006.

CAVASIN, C. R. A dança na aprendizagem. **Revista da Pós**. 2003; n. 3, p. 1-8. Disponível em: <http://www.icpg.com.br/artigos/rev03-01.pdf>. Acessado em 07 mar. 2020.

COSTA, Jean Henrique. Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza musical e a indústria cultural. **Revista Espaço Acadêmico**. Mar. 2012, Maringá, PR, n. 130, p. 135-146, ISSN: 1519-6186.

ESTIVALET, Felipe. Híbridas na canção *Amigo Punk*, da Graforrêia Xilarmônica. **Revista Sonora**. 2016, Campinas, SP, v. 6, n. 11, p. 61-72, ISSN: 1809-1652.

FERRAZ, J. F. V. Dança, teatro e suas relações históricas. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 7º, 2012, Curitiba. **Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, PR: [s.n.], jun. 2012, p. 291-294.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª ed. Rev. Amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1986.

FILGUEIRA, Cícero Renan Nascimento. Os Folcloristas e a Construção do Repentista como um dos Símbolos do Nordeste. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**. Jan-jun 2018, Recife, PE, n. 36, p. 156-174, ISSN: 2525-5649.

JESUS, Monaquelly Carmo de. **Desvendando a história por meio do forró em sequências didáticas: laboratório a partir da prática em turmas de Ensino Fundamental**. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História), Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2018.

LAGE, Regiane Sales. **Viver (d) o Forró: cultura e profissionalização**. 2017. 124 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Sociologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017.

LERENDEGUI, Diego S. **Tango para dummies**. Buenos Aires: Planeta, 2014.

LOPES, Ibrantina Guedes de Carvalho. Forró e Ai: história e memória nas ondas do rádio. In: VII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, Fortaleza, CE. **Trabalhos apresentados**, 19 a 21 de agosto de 2009, p. 1-15.

MAKNAMARA, Marlécio; PARÁISO, Marlucey Alves. Forró eletrônico: uma questão de governo... uma questão também de educação? **Revista Exitus**. Jan-jun, 2012, Santarém, PA, v. 2, n. 1, p. 141-156, ISSN: 2236-2983.

NASCIMENTO, Ricardo; ORTEGA, Raul. Microeconomias afetivas e globais do forró na Península Ibérica. **Cadernos de Arte e Antropologia**. maio-ago, 2018, Salvador, BA, v. 7, n. 1, p. 47-63, ISSN: 2238-0361.

OLIVEIRA E SILVA, Rodrigo de; PANTANO FILHO, Rubens. **Metodologia do ensino da atividade rítmica e dança**. Londrina: Educacional, 2017.

PAULINO, Kelsia Grazielle. **A banalização do perfil feminino nas músicas de forró**. 2012. 20 f. Trabalho de Conclusão – Licenciatura em História, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, PB, 2012.

QUADROS JÚNIOR, Antonio Carlos de; VOLP, Catia Mary. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. **Motriz**. 2005, Rio Claro, SP, v. 11, n. 2, p. 127-130, ISSN: 1980-6574.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Pelotas: Satolep, 2004.

REBELO, Samantha Cardoso. As Conexões do Forró com as diferentes realidades na sua trajetória. In: TERCEIRO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, Salvador, BA. **Trabalhos apresentados**, 23 a 25 de maio de 2007, p. 1-10.

SANTOS, E. C.; ALMEIDA, V. Z. História do balé (da corte renascentista à terra de Cassiano). In: ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓSGRADUAÇÃO, VI, 2006, São José dos Campos. **Anais do VI Encontro Latino Americano de Pós-Graduação**, São José dos Campos, SP: [s.n.], out. 2006, v. 13, n. 24, p. 1-4.

SILVA, Ciranilia Cardoso da. Percurso do Forró Pé-de-Serra: trânsitos culturais de processos migratórios. In: IV SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA, Cachoeira, BA. **Trabalhos apresentados**, 9 a 11 de novembro de 2016, p. 1-17.

TROTTA, Felipe. O Forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. **Intexto**. jan–jun, 2009, Porto Alegre, RS: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, ISSN: 1807-8583.

VERUNSCHK, M. Nordestinidade: identidade e machismo no forró pé de serra e no forró eletrônico. **Galáxia** (Online). jun. 2015, São Paulo, n. 29, p. 304-307, ISSN: 1982-2553.

Recebido em: 15/06/2020

Aceito em: 20/08/2020

A FOTOGRAFIA E AS FOTOGRAFIAS NO PROJETO LOMBA DO PINHEIRO

Ricardo Henrique Ayres Alves¹

RESUMO: O presente artigo propõe a discussão das diferentes manifestações e discursos sobre a fotografia presentes nos trabalhos que integram o Projeto Lomba do Pinheiro, que investiga, dentre outras questões, a mudança do nome de uma rua em um bairro da periferia de Porto Alegre, RS. Para a realização desse estudo, foram escolhidos os trabalhos apresentados na exposição coletiva Notas de Subsolo, realizada na Pinacoteca Aldo Locatelli, localizada na mesma cidade. A análise foi produzida a partir da teorização sobre os diferentes contextos em que a prática fotográfica foi apresentada enquanto elemento dos trabalhos de arte, a partir das considerações de autores como Geoffrey Batchen, Jean-François Chevrier, Juliana Gisi, Daniel Marzona e Roland Barthes. O estudo das obras permitiu perceber a grande variabilidade do discurso fotográfico no interior de um mesmo projeto, pois os trabalhos indicam diferentes aspectos do fazer fotográfico, tais como sua relação com o documento, a fotografia como arte e a apropriação de práticas fotográficas não-artísticas. Nesse sentido, os discursos que atravessam tais escolhas são importantes para problematizar as estratégias de uma proposta anti-hegemônica, que discute um bairro periférico e, também, a ação autoritária do poder público, que intervém no cotidiano dessa população, modificando seu espaço sem consentimento.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; Poéticas Visuais; instalação; periferia.

THE PHOTOGRAPHY AND PICTURES IN THE LOMBA DO PINHEIRO PROJECT

ABSTRACT: This article dives into a discussion on different manifestations and discourses about the photography present in the works belonging to the Lomba do Pinheiro Project, which studies, among other subjects, the change in a street's name, located in a suburban neighborhood in Porto Alegre, RS. For the accomplishment of such reflection, works presented in the Notas de Subsolo collective exhibit were chosen, which was held in the Pinacoteca Aldo Locatelli, in the same city. This analysis was put together from the theorization about different contexts in which the photographic practice was presented as an element of the artworks, from the considerations by authors such as Geoffrey Batchen, Jean-François Chevrier, Juliana Gisi, Daniel Marzona and Roland Barthes. The study of these works of art granted an understanding of the great variability of the photographic discourse in a project, since the artworks indicate different aspects from the photographic craft, such as its relation to the document, the photography as art and the appropriation of non-artistic photographic practices. In this line of thought, the discourses that permeate such choices are important to problematize the strategies of an anti-hegemonic proposition, which discusses a suburban neighborhood and, also, the authoritarian action of the government, which intervenes in the daily lives of this population, modifying their space without consent.

KEYWORDS: visual poetics; photography; installation; suburb.

¹ Doutor e Mestre em Artes Visuais (UFRGS), Bacharel em Artes Visuais (FURG). Professor do Centro de Artes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) - campus de Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). E-mail: ricardohaa@gmail.com

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento de um projeto expositivo pode conter uma série de etapas, configurando um processo complexo de ajuste, que envolve o trabalho artístico, sua relação com a curadoria, com o espaço da exposição e uma série de outras questões institucionais que se confrontam com a expectativa do artista e dos outros sujeitos envolvidos na proposta. No caso da exposição *Notas de Subsolo*² (2017), duas questões eram de fundamental importância para o desenvolvimento da iniciativa: a condição dos artistas que compunham a mostra, todos alunos do curso de Doutorado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e o espaço em que ela seria realizada, o Porão do Paço Municipal, que integra a Pinacoteca Aldo Locatelli, ou seja, um espaço de arte localizado dentro do prédio em que funciona a Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

A existência de duas linhas de pesquisa nesse curso de pós-graduação – História, Teoria e Crítica de Arte e Poéticas Visuais – produz uma divisão que tem como resultado a valorização da atuação dos estudantes a partir da linha em que estão vinculados. Nesse sentido, o trabalho artístico de um estudante da primeira linha não tem visibilidade, já que ele não pesquisa a prática, e sim a teoria. Procurando superar essa situação, considerada bastante arbitrária, ao realizarem uma exposição coletiva, o grupo de alunos ingressantes no qual eu estava inserido decidiu que qualquer um dos colegas poderia participar da exposição, se assim desejasse. Essa escolha, ainda que pareça singela, apresenta uma guinada epistemológica importante e desafia as delimitações acadêmicas da área, bem como do programa.

Enquanto pesquisador da área de História, Teoria e Crítica de Arte, mas que também atua como artista, pensei que seria uma oportunidade interessante para apresentar uma ideia na qual já vinha trabalhando há algum tempo, e que se cruza com minha pesquisa de doutorado por meio do debate sobre o corpo, ainda que essa relação não seja tão evidente.³ Nesse sentido, é importante dizer que o *Projeto Lomba do Pinheiro* aborda a minha experiência enquanto um aluno de pós-graduação em uma grande universidade pública, a UFRGS, em uma grande cidade, Porto Alegre, e que cresceu no bairro cujo nome intitula a iniciativa.⁴

Outrora uma zona rural entre a região leste e a região sul da capital gaúcha, atualmente, o bairro é um dos maiores da cidade, com várias subdivisões internas conhecidas por paradas – uma referência à numeração das paradas de ônibus – ou vilas. Além disso, a região faz fronteira com a cidade de Viamão, localizando-se em uma periferia tanto social, em virtude da fragilidade das políticas públicas municipais, quanto geográfica, às margens da cidade.

2 A exposição coletiva *Notas de Subsolo* ocupou o Porão do Paço Municipal entre os dias 16 de novembro de 2017 e 09 de março de 2018, apresentando trabalhos de Alice Porto, Andressa Cantergiani, Bethielle Kupstaitis, Carla Borba, Carlos Donaduzzi, Daiana Schröpel, Elias Maroso, Emanuel Monteiro, Glaucis de Moraes, Lilian Hack, Luciane Bucksdricker, Newton Goto, Ricardo Ayres, Rodrigo Núñez, Sandro Ka, Tula Anagnostopoulos e Viviane Gueller. Em seus dois últimos dias, promoveu também um seminário nas dependências do espaço expositivo.

3 A tese *Artes visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades* (2020), orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Santos, apesar de seu recorte bastante preciso ao debater a presença da doença nos discursos artísticos no país, se inscreve também em um horizonte mais amplo ao debater as relações desse tema com o corpo, a sexualidade e a cultura.

4 Nem sempre se pronuncia o nome inteiro do bairro, que também é conhecido como *Lomba* ou *Pinheiro*.

É partir desse local que construí minhas subjetividades e era também de lá que eu me deslocava, de ônibus, até o Instituto de Artes da UFRGS para as aulas da pós-graduação. Assim, minha intenção com esse projeto era falar desse lugar, problematizando também meu próprio deslocamento pela cidade, e a minha relação enquanto um sujeito periférico no mundo da arte e na universidade.

O PROJETO LOMBA DO PINHEIRO

O projeto começou a surgir ainda no período em que eu cursava o mestrado, no momento em que percebi o estranhamento dos indivíduos no meio universitário quando respondia onde se localizava minha residência. As pessoas pareciam esperar o nome de um bairro mais tradicional e próximo ao centro, e não o de um local periférico na divisa da cidade com a região metropolitana. Percebia que, nesse estranhamento, existia uma questão de classe, e que a condição periférica da Lomba do Pinheiro era reforçada também pela distância geográfica do centro da cidade.

Comecei então a refletir sobre essa distância e sobre meu deslocamento no espaço, saindo da Lomba do Pinheiro, no limite do município, rumo ao prédio do Instituto de Artes, no centro da cidade. Essa situação foi o mote de alguns trabalhos preliminares. Enquanto os desenvolvia, entrei em contato com textos de Félix González-Torres (2011), artista cubano naturalizado estadunidense que, em uma interessante passagem, demonstra seu aborrecimento diante da obviedade com a qual a temática do corpo aparece na arte contemporânea:

Uma das coisas mais infernais dos últimos anos é toda essa conversa sobre body art, que é quase como o sistema criminal. Essas pessoas, para refletir sobre o corpo, para falar sobre o corpo, precisam ver o corpo, certo? É como ir a uma galeria, você vê cinco corpos pendurados à sua volta, e as pessoas dizem: “oh, é sobre o corpo.” Eu digo: “Você tá brincando?” Mas não é realmente sobre o corpo, é sobre cera, ou sobre gesso, porque o corpo, nesse momento da nossa história, nesse momento da cultura, é definido não apenas pela carne, mas também pela lei, pelas legislações, e pela linguagem, antes de tudo (GONZÁLEZ-TORRES, 2011, p. 116-117).

Ao entrar em contato com essa postura, percebi que os trabalhos que eu estava produzindo poderiam ser entendidos a partir da minha experiência corporal, abrangendo tanto a minha presença nesses locais quanto o deslocamento entre eles. Dessa forma, comecei a desenvolver estratégias mais elaboradas para abordar esse tema, como a elaboração de desenhos, fotografias e áudios. Uma parte desses trabalhos foi escolhida para integrar a exposição *Notas de Subsolo*.

A escolha dessas obras esteve diretamente relacionada com o espaço delimitado para a exposição, o porão que integra a Pinacoteca Aldo Locatelli, local que se apresentou como um desafio, pois difere muito do cubo branco ao qual estamos acostumados na maioria dos espaços expositivos. Suas paredes de pedras expostas, a arquitetura peculiar, assim como os sons provenientes da rua e dos outros serviços que coabitam o espaço com a pinacoteca influenciam e formatam a experiência

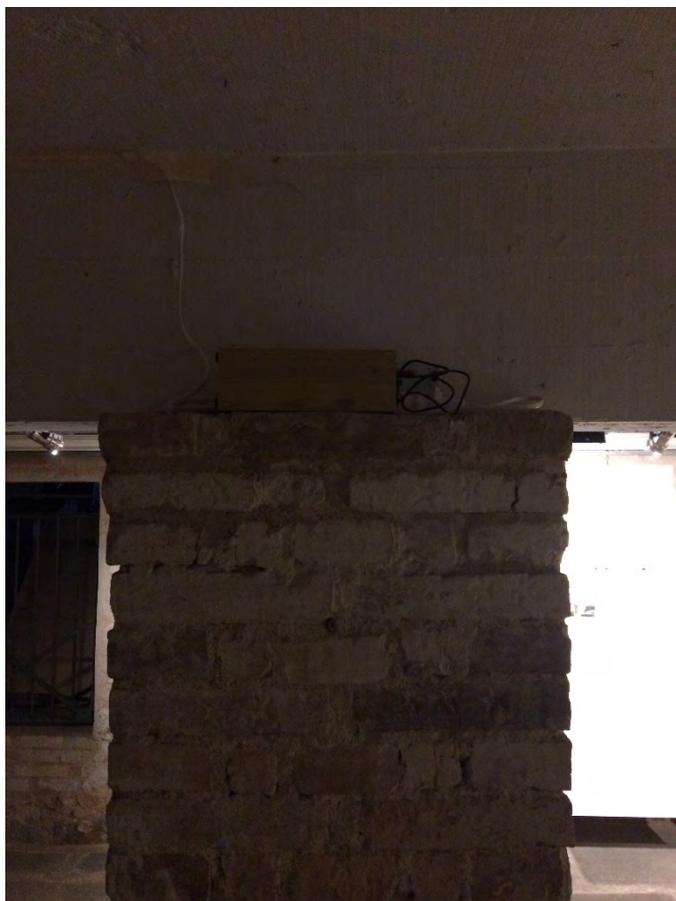
nesse lugar. Além disso, me pareceu emblemático realizar a primeira exposição do projeto no centro da cidade e, justamente, em um dos prédios que compõem a estrutura administrativa central do poder público municipal. Dessa forma, um certo tipo de deslocamento da periferia para um centro produtor de discursividade era promovido e, em um mesmo prédio, coabitariam o prefeito e seus asseclas, assim como outros agentes de governo, e um trabalho que problematizava a distância de suas decisões em relação à população.

Com esse fim, elaborei em uma proposta que se localiza em algum lugar entre o *site-specific* e a instalação, uma expografia que tenta dialogar com o espaço e envolver o espectador. Recorro então à teoria de Miwon Kwon (2008), que expande o sentido do lugar específico na arte, pensando como a obra se relaciona com o espaço em que ela está instalada sem necessariamente existir apenas em virtude desse local, como é o caso do *site-specific*. Por fim, escolhi a cela, um espaço mais reservado, ocupando duas de suas quatro paredes com os trabalhos.

A existência de uma cela indica que existia uma prisão e, ainda que só tenha restado um recinto mais ou menos preservado, sua existência relembra o uso original do espaço de forma incontornável. No entanto, a presença vestigial de uma cadeia no prédio da prefeitura não surpreende, pois as antigas Casas de Câmara e Cadeia do período colonial, bem como do imperial, costumavam congregar em um mesmo espaço a administração pública e o encarceramento, de modo que a existência de um recinto desses é um resquício de um uso anterior bastante recorrente em prédios dessa natureza.

Pensando em uma forma de transbordar o espaço dessa sala, propus uma ambientação que atravessasse os outros trabalhos. Assim, mesmo antes de entrar na cela, já é possível ouvir o trabalho *O problema do Brasil é que quem decide as coisas não anda de ônibus* (2017) (figura 1), peça sonora composta pelos nomes das linhas de transporte que comunicam o bairro Lomba do Pinheiro com as outras regiões de Porto Alegre e, principalmente, com o centro da cidade.

Figura 1 - O problema do Brasil é que quem decide as coisas não anda de ônibus (2017), Ricardo Ayres, instalação sonora.



Fonte: arquivo do autor.

Esse trabalho é o único do projeto que não apresenta nenhum atravessamento fotográfico em sua realização, apesar de ser possível ver o sistema que emitia o som por meio de uma fotografia aqui reproduzida, que apresenta a caixa de som parcialmente oculta sobre uma das colunas de sustentação do prédio. No entanto, considero importante pontuar sua presença, pois ele compõe o espaço junto às outras obras, envolvendo-as.

Uma das motivações para sua elaboração foi o fato de que muitas pessoas que vivem na cidade conhecem alguns dos nomes das linhas de ônibus, já que os veem passar enquanto esperam seu próprio transporte ou dirigem, mas talvez não saibam exatamente para onde eles vão. Assim, procurei provocar a memória dessa possível referência, justapondo o áudio com alguns outros elementos que também remetem ao bairro, estes incorporados aos outros trabalhos.

Partindo dessa presença sonora, organizei as outras obras pelo espaço da seguinte maneira: *Dossiê Beco da Taquara* (2017), composto por uma dezena de folhas impressas, foi colocado em um mural branco, assim como as fotografias *Orobora* (2015) e *Sem título (Borba Gato)* (2014) foram, respectivamente, dispostas em um nicho ao lado do trabalho anterior e em um prego já existe na

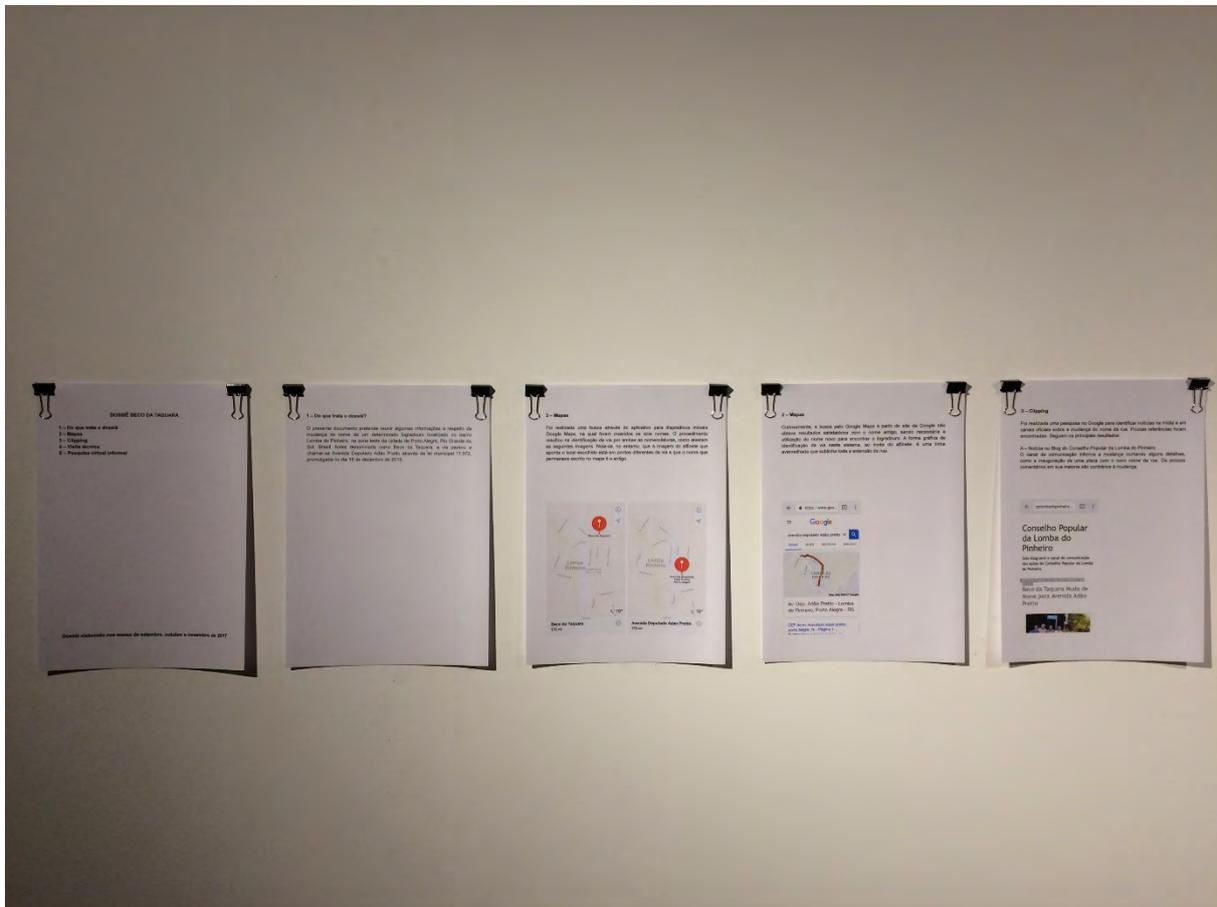
parede perpendicular àquela onde as duas outras obras estavam fixadas. Também nessa superfície, foi colocada a mesa sobre a qual os objetos *Produtos Lomba do Pinheiro* (2017) foram dispostos. Após a montagem no espaço, percebi que essas últimas quatro propostas flertavam com a fotografia de diferentes maneiras, e pensei que poderia ser interessante compreender como, dentro do projeto, os diferentes discursos sobre essa linguagem se manifestavam.

AS FOTOGRAFIAS

No entanto, entender a produção de sentidos sobre uma prática tão importante e ampla como a fotografia não permite classificações fechadas, já que uma fotografia pode, simultaneamente, ser atravessada por diferentes questões. Nesse sentido, um pensamento plural que se dedique a investigar esses cruzamentos parece mais adequado. Por esse motivo, pretendo analisar cada um dos trabalhos discutindo a sua polissemia, promovendo algumas comparações e tensões entre eles ao fim do texto.

Dossiê Beco da Taquara (figura 2) não surgiu necessariamente como um projeto fotográfico, mas sim, como uma espécie de emulação de um documento oficial que aborda a mudança do nome de uma rua do bairro, o Beco da Taquara, que deu lugar à Avenida Deputado Adão Pretto. Tal iniciativa foi levada à cabo por vereadores que, ao modificarem o nome do logradouro, ignoraram a memória coletiva e social dos moradores da região. O documento foi composto das seguintes partes: uma introdução que explica o trabalho; imagens de mapas virtuais obtidas por meio de *prints* de aplicativos de celular; um *clipping* contendo as notícias encontradas na internet sobre o episódio; o resultado do que chamei de *visita técnica*, a documentação de uma caminhada pela rua produzida com imagens e textos; e, por fim, o resultado de uma enquete informal realizada em um grupo do *Facebook* composto por moradores da Lomba do Pinheiro perguntando o que eles achavam da mudança. Dessas partes, apenas o *clipping* e a documentação da visita técnica possuíam imagens fotográficas. Esse aspecto é interessante para pensar que o trabalho, de certo modo, parodia o formato de um documento oficial ao mesmo tempo em que produz, de fato, uma documentação sobre uma questão à margem da memória oficial, discutindo também o caráter documental da fotografia.

Figura 2 - Dossiê Beco da Taquara (2017), Ricardo Ayres, documentação instalada em painel (detalhe).



Fonte: arquivo do autor.

Nas imagens fotográficas apropriadas por meio dos *prints* das notícias, encontra-se a fotografia em seu modelo costumeiramente empregado nos meios de comunicação, como espelho do real, atestando o que está escrito na notícia, ilustrando-a. Esse discurso é encontrado tanto na fotografia do conjunto de vereadores inaugurando a placa da rua com o novo nome quanto na utilização de um retrato do político homenageado pela iniciativa. Tais imagens reforçam o caráter documental do dossiê, e além disso, a primeira fotografia proporcionou uma informação importante, a existência de uma placa com o novo nome. Não tendo encontrado nenhum vestígio desse objeto na minha caminhada, pude supor que ela foi retirada, talvez por um morador descontente.⁵

No entanto, é necessário apontar que penso isso porque acredito na imagem fotográfica, porque acredito que aqueles indivíduos estiveram ali e que inauguraram a placa nessa rua. Tal crença, teorizada por A. D. Coleman (2004), atravessa boa parte da história da percepção da fotografia. O autor comenta justamente a possibilidade de encenação e de não representação da realidade que a imagem fotográfica pode possuir, e no quanto nosso teísmo na fotografia influencia a nossa

⁵ Na enquete já citada, todos os moradores foram contrários à mudança, comentando o desrespeito com a memória do bairro, a falta de relação da comunidade com o homenageado e o fato de um projeto como esse ser priorizado pelo poder público em detrimento de outras necessidades que consideram mais importantes.

leitura de qualquer imagem dessa natureza. Nesse caso específico, o fato das fotografias integrarem notícias reforça sua credibilidade.

Acredito que a utilização dessas imagens também inspira certa credibilidade à história que estou contando: o homem que dá nome ao logradouro tem rosto, as pessoas que o homenagearam também. Isso se deve à ontológica condição da fotografia comentada por Roland Barthes (2012), o *isto foi*, ou seja, o efeito decorrente da grande semelhança que pode ser alcançada pelo dispositivo fotográfico, a ponto de podermos garantir que aquelas pessoas e objetos estiveram diante de uma câmera, que aquilo aconteceu. Obviamente, tal condição só é possível pela natureza da fotografia, que entre outras características, teria a faculdade de apresentar o que esteve em frente a câmera com grande capacidade mimética.

Um aspecto que atravessa esse campo emergiu na realização da visita técnica. Antes de andar pela rua, supus que seria interessante produzir fotografias da mesma. Operando por essa lógica documental, encarei as imagens como prova das coisas que havia encontrado, como todas as placas com o nome antigo, as duas extremidades da via, com destaque para uma que não possuía asfalto, dentre outras particularidades. Dessa forma, assinalando a capacidade mimética da fotografia, anexei tais imagens no documento, que foi apresentado em uma série de dez folhas de papel A4.

Após diagramar o dossiê de forma simples, fiquei pensando se as fotografias deveriam ser coloridas ou não: em termos de mimese, a versão colorida reproduziria com maior proximidade a realidade. No entanto, a utilização do preto e branco ao longo da história da fotografia consagrou essa combinação como uma imagem de certa sobriedade, associada principalmente com o caráter documental, aspecto explorado por artistas como Ed Ruscha e Robert Smithson em alguns de seus trabalhos mais antigos. O impasse foi resolvido por meio da reflexão sobre a imagem da rua não pavimentada. Pareceu-me importante que a cor da terra estivesse evidente, que ela surgisse como um índice do descaso do poder público, que modifica o nome de uma rua sem nem mesmo concluir sua pavimentação.

Consta ainda no dossiê a transcrição de algumas informações obtidas na enquete virtual: todos os moradores do bairro que comentaram minha publicação na rede social foram contrários à mudança, comentando questões como o desrespeito com a memória do bairro, a falta de relação da comunidade com o homenageado e o fato de um projeto como esse ser priorizado pelo poder público em detrimento de outras necessidades, as quais os cidadãos consideram mais importantes.

Além disso, com o dossiê finalizado, percebi que muito do que eu havia pensado em termos de produção e apresentação se assemelhava às práticas de uma grande parcela dos artistas pioneiros da arte conceitual. Daniel Marzona (2007) identifica nesses artistas o uso da fotografia como uma forma de produção de imagem que procura se afastar da subjetividade do artista, uma imagem técnica, algo que remonta ao discurso hegemônico sobre a fotografia quando do seu surgimento, no séc. XIX. Para alguns desses artistas, existiria um desejo de produzir uma imagem que fosse o

mais distante possível do campo das artes. Tal desejo por uma antiarte os levou tanto a utilizar a fotografia quanto a palavra escrita, e muitas vezes ambas, como meios de produção de suas obras.

A pesquisadora Juliana Gisi (2015), ao analisar os discursos de diversos artistas das décadas de 1960 e 1970, percebe não uma hegemonia da conceituação sobre a prática fotográfica, e sim diversas direções, das quais destaco: a fotografia qualquer, a fotografia como documento, a fotografia integrada à prática e a fotografia como trabalho de arte. A primeira dessas abordagens se aproxima da perspectiva apresentada por Marzona (2007). Segundo Gisi (2015), essa postura operaria um questionamento do artista como gênio criador, entendendo a produção fotográfica como algo acessível não só ao artista, mas a qualquer pessoa. É um entendimento da fotografia como uma imagem banal, cotidiana, de pouco valor.

A questão da fotografia como documento estava ligada ao registro de ações efêmeras, o que compreende a relação mimética da fotografia, bem como o seu uso enquanto um dispositivo que pode preservar, pelo menos parcialmente, um vestígio de certos projetos. Já a ideia de fotografia integrada à prática, apesar de parecer mais orientada para ações performativas, parece contemplar, em parte, minha empreitada, já que meu deslocamento pelo espaço e a tentativa de reproduzir algo dessa experiência me levou ao fazer fotográfico.

Por seu turno, o entendimento da fotografia como trabalho artístico é uma compreensão que está mais próxima à tradição da imagem pictórica, sendo contemplado nas duas imagens apresentadas de forma independente: *Oroboros* (figura 3) e *Sem título (Borba Gato)* (figura 4). No entanto, isso não quer dizer que elas não contenham em si também a relação com o documento, mas sim que, nestes dois casos, essa perspectiva está sobreposta ao entendimento de que o fazer fotográfico também pode ser considerado por si próprio artístico.

Figura 3 – Oroboro (2015), Ricardo Ayres, 40 x 30 cm, fotografia digital em moldura caixa.



Fonte: arquivo do autor.

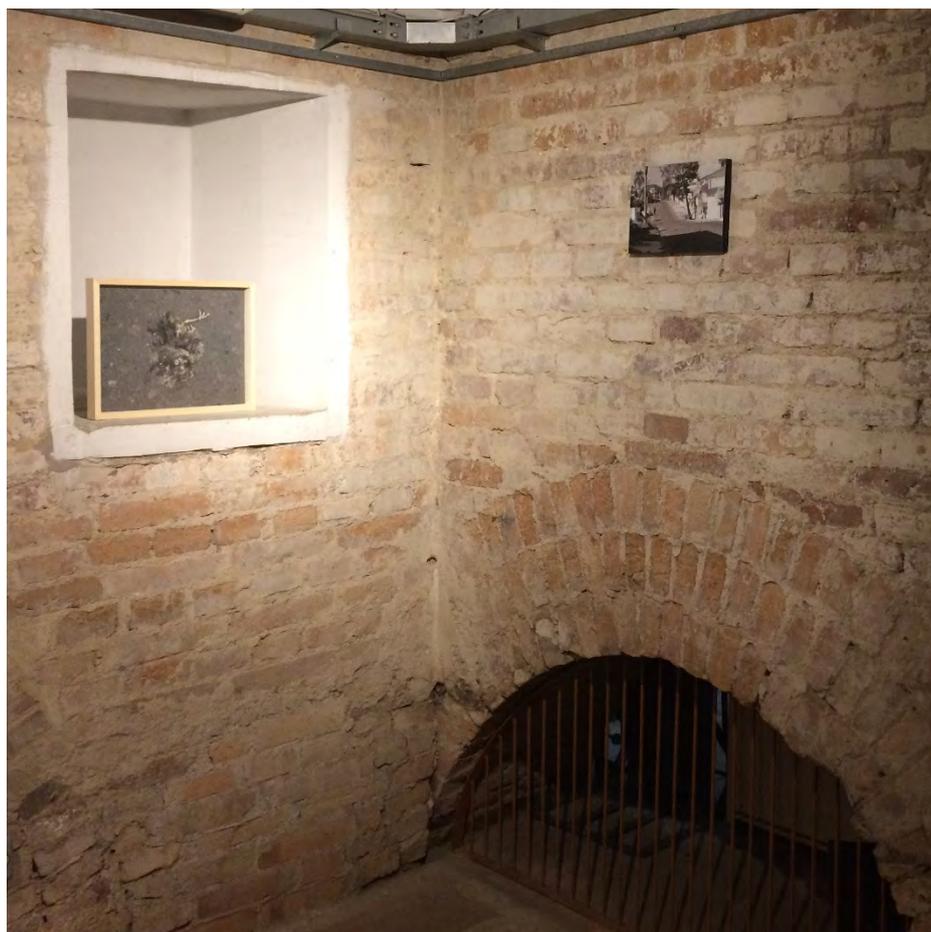
Figura 4 – Sem título (Borba Gato) (2014), Ricardo Ayres, 28 x 20 cm fotografia digital em moldura pôster.



Fonte: arquivo do autor.

A forma de apresentação dos trabalhos demonstra essa inclinação: diferente das imagens do dossiê, impressas em papel comum, formato A4 e presas por cliques na parede, essas fotografias são exibidas ao público por meio de uma configuração que emula a pintura, a mais tradicional das artes, o que é chamado por Jean-François Chevrier (2003) de *forma quadro*. Ainda que essa expressão esteja muito associada à fotografia de grandes dimensões que começou a ganhar espaço nas artes visuais durante as décadas de 1970 e 1980, acredito que a questão não seja somente o tamanho, mas sim o uso da moldura, seu formato e disposição no espaço. *Oroboro* está em uma moldura caixa de madeira, protegida por vidro e *Sem título (Borba Gato)*, em uma moldura pôster, pendurada em um prego (figura 5). Ambas são retangulares e estão no formato paisagem, dispostas na parede de forma semelhante à qual uma pintura seria colocada. São obras únicas, apresentadas de forma individual. Também as considero paisagens, pois são fruto de um exercício de reconhecimento da minha própria rua, ou seja, existe um desejo de emular também um gênero pictórico.

Figura 5 – Vista da exposição (2017).



Fonte: arquivo do autor.

A imagem em preto e branco atravessada pelo asfalto é a minha vista da parada de ônibus enquanto espero o transporte. Como dito anteriormente, a numeração das paradas é um elemento importante para se localizar no bairro, então é relevante que eu tenha produzido uma imagem da parada 11, onde se localiza minha residência. A outra fotografia, o registro de um animal morto na frente da casa de meus vizinhos, também apresenta o asfalto. Nesse caso, ele é o lugar no qual jaz o corpo do pássaro, que se encontra impresso na superfície da via pública.

É importante dizer que não vejo essas imagens como resultado de um automatismo, mas sim como parte de um projeto artístico e subjetivo, no qual eu escolho o que apresentar e como apresentar. No entanto, não posso negar que elas operam no campo da documentação e da tentativa de comunicar algo sobre o espaço em que vivo, ainda que essa tentativa esteja sempre fadada ao fracasso. Além disso, é um pouco difícil para mim não pensar no aspecto objetual de *Oroboro*, ainda que isso não se oponha a sua natureza fotográfica. Acredito que eu tenha perturbado a sua aderência ao aspecto da *forma quadro* ao colocá-la em um nicho, apoiada por si própria, e não pendurada na parede.

É interessante perceber que essa configuração dialoga com o último trabalho, *Produtos Lomba do Pinheiro* (figura 6). Essa ideia surgiu a partir de uma prática fotográfica não artística, e acabou originando um trabalho final no qual não existem fotografias. A obra teve sua primeira inspiração no momento em que visitei um laboratório fotográfico popular e percebi uma grande diversidade do que são chamados de *fotoprodutos*, objetos de uso cotidiano e ou decorativo com fotografias em sua superfície. Chaveiros, chinelos, canecas, porta-lápis e muitas outras quinquilharias poderiam então receber uma imagem fotográfica, transformando-se em *fotoprodutos*. No entanto, quando comecei a trabalhar com o projeto, nenhuma imagem fotográfica me agradou para esse fim, razão pela qual acabei optando por uma imagem cartográfica digital do bairro produzida a partir do site *Google Maps*.

parece atravessar o *Projeto Lomba do Pinheiro* como um todo, já que ele consiste na apresentação integrada de obras resultantes de minha visão sobre o local em que vivo a partir de alguns fatos, imagens e dados pitorescos que foram reunidos para apresentar uma posição periférica em um espaço expositivo no centro da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebo que a prática fotográfica nesse projeto contemplou a apropriação de diversas posições diante da fotografia, mas que dois aspectos, supostamente antagônicos, se encontram: o caráter documental e a fotografia como obra de arte. A associação com a documentação não é oriunda do campo artístico, correspondendo principalmente aos usos sociais da fotografia exteriores à arte. No entanto, as mudanças promovidas pelos movimentos modernos, que encontram sua radicalidade na arte conceitual, promoviam tanto a aproximação entre arte e vida quanto a reflexão sobre a natureza do objeto artístico. Dessa forma, eles promoveram a dilatação das definições sobre o que poderia ser ou não arte, dando ênfase ao aspecto conceitual e à intencionalidade do artista, que poderia eleger, cada vez com maior liberdade, o que poderia se tornar arte.

É graças a esse processo que é possível entender a pluralidade de práticas fotográficas na arte atual e também a abrangência desse aspecto nas obras aqui analisadas. Minha intenção ao começar o *Projeto Lomba do Pinheiro* não era fazer um trabalho fotográfico, mas é inegável que a fotografia emergiu desse processo com destaque, justamente por sua pluralidade, que transita entre a arte, o cotidiano e os demais campos que constituem a experiência visual. Sendo assim, acredito que seja mais adequado pensar a fotografia em sua forma plural, compreendendo suas diferentes manifestações como resultado também de diferentes intenções.

A partir desse horizonte, penso que o desejo de exibir no dossiê certos dados com fotografias endossa o entendimento delas como um espelho do real, mas que a produção das imagens fotográficas como obras de arte opera no âmbito da possibilidade de ver algum valor visual/artístico em imagens produzidas na periferia. Além disso, a invenção de uma linha de produtos ficcionais, cujo tema é o bairro, opera em um âmbito satírico, pois quem se dedicaria a usar uma marca construída tão à margem da hegemonia? Ainda é necessário dizer que, neste último trabalho, a sátira é reforçada pelo uso de *fotoprodutos* que não tem fotografias, o que abre espaço para serem pensadas formas de subversão da imagem que confundem suas definições e seus usos cotidianos a partir do desenvolvimento de propostas artísticas.

Logo, foi por meio de diferentes estratégias atravessadas pelo fazer fotográfico que construí esse conjunto de proposições, abordando tanto a minha experiência a partir da Lomba do Pinheiro quanto a necessidade de apresentar aspectos dessa realidade periférica elaborados a partir de minha subjetividade. Nesse movimento pendular entre o documental e o artístico, é bastante difícil

separar tais aspectos. Por esse motivo, acredito que é justamente no espaço entre o documento e a arte que o fotográfico e as fotografias se manifestam nesse projeto.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2012.

BATCHEN, Geoffrey. Aterrador fantasma del antiguo esplendor: qué es la fotografía. *In*: GREEN, David (org.). **¿Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona, España: Gustavo Gili, 2007 (p. 12-29).

BORRIAUD, Nicolas. **Post producción**: la cultura como escenario. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, 2004.

CHEVRIER, Jean-François. El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica. *In*: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (org.). **Indiferencia y singularidade**. Barcelona, España: Gustavo Gili, 2003 (p. 201-212).

COLEMAN, A. D. El método dirigido: notas para una definición. *In*: RIBALTA, Jorge (org.). **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona, España: Gustavo Gili, 2004 (p. 129-145).

GISI, Juliana. **60/70**: as fotografias, os artistas e seus discursos. Curitiba: Ed. da autora, 2015.

GONZÁLEZ-TORRES, Félix. **Félix González-Torres**. *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**: volume 5. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2011.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro. **Arte & Ensaios**. 2008, n. 17, p. 166-187, ISSN: 2448-3338. Recuperado de: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

MARZONA, Daniel. **Arte Conceptual**. Lisboa, Portugal: Taschen, 2007.

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 20/08/2020

A SELFIE COMO FERRAMENTA DE ENSINO DO AUTORRETRATO ARTÍSTICO

Luiza Possamai Kons¹

RESUMO: Este artigo pretende propor a *selfie*, fotografia que o indivíduo tira de si mesmo por meio do smartphone, ou outros dispositivos eletrônicos, e postada nas mídias sociais, como uma possível ferramenta de ensino e aprendizagem do autorretrato artístico, na disciplina de educação artística. Para isso, apresentamos o contexto e impacto desse tipo de imagem no cenário atual, a importância de trazer uma reflexão imagética acerca da fotografia enquanto ficção, bem como, mecanismo de prevenção de possíveis transtornos mentais que os estudantes possam sofrer em decorrência da comparação com imagens adulteradas, tanto durante o processo de produção quanto na edição posterior. Também é apresentada a conceituação da fotografia nesta construção ficcional e que portanto nunca corresponderá a um produto objetivo, um breve histórico do autorretrato artístico como gênero com exemplos de artistas que fizeram uso deste como temática de seu processo artístico, e a mescla entre autorretrato artístico e *selfie* como mecanismo de se pensar uma nova visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Autorretrato; *Selfie*; Artes; Ensino.

SELFIE COMO HERRAMIENTA DE ENSEÑANZA PARA EL AUTORRETRATO ARTÍSTICO

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo proponer la *selfie*, fotografía que el individuo toma de sí mismo a través del teléfono inteligente u otros dispositivos electrónicos y que se publica en las redes sociales, como una herramienta para enseñar y aprender el autorretrato artístico en la disciplina de la educación artística. Para esto, presentamos el contexto y el impacto de este tipo de imagen en el escenario actual, la importancia de traer una reflexión imaginaria sobre la fotografía como ficción como mecanismo para prevenir posibles trastornos mentales que los estudiantes pueden sufrir como resultado de la comparación con imágenes manipuladas durante ambos el proceso de producción como en la edición posterior, la conceptualización de la fotografía como una construcción ficticia y, por lo tanto, nunca corresponderá a un producto objetivo, una breve historia del autorretrato artístico como género con ejemplos de artistas que hicieron uso de esto como tema de su proceso artístico, y la mezcla entre autorretrato artístico y *selfie* como mecanismo para pensar una nueva mirada.

PALABRAS CLAVE: Autorretrato; *Selfie*; Artes; Enseñanza.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação – Mestrado Profissional em Artes (PPG-Artes) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisa objetos relacionados à fotografia documental contemporânea e seus processos de criação. E-mail: luizakons@ gmail.com

INTRODUÇÃO

Capturado pelas pinceladas de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, principal artista da corte do Rei Filipe IV da Espanha, está o próprio rosto que se reflete e também fixa o olhar em quem contemplar a pintura, onde em seu ateliê o autorretrato divide espaço com a infanta Margarida, e figuras que compunham a rotina da corte espanhola. O quadro pertencente ao período barroco, *As meninas*, data de 1656, suscitou inúmeras discussões acerca da obra e da escolha do pintor em fazer parte da cena.

O questionamento acerca do *eu* que se retrata também está presente na série *Untitled Film Stills*, com a tradução livre de *Fotografias de cena sem título*, a fotógrafa estadunidense Cindy Sherman traz notoriedade e questionamentos de gênero, acerca do autorretrato. A série de 70 fotografias produzidas entre os anos de 1977 e 1980, são capturadas como fotografias retiradas de filmes com as representações de planos e a construção de múltiplas personas em produções que imitam as cinematográficas. Sherman cria uma série de signos, o principal deles: o modo como simbolicamente o corpo feminino é representado nas telas de cinema.

Os dois nomes citados se juntam a uma série de artistas que em dado momento, ou ao longo de seu processo criativo, optaram por usar a própria imagem como objeto de criação artística. E se antes, para moldar a autorrepresentação, era necessário ter o domínio técnico do desenho, ou manejar as técnicas fotográficas em um hábito inventivo quase que exclusivo a corpos artísticos, atualmente, projetar-se em uma imagem tornou-se algo relativamente banal. De acordo com dados de 2018 da GSMA, entidade global de telefonia móvel, 5,1 bilhões de pessoas têm smartphones e a previsão é que em 2025 o número chegue a 5,8 bilhões. Junto a estes aparelhos está uma câmera frontal acoplada e que permite em apenas um toque a realização da chamada *selfie*. Por trás do gesto simples está a presença do hábito conforme a perspectiva de Kastrup (2001):

O hábito é condição da experiência, mas esta condição é, ela própria, condicionada pela sua realização, pelos seus produtos, num movimento de retroação inventiva. Condição processual, e não invariante, condição concreta, e não abstrata; enfim, condição que é condicionada. É importante notar que não falamos aqui de condições históricas, mas de um modo de funcionamento, de uma espécie de mecanismo da aprendizagem inventiva. A contração dos hábitos é também contração de subjetividade, de atitude, de disposição. Trata-se, aqui, de uma disposição que condiciona, sem determinar, futuras experiências e futuras aquisições (KASTRUP, 2001, p. 19).

Entendendo, pois, que neste hábito reside uma circularidade inventiva, essencial para o contínuo processo de aprendizagem (Kastrup, 2001, p. 19), é que este artigo pretende discutir o uso da *selfie* em sala de aula como mecanismo de conhecimento do autorretrato artístico, bem como, o entendimento de que toda fotografia é um exercício de ficção.

ENTRE O SELF E A SELFIE

É pelas pinceladas do personagem Basil Hallward que o jovem Dorian Gray é retratado no ápice de sua beleza e juventude, misteriosamente o clímax de um rosto e pele simétricos continua estampado na pele de Gray, que mesmo com o passar dos anos nunca envelhece, ao invés disso é o quadro quem sofrerá as consequências do tempo e da personalidade mesquinha do retratado, convertendo-se em feições cada vez mais repulsivas. No livro *O retrato de Dorian Gray*, publicado por Oscar Wilde em 1890, é debatido a busca pela projeção idealizada da própria imagem e a necessidade de controle sobre a maneira como os outros nos enxergam nas relações sociais. Tal controle sobre essa autoimagem é o que Carl Gustav Jung (2015, p. 82) define como *persona*, isto é, a face social de nossa personalidade que busca a aprovação dos outros, ocorre que se trata de um mecanismo de dissimulação, uma máscara ajustada para vivermos em harmonia na sociedade.

A representação idealizada está presente em Gray quando ele esconde seu retrato afetado pelo tempo e por sua conduta amoral para que ninguém conheça sua faceta retorcida, bem como em usuários de smartphone que tiram uma sequência de *selfies*, na busca daquela que possua o melhor ângulo para ser postada, indo ao encontro a questões intrinsecamente humanas e ao desejo de ser infinitamente projetado. Desejo esse que pode ser observado como questionamento da civilização ocidental, conforme assinalado por Philippe Dubois (1998) ao analisar o mito de Narciso:

Se a imagem observada na fonte por Narciso e seu próprio reflexo pintado e se o quadro, como a fonte, e pintura-reflexo, então o que reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa. Sou, portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho, Sou (como) Narciso: acredito ver o outro, mas sempre uma imagem de mim mesmo, o que a proposta de Filóstrato nos revela finalmente é que qualquer olhar para um quadro é narcísico (DUBOIS, 1998. p. 81).

Na busca dessa projeção o *eu* busca uma *selfie* que seja tão perfeita quanto a do outro, porque se sente pertencente a um autorretrato que foi desenhado por um rosto que não o seu, e assim se replica várias vezes até se julgar aceitável como aquele que nunca foi ele, se enquadrando ao *self* ou “si mesmo” de George Herbert Mead, que se estabelece na convivência social formando a identidade e caráter por meio da comunicação, que se define como imagem para ser traduzida em linguagem. Considerando que a linguagem é um sistema fluido e indissociável do que a rodeia, a proliferação, facilidade e o grande número de *selfies* sendo produzidas rotineiramente, por exemplo, irá afetar a relação entre o corpo e *Umwelt* (mundo entorno), onde a internalização desses fluxos de informação, no intermédio, entre o dentro e o fora é o que embasa os mecanismos de cognição (VIEIRA, p. 77).

Essa forma de comunicar imagetivamente (e também como vocábulo) trouxe tanto impacto que levou o *Dicionário Oxford*, em 2013, a escolher *Selfie* como a palavra da língua inglesa do ano (THE OXFORD..., 2013), que foi definida pelo mesmo dicionário como “uma fotografia que a pessoa tira dela mesma, tipicamente com um smartphone ou webcam, carregada em um site de mídia

social”. Para Anelise De Carli e Renata Lohmann, além disso, é importante salientar sua função de autorretrato:

A selfie é um autorretrato. Dizemos um autorretrato porque ela é um tipo específico de retrato de si mesmo, mas algumas diferenças entre a selfie e o autorretrato são importantes de se ter em mente. Enquanto o autorretrato está presente desde o início da história da fotografia (lembremo-nos de Nadar ou mesmo da família Lumière), a selfie é um fenômeno da sociedade em rede (DE CARLI; LOHMANN, 2015, p. 194).

Tal fenômeno se enquadra dentro da chamada cultura da convergência, cunhada por Henry Jenkins (2009, p. 29), a qual significa “uma mudança cultural atrelada ao consumo, e a autonomia do indivíduo em contraste a antigos modelos de comunicação”. A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. Ela ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros (JENKINS, 2009, p. 30).

Este processo transmidiático, principalmente associado às novas gerações, pode ser observado gradativamente em dados tais como a pesquisa realizada no Brasil pela revista *Crescer*, em julho de 2018, apontou que entre um grupo de 2.044 pais e mães, com filhos entre 0 e 8 anos, 38% das crianças possui algum tipo de dispositivo móvel como tablets, celulares, computador, TV ou videogame. Em levantamento anterior, no ano de 2013, realizado pela revista com 1.045 participantes com filhos na mesma faixa etária, apenas 6% possuíam aparelho próprio.

Já quando os pais são internautas o número de crianças de 0 a 12 anos que acessam o smartphone é de 85%, sendo que na faixa etária entre 10 e 12 anos, 72% possuem o próprio celular de acordo com a pesquisa, “Crianças e smartphones no Brasil” desenvolvida de forma online pela Panorama Mobile Time/Opinion Box ao longo de setembro de 2018 com 2.172 brasileiros que acessam a internet possuem o próprio smartphone e são pais de crianças de 0 a 12 anos.

De modo que as novas gerações crescem conectadas a dispositivos móveis, com mudanças comportamentais que também estão presentes no corpo: de acordo com dados da Organização Mundial de saúde (OMS), problemas de dores nas costas e colunas relacionados ao uso desses dispositivos já atinge 35% da população mundial, a média brasileira é de 37% por cento. Olhos e pálpebras se acostumam a direcionar a visão para baixo e a se verem pela câmera frontal. A busca pela melhor visão de si mesmo ocasionou 259 mortes e 137 incidentes entre os anos de 2011 e 2017, ao redor do mundo de acordo com o estudo feito pela US National Library of Medicine, que considerou apenas reportagens em inglês para contabilizar os dados.

Nesse sentido, não podemos ignorar que tanto a presença dos *smartphones* quanto da própria *selfie*, como influenciadores do comportamento social, Vani Moreira Kenski (2007, p. 21) vai além e afirma que evoluções tecnológicas como essa não se limitam ao uso dos equipamentos, mas atuam justamente impondo-se a cultura existente além de alterar o comportamento do indivíduo transforma o *modus operandi* da sociedade a qual se insere. Contudo, é importante salientar que

ao pensarmos em tecnologia não podemos reduzir sua definição exclusivamente ao uso de aparatos tecnológicos:

[...] um processo contínuo através do qual a humanidade molda, modifica e gera a sua qualidade de vida. Há uma constante necessidade do ser humano de criar, a sua capacidade de interagir com a natureza, produzindo instrumentos desde os mais primitivos até os mais modernos, utilizando-se de um conhecimento científico para aplicar a técnica e modificar, melhorar, aprimorar os produtos oriundos do processo de interação deste com a natureza e com os demais seres humanos (BUENO, 1999, p. 87).

E uma vez que é intrinsecamente humana essa necessidade de criação, que é justamente a base do pensar tecnológico, é essencial discutirmos e inserirmos esses recursos pertencentes ao universo dos alunos, como ferramentas de ensino e aprendizagem. Principalmente ao considerarmos o ensino e aprendizagem da disciplina de Educação Artística em sala de aula, uma vez que “É por meio das linguagens da arte que o homem busca compreender sua história, interage e se manifesta diante da realidade de seu convívio” (MIREK, 2014, p. 4). É também no espaço dessa disciplina que os estudantes desenvolvem o contato com a própria sensibilidade e a percepção do mundo que os norteiam. E ao deslocarmos a *selfie* para o contexto do autorretrato artístico, como recurso de criação de novas narrativas visuais, temos a possibilidade de discutir a idealização do *self* (autoprojeção) e demonstrar de forma prática e teórica como toda fotografia é “documento/representação, contém em si realidades e ficções” (KOSSOY, 2002, p. 14). Tal perspectiva em demonstrar que toda autorrepresentação será sempre um ícone, isto é, uma leitura sobre si mesmo, se torna ainda mais relevante ao analisarmos que a busca pela autoimagem perfeita já é debatida, desde 2014, em consultórios médicos como *síndrome de selfie*, que se caracteriza por uma necessidade obsessiva em tirar autorretratos, atrelada a uma necessidade de aprovação externa por parte de outros usuários de redes sociais, por meio de *likes*:

Pode estar atrelada a um grau avançado de transtorno de personalidade narcisista e/ou ao transtorno do corpo dismórfico (TCD). O TCD é um transtorno relacionado à imagem corporal, ou seja, o indivíduo possui uma preocupação excessiva, e muitas vezes irreal, com sua aparência (Revista Super Interessante, 2018)

Pelo *boom* de *selfies* e o uso de *smartphones* ao redor do mundo ser um fenômeno relativamente recente, existe uma carência de estudos científicos que abordem com rigor o assunto, a chamada *Síndrome de Selfie*, por exemplo: esta não foi catalogada na quinta e última versão do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM, na sigla em inglês), contudo, não podemos negar que estamos diante de um problema de saúde pública; a rede social *Instagram*, uma das responsáveis pela propagação de *selfies* ao redor do planeta, em julho de 2019, no Brasil, suprimiu a visualização das curtidas em postagens de modo que os outros usuários não podem ter acesso ao número de *likes* de outras contas, em seu aplicativo no celular (se o acesso é feito

pelo computador, ainda é possível visualizar o número de curtidas de outros usuários), e uma das motivações alegadas foi o impacto negativo que a busca por likes estava gerando na saúde mental dos usuários.

Além disso, trazer a selfie para o debate de uma reflexão e experimentação artística é de fato gerar aprendizagem uma vez que essa se inicia justamente no campo do estranhamento e da problematização (KASTRUP, 2001, p. 18).

A FOTOGRAFIA COMO OBRA DE FICÇÃO

A fotografia toma corpo em um contexto de pós-revolução industrial, e devido a sua capacidade de captação, adquiriu um caráter de documentação e foi aos poucos substituindo o trabalho desenvolvido por pintores e gravuristas em expedições científicas. A curiosidade pelo desconhecido levou os fotógrafos que surgiam a desbravar o mundo. Renato Forin Júnior e Paulo César Boni (2007) consideram que, pelo fato de a fotografia conter inúmeras informações, ela pode ser transformada em objeto de estudos ou fontes de pesquisa.

No entanto, o, por assim chamar, *deslumbre* em poder registrar o momento levou ao chamado *modelo paradigmático dos anos 1930* (LEDO, 1995; 1998), onde fotógrafos documentais acreditavam que sua temática de cunho social preocupada em transformar as realidades registradas, era de fato objetiva.

Fotógrafas como Diane Arbus (1923-1971) que registrou nos anos 60 em território americano arquétipos *outsiders*, como anões e prostitutas pelas ruas, quebram, de acordo com Kátia Lombardi (2007), a noção de objetividade e demonstram na prática aquilo que Susan Sontag (2004) chama de uma *transparência estritamente seletiva*, porque ainda que exista a preocupação em retratar a realidade, será capturada conforme as noções de quem a registra. Apesar disso, a influência do ideal da fotografia como objeto do real, continua presente “O conceito de fotografia e sua imediata associação à ideia de realidade, tornaram-se tão fortemente arraigados que, no senso comum, existe um condicionamento implícito de a fotografia ser um substituto imaginário do real” (KOSSOY, 1999). Dentro dessa perspectiva, é essencial que os estudantes tenham a noção que a *selfies* do famoso ou do *youtuber* que admiram não correspondem ao real, são, antes de mais nada, uma obra de ficção formulada, de acordo com Lombardi (2007, p. 41) este processo pode ocorrer tanto no momento em que a fotografia é tirada, quanto no processo de edição da imagem, a chamada pós-produção.

Para que seus seguidores nas rede sociais entendam que as imagens passam por um processo de fabricação e não se comparem com uma idealização imagética, a youtuber Maíra Medeiros do canal *Nunca te pedi nada*, que acumula mais de 2 milhões de seguidores em suas redes sociais, criou um movimento de postar tanto suas selfies, quanto outras fotos no Instagram, em uma versão com filtro (predefinições que alteram as cores da fotos, com o intuito de melhorar o resultado) e outra

sem. A escolha da *youtuber* vai ao encontro às definições apontadas por Kátia Lombardi (2007), Susan Sontag (2004) e Boris Kossoy (1999):

Os resultados de se modificar totalmente nas redes sociais para ficar mais próxima do padrão ou de uma estética pode (sic) fazer com que você não se reconheça sem filtro. E também pode gerar expectativas irreais em quem te segue. Pessoas podem te olhar e desejar ser você sendo que nem aquilo você é...(instagram Maíra Medeiros)

Afora o entendimento de que a *selfie* e a fotografia, em um espectro mais amplo, tratam-se de produtos ficcionais, o aluno deve ser inserido no contexto da arte moderna, o *Espectador Emancipado* de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2012 [2008], p.56), estabelece que não é possível ter um controle acerca da imagem produzida, em um sentido de descontinuidade, tal entendimento é fundamental quando aplicamos ao conceito de redes e uma certa falta de controle sobre a repercussão daquilo que é postado.

Figura 1- Sem título. Foto original de Maíra X Foto com filtro de cor e luz



Fonte: Imagens - reprodução / @mairamedeiros_

UM BREVE DESCRIÇÃO DO AUTORRETRATO NA HISTÓRIA DA ARTE

É no renascimento que se tem a invenção do sujeito pertencente a um mundo de ideias, mas é no período barroco que este sujeito ganha camadas com a crise entre matéria e a religião (PESSOA, 2006, p. 13). Sendo no século XVII que o retrato individual irá firmar sua autonomia

enquanto gênero, ainda assim como um gênero menor e restrito a um grupo seletivo de indivíduos. E mesmo que se tenha o advento da fotografia, o retrato a óleo continua a ter prestígio, o retrato pintado e fotográfico possuem desenvolvimento simultâneo (PESSOA, 2006, p. 13).

Dentro do retrato individual temos as bases do que se consolidaria como autorretrato, e que foi usado como temática de modo recorrente por vários artistas. No entanto, Helena Pessoa (2006, p. 14) cita que o autorretrato esteve secundário até o advento do modernismo. O pintor Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), por exemplo, pintou seus autorretratos durante a velhice e na miséria, já Francis Bacon (1561-1626) teria pintado os seus quando estava completamente sozinho “Picasso, Van Gogh, Frida Kahlo, Francis Bacon, Andy Warhol e muitos outros fizeram autorretratos” (PESSOA, 2006, p. 14). O fenômeno de produzir a própria imagem estaria ligado para Kátia Canton a:

Os artistas começaram a pintar seus próprios rostos. Isso porque eles também queriam: deixar sua imagem gravada para o futuro; sentir que eram importantes como pessoas humanas e como profissionais; expressar em suas pinturas o que sentiam internamente, suas emoções e seus pensamentos; usar suas próprias imagens como pretextos para elaborar obras de arte, cuidando das cores, das pinceladas, dos contornos, das texturas (CANTON, 2001, p. 05).

Esta perspectiva de ter a autorrepresentação gravada no futuro também está presente nos artistas contemporâneos “Cindy Sherman, Nan Goldin, Jo Spence são alguns dos muitos artistas exemplares. Tratam-se de obras que vão além da questão do autorretrato, em que o corpo é suporte e tema ao mesmo tempo” (PESSOA, 2006, p. 16).

Figura 2- *Untitled Film Still #58*



Fonte: site MoMA, Cindy Sherman, 1980

Figura 3 - As meninas



Fonte: site WikiArt (Enciclopédia de Artes Visuais), Velázquez, 1656

Figura 4 - Autorretrato Rembrandt



Fonte: site sabercultural, Rembrandt, 1659

Além de querer deixar a imagem gravada no futuro, se autorrepresentar é um exercício de entendimento corporal e produção de conhecimento, que transcende o entendimento de uma mente consciente e se produz pela extensão corpórea e sua relação com o ambiente:

(...) é imperativo que consideremos o sólido grupo de evidências, amplamente descrito por Damásio (1994, 2000, 2004, 2010), em favor da tese de que a emergência da mente consciente remonta à atividade encefálica dedicada a criar padrões neurais que mapeiam, sob a forma de imagens, o que é experienciado por nosso organismo em sua singularidade e nos limites de seu ambiente circundante. Essa é a razão pela qual o mapeamento do corpo — por meio da criação desses padrões neurais — é essencial para que o sujeito tenha uma autossensibilidade por meio da qual é capaz de determinar para si mesmo os limites entre o self e o não-self. Mais precisamente: reside no mapeamento neural do corpo sob a forma de imagens os substratos neurofisiológicos que propiciam o sentimento de identidade pessoal a partir de uma perspectiva de primeira pessoa, isto é, que asseguram o reconhecimento de nós mesmos como organismos conscientes e únicos, o que quer dizer, distintos de todos os outros objetos do mundo (ALMADA; MESQUITA, 2017 p. 110).

Estas imagens mapeadas pelos padrões neurais se conectam à noção da identidade como indeterminada e que a todo tempo se molda/ é uma experiência corpórea Maurice Merleau-Ponty (1945, p. 216). No caso da autorrepresentação, a imagem se delinea em imagem em um duplo paralelo, tanto em uma busca desse entendimento, quanto, claro, na fabricação de *personas* (JUNG, 2015, p. 82) . E é pois, nesse sentido, que entender a criação de uma narrativa visual própria é fundamental para a noção de pertencimento e conhecimento dos estudantes, bem como, a imagem como exercício de uma contínua ficção.

A APROXIMAÇÃO ENTRE SELFIE E AUTORRETRATO ARTÍSTICO (UMA BASE METODOLÓGICA)

Para se pensar a *selfie* como instrumento de aprendizagem em sala de aula precisamos partir do princípio de que a arte se delinea entre a prática e o conhecimento teórico, conforme:

O intercruzamento de padrões estéticos e o discernimento de valores devia ser o princípio dialético a presidir os conteúdos dos currículos na escola, através da magia do fazer, da leitura deste fazer e dos fazeres de artistas populares e eruditos, e da contextualização destes artistas no seu tempo e no seu espaço (BARBOSA, 1994, p. 34).

A passagem da ingenuidade para a criticidade pressuposta no ato de ensinar não pode ser feita de maneira distante, ou seja, é necessário que se tenha uma proximidade do interlocutor (aluno) com o professor. Paulo Freire, em sua obra *Pedagogia da Autonomia* (2011), aproxima a questão da exigência estética no ato de se ensinar como algo ético, ou seja, ensinar não é mera transmissão de conhecimento e sim abarcar o mundo vivido de quem é ensinado. Dentro das poéticas da percepção colocadas no clássico *Visível e Invisível*, de Merleau-Ponty (1992), *o corpo é o âmago do mundo vivido* e é pressuposto pela imagem e identificação desse corpo como algo

político do sujeito, onde a autorrepresentação é delineada como agente de transformação desses estudantes.

Atrelando a isso, se faz necessário o entendimento de que o mundo vivido no contexto de pós-internet, não se desenvolve sob uma única camada, nesse sentido é na perspectiva do hipertexto, traçado por Pierre Lévy (2010), que os estudantes desenvolvem suas relações, em um conjunto de nós, onde as informações e conexões se dão em uma série de redes paralelas e não lineares. Para tanto, o início de um pensamento da selfie como autorretrato artístico em sala de aula, precisa além do incentivo a criação/ resignificação de narrativas visuais, de um espaço pautado em uma multiplicidade de espaços, isto é, as atividades precisam estar conectadas com a rede, uma vez que os estudantes se delineiam em um pensamento de distintas e múltiplas personas, em simultâneo, no universo online e no offline:

Social e culturalmente na realidade encontrada durante o desenvolvimento do trabalho, os alunos possuem claramente um espaço físico e um virtual e, esses ambientes coexistem. Como consequência, a noção do que se pode fazer no mundo virtual é completamente diferente do que é possível no mundo físico. Esse espaço online que permite imagens corrigidas e purificadas, postagens engraçadas ou vidas perfeitas em andamento são frequentemente corrompidos pelo espaço da vida real dura e imperfeita (SILVA DE MORAIS, 2015, p. 39).

A fim de se traçar um entendimento que tanto a selfie, quanto outras fotografias presentes no universo virtual dos estudantes são fabricações de personas é que se faz necessário somar a discussão o princípio de alteridade para além de uma ideia dicotômica entre “eu e o outro” (GREINER, p. 11), e pautar um pensamento onde se entenda que nenhuma identidade se forma *a priori*, e que todo indivíduo está pois em um constante processo de individuação, em que estamos sempre defasados de nós mesmos (GREINER, p. 13). Assim, ao se propor uma reflexão com o uso da arte, em outras palavras, ao se resignificar a selfie dentro de uma perspectiva de auto retrato artístico, entrega-se aos estudantes, em um viés micro-político aquilo que Greiner aponta como “ao dar visibilidade aos estados de crise, explicita questões nem sempre visíveis na vida cotidiana. Assim, instauram-se conexões que podem desestabilizar hábito e crenças e apontar possibilidades.” (GREINER, p. 19). Onde se extrapolam as relações dicotômicas da alteridade, e se possibilita, a esta, um sentido de criação artística, em que se adquire pela percepção uma autonomia do sujeito enquanto corpo portador de identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Lobo da estepe*, romance de Hermann Hesse, publicado pela primeira vez em 1927, temos as bases de um indivíduo próprio da modernidade líquida Baumaniana, onde em princípio temos um personagem que vive uma relação dual entre suas características de homem e lobo, mas que depois se depara com a fragmentação do *eu*, delineado em múltiplos que ultrapassam uma

relação dicotômica, bem como, (...) meu corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno (MERLEAU-PONTY 1945, p. 406).

Este “eu” deslocado aparece na série fotográfica de autorretratos *Untitled Film Stills*, nela a fotógrafa se representa em diferentes figuras femininas em analogia a estereótipos imagéticos de figuras femininas no cinema. O interessante aqui é que foi ao longo do processo que a artista foi se dando conta disso. Ela queria algo que remetesse ao estilo *grade-Z* do cinema europeu em preto e branco, mas foi justamente ao imitar está estética, e não pelo seu conhecimento da teoria feminista: que foi se dando conta desse olhar masculino sobre as mulheres. No texto *The Making of Untitled*, ela cita que esteve inconscientemente atraída por personagens de mulheres que não seguiram o script social: de se casar e ter filhos. E que foi se dando conta que essas representações femininas acabam sendo domesticadas, ou vão para conventos e que ainda na maioria das vezes eram mortas.

O entendimento de que essas personagens tinham muito mais a dizer, do que a maneira de como eram representadas por um universo cinematográfico eminentemente masculinizado e branco, ocorre para a fotógrafa durante o processo de criação desses autorretratos: no tempo de maturação do processo de criação. Em contraponto, a realização de selfies se dá na aceleração temporal das redes sociais: quanto maior a sua frequência de postagem e interação com outros usuários, maior será seu engajamento, isto é, o número de pessoas que interagem em suas postagens e curtem seu conteúdo. A lógica da selfie é a da produção. E uma produção que simule o instantâneo: se ela for postada durante a experiência (uma viagem, um encontro com amigos, o aniversário, a formatura..), mais válido foi o momento. Em um pensamento que: a experiência é válida se for publicada e compartilhada com seus pares.

Ocorre, que nesse ínterim, o tempo de reflexão ou mesmo da vivência em si, é deslocado para o imediatismo de checar se o grupo social aprova ou não a imagem: onde tal aprovação engloba a estética do indivíduo atrelada ao status envolto ao contexto, por exemplo: uma selfie em frente a Torre Eiffel, para cidadãos da América Latina significa uma conquista econômica, por parte de quem conseguiu se deslocar até um país europeu.

Se acrescentarmos a isso, a problemática que o ideal de uma imagem para as novas gerações se desenvolve em paralelo a sua inserção nas redes sociais, pautada em algoritmos e ao interesse dos grandes conglomerados de tecnologia a situação é caótica. Por isso, o número de adolescentes que sofrem com disfunções de imagem, e que buscam cirurgias plásticas para se adequarem aos filtros que afinam seus narizes, aumenta seus lábios e olhos, crescendo ano a ano. Nesse sentido, ainda que estes adolescentes saibam que os filtros modificam seus rostos, eles querem se parecer a figuras famosas “mais adequados a estética da beleza no universo virtual”. Nos casos em que existe uma consciência de que esse padrão de imagem é alcançado com edições de imagem, ou com cirurgias plásticas, ou seja, em uma transformação do real: não importa. A busca por uma estética inventada é buscada, mesmo que os riscos sejam altos.

Portanto, apresentar aos estudantes na disciplina de educação artística uma conexão entre a selfie e o autorretrato artístico é justamente discutir a idealização do *self* (autoprojeção) e preservá-los de um ideal narcísico de um *eu idealizado*. E mostrar que a fotografia é também um exercício de criação e seleção de enquadramentos (ela mostra o que quer mostrar) onde a todo tempo formulamos uma autorrepresentação, necessária à sobrevivência, porém, antes de mais nada ficcional, em que tanto o homem, quanto o lobo habitam sob a complexidade de um mesmo *eu*.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Leonardo; MESQUITA, Luiz. Corpo, cérebro e ambiente: o organismo como alicerce da mente consciente. *Kínesis*, Vol. IX, nº 21, p.105-125, dez. 2017.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte: anos oitenta e outros tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BUENO, N. L. **O desafio da formação do educador para o ensino fundamental no contexto da educação tecnológica**. Dissertação de Mestrado, PPGTE – CEFET/PR, Curitiba, 1999.

CANTON, Kátia. **Espelho de artista**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DE CARLI, Anelise; LOHMANN, Renata. Da *selfie* ao mito: contribuições do imaginário para a fotografia contemporânea. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, jan./jun. de 2016.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. - Campinas, SP : Papirus, - (Coleção Ofício de arte e forma), 1993.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo, Paz e Terra, 2011.

FORIN JÚNIOR, Renato; BONI, Paulo César. Aspectos valorativos no fotodocumentarismo de Sebastião Salgado. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, jul./dez. 2007.

GREINER, Christine. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte © Conceição | **Concept.**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10–21, jul./dez. 2017

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MIREK, Nilcéia. Arte e tecnologia: linguagens e contribuições para a construção de novo olhar contemporâneo. ISBN 978-85-8015-080-3 **Cadernos PDE**, 2014. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/2014_unespar-curitiba_arte_artigo_nilceia_maria_cassias_pereira_mirek.pdf Acesso em < 30 ju.l 2019.

LEDO ANDIÓN, Margarita. **Documentalismo fotográfico contemporâneo - da inocência à lucidez**. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 1995.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 3 ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa São Paulo: Editora 34, 2010.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea**. Dissertação, UFMG 2007.

MERLEAU-PONTY, M. (1992). *O visível e o invisível* Trad. A. Gianotti e A. Mora. São Paulo: Perspectiva. (Texto original publicado em 1964).

PESSOA, Helena. **Auto-Retrato - o espelho, as coisas**. Dissertação, USP 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **Paradoxos da arte política**. In: _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012 [2008], pp. 51-81.

SILVA DE MORAIS, **A fotografia em sala de aula - selfie hipermidia e criação**, 2015, Disponível em: <https://docplayer.com.br/31589888-A-fotografia-em-sala-de-aula-selfie-hipermidia-e-criacao.html>. Acesso em: 26 jul. 2019.

SHERMAN, Cindy Sherman. **The Making of Untitled**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo, Cia. . das letras, 2004.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento – formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Páginas 77 à 85.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001

KENSKI, V. M. **Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação**. 4 ed. Campinas: Papyrus, 2007.

KOSSOY, Boris. **O Paradigma da Fotografia**. 2014. Disponível em: http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf. Acesso em: 26 jul. 2019.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

Por Redação Portal T5.. **38% das crianças já têm celular, tablet, computador, videogame ou TV**, jul 2018. Disponível em: <<https://www.portalt5.com.br/noticias/brasil/2018/7/109295-38-das-criancas-ja-tem-celular-tablet-computador-videogame-ou-tv>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

Panorama mobile time. **Crianças e smartphones no Brasil - Out 2018**. Disponível em: <<https://panoramamobiletime.com.br/criancas-e-smartphones-no-brasil-outubro-de-2018>> Acesso em: 23 jul. 2019.

ROSA, Livia. **Maíra Medeiros: “Não é Errado Não ser Perfeita”**. Jun 2019. Disponível em: <https://mybeauty.ig.com.br/influencers/2019-05-14/maira-medeiros-passei-anos-me-odiando.html> > Acesso em: 30 de jul. 2019.

Bem Estar. **'Pescoço tecnológico'**: uso excessivo de celular pode causar dor na coluna- jun 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2019/06/25/pescoco-tecnologico-uso-excessivo-de-celular-pode-causar-dor-na-coluna.ghtml>. Acesso em: 29 jul. 2019.

COELHO, Taysa. **Tirar selfie já provocou morte de 259 pessoas; oito casos foram no Brasil**- Out 2018. Disponível em: > <https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/10/tirar-selfie-ja-provocou-morte-de-259-pessoas-oito-casos-foram-no-brasil.ghtml> > Acesso em: 29 jul. 2019.

BARROS, Larissa. **Nada de likes! Instagram testa função que esconde número de curtidas nos posts**. Jul 2019. Disponível em: > <https://www.purebreak.com.br/noticias/instagram-sem-curtidas-entenda-por-que-os-likes-sumiram/88345>>. Acesso em: 30 de jul. 2019.

GSMA. **Unique mobile subscribers**. Disponível em:<<https://www.gsma.com/aboutus/> Acesso em: 30 de jul. 2019.

MONTEIRO, Gabriela. **O que é a síndrome de selfie?**. Fev 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-a-sindrome-de-selfie/>. Acesso em: 30 jul. 2019.

Recebido em: 25/06/2020

Aceito em: 20/08/2020

3 ENTREVISTAS(S) INTERVIEWS



3

ENTREVISTA(S)

INTERVIEWS

Em julho de 2020, em pleno avanço da pandemia de COVID-19, Milene Duenha e André Sarturi realizaram uma entrevista online com Gustavo Ciríaco que ganhou o título: *Arte, política e poética do espaço público como potencializadores da imaginação e de mundo. Gustavo Ciríaco de sua residência em Lisboa* e André Sarturi e Milene Duenha de suas residências em Curitiba. Entre cafés, relatos de experiências e poesias, a conversa se deu sobre o caráter político da arte e da emergência do poético no espaço público. Gustavo, que é artista da dança e que atua na transversalidade entre as artes performativas, artes visuais e ciências políticas, busca entrecruzar a relação entre espaços, tempos e poesias para produzir várias ações na paisagem urbana bem como na forma como a percebemos.

Gustavo Ciríaco é coreógrafo, performer e artista multimídia. Com formação em Ciências Políticas, Gustavo tem desenvolvido um conjunto multiforme de obras que transitam entre o teatro visual e a dança conceitual, passando por exposições vivas e trabalhos site-specific onde arquitetura, paisagem e ficção encontram-se em performances marcadas pela partilha do sensível. Bailarino formado pelo Curso Técnico da Escola e Faculdade Angel Vianna e Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ. Desde 2018 é Fellow Artist Researcher do programa THIRD, na DAS Graduate School, Amsterdam University of Arts.

ENTREVISTA COM GUSTAVO CIRÍACO: A ARTE, O POLÍTICO E O POÉTICO NO ESPAÇO PÚBLICO COMO POTENCIALIZADORES DA IMAGINAÇÃO E DE MUNDOS

Milene Duenha¹
André Sarturi²

RESUMO: Quatorze de julho de 2020. Brasil em pleno avanço da COVID19 com escalada ascendente em números de casos de infecções e mortes. Portugal começava a abrir as portas com a redução do número de infectados com a doença. Paisagens ensolaradas em ambos os países que viviam, respectivamente, o inverno e o verão. Gustavo Ciríaco³ nos recebeu virtualmente em sua casa para uma conversa sobre arte, seu caráter político e a inserção do poético no espaço público. Ciríaco é artista da dança que atua na transversalidade entre as Artes Performativas, as Artes Visuais e as Ciências Sociais. Em seus trabalhos o encontro, a relação com os espaços e tempos e a poesia que daí emerge são aspectos predominantes. Nossa conversa-deriva percorreu vários mundos e a possibilidade de vislumbrar muitos outros ao perceber como a arte pode se presentificar em diferentes contextos, provocando sensações, negociações e deslocamentos, sensibilizando a percepção e criando infinitas variações na paisagem que nossos olhos alcançam.

1 Dançarina, atriz e performer, Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora colaboradora no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná. Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: miduenha@yahoo.com.br

2 Ator, performer e pesquisador em dança. É Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP e professor colaborador do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: andresarturiteatro@gmail.com

3 Gustavo Ciríaco é coreógrafo, performer e artista multimídia. Com formação em Ciências Políticas, Gustavo tem desenvolvido um conjunto multiforme de obras que transitam entre o teatro visual e a dança conceitual, passando por exposições vivas e trabalhos *site-specific* onde arquitetura, paisagem e ficção encontram-se em performances marcadas pela partilha do sensível. Bailarino formado pelo Curso Técnico da Escola e Faculdade Angel Vianna e Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ. Desde 2018 é *Fellow Artist Researcher* do programa THIRD, na DAS Graduate School, Amsterdam University of Arts. Mais informações sobre o trabalho desse artista podem ser acessadas em seu site: <<http://gustavociria.co/pt/>>. Acesso em: Acesso em: 31 ago. 2020.

Figura 1 - “Aqui enquanto caminhamos”, de Gustavo Ciríaco e Andrea Sonnberger, Lisboa, junho de 2005



Fonte: imagem fotográfica de autoria de José Luiz Neves (Acervo do artista).

Milene Duenha: Quer falar um pouco sobre sua trajetória? Como você foi parar no espaço público, na rua com seu trabalho, por exemplo?

Gustavo Ciríaco: O ambiente urbano começou a aparecer para mim, sobretudo, como mundo que me rodeia. O mundo que me afeta e que cruza meu caminho, como afetamento, existência, coexistência, convivência. Me lembro muito de uma situação, na verdade de duas. Eu estava no Museu da República no Rio de Janeiro que tem um jardim imenso, é um museu muito frequentado, e tinha uma senhora abraçando uma árvore, e do lado de seus pés, as sacolinhas dela. Eu achei aquela situação muito comovente. Para mim aquilo apareceu como um desafio: como é que eu poderia fazer uma peça de dança que tivesse esse grau de realidade co-movedora como essas situações que me atravessavam no dia a dia. E outra, muito anterior a essa experiência. Eu ainda estava fazendo escola da Angel Vianna no Rio de Janeiro, por onde sou formado, e que tem uma referência somática ligada à ideia de consciência através do movimento, ou seja, não é consciência estática, parada, mas em processo. Eu estava andando e tinha um paredão perto da UNIRIO – que tinha uma escola de teatro que eu gostava de frequentar por causa das pessoas, mas não cheguei a estudar lá –, e a sensação que eu tinha era a de que o muro passava por mim. Então, tinha uma coisa daquela configuração daquele muro retangular, contínuo, uniforme que passava por mim, Era uma como se fosse uma grande forma geométrica que passava por mim, e isso me convocava a uma resposta para a qual eu ainda não tinha as ferramentas.

Então tínhamos um trabalho baseado nas materialidades que surgiam, a materialidade do passo, do transporte, do peso, a materialidade no uso da palavra, e com essa dupla fizemos uma primeira experiência na rua em um festival chamado “Dança em Trânsito” dirigido por Giselle Tápias. Estávamos muito atentos, ou ao menos tentando ficar lúcidos em relação ao que acontece, e fizemos uma peça que acontecia em um corredor de passagem que havia no Rio de Janeiro, no qual as pessoas só passavam para pegar as barcas. Não havia lojas, nada. O rol de coisas que as pessoas faziam era bem limitado: caminhadas, caminhadas apressadas e corridas, segurar o celular e trocar a mochila de lado. Então, utilizamos isso como repertório, alterando a velocidade e introduzindo pausa e repetição. Isso criava um estranhamento e às vezes um prolongamento. Se passava uma pessoa correndo, eu, Frederico e Luciana Fróes, que trabalhava conosco, saíamos correndo junto dessa pessoa, a ultrapassávamos e, de repente, parávamos. Somente ela continuava a correr. Criávamos estratégias de realçar o que estava acontecendo ali. Quando fomos apresentar no festival, o festival fez aquilo que acontece em muitos deles: mata a coisa viva. Acabou-se por produzir um círculo onde era somente reta, interrompeu o fluxo que era a gasolina da peça. Tivemos que criar estratégias para aquele público se dissipar. A peça não aconteceu. A peça aconteceu antes e depois do público do festival. Mas aí acordamos para isso, percebemos que havia esse mundo. A peça seguinte volta a lidar com o que está acontecendo na rua, que é: “Dormimosesmosaqui”, a outra se chamava: “No meio do caminho”. Essa peça fizemos em uma praça na qual as pessoas dormiam, eram pessoas

invisíveis, os mendigos. Pegamos essa ação dos mendigos e colocamos na vertical. Então, fazíamos sinal de pegar ônibus [gesto de dormir em pé] e dormíamos. Parávamos e dormíamos.

Mais adiante, fiz uma peça chamada “Aqui enquanto caminhamos” a convite do “Festival Alcantara” juntamente com o “Festival Panorama”. Nesta peça fazemos uma caminhada em silêncio dentro de um elástico branco. O público só tem uma opção para essa performance, que é participar dessa caminhada em silêncio dentro do elástico. O elástico vai ganhando forma por onde vamos caminhando e, também submetidos pela dinâmica instaurada pelo próprio grupo em termos de ritmos, velocidades, comunicação com o exterior, cuidado com o elástico, cuidado com as pessoas. Se tem uma pessoa que caminha mais lento, se tem uma criança, se tem um cachorro dentro como o grupo reage? Essa foi a grande peça que abriu a minha percepção para as materialidades vigentes na cidade. As implicações do plano urbanístico, as implicações das convenções sociais, as implicações das diferenças sociais, das questões socioeconômicas, das questões de gênero – tem um grupo que tem mais mulheres, tem um grupo que tem mais homens –, implicações das relações de poder, de relações de inclusão e exclusão, questões raciais, questões de diferença de faixa etária, então, a caminhada se tornou um reagente. Na medida em que ela ia reagindo às coisas que íamos encontrando, arquiteturas, seus usos pelo hábito e também por esses planos que mencionei: urbanístico, político, etcétera... Hoje em dia, o que seria fazer essa caminhada dentro de uma pandemia e dentro do recrudescimento de uma direita, de repressão, de constrangimento da liberdade de expressão?

Figura 2 - “Aqui enquanto caminhamos”, de Gustavo Ciríaco e Andrea Sonnberger, Lisboa, junho de 2005



Fonte: imagem fotográfica de autoria de José Luiz Neves (Acervo do artista)

Milene Duenha: Dentro dessa primeira questão você já trouxe um pouco uma discussão que eu gostaria de ampliar que é: como as questões da ideia de público (aquilo que é público e espaço público) apareceram para você? E sobre o que é da ordem do político? No “Aqui enquanto caminhamos” há uma estrutura, um modo de organização, por exemplo: todas as pessoas entram no elástico e vão percorrer um espaço na cidade, mas deve haver algumas restrições do tipo: tempo de caminhada, percurso, enfim, como você articula isso? Como a questão vai operando no seu trabalho e como você vai descobrindo e desdobrando? Como se dá a descoberta desses modos?

Gustavo Ciríaco: Em relação a “Aqui enquanto caminhamos”, essa é uma peça muito emblemática nesse sentido porque ela faz a transição, de fato, das minhas peças, do meu olhar para o espaço público, do espaço público, mas “privado” do teatro para o espaço externo. Essas peças que eu citei antes, nelas não havia a menor intenção de irmos para o teatro, elas eram mesmo ligadas à materialidade do lugar, mas em “Aqui enquanto caminhamos”, curiosamente havia, no seu início, essa preocupação de ela ser mais uma peça do que uma intervenção, não era uma ação performativa no espaço – como eram as duas outras peças –, ela tinha um tempo, uma duração mais específica. Havia uma estrutura que implicava o início, meio e fim. [Havia também] algumas coisas como a minha presença e a presença da Andrea Sonnberger – minha parceira nesse trabalho, pois é um projeto feito em coautoria. Pensávamos: como levamos essas pessoas como é meu tônus muscular, como eu des-invisto no meu tônus muscular para que, no meu ato, não se veja a promessa de uma performance, dessa ordem do performativo. A caminhada que gerava a performatividade, mas não era o modo e sim as condições de. Enfim, foi uma peça em que ficamos nos atentando à retidão ao tônus e, no fim, não se tratava de nada disso [risos], era justamente “desaparecer” [destaca com a voz]. Estar ali, vendo, mas não olhando para trás, não tomando conta. Curiosamente como Andrea morava na Alemanha, tem uma palavra que surgiu, e que eu nem imaginava que pudesse surgir. O Hitler era chamado de *Führer*, aquele que lidera, aquele a quem você segue. [Nessa peça fazemos] uma caminhada na qual as pessoas não sabem para onde elas vão, porque não revelamos para elas a trajetória, o fim da caminhada. Faz parte não dizer, uma vez que se costuma pré-ver, pré-estar, pré-experienciar, ir na experiência do mapa. Você segue uma pessoa, [e isso] faz pensar: o que eu sou? A que você segue? Essas explicações políticas foram surgindo à medida que aprendíamos com a peça.

Em relação às outras peças que eu havia feito, tem uma provocação do Cristophe Wavelet em uma das residências que aconteceram no “Festival Panorama”, situação na qual ele pergunta sobre qual a minha relação com a modernidade brasileira. Isso foi uma provocação. Fez-me pensar: nossa como é que eu dialogo com a história, com a modernidade brasileira? Porque uma chave de acesso à entrada no contemporâneo é saber como lidamos com o moderno nos nossos países, na história da arte. A outra provocação dele foi, na verdade, a apresentação de um autor francês, o Jacques Rancière, “A partilha do sensível”, que é a compreensão do compartilhamento do sensível, do fato de você contribuir para que algo seja partilhado, nos termos que ele está ali para ser compartilhado, e que não necessariamente se trata de uma partilha na mesma instância. É porque estou em uma

instância diferente da sua que aquela circunstância é possibilitada: é porque sou performer e você espectador, sou cliente e você caixa do banco, que a circunstância da partilha acontece. Partilha do sensível que nos permeia e que nos atravessa. Isso, a partilha do sensível, o sensível na instauração desse aqui-agora, junto das experiências citadas aqui faz o político chegar [no trabalho], nessa relação de co-agência: no perceber o que acontece, enquanto acontece, nas suas materialidades múltiplas de movimento, de percepção, do passo. É algo da minha personalidade, uma vez que gosto de notar, ou como Fernanda Eugenio – que é uma parceira de trabalho – traz: o reparar, o parar de novo, o notar. A outra coisa é o “Viewpoints”, que é um sistema de improvisação desenvolvido por Anne Bogart – ao qual eu tive acesso através do Diretor Enrique Diaz e da Mariana Lima no Coletivo Improvado e do João Fiadeiro através do método de “Composição em Tempo Real” –. Esses são métodos que me ajudaram a perceber as diferentes instâncias das materialidades que eu atravesso, e daí a configuração política nas minhas peças, a qual passa pela partilha do sensível, pela percepção da construção de um aqui-agora e pela a construção de ficções. E [além disso, tem] a minha formação em Ciências Políticas, a minha relação com os contratualistas, [Charles de] Montesquieu, [John] Locke, o interesse em saber como é que se estabelece o contrato social. Ultimamente estou lendo bastante [Jean-Jacques] Rousseau, “O Contrato Social”. A coisa do contrato foi surgindo a cada peça, um laboratório de descobertas.

André Sarturi: O Fausto Ribeiro⁴ me contou um “causo”: disse que quando vocês estavam em Montevideo para apresentar um dos trabalhos, houve a situação de uma greve dos servidores do teatro. Como você lida com a questão da política, essa que entendemos no campo mais convencional (ou institucional) e a política dentro do campo do poético, como se dá esse cruzamento?

Gustavo Ciríaco: A política ligada à conjuntura ligada à acordos, à trabalho você que dizer não é?

André Sarturi: Sim.

Gustavo Ciríaco: No caso de Montevideo, estávamos lá para apresentar um trabalho chamado “Entre cães e lobos” que faz parte da trilogia que inclui “Gentileza de um gigante”. Eles [os servidores do teatro] estavam fazendo o que eles chamam de “paro”. Eles param por 2 horas para demonstrar a presença deles, ou seja, eles ameaçam, param e, a partir da última hora, você corre, monta tudo e apresenta. Na primeira peça [que apresentamos no festival], tivemos que mudar tudo na última hora e correr para outro teatro que funcionava por outro regime. Os técnicos do festival fizeram outra montagem – duas montagens no mesmo dia – para conseguirmos apresentar a peça. Na outra ocasião nós havíamos montado tudo e, cinco minutos antes, houve essa mesma situação: vamos parar. Nesse caso foi seríssimo porque eles utilizaram a situação de um festival independente, com uma dificuldade de existir, então não houve uma reunião de esforços, não nos elegeram como cúmplices, mas como vítimas, para ter sua ação mais visível. Nesse caso, a eficácia política do gesto deles se perdeu. Todos sentiram, mas não convocou. Houve uma burrice estratégica, porque é

⁴ Fausto Ribeiro é artista e doutorando pelo Instituto de Artes da Unicamp. Participou de alguns trabalhos com Gustavo Ciríaco.

muito mais forte fazer isso com eventos de grande porte, ou ligados a figuras políticas, por exemplo: vai ter tal concerto com esse político lá e vamos fazer juntamente com os músicos.

A política tem várias instâncias, mas há uma que é de equilíbrio de forças, de par-tido [reforça a divisão da palavra], de tomar partido, de juntar interesses, reforçar interesses, o jogo da polis, da relação, de como você junta outros e potencializa os diferentes interesses através da união. Isso é inerente à política. Não há política sem jogo de interesses, par-tido, blocos que se juntam. É a possibilidade disso que faz a política, mas também de o jogo de interesses não estar acima do democrático. A diferença no meu trabalho é que eu não trabalho a política tematicamente ou em relação às circunstâncias que estão acontecendo. Tem alguns trabalhos em que talvez isso se evidencie mais, por exemplo: “Aqui enquanto caminhamos”, é uma peça extremamente política. Ela pode não tratar de política, mas ela é inerentemente política, porque ela lida com um grupo que não se conhece, que caminha junto em silêncio, e que gerencia o estar junto. Tem as pessoas que não querem se tocar, que querem se destacar em relação ao grupo, tem outras que não querem estar dentro do elástico, não querem seguir a ninguém. Às vezes é o adolescente. Às vezes é o diretor do teatro, ou da galeria. Às vezes é o rico. Ele não quer estar naquela foto. É porque ali se explicita a estrutura que está em jogo, tem certa exposição, mas ele [ao mesmo tempo] percebe também a dimensão do veto.

O veto é um dos principais poderes no regime presidencialista. Em uma família, quando você decide dar poder de voz aos filhos, uma das primeiras coisas que a criança utiliza é o poder de veto. Ela grita: “Não! Não!” O “não”, ela reconhece muito rapidamente. Reconhece o poder que emana do dizer “não”. Nas peças, a política não está como tema. Eu não vou falar sobre o Bolsonaro, não vou falar da política brasileira ou da política [institucional]. No entanto, dentro dela há mecanismos que criam lucidez, diz sobre quem somos, o que utilizamos para dialogar com os outros, como vemos os outros. Ela vai estar lá. Então, não há uma discussão da política como conjuntura, mas mais da eleição de protocolos, percepções, contratos. Há assuntos, por exemplo que me afetam, me puxam, que me tiram de mim, como: a questão indígena; as cosmogonias diferentes como as ameríndias; a ecologia; a injustiça social me afeta muito, mas nas minhas peças eu lido com isso através da poesia. Utilizo a poesia como ferramenta política. Tem uma peça futura que eu quero fazer que é “O amanhã de ontem”, que vai se inspirar em dois educadores: Friedrich Frauber, criador dos jardins-de-infância e o Paulo Freire, conhecido pela “Pedagogia do Oprimido”. A ideia é a de potencializar o conhecimento que cada pessoa já tem.

Milene Duenha: Como é o nome?

Gustavo Ciríaco: “Amanhã de ontem”, que é hoje [risos].

Milene Duenha: Eu gosto muito dos nomes dos seus trabalhos, eles produzem uma síntese incrível.

André Sarturi: Aliás, há uma crítica [positiva] muito forte do seu trabalho que se refere à escolha dos nomes.

Gustavo Ciríaco: Não foi sempre, mas, cada vez mais, eu gosto de escolher um título. Gosto muito de notar, de anotar o que se fala. Eleição do nome tem a ver com o encantamento. Há grupos aborígenes australianos e neozelandeses que percebem a morte como encantamento, a maior parte das mortes é resultado de encantamento, trata de uma morte proferida. Se você falar algo assim: você é horrível, quero mais que você morra, por exemplo, a pessoa vai definhar e vai morrer. Ela pode ter quatorze anos, ela pode ter sessenta. Então, há uma força no encantamento das palavras e eu acho que a poesia tem esse encantamento. O encantamento pela poesia veio antes da escolha das palavras e isso foi me contaminando. Eu fui gostando mais de ler poesia. Escolher um nome, nomear, é muitas vezes para mim a primeira parte de uma construção.

Milene Duenha: O nome já aparece como um convite a se ingressar no campo do poético. Quando você aceita o convite, acessa o que ali contém – que inclui essa lógica do político –, não trata a ideia de política como instituição ou tema, mas nas relações, como se vivencia no corpo. É interessante pensar isso como dança, como se vivencia a política em nós. Vivemos isso o tempo inteiro, mas não temos essa percepção de modo tão evidente.

Gustavo Ciríaco: Isso.

André Sarturi: Dentro do campo do poético, parece caber a questão da seleção dos espaços de criação. Gostaria de saber um pouco sobre como você seleciona os espaços? E também saber como você lida em condições diversas, como em situações que você já citou e a mediação com as instituições.

Gustavo Ciríaco: A escolha do espaço passa também pelos agentes que ocuparam/ocupam esse espaço. O fato de ele nos escolher também. A Luciana Lara, coreógrafa de Brasília e que eu chamo de minha irmã contextual, com quem eu tenho muita afinidade no encantamento pelo espaço público – sabendo que ele é construído, não é dado, mas constantemente instaurado, negociado –, ela diz uma coisa assim: Você vai lá para um espaço descampado, parece que não é de ninguém, começa a fazer alguma coisa [breve pausa]. Vai surgir o dono do lugar. Não o dono de papel passado, mas aquele senhorzinho dono do território. Aquele é o território dele, da jurisprudência dele, e você terá que lidar com ele, mesmo que seja uma jurisprudência daquela hora. Às vezes pode ser uma criança também quem define que ali é seu espaço [imita esse personagem]: “O que você está fazendo aqui? Estou te achando estranho”. Como um cão que ladra até o fim da quadra. Então, essa relação com espaço se dá de modo a não tratá-lo como amorfo, não vivido, mas como já ocupado. A minha escolha dos espaços passa por uma série de coisas. É claro que tenho muito apreço pela arquitetura, pela construção formal do espaço. A estética arquitetônica me atrai, mas me atrai o que acontece nesse espaço, sua vitalidade e pelo que eu posso fazer. Se esse espaço não tiver vida, o que eu for fazer nele pode estar somente ligado a um jogo formal. O espaço contém também muitas camadas, incluindo as camadas da história. A eleição do espaço passa por uma diversidade de coisas que eu consigo reconhecer, perceber ou intuir, pois também há muitos limites, ainda mais se a relação é com uma cultura sobre a qual você não tem muito conhecimento. Por exemplo, você

vai para o Vietnã – como fui com a Fernanda Eugenio para um projeto relacionado a *site specific*, o projeto “City Labs” –, e muita coisa você não entende, como o motivo de uma lixeira estar voltada para a rua, e não para a calçada, mas em seguida vai percebendo. Então, a escolha do espaço começa por esse mistério também. Vou percorrendo o espaço e, na medida em que vou descobrindo esse espaço, vou tomando decisões. Tem um aspecto da etnografia que está também no trabalho que eu faço com a Fernanda Eugenio. Temos essa relação com a antropologia, que tem essa dimensão do observar, anotar, tentar perceber para além daquilo que aparentemente é, ou você pensa que é, porque, obviamente, utilizamos nosso campo de referências. Tem uma parte da antropologia, que é a etnografia – que é o levantamento de tudo o que você pode levantar em termos numéricos, quantificáveis, qualitativos, que são possíveis de desenhar –. E que é um processo no qual você realiza muita negociação para descobrir mais sobre a cultura, sobre os contextos os quais você está estudando. Na parceria com Fernanda ela traz a ideia de etnografia como performance situada. Na minha prática já havia algo de entender o trabalho do antropólogo, pois na minha prática eu não tinha realizado isso, pois estava nas Ciências Políticas, mas tínhamos muitas coisas em comum.

Figura 3 - “Cortado por todos os lados, aberto por todos os cantos”, de Gustavo Ciríaco, (IMECC –UNICAMP) Campinas, junho de 2017



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Maycon Soldan (Acervo do artista)

André Sarturi: No trabalho chamado “Cortado por todos os lados, aberto por todos os cantos”, realizado na Unicamp em 2017, foram selecionadas diversas obras artísticas da história do teatro e da dança do Brasil, que foram homenageadas numa apresentação em espaços urbanos no Instituto de Matemática e Computação Científica daquela instituição [IMECC – UNICAMP]. Como você lida com a questão das diversas memórias sobrepostas neste trabalho (memória artística brasileira; memória do próprio espaço; memória dos artistas criadores envolvidos). Até faço uma ponte com o que você falou antes que é como você lida com a modernidade, e isso foi possível de perceber nesse processo do qual eu também fiz parte.

Gustavo Ciríaco: Ótima pergunta. O processo que tivemos do “Cortado” em Campinas foi único. Primeiro, eu tive um período alargado no processo que me permitiu debruçar no fundamento desse projeto. Eu tomei a liberdade de mapear [referindo-se ao aspecto da história], fiz entrevistas com a Claudia Guimarães, professora de História da Dança do Departamento de Dança da Unicamp, e com outros artistas para entender que peças fariam sentido nesse contexto: Campinas, uma cidade do estado de São Paulo. Depois, pesquisei com vocês as histórias relacionadas ao teatro que os haviam impactado. No projeto em Campinas eu tomei a liberdade de fazer esse mapeamento de quais foram as peças mais marcantes, de teatro e de dança, nos últimos 30 anos, junto com as memórias de cada participante. Eu estava interessado em saber o que havia marcado a ida ao teatro. Depois quando eu trago esse projeto para Portugal, ele muda totalmente de contorno. Embora eu tenha feito várias entrevistas com várias pessoas sobre quais seriam esses espetáculos que haviam lhes impactado em Campinas, com várias pessoas, das mais diversas experiências, limitadas ou expandidas de teatro e de vida de espectador. Em Lisboa, eu entrevistei pessoas que eram figuras-chaves do teatro e da dança e, curiosamente, as peças que essas pessoas elegeram não eram necessariamente as melhores peças dos últimos trinta anos de cultura lisboeta [exemplifica]: era uma peça na qual havia uma vendedora de balas que, em determinado momento, o espetáculo vai começar, e ela entra e se torna uma trapezista; ou outra em que uma atriz olha para uma criança e fala o texto para essa criança, e ela se vê sendo endereçada pela atriz, e [acontece a] quebra da quarta parede. Essa é uma peça que ela viu quando eu tinha 12 anos no subúrbio de Lisboa. Aquela peça, talvez, tivesse todas essas qualidades, mas não necessariamente era uma peça fundamental na história do teatro de Lisboa. Então, eu fui confrontado com isso: as melhores peças não eram as peças mais marcantes na história do teatro, na história dos espetáculos, um divisor de águas. Resolvi, então, investir no que as pessoas haviam descoberto na dança e no teatro, e menos na história do teatro e da dança. Houve uma grande mudança aí. No entanto, tenho ainda muita vontade de fazer o “Cortado” nos moldes relacionados à história do teatro e dança. Se o COVID passar e se tudo der certo, vamos fazê-lo em algum Sesc.

Voltando à questão do político, fazer isso seria interessante agora, a história da dança e do teatro é muito presente para as pessoas que fazem, mas ela ainda está muito ausente para as demais pessoas, deveria ficar mais presente, é muito importante o teatro e a dança terem sua

história reconhecida e difundida no Brasil como ferramenta política. “Rei da vela” apresentado hoje tem tanta força, quanto na ditadura, e como teve na origem daquele texto. Ele precisa ser feito e precisa ser reconhecido. Se assistirmos “Rei da vela” veremos todos aqueles personagens. O “Cortado” estaria aí, nessa relação de memória compartilhada.

Figura 4 - “Cortado por todos os lados, aberto por todos os cantos”, de Gustavo Ciríaco, (IMECC –UNICAMP) Campinas, junho de 2017



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Maycon Soldan (Acervo do artista)

André Sarturi: Você está falando bastante sobre memória e composição. Gostaria de saber como você trata a questão da autoria nos seus processos de criação? Como você entende essa proposição dos artistas, como elas entram, como entra o seu trabalho? E vou aproveitar para juntar mais uma questão: qual é o papel do público [espectadores] nesse processo de composição e o que você entende como composição nesse contexto?

Gustavo Ciríaco: Autoria. Bom, para mim é muito claro o desenho conceitual nas peças. Esse é meu primeiro investimento. Por mais que haja elementos que me inspirem, eu pergunto o que eu estou desenhando, o que estou propondo nessa peça? Esse desenho pode ser tão presente, quanto possibilitador de liberdade. Quando trabalhamos no “Cortado” cada um [dos performes] ficou um pouco responsável pela realização de sua memória, e eu dava-lhes espaço e ia dirigindo. Era um trabalho que tinha uma perspectiva educativa. Estávamos dentro da universidade, então, era importante que eu fosse uma espécie de mentor. Era importante oferecer as condições para vocês

perceberem por onde aconteciam algumas decisões, quais eram as decisões centrais do projeto para [as coisas] convergirem. Algumas pessoas me desafiam dentro do conceito e me fazem pensar até que ponto é o desenho que determina tudo. Até que ponto o desenho pode e deve ir e até que ponto ele não deve ir para que ele possa acolher. O que eu trabalho [nesse sentido] também me ajuda a perceber quem vai ser um possível espectador. Ele [o performer] é um primeiro espectador, logo depois deles, os participantes. São as pessoas que estiverem ali, o faxineiro, o iluminador, o técnico, a gerente, o namorado que alguém que veio e está ali esperando passar o tempo. Ao entender como o trabalho acontece com essas pessoas é que eu entendo o trabalho. As parcerias vão surgindo daí. Existem alguns momentos em que os limites de autoria, de poder, podem surgir. Em peça de formatura, por exemplo, isso é uma questão. Outro exemplo é quando o foco não é o trabalho, é utilizar o trabalho em favor de um determinado contexto. Então, se você tem um ator de quarenta anos de casa, que já tem uma imagem construída, o que ele vai fazer ali tem implicações que não estavam no desenho do projeto, mas que eu vou ter que lidar, porque faz parte de entender o meu eleitorado, e com a possibilidade de não dar certo de aquele desenho não seguir, de o foco não ser na peça ou, às vezes, o foco das duas partes pode estar na peça, mas não em como se entende aquela peça.

Milene Duenha: Parece-me que tem a dissolução mais evidente de alguns limites, do tipo: se abre mão de uma lógica de direção para pensar a lógica de proposição, começa a se deslocar os limites entre o que é [atribuído ao papel] do público e aquilo que é a proposição. Você implode esse lugar. Não há aquele que assiste com tanta distância – como se uma distância fosse mesmo possível –. O que você propõe vem, de cara, implodir essas barreiras [entre espectador e artista]. São posições diferentes, porém em relação fluida.

Gustavo Ciríaco: Totalmente. Elas não podem ser muito rígidas, pois tem uma coisa que é a escolha. Tem o pacto, o contrato. Dentro do contrato para mim, mais do que a obrigação, o que interessa é o desejo. Tem que ter desejo. O desejo é capaz de tornar o ator mais amador em um incrível performer. O público também, se há uma situação do tipo: colocaram-me aqui para assistir isso e se não gostar eu vou embora, faz-me lembrar do veto: o “não”. Essas proposições são móveis, em diálogo, conversacionais, mas também há um perigo, elas podem falhar redondamente pelos mais diversos motivos.

Milene Duenha: Quanto mais maleabilidade, mais as coisas são postas em risco. Não há o que assegure, por mais que você elabore pense os caminhos, sempre tem algo que escapa.

Gustavo Ciríaco: Uma frase da Camille Claudel: “há sempre alguma coisa de ausente que me atormenta”. E outra frase, que eu também gosto muito e que faz um contraponto, é a que está no filme “Querelle” do Jean Genet em que a madame canta: “todo homem mata aquilo que ama”. Isso é para mim a relação que você tenta dissecar demais, aquilo que você gosta de fazer pode se tornar uma espécie de problema também.

Milene Duenha: Vamos falar desse risco de morte? Como você trabalha bastante com a noção de paisagem e de arquitetura, que paisagens o horizonte de 2020 revelam do seu ponto de observação/afetação? O que vai aparecendo para você como realidade, mas também como possibilidade de articulação nesse campo da arte e do poético?

Gustavo Ciríaco: O que se revelou para mim, de modo muito forte, é o que está perto, bem perto: os espaços da casa, a busca pelo sol, as materialidades, o que você convida para sua casa, o que você não quer que entre na sua casa. O dentro e o fora ficaram muito fortes também, um fora ameaçador amedrontador, um campo radioativo, e no dentro a necessidade de segurança, de saber que ele não está sujo, de que não está infectado. Eu comecei a plantar. A dimensão da coisa que cresce. Ver de perto o que tem acontecido e, ao mesmo tempo, o longe, muito longe. O meio não existe. Primeiro, como todo artista, eu pensei: pronto: como é que eu vou fazer o que eu faço? Peça interativa, teatro, o tocar, a sedução do aqui-agora. Então, comecei a fazer um projeto com pessoas que estão muito longe: uma pessoa que está em Uganda; outra que está em Berlim; outra que está em Buenos Aires; outra que está em Santiago; outra que está em Macaé; outra que está em Almada, aqui do outro lado do [rio] Tejo. Essa relação da distância está presente.

E sobre o espaço público, essa nova normalidade é, na realidade, o novo diferente porque há a questão do onde você come, com quem você fala, em que distância você fala, como você anda pela rua, de quem você quer ficar perto, quem você tem que evitar. Eu não vejo isso como uma possibilidade de restrição apenas, mas como possibilidade de expansão da matéria, a matéria da dança, mas não necessariamente a matéria da dança indo para o cinema ou para vídeo. Eu acho que tem coisas aí. Tenho feito aulas de dança por vídeo e o *feedback* é incrível, porque obriga-se a olhar o aluno por um quadrado deste tamanho [faz gesto de tamanho pequeno com as mãos], então, eu consigo ver [detalhes]. Não há o constrangimento do que é o meu olhar passar pelo seu corpo diante do seu olhar. Para mim, há coisas muito grandes acontecendo. E coisas muito horrorosas também. Todo mundo está com a imagem, está captando todo nosso material. É possível perceber como se age e reage. O espaço público precisa considerar a morte. Não estamos considerando a morte, estamos considerando o morto, não a possibilidade da morte.

Milene Duenha: Aqui no Brasil, nem o morto, não é?

André Sarturi: [em tom irônico] E daí? Não é?

Gustavo Ciríaco: A morte tem o velório, o lamentar, o compartilhar o luto. É um processo não só de desligamento e de possibilidade de continuar, mas é um processo de aprendizado. Você aprende com o nascimento e você aprende com a morte. Sobretudo, a respeito da dimensão humana. A performer criadora alemã Siegmund Zacharias, com quem eu tenho prazer de ser colega de curso em Amsterdam (um curso para artistas interessados em realizar um doutoramento prático em artes), ela escreveu um texto para falar sobre a volta ao teatro. Ela fala que essa volta do teatro tem que ser junto com a aceitação da morte, da morte na pandemia, mas também da morte daquele

mundo que nós conhecíamos, daquela experiência de teatro que nós conhecíamos, daquela ação com o público, com aquele teatro com aquela programação específica.

Aqui em Portugal, os teatros tem uma programação que delinea o que vai passar naquele teatro, que experiências o seu público vai ter e, por conseguinte, qual a história da arte, do teatro e da dança será inscrita nessa cidade. Muitos deles [teatros] ficaram tomados por reprogramar, por fazer o melhor para que a volta fosse o mais próxima possível do que era, ou seja como se nada tivesse sido perdido. No entanto, foi perdido. Você vai entrar em um teatro e a ideia de morte vai estar lá com você, porque você pode pegar vírus dentro de um teatro, alguém pode pegar vírus por você – você pode estar veiculando a morte de alguém, ser responsável por cessar a existência de outra pessoa –. Junto com isso, a possibilidade de você perder pessoas que você tem, que te acompanham na sua biografia, que acompanha a história da arte, a história do teatro. Isso não está sendo considerado. É quase como se precisasse ter um aviso: “Esse espaço mata” ou “Esse espaço te dá vida”. Curiosamente, as palavras mais usadas ultimamente são: morto e *live*. Há inúmeras pessoas fazendo *Lives* no *Instagram*, no *Facebook*. E morto, sobre quantos morreram, a informação sobre a quantidade de mortos.

Milene Duenha: Talvez haja a necessidade de um tempo para a acomodação de tudo isso, desse tipo de morte, de viver um pouco esse luto. Porque, às vezes, parece haver um imperativo para, de repente, criarmos. Agora vamos fazer teatro na TV, agora a gente tem que se virar com o que tem para sobreviver na arte, para dar aulas, mas tem algo do tempo, o tempo de voltar a plantar para ver um pouco de vida e encontrar algo que te devolva a respiração naquele momento para depois sair olhando o mundo e percebendo o que é possível. Isso tem contaminado o que você está pensando sobre continuidade no seu trabalho?

Gustavo Ciríaco: Sim, estou pegando a onda como todo mundo, levamos um “caixote”, “engolimos areia”, E é claro que tem essa imediatez, porque tem a sobrevivência, mais do que a sobrevivência financeira, a sobrevivência de futuro. Eu tinha uma peça toda encaminhada para a qual iria tentar os apoios e estreiar no ano que vem, mas o modo de acontecer essa peça está todo impossibilitado que é: residência, viagem internacional, dividir quarto. É criação para público em teatro. Como se faz? Em cada lugar que vou apresentar eu fico duas semanas isolado, ninguém sai do hotel? Quando voltar, duas semanas também? A primeira coisa foi pensar: vou ter que lidar com tudo que é de uma pandemia, que é próprio, e com a morte de quem você ama. Por outro lado, me fez apostar para fora do meu campo. Estou fazendo um projeto que é uma coleção de instalações que vão buscar resgatar, traduzir, transduzir, transportar, uma experiência marcante de paisagem de alguns artistas que têm uma poética espacial, singular. É um trabalho de instalação: Artes visuais, Arquitetura, Música. Não necessariamente coreografia. Comecei fazer o projeto que, de cara, me coloca em outro lugar, exige outros conhecimentos, outras parcerias, autorias, diversas camadas de autorias. O artista que partilha comigo a experiência e juntos tentamos pensar como a experiência pode acontecer em outros termos, junto com a equipe que vai trabalhar comigo para

realizar concretizar e reajustar essa experiência. A relação com os parceiros institucionais para os quais eu tenho que explicar e tornar o projeto receptível. De repente, na quarentena eu mudei de campo. Passei por jardineiro, padeiro, cozinheiro, mas em termos profissionais eu comecei a deixar aflorar, desenhar, pintar, montar maquetes. Hoje eu inauguro uma instalação nos Açores, tudo feito remotamente, ou seja, enviei para eles a imagem da maquete, as orientações e eles buscaram modos de concretizar. É tudo muito excitante como possibilidade, mas tem que bater, tem que ir, tem sorte, mas também tem que fazer. Então, tem a imediatez, a busca por fazer alguma coisa, mas também é necessário ter tempo para poder entender o que isso pode ser.

Para mim, a pergunta é mais forte nos projetos que eu sabia fazer do que nos projetos que eu não sabia fazer. Esses são mais fáceis porque eu estou em descoberta, talvez mais inocente. O encanto nessa parte do sensível tem outros corresponsáveis. E eu dependo da assunção deles de que o mundo não é mais o mesmo, e que tem implicações. Talvez, não terá uma peça linda ali acontecendo, mas o campo ali acontecendo. Talvez, seja melhor eu não convidar aquele grupo maravilhoso da França, que faria aquela diferença no contexto local, se metade dos atores no contexto local vai ter que desistir daquele campo artístico. Talvez, seja melhor não gastar o dinheiro com aquele grupo e usar esse dinheiro para criar outras ações que criem sim um lastro de existência, de existência mesmo: vida e morte. Esse tema, as pessoas não estão entendendo ainda, elas não estão ligando programação com vida e morte, simbólica e real.

Milene Duenha: Tem alguma coisa que você gostaria de dizer e que não contemplamos nas perguntas?

Gustavo Ciríaco: Sim, tem uma coisa do espaço. É muito fácil a gente pensar que ele é fixo, mesmo na sua diversidade. Seja porque aquela calçada é cuidada por uma determinada pessoa, ou porque o modo de transitar nela está de acordo com determinadas regras sociais. Acho que existe nessa possibilidade do uso do espaço, não apenas a facilidade do uso daquilo que existe no lugar, mas o surgimento daquilo que não existe, não existiria e, talvez, nunca existirá. Isso tem a ver com a criação de erupções, com força de erupção. A erupção surge e destrói, não tem como você ficar incólume. Esse momento pede por atos extremados. Que sejam extremados não por serem radicais, mas porque conseguem construir novos referenciais: fortes o suficiente para permanecerem e flexíveis o suficiente para não ficarem incólumes. Muitas dessas séries de ficção científica do tipo “Star Wars”, “Star Trek”, na verdade, não são ficções científicas. Se fossem, não estariam na ficção, mas no exterior, na história, naquilo que torna o futuro, futuro. Se não me engano, é em um romance chamado “A Terra Imperial”, de Arthur C. Clark, que se vê isso [nos conta a história do romance, mas não vamos revelá-la para não darmos *spoiler*]. A ficção científica não é ficção científica porque tem foguete, XPTO, mas porque deflagra o pertencimento de época do leitor, e a cisão desse com aquela ficção, é esse poder de cisão de uma boa ficção científica que a arte pede, o poder de conseguir fugir à nossa própria época, e de lançar uma coisa não que seja pautada pelo nosso tempo, mas

principalmente por aquilo que não deveria ser. Para mim, esse é um desafio. [Canta um trecho da música de Chico Buarque “O que será? (À flor da terra)”]:

“O que será que será
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurando em versos e trovas”.

Recebido em: 10/08/2020

Aceito em: 20/08/2020

4 RESENHAS CRÍTICAS REVIEWS



4

RESENHAS CRÍTICAS

REVIEWS

Arícia de Oliveira Machado em *Provocações e inspirações nas arquiteturas fílmicas* apresenta uma resenha crítica do livro *Arquiteturas Fílmicas* (2016) escrito pelo arquiteto, realizador e professor Fábio Allon. O livro apresenta conformação monolítica e se estrutura em doze divisões, com introdução, cinco capítulos e considerações finais. A presente resenha aponta ideias pertinentes desenvolvidas no livro sobre a relação entre cinema e arquitetura e nas análises das chamadas arquiteturas fílmicas dos sete filmes abordados pelo autor. A ideia é destacar os principais pontos buscando inspirações para os processos de criação dos espaços da ficção e da realidade.

Em *As teias da cacofonia em redes*, Everson Luiz Oliveira Motta, apresenta uma resenha crítica do livro *Cacofonia nas redes*, edição organizada por Lúcia Santaella, publicada em 2018 pela Editora da PUC-SP (EDUC) e contendo 188 páginas e 11 capítulos.

E, finalmente, Francisco Benvenuto Gusso em *Ensaio sobre humanidades, cultura e arte*, apresenta a resenha crítica do livro *Humanidades, Cultura e Arte*, edição organizada por Giovanna Adriana Tavares Gomes, publicado em 2019 pela Editora Atena, contendo 292 páginas. O referido livro possui 25 capítulos escritos por diversos autores e coletivos de pesquisadores, especializados em diferentes áreas como música, teatro, artes visuais, cinema e educação.

PROVOCAÇÕES E INSPIRAÇÕES NAS ARQUITETURAS FÍLMICAS

Arícia de Oliveira Machado¹

Sobre ALLON, Fábio. *Arquiteturas Fílmicas*. Curitiba, PR: Encrenca: 2016, 206 pp, ISBN 978-85-68601-05-1



RESUMO: Trata-se de uma resenha crítica do livro *Arquiteturas Fílmicas* (2016) escrito pelo arquiteto, realizador e professor Fábio Allon. O livro apresenta conformação monolítica e se estrutura em doze divisões, com introdução, cinco capítulos e considerações finais. A presente resenha aponta ideias pertinentes desenvolvidas no livro sobre a relação entre cinema e arquitetura e nas análises das chamadas *arquiteturas fílmicas* dos sete filmes abordados pelo autor. A ideia é destacar os principais pontos buscando inspirações para os processos de criação dos espaços da ficção e da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Arquitetura; Sociedade; Realização fílmica.

ABSTRACT: This is a critical review of the book *Architectural Films* (2016) written by the architect, director and professor Fábio Allon. The book has a monolithic structure and is divided into twelve divisions, with an introduction, five chapters and final considerations. This review points out pertinent ideas developed in the book on the relationship between cinema and architecture and in the analysis of the so-called filmic architectures of the seven films addressed by the author. The idea is to highlight the main points seeking inspiration for the processes of creating spaces for fiction and reality.

KEYWORDS: Cinema; Architecture; Society; Filmmaking.

¹ Mestra em Ecologia e Evolução (2015). Mestranda do Programa de 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). Vinculada à linha de pesquisa 2: processos de criação no cinema e nas artes do vídeo. E-mail: aricuca@hotmail.com

O livro se propõe à expor relações entre cinema e arquitetura se debruçando sobre sete filmes sem deixar de mencionar outros mais brevemente. O autor aponta características, faz análises e relações investigando o papel narrativo da arquitetura nos filmes e a influência do cinema na arquitetura e na forma como esta é percebida e assimilada pelas pessoas.

Os filmes abordados são: *Asas do Desejo* (1987), *Meu Tio* (1967), *Playtime* (1958), *O Show de Truman - O Show da Vida* (1998), *Metrópolis* (1927), *Blade Runner - O Caçador de Andróides* (1982) e *Dogville* (2003). Dessa forma, o livro pode ser dividido em dois momentos, um primeiro momento de ambientação cujo principal foco é relacionar arquitetura e cinema e um segundo momento que vai evidenciar tais relações refletindo sobre elas nos sete filmes. Cada capítulo se desenvolve de uma maneira fluida e frequentemente termina com uma deixa para o que vem a seguir. A linguagem é acessível para os interessados na área, com a explicação e constante referência dos termos presentes.

Na introdução um apanhado geral de estudos que relacionam cinema e arquitetura evidencia interesses incomuns nas duas artes, legitimando-as como artes espaço-temporais. A introdução aborda como cinema e arquitetura se inspiram um no outro e tem um papel influente na apreensão dos códigos e significados pelo público trazidos frequentemente, de um para o outro. O capítulo destaca o papel narrativo e de verossimilhança do cenário e define o objeto de estudo do livro: *A arquitetura fílmica* sublinhada como um dos componentes do que seria o espaço fílmico, uma construção que o legitima seja ela física ou virtualmente construída para tal fim ou já existente e enquadrada pela lentes no processo de filmagem.

O capítulo seguinte intitulado *A Arquitetura como agente fílmico*, aprofunda as relações entre arquitetura e cinema. O capítulo é dividido em três partes, subcapítulos, o que torna a assimilação do conteúdo mais didática. A primeira, intitulada: *Aspectos técnicos: Os condicionantes do Espaço Fílmico* foca na linguagem cinematográfica, abordando as unidades e os procedimentos de um filme, sempre objetivando o papel de cada unidade e procedimento na construção espacial fílmica e fazendo relações com a construção arquitetônica.

O autor não só consegue localizar o leitor quanto às unidades de um filme, mas o desperta para relações diversas entre elas e outras artes, mais frequentemente a arquitetura. Dentre as relações temos as do plano fílmico com as vistas de um projeto arquitetônico e as da montagem de uma sequência fílmica com o trajeto percorrido em uma construção. Tais colocações nos provocam para pensar a construção do espaço a partir da montagem e o estabelecimento de um trajeto, percurso, como uma narrativa.

Na segunda parte: *A ficção arquitetônica: Tempo, Espaço e Narrativa* o autor retoma algumas ideias do subcapítulo anterior, dessa vez sob uma perspectiva mais voltada para arquitetura, com arguições sobre como a experienciamos. O autor traz colocações de Grigor Murray que destaca as construções sendo constantemente moldadas pelo olhar do visitante e desenvolve a ideia dialogando com afirmações de Hugo Munstemberg, Francis Vanoye, entre outros autores. Nesse subcapítulo

percebemos o quão importante é a bagagem cultural de quem está visitando uma arquitetura ou assistindo um filme na forma como percebe o espaço.

O subcapítulo: *O Imaginário Fílmico: O espaço representado e a Ilusão de Realidade* desenvolve articulações entre os processos fílmicos e arquitetônicos sublinhando o papel do desenho nas projeções da obra de ambas as áreas. Assim, é revelada a importância dessas projeções para refletir discursos arquitetônicos e fílmicos. O tópico se desenvolve para significação dos espaços urbanos pelos filmes e reflete sobre a ideia de realidade no cinema confrontando o realismo defendido por André Bazin e o Formalismo de Serguei Eisenstein. Iniciamos um percurso que analisa a arquitetura fílmica de sete filmes em que as ideias expostas até então serão sublinhadas e aplicadas.

No capítulo *Dando Asas à Realidade - O presente refletido sob o céu de Berlim* se debruça sobre o filme *Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders para refletir sobre o papel da cidade na narrativa e sua ressignificação pelo filme. Na obra experimentamos uma Berlim sob perspectivas diferentes, a cidade é recortada conferindo qualidades plásticas aos quadros fílmicos, que nos aproximam da experiência vivida pelos seus personagens. O autor elege espaços da cidade significantes na narrativa e discorre sobre o papel de cada um deles nela. Percebemos que os espaços podem adquirir significados metafóricos que vão além ou através do seu passado ou sua memória. Assim o autor articula conceitos de realismo no cinema trazendo autores como André Bazin e Siegfried Kracauer para falar da estética do espaço e agregar a seleção da realidade recortada pelo enquadramento, que assim, transforma o espaço real em arquitetura fílmica. Lemos ainda neste capítulo sobre o papel do Neorealismo na forma como opera a arquitetura e o espaço fílmico em uma narrativa indo de encontro às teorias de um cinema realista.

O capítulo termina voltando-se às potencialidades plásticas das arquiteturas fílmicas para revelar o interior dos personagens citando o cinema expressionista e o período mudo do cinema. Anuncia-se, na sequência, a abordagem de uma arquitetura com intervenções ou manipulações que objetivam sua desfamiliarização e sua recriação a serviço da narrativa.

No capítulo *Mãos de Tesoura* o autor inicia abordando dois filmes de Jacques Tati: *Meu Tio* (1958) e *Playtime* (1967), ambas obras refletem sobre o advento da cidade moderna. Mais especificamente em *Meu Tio*, temos um bairro tradicional contraposto à um bairro moderno que são descritos e comparados pelo autor do livro, Allon levanta discussões sobre o espaço público *versus* o privado, o ambiente funcional, a ordenação e indução de comportamentos no projeto arquitetônico, entre outros.

Sobre *Playtime* o autor faz importantes articulações entre as arquiteturas do filme remetendo à cidade impessoal e ao urbanismo racionalista. O subcapítulo expõe vários pensamentos da arquitetura para analisar ambos filmes de Jacques Tati. É interessante nos atentar que os dois filmes realizados no final dos anos 50 e 60 reforçam uma preocupação da época externada sob uma arquitetura fílmica.

Se as arquiteturas fílmicas dos dois filmes de Jacques Tati foram projetadas para o filme e boa parte construídas em estúdio, no filme *O Show de Truman - O Show da Vida* (1998), *Seaheaven* é uma cidade com ares artificiais e cenográficos, mas encontrada e recortada de uma cidade existente: *Seaside* na Flórida. O autor faz neste capítulo uma análise bastante crítica da ideia de “Vila ideal” propagada pela corrente *New Urbanism*, Novo Urbanismo, partindo da cidade *Seaheaven* do filme e indo para os empreendimentos do mundo real, como os *Alphavilles* disseminados no Brasil. O autor orienta para reflexões sobre a ideia de uma cidade extremamente regulada e vigiada apontando para características propagadas por tal conceito urbanístico como a exclusão social, e a evasão da realidade.

No capítulo *Cidades do Amanhã* temos a primeira parte, *O Déjà Vu do futuro em San Angeles*, que nos induz à pensar sobre o papel da arquitetura na projeção de uma organização urbana e social embasada pelo *zeitgeist* contemporâneo à realização ou concepção da obra fílmica. É abordado aqui um futuro no qual projetamos arquiteturas que espelham preocupações e desejos de uma época. O autor começa tratando do filme pioneiro à ressaltar a arquitetura como expressiva de um futuro distante.

Metrópolis (1927), aponta uma estrutura social e reforça a atmosfera opressora pela sua visualidade imponente e sombria que é garantida pela sua *arquitetura fílmica*. O autor discorre ainda sobre construções marcantes que imprimem o avanço tecnológico de uma sociedade e a miscigenação cultural. Em seguida, temos a discussão sobre a conformação espacial apresentada no filme *Blade Runner - O Caçador de Andróides* (1982), cujo papel narrativo e valorização no filme o autor destaca. Com a descrição das características da megalópole do filme, San Angeles, há uma interessante reflexão sobre sua configuração urbana e seu papel na narrativa e atmosfera do filme. O autor não se limita apenas às questões urbanísticas como destaca ainda outros objetos do filme que revelam sobre o pensamento de uma sociedade. Ele elenca elementos que passam ideias como miscigenação, consumismo e manipulação de identidade. Aqui é sublinhado o papel do cinema na assimilação da arquitetura pelo público, ajudando este a entender a conformação social de sua época e região. É relevante nesse capítulo a influência do cinema nas arquiteturas do presente e do futuro, pensando que as construções de um futuro imaginado imprimem os anseios de uma época e se fazem importantes para se pensar a sociedade do presente.

O último capítulo, *Cão Bravo* analisa e interpreta o espaço concebido para o filme *Dogville* (2003) de Lars Von Trier. É interessante que esse filme feche as análises das arquiteturas fílmicas no livro, pois se trata de uma arquitetura despida como sugere o nome do seu subcapítulo: *Despindo o Espaço*. Assim, percebemos, que ao longo do livro, partimos da arquitetura fílmica construído pelo recorte do real, caminhamos para sua reconstrução física em filmes a serviço de uma sátira ou outra característica da narrativa, seguindo para sua reconstrução em futuros imaginados, e para terminar abordamos a arquitetura desnudada, completamente fora do realismo nesta última análise.

Neste último capítulo o autor começa descrevendo o espaço do filme, constituído de uma planta baixa de uma pequena vila em tamanho real, riscada no chão de um estúdio. Os espaços delimitados são compostos por poucos móveis e objetos. A autor discorre sobre a importância dessa arquitetura na narrativa e atmosfera do filme, onde nada passa despercebido, mas também como essas marcações no chão, respeitadas pelos personagens revelam códigos e ações artificiais em uma sociedade ou povo. Ainda no capítulo, o autor retoma a ideia de realismo no cinema colocando essa arquitetura como uma provocadora desta noção. O capítulo nos faz pensar na importância das intervenções e subversões da realidade para evocar de fato as relações reais escondidas ou maquiadas.

Refira-se por fim, que esta resenha ao fazer um atravessamento das principais abordagens, articulações, análises e críticas presentes no livro *Arquiteturas Fílmicas*, considera-o como um material de reflexão disciplinarmente diverso e original, que contribui para o debate acadêmico e artístico sobre as relações entre arquitetura e cinema.

O livro se faz fonte provocadora e inspiradora para a realização audiovisual e conceituação de espaços e fundações da ficção e da realidade.

REFERÊNCIA

ALLON, Fábio. **Arquiteturas fílmicas**. Curitiba, PR: Encrenca, 2016.

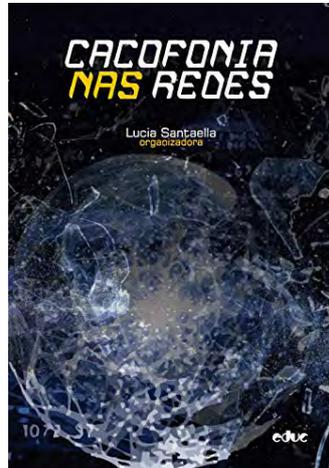
Recebida em: 02/07/2020

Aceita em: 20/08/2020

AS TEIAS DA CACOFONIA EM REDES

Everson Luiz Oliveira Motta¹

Sobre SANTAELLA, Lúcia (Org.). *Cacofonia nas redes*. Curitiba, PR: Editora da PUC-SP (EDUC), 2018, 188 pp, ISBN 978-8528306156.



RESUMO: Trata-se de uma resenha crítica do livro *Cacofonia nas redes*, edição organizada por Lúcia Santaella, publicado em 2018 pela Editora da PUC-SP (EDUC) e contendo 188 páginas. O referido livro possui 11 capítulos.

PALAVRAS-CHAVE: Cacofonia; Internet; Fake News.

ABSTRACT: This is a critical review of the book *Cacophony in the networks*, na edition organized by Lúcia Santaella, published in 2018 by Editora da PUC-SP (EDUC) and containing 188 pages. That book has 11 chapters.

KEYWORDS: Cacophony; Internet; Fake News.

Na união das ideias e desejos do grupo de pesquisa Sociotramas nasce a temática deste livro. Esta obra suscita o arejamento das ideias que borbulharam no ano de 2017, em relação a três palavras – *fake news*, bolhas filtradas e pós verdade surgida em seus encontros. Sua organizadora Lucia Santaella, reúne em onze capítulos, autores em um mix de palavras fazendo surgir o tema central desta obra na busca da identificação da “**Cacofonia nas redes**”

No primeiro capítulo intitulado “*Da biblioteca de babel aos labirintos discursivos*” Lucia Santaella, traz o aprofundamento das questões de funcionamento das redes sociais, busca o entendimento do tipo de uso que as redes proporcionam e os tipos de perfis cognitivos, psíquicos

¹ Doutorando em Educação e Currículo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Educação e Novas Tecnologias (UNINTER-PR). Bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Graduado em Pedagogia na (UNINTER-PR) e Bacharel em Design de interiores (UNICESUMAR-PR). Tem experiência na área de Gestão da Educação, Artes, Design, Tecnologia e Marketing Educacional, diluindo o conhecimento de forma interdisciplinar STEAM, na modalidade de ensino a distância como um ser A/R/Tográfico. E-mail: soneve@gmail.com

e sociais que redundam na “cacofonia nas redes”. O perfil cognitivo dos usuários são sistematizados em três tipos de leitores: O contemplativo – lê livros; O Movente – leitor de imagens em movimento; O Imersivo – Que navega em nós e conexões informativas. A autora ainda acrescenta O ubíquo - em estado de prontidão, equilibra-se em dois espaços, físico - que se desloca e o informacional - que transita na rede apenas com o toque dos dedos. Movendo sua experiência de escritora diz que “ler online não é a mesma coisa que ler no sentido tradicional da palavra” (p. 18), ao situar este perfil em uma época onde as tecnologias nos programam para sermos continuamente interrompidos ao navegar no ciberespaço e “são impelidos a executar e desenvolver perfis específicos de subjetivação, batizado pela autora de “imediaticidade intempestiva” que diante da multiplicidade de acessos e relações gera cacofonia das redes. Conclui-se que o acúmulo informacional gerado por *gadgets* não deve ser nossa futura dependência e que ao mesmo tempo que eles criam as novas habilidades, novos formatos de leitura necessárias, pois ao invés de ciscar (dedilhar) entre fragmentos com diversas mídias e formas textuais de forma aleatória, a autora pede uma volta à fruição do conhecimento em seu formato contemplativo de leitor, a fim de retomar a leitura imersiva e contemplativa juntando dois perfis para potencializar suas ações e discursos.

“*Dúvida: Antídoto contra a cacofonia nas redes*”, é o segundo capítulo de autoria de Thiago Mittermayer e Lúcia Santaella, juntos descrevem a ideia de cacofonia nas redes, que circunscreve um território de multiplicidade de dados armazenados, por vezes dissonantes entre si, sendo um reflexo “hiperdimensionado da quantidade gigantesca de informação digital” (p. 23). Em uma imersão pelas obras de Vilém Flusser, os autores investigam o conceito de Pós-história, que colabora com o estado de caos gerado da cacofonia nas redes. Para Flusser, a Pós-história não é o fim da história, como muitos dizem, mas sim externo ao contexto de história do ocidente. Assim, a Pós-história não deixou de existir, a história é mutável, vendo nela “uma vela que auxilia a iluminar a neblina da cacofonia (p. 28). Já o conceito dúvida para os autores, tem o intuito de encontrar um novo senso de realidade no campo da filosofia. A dúvida cartesiana como “uma procura de certeza que começa por destruir a certeza autêntica para produzir a certeza inautêntica” (p. 29). Sendo o primeiro passo da dúvida tratada como uma fé e não como certeza de algo, pois “as certezas originais postas em dúvida nunca mais serão certezas autênticas”. E entrelaçando os conceitos de intelecto e pensamentos, tem-se no segundo um campo de dúvidas que comporta os pensamentos, aqui a dúvida tende a estimular o pensamento. O primeiro, o intelecto, junto ao pensamento são inseparáveis e na junção dos dois há o pensamento completo, mais significativos. Por fim, ter a dúvida faz o pensamento agir em possibilidades de defesa, como um antídoto, que se defenderá da turbulência que se instala pela cacofonia. Em meios turbulentos os autores concluem que: “nunca foi tão importante pensar e ter curiosidade para conferir os fatos” (...) “somos humanos, e ao mesmo tempo programamos os dados tanto quanto somos programados por eles” (p. 33-34).

Clotilde Perez, escreve o terceiro capítulo, *“os sentidos da cacofonia nas redes: desarmonia e ambiência criativa”* e persegue a busca de sentido da cacofonia. Partindo do seu estado etimológico de palavra como desarmonia (desafinar), busca possibilidades de dar à palavra características positivas. Exemplificando a proliferação de memes no meio digital, Perez apresenta sua origem de manifestação na comunicação das redes com criação instantânea e disseminação voraz. Ao levar sentido e mensagem nas redes de forma humorística, os memes se alastram rapidamente, configuram *“como uma ambiência criativa pelas rupturas e diferenças, e podem abrigar, “a poesis, uma vez que quebra a estabilidade e a previsibilidade”* (p. 45) na forma de comunicar. Aproximando do seu entendimento a metáfora correlata a Eufonia (harmonia, equilíbrio, estabilidade), a Polifonia (multiplicidade de vozes), a Sinfonia (harmonia na perspectiva coletiva) e Afonia (perda ou ausência de voz) - este último a autora pondera que se tome cuidado para não perder a voz nas redes sociais, fazendo surgir a Eufonia ao possibilitar o encontro com iguais na rede social e digital. Para a autora é justamente na junção de tecnologia e pessoa que há dissonância e há maior risco nas redes sociais quando o humano perde o sentido.

No quarto capítulo, *“cacofonia e polifonia na web vs a materialização multidimensional”* do fenômeno a autora Kalyinka Cruz-Stefano acredita que os seres humanos estão perdendo a razoabilidade na internet, utilizando dos meios digitais para proliferarem uma cacofonia, por vezes errônea, como *fake news*. Para pontuar a discussão, a autora aproxima o pensamento complexo de Edgar Morin, entendido como o potencial de desenvolver a criticidade com o intuito de romper paradigmas. Por meio da teoria de Materialização Multidimensional do Fenômeno (MMF) busca responder porque *hater* e *neo-haters* se manifestam barbarizadamente no Ciberespaço alimentando falsos e maus comportamentos que se alastram rapidamente. Assim, o MMF vem ser uma ferramenta para o exercício do pensamento complexo, a fim de entender os comportamentos de razoabilidade, com o outro.

Marcelo de Mattos Salgado em seu quinto capítulo, denominado *“Cacofonia digitais e o pensamento pós moderno”*, investiga os fenômenos destoantes na comunicação digital provocados pela Polarização. Lugar onde pessoas insistem em reforçar ideias predominantes de segregação e ideologização em ambientes digitais. O autor afirma que na internet existe um *“grupismo”* onde as pessoas se isolam cada vez mais, e faz necessário por um filtro para as informações e possibilidade encontradas em excesso nas redes digitais. Objetivando a ideia de criarmos cada vez mais uma percepção da realidade, não apenas esboçada por nossas crenças. Tendo nas redes redes sociabilidade (Facebook e Twitter) a intensão de intensificar a pulverização imediata de mensagens. Aumentando as conturbações geradas no dessincronismo nas redes digitais, *“que cheira muito mal e provoca a muitos – que defeca figurativamente nas relações sociais, ou que apresenta o esgoto das mesmas* (p. 63).

Já no sexto capítulo *“Dissonância cognitiva, produção de estranhos, cacofonia: até onde o pensamento disjuntivo nos trouxe”* de autoria de Patrícia Fonseca Fanaya. Dada as constantes transformações e complexidade gerada nas redes que findam em contraversão de cacofonia, principalmente no que tange a desigualdade em relação a crescente globalização e a dissonância cognitiva que se divide em crenças e valores distintos e pessoais. Na teia da complexidade trazida por Edgar Morin (2011, p. 5-6) *“é a palavra problema e não uma palavra solução”* a qual carrega uma carga semântica de incerteza. O fenômeno globalizado de conexões, não é apenas de ordem econômica, ou uma *“oposição aos padrões do primeiro mundo”* (HARARI, 2015, p. 395), elas são inerentes a todos os contextos. Tangenciando isso, as tecnologias digitais e moveis a serviço da comunicação são importantes para união do coletivo. Visto que nessa relação haverá sempre excesso de versões e contraversão. Fatos que tem colocado todos em um estado constante de perturbação, confusão e desinteresse juntos a uma falta de alteridade culminam em dissonâncias. Na sociedade este estranho produz o seu próprio espaço que *“desmascaram a frágil artificialidade de qualquer divisão entre território”* (p. 87), fazendo surgir mais dissonância cognitiva, produção de estranhos e cacofonia, que *“ecoam nas redes humanos, em forma de atritos crescente de todas as espécies”* (p. 88). Assim, necessita-se criar formas em que o deslocamento das tecnologias se adapte ao deslocamento móvel do ensino mais tradicional, minimizando assim o pensamento disjuntivo.

Cilene Victor e Willis Guerra, no sétimo capítulo intitulado *“Crise humanitária: entre a invisibilidade e a cacofonia digital”* a fim de refletir a questão de crise humanitária, a exemplo dos refugiados, na cacofonia digital, levam o leitor junto a uma aproximação dos lugares que constantemente necessitam de atenção. Os autores atribuem essa atenção da mídia, que por características próprias usa seus critérios de noticiabilidade, apenas para o que realmente merece atenção na mídia de massa. Essa característica é desenvolvida pelo texto com a intenção de atribuir a alta pluralidade de informação gerada na internet, apropria-se dos termos cunhados por Bruns (2005) *producers e users*, ao *shipá-los* torna-se *producer* que vão reproduzir, divulgar e contextualizar conteúdo. As notícias existentes em uma dinâmica de *gatwkeeping* e *gatewhatching* confere a visibilidade e discutibilidade as pautas previamente selecionadas pela mídia. Desfocando ou focando-se do assunto principal de dar visibilidade aos lugares afetados. *“O jornalismo tem sido a rota de fuga para os estragos provocados pela cacofonia digital”* (p. 112). Criando uma espécie de seletividade de notícias na internet, onde o ser humano egocentrista esquece e deixa de lado os assuntos crise não apenas pela sua invisibilidade, mas também por deixar de discutir assuntos importante.

“Solidão interativa em redes sociais: excitação e isolamento” é o nome do oitavo capítulo dos autores Fabio de Paula e Ana Maria Di Grado HesseL que aborda a relação da web e a solidão onde *“o ciberespaço aproxima indivíduos ao mesmo tempo que lhes impõe um exílio conectado e, também, vigiado”* (p. 117). Tal afastamento na rede faz surgir um vazio, com a solidão surge o declínio das capacidades cognitivas e surgimento de demências. Com a velocidade crescente das comunidades

virtuais nasce as “Sociopatias digitais” como um comportamento antissocial e a empatia, que nas redes sociais são de fácil acesso. E o ser humano neste caso dá a sua imaginação um olhar mais apocalíptico conectado às suas emoções. Com isso a necessidade de “ampliação da consciência individual e o surgimento de uma consciência coletiva que circula em bytes tropeça – e cai – dentro do nosso corpo” (p. 122) ou seja, surge uma solidão interativa que alimenta o narcisismo e modos de manipulação no Ciberespaço, transformando a identidade do sujeito de forma incompleta. Portanto, a solidão interativa se alimenta de comportamentos sociais e antissociais que acompanham nossas relações.

Patrícia Margarida Farias Coelho e Hermes Renato Hildebrand, juntos, escrevem o nono capítulo, “*Ghosting e Mooning: rompimentos de relacionamentos na internet*”. Ao pesquisar dois *app’s* de relacionamento, nas redes sociais, o Tinder e o Hppn. Dois aplicativos que fazem com que seus usuários sejam mostrados em uma vitrine para serem consumidos. Esse modo de comportamento tem mudando a forma que os usuários relacionam-se um com o outro. Para os autores *Ghosting* refere-se a deixar de atender algum no celular quando esse te liga, sem nenhum motivo aparente, Já *Mooning* é explicado quando você não quer mais atender alguém, vai lá e clica no símbolo da lua do celular para não ser mais perturbado. A diferença entre eles é que o *Ghosting* a pessoa quer desaparecer da vida de alguém e *mooning* “a pessoa não quer que o outro tenha notícias dela, mas quer continuar recebendo notificações daquela pessoa bloqueada” (SANTAELLA, 2018, p. 40). A somatização de problemas de ansiedade é demonstrada nessas duas características quando a pessoa que utiliza destes aplicativos e perde seu “objeto de desejo: seu paquera” na cacofonia ao avesso se caracteriza neste estudo com novas tendências de amores líquidos.

O décimo capítulo escrito por Maria Collier de Mendonça, denominado “*a comunicação das marcas na era da cacofonia nas redes*”. A autora pesquisa a relação do consumidor com as mídias e as marcas, revisitando conceitos de publicidade e suas relações com o público. Observando a mudança mundial na forma de propagar mais o consumo. Ela relata que produtos antes pequenos, e esquecidos, com o advento da internet guiaram-se por portas onde só entra grandes marcas para competir entre elas. Ao mesmo tempo que pequenas marcas ganham notoriedade no ciberespaço por tomar maior proporção maior de visão e publicidade. O pequeno não é mais apenas, o pequeno, ele é competitivo e pode oferecer uma “explosão de variedades” (p. 144) para se vender, mais, por meio de diferentes técnicas, em diversos lugares pela internet. A revolução que se trouxe na publicidade pelas mídias é observada nas estratégias de comunicação, com verbas astronômicas para serem veiculados para a massa. Debater as mudanças cacofônicas nas redes sociais, e observar que não estamos abertos a todo tipo de propaganda e o que ela apresenta, ou que alguns tipos de propaganda não têm a mesma eficiência que no passado. Porque a “propagabilidade também foi definida como o “potencial – técnico científico – de os públicos compartilharem conteúdos por motivos próprios” (p. 150), com ou sem permissão dos detentores dos direitos autorais. Valorando o papel ativo do público que remixa e propaga uma narrativa transmídia ou peça publicitária e faz

ganhar voz. A autora traz o conceito de Cultura *Jamming*, cultura crítica mídias, e invertem os sentidos e intenções originais das mensagens publicitárias” na busca de boicotar ou inverter seu sentido. Ao mesmo tempo que os *Jamming* buscam “desmarcar os sistemas de significação das marcas” (p. 153). Concluindo que para se ter voz em meio a essa cacofonia, é preciso “remixar a retórica publicitária. Isso exige habilidades criativas, tecnológicas, além de bom humor e competências semióticas” (p. 154).

Por fim, diante dessas cacofonias, a atenção dada à segurança pessoal no meio digital, Marcelo Augusto Vieira Graglia, Patrícia Huelsen e Paulo Cacciari, nos demonstra o décimo primeiro capítulo, “Os ataques *hackers* e os ruídos nas redes”. Uma digressão histórica do termo *hacker*, advém do inglês - cortar abruptamente - surgiu na década de 50, no MIT (Massachusetts Institute of Technology) nos Estados Unidos com encontros programados por um grupo de pessoas a fim de “adicionar códigos e acessar sistemas proibidos” (p. 158) dando a ilusão da origem do termo na atualidade como uma cultura transgressiva na internet. No entanto, os autores buscam diferenciar o termo hacker e cracker para desmistificar essa má fama. Onde *Cracker* “é aquele que age com más intenções em um sistema, roubando ou vandalizando dados. Assim, os vilões são os Crackers” (p.158). Os *Hackers* na verdade eram na origem de seus encontros uma forma criativa de diversão. Para os autores os crackers, por inúmeros meios da *dark web*, exploram infinitas possibilidades de atividades maliciosas, com o auxílio da internet das coisas e suas inteligências artificiais. Ao final os autores entrevistam quatro executivos brasileiros, que constatam ser unânime desembolsar investimento para realizar investimentos nas áreas de segurança da informação e segurança pessoal, a fim de diminuir os ruídos ocasionado aos clientes dessa cacofonia *Cracker* que perambula em uma metamorfose viral na sociedade de rede digital.

REFERÊNCIA

SANTAELLA, Lúcia (Org.). **Cacofonia nas redes**. Curitiba, PR: Editora da PUC-SP (EDUC), 2018.

Recebido em: 20/05/2020

Aceito em: 20/08/2020

Francisco Benvenuto Gusso¹

Sobre GOMES, Giovanna Adriana Tavares (Org.). *Humanidades, cultura e arte*. Ponta Grossa, PR: Atena 2019, 292 pp, ISBN 978-85-7247-753-6



RESUMO: Trata-se de uma resenha crítica do livro *Humanidades, Cultura e Arte*, edição organizada por Giovanna Adriana Tavares Gomes, publicado em 2019 pela Editora Atena, contendo 292 páginas. O referido livro possui 25 capítulos escritos por diversos autores e coletivos de pesquisadores, especializados em diferentes áreas como música, teatro, artes visuais, cinema e educação.

PALAVRAS-CHAVE: ensino; memória; arte; cultura.

ABSTRACT: This is a critical review of the book *Humanidades, Cultura e Arte*, edited by Giovanna Adriana Tavares Gomes, published in 2019 by Editora Atena, containing 292 pages. This book has 25 chapters written by different authors and research groups, specialized in different areas such as music, theater, visual arts, cinema and education.

KEYWORDS: teaching; memory; art; culture.

A proposta deste E-book é ir diretamente ao encontro de reflexões fundamentais para nosso tempo, relacionadas à cultura e à arte. A publicação destaca-se pela pluralidade de temas. Trata-se de uma coletânea de vinte e cinco artigos de diferentes autores, sobre variados assuntos dentro das áreas de artes visuais, música, humanidades e cultura, com destaques para temas como educação, violência, ensino, música, dança, espetáculos, desenho e arte contemporânea, entre outros. O livro foi organizado por Giovanna Adriana Tavares Gomes e publicado em 2019 pela editora Atena.

O primeiro artigo apresentado é de autoria de Daniel Souza de Araujo, com o título “*A Vida Pela Flor* como forma de estudos na clarineta: aspectos técnicos e comparativos ao método Klosé.” O autor comenta sobre como muitos dos músicos de banda do Brasil estão espalhados por cidades

¹ Mestrando do Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à linha de pesquisa 2: Processos de criação no cinema e nas artes do vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa Kinedária – Arte, Poética, Cinema, Vídeo (PPG-CINEAV/CNPq). Bacharel em gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) da Unespar/FAP e Desenho Industrial pela PUC-PR. E-mail: franciscogusso@gmail.com

do interior do país, com pouco acesso aos sistemas de ensino direcionados, devido à falta de escolas e conservatórios. O autor compara ainda alguns trechos para clarineta da obra *A Vida Pela Flor* de Joaquim Naegele com trechos dos estudos do método completo para Clarinete de Henry Klosé, comprovando que o estudo dessa obra proporciona a aquisição técnica comparável aos propostos por Klosé.

No segundo capítulo a autora Denise Rocha nos traz um artigo sobre a arte da xilogravura portuguesa no séc. XVI, refletindo sobre a gravura *Auto de Ignês Pereira* (1523), de Gil Vicente. Rocha reflete sobre como a técnica da xilogravura foi utilizada como meio de representação no cartaz da peça *Auto de Ignês Pereira*, além de refletir sobre a iconografia da época e do texto entalhado que acompanha o cartaz, revelando uma relação entre editor, ilustrador e entalhador no processo de criação da peça gráfica.

No terceiro artigo, escrito por Saulo Germano Sales Dallago, refletimos sobre as relações entre a música, a encenação e o papel do mito na construção do espetáculo *A História do Soldado*, de Igor Stravinsky. A partir do ponto de vista da montagem, o autor analisa em comparação a montagem do espetáculo realizado em Goiânia em 2018, tendo como pano de fundo as teorias sobre a Obra de Arte Total, de Wagner.

No capítulo quatro, Eliane Hilario da Silva Martinoff escreve sobre *A Profissionalização de Educador no Ensino da Música*. Neste estudo, a autora busca encontrar os pontos principais no processo histórico de evolução do ensino da música, a partir dos anos 70. É levantada a questão acerca do papel da educação musical nas escolas públicas brasileiras e quais as possíveis consequências para seu ensino na atualidade, adaptando-se a vida escolar servindo além de entretenimento, mas também como ferramenta de ensino.

O capítulo cinco do livro traz o texto *Agressividade e Violência como Forma de Comunicação: a coreografia social do feminino entre nós*, de Beatriz Torres Laranjeira. Partindo da realidade violenta sofrida pelas mulheres no dia-a-dia, a pesquisa de Laranjeira traz à tona a “naturalização” da submissão feminina ao homem. Para comprovar os fatos, a autora analisa quatro peças de teatro que ocorreram na cidade de São Paulo entre 2017 e 2018, que traziam consigo estereótipos sexistas em seu enredo. Os espetáculos utilizados para esta demonstração foram: *As 3 Uíaras de SP City* (2018), *Curare* (2017), *Amigas, pêro no murcho* (2017) e *Flores Vermelhas* (2018).

No sexto capítulo, Melize Deblandina Zanoni apresenta o artigo *As Imagens da Histeria Pela Ótica de Georges Didi-Huberman e A Sobrevivência da Imagem Grotesca no Teatro*. Este texto é parte da tese de doutorado do autor em que investiga e identifica as diferentes técnicas utilizadas no teatro de cunho grotesco. O autor passa por diversos filósofos, de Walter Benjamin a Sigmund Freud, para investigar a sobrevivência da imagem do grotesco na construção da imagem dentro do teatro.

O capítulo sete foi escrito em colaboração de vários autores pertencentes a diferentes instituições de Minas Gerais. O artigo fala sobre o Coral Cênico de *Campus Mucuri*, um projeto de extensão da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) criado em 2016 e que tem como objetivo promover o ensino de técnicas de canto e teatro para alunos discentes, como forma de criar uma forma de inspirar e encorajar os alunos e professores a uma autodescoberta, através da sensibilização e desenvolvimento da criatividade.

No oitavo capítulo do livro, o artigo de Italo Bruno Alves traz uma reflexão sobre *O Desenho Depois do Desenho* e o seu lugar no ensino e na arte contemporânea. Em busca de uma hierarquização da produção do artista, o autor nos traz demonstrações de razões para que processos possibilitem a retomada da dignidade da produção individual do desenhista.

No capítulo nove, a pesquisadora Adriana de Oliveira Tavira, do Instituto de História da UFRJ, apresenta o artigo *Diários: Escritas de Si Como Referência de Identidade*. A pesquisadora analisa os diários das adolescentes Anne Frank, Rutka Laskier e Helga Weiss, todos escritos durante a Segunda Guerra Mundial, para apontar as contribuições desses diários enquanto referência de identidade da Shaoá.

No décimo capítulo a mestrande Ana Lucia Ribeiro da Silva apresenta o texto *Do Ensinar e do Aprender Teatro na Sala de Aula: Criando e Improvisando no Colégio Estadual Odorico Tavares*. A autora traz relatos sobre a experiência com a improvisação teatral como propulsora do processo criativo, como exercício pedagógico nas disciplinas de arte e teatro, destacando a importância no teatro na educação de adolescentes do ensino médio.

No capítulo onze temos o texto da artista visual Mari Gemma de La Luz, denominado *Fotografia em campo expandido - a palavra como parte da materialidade da obra*. A autora analisa o uso das palavras como ferramenta conceitual e estética em relação ao seu trabalho de performance e fotografia, trazendo como exemplo imagens de sua própria pesquisa em arte contemporânea.

O capítulo doze ficou a cargo da autora Giorgya Lima Justy de Feritas, que divide conosco um pouco do seu pensamento sobre a dança com o artigo *Motivação: um retrato do perfil dos alunos do balé popular do Tocantins*. É um estudo sobre como incentivar os alunos através de dezenove questões avaliativas que poderiam ajudar a traçar o perfil dos participantes.

No capítulo treze, temos um artigo sobre matemática e música, escrito por Oscar João Abdonur. Em *Mudanças na relação entre razões matemáticas e intervalos musicais: aspectos históricos/culturais*, o autor procura tratar das transformações estruturais das teorias musicais no período moderno, utilizando-se do termo da “arimetização das teorias de razão” para descrever o processo em que a matemática começa a perder o seu conceito geométrico para assumir uma estrutura semântica distinta.

Capítulo quatorze: *No Horizonte da Palavra: A Poética de Virgílio de Lemos*. A doutoranda em Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, pela UFRJ, Camila de Toledo Piza Costa Machado, escreve sobre o trabalho do poeta Virgílio de Lemos e sua profunda reflexão sobre seu processo criativo.

No capítulo quinze, Raquel dos Anjos Veiga fala reflete sobre *O Ensino da Música na Rede Municipal de Ensino de Belém como Elemento que Emerge da Cultura*. Veiga propõe uma reflexão inicial sobre o assunto com o objetivo de contribuir para o melhoramento da inserção do ensino de Música nas redes de ensino de Belém (PA).

Falando sobre museologia, o capítulo dezesseis da dupla Washington Fernando de Souza e Giovanna Adriana Tavares Gomes nos apresentam o artigo *O Espaço Cultural Goiandira do Couto na Perspectiva de Uso Como Empreendimento Turístico Particular*. Os autores discorrem sobre aspectos do museu de Goiandira, como a situação do acervo, seu papel como empreendimento turístico na cidade, além da importância do seu legado para a museologia e a cientificidade, além de questões relacionadas a sustentabilidade.

O capítulo dezessete foi escrito por um coletivo de pesquisadores do Instituto Federal de Goiás e é resultado de uma pesquisa bibliográfica que fala sobre a ansiedade e pânico durante a preparação de uma performance musical, refletindo sobre a preparação da obra e os problemas em relação ao palco, com o artigo: *O Palco e Seus Problemas: Uma Revisão Bibliográfica Para Diminuir a Ansiedade Pré-Performance e Auxiliar no Estudo de Uma Obra Musical*. O objetivo aqui é encontrar medidas que ajudem a minimizar os impactos psicológicos que eventualmente possam recair sobre o artista prejudicando a apresentação da performance.

O capítulo dezoito também foi escrito por um coletivo, com três pesquisadores da área de Música e Arqueologia da Universidade Federal do Maranhão. O artigo *Os Espetáculos Líricos e a Construção do Gosto Musical das Elites de São Luís da Segunda Metade do Século XIX* traz um estudo que tem como objetivo analisar a importância dos espetáculos líricos do teatro São Luiz na formação da cultura da elite e refinamento da sociedade. Para a realização do estudo foram utilizadas notícias de mais de vinte jornais diferentes, que traziam comprovações relacionadas ao movimento cultural de São Luiz de dois séculos atrás.

O capítulo dezenove, *Para Além do Samba da Legitimidade: Sambistas Fora do Compasso do Estado Novo*, de Alberto Paranhos, o busca levantar uma parte do véu que se manteve sobre as manifestações do “coro dos contentes” durante o período de regime do Estado-Novo, tendo como foco as vozes destoantes dos sambistas da época, que resistiram à ditadura e nunca se deixaram calar.

O vigésimo capítulo: *Questões Relativas à Preservação dos Métodos Construtivos Utilizados Pelo Artista Artur Bispo do Rosário* de autoria de Vanessa Magalhães Pinto, apresenta alguns dos métodos utilizados no processo de conservação e construção de acervo sobre a obra do artista Bispo do Rosário, tendo em vista a complexidade e precividade de alguns dos componentes de suas

obras. A autora suscita algumas questões relevantes diante das práticas utilizadas na conservação-restauração de obras de arte.

O capítulo vinte e um de autoria do Mestre em Música Luiz Henrique Ramos Ribeiro, reflete sobre os *Recursos Técnicos e Expressivos da École de García* na Performance Vocal Moderna. Este trabalho apresenta alguns dos principais conceitos técnicos da École de Garcia em paralelo ao diálogo com autores diversos, devido à sua grande relevância no desenvolvimento de técnicas vocais durante o século XIX. Sem fazer juízo de valores, o autor coloca à nossa disposição informações necessárias que ajudarão na construção técnico-interpretativa do performer.

No capítulo vinte e dois, o doutorando Izaias Euzébio Amâncio nos apresenta o texto *Revisitando Os Lugares da Memória, da História, do Esquecimento: Ricouer, Um Clássico da Historiografia Contemporânea*. Trata-se de um trabalho que procura visitar lugares esquecidos da memória e da história, como no livro de Paul Ricouer. Uma breve análise sobre as três questões epistemológicas trazidos pelo autor: O lugar, a história e o esquecimento.

Falando um pouco sobre cinema, o capítulo vinte e três conta com uma instigante abordagem da autora Andréia Hiromi Toma, sobre o processo de criação da cineasta Dóris Dörrie no filme *Hanami - Cerejeiras em Flor* (2007), e como os estudos de modelagem de roupas cinéticas inspiradas por Rickard Lindqvist e Tomoko Nakamichi contribuíram para a criação do produto final com o filme.

No penúltimo capítulo do livro, *Um Estudo da Comunicação na Performance Musical, As Interações Entre os Participantes* escrito coletivamente por três pesquisadores, tem o objetivo de refletir sobre o processo de comunicações nas performances musicais, utilizando-se das teorias de Seibert, Fiorin, Klein e Bakhtin para entender melhor o papel dos agentes correspondentes para a realização do espetáculo, como o locutor, o autor e o ouvinte.

No último capítulo do livro, o autor Daniel Victor Silva de Freitas, da Secretaria de Estado da Educação e da Cultura (SEEC) do Rio Grande do Norte, nos apresenta o artigo: *Vinte e Cinco Peças de José Ursicino da Silva (Maestro Duda) Transcritas e Adaptadas Para o trombone Solo e Piano*. Este último artigo fala a respeito de um dos mais importantes compositores do Brasil ainda em atividade. Motivado pela análise de vinte e cinco peças do maestro Duda, o autor procura evidenciar a riqueza de suas obras com a intenção de servir de inspiração e ampliação do repertório brasileiro para trombone e piano.

Nestes vinte e cinco capítulos reunidos, temos uma bela visão de algumas questões atuais muito relevantes para a formação do pensamento contemporâneo, da educação artística e cultural. Ao passarmos pelos diversos temas apresentados, percebemos como as diferentes pesquisas se desenvolvem no país acompanhadas de profissionais comprometidos com a valorização na preservação de nossa memória.

A pesquisa em artes persiste, apesar de todos os entraves que vem sofrendo nos últimos anos no país, contando com as vozes de professores, pesquisadores e artistas que ecoam para além dos espaços acadêmicos. Um sensível e expressivo apanhado dessas vozes pode ser encontrada aqui nesta Coletânea, cuidadosamente preparada por Giovanna Adriana Tavares Gomes, trazendo um certo conforto de saber que não estamos sós, quando nos preocupamos a respeito da preservação da pluralidade da arte e da nossa humanidade, nosso maior legado.

REFERÊNCIA

GOMES, Giovanna Adriana Tavares (Org.). **Humanidades, cultura e arte**. Ponta Grossa, PR: Atena 2019.

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 20/08/2020