

ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x (impresso) / ISSN 1983-1005 (online)

ouvirouver	Uberlândia	v. 13	n. 1	p. 1 - 330	jan./jun. 2017
------------	------------	-------	------	------------	----------------

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

EDUFU– Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica
38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br
ouvirouver ISSN 1809-290x
ouvirouver (online) ISSN 1983-1005

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado Profissional em Artes
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE
Cesar Adriano Traldi

Coordenadores dos Programas
Pós-Graduação em Artes / Luciana Mourão Arslan
Pós-Graduação em Artes Cênicas / Luiz Humberto Martins Arantes
Pós-Graduação em Música / Daniel Luís Barreiro
Mestrado Profissional em Artes / Dirce Helena Benevides Carvalho.

Comitê Editorial

Beatriz Basile da Silva Rauscher (Editora Responsável)
Daniele Pimenta
Fernanda de Assis Oliveira

Conselho Editorial Consultivo / Científico

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP - Brasil)
Afonso Medeiros (UFPA - Brasil)
Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP - Brasil)
Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU - Brasil)
Ana Sofia Lopes da Ponte (Universidade do Porto - Portugal)
André Carrico (UFRN - Brasil)
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC - Brasil)
Aparecido José Cirillo (UFES - Brasil)
Arão Paranaaguá de Santana (UFMA - Brasil)
Biagio D'Angelo (UnB - Brasil)
Cesar Marino Villavicencio Grossmann (UNESP - Brasil)
Cleber da Silveira Campos (UFRN - Brasil)
Cyriaco Lopes (John Jay College, City University of New York - USA)

Edson Sekeff Zampronha (Universidad de Oviedo - Espanha)
Elisa de Souza Martinez (UNB - Brasil)
Fábio Scarduelli (UNESPAR - Brasil)
Fernando Antônio Mencarelli (UFMG - Brasil)
Fernando Manoel Aleixo (UFU - Brasil)
Gilson Uehara Gimenes Antunes (UNICAMP- Brasil)
Guillermo Aymerich (Universidade Politécnica de Valencia - Espanha)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)
Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (UFAL - Brasil)
Jônatas Manzolli (UNICAMP - Brasil)

Jorge das Graças Veloso (UnB - Brasil)
José Spaniol (UNESP - Brasil)
Josette Feral (Université Du Quebec a Montreal - Canadá)
Juan Villegas (University of California - USA)
Lilia Neves Gonçalves (UFU - Brasil)
Luciana Del-Ben (UFRGS - Brasil)
Ludmila Brandão (UFMT- Brasil)
Márcia Strazzacappa (UNICAMP - Brasil)
Marco Antonio Coelho Bortoleto (UNICAMP- Brasil)
Margarete Arroyo (UNESP - Brasil)
Maria da Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFU - Brasil)
María Isabel Baldasare (Universidad Nacional de San Martín - Argentina)
Maria Teresa Alencar de Brito (USP - Brasil)
Mário Fernando Bolognesi (UNESP - Brasil)
Mário Rodrigues Videira Júnior (USP - Brasil)
Marta Isaacsson Souza e Silva (UFRGS - Brasil)
Miguel Teixeira da Silva Leal (Universidade do Porto - Portugal).
Patrícia Garcia Leal (UFRN - Brasil)
Paulo José de Siqueira Tiné (USP - Brasil)
Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO - Brasil)
Raúl Minsburg (Universidad Nacional de Lanús e Universidad Nacional de Tres de Febrero - Argentina)
Renato Palumbo Dória (UFU - Brasil)
Ricardo Climent (The University of Manchester - Inglaterra)
Rodrigo Sigal Sefchovich (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - México)
Sandra Rey (UFRGS - Brasil)
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC - Brasil)
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC - Brasil)
Sônia Tereza da Silva Ribeiro – (UFU - Brasil)
Wladilene de Sousa Lima (UFPA- Brasil)

Projeto Gráfico
Paulo Roberto de Lima Bueno (UFU)

Diagramação
Eduardo Warpechowski | Gráfica UFU
Vanessa de Oliveira Soares| Estagiária IARTE

Imagem da Capa e Miolo
Concepção gráfica Marco Pasqualini de Andrade a partir de imagem de Marcelo Camargo

ouvirouver@gmail.com

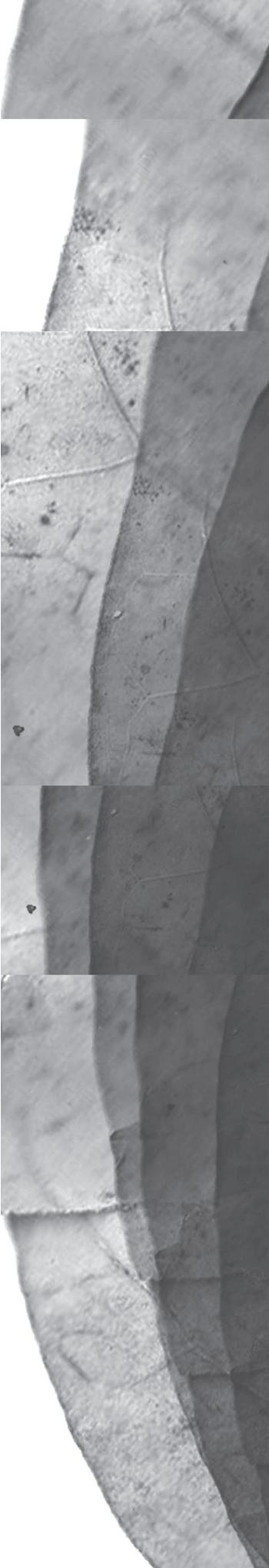
Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica – Bloco 1V 38408-100 – Uberlândia-MG

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOVer ou à Edufu. Proibida reprodução total ou parcial dos trabalhos sem a prévia autorização do editor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

OuvirOVer : revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFU. v. 13, n.1 (2017). Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia, Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 2005-v. Semestral, 2010-Anual de 2005 a 2009. ISSN 1809-290X e (online) ISSN 1983-1005
1. Artes – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Teatro – Periódicos. 4. Artes Visuais- Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes.

CDU: 7(05)



Sumário

Editorial 06

DOSSIÊ

Poéticas e estéticas descoloniais: Artes Cênicas em campo expandido 10
Narciso Telles e Paulina Maria Caon (UFU)

Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global 12

Rustom Bharucha (JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY – ÍNDIA)
Maria Lyra (Tradutora) (UFU)

Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida 24

Mara Lucia Leal (UFU)
Adriana Schneider Alcure (UFRJ)
Camila Bastos Bacelar (UNIRIO)
Maria Thereza Azevedo (UFMT)

Muros (o la socialización amorosa) y iiiGuan Melón!!! iiiTu Melón!!!

Mujeres en la escena latinoamericana decolonial 40

Vivian Martínez Tabares (INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE – CUBA)

Imersão Cristal: Princípios, recorrências e reverberações 48

Ciane Fernandes (UFBA)
Líria De Araújo Morais (UFPB)
Melina Scialom (UNIVERSITY OF ROHMAPTON - REINO UNIDO)
Alba Pedreira Vieira (UFV)

Políticas do espaço: desordem e emergências da performance 66

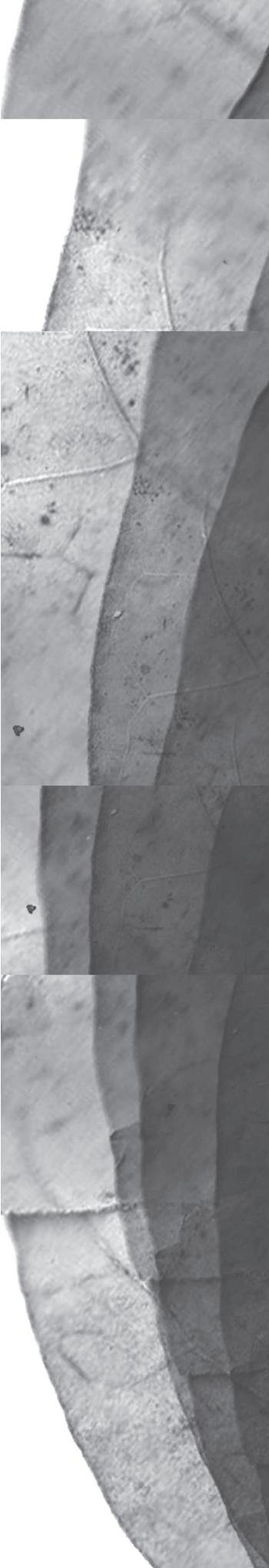
Ines Linke (UFBA)
Eloisa Brantes Mendes (UERJ)
Marcelo Rocco (UFSJ)
Naira Ciotti (UFRN)

A criação da Rede Brasil-Reino Unido em Medicina & Ciência da Dança como um lugar potencial de relações entre pesquisas poético-criacionais 78

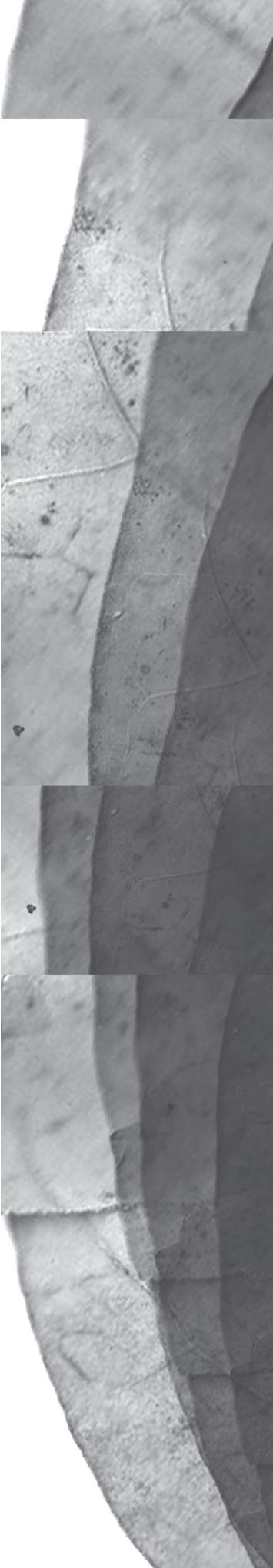
Valeria Maria Chaves Figueiredo (UFG)
Adriano Bittar (UEG)
Alexandre Ferreira (UFG)

Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história 92

Berilo Luigi Deiró Nosella (UFSJ)
Larissa De Oliveira Neves (UNICAMP)
Elen De Medeiros (UFMG)



A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas	106
Renato Ferracini (UNICAMP)	
Charles Feitosa (UFRJ)	
Estudos das ausências nas artes da cena	120
Mariana Lima Muniz (UFMG)	
Alexandre Silva Nunes (UFG)	
Paulo Ricardo Berton (UFSC)	
O Corpo-Encruzilhada como Saber do Sul: Por uma Ecologia de Saberes	
134	
Jarbas Siqueira Ramos (UFU)	
Texto encarnado: uma estratégia de Descolonização	148
Renata Bittencourt Meira (UFU)	
Representação e Ética	162
Narciso Telles (UFU)	
Renato Ferracini (UNICAMP)	
Ana Maria de Bulhões-Carvalho (UNIRIO)	
André Carreira (UDESC)	
Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira	
178	
Bya Braga (UFMG)	
Stephan Baumgartel (UDESC)	
Glaucio Machado Santos (UFBA)	
ARTIGOS	
Exploração tímbrica em composição para timpanos solo	190
Cesar Adriano Traldi (UFU)	
“Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”: a música do Brasil no	
fim do século XIX e início do século XX	202
Silvano Fernandes Baia (UFU)	
Anáfora ou repetição em Música: figura e recurso expressivo	216
Stéfano Paschoal (UFU)	
O Manifesto dos artistas no Salão Moderno de 1942 no RS	232
Úrsula Rosa Silva (UFPel)	
Metodologia de pesquisa da História da Arte para o estudo de obras de	
Salões de Arte da década de 1960	244
Neylane Gonçalves Santos (UFMG)	



Mediações poéticas sobre o corpo gordo de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães 256

Júlia Almeida de Mello (UFRJ)

Traçando diferentes linhas para o balé: perspectivas políticas do movimento do coreógrafo William Forsythe (1949) 274

Rousejanny Silva Ferreira (IFG)

Entre a escrita e a pele: a dramaturgia confessional e a encenação de Angélica Liddell redimensionados em devir 284

Mirela Ferreira Ferraz (UDESC)

TRADUÇÃO

Três micromonólogos de Sebastián Huber 296

Sebastián Huber

Rafaela Acardino (tradutora)(UFES)

ENTREVISTAS

Quando a escultura transborda – entrevista com Carlos Valverde 306

Carolina Felice Bonfim (UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES E ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS VISUELS LA CAMBRE - BÉLGICA)

Entrevista com Renato Mendonça: a Escola de Espectadores de Porto Alegre 318

Olívia Camboim Romano (FURB)

NORMAS PARA SUBMISSÃO 328

Editorial

A revista ouvirOUver atinge, nesse ano de 2017, um importante momento de consolidação de sua política editorial e reconhecimento de suas iniciativas. Buscando divulgar pesquisas relevantes da comunidade artística/científica brasileira e dar visibilidade à produção científica das linhas de pesquisa dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes, o periódico passa a atender aos critérios para o extrato B1 no QUALIS da área Artes/Música na CAPES. Ainda nesse ano se dá a renovação de parte de seu Comitê Editorial e estabelecimento de metas para a gestão 2017-2018, assim como, a ampliação do Corpo Editorial Consultivo.

Em sua edição de número 13 a revista ouvirOUver está organizada em quatro seções. Na primeira apresenta o dossiê temático “Poéticas e estéticas descoloniais: Artes Cênicas em campo expandido” organizado por Paulina Caon e Narciso Telles. O dossiê congrega um conjunto de reflexões, em trabalhos individuais e em co-autoria, de 34 pesquisadores reunidos no IX Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

O congresso, sediado na Universidade Federal de Uberlândia, com atividades neste e em outros espaços da cidade, reuniu, entre os dias 11 e 15 de novembro de 2016, centenas de pesquisadores e artistas, nacionais e internacionais, articulados em discussões e ações que a ampliaram e profundaram suas reflexões a partir dos eixos temáticos propostos pela diretoria da associação: Hibridismos, interdisciplinaridades e práticas interculturais na cena expandida; Epistemologias do Sul na pesquisa em artes cênicas e nas práticas da cena contemporânea expandida; Poéticas descoloniais no espaço urbano/público - ocupações, deambulações, intervenções no espaço urbano/público; Processos de criação em campo expandido – trabalho de campo, imersões, itinerâncias, ações em tempo real; Dramaturgia expandida nas estéticas descoloniais; Artes Cênicas e virtualidade – ciborgues, ações sincronizadas, territórios líquidos na cena expandida.

O dossiê torna-se, assim, um importantíssimo meio para difundir essas discussões e alimentar novas reflexões, tão essenciais como as desenvolvidas no congresso que acompanhamos aqui, nesta universidade.

As demais seções foram compostas por artigos, entrevistas e tradução submetidos às chamadas de temática livre, nas áreas de Música, Artes Visuais e Artes Cênicas e avaliados pelo sistema cego por pareceristas colaboradores.

Na seção artigos, temos três trabalhos da área de Música. O primeiro artigo, escrito por Cesar Adriano Traldi enfoca a exploração tímbrica em composição para timpanos solo. Sublinha que, mesmo os timpanos considerados instrumentos de percussão mais utilizados no repertório orquestral, foram pouco explorados como instrumento solista até a metade do século XX. Busca destacar que tanto a evolução na construção, quanto a performance dos timpanos aliados ao surgimento de novas correntes composicionais no século XX, possibilitaram explorações sonoras inovadoras nesse instrumento. Com o intuito de ressaltar a utilização do timpano como instrumento solo, apresenta uma composição que valoriza a exploração tímbrica deste instrumento, sendo este aspecto o principal elemento composicional. Ressalta o grande potencial sonoro desse instrumento e a importância da pesquisa sonora no processo composicional para instrumentos de percussão.

No campo da musicologia, Silvano Fernandes Baia apresenta a transcrição adaptada de uma palestra proferida a alunos do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia-MG. O foco da palestra expôs uma visão panorâmica da música no Brasil do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX, em especial nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O texto identifica quatro vertentes compostionais, abrangendo desde uma linha mais afinada ao romantismo europeu até os compositores/intérpretes populares não letRADOS musicalmente que começaram a registrar suas invenções após a chegada da gravação mecânica ao Brasil, em 1902. Além disso, faz um recorte dos primórdios do nacionalismo na música erudita brasileira, situando o surgimento da corrente do nacionalismo musical no fim dos anos 1920, considerado uma escola composicional que foi hegemônica até meados dos anos 1960 e observa a relação dos músicos com o Estado a partir da ditadura de Getúlio Vargas. A partir da análise do caráter autoritário do projeto do nacionalismo musical, destaca que a observação de seu aspecto conservador cumpre um papel de resistência às técnicas compostionais surgidas na primeira metade do século XX.

Ainda no campo da Música, Stéfano Paschoal aborda, em seu artigo, a retórica nos aspectos de sua influência na produção literária e a retórica dos séculos posteriores apresentada na obra “Rhetorica ad Herennium”. No âmbito literário, destaca que além das influências da Retórica, considera a música detentora de linguagem própria, distinta e autônoma. Partindo do princípio que são profícus os tratados que buscam demonstrar as relações entre Retórica e Música, enfatiza que este cenário criou o que se pode chamar de “retórica musical”. Nesse sentido, expõe um breve panorama sobre Retórica e Música no século XVII alemão e aponta os aspectos que se evidenciam, em textos musicais diversos, a anáfora. Para tanto, desenvolve uma análise das figuras em música, a anáfora e seus efeitos, estabelecendo uma comparação com a referida obra original. Apresenta a partitura dos trechos analisados.

Os Salões de Artes Plásticas são objeto de pesquisa histórica em dois artigos da área de Artes Visuais. O trabalho de Úrsula Rosa Silva apresenta, em seu recorte, o contexto do Rio Grande do Sul nos anos 1940. Expõe como foi organizado o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas, tendo como base os artigos e o manifesto das artistas publicados no jornal Diário de Notícias. Considera ainda em seu argumento as abordagens históricas sobre a arte e crítica de arte no Rio Grande do Sul, tais como Aldo Obino, Carlos Scarinci e Ângelo Guido.

A constituição dos circuitos artísticos a partir da efervescência que os salões geravam entre artistas, críticos e público, chama a atenção de Nelyane Gonçalves Santos sobre a necessidade de uma ampliação da compreensão das propostas artísticas vistas a partir da materialidade e visualidade das obras. A autora entende que é necessário o desenvolvimento de uma metodologia pautada na análise das obras que compuseram esses eventos. Assim, apresenta em seu artigo, uma proposta metodológica que coloca o desafio da interpretação das obras a partir de seus próprios vestígios e sentidos.

A produção artística contemporânea que tensiona as normas e padrões estéticos é analisada por Júlia Almeida de Mello sob a perspectiva dos projetos poéticos de duas artistas brasileiras: Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Ambas possuem produções autorreferenciais que operam reflexões acerca da corpulência.

Para a leitura dos projetos, Mello considera os escritos de Donna Haraway (2009), Chantal Mouffe (2007), Whitney Chadwick (2001) e André Rouillé (2005), que tratam de gênero, política e práticas artísticas como política.

Na área de Artes Cênicas, a composição e a relação com a *performance* se destacam, tanto na dança quanto no teatro.

Rousejanny Silva Ferreira discute o balé a partir de aspectos da dança e da *performance*, tendo como enfoque a visão de Lepecki sobre linhas políticas na dança e a trajetória de Forsythe junto ao Frankfurt Ballet. Esses entrecruzamentos permitem à autora problematizar elementos de composição, conceitos e questões de recepção do balé na contemporaneidade.

Mirela Ferreira Ferraz parte de “Yo no soy bonita” de Angélica Liddell, considerando o fluxo entre a escrita confessional e a encenação, para tratar da escrita teatral e das novas teatralidades no teatro contemporâneo. Entre as questões discutidas pela autora está a indissociabilidade entre artista e obra como ponto de fuso entre teatro e *performance art*.

Na seção Traduções, Rafaela Scardino nos traz três micromonólogos do argentino Sebastián Huber os quais, apesar de terem sido escritos independentes entre si, fazem parte de uma mesma fase da produção do autor, ligada a uma mudança em sua poética. Os micromonólogos tratam das relações sociais de forma ácida e contundente.

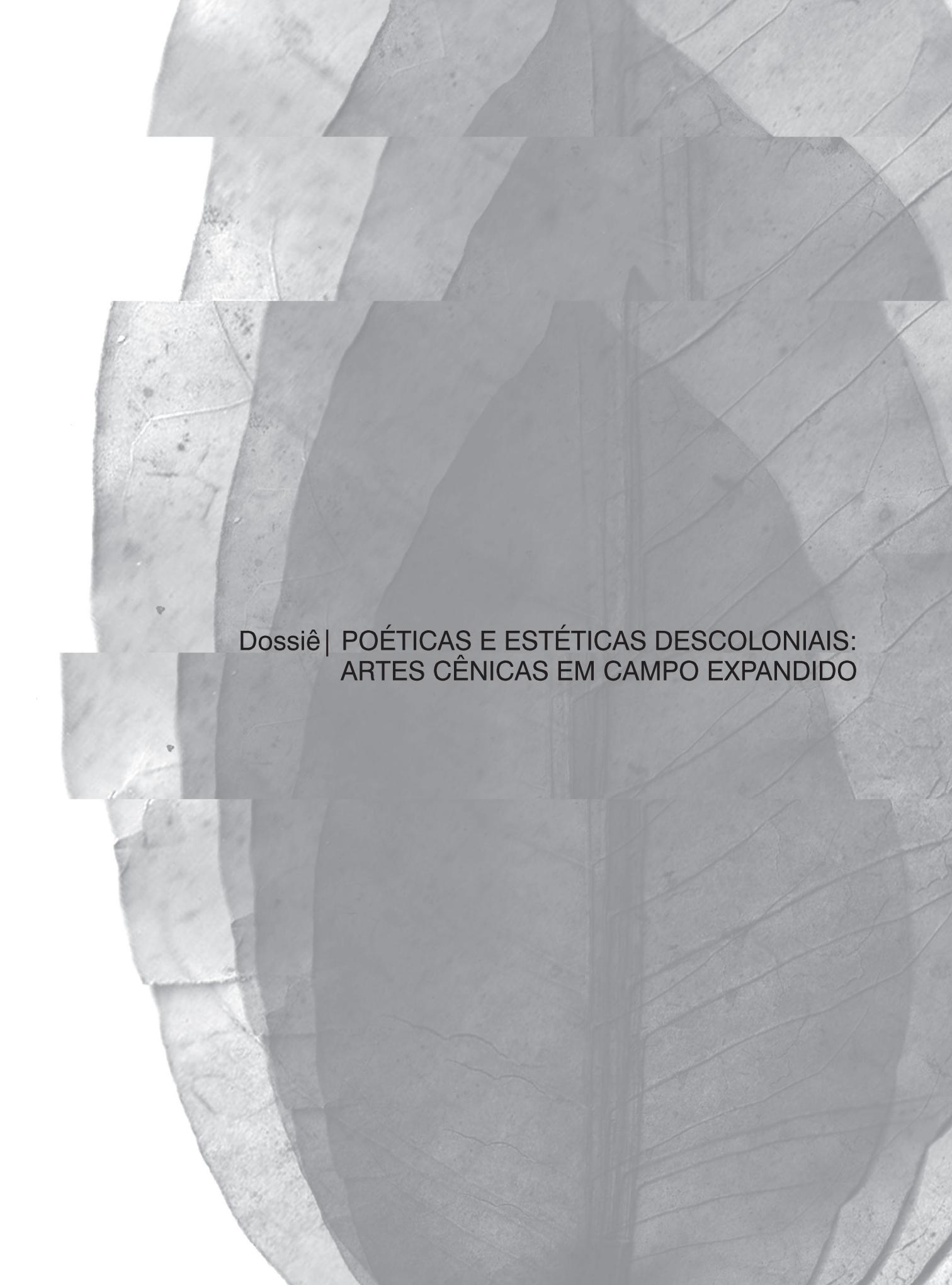
A presente edição disponibiliza, ainda, na seção Entrevistas, dois documentos de encontros de pesquisadores com profissionais criadores das áreas de Artes Visuais e de Artes Cênicas.

Carolina Felice Bonfim convida o artista espanhol Carlos Valverde para compartilhar os procedimentos utilizados no seu trabalho, bem como as motivações e inquietações de uma obra que gira em torno da reflexão sobre corpo, objeto e espaço. Interessada pelos processos artísticos e no relato em primeira pessoa, Bonfim indaga o artista a respeito de elementos de sua prática como tempo, metodologia, técnica, referentes, pesquisa e reflexão que não estão explicitados nas exposições. “O que há por trás de uma obra de arte?”, ela pergunta.

Olívia Camboim Romano, conversa com Renato Mendonça sobre a Escola de Espectadores de Porto Alegre, abordando tanto os fundamentos e propósitos da escola quanto sua trajetória. Mendonça, que é coordenador da escola, esclarece como se dão os encontros, como é a relação com o público, com os artistas convidados e entre público e artistas. O entrevistado também trata das estratégias para estimular a participação do público leigo, principal foco da escola.

Agradecemos aos autores e colaboradores por mais este número. Desejamos aos nossos leitores que as múltiplas vozes, aqui reunidas, possam ser ouvidas e produzam ecos e reflexos em prol da democratização do conhecimento científico em Artes.

Beatriz Rauscher (Editora responsável)
Daniele Pimenta
Fernanda de Assis Oliveira



Dossiê | POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS:
ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

Apresentação

Ao sediar a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) na gestão 2015-2017, a Universidade Federal de Uberlândia, com o apoio dos Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e ProfaArtes - UFU, teve a honra de realizar o IX Congresso da ABRACE, em novembro de 2016.

Ao completar dezoito anos de ABRACE, uma de nossas buscas foi colocar em pauta a inserção sociopolítica da associação, especialmente diante do contexto do país vivenciado ao longo dos dois anos dessa gestão.

O IX Congresso ABRACE propôs como tema as Poéticas e estéticas descoloniais – artes cênicas em campo expandido, alimentadas pelas perspectivas das epistemologias do sul. Elas emergem nas últimas décadas manifestando-se por suas ações nos interstícios do tecido social, pelo borramento de fronteiras entre artes, pelos hibridismos e mestiçagens, pelo transbordamento dos espaços institucionais para os espaços urbanos e virtuais. Tais manifestações caracterizam a expansão do estatuto das artes cênicas como fenômeno artístico, cultural, sociopolítico, científico. Nesse sentido, coloca-se em evidência o imbricamento entre criadores e suas produções a partir das relações sócio-políticas-culturais de seus locais de origem, etnia, gênero, de um lado, e, simultaneamente, com a dissolução de territórios e fronteiras, conectando ações, artes no contexto contemporâneo.

O dossiê que integra esse número especial da Revista OuvirOouver é composto por textos produzidos em coautoria por pesquisadores proponentes de Mesas Temáticas no IX Congresso da ABRACE. Na seção de artigos há reflexões realizadas por membros da Diretoria da ABRACE na gestão 2015 – 2016 e de dois convidados internacionais da ABRACE, Rustom Bharucha (Índia) e Vivian Martinez Tabares (Cuba). A partir da publicação em periódico da área, pretendemos dar ampla circulação às reflexões e debates ocorridos no âmbito da Associação para toda a área de Artes Cênicas e afins.

Boa leitura!

Narciso Telles & Paulina Caon
Organizadores

Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global

RUSTOM BHARUCHA

MARIA LYRA (TRADUTORA)

■ 12

Rustom Bharucha é doutor em Artes pela Yale School of Drama (1981). Professor de Teatro e Performance na Escola de Artes e Estética da Jawaharlal Nehru University. Autor de diversos estudos sobre performances intercultural, dentre os quais *Terror and Performance* (Tulika Books, 2014).

Maria Lyra (tradutora) é docente Substituta na área Interpretação/Voz no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Artes, subárea Teatro, na linha de pesquisa Práticas e Processos do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Graduada em Teatro, 2014 (Licenciatura) e Letras (2003), pela mesma universidade. Especializada em Arteterapia pela Universidade São Marcos. Atriz, Arteira, Professora de Teatro, Escritora, Experimentadora e Cantadeira.

■ RESUMO

Conferência proferida por Rustom Bharucha no IX Congresso da ABRACE em Uberlândia. Nessa conferência, o autor combina memórias, anedotas e momentos-chaves da iluminação e da crise na narrativa intercultural.

■ PALAVRAS-CAVE

Interculturalismo, performance, pós-colonial.

■ ABSTRACT

Conference given by Rustom Bharucha at the 9th ABRACE Congress in Uberlândia. In this conference, the author combines memories, anecdotes and key moments of enlightenment and crisis in intercultural narrative.

■ KEYWORDS

Interculturalism, performance, postcolonial.

13 ■

É sempre um prazer para mim estar no Brasil. Visitei seu país pela primeira vez em 1994, para estudar o movimento do Terceiro Setor em relação à Campanha contra a Fome, "Viva Rio" e as comunidades de religião afro-descendentes, pensando no diálogo inter-religioso. Nesse sentido, lembro-me de ter visitado um centro do Candomblé em um subúrbio da classe operária fora do Rio de Janeiro. Esta foi minha primeira exposição ao Candomblé. Eu transbordava por sua vitalidade e energia. No final da cerimônia dei meus cumprimentos à Mãe de Santo. Fiz uma pergunta: "Você é uma sacerdotisa. Você tem um grande número de seguidores. Você está conectada às forças espirituais mais profundas. Por que você precisa fazer parte do movimento do Terceiro Setor?". Nesse ponto, percebi que seu rosto mudava. Eu podia ver o rosto de uma mulher da classe trabalhadora negra que obviamente tinha trabalhado por muitos anos para sobreviver. "Eu quero ser reconhecida como cidadã.". Fiquei impressionado com a resposta, mas também curioso: "O que um cidadão significa para você?". E então, de uma maneira pouco sentimental ela disse: "Se estou doente e quero ir para um hospital, eles não me jogam fora porque sou negra.". Fiquei emocionado com sua resposta realista. Em sua capacidade de abraçar as energias espirituais do cosmos e as realidades de cidadania, ligando a África ao Brasil, a Mãe de Santo incorporou o que eu descreveria como um espírito intercultural expansivo. Gostaria de manter esse espírito em mente ao me concentrar na interculturalidade em minha conversa.

Em vez de uma conferência acadêmica gostaria de levá-los em uma jornada para compartilhar com vocês como este conceito de interculturalismo tem impactado minha vida e como ele cresceu e mudou ao longo dos anos. Deveria reconhecer desde o início que a interculturalidade não é meramente um conceito acadêmico

para mim. É antes um princípio de vida que guiou e moldou minhas percepções mais profundas sobre outras culturas, percepções através das quais aprendi a articular a minha própria. Vamos começar a viagem voltando ao ano de 1977, quando saí pela primeira vez de casa: "casa" sendo a cidade de Calcutá, na Índia, onde cresci e onde continuo a viver. Em agosto de 1977, eu estava prestes a sair de casa para estudar nos Estados Unidos. Neste momento de transição tive minha primeira exposição ao interculturalismo, mesmo antes de saber que a palavra realmente existisse. Esta exposição foi iluminada através de uma performance - não uma "performance intercultural" por Peter Brook ou Ariane Mnouchkine ou Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba, ou qualquer um dos grandes nomes no campo do teatro intercultural. A performance que eu assistia era indígena, tradicional, de base rural, chamada "Chhau", da região oriental da Índia. Lembro-me de ver no palco um artista indígena fazendo uma "dança do caçador". Era muito atlético e virtuoso, com saltos circulares no ar. Mas, junto com essa performance lembro-me de ter visto outra "performance", realizada simultaneamente por cerca de quinze turistas estrangeiros na platéia, pesquisadores e acadêmicos do "teatro asiático", que mais tarde eu designei como interculturalistas. Eles se alinharam na frente do palco de costas para o público, e começaram a gravar e fotografar a apresentação "Chhau" com um conjunto brilhante de câmeras, lentes com zoom e vídeos.

Nesta justaposição surrealista do artista indígena e das costas dos interculturalistas, vi uma colisão de culturas. Por um lado, a presença incorporada de um artista indígena de um grupo social marginalizado e, por outro lado, uma demonstração de tecnologia, poder e privilégio. Nas costas dos interculturalistas não pude deixar de ler uma sensação de exclusão, na medida em que parecia que os interculturalistas ordenavam que o artista executasse exclusivamente para eles, ignorando os espectadores indianos sentados atrás. Mais tarde, à medida que essa imagem continuava a crescer em minha mente, comecei a me perguntar um conjunto diferente de perguntas: "Onde foi que todas as imagens gravadas durante a apresentação circularam ao longo dos anos? Para quem foram distribuídas? E com permissão de quem? Houve algum reconhecimento do artista indígena ou da comunidade a que pertence?". Mesmo se presumíssemos que essas gravações e imagens não foram usadas para fins comerciais, como elas contribuíram para os arquivos individuais dos interculturalistas? E como esses arquivos constituíram uma forma de capital intelectual? Estas foram algumas das questões suscitadas pela minha primeira imagem da interculturalidade.

Alguns meses mais tarde eu estava nos Estados Unidos na *Yale School of Drama*, onde comecei a perceber que "interculturalismo" era algum tipo de novo chavão emanado do Departamento de Estudos de Performance da Universidade de Nova York, principalmente através dos escritos de Richard Schechner. Quando comecei a me familiarizar com esse discurso, lembro-me de ler uma entrevista muito poderosa do crítico de teatro Kenneth Tynan sobre a prática de teatro intercultural de Peter Brook. No decorrer da entrevista, Tynan referiu-se à produção de Brook, "*The Ik*". Os *Ik* são uma pequena comunidade indígena que vive no nordeste de Uganda. Na década de 1970, eles já estavam empobrecidos e reduzidos à miséria, deslocados de seu habitat natural para dar lugar ao desenvolvimento de um parque nacional. Esta comunidade tinha sido o assunto de um estudo antropológico con-

troverso por Colin Turnbull chamado *Povos da floresta*. Neste estudo, Turnbull tinha deslocados de seu habitat natural para dar lugar ao desenvolvimento de um parque nacional. Esta comunidade tinha sido o assunto de um estudo antropológico controverso por Colin Turnbull chamado *Povos da floresta*. Neste estudo, Turnbull tinha exposto os modos desumanos com que os *Ik* tentaram sobreviver, alvejando os indivíduos mais vulneráveis em sua comunidade, notavelmente crianças e anciões, a quem foram negados alimento e proteção. De acordo com Turnbull, se os *Ik* tinham que sobreviver, era necessário impedir que se matassem, separando-os pela força. Uma solução dura.

Este estudo antropológico foi a fonte de inspiração para a produção de Brook, que tinha adquirido certo *status* de culto na década de 1970. Na nota do programa, como Tynan assinalou, ele disse: "Até onde se sabe, o *Ik* ainda existe.". Até onde quem sabe? Aqui estávamos, testemunhando o privilégio de uma companhia de teatro intercultural representando pessoas que morreram de fome, mas a companhia nem sequer se preocupou em descobrir a verdadeira condição do *Ik*. Isso me atingiu muito duramente como um jovem erudito, e eu me vi questionando a ética da representação e recepção intercultural. Na produção de Brook, o elenco internacional de atores representando o *Ik*, balbuciava. Em outras palavras, eles usam uma linguagem não-verbal ou linguagem sem sentido. Em contraste, o ator interpretando o antropólogo falava em inglês ou francês, dependendo de onde a produção era encenada no circuito internacional de festivais. Por um lado, este contraste pode ser descrito como uma estratégia dramatúrgica, mas, por outro lado, pressupõe que os *Ik* não estão em posição de articular a opressão infligida sobre eles. Seriam ainda menos capazes de falar com o antropólogo. Falando, como agora estou, para uma plateia no Brasil, que tem nutrido algumas das pedagogias mais poderosas dos oprimidos, começando com Paulo Freire, não tenho que lembrá-los de que essa primitivização do *Ik* não foi apenas terrivelmente de mau gosto, mas também que ela nega as possibilidades básicas de transformação social. Este encontro com a representação do *Ik* por Peter Brook foi a minha segunda imagem do interculturalismo.

Então, o que era o interculturalismo na década de 1970? Tenha em mente que não havia uma teoria rigorosa em torno do assunto. Em um nível geral, Schechner posicionou o interculturalismo contra o internacionalismo, que foi associado com intercâmbios formais e oficiais de cultura através das fronteiras dos Estados-nações mediadas por instituições e órgãos governamentais. Em contraste, o interculturalismo era visto como um espaço "alternativo", livre e aberto, no qual artistas individuais e companhias teatrais - não havia menção de grupos sociais - podiam interagir com "culturas não-ocidentais". Há problemas óbvios na construção deste binário entre "o Ocidente" e "o não-Ocidente". Para mim, não havia reciprocidade nessa relação. O "não-Ocidente" foi reduzido a um repositório de materiais e recursos que poderiam ser transportados, adaptados, reinventados e recontextualizados em produções que foram finalmente produzidas e consumidas na Europa e na América para plateias nessa parte do mundo. Vamos ter em mente que até o "Mahabharata", de Brook, que foi produzido em 1986, o público indiano nunca chegou a ver a produção real, porque era considerada muito cara.

De outra perspectiva, pode-se argumentar que o interculturalismo, em sua fase inicial, era considerado autônomo e voluntarista. Em outras palavras, não po-

deria ser imposto a ninguém por meio de uma política. Em vez disso ele seria impulsionado por um interesse, um desejo, que Schechner descreveu como "culturas de escolha", também uma categoria problemática. Como se começa a escolher "culturas"? E como se pode assumir tão prontamente que a cultura que alguém escolhe gostaria de ter algo a ver com esse alguém? Mais tarde, comecei a perceber que o conceito aparentemente apolítico de interculturalidade talvez fosse mais significativamente compreendido dentro da filosofia política do individualismo liberal. Não há nada de errado com o individualismo, desde que não seja valorizado à custa do reconhecimento do comunitarismo e de outras formas de pertencimento social e cultural.

Olhando a partir das políticas de minha localização, ficou claro para mim que a interculturalidade não apresentava um campo de jogo justo. Trata-se mais de uma rua de sentido único. Percebi que havia certos privilégios assumidos pelos interculturalistas euro-americanos que não estavam disponíveis na minha parte do mundo, começando pela liberdade de viajar. Mesmo se se pressupõe, num contexto do Terceiro Mundo, que o dinheiro para viajar e para participar de um projeto intercultural é disponibilizado através de financiamento, a realidade é que a liberdade de viajar é severamente restringida por todos os tipos de legalidades determinadas pelas agências do Estado. Assim, mesmo que o interculturalismo pareça existir independentemente do Estado, é a negociação das leis relativas à imigração e à regulamentação de vistos que nos permitem, em primeiro lugar, atravessar as fronteiras...

Neste contexto, lembro-me de dizer, no final dos anos 1980, que "O Teatro do Interculturalismo" começa com o trauma de obter um visto. O Ato Um deste teatro se resume na solicitação de um visto a uma embaixada estrangeira em seu próprio país, o que pode ser uma experiência humilhante. Ato Dois: envolve a "performance" que se tem que desempenhar na frente do oficial de imigração, que tem o poder de não permitir que alguém atravesse a fronteira, mesmo se tiver o visto certo. Esta negação do visto pode ser atribuída a algo tão arbitrário quanto a forma da barba ou o som do nome, o que pode transformar alguém em "terrorista". Hoje, com a ascensão da islamofobia e outras formas de intolerância sectária, as dificuldades de cruzamento de fronteiras aumentaram enormemente. A mobilidade tornou-se uma espécie de "maldição", especialmente para os refugiados e requerentes de asilo. Aproveito a palavra "maldição", de Winne, protagonista dos "Happy Days", de Samuel Beckett, que é encarcerada na lama até a cintura no primeiro ato da peça, enquanto conversa sobre tudo sob o sol. No segundo ato, a lama está até seu pescoço e ela ainda está tagarelando. Em um ponto ela diz, "Ah mobilidade, que maldição!". Isso é irônico porque ela está presa na lama. Mas, quando se pensa em refugiados e requerentes de asilo em condições de mobilidade perpétua, sem destino à vista, sem passaporte, sem papéis, sem abrigo, sem hospitalidade, pode-se começar a perceber que talvez para eles a condição de mobilidade seja uma maldição.

Assim, olhando para a primeira fase do interculturalismo, diria que fui crítico sobre a maneira como o "não-Ocidente" foi instrumentalizado e reduzido a matérias-primas para produções consumidas no Ocidente. Eu era crítico em relação as técnicas de descontextualização pelas quais partes ou pedaços de culturas não-ocidentais poderiam ser extraídos de seus contextos e usados para adquirir novos

significados - independentemente do que eles significavam em seus contextos originais. Eu também era resistente ao uso bombástico e arrogante de universais que mascarassem obviedades eurocêntricas. E eu me acautelava em relação à exotização do outro e das maneiras como ela poderia se tornar armadilha do turismo cultural. Estes foram alguns dos meus descontentamentos em relação ao interculturalismo em sua primeira fase.

* * * *

Em 1986, voltei para a Índia com um projeto de teatro intercultural que envolveu várias adaptações do monólogo feminino, indescritível, chamado “*Request Concert*”, de Franz Xaver Kroetz, no contexto de seis cidades asiáticas. Meu colaborador neste projeto foi o diretor e designer alemão Manuel Lutgenhorst. Assim, em certo sentido, dada a nossa diversidade de origens e locais, a interculturalidade foi construída em nossa colaboração. Na peça de Kroetz, uma mulher trabalhadora volta para casa e passa pela rotina doméstica; ela faz uma xícara de café; ela fuma um cigarro assistindo às notícias da televisão; ela come seu jantar ouvindo um programa de rádio chamado “*Request Concert*”; ela se prepara para o trabalho do dia seguinte, vai para a cama e se suicida. Para Kroetz, o suicídio não é um sinal de desespero, é antes um gesto de protesto contra a ordem e a regulamentação do mundo feminino. É óbvio que o suicídio tem muitos outros significados, e, no nosso projeto, supunha-se que os atores diferentes também fossem os co-diretores da produção, tinham a liberdade de questionar ou rejeitar o suicídio de qualquer modo que lhes parecesse adequado.

Enquanto trabalhava na peça em Calcutá, Bombaim e Madras, em três locais e contextos culturais muito diferentes da Índia, ficou claro para mim que o termo "interculturalismo" não funcionava mais. O que me preocupou foram as diferenças culturais inter-regionais destes três locais. Consequentemente, comecei a usar a palavra "intracultural" para destacar as diferenças internas que animam diferentes contextos regionais. Assim, se o interculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças culturais entre fronteiras dos Estados-nação, o intraculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças dentro das fronteiras dos Estados-nação, dentro das fronteiras de regiões específicas, no quadro cultural de Comunidades específicas e dentro de eventos específicos. Assim, por exemplo, se eu tivesse que abrir a intraculturalidade deste evento particular do congresso da ABRACE, por um lado, poderíamos dizer que todos vocês são brasileiros, falam português, têm mais ou menos os mesmos níveis educacionais etc. No entanto, se realmente nos ativermos a seus locais, origens, histórias e política mais atentamente, perceberemos que há um certo número de diferenças que os aproximam. Na maioria das vezes, essas diferenças são subsumidas dentro de homogeneidades imaginadas e a vida continua como se essas diferenças realmente não existem.

Mas, em zonas de conflito que estudei na África do Sul, no Ruanda e no subcontinente indiano, aprendi que os conflitos mais explosivos geralmente se materializam através das mais minuciosas e não reconhecidas diferenças culturais. Tais diferenças apodrecem no silêncio e no esquecimento até que explodem com a me

nor provocação ou estímulo. De que outra forma podemos entender por que as pessoas que viveram juntas se matam? Como os vizinhos mais próximos que compartilham recursos e festividades se tornam inimigos de um dia para outro? Não creio que a violência possa ser atribuída a uma loucura momentânea; a violência tem suas raízes em diferenças que não são reconhecidas. Cuidado com as pequenas diferenças, especialmente as que não se parecem, de modo algum, com diferenças.

Deixe-me compartilhar com vocês, neste ponto, um projeto de teatro intracultural que me colocou em contato com a comunidade indígena *Siddi* na Índia. Os *Siddi* são de ascendência africana e têm migrado para a Índia ao longo de séculos como soldados, marinheiros, mercenários, comerciantes e escravos. Hoje eles estão espalhados em diferentes partes do subcontinente indiano, constituindo uma diáspora interna de menos de 50.000 pessoas: uma percentagem minúscula da população da Índia de 1,2 bilhões de pessoas. Deixe-me enfatizar que eu não procurei os *Siddi* como um antropólogo. Eu soube deles enquanto eu estava trabalhando em uma escola de teatro, na aldeia de *Heggodu* em Karnataka, onde eu fiz a maior parte da minha pesquisa sobre teatro intracultural. Descobri que os *Siddi* são trabalhadores agrícolas nos campos de arroz e noz de areca. Algumas tentativas foram feitas para envolver os *Siddi* no trabalho teatral, e, mais tarde, realizei um pequeno workshop com eles no tema “Terra e Memória”, Terra porque eles vivem em terras florestais que são tecnicamente propriedade do Estado; e Memória, porque eles vêm da África, mas não têm memória tangível de África em termos de sua linguagem e práticas culturais.

Para encurtar uma longa história, eu me envolvi na organização de uma conferência e workshop, incluindo alguns dos principais estudiosos internacionais da diáspora afro-asiática, juntamente com ativistas e estudiosos locais da Índia. A ideia básica era encontrar uma maneira de reunir os *Siddi*. Ao longo dos anos, o Estado indiano não fez nada a este respeito, preferindo mantê-los isolados e esquecidos. Embora essa tentativa de forjar uma solidariedade com uma representação de 180 *Siddis* fosse bem-intencionada, estava repleta de todos os tipos de contradições, sem mencionar o fato de que tínhamos subestimado a enorme densidade de suas diferenças intraculturais. Quando finalmente nos encontramos em Goa, o local de nossa oficina, ficou claro que os *Siddi* estavam divididos em todas as dimensões possíveis: na dimensão geográfica, estavam espalhados em diferentes regiões; na dimensão linguística, falavam pelo menos cinco línguas sem qualquer ligação linguística específica; na dimensão econômica, encontramos trabalhadores sem terra, que eram miseráveis e pobres, ao lado de *Siddis* com aspirações de classe média; na dimensão religiosa, estávamos lidando com o *Siddi* hindu, o muçulmano e o cristão, cada um com seus próprios grupos políticos. Significativamente, a única coisa que parecia unir os *Siddi* era a cor de sua pele, o que foi a fonte de sua estigmatização social em toda a Índia. A partir dessa experiência, tornou-se claro que é um tanto incoerente imaginar uma solidariedade em relação aos oprimidos, sem reconhecer que os “oprimidos” têm suas próprias diferenças e maneiras de se identificarem.

* * * *

Mudando, neste instante, a perspectiva de minha jornada, vamos passar do local ao global e considerar como o capitalismo global começou a afetar a prática do teatro intercultural. Em torno da década de 1990, houve uma mudança significativa no capital econômico e cultural disponível para a pesquisa intercultural. Anteriormente, a maior parte do financiamento vinha da Europa e dos Estados Unidos, que continuam a ser as principais fontes de financiamento. Mas, nos anos 90, o financiamento para o interculturalismo também começou a mudar para o leste na direção do Extremo Oriente e do Sudeste Asiático. Nesse período fui convidado por Ong Keng Sen, diretor do Projeto “*Flying Circus*”, em Singapura, para participar do que poderia ser descrito como um *workshop* de teatro inter-asiático. No começo fiquei entusiasmado com o convite já que ele abriu a possibilidade de os trabalhadores asiáticos de teatro se encontrarem na própria Ásia, em vez de na Europa ou nos Estados Unidos. Eu sentia que era possível chegar a novos paradigmas da pesquisa intercultural, porque todos os seus principais organizadores estavam profundamente conscientes da crítica da eurocentricidade no campo do interculturalismo, isto era perceptível pela disseminação de escritos críticos, incluindo o meu próprio.

Infelizmente, ao participar do Projeto “*Flying Circus*” na economia cultural de Primeiro Mundo de Singapura, ficou claro para mim que a ‘Asiacentricidade’ poderia ser o outro lado da moeda da ‘Eurocentricidade’. Comecei a perceber que a “Ásia” não é uma essência civil e sua mistificação; em regimes autoritários como os de Singapura, “Ásia” é um discurso político com justificativas específicas determinadas pelo Estado. Esse discurso, eu descobri, tinha sido construído em torno de “valores asiáticos”, comemorando regras conservadoras e neo-confucionistas e normas de comportamento, que coexistiam com a promoção de Singapura como uma “cidade global das artes”, ao mesmo tempo asiática e global. “A Ásia”, comecei a perceber, era uma espécie de marca para vender produtos e serviços de Singapura, dentro da economia global.

Seria este contexto significativamente diferente das prioridades eurocêntricas do interculturalismo euro-americano? No quadro do Projeto “*Flying Circus*”, descobri que os materiais e recursos das economias menos desenvolvidas da Ásia estavam sendo utilizados e enquadrados pelos diretores do *workshop* dentro de narrativas globalizadas e pós-modernas sem qualquer diálogo crítico. Essa apropriação e o uso de “outras” culturas asiáticas tornaram-se ainda mais insidiosas por causa das afinidades imaginárias de um “nós asiáticos”. Fora das instalações da oficina, ficava óbvio que a infra-estrutura desenvolvida de Singapura só foi possível através do “trabalho estrangeiro” importado da Índia, Bangladesh, Laos, Camboja - trabalho que foi sujeito ao racismo e à negação total da dissidência e da sindicalização. Dentro dos limites mais privilegiados das instalações da oficina, tornou-se cada vez mais claro para mim que nós, como trabalhadores de teatro, estávamos contribuindo com outro tipo de “trabalho imaterial” através de nossos conceitos e conhecimentos, mesmo que não tivéssemos controle ou co-propriedade sobre os produtos do nosso trabalho - tal como as produções emergentes do Projeto “*Flying Circus*” circuladas em festivais de teatro europeu.

Não foi difícil deixar de lado a ‘Ásia’ em seu avatar de Singapura. Mas eu parti de Singapura me perguntando uma pergunta importante – “De que outra forma podemos imaginar a Ásia?”. Esta pergunta obrigou-me a escrever um livro, “*Another Asia*”, sobre a política de amizade entre o poeta bengali Rabindranath Tagore e o

curador japonês e nacionalista pan-asiático Okakura Tenshin, que visitou a Índia em 1902 e depois passou a construir a seção do Extremo Oriente no *Museum of Fine Arts* em Boston. Meu livro "Another Asia" não é sobre teatro ou performance, é uma reflexão sobre alguns dos tropos interculturais mais profundos, notadamente a distinção entre "nacionalismo" e "nacional". Nenhum escritor ou artista, a meu ver, exemplifica esta distinção mais profundamente do que Tagore. Por um lado, ele é o nosso poeta nacional, a "Grande Sentinel" designada por Mahatma Gandhi, por outro um "Gurudeva" para milhões de pessoas, e é também o compositor de nosso hino nacional, além do hino nacional de Bangladesh. Como alguém pode duvidar de suas credenciais patrióticas?

E, no entanto, Tagore não é frequentemente reconhecido por sua veemência contra a ideia de nacionalismo. Na verdade, sua crítica ao nacionalismo não foi superada até hoje devido a sua intransigente intensidade. Tagore ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1913, foi o primeiro asiático a ganhar o prêmio. Quando chegou ao Japão em 1916, em uma excursão de palestras, foi recebido como uma estrela de rock por milhares de admiradores. No entanto, quando este "filho da Ásia" escolheu falar o que realmente pensava, com coragem, sem medo e talvez audaciosamente demais, ele deixou claro para o seu público japonês que a idolatria de uma nação só poderia resultar em autodestruição. Tagore não via nada de bom no nacionalismo: para ele, estava ligado à mecanização, à negação da alma, à perpetuação das fronteiras, ao culto da vigilância, à proteção dos segredos de Estado, à xenofobia e ao racismo. Resumindo, eu diria que, com o exemplo de Tagore, aprendemos muito claramente que o nacionalismo representa a antítese do que hoje chamamos interculturalismo. Mas isso significa que não haveria lugar para os imaginários nacionais, representados em poemas, histórias, canções e outras formas de expressão criativa?

Comecei a compreender melhor as ambivalências do "nacional-nacionalismo" através de mais uma experiência na minha jornada intercultural. Para esta experiência, vou ter que levá-los até Adelaide, Austrália, onde fui convidado a participar de um projeto multicultural de interartes chamado "Cluster". Este projeto reuniu alguns dos artistas mais talentosos da Austrália, artistas que colaboraram com diferentes habilidades em diferentes disciplinas: artes visuais, design cênico, escultura, instalações, fotografia, comédia stand-up, artes de circo e dança contemporânea. Percebi que essas diferentes linguagens de expressão criativa constituem outra forma de intercâmbio intercultural. Além disso, todos esses artistas tinham o que poderia ser descrito como identidades hifenizadas – chinês-australiano, japonês-australiano, vietnamita-australiano, polonês-australiano, grego-australiano, iraniano-australiano e australiano indígena. Significativamente, descobri que cada um desses artistas queria reivindicar a identidade de "australiano" em seus próprios modos individuais, criativos e subversivos; nenhum deles aspirou por uma identidade "pós-nacional". Mas, o que uniu esses diferentes imaginários "nacionais" foi a oposição consolidada dos artistas e a resistência ao nacionalismo oficial, ou "nacionalismo paranoico", como foi descrito.

Este nacionalismo é melhor representado pelo ex-primeiro-ministro australiano John Howard, cuja negação enfática de hospitalidade aos refugiados, aos requerentes de asilo e às "pessoas de barco", simboliza uma forma de anti-intercultu-

ralismo. Em uma de suas infames declarações, Howard havia dito: "Vamos decidir quem vem a este país e as circunstâncias em que eles vêm". Essa declaração arrogante foi desafiada não apenas por intelectuais liberais e ativistas, mas pelos anciãos de comunidades indígenas, um dos quais declarou categoricamente: "Este não é o país de John Howard, foi roubado... tomado pela primeira frota de pescadores ilegais.". Ele continuou dizendo: "Nós [os povos indígenas] somos todos diferentes, falamos diferentes línguas, mas todos nós somos parentes, de uma forma espiritual. Nossa religião e crenças culturais nos ensinam que todos são parte de nós e devemos nos preocupar com eles ... é um dever.". Fiquei profundamente impressionado com a palavra "dever"; este ancião não está dizendo que precisamos abrir nossas portas para as pessoas necessitadas porque é uma "escolha" ou mesmo uma "obrigação". Não, é nosso dever cuidar de outros seres humanos que sobrevivem em estados de angústia. Essa dimensão do cuidado abre uma nova compreensão do interculturalismo em um contexto não liberal e comunitário.

Infelizmente, em vez de abrir-se a novas formas de repensar a interculturalidade, para além do paradigma do individualismo liberal, a maioria dos pesquisadores do teatro e da performance interculturais estão cada vez mais desencantados com a palavra interculturalismo. O problema é que os exemplos da prática do teatro intercultural ainda continuam a ser dominados pelos luminares do passado, notadamente Brook e Mnouchkine. Há pouca tentativa de considerar como a prática intercultural pode ser visualizada fora dos modelos euro-americanos de livre troca, autoria e propriedade. Para fornecer um contra-exemplo, deixe-me chamar a atenção para uma intervenção do projeto "*Cluster*" - uma paisagem sonora projetada pela artista indígena Rea, que foi inspirada por um poema patriótico chamado "*My Country*". Rea tinha ouvido pela primeira vez este poema pelo rádio, recitado por um famoso poeta indígena e sua intuição foi a de que o poema falava sobre "seu" país. Mais tarde ela percebeu que o poema havia sido composto por uma branca, poeta anglo-celta, Dorothea McKellar. Trata-se de um clássico dilema intercultural: deixa-se de amar um poema sobre "Meu País" quando se percebe que foi escrito por um poeta cujos ancestrais foram responsáveis por "roubar" esse país de seus habitantes indígenas? Para o crédito de Rea, ela decidiu não rejeitar o poema, mas problematizar seu conteúdo sob a forma de uma colagem de som, dividida em três partes.

Na primeira parte, em um espaço totalmente escurecido, sem imagens à vista, ouvimos as vozes de todos os participantes do projeto "*Cluster*" lendo o poema com uma incrível variedade de sotaques. Na segunda parte, uma voz de professor é introduzida e ela tenta ensinar aos participantes como ler uma tradução do poema em *Warlpiri*, uma língua australiana indígena. Começa-se a perceber como é difícil aprender outra língua. E, finalmente, na terceira parte, os oradores individuais recitam o poema em suas próprias línguas maternas, das quais foram afastados como cidadãos diaspóricos da Austrália. Para mim, o impacto cumulativo dessa paisagem sonora era tão profundo que ouvi todos os tipos de ecos pós-coloniais, notadamente a famosa fala de Caliban, de "*The Tempest*" [de Shakespeare], na qual ele diz a Próspero: "Você me aprendeu uma língua e tudo que sei é maldizer.".

Ao felicitar Rea por sua intervenção criativa na política da linguagem, perguntei-lhe como ela queria levar o processo adiante. E foi então que ela me surpreendeu dizendo: "Não tenho intenção de continuar. Este é um exercício. Não é uma promulgação pública.". Surpreso ao ouvir essa resposta, eu perguntei: "Por quê?".

E foi então que Rea me confundiu ainda mais dizendo que ela não tinha permissão dos anciãos da comunidade *Warlpiri* para usar sua linguagem em sua paisagem sonora. "Por que você não usou sua própria língua indígena?", eu perguntei. "Isto é porque eu não sei, não a conheço", Rea respondeu, "mas eu ainda precisaria obter permissão dos anciãos da minha comunidade.". Não posso negar que pensei que Rea estivesse se sujeitando a auto-censura. No entanto, mais tarde, de modo mais crítico e auto-reflexivo, comecei a perceber que eu também estava trabalhando dentro de noções liberais de autoria e criatividade, pelas quais se dá por certo que um artista pode fazer o que quer que ele ou ela queira fazer com outro recurso, desde que seja conduzido por algum tipo de verdade artística interior.

A partir da recusa de Rea em levar adiante o experimento, percebi que existem outras formas de autoria que vêm com responsabilidades, protocolos e reconhecimentos comunitários. Quão mais rico, se não mais complicado, seria o mundo da interculturalidade, se pudesse se abrir a essas perspectivas a partir de visões de mundo indígenas? Aqui, em vez das leis unitárias do mercado, temos diferentes valores de intercâmbio cultural, ligados simultaneamente à comunidade e à ecologia, profundamente autossuficientes e abertos ao acolhimento do estrangeiro e dos sem-abrigo, não por obrigação ou culpa, mas porque é nosso dever abraçar todos os seres humanos que são intrinsecamente parte de nós.

* * * *

Hoje, em vez de encarar o interculturalismo num contexto mais holístico, os pesquisadores de teatro parecem estar recuando, eximindo-se de re/investigar a palavra e suas novas ressonâncias. Inevitavelmente, políticos e ativistas sociais na Europa estão agora começando a descobrir o interculturalismo como uma categoria política, quase sem conhecimento de como ela foi explorada no teatro e estudos da performance. Em 2008, havia pelo menos dois documentos importantes sobre interculturalidade, um White Paper [documento oficial] publicado pelo Conselho Europeu, e o Relatório Mundial da UNESCO sobre a Diversidade Cultural. Ambos os documentos diziam basicamente que a política estatal oficial de "multiculturalismo" falhou; não conseguiu nutrir o diálogo e a interação; tem influenciado em contextos antiliberais e fomentado diferentes formas de fundamentalismo; resultou em uma "guetotização" de comunidades étnicas.

Para cada uma dessas acusações, alguns dos principais filósofos políticos do multiculturalismo, como Charles Taylor e Will Kylicka, argumentaram que essa crítica ao multiculturalismo equivale a uma mera "caricatura" e "retórica". Não há provas de que o multiculturalismo seja responsável pelo crescente sectarismo e terror de nossos tempos; são os políticos que basicamente falharam em cumprir suas obrigações em garantir direitos democráticos a imigrantes e minorias. O debate é feroz e um tanto inútil na ausência de um diálogo significativo através dos círculos eleitorais de eruditos e de formuladores de políticas. No entanto, Charles Taylor tem algo útil para recomendar: ele sugere que, embora os termos "interculturalismo" e "multiculturalismo" não sejam significativamente diferentes uns dos outros, o que é diferente são as histórias contadas em torno deles. Se tivéssemos que ouvir essas histórias, em vez de ficar definindo e redefinindo categorias, poderíamos estar em

melhor posição para entender o que precisa ser feito para criar um mundo mais humano.

Nesta palestra, tentei fazer precisamente isso, levando-os a uma viagem através das histórias, que espero tenha lhes dado algumas ideias sobre o que significa interculturalismo em níveis mais e mais matizados. Deixem-me terminar com outra história que me vejo obrigado a compartilhar, porque sugere que temos muito mais trabalho a fazer para entender os enigmas da interculturalidade. Em 1990, um bailarino vietnamita, classicamente treinado, Anh Phoong, foi convidado pela coreógrafa australiana Cheryl Stock para participar de uma peça de teatro de dança contemporânea. Anh Phoong não era particularmente fluente em inglês na época, mas tal é a linguagem corporal da dança que não havia dificuldades particulares na comunicação intercultural. Tudo estava indo bem até a noite da estreia, quando, por alguma razão inexplicável, Anh Phoong parecia estar modificando e esticando seus movimentos durante a apresentação, o que perturbou muito Cheryl, sentada na plateia. No final da performance, que não foi o sucesso que ela imaginara que seria, ela confrontou Anh Phoong, “O que você estava fazendo? Você arruinou meu trabalho.” Anh Phoong ficou em silêncio e confuso. Mais tarde, ele quebrou o silêncio e, soluçando, confessou: “Eu fiz isso por ela... para torná-la bonita.”.

Eu tenho que reconhecer que cada vez que euuento esta história, eu corro o risco de me quebrar. Na minha jornada intercultural, acostumei-me com mal-entendidos no âmbito político, econômico, racial e institucional. Nós nos acostumamos às tensões relacionadas ao poder e à hierarquia de classes, aos egos artísticos e ao choque de personalidades. Mas, neste caso particular, eu sou silenciado... porque o mal entendido em questão vem do amor. Ao ler que Anh Phoong abrandou seus movimentos, não porque pretendesse sabotar o trabalho de Cheryl ou chamar a atenção para si mesmo; em vez disso, eu diria que ele não estava inteiramente consciente do que estava fazendo. Em vez disso, foi o seu habitus interiorizado como dançarino, treinado em uma tradição clássica no Vietnã, o que o obrigou a abrandar o seu movimento, pois em sua memória psicofísica é assim o movimento necessário para ser processado da maneira mais “bonita” possível. Junto com a beleza da estética, há também uma ética subjacente na correção da performance. Anh Phoong, podia-se argumentar, não tinha outra escolha a não ser desacelerar porque é a coisa “certa” a fazer. Como eu vejo, ele está oferecendo a Cheryl um dom – um dom de amor, não um dom para o qual há qualquer necessidade de receber qualquer coisa em troca. Infelizmente, Cheryl não sabe muito bem como receber este presente; ela não está familiarizada com seus códigos. Eles não são apenas “perdidos na tradução”; talvez, não haja tradução para começar. Eu diria que é na busca por esta tradução, incluindo a tradução para muitos outros enigmas da prática da performance intercultural, que não podemos nos dar ao luxo de ser complacentes com o que já sabemos – ou, não sabemos sobre aquilo que constitui o intercâmbio intercultural. A viagem deve continuar.

Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida

MARA LUCIA LEAL

ADRIANA SCHNEIDER ALCURE

CAMILA BASTOS BACELAR

MARIA THEREZA AZEVEDO

■ 24

Mara Lucia Leal é atriz-performer, pesquisadora e professora na área de criação cênica. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Membro do GEAC/CNPq e do grupo Berros, desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea, Performance e Memória.

Adriana Schneider Alcure é professora do Curso de Direção Teatral e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, ECO - UFRJ. Formada em Comunicação Social - PUC-RJ (1994). Mestre em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO (2001). Doutora em Antropologia - PPGSA/IFCS/UFRJ (2007) e FU-Berlin (DA-AD/CNPq 2005/2006). Pós-Doutorado realizado no PPGAC-UNIRIO (CNPq 2008). Recebeu pela tese o Prêmio de Pesquisa por Abertura de Campo (2015) do Institut International de la Marionnette (França). É integrante do Coletivo Bonobando, do Grupo Pedras e do Movimento Reage Artista.

Camila Bastos Bacelar é doutoranda na linha de pesquisa Estudos da Performance, Discursos do Corpo e da Imagem no PPGAC/UNIRIO. Mestre pelo Programa de Estudios Independientes do Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Bacharel em Ciências Sociais (2011) pela UFRJ. Bacharel em Artes Cênicas (2010) pela UNIRIO. Colabora com distintos coletivos, como o Teatro de Operações e o La Pocha Nostra. Em 2016 constituiu a oficina Resistências Feministas na Arte da Vida validada como curso de extensão pela UNIRIO, ministrada na Plataforma de Emergência do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, em parceria com a profa. Dra. Angela Donini, Cintia Guedes e Sara/Elton Panamby.

Maria Thereza Azevedo é doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP, Mestre em Cinema pela ECA/USP. Líder do Coletivo à deriva de poéticas urbanas, Líder do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas Intersecções, contaminações, transversalidades. Orienta Mestrado e Doutorado no Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT na linha Poéticas Contemporâneas. Cineasta, dramaturga e diretora. Prêmio Melhor documentário brasileiro no Festival Internacional de Cinema Feminino por Memórias Clandestinas. Realizou Licor de Pequi e Bolhas de sabão desmarcham no ar. Temas de pesquisa: decolonialidade, o feminino e a biografia na arte, a cidade e a cena, performance e corpo.

■ RESUMO

Os estudos de(s)coloniais e os estudos feministas interseccionais são teorias críticas que abordam a questão das diferenças pensando-as em articulação com as forças de subjetivação que descorporificam nossa relação com o mundo. Cada vez mais as artes da cena se mostram interessadas em refletir sobre si mesmas desde uma perspectiva corporificada, onde a subjetividade e a singularidade do corpo de quem compõe a cena estão presentes. Assim, pensar os processos criativos da cena contemporânea em articulação com estudos e pedagogias descoloniais e feministas possibilitaria que tais processos criativos adensassem questões de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, entre outras, que surgem com agudeza em processos que reconhecem que vidas vivem em corpos e que visam trabalhar desde uma política de afetos.

■ PALAVRAS-CAVE

De(s)colonialidade, feminismos, corpo, artes da cena, artes da vida.

■ ABSTRACT

The decolonial studies and intersectional feminist studies are critical theories that approach difference issues thinking them in articulation with the subjective forces that disembody our relations to the world. Increasingly the arts scene show interest in reflecting about themselves from an embodied perspective where subjectivity and the singularity of the performers body are present. To think the creative processes of contemporary scene in articulation with feminists and decolonial pedagogies allows those creative processes to thicken issues related to gender, sexuality, race, ethnicity, class, among others, issues that come up sharpness in processes that recognize that lives are lived in bodies and that aim to work from the politics of affection.

25 ■

■ KEYWORDS

Decoloniality, feminisms, body, performing arts, the art of living.

Camila: Durante minha formação na graduação em Artes Cênicas (UNIRIO), pude perceber que o refinado tratamento dado ao corpo e à interpretação cênica não estava ancorado explicitamente em questões de pertencimento de gênero e de raça, eixos de diferenciação social estratégicos para o pensamento sobre os discursos do corpo e da imagem. Ao meu ver, isso se configura como uma urgência na medida em que cada vez mais as artes da cena se mostram interessadas em refletir sobre si mesmas desde uma perspectiva corporificada, onde a subjetividade e a singularidade do corpo de quem compõe a cena estão presentes.

No que diz respeito à descolonização, o desafio colocado para as artes da cena é complexo e toca a todas as dimensões do trabalho artístico. Implicar nossas práticas criativas em processos de descolonização requer repensar radicalmente não só nossas cenas, poéticas e estéticas, mas principalmente as pedagogias e metodologias de criação artística que as conformam. E isso requer um entendimento de que, como bem pontua Maria Galíndo (2016), integrante do coletivo boliviano *Mujeres Creando*, não há como descolonizar sem despatriarcalizar.

No livro “Pedagogías Decoloniais”, Nelson Maldonado-Torres (2013) chama atenção para o fato de que a pedagogia geralmente é vista como um veículo através do qual se ensinam vários conteúdos. Mesmo que seja considerada importante raramente é considerada tão importante quanto aquilo que se ensina, ou quanto aquilo que se cria. Neste mesmo livro Catherine Walsh propõe ampliar o pensamento que atrela pedagogia somente a processos educativos e contemplar “o pedagógico desde uma postura muito mais política arraigada nas lutas de existência e de viver” (WALSH, 2013, p.19, tradução nossa)¹. Assim, proponho que pensar os processos criativos da cena contemporânea a partir de pedagogias feministas interseccionais, descoloniais e em articulação com as forças de subjetivação que descorporificam nossa relação com o mundo possibilitaria que tais processos criativos adensassem questões de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, dentre outras, que surgem com agudez em processos que reconhecem que vidas vivem em corpos e que visam trabalhar desde uma política de afetos.²

Buscarei brevemente traçar algumas relações entre discursos críticos feministas em diálogo com discursos críticos descoloniais pois tive distintas experiências pessoais que me motivaram a adensar meus estudos sobre feminismos e descolonialidade³ ao trabalhar com procedimentos de criação de performance e ativismos artísticos em que o corpo é o artefato vivo a agenciar o discurso.

O pensamento feminista interseccional instaura a percepção de que as chamadas “categorias identitárias”, ou “eixos de diferenciação social” como gênero e raça, por exemplo, não existem de forma isolada nem *a priori*, permitindo ver o entrecruzamento dos eixos de diferenciação social (gênero, raça, classe, nacionalidade, etariedade, religiosidade, capacitarismo, etc.). Nesse sentido, não podemos pensar o gênero como uma categoria pura, muito menos como uma categoria isolada de outros elementos que compõe nossa identidade e operam em nossa subjetividade. Porém não podemos pensar identidade, e suas distintas dimensões, em termos de simples adição (gênero + raça + classe...). É preciso olhar para como se interseccionam essas dimensões, produzindo vivências específicas. Por exemplo, a experiência de gênero de cada pessoa está diretamente relacionada com seu pertencimento de raça, de classe, de nacionalidade, com sua idade, etc. Logo, a im-

¹ No original: “Lo pedagógico desde una postura mucho más política, arraigada a las luchas de existencia y del vivir.” (WALSH, 2013, p.19).

² Atualmente venho buscando formular um pensamento e uma prática em que o entendimento dos eixos de diferenciação social atrelado a proposições feministas interseccionais e descoloniais possam estar presentes em todas as fases da criação artística – desde os processos de criação até a cena e seus modos de circulação. Tal pesquisa tem sido desenvolvida no doutorado na linha de Estudos da Performance, Discursos do Corpo e da Imagem, do PPGAC/UNIRIO.

³ As distintas experiências artísticas com o coletivo La Pocha Nostra, com o Teatro de Operações e mais recentemente com a Profa. Dra. Angela Donini (UNIRIO), Cintia Guedes e Sara/Elton Panamby no âmbito da criação e desenvolvimento do curso de extensão Resistências Feministas nas Artes da Vida – realizado em parceria entre a Unirio e a Plataforma de Emergência do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica – motivaram minha pesquisa acadêmica, artística e existencial.

portância das experiências vividas de cada pessoa será sempre única e deverá ser levada em consideração. Para o feminismo interseccional o contexto tem papel determinante, portanto presta-se atenção a sempre instável imbricação entre privilégios e opressões.

Os discursos críticos descoloniais, assim como os discursos críticos de algumas teorias feministas, propõem rupturas epistemológicas e modos de conhecer, pesquisar e criar que sejam corporificados onde os saberes sejam localizados e os conhecimentos situados. Portanto, é preciso que impliquemos nossos corpos e nossos cotidianos num processo diário de descolonização. Tenho aprendido muito com Angela Donini, pesquisadora e professora de Filosofia da UNIRIO, com quem recentemente realizei uma experiência pedagógica de extrema importância nos pensamentos traçados aqui. Donini (2016) tem enfatizado que precisamos descolonizar não só nossos pensamentos, nossos corpos e nossos gestos, mas também as imagens e inconscientes que nos habitam. Penso que as artes da cena teriam um potencial imenso a contribuir com a práxis descolonial, pois trabalha-se com imagens, corpos e gestos que produzem narrativas e pensamentos que podem interferir nos processos de descolonização das subjetividades.

Pensando em descolonização e despatriarcalização seria preciso que levássemos a sério a crítica de Maria Lugones (2011) com relação à ausência de uma sistematização sobre a colonialidade do gênero nas teorias decoloniais do grupo Modernidade/Colonialidade, questionando a “ideia totalizante do conceito de raça”, elaborada por Aníbal Quijano (QUIJANO apud ESPINOSA, 2014, p. 30) como fundamento de onde emerge toda configuração moderna do poder e da exploração. Para Lugones a raça, o gênero e a sexualidade são categorias co-constitutivas da episteme moderna colonial e não podem ser pensadas de forma separada entre elas, nem tampouco podem ser pensadas fora da episteme moderna colonial (LUGONES apud ESPINOSA, 2014). Se queremos implicar nossas práticas e nossas vidas a partir da reflexão sobre a colonialidade do poder que adverte que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não acabaram com o fim do colonialismo, se queremos operar nossos processos criativos com atenção à tripla dimensão em que a colonialidade se reproduz (colonialidade do poder, do saber e do ser) não podemos nos abster de olhar para a colonialidade do gênero. Porque a colonialidade do poder inclui o tratamento da política de subjetivação como um todo.

Para pensarmos em poéticas e estéticas descoloniais seria preciso que dessemos conta, desde nossas pedagogias e metodologias, de refletir sobre o apagamento epistêmico e material – em cena – das questões de gênero, raça, etnia, classe, orientação sexual, etc. que permeiam o entorno em que estamos inseridas. Não se trata simplesmente de termos “diversidade em cena” nem de abordar esse apagamento como “conteúdo”. A colonialidade do poder, do saber e do ser, da raça e do gênero – os efeitos estruturantes do colonialismo em nossas subjetividades – têm sim a ver com como levamos o que levamos pra cena. E tem a ver também com “o quê” levamos pra cena. “A serviço de que” estão nossas artes cênicas? Que desejos movem nossos processos de criação? Nossas cabeças estão ligadas ao chão onde nossos pés pisam? Se trata de farejar nos clássicos, e mesmo nas artes cênicas contemporâneas, as marcas do machismo, do racismo, da heteronormatividade, da homofobia, do eurocentrismo, do desprezo de classe e de produzir outras

imagens e outros inconscientes que nos possibilitem trocar de pele, descamar-se, habitar o corpo.

Mara: Gostaria de trazer para a discussão um processo de criação em dança que acompanhei durante a minha pesquisa de doutorado⁴ porque ele deliberadamente cruza as agendas de gênero, raça e classe, colocando em discussão como essas categorias identitárias são acionadas para manter a mulher negra num papel de subalternidade. Ao propor essa discussão, o processo se transformou num espaço de reflexão ativa das experiências das performers e de sua ressignificação na cena e na vida.

Trata-se do projeto “Bahia da Magia”, de Luiz de Abreu, desenvolvido em Salvador- Bahia, em 2009. Luiz de Abreu tinha como mote inicial o imaginário social sobre a cidade de Salvador, a “Bahia da Magia, dos feitiços e da fé”, a “cidade da tentação”⁵, construído ao longo do tempo e disseminado por músicos e poetas como Dorival Caymmi e Jorge Amado, por filmes e novelas.

Para a criação Abreu queria trabalhar só com mulheres negras e partir de danças populares de rua. Para tanto, convidou para o processo performers que vinham do universo do hip-hop e danças populares, jovens mulheres que estavam construindo seu espaço dentro do movimento hip-hop, da universidade e da dança contemporânea.

Quando comecei a acompanhar o processo o grupo já estava fechado – Carla Santos, Inayra Mendonça, Jaqueline Elesbão, Josi Nascimento e Simone Gonçalves – e a criação se desenvolveu a partir do conhecimento incorporado das performers, de suas vivências em dança, de suas memórias de preconceito e exclusão e da discussão sobre gênero e raça, intensificada pela entrada de textos de Alice Walker, bell hooks, Miguel Vale de Almeida e de Jorge Amado.

A discussão de como as mulheres negras são representadas no contexto da dança gerou muita discussão e coreografias. Mas alguns temas relacionados à representação do corpo feminino negro tomaram maior relevância durante o processo: o cabelo, a “bundalização”⁶ e a prostituição. A referência a Jorge Amado, em um ensaio, e de como suas personagens femininas eram sempre objetificadas, resultou na entrada da figura de Gabriela no trabalho, ela serviu como fio condutor desses temas, costurando as coreografias individuais e coletivas. Como afirma Abreu (2009), Gabriela “é um símbolo muito poderoso” e acabou sendo um pretexto para cruzar diferentes agendas relacionadas à raça e gênero que surgiram no processo como movimento afro-cultural e de afirmação da autoestima.

Miguel Vale de Almeida (2004, p. 110) comenta sobre o “neo-colonialismo” cultural realizado pela importação da cultura brasileira através de novelas para a antiga metrópole, um “remake neo-colonial” que colaborou para uma série de projeções identitárias como de alteridade exótica, tropical e sensual e “no centro destas representações de alteridade/alter-ego encontra-se a figura da mulata. Triplamente subalterna, triplamente desejável, para o olhar hegemônico: porque mulher, porque não-branca, porque das classes populares”.

⁴ A análise detalhada desse trabalho faz parte da tese “Memória e(m) performance”. Ver em Leal (2014).

⁵ Trechos da música “A Bahia te espera” (1963), composição de Herivelto Martins e Chianca de Garcia e interpretada por Dalva de Oliveira. Essa música fez parte da coreografia.

⁶ Termo usado por Simone Gonçalves (2009) para se referir a esse imaginário construído sobre o corpo da mulher negra.

Ao analisar a construção do ícone Gabriela, Almeida ajuda a refletir sobre essa objetificação da mulher negra, no caso específico da mulata, esse ser híbrido que transita entre polos negativos e positivos desde o Brasil colonial, passando pela apologia da mestiçagem do início do século XX, mas sempre associada aos prazeres sexuais e longe do casamento branco-burguês, como expressa o personagem Nacib ao pensar em seu relacionamento com Gabriela.

Era a imagem do bom Selvagem! Mas um bom selvagem no feminino. Diferente da figura da Eva branca e pecaminosa, Gabriela era uma boa selvagem, carinhosa e exótica. Em vez de ser apresentada como indígena ou cabocla, é apresentada como MU-LA-TA! (e mesmo preferencialmente como morena) da cor do pecado! PRODUTO genuinamente brasileiro! Caracterizado pela inocência infantil e a sensualidade. Oba, Oba! Gabriela era da Bahia, terra da alegria! Não existe pecado ao Sul do Equador! (Fragmentos de “A Bahia da magia”)

Esse trecho – falado por Carla Santos durante o início do solo de Simone Gonçalves – é uma bricolagem do material sobre Gabriela construído pelo grupo para expor o tema da “bundalização”: situações nas quais as mulheres negras são representadas nas músicas de pagodes baiano e da prostituição, através do apelo ao turismo sexual ao qual as mulheres são expostas.

Antonio Jonas Dias Filho (1996), ao tratar do turismo sexual em Salvador, apresenta como esse imaginário coletivo, construído sobre a mulher negra brasileira, agora já internacional, mantém de forma perversa essa mulher no lugar de objeto sexual porque negra e pobre. Muitas de suas informantes, inclusive, cumpriam a dupla jornada de doméstica durante o dia e de “morena-jambo” à noite.

Outro tema recorrente no processo era o cabelo, visto por algumas performers como fator de construção de identidade. De fato, muitas teóricas da questão racial afirmam que, assim como a cor da pele, o cabelo é critério de classificação racial no Brasil e, por isso, tem papel determinante na construção da identidade negra. Para Nilma Lino Gomes (2006), a manipulação do cabelo crespo e o sentido que se dá a ele pode ser tanto uma forma de camuflar pertencimento racial como também de resistência e denúncia ao racismo.

Carla Santos trouxe para o ensaio alguns textos sobre o tema para discussão, todos de caráter autobiográfico e de autoras negras. Eles tiveram um papel muito importante no processo criativo e transcendem a cena. A escritora e ativista feminista norte-americana bell hooks (2005) comenta que em sua infância o alisamento era como um ritual de passagem; era a entrada das mulheres negras na adolescência e o momento em que elas podiam compartilhar suas experiências. Por isso, esse ritual era esperado por ela como símbolo do desejo de se tornar mulher, ao invés de ser um rechaço a seu cabelo natural. Em seu texto, hooks conta como em seu processo de crescimento físico e intelectual a questão do cabelo foi tomando outros matizes, passando de um “racismo interiorizado” até chegar ao movimento Black Power norte-americano quando, enfim, descobriu seu cabelo, pelo fato de o movimento acentuar o valor político de assumir as características físicas. Segundo a autora, depois que o movimento não atingiu seu sonho de igualdade utópica, as pessoas voltaram a alisar seus cabelos e a indústria de cosméticos soube

reforçar esse desejo. Para hooks, assumir as características de seu cabelo faz parte de lutas pessoais para que o pensamento racista na sociedade mude, e também uma luta contínua com a autoestima, pois o cabelo crespo é visto como inimigo. Por isso, usa seu cabelo como uma posição política: “mandamos mensagens através de nossos atos”.

A leitura dessas experiências autobiográficas criou um espaço de compartilhamento de memórias e experiências sobre a questão do cabelo crespo: a reiterada não aceitação e as diferentes formas de discipliná-lo para se adequar à norma dominante. Apesar do tema do cabelo não ter ido para a cena, ele reconstruiu a forma como várias performers lidavam com seus cabelos.

O espetáculo foi criado para ser apresentado em espaços públicos e periféricos da cidade de Salvador. Isso possibilitou o acesso a um público muito diverso: de estudantes de ensino fundamental, médio e universitário, de escolas a eventos ligados ao movimento negro. Nos momentos em que foi possível ter conversa com o público, foi muito importante perceber como, apesar do constante bombardeamento de construções culturais de alta sexualização e de objetificação do corpo da mulher negra, há espaço para se descolonizar corpos através da arte. Isso só é possível se estamos dispostos a colocar essas construções sociais em discussão e perceber que somos sujeitos em constante transformação.

Adriana: Minha abordagem tratará de algumas questões do processo de criação de “Cidade Correria”, do Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro, espetáculo dirigido por mim e Lucas Oradovschi, com diversos colaboradores⁷. E é com eles, em especial os atores do coletivo, que realizo esta análise. “Cidade Correria” é um espetáculo sobre a cidade, que também poderia ser o Rio de Janeiro. Correria também faz menção ao “tempo das correrias”, modo como alguns grupos indígenas amazônicos denominam o período de sua história entre fins do século XIX e início do XX, referindo-se ao contato com seringalistas que, com o intuito explorar suas terras, exterminaram boa parte da população e escravizaram os que restaram para o trabalho na extração da seringa para produção da borracha. Hoje, alguns destes índios sobreviventes, em idade avançada, trazem ainda em seus braços uma tatuagem com o nome de seus patrões. É relevante ainda mencionar os seguintes dados da Anistia Internacional: “Em 2012, 56.000 pessoas foram assassinadas no Brasil. Destas, 30.000 são jovens entre 15 a 29 anos e, desse total, 77% são negros. A maioria dos homicídios é praticado por armas de fogo, e menos de 8% dos casos chegam a ser julgados”⁸.

Criado em 2014, o coletivo, que “poderia ser pensado como essa variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares, em certa composição de velocidade e lentidão” (PELBART, 2008, p. 34), é composto por jovens artistas de territórios populares. Foi formado numa

⁷ Ficha técnica: Com: Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha. Dramaturgia: Criação Coletiva. Direção: Adriana Schneider e Lucas Oradovschi. Metodologia de dramaturgia: Adriana Schneider. Direção de movimento: Cátia Costa e Mariana Mordente. Direção musical e trilha original: Ricardo Cotrim. Direção de arte: Fabiana Mimura. Iluminação: Nina Balbi. Preparação corporal: Cátia Costa. Treinamento de máscaras balinesas: Lucas Oradovschi. Preparação vocal: Verônica Machado. Assistência de arte: Filipe Duarte. Direção de produção: Karla Suarez. Produção executiva: Marcelo de Brito.

⁸ Dados disponíveis no site <<https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/>> Acesso em 12 de dezembro de 2016.

residência artística de dois anos, através de uma parceria entre o grupo “Teatro da Laje”, localizado na favela da Vila Cruzeiro e o “Observatório de Favelas”, organização que atua no complexo de favelas da Maré. O projeto foi realizado na Arena Carioca Dicró, na Penha, zona norte da cidade, localizada entre o Parque Ary Barroso⁹ e a UPP Chatuba¹⁰. Diariamente, policiais desta UPP almoçam na cantina da arena, tendo assistido a diversos ensaios e ações da residência, mas com atenção silenciosa e discreta. Alguns atores do Bonobando, moradores da favela Vila Cruzeiro, um dos locais de ação desta UPP, conheciam alguns policiais que ali almoçavam, causando inúmeras tensões e reflexões, como relata o ator Igor da Silva, 20 anos, revistado por estes mesmos policiais, algumas vezes, a caminho da arena:

Quase todo santo dia tinha operação no morro, tinha tiroteio, tinha gente morta. E a gente era parado também, revistado. E eu tinha muito medo disso, inclusive de polícia. Porque desde quando eu era pequeno eu pensava que policial era policial ruim. Não são todos os policiais ruins, tem muitos policiais bons no Rio de Janeiro. E eu tinha medo e a minha reação era correr, porque eles sempre chegavam na favela com agressividade, apontando arma pra cabeça dos outros, chegavam falando que bandido bom é bandido morto.¹¹

Esta e outras experiências na residência integraram os processos de criação desenvolvendo relações sensíveis e políticas com o território, através da descentralização e do atrito entre as diferenças na cidade. Este dissenso (RANCIÈRE, 1996), direcionado a uma dramaturgia coletiva, foi operado em conhecimento compartilhado através das relações entre corpos, que venho conceituando como "urgentes", "insurgentes", com histórias, memórias e desejos distintos. Nesse sentido, todos os integrantes da residência tiveram que realizar uma "opção descolonial epistêmica", que se refletiu na sala de trabalho em não-hierarquização de funções, revelações das contradições de si, criação e desconstrução a partir de materiais biográficos, territorialização e desterritorialização de identidades, entre outros: "Aprender a estar' é uma das metas da Amawtay Wasi, ou seja, descolonialidade do estar. O método para tal objetivo é 'aprender a desaprender, a fim de voltar a aprender'. Re-aprender o quê?" (MIGNOLO, 2008, p. 323). O processo para o espetáculo acabou desenvolvendo uma espécie de "epistemologia de fronteira" (idem), na invenção de um território subjetivo móvel, em trânsito, temporário, uma espécie de TAZ (BEY, 2011), nem lá nem cá, exercitada na opção da criação coletiva radical, que possibilitou procedimentos como os que descreve Pelbart (2008, p. 34):

Mas como pensar a consistência desse 'conjunto' composto de singularidades, de multiplicidade, de elementos heterogêneos. Deleuze e Guatarri invocam com frequência um 'plano de consistência', um 'pla-

⁹ Criado em 1964, com 50.000 m², o parque já foi um importante espaço de lazer da zona norte da cidade. Hoje está abandonado, aguardando recuperação por parte do poder público.

¹⁰ Para informações sobre a UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), programa de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro: <<http://www.upprj.com/index.php/localizacao/localizacao-interna/Chatuba>> Acesso em 12 de dezembro.

¹¹ Em entrevista realizada em 2016, no Espaço Municipal Sergio Porto, para o documentário sobre o Coletivo Bonobando, dirigido por Juliana Vicente.

no de consistência', um 'plano de composição', um 'plano de imanência'. Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraíndo partículas e afetos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados, e também como favorece acontecimentos múltiplos.

Em "Cidade Correria", a cena, compreendida aqui em seu sentido expandindo tanto em termos éticos, quanto estéticos, por isso intrinsecamente políticos, conjugou as práticas cotidianas desta juventude, colocando em xeque noções ainda restritas de teatro contemporâneo, modos de produção e criação, periferia, entre outras. O ator Patrick Sonata, morador da Cidade de Deus, 28 anos, por exemplo, trazia frequentemente fortes reflexões acerca da identidade "ator negro", que explorou em vários exercícios cênicos e performances na residência e que está presente em uma das cenas do espetáculo, em que os atores repelem a ideia de montar "Barrela", de Plínio Marcos, porque não querem, mais uma vez, ter que fazer "papel de bandido". "A matriz racial de poder é um mecanismo pelo qual não somente as pessoas, mas as línguas e as religiões, conhecimentos e regiões do planeta são racializados" (MIGNOLO, 2008, p. 293), e podemos observar este mesmo mecanismo na arte, no teatro contemporâneo brasileiros. Outro estereótipo identitário questionado durante todo o processo é a noção de "artista de periferia", criticado por Patrick:

O termo artista de periferia, todos esses termos que foram usados, eles davam conta durante um tempo da arte que era produzida na periferia. Mas acho que a coisa mudou, o cenário mudou, a gente já está em outro lugar, já está em outro patamar. E quando continuam usando esse termo hoje é pra limitar. Antes era visto como uma estética específica, hoje não, hoje é pra limitar. Então os artistas que vieram da periferia, são oriundos de periferia ganham esse rótulos. Então o mercado só se abre pra esses caras pra dar esse tipo de trabalho.¹²

A metodologia de criação repeliu, também dentro e fora da cena, a ideia de "projeto social" e certos contextos de disputa acerca das "políticas de identidade" que, historicamente, modelam este campo. Acompanho as críticas que Guattari & Rolnik (2011) e Mignolo (2008), em especial, fazem acerca da noção de "política de identidade", substituindo pela prática epistemológica de "identidade em política". Quando Mignolo (idem, p. 290) cita que "Fausto Reinaga (o aymara intelectual e ativista) afirmou claramente nos anos 60: 'Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação'", podemos fazer uma analogia à estratégia do uso do termo "artista de periferia". Se, por um lado, pode ser recusado, como diz Patrick, porque é limitador em termos estéticos, reifica estereótipos racistas e preconceitos estruturais, por outro, acessa modos de

¹² Em entrevista realizada em 2015, na Arena Carioca Dicró, para o documentário sobre o Coletivo Bonobando, dirigido por Juliana Vicente.

produção que, no contexto do desenvolvimento das políticas de cultura no Brasil, foram se legitimando nos campos artísticos e intelectuais (BOURDIEU, 1968; 1996), possibilitando a diversas produções de “periferia”, antes invisíveis ou perdidas no suposto “vazio cultural”, existirem por si mesmas sem serem apenas itens de “contrapartidas sociais” de projetos “civilizatórios” do “centro”.

Apesar destes processos de descentralização cultural terem significado conquistas tanto na cena, com suas políticas e estéticas de representação, quanto no campo das políticas institucionais, há muito por rever e questionar sobre seus procedimentos de mediação implicados. É preciso enfrentar o debate sobre autonomia ainda muito mediado pela figura histórica do “capitão do mato” em roupagens contemporâneas sedutoras, operadas por retóricas de identidade carregadas de parcialidade. Nas relações entre o “eu e o outro”, centrais para questões da modernidade, mas ainda em voga na crise contemporânea, talvez seja prudente retornar a Fanon (2008, p. 181):

Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos.

Maria Thereza: Um processo de(s)colonizador pressupõe uma ação de reconhecimento e desvelamento dos registros da colonialidade impregnados nos nossos corpos adestrados, acostumados, machucados e obedientes produzidos para maior rentabilidade, lucro, cuja carga entranhada da subjetividade capitalística dita os modos de ser, agir e estar no mundo. São gestos, escolhas, posturas, ações, decisões, omissões, corpos regulados pelos massmidia, que se repetem como verdades no cotidiano, definem os territórios existenciais e sacralizam os poderes instituídos. Nesse processo de produção da subjetividade capitalística, diz Guattari e Rolnik (2011), o critério fundamental deixa de ser o da vida. Como, então, desvelar estes corpos feitos para render? E como buscar outros modos de estar no mundo? E como as artes do corpo podem se tornar um laboratório de resistência à colonialidade? Arturo Escobar no artigo “*Mundos y conocimientos de otro modo*”, ao falar do Grupo Modernidade/ Colonialidade, diz:

[...] o mesmo grupo busca intervir decisivamente no próprio discurso da ciência moderna para criar um outro espaço de produção de conhecimento - uma maneira diferente de pensar, outro paradigma, a mesma chance de falar sobre ‘mundos e conhecimentos de outra forma’. O que este grupo sugere é um outro pensamento, outro conhecimento e um outro mundo.” (ESCOBAR, 2003, p. 53) (tradução nossa)¹³

¹³ No original: “[...] el mismo grupo busca intervenir decisivamente en la discursividad propia de las ciencias modernas para configurar otro espacio para la producción de conocimiento – una forma distinta de pensamiento, un paradigma otro, la posibilidad misma de hablar sobre «mundos y conocimientos de otro modo». Lo que este grupo sugiere es que un pensamiento otro, un conocimiento otro – y otro mundo.” (ESCOBAR, 2003, p. 53)

As artes do corpo, no tempo presente, estão ensaiando outros modos estar no mundo quando se retiram do espaço consagrado do palco e vão para as ruas; quando recriam os processos colaborativos deshierarquizando as relações; quando experimentam a impureza com as hibridizações entre artes; quando passam a incluir o outro no processo de experimentação; quando propõem o inacabamento como forma de operar; quando reinventam o corpo. São atos de resistência, rupturas com o *modus operandi* da modernidade.

Numa perspectiva emergente, o termo *giro decolonial* (Maldonado-Torres, 2013) que remete a uma resistência à lógica da modernidade - para os decolonialistas o projeto de modernidade está pautado pela colonialidade - nos ajuda a pensar sobre as práticas artísticas contemporâneas principalmente as artes do corpo que é onde se instalaram as impossibilidades. Ao modo interdisciplinar, as aproximações dos estudos feministas com a decolonialidade enriquecem o debate e neste contexto de desconstrução de estereótipos e desmontagem de sistemas criados por uma cultura da não vida, decolonialidade e feminismo fortalecem a resistência. Assim como os autores da decolonialidade buscam outro modo de pensar e viver, as feministas também buscam. Margareth Rago (1998, p. 3) afirma que “O feminismo cria modos específicos de existência, mais integrados e humanizados”.

Como, então, trabalhar a pesquisa e a criação como aliados deste processo?

O Grupo de pesquisa que lidero, “Artes Híbridas: intersecções, contaminações, transversalidades”, na linha “Poéticas Contemporâneas” do Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, tem a proposta de lidar com as poéticas da criação em diálogo com as pesquisas de mestrado e doutorado em curso. O programa adotou em 2014, com a criação do doutorado, a decolonialidade como pensamento guia. Como programa interdisciplinar, diálogos entre artes e entre áreas de saber fundamentam as práticas. Assim, nas discussões do grupo de pesquisa, as poéticas contemporâneas e a decolonialidade entram em intersecção. A desconstrução, os processos colaborativos, a experiência, o corpo em exposição, as biografias reforçando a criação como um processo de desconstrução, hibridização e risco. Como bem afirmou Adolfo Iban Achinte¹⁴:

O ato criador assumido como uma prática desestrutiva que nos leva a desaprender, se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía entendida como la práctica reflexiva del sentido de ser humano, expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constríe el alma. (tradução nossa)

¹⁴ No original: “El acto creador asumido como una práctica de-constructiva que nos lleve a desaprender, se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía entendida como la práctica reflexiva del sentido de ser humano, expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constríe el alma.”, durante a apresentação performática no 5 Seminario de Formación Artística: encuentro con la creatividad, el arte y la educación, organizado por la Institución Educativa La Pamba, Popayán-Colombia, 10 al 12 de outubro de 2007.

Um dos laboratórios do “Artes Hibridas” é o “Coletivo à deriva” de intervenções urbanas. Desde 2009 envolve, além dos componentes do grupo de pesquisa, os habitantes da cidade para as poéticas urbanas problematizando espaços abandonados. Artistas e não artistas se juntam para uma ação coletiva pelas ruas de Cuiabá. Uma das últimas ações foi o “Cidade Possível”, que mobilizou 100 ações em vários pontos da cidade na época do seu aniversário. Outro laboratório é o de performance. No processo poético de cada grupo ou artista-pesquisador as discussões e trocas ocorridas no interior do grupo de pesquisa e as pesquisas desenvolvidas acabam contaminando as suas práticas enquanto arte problematizadora. Vou citar aqui quatro exemplos de poéticas que abordam a questão do feminino, realizadas por orientandas de mestrado e doutorado, cujas pesquisas estão intrinsecamente ligadas às suas poéticas.



Figura 1. Raquel Mutzenberg na performance “Maieutica”. Foto de Pedro Ivo



Figura 2. Elka Victorino em “Selfie”. Foto de Fernanda Solon

“Maieutica”. Raquel Mutzenberg finalizando o mestrado. Com recursos do teatro de animação, uma cabeça é parida nas ruas. A performance problematiza os espaços do nascimento e a questão do parir-se a si mesmo.

“Selfie”. Elka Moura Victorino, em processo de doutoramento, é uma bailarina clássica cuja poética é a deconstrução dos processos de adestramento do corpo. Com a performance Selfie ela problematiza o corpo da bailarina, ou seja, seu próprio corpo.

“Inhamor”. Thereza Helena, finalizando o mestrado, discute a questão dos modelos impostos de corpo feminino, por meio da comida, preparando um pão de inhame.



Figura 3. Thereza Helena em “Inhamor”. Foto de Pedro Ivo

“Oramortem”. Daniela Leite, em processo de doutoramento, problematiza a questão da sexualidade feminina na velhice.



Figura 4. Daniela Leite em “Oramortem”. Foto de Bruna Obadowski

Os processos de criação apresentados aqui, que não separam arte e vida, que aliam pesquisa à poética, desconstroem tanto os modos de operar a pesquisa como os modos de criação, uma contaminando a outra, podendo tornar-se uma estratégia de resistência à modernidade/colonialidade.

Referências

A BAHIA DA MAGIA. Concepção e coreografia: Luiz de Abreu. Elenco: Carla Santos, Inayra Mendonça, Jaqueline Elesbão, Josi Nascimento e Simone Gonçalves. Salvador: Centro Cultural de Plataforma e Espaço Cultural de Alagados, 2009. 1 DVD (51 min.), 2 DVD (50 min.), 3 DVD (59 min.), son., p&b.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gabriela. “Um ícone denso e tenso na política da ‘raça’, gênero e classe em Ilhéus, Bahia”. In: **Outros destinos**: Ensaios de antropologia e cidadania. Porto: Campo das Letras, 2004, p.109-136.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 1995 [1958].

37 ■

BEY, Hakim. **Taz: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Coleção Baderna - Editora Conrad, 2011.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador”. In: Pouillon, Jean (org). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.105-145.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIAS FILHO, Antonio Jonas. “As mulatas que não estão no mapa”. **Cadernos Pagu**, n.6-7, p.51-66, 1996. Disponível em: <www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/fi_les/pagu06.04.pdf> Acesso em: 10 set. 2008.

DONINI, Angela. Processos escavatórios para habitar o corpo. In: ARAÚJO, Inés (Org). **Indícios**. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2016.

ESCOBAR, Arturo. Mundos e Conocimiento de otro modo. **Revista Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, N.1, enero-diciembre de 2003, p. 51-86.

ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. **Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayan: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GALINDO, Maria. Entrevista realizada em São Paulo. **Revista DR**. Edição 3. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/posts/maria-galindo> < Acesso em out 2016 >

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2011.

hooks, bell. "Alisando o nosso cabelo". **Revista Gazeta de Cuba** – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol de Lia Maria dos Santos. Disponível em: <<http://coletivomarias.blogspot.com/2008/05/alisando-o-nosso-cabelo.html>>. Acesso em: 24 mar. 2011.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) performance**: material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.

LUGONES. M. "Hacia un feminismo descolonial". **La manzana de la discordia**. Cali: Universidad del Valle: 2011, vol. 6. N. 2, p. 105 – 119.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "A modo de comentário inicial". In: **Pedagogías Descoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2013, p. 11- 13.

■ 38

MIGNOLO, Walter D. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade e m política". **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, 2008, p. 287-324.

PELBART, Peter Pál. "Elementos para uma cartografia da grupalidade". IN: SAADI, Fátima & GARCIA, Silvana (orgs.). **Pro?ximo ato**: quest?es da teatralidade contempor?nea. Sa?o Paulo: Itau? Cultural. 2008, 32-37.

RAGO, Margareth. "Epistemologia feminista, gênero e História". In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. "O dissenso". In: **A crítica da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, p. 367-382.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WALKER, Alice. "Cabelo oprimido é um teto para o cérebro". In: WALKER, Alice. **Vivendo pela palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p.77-81.

WALSH, Catherine. "Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos". In: **Pedagogías Descoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2013, p. 23-68.

Recebido em : 19/12/2016 - Aprovado em: 15/03/2017

SCHIMMELPFENNIG, Roland. Die Frau Von Früher. **Theater Heute**, Berlin, v.10-04, out. 2004.

STOOPARD, T. Arcadia. **Rock'n Roll e Outras Peças**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

UMPIERREZ, Matías. **Matías Umpierrez**: entrevista [jul. 2016]. Entrevistadora: Mariana Lima Muniz. Buenos Aires: Café Recoleta , 2016. Entrevista concedida ao Projeto Criadores Teatrais e Novas Tecnologias, financiado pela FAPEMIG e pela CAPES.

Recebido em: 01/12/2016 - Aceito em: 05/02/2017

Muros (o la socialización amorosa) y ¡¡¡Guan Melón!!! ¡¡¡Tu Melón!!! Mujeres en la escena latinoamericana decolonial

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

■ 40

Vivian Martínez Tabares é crítica e investigadora teatral. Licenciada em teatrologia e doutora em Ciências da Arte pelo Instituto Superior de Arte. Professora Adjunta do Instituto Superior de Arte. É Secretária geral do Centro Cubano da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT), membro da comissão de especialistas da Faculdade de Artes Cênicas da ISA desde 1998, do Conselho de Direção da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe e do Festival Internacional de Teatro Latino de Los Angeles. Tem realizado conferências em universidades da América Latina e Europa e para as universidades estadunidenses de Washington, Duke, Berkeley, Politécnica de Califórnia, Davis, Hunter College, Hampshire College y Fordham College, entre outras. Desde 2000 dirige a revista Conjunto e o Departamento de Teatro da Casa das Américas.

■ RESUMO

Este artigo discute a cena teatral latino americana contemporânea com deliberada vocação política. Destacando as significativas obras criadas por mulheres que constroem o discurso decolonial.

■ PALAVRAS-CAVE

Cena latino americana contemporânea, dramaturgia de mulheres, grupo El Ciervo Encantado.

■ ABSTRACT

This article discussed the contemporary Latin American theater scene with a deliberate political vocation. Highlighting the significant works created by women who construct the decolonial discourse.

■ KEYWORDS

Contemporary latin american scene, women's dramaturgy, Group El Ciervo Encantado.

41 ■

Frente a una realidad compleja, muchas veces inexplicable e incongruente, en la cual, en medio de crisis de diversa naturaleza, ciertos valores humanos parecieran caer en desuso y las leyes del mercado pretenden dominar al mundo, la escena latinoamericana actual se expresa con deliberada vocación política. Y si bien, sigue siendo minoritaria la presencia femenina a la hora de ocupar las funciones de mayor capacidad de decisión artística, hay sin embargo obras significativas creadas por mujeres que construyen un discurso decolonial.

Muros (o la socialización amorosa) es la segunda obra de la traductora, profesora y dramaturgista chilena María Soledad Lagos, quien se dio a conocer como dramaturga con *¿Quién es Chile?* en 2014. Estrenada por la autora con el Colectivo Acá Seguimos, un equipo compuesto por tres actrices de distintas generaciones y procedencias formativas acompañadas por un músico, Muros... se estrenó en 2016 y fue parte del Festival Internacional Santiago Off en enero pasado.

El detonante de esta obra fue la preocupación de la autora por las crecientes estadísticas de feminicidios en Chile y en el mundo. Según ella misma afirma en un texto crítico anterior, en su país ascienden a un promedio de cuarenta al año, según datos oficiales, y en la página del Servicio Nacional de la Mujer, SERNAM, se indica que esa, la forma más extrema de violencia contra la mujer, se supone responde a que "... en muchas culturas, incluida la chilena, todavía se cree que los hombres tienen derecho a controlar la libertad y la vida de las mujeres por el solo hecho de ser mujeres". (LAGOS, 2016, p. 21).

La dramaturga se había sobrecogido al detectar la "sofisticación de la残酷 a la hora de matar a las mujeres", y se dedicó a investigar qué había detrás de esa saña criminal. Para ello, como el amor es una construcción cultural, indagó en

los orígenes formativos de mujeres y hombres y en cómo se nos enseña y cómo aprendemos a amar, desde el contexto de un país como Chile y de un continente como la América Latina, para concluir que: "Cuando se mata a una mujer, se busca matar el origen", según afirma la autora, quien añadió al respecto, para una entrevista a raíz del estreno, que "ella carga el origen y la perpetuidad del género humano. Cuando un hombre mata a una mujer está matando a mucho más que a su pareja o a la que quiere eliminar. Está matando al arquetipo femenino". Y afirmó también que en estos casos el que mata quiere dejar clara su ventaja en la superioridad física, como "quienes pueden violar... y son los hombres quienes pueden hacerlo porque tienen un pene". (IBARRA, 2016, p. 22)

Otras razones profundas tomadas en cuenta por Lagos para construir su obra fueron el malestar y la frustración de los hombres frente al ascenso social de mujeres que han asumido niveles de mayor importancia en la sociedad. La dramaturga estudia la reacción de determinados hombres, como si al sentirse por debajo de su pareja y frente a los otros por debajo de los parámetros de poder dictados por la norma sexista, debieran corregir a cualquier precio la falla del sistema.

Por eso *Muros...* explora en cómo se aprende a amar mientras pone sobre el tapete, desde la percepción femenina, una muestra de relaciones de pareja marcadas por un visible desequilibrio, a causa de prejuicios y actitudes estereotípicas adquiridos de modo inconsciente, entre los que prima la educación de la mujer a partir del principio de entender y justificar la actitud del hombre, por contradictoria y arbitraria que parezca, sin cuestionamiento. En juego intertextual, citas del relato de Charlotte Perkins Gilman, "*The Yellow Wallpaper*", de 1892, ponen en evidencia que el fenómeno data de más de un siglo.

En un ámbito doméstico, con elementos escenográficos mínimos: una mesa, sillas y una cama, dispuestos de modo alejado de cualquier intención de composición figurativa, más algunos instrumentos de la música popular, implementos de cocina y un telón de fondo con patrones de costura, que será también pantalla de proyección de imágenes, transcurre la acción fragmentada, como un collage de historias y estados. Junto con los breves testimonios de las mujeres, la música, interpretada en vivo por una de las actrices, subraya la intencionalidad de las palabras e introduce la nota de ironía, de clara filiación brechtiana, como el modo en el que las actrices a menudo dicen sus textos mirando directamente a los espectadores.

Una premisa de la autora y directora fue hablar de la violencia sin escenas de violencia explícita, y los pasajes revelan cómo detrás de una relación aparentemente armoniosa en términos afectivos se revelan dramáticas tensiones de verdadero amor versus paternalismo manipulador, amor vs. imposición de normas para el comportamiento femenino, y en ambos casos se reafirma el peso de la autoridad patriarcal como poseedora del saber y ejecutante natural de su cumplimiento en el ámbito de la sociedad y la familia.

Hay un pasaje en el que dos personajes, La Mujer de alrededor de 50 y La Mujer de alrededor de 30 intercambian confesiones acerca de dos experiencias traumáticas, por las actitudes coincidentes de hombres que frente a comportamientos "no naturales", las tildaron de locas. Y cito cómo termina su diálogo al respecto:

La mujer de alrededor de 30. ¿Por qué será que a las mujeres que no aceptamos ciertos comportamientos masculinos se nos tilda de locas?

La mujer de alrededor de 50. Nos han convencido de tantas cosas Y algunas, entre nosotras, que no han sido de las nuestras, han querido creer que esas cosas son ciertas y las siguen propagando como verdades.¹

Al leer esta escena recuerdo vivamente Vacío, el cabaret melancólico que casi una veintena de artistas mujeres costarricense bajo la dirección de Roxana Ávila, coautora del texto con Ailyn Morera, crearon para denunciar abusos cometidos contra mujeres a inicios del siglo XX, acusadas de locas y encerradas, a consecuencia de síntomas naturales posteriores al parto, que contravenían las expectativas de los esposos. Y aparejado a eso, el peso de la publicidad comercial engatusadora de la mujer, que propagaba supuestos daños de la lactancia materna, entre otros consejos, para vender determinadas marcas de leche.

Nótese también cómo la denominación de los personajes femeninos alude, significativamente, a dos momentos diferentes de dos mujeres: Los 30 y los 50 años, edades problemáticas que marcan el fin de la primera juventud y la entrada en la madurez rotunda, la llamada simbólicamente “media rueda” que en realidad marca, en general, más de la mitad de la esperanza de vida. La tercera mujer, que canta, tiene una edad indefinida, al reproducir valses peruanos y boleros de los años 30 que siguen sonando hoy sin aparente anacronismo, en la voz de jóvenes cantantes, como si el amor y la relación de la pareja no hubieran cambiado.

Cuando la mujer más experimentada, la de alrededor de 50 años, responde que “algunas, entre nosotras, que no han sido de las nuestras”, está anunciando otra arista de la perspectiva de Lagos expresada en esta propuesta: la de que no necesariamente la vida en pareja es meta ni sinónimo de felicidad, mucho menos cuando hace rato que la familia tradicional dejó de ser el núcleo social básico. Basta mirar a nuestro alrededor para constatar cuántas mujeres hoy y aquí viven, trabajan y sostienen a sus hijos sin la cercanía física de un hombre y a veces sin ninguna cercanía. Al menos en Cuba, según el censo de 2012, solo 49 por ciento de los hijos crece en hogares con los dos padres.

Los relatos incluyen un pasaje en el que una mujer recuerda con dolor cómo ella y sus compañeras fueron sometidas a la tortura y a la vejación por un grupo de hombres, con lo que se alude a episodios del pasado durante la dictadura de Pinochet, pero cuando la más joven quiere consolarla diciéndole que ya eso pasó, para que su testimonio no se convierta en historia lejana, la mayor le responde que el hecho de que haya pasado, no significa que no siga ocurriendo en otras partes del mundo, todos los días.

Como ha escrito Andrea Jeftanovic: “La música popular, con sus versos incendiarios, nos instruye en el melodrama, en relaciones afectivas asimétricas y traumáticas como en «Que nadie sepa mi sufrir». La presencia protagónica de melodías como esa –y otras como “Amor y dolor”, “Pasión y odio”, “Vanidad” o “Después de una ilusión, un desengaño”, permite calificar la puesta como una suerte de musical de nuevo tipo.

El segundo ejemplo sobre el cual quiero llamar la atención es el performance escénico *iiiGuan Melón!!! iiiTu Melón!!!*, del grupo y laboratorio de investigación cubano El Ciervo Encantado, también creado por mujeres y con la presencia decisiva de la música. Esta obra, instalada en la frontera entre teatralidad y performativi-

¹ El texto puede verse en Conjunto n. 160-161, jul.-dic. 2011, pp. 39-59.

dad, se enfoca hacia otra problemática, al poner en la mirilla y amplificar una arista sensible del impacto de la eclosión turística en Cuba, acentuada luego del restablecimiento de relaciones con los Estados Unidos. Cuatro mujeres, Nelda Castillo como dramaturga y directora, y tres actrices, la experimentada Mariela Brito, la novel Olivia Rodríguez –de formación fotógrafa--, y la estudiante de la Escuela Nacional de Teatro, Yindra Regüeiferos, en intensa comunicación con sus espectadores, les revelan una faz amarga de la ciudad y sus habitantes. Una faz que, aunque está a la vista de todos en muchas calles y plazas de La Habana Vieja, e incluso nos parecen poco agradables, no nos detenemos a cuestionar: son las vendetas indiscriminadas de souvenirs y bienes culturales especialmente montado para el turismo, al estilo del peor parque temático urbano.

Dos mujeres, una niña y una vieja, están ubicadas al centro del escenario, de pie y metidas dentro de una boyo en forma de aro que deslinda su propio espacio insular. Cantan décimas y cuartetas anónimas de la tradición popular cubana, recogidas del acervo colonial y republicano, y las intervienen con estribillos pegajosos, adivinanzas picantes y chistes de la calle, mientras anuncian su variada mercancía. Todo se vende –maracas, tabaco, maní, música, show de perros amaestrados, los pobres, y la foto que recoja el momento, y hasta el billete de 3 pesos cubanos o la moneda equivalente con la esfinge del Che Guevara --y cada grupo de turistas en excursión que llega al radio de acción de estas “artistas populares” estimula la energía de ambas, aunque las dos padecen un visible deterioro, pero están dispuestas a una brindar una atención “especializada” a cada visitante, que distingue edades y procedencias, para lograr su cometido comercial.

Algunos de los temas musicales hablan de otros momentos de la historia de la Isla, impactados por carencias económicas, e instan a una reflexión sobre el presente, reforzada por las entradas cada cierto tiempo de Yindra, la estudiante de teatro de la Escuela Nacional de Arte. En un ciclo que se avizora como interminable, y que refuerza el valor conceptual y expresivo de la rutina como un elemento clave en la conformación del discurso, la muchacha aparecerá cuatro veces pues para ayudarse “a pasar el mes” hace tantas cosas como sea necesario, y en cada una de sus apariciones hace gala de sus saberes, demostrándolos en escena. La joven, que representa el componente racializado y sexualizado a partir de su mulatez, vende chocolates de su natal Baracoa, traídos del extremo oriente de la Isla; baila en espectáculos nocturnos los fines de semana con la compañía La Riquera, mientras por el día hace estatuas vivientes en zonas de turistas, y a la vez es guía de turismo personalizado en La Habana Vieja, con un espectro de opciones que traspasan la legalidad.

Como en muchos montajes de El Ciervo Encantado, mascarada y choteo se articulan en función de servir como canal expresivo en la continuidad de un propósito esencial en la labor de esta agrupación: la exploración en las identidades que nos definen. El cuerpo, esta vez enajenado –ya sea por los atuendos kistch de los personajes estáticos, o por la hiperactividad de la joven--, sirve para procesar un legado de la cultura popular que pasa por la música y la literatura, se remonta a etapas lejanas de la historia nacional, y saca a la luz tensiones y contradicciones que se repiten y se renuevan en otros contextos.

De nuevo aparece la máscara, erigida como

"atributo intermedial de protección, subterfugio, ocultamiento, develación pactada, instrumento técnico ancestral y reto artístico— una instancia crítica por excelencia, corpórea o metaforizada, como recurso expresivo y de transmutación caro al discurso artístico de El Ciervo, para proyectar figuras gestadas desde el cuerpo, revelar marcas inscritas en la memoria y descomponer mascaradas sociales". (TABARES, 2012)

La escena performativa, más allá de ser un lugar de encuentro y comunicación, o de exposición de saberes y virtudes artísticas en tanto resultado, se convierte en un laboratorio de reconocimiento y examen ontológico.

La definición de esta experiencia como performance escénico por parte de sus creadoras, reafirma su postura de hacer de la escena un espacio vital de diálogo y confrontación con los espectadores, una asamblea que ha derribado la noción de cuarta pared como un muro de protección para lo cómodo y lo aprendido, para regresar al teatro a sus orígenes de ritual y riesgo, de sustancial compromiso político, de enfrentamiento a lo provisorio, a la vitalidad del aquí y el ahora, y del rubor a flor de piel que nos provoca esa cercanía.

Los referentes populares extraídos de una rigurosa investigación documental y musical estructuran el discurso de la palabra, fragmentario y plagado de contaminaciones callejeras. Si en otros montajes El Ciervo Encantado ha procesado y resignificado en sus textos escénicos palabras de Martí, Esteban Borrero, Fernando Ortiz, Alfonso Bernal del Riesgo, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera y Severo Sarduy, entre muchos otros, que les han servido para indagar en la memoria profunda del cubano, aquí resuenan la voces anónimas de juglares y poetas de la manigua y el llano, reveladoras de una idiosincrasia singular y de avatares que han nutrido la narrativa de los márgenes en más de cien años de lucha por la independencia y la soberanía, y que afloran hoy como alerta de riesgos en la negociación de imaginarios, que impacta lo subjetivo y valores innegociables como la dignidad.

Hace poco, al intentar una caracterización de la América Latina en el contexto actual, la profesora e investigadora Claudia Zapata se refirió en extenso a fenómenos de opresión colonial que padecemos aún hoy, como la inferiorización y la exotización, que también afectan a la cultura al ejercer cierta violencia simbólica.

Problemas como esos saca a la luz *iiiGuan Melón!!! iiiTu Melón!!!*, si miramos de cerca cómo se construyen a sí mismos estos seres, y cómo los observa la sociedad cubana, desde su aceptación y su asimilación pasiva del fenómeno. Se trata de precarios buscavidas, que la ficción escénica emparienta con bobos, bichos, pobres guajiros y Liborios de antaño, y a las circunstancias económicas y sociales en las que han resurgido hoy. Fetichizados como parte de cierta vertiente criolla del llamado etnoturismo o del "turismo cultural", que reproduce y estandariza los peores estereotipos del cubano y la cubana y comercia con ellos –con la emergencia de falsas negras "bahianas" que se exhiben, con tabaco y vestuario característico en las Plazas de La Habana Vieja para que los turistas se lean la mano o se toman fotos con ellas--. Visto así, el panorama cultural está pensado no como el conjunto amplio y diverso que ha defendido y promovido la política cultural inclusiva de la Revolución, que se comparte naturalmente con quienes nos visitan, sino como

una fábrica colateral de productos “exóticos” a los que hay que sacarle partido en metálico.

Como antes en *Cubalandia* y en alguno de sus performances efímeros, El Ciervo Encantado ha complejizado esas imágenes, sus razones y consecuencias, y nos ha hecho tomar conciencia de algo que amenaza convertirse en paisaje cotidiano, para compartir nuestra inconformidad y nuestra clara conciencia de que son rasgos de una realidad que necesariamente debemos cambiar.

Estas son solo dos muestras del teatro que hacen actrices, dramaturgas y directoras en Latinoamérica, para expresar con voces propias, su postura frente a contradicciones de la realidad. A través de ellas comunican palabras, señales, metáforas y verdades con tal intensidad que reafirman para la escena su condición de arte siempre actual y siempre necesario.

Referencias

LAGOS, M. Soledad. “Otelo, de William Shakespeare, en versión de Viajeinmóvil: más que virtuosismo”.

Conjunto n. 179, abr.-jun. 2016, pp. 21-26.

TABARES, Vivian Martinez. “Quince razones para celebrar a El Ciervo Encantado”, **La Jiribilla**, a. X, n. 570, 7 al 13 de abril de 2012. Disponível em <http://epoca2.lajiribilla.cu/2012/n570_04/570_02.html>

IBARRA, Leopoldo Pulgar. “Muros (o la socialización amorosa)”. **Punto final**, sept-2016.

Recebido em: 08/03/2017 - Aprovado em: 15/03/2017

Imersão Cristal: Princípios, recorrências e reverberações

CIANE FERNANDES
LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS
MELINA SCIALOM
ALBA PEDREIRA VIEIRA

■ 48

Ciane Fernandes é professora titular da Escola de Teatro e do PPGAC/UFBA, graduada em enfermagem, licenciada em artes plásticas e especialista em saúde mental (arteterapia) pela Universidade de Brasília; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada; e pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Pesquisadora Produtividade em Pesquisa 1C (CNPq). Desde 1997, dirige o Coletivo A-FETO e ensina e pesquisa sobre educação somática, análise do movimento, formação corporal do ator, dança-teatro, interartes, performance e transculturalidade. Contato principal para correspondência.

Líria de Araújo Morais é professora adjunta do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba. Professora do programa de Mestrado ProfArtes - UFPB. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA, Mestre e Especialista pelo PPGDança – UFBA. Graduada em Dança pela UFBA. Participou de grupos, Companhias e coletivos de artistas em Salvador-Bahia-Brasil. Criou alguns solos como intérprete-criadora, atuou como professora de dança, coreógrafa e preparadora corporal de artistas de dança e de teatro. Foi professora substituta da UFPE e da UFBA. Área de investigação teórico-prática em improvisação e composição em dança, com ênfase nas questões relacionais do dançarino, da cena e da especificidade do lugar (palco, rua, casa etc.) para a criação em dança.

Melina Scialom é doutora em Dança (University of Roehampton, Reino Unido), Especialista em Estudos Coreológicos (Trinity-Laban, Reino Unido), Mestre em Artes Cênicas (UFBA), Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP), e Diretora artística do Núcleo Maya-Lila (São Paulo) tem atuado junto ao Maya-Lila como diretora, coreógrafa e performer das obras do núcleo desde 2005. Paralelamente à pesquisa acadêmica colabora com diferentes artistas em âmbito interdisciplinar na criação de obras de dança, performance, artes visuais e teatro. Atualmente tem se dedicado à investigação da dramaturgia na dança e suas interfaces com a criação cênica contemporânea.

Alba Pedreira Vieira é professora associada do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa/UFV, doutora em Dança pela Temple University (Estados Unidos) e pós-doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Diretora artística do Grupo de Dança Contemporânea Mosaico, no qual desenvolve pesquisas teórica-práticas em performance, processos criativos em dança, improvisação e somática. Membro da Comissão de Criação do Curso de Dança (Licenciatura e Bacharelado) e Coordenadora Geral do Curso de Especialização em Dança Educativa Moderna da UFV. Líder do Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, membro da Diretoria do World Dance Alliance Americas (vice-presidente, 2013-2017) e da Dance and the Child International/DaCi.

■ RESUMO

O artigo resulta de mesa apresentada no IX Congresso da ABRACE na Universidade Federal de Uberlândia, em novembro de 2016, em que integrantes do Coletivo AFETO compartilharam e teceram considerações sobre suas vivências na obra Cristal (MAC-SP, junho de 2016). Cristal é uma Imersão somático-performativa com participação do público, que acontece a partir de Padrões de Crescimento, de Mudança ou Padrões Cristal. Este princípio composicional da Abordagem Somático-Performativa foi inspirado na mutabilidade inerente às formas cristalinas das teorias de Rudolf Laban. Coerente com essa perspectiva em crescimento inerente ao próprio movimento criativo, a obra é uma instalação-performance que inclui dança, escrita, projeções, paisagem sonora em tempo real, e que aconteceu durante os dias da exposição Vesica Piscis (sob curadoria de Maria Mommensohn), como uma obra de tempo continuado. O público não foi apenas um visitante, mas também trouxe suas contribuições cristal. Do mesmo modo, as reflexões aqui apresentadas contribuem para desdobramentos e sistematizações performativas e integradas, conectando vivências pessoais e coletivas, criação e(m) pesquisa.

■ PALAVRAS-CAVE

Imersão, abordagem somático-performativa, padrões cristal, performance-instalação.

49 ■

■ ABSTRACT

The article results of a roundtable presented at the IX ABRACE Congress at Federal University of Uberlândia, in November 2016, in which members of the Collective AFETO shared and developed considerations regarding their experience in Cristal (MAC-SP, June 2016). Cristal is a somatic-performative merger with audience participation that is based on Growth Patterns, Change Patterns or Crystal Patterns. This compositional principle of the Somatic-Performative Approach was inspired on the inherent mutability of the crystal forms of Rudolf von Laban's theories. Coherent with this growing perspective – which is also inherent to creative movement -, the piece is a performance-installation that includes dance, writing, projection, soundscape in real time, and that happened during the days of the exhibition Vesica Piscis (curated by Maria Mommensohn) as a continuous durational piece. The audience is not only a visitor to the installation, but they can also bring their own crystal contributions. In the same way, the current reflections presented here contribute to performative and integrative unfolding and systematizations, connecting personal and collective experience, creative processes and/in research.

■ KEYWORDS

Merger, somatic-performative approach, crystal patterns, performance-installation.

“nhem, nhem, nhem... nhem nhem nhem xorodô,
nhem, nhem, nhem... nhem nhem nhem xorodô
é o mar é o mar fe fe xorodô”
(cancão para Oxum)

Antes da entrada da cena, um banho de Alfazema entre todos, que cantam a mesma canção para Oxum. Coligados em águas perfumadas num grande mar branco de nuvens, sem saber ao certo como fazer, mas na certeza de um encontro a ser criado coletivamente e compartilhado em cena. Assim iniciamos Cristal (2016), obra imersiva oriunda de vivências de performers do Coletivo A-FETO, projeto de extensão sob direção de Ciane Fernandes desde 1997, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Ao longo dos anos, o A-FETO passou a integrar ensino, pesquisa e extensão associados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, tendo como eixo a criação artística na e com a pesquisa acadêmica, agregando alunos da pós-graduação, bem como ex-alunos e artistas/pesquisadores convidados.

Nos últimos dez anos, as obras do A-FETO têm se configurado como explorações metodológicas de como pesquisar a partir, com e através da criação cênica. Neste processo consideramos a motivação pessoal no contexto do coletivo, sempre a partir da pulsão do/em movimento corporal, o que implica na dinâmica entre mover e ser (co)movido, escutar e acionar, conectar-se e interagir. A criação acontece simultaneamente às explorações metodológicas, numa reciprocidade íntima do que fazemos e como fazemos, integrando criação e análise, execução e reflexão, construção e reconstrução. Este processo é fundamentalmente estético e ético. É a arte que determina percursos, relevâncias, necessidades, desafios da pesquisa, respeito pelo trabalho do outro, busca de diálogo e acordos coletivos e assim por diante. A base desse pensamento e consequentemente de nossas investigações tem sido a Prática como Pesquisa, em especial a Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006), desenhando o que temos denominado de Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2013a). As bases desta abordagem derivam de quatro eixos principais, a saber: o Método do Movimento Autêntico (*Authentic Movement*, PALLARO, 1999), a Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis*), a dança-teatro e a performance (BIAL, 2004).

Neste contexto construímos *Cristal*,¹ uma proposta inter-artística em resposta à curadoria de Maria Mommesson para o Projeto Vesica Piscis que homenageou o artista-pesquisador europeu Rudolf Laban (1879-1958), e que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea Ibirapuera, São Paulo, de 28 de maio a 10 de julho de 2016. Como parte do programa (que incluía obras coreográficas, exposição de objetos, esculturas geométricas, reprodução de vídeo/intervistas, interfaces interativas e virtuais), a instalação *Cristal* ocupou a exposição permanecendo instalada no espaço de 03 a 05 de junho de 2016 das 14 às 17hs.

Cristal é uma Imersão somático-performativa com participação do público, que se materializa de Padrões de Crescimento, e de Mudança ou Padrões Cristal.

¹ Direção: Ciane Fernandes. Instalação: Lenine Guevara. Paisagem Sonora: Felipe Florentino. Criadores/Performers: Alba Vieira, Carlos Alberto Ferreira, Ciane Fernandes, Felipe Florentino, Gabriel Lima, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Líria Morays, Mariana Terra, Melina Scialom, Neila Baldi, Patricia Caetano, Umberto Cerasoli Jr. Figurino: Alba Vieira, Leonardo Paulino. Produção executiva: Carlos Alberto Ferreira. Assistência de produção: Neila Baldi, Patricia Caetano.

Este princípio composicional da Abordagem Somático-Performativa se inspira na mutabilidade inerente às formas cristalinas oriundas das teorias de Laban. Coerente com essa perspectiva em crescimento (que também é inerente ao próprio movimento criativo), a obra é uma instalação-performance que inclui dança, escrita, projeções, paisagem sonora em tempo real, como uma obra de tempo continuado. O público não é apenas um visitante, mas também traz suas contribuições cristal para a obra.

Temos como referência o termo “padrão” que se relaciona a algo que se repete, criando uma rotina ao longo do *espaçotempo*, em Análise Laban/Bartenieff, assim como em várias abordagens e técnicas somáticas, utilizamos o termo *repatterning* ou repadrãoização justamente para nos referirmos ao processo de mudança de padrões. Esta mudança não é qualquer mudança, nem acontece em qualquer direção, assim como também não é premeditada para acontecer em determinada direção. Determinam as mudanças e direções os fatores intrínsecos ao próprio movimento corporal, sua natureza movediça e relacional, que criam inovações dentro de padrões imprevistos, porém auto-reguladores e auto-determinantes, isto é, auto-criativos e poiéticos, muito além do controle de qualquer autoria ou ordem dada *a priori* ou imposta.

Por exemplo, movimentos que surgiram em sessões de Movimento Autêntico de Ciane Fernandes há vinte anos continuam voltando em sessões atuais, mas de forma quase irreconhecível. O movimento atual identifica-se com seu correspondente, realizado anteriormente, por percebê-lo de dentro, somaticamente, em seu motivo (*motif*), sua marca, “aquilo que me move”. Quanto mais o movimento se modifica no tempo, mais configura seu Padrão de Mudança e, paradoxalmente, se define enquanto movimento particular. Assim, ao se desenvolver, um movimento simultaneamente afasta-se e aproxima-se de sua matriz, em padrões de transformação. A matriz é sempre dinâmica e criativa, portanto imprevisível, rumo a composições cristal.

A configuração cênica da instalação *Cristal* reúne vários tipos de padrões de movimentos dos seus respectivos participantes. Ao mesmo tempo há também relações que se criam com os elementos cênicos e os outros integrantes no ato da cena, trazendo contribuições singulares para a instalação. Este processo começou antes mesmo do encontro presencial entre os artistas, a partir do compartilhamento de imagens, relatos e assuntos em torno de *Cristal*. Segundo Fernandes (2016), a utilização da memória para ativar formas desencadeadas pelo padrão cristal “é o mesmo princípio dos padrões cristal em coreografia porque não estamos numa sessão de movimento autêntico, mas temos as coreografias de movimentos e suas variações e, ao realizá-los, a sensação autêntica acontece, pois eles disparam a fonte a partir da forma pois é uma forma pulsional... dinâmica.”² A reativação da memória pulsional e dinâmica ajuda a entender a lógica em que movimentos emergem em recorrências na cena, surgindo não apenas ao longo de processos criativos e da própria vida, mas também como as recorrências se ajustam no ato da composição improvisada.

² Mensagem de e-mail de 23 de abril de 2016, durante o processo criativo de *Cristal*, numa resposta de Ciane Fernandes a Umberto Cerasoli Júnior sobre o orgasmo celular.

Durante os laboratórios da Imersão *Cristal*, muitas imagens foram compartilhadas para criar um *motif* coletivo, que trouxe indicações de qualidades específicas, como por exemplo, a leveza das imagens das nuvens e da textura das águas do mar ou do rio. Porém, mesmo com tais *motifs*, no ato da improvisação em cena, os movimentos (individuais e coletivos) que emergem precisam dar conta de uma conexão com o contexto (o lugar, a plasticidade do espaço da cena, a sonoridade do ambiente, as pessoas que estão em cena, o público que também pode experienciar a obra). Por se tratar de uma composição, é preciso que escolhas sejam feitas dentro de um arcabouço de possibilidades que tem a ver, dentre outros, com as memórias de movimentos que já foram realizados anteriormente em outras cenas e a sua atualização compositiva (o que estamos chamando de padrão cristal).

Se tomarmos o conceito de lugar praticado de Michel de Certeau (1990), em que as pessoas determinam as camadas de relação social do espaço a partir do uso que fazem dele, o lugar onde aconteceu a instalação *Cristal* é um museu, com seu contexto de função de exposição de arte, em São Paulo. Digamos que o contato com o espaço arquitetônico desse museu acontece através da malha humana de relações entre a teia de pessoas que ali trabalham e as pessoas que ali frequentam (como público). Já o espaço onde se instalou *Cristal* estava segmentando no meio de uma grande exposição sobre Rudolf Laban (*Vescica Piscis*), apresentando um chão instável, com paredes escurecidas e com alguns elementos de espelho e projeção de vídeos. A instalação propunha uma camada de lugar por cima daquele outro lugar do museu, assim como as pessoas que entravam na instalação se propuseram a experimentar outro estado de vivência que não só o da contemplação de uma obra de arte. A plasticidade do espaço da cena e a sonoridade do ambiente apontam para qualidades cinéticas de produção de movimentos, dos panos e plástico bolha em contato com a pele e com os sentidos, apresentando um tipo de Superfície³ para o estado da criação.

A ideia dos sentidos como portadas sensoriais e formadores de imagens sensórias que estão ligados à atenção de uma pessoa pode ser entendida a partir do pensamento de Antônio Damásio (2002) que explica como as imagens sensóriais e as emoções são construídas por encadeamentos dessas portadas. Na dança, tais portadas são evocadas na produção de movimentos e estados corporais específicos de uma determinada cena. Na atenção do indivíduo – que afetam seu tempo presente - estão imbuídas também um conjunto de imagens internas anteriores (que o dançarino vivenciou em outras cenas) e/ou presentes (novas imagens sensórias que se formam na cena atual).

O que ocorre na composição improvisada é que a atenção, além de estar voltada para essa produção atualizada de movimentos, está também operando nas relações que esses movimentos criam com aquele entorno específico. Nesse caso, é um ambiente poético, pois o dançarino faz parte de uma obra junto a um coletivo de pessoas, pois o que se experiência é sempre em relação a outras pessoas da cena, do público ou dos técnicos. Esse ambiente compõe um contexto compositivo, pois cria sentidos e lógicas internas que são próprias da obra que se apresenta

³ Segundo Morais (2015), a relação com um determinado lugar passa a se realizar a partir de três planos de relação: superfície, dimensão e recorte. Na superfície, os sentidos do corpo e as camadas de contato do ambiente são o foco de discussão; na dimensão, o lugar e suas camadas sociais bem como as memórias de lugares dos dançarinos; no recorte, o modo como a composição se organiza.

naquele momento. A criação de movimento e estados corporais nessa relação tem uma lógica coreográfica⁴ (ver discussões sobre a palavra “coreografia” em PAIXÃO, 2003), pois grava junto a um coro de pessoas. É um corpo que carrega seus padrões para escritura, mas cria e atualiza junto com outros. Assim, o ato de gravar está no corpo de um jeito singular.

Sobre a relação das pessoas que estão em cena, digamos que há um tipo de escuta no ato da improvisação de movimentos que produzem uma conectividade (MORAIS, 2010) específica de *Cristal*. Conectividade é o modo como um grupo de dançarinos improvisa em cena a partir de uma escuta compartilhada. Existem graus de conectividade que potencializam uma determinada cena, mesmo quando a coreografia parte apenas do encontro, sem prévias combinações. A conectividade pode partilhar propriedades também de movimentos que emergem no(s) outro(s) no ato da cena, o que ajuda ao grupo em sua coesão no tipo de composição proposta. Na instalação *Cristal*, essa conectividade está imbuída de uma vivência de um convívio prévio entre alguns dos participantes, como também com os compartilhamentos de ideias e imagens em redes de internet. Neste caso, a escuta compositiva também está atrelada ao público, já que este pode vir a se tornar um proposito da cena. Quem produz movimentos em cena precisa partilhar propriedades e proposições dos seus movimentos também com esse público. Essas propriedades dizem respeito a elementos corporais que fazem parte do movimento. Por exemplo, um modo de externar uma respiração específica, no ritmo dos passos em uma caminhada, na resistência empregada em movimentos dos braços, num determinado jeito de olhar para o ambiente da cena, para um formato do corpo (pose) em pausa durante a apresentação, para uma resposta rítmica a uma ambientes sonora, e finalmente o modo de explorar as formas arquitetônicas do espaço da cena.

Este processo composicional de inovação contínua é caracterizado como um processo performativo. Já o desenrolar a partir de uma lógica interna autônoma (sempre em diálogo com o outro e o meio) caracteriza-o como processo somático. Assim, o caráter auto-poiético ou cristal da própria obra se expande para todos os níveis do processo, inclusive a recepção e a mesa redonda – que passamos a chamar de “performesa” – e este texto, partes do qual curiosamente criadas enquanto sobrevoamos a terra em meio a nuvens em movimento quase imperceptível.

Neste contexto surge uma primeira imagem visual para a instalação *Cristal*, ambos de dentro do processo e apresentação artística: pés que andam sobre as nuvens. Nessa imagem, é possível pensar que há uma instabilidade do processo no que diz respeito à composição improvisada que está por vir. Há uma sensação de não-saber, no sentido de uma potência de deixar acontecer, que move participantes durante o processo da imersão. No ato da imersão, esses sentidos que se aprontam durante o compartilhamento com o público ocorrem de forma conjunta e presenci-

⁴ A palavra coreografia surge na dança introduzida por Raoul Favillet para nomear a grafia de danças em 1.700. Dentre uma série de modificações ao longo do tempo em relação a essa palavra, uma dessas mudanças se dá quando o estudioso do movimento Rudolf Laban passa a denominar de coreólogo aquele que grava a dança e de coreógrafo aquele que cria a dança, sendo assim, coreografia passa a ser a própria dança. Nesse texto, me refiro à composição improvisada como uma forma de coreografia, em que o dançarino é coreógrafo de si mesmo em conjunto com todo o contexto ao redor. Em *Cristal*, esse autocoreografar-se deixa rastros de uma plasticidade e modos de fazer movimentos numa obra poética específica. A improvisação em dança, em muitos casos, pode ser considerada o oposto de uma coreografia de movimentos sequenciados, assim como é possível pensar que há formas complexas de coreografias e muitas se utilizam de ignições improvisatórias para que sejam configuradas.

almente numa nova realidade que é a própria natureza da instalação cênica. Em três dias de instalação, não sabíamos com muita precisão sobre os passos que nossos Padrões Cristal iriam trilhar no coletivo formado para aquela imersão específica.

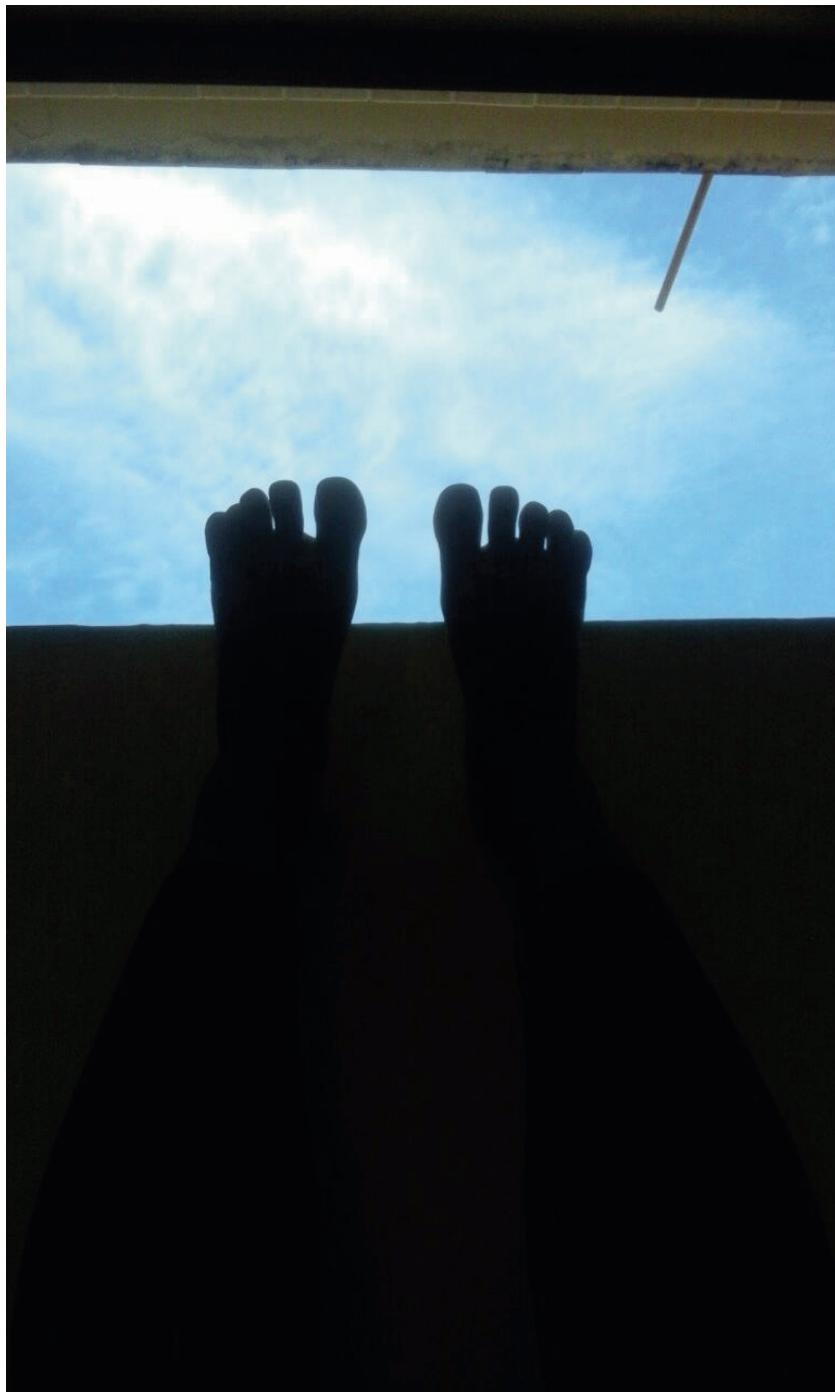


Figura 1. Imagem fotográfica tirada durante o processo criativo da instalação *Cristal*, quando se conversava muito sobre as nuvens e o mar. Líria Morais, João Pessoa, abril de 2016.

Na abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2013b) aquilo que se configura externamente se dá pelo corpo implicado na própria ação. Nesta abordagem, os acontecimentos (uma pesquisa escrita, um espetáculo, um laboratório) são sujeito e não objeto. Há de se perceber ainda como esse sujeito quer ser escrito ou quer ser configurado no mundo. Tomemos esse mesmo princípio para uma configuração poética. Independente da natureza da composição há um complexo de informações que cria um sujeito, uma realidade poética que aponta para onde o encaminhamento da composição se configura. *Cristal*, nesse caso, é o sujeito poético em questão. Há uma conjuntura coletiva que se dá no ato da composição que não funciona apenas com um elemento ou outro, mas com tudo que compõe a sua natureza de acontecimento.

Durante o processo criativo da instalação, algumas qualidades emergiram, dando pistas sobre como o próprio *Cristal* iria se configurar enquanto sujeito poético. Assim, qualidades observadas no mar e nas nuvens trouxeram pistas para a criação das cores, texturas e tempo-rítmico de como toda a cena (movimentos corporais, textura do cenário e do figurino, paisagem sonora, iluminação). Imergimos então no processo que integrou corpo e ambiente, em que ambos mapeavam recorrências dançadas transformadoras.

Por exemplo, um movimento realizado por Líria Moraes em *Cristal* consistia em um giro continuado que emergiu durante a instalação, mas que também tinha sido vivenciado num trabalho realizado em outra superfície da rua, no solo Chão Adentro (2014). O giro era realizado numa rua central da cidade em que havia corrente de vento que atravessava em várias direções. Líria permanecia girando muito tempo com os pés fincados em pedras da rua, de um modo que o tronco se configurava em formas diversificadas, em sintonia com o entorno. Durante a imersão, quando esse giro continuado apareceu, Líria teve a sensação de evocar a memória de outra superfície, mas também conectando com aquela que se apresenta em *Cristal*. O chão da instalação (Fig. 2) não é um chão regular, já que tem bolas macias nas quais o público também pode experimentar a sensação de realizar movimentos. Girar nesse chão implicava lidar com essa instabilidade da própria textura que fora criada em seu formato, e era também uma especificidade do movimento realizado inicialmente em 2014.

Nesse ambiente simultaneamente geométrico e fluido,⁵ imagens de nuvens em movimento sutil, filmadas em câmeras paradas por horas seguidas, são projetadas entre triângulos espelhados da exposição Vesica Piscis (Fig. 02), mesclando delimitação e fluidez, estrutura e maleabilidade, padrão e mudança, estabilidade e mobilidade. Como nos esclarece Henry Bial (2004):

Apesar de um evento de performance poder parecer ser fixado e controlado, ele é de fato parte de uma sequência contínua que inclui o treinamento dos performers, ensaios e outras formas de preparo, a apresentação da performance para um público específico em um tempo e espaço específicos, e os desdobramentos, nos quais vive a per-

⁵ Na performesa, Lenine Guevara comentou sua inspiração ao criar o espaço a que se refere como haptico (DELEUZE E GUATARRI, 2004).

formance, em gravações, respostas críticas, e nas memórias de performers e espectadores. Os estudos da performance consideram todo o processo de performance como objeto de suas investigações. (BIAL, 2004, p. 215)



Figura 2. Leonardo Paulino (à esquerda) e co-performer (público participante) em interação com Alba Vieira no chão macio e arredondado da instalação, cuja concepção inicial é de Le-nine Guevara. Fotografia de Renata Rosa.

É neste sentido que todas as atividades do A-FETO atravessam instâncias processuais que são simultaneamente aula, ensaio, cena, exposição, pesquisa, escrita, reflexão, momentos de lazer, conversas informais.

Em meio a este atravessamento irrestrito, poderíamos considerar que é a recepção que define o limite da performance (DE MARINIS, 2004, p. 235). No entanto, em *Cristal*, assim como em diversas performances do A-FETO, a interação com o público, e até mesmo a co-criação do público, também definem a obra. Este é um limite altamente flexível, talvez inclusive um não-limite. Mas, ainda, não é isto que difere performance de imersão. Não se trata apenas da diluição das fronteiras entre performer e público, ou mesmo do compartilhar da autoria da obra, mas sim de um estado somático-performativo que dilui as fronteiras entre pessoas, coisas e ambiente, entre materialidade e movimento, plasticidade e pulsão, matéria e energia. Por isso os figurinos eram intercambiáveis com elementos do ambiente, entre

flanelas, plásticos-bolha, algodão, sedas brancas, conchas do mar brancas, aludindo a tons e texturas *Cristal*. Durante as três horas de imersão, trocávamos inúmeras vezes de figurinos, compondo e decompondo com e no ambiente como células-ambiente.

É neste trânsito entre matérias, dispositivos e energias que se realizam as modificações *Cristal ad infinitum*. Portanto, imergir não significa perder-se por completo, mas diluir-se para encontrar-se enquanto múltiplas autonomias criativas imprevisíveis. Imersão somático-performativa *Cristal* é aquela que gera mudanças de comportamento e expansão de modos de existência a partir da alternância gradual entre imersão e diferenciação num *continuum*:

Imersão pode ser observada num estado de empatia ou um senso de congruência entre self e outro. É diferente de fusão, que se refere a uma forma de identificação sem a capacidade para reflexão. ... Ao invés de atuação, movimento autêntico enfatiza a exploração dos afetos e imagens de uma perspectiva de um ego observante, capaz de refletir sobre a experiência. (WYMAN-McGINTY, 2007, p. 155, 156)

Não se trata apenas de ver e ouvir uma performance, mas sim de senti-la e incorporá-la com todos os nossos sentidos no e com o ambiente dinâmico, ativando a possibilidade criativa (*Cristal*) de tudo e todos, desde nossas células até complexas construções espaciais. Daí o ambiente imersivo – proposto inicialmente por Lenine Guevara, mas seguindo a lógica do coletivo, enriquecido com sugestões e colaborações na montagem de vários performers – aludindo a células ou salinas ou um ambiente lunar, e todas essas possibilidades sobrepostas e tantas outras. Neste contexto, escrita surge como cena, como materialidade pulsional. Grandes rolos de papel de seda espalhavam-se como texturas no ambiente, em meio a gizes de cera em tons pastéis, e a escrita se fez em e com movimento para performers e público. Fragmentos de papel ganharam volume e tornaram-se figurino, máscaras, transparências e camadas, tanto quanto as nuvens e os padrões esvanecendo-se no espaço-tempo.

Poderíamos dizer que se trata do terceiro tipo de dramaturgia apontado por Eugenio Barba (2004, p. 256). O primeiro é aquele de uma dramaturgia orgânica ou dinâmica, que afeta o público de modo nervoso, sensorial e sensual. O segundo é o da dramaturgia narrativa, que entrelaça eventos e personagens, dando informações sobre o que estão assistindo. Já o terceiro é a dramaturgia dos estados mutantes, quando o todo do que está sendo mostrado evoca algo totalmente diferente, alusivo, misterioso, gerando mudanças de estados de consciência e na qualidade de energia, entre elevação e turbulência. No entanto, Cristal o faz justamente pelo aspecto somático, pelo todo da instalação e presença dos performers que busca envolver o público. Ou seja, a turbulência gerada está na ordem do movimento (como previsto por Barba) sendo instigada pelo mistério imprevisível da pulsão de cada um envolvido na instalação – pessoas, elementos, instalação, figurinos sons, imagens – no todo da composição somático-performativa, e não em provocar um efeito visual, sonoro, narrativo. É o todo do ambiente em pulsão que procura envolver a tudo e a todos como célula vibrátil de maneira que cada um traz suas próprias reverberações neste e com este todo. Porém, ao contrário de Barba, não estamos gerando eleva-

ção ou turbulência, mas estamos sendo gerados por estas ondas eletromagnéticas que compõem a matéria, enquanto energia pulsional. A atenção à energia pulsional inerente em cada indivíduo presente na instalação (seja performer ou público) permite que o conteúdo que nasce da Imersão *Cristal* não seja ilustrativo ou representativo e sim, de natureza afetiva.



Figura 3. Ciane Fernandes em meio a rolos de papel de seda rabiscado pelos performers e co-performers em Cristal. Fotografia Renata Rosa.

Neste sentido, a dramaturgia de *Cristal* se aproxima de uma dramaturgia de afetos que, ao invés de organizar textos representativos ela emerge da organização de pulsões. Pulsões estas que emergem do *soma* individual e coletivo como movimento corporal, como relações e trocas cinestésicas interpessoais e intrapessoais, como espaço, tempo, som, desafio, transformação e integração. Quando combinadas, estas pulsões tecem uma teia de afetos que compõe a dramaturgia da obra. Para Deleuze e Guatarri (em suas leituras de Spinoza) o afeto é uma intensidade pré-pessoal que corresponde a passagem de um estado corporal experiencial para outro, influenciando na movimentação do corpo (DELEUZE E GUATARRI, 2004). Portanto, a dramaturgia de *Cristal* envolve a organização, ou melhor, a auto-organização das intensidades resultantes das pulsões e seus consecutivos movimentos e transformações.



Figura 4. Carlos Alberto Ferreira, Mariana Terra, Patricia de Lima Caetano, Leonardo Paulino, Neila Baldi, co-performer, Líria Morais, Gabriel Lima, Lenine Guevara em Cristal. Fotografia de Renata Rosa.

Em Cristal, os afetos são gerados a partir de princípios compostionais que foram desenvolvidos ao longo de 20 anos de trabalho dentro do Coletivo. Eles são: princípio de agir através dos impulsos, diluindo as fronteiras entre processo/produto, performer/público; princípio de necessidade ou honestidade com os impulsos emergentes; princípio do desafio, aceitando desafios emergentes no evento (pessoais, estéticos e outros); princípio da temporalidade, tendo atenção ao tempo do evento, simultaneidade, sincronicidades e contrastes; princípio da espacialidade, sendo o espaço um agente composicional, constantemente remodelado através do movimento; princípio da materialidade, com atenção aos materiais presentes e mutantes; princípio da sonoridade, envolvendo os sons que emergem do, com e em movimento; princípio da coletividade, envolvendo o compartilhamento e acolhimento dos impulsos emergentes do coletivo; e finalmente o princípio da transformação, que permite a realização de uma criação aberta às metamorfoses geradas durante o evento (FERNANDES, no prelo).

O evento foi anunciado como uma mesa, mas na performesa não houve mesa no sentido da apresentação apenas expositiva dos palestrantes, sentados e imóveis sobre cadeiras, e sim, um mergulho coletivo na experiência, em que apresentadores se transmutaram entre performers, coadjuvantes e público e o público passa também a ser performer. Esta cena problematizou a ordem imposta pelas formas acadêmicas, discursivas e até performáticas de se delimitar a atuação daqueles que estão presentes e/ou regendo determinados eventos, como na performance virtual defendida por Marco Catalão (2016). Com Catalão, problematizamos o papel, a atuação e, principalmente, a expectativa daquele que se dirige até a performance

ou evento acadêmico da mesa temática em um congresso nacional. É justamente a quebra ou transformação das expectativas existentes em uma “mesa” em um congresso que traz a possibilidade de jogar com os afetos que emergem da surpresa que a proposta de uma Imersão traz para o evento (princípio da transformação).

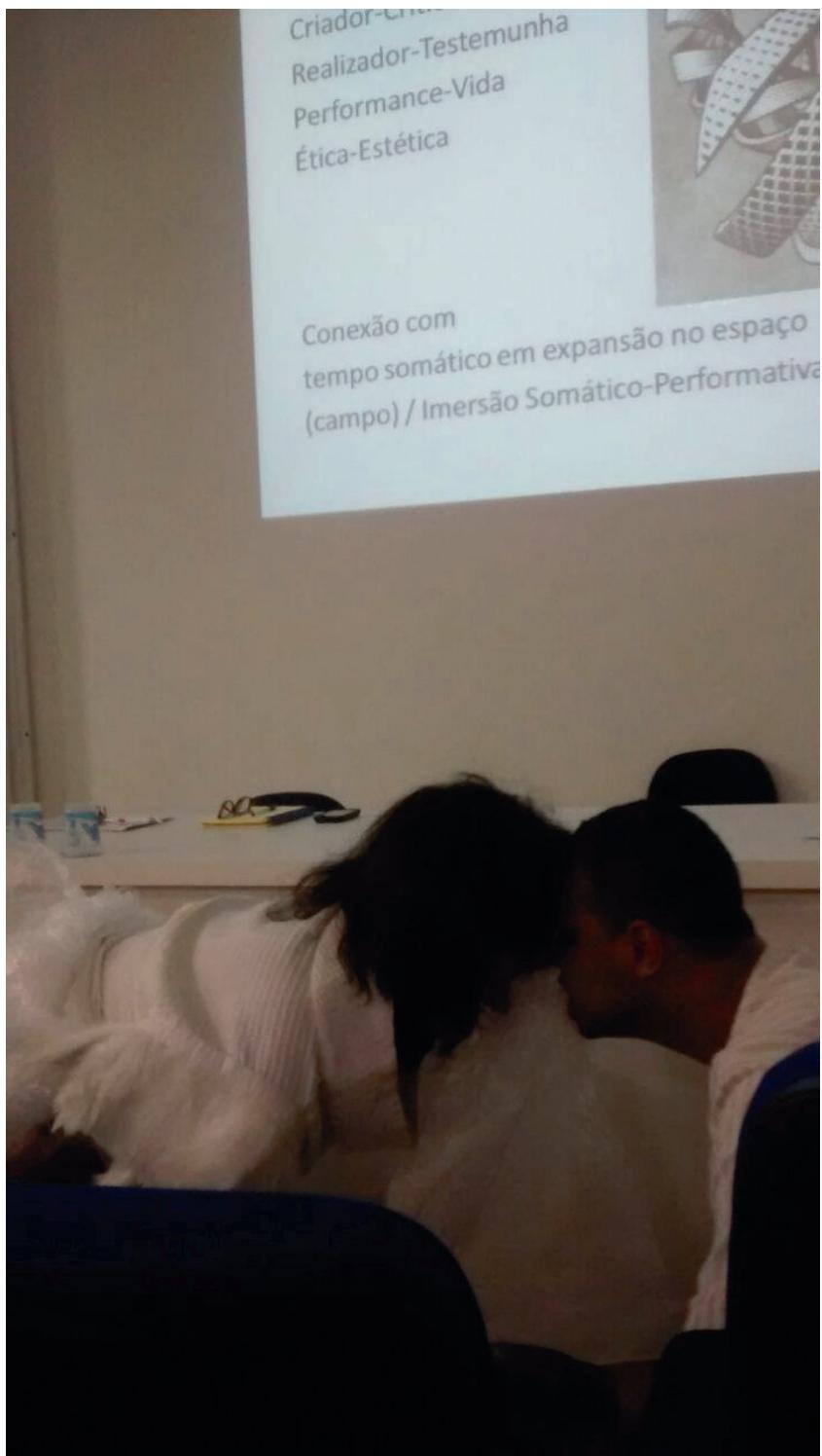
Além da Imersão ser ativada através da organização de materiais (plásticos, sonoros, visuais, multimídia), ela aconteceu, e talvez principalmente, devido ao movimento dos performers presentes que criaram, recriaram e modificaram o espaço (princípio de espacialidade) a fim de envolver aqueles que se integraram ali (ou seja, aqueles que inicialmente eram os espectadores da “mesa”) fazendo com que os corpos, todos, se tornem fontes e meios de comunicação (princípio do impulso).

Já a temporalidade da performesa envolveu a compilação do tempo dos que estavam presentes, incluindo seus processos pessoais corporais holísticos que regulam a percepção de cada indivíduo (princípio da temporalidade). Ao se materializarem os encontros e desencontros entre os indivíduos presentes - acontecimentos, simultaneidades e contrastes - o tempo foi modificado, integrando a subjetividade dos que estavam ali imersos. As subjetividades produzidas também trouxeram o desafio de voltar a atenção ao impulso próprio que determina o envolvimento de cada pessoa na imersão (princípio do desafio). Por exemplo, algumas pessoas do público modificaram o tempo e a espacialidade da performesa aceitando o desafio de seus impulsos que os levaram a interagir com os performers-palestrantes, a dançarem, a caminharem pelo espaço tirando fotos, mudando de lugar, interagindo com os materiais dispostos pelo espaço ou até tiveram os que ficaram sentados no mesmo lugar o tempo inteiro (princípio da espacialidade).

O desafio dirigido ao público também influenciou o performer que foi provocado a manipular as condições e materialidades emergentes (princípio da materialidade). Assim, quando o público passa a interagir com os elementos/performers dispostos, este modifica as condições de todos os outros participantes, fazendo com que o coletivo acolha a desestabilização causada e compartilhe ou até modifique os impulsos internos (princípio da coletividade).

Este foi o caso da interação com o doce de leite de Viçosa, oferecido para cada espectador com um canudinho, parte da performance de Alba Vieira, da Universidade Federal de Viçosa. De modo inusitado, um dos espectadores não esperou ser servido e pegou o doce com o dedo e fez ondas no papel, criando uma imagem com textura, maleabilidade e sabor. Ou seja, representação deu lugar à materialização, gerando significados afetivos a partir da experiência no espaço-temporelação (VIEIRA, 2007).

Ao observar a materialização dos princípios no evento da performesa, fica claro que eles estão interconectados e não possuem fronteiras delimitadas, já que um sempre altera o outro (princípio de integração). Os princípios se auto-organizam de acordo com os afetos gerados em cada momento, em cada relação, presença, ausência ou acontecimento performático. Isto faz com que um impulso inicial, pessoal e subjetivo seja modificado ao longo do acontecimento de Cristal (princípio da transformação), mesclando os estímulos gerados através da coletividade. Cristal, portanto, se revela como uma obra ou performesa aberta à transformação constante em um processo de mutação contínuo. Uma “estética de cunho pulsional” (FERNANDES, no prelo) e, portanto, que se aproxima dos afetos que se tornam independentes dos sujeitos e pertencentes à coletividade presente no evento.



61 ■

Figura 6. Alba Vieira e co-performer durante a performesa Imersão Cristal. Fotografia de Tatiana Almeida.

Vieses da transformação... As duas experiências compartilhadas nesse texto, *Cristal* e performesa *Imersão Cristal*, ilustram o que Vieira (2007) identifica como corpoética (corporeidade+corporalidade+poética+poesia+ética), proposta que inclui maneiras de saber, conhecer e se relacionar que acontecem, privilegiadamente, a partir das conexões do/pelo corpo dançante/performático holístico. Corpoética também considera, reconhece, valoriza, respeita e evidencia emoções e sentimentos, estados corporais e metafísicos. Emoções e sentimentos priorizam a geração de afetos, que nutrem a construção de um senso comunitário e de uma comunidade, neste caso, artística. Estados corporais de ‘relaxamento’, abertura e flexibilidade acolhem com hospitalidade as diferentes visões, histórias de vida, personalidades. Estados metafísicos são gerados quando a experiência artística, em um fluxo interno/externo, ou in-ex-corporada, transcende tanto o dançarino/performer, o público/co-performer e a dança/performance em co-criação de um espaço-temporelação expandido, comunicativo, empático que celebra, se deixar inundar e alça voos nas asas da imaginação, da intuição e da energia espiritualizada que requer comprometimento com estar/viver com o outro de forma aberta e solidária.

Vieira (2007) sugere que este tipo de conexão pode ser nomeada como espiritualizada (mas não religiosa), pois, ainda que complexa para a apreensão pelo raciocínio lógico, mental, tem origem, se desenvolve e se expressa via saber tácito. Assim, tais conexões, espiritualizadas, ampliam possibilidades de se experientiar *embodiment* (fluxo contínuo de trocas consigo, com o outro – fig. 2 – ou o meio, ou ainda, o que a artista-pesquisadora cunha como in-ex-corporação) e transformação. Transformação que se faz presente à medida que performers e co-performers (geralmente chamados de ‘público’) saem do evento artístico diferentes de como quando entraram. Como esperamos, percebemos, acreditamos ter acontecido com pessoas que participaram do *Cristal* e da performesa do IX Congresso da ABRACE.

Se a performance *Cristal* e a performesa do Congresso da ABRACE só aconteceram porque o público aceitou nosso convite para serem nossos co-performers, nada mais justo que eles, agora, também sejam co-escritores deste texto. Assim, representamos, apresentamos e transcrevemos a seguir experiências, performance de palavras e suas vozes como expressadas em ‘oferedas’ escritas ou orais durante e após a performance:

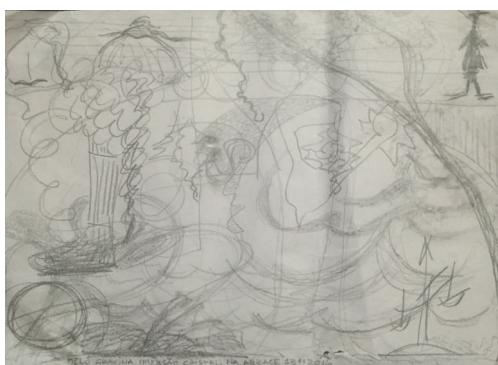


Figura 7. Desenho de Heloisa Gravina durante a performesa.

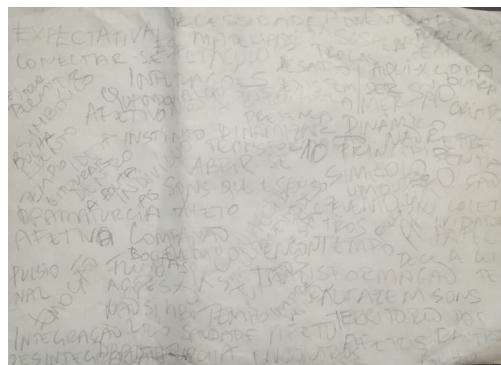


Figura 8. Performance de Palavras durante a performesa, por Heloisa Gravina.

UMI

D
E
S
C
E
R

palavra	p	
e		o
q		ç
u		a
e		p
n		s
a	contém	e

63 ■

Espírito que transita Atravessamento em movimento Seu voo é libertador Dançar com os Cristais em dramaturgias contrastantes O não saber de que já se sabe

[No saguão do aeroporto, perto de alcançar e voar por entre as nuvens, mais uma vez, um encontro inesperado...]

“[...] Vocês eram nuvens na sala
Vi sincronicidade vi somática
Abriu meus poros
Abriu demais a energia, preciso de um tempo
Para escanear no corpo o que estou sentindo
A percepção tem que ser tátil, sensível

Como nuvens, vocês apareciam e sumiam
Nuvenzinhas que passam
Eu não me preocupava em seguir vocês com o olhar
Eu não queria estar no controle
Eu quero saber o que me toca, me atravessa
Lento denso e suave
Cristais em estado de Tai Chi

Ser *underground* pressupõe coragem e ligar o foda-se
De todo o congresso, foi o que, mesmo, mais me encantou.”

(Denise Zenicola)

Referências

- BARBA, Eugenio. "The deep order called turbulence. The three faces of dramaturgy". In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004, p. 252-261.
- BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004.
- CATALÃO, Marcos. **Discreet Performances, Anonymous Performances, Virtual Performances**. PARtake: The Journal of Performance as Research, v.1, iss.1, Article 8, 2016.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DELEUZE, Guilles; GUATARRI, Felix. **A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia**. Londres: Continuum International Publishing Group, 2004.
- 64
DE MARINIS, Marco. "The performance text". In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004, p. 232-251.
- FERNANDES, Ciane. "Em busca da escrita com dança: Algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística". In: **Revista Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, jul./dez. 2013a, p. 18-36.
- _____. Princípios Somático-performativos no ensino, pesquisa e criação. In: MARCEAU, Carole; CAJAÍBA, Cláudio (org.). **Teatro na escola. Reflexões sobre as práticas atuais: Brasil-Québec**. Salvador. PPGAC/UFBA, 2013b, p. 105-115.
- _____. Performo, logo pesquiso: Princípios constitutivos e composicionais do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro. In: FERREIRA, Carlos Alberto; MORAIS, Danielle (org.). **Processos Criativos em Arte/Educação**. No prelo.
- HASEMAN, Brad C. Manifesto for Performative Research. In: **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, theme issue "Practice-led Research", n.118, 2006, p. 98-106.
- LABAN, Rudolf. **The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics**. Lisa Ullmann (org.). Boston: Plays Inc., 1976.
- MORAIS, Líria de A. **Emergências cênicas em dança**: a conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado. Dissertação de Mestrado. PPGDança. UFBA, 2010.
- _____. **Corpomapá**: o dançarino e o lugar na composição situada. Tese de Doutorado. PPGAC-UFBA, 2015.
- PAIXÃO, Paulo. **Processos de Comunicação em Evolução**: Coreografia e grammaticalidade. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 2003.

PALLARO, Patrizia (org.). **Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow.** Volume I. Londres: Jessica Kingsley, 1999.

VIEIRA, A. P. **The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education.** Tese de Doutorado em Dança, Temple University. EUA, 2007. Disponível em <https://ufv.academia.edu/AVieira/>

WYMAN-McGINTY, Wendy. "Merging and Differentiating". In: PALLARO, Patrizia (org.). **Authentic Movement. Moving the Body, Moving the Self, Being Moved. A Collection of Essays.** Volume II. Londres: Jessica Kingsley, 2007, p. 154-175.

Recebido: 21/12/2016 – Aprovado em 15/03/2016

Políticas do espaço: desordem e emergências da performance.

INES LINKE

ELOISA BRANTES MENDES

MARCELO ROCCO

NAIRA CIOTTI

■ 66

Ines Linke é Professora Adjunta na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, coordenadora do grupo Urbanidades. Artista plástica, cenógrafa e pesquisadora. Fundadora e participante do grupo A.T.A. e do coletivo Thislandyourland. Atua na interface entre arte contemporânea, intervenção urbana e cenografia. Doutorado em Artes (2012) e Mestrado (2007) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Artes pela Universidade de Iowa (1993).

Eloisa Brantes Mendes é Professora Adjunta Instituto de Artes/UERJ. Maître em Artes do Espetáculo pela Université de Paris 8 (1998). Doutora PPGAC – UFBA. Desde 2006 atua como diretora do Coletivo Liquida Ação (RJ) cruzando diferentes registros artísticos e culturais na criação/produção de espetáculos, performances e Intervenções Urbanas. A partir de 2010, desenvolve pesquisas sobre arte contemporânea, performance e espaço urbano no PPGAC-UNIRIO, bolsas PDS/FAPERJ (2010-11) e PDJ/ CNPq (2012 -2013), destacando as relações corpo/obra/coletividades na interface artes cênicas/visuais.

Marcelo Rocco é Professor Adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) - Área de Licenciatura em Teatro (COTEA), fixado no Departamento de Letras, Artes e Cultura (DELAC); É coordenador do projeto de extensão Urbanidades e do grupo de pesquisa Transeuntes - Estudos sobre performance.

Naira Ciotti é Professor-performer, com Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade de São Paulo (1983). Mestrado concluído em 1999 com o título O híbrido professor-performer: uma prática, sob a orientação da Prof. Dr. Ana Cristina Pereira de Almeida. Desenvolveu pesquisa de doutorado sob orientação dos professores Renato Cohen e Christine Greiner sobre questões da performance arte, Arte Contemporânea na tecnocultura, a rede, a memória do corpo e os museus de arte, denominado: O museu como mídia: performance e espaço colaborativo; em setembro de 2005 no Programa de comunicação e Semiótica da PUC/SP.

■ RESUMO

A performance, como prática corporal extra cotidiana, desloca a percepção territorial dos espaços, criando intervenções que perturbam a ordem, questionam a estabilidade dos lugares, seus símbolos, usos e formas de controle. Neste texto, apresentamos as falas e os debates da mesa “Políticas do Espaço: desordem e emergências da performance”, sobre a performance em situação de intervenção urbana como instância política de percepção do espaço, que coloca em jogo a emergência de coletividades temporárias. Assim, procurou-se revisar o conceito de linguagem cênica por meio da análise de manifestações que problematizam questões estéticas e éticas do cotidiano nas cidades, através de ações coletivas e ocupações experimentais como protestos, processos de apropriação dos espaços, subversão dos lugares e deslocamentos territoriais.

■ PALAVRAS-CHAVE

Intervenção, Performance, Espaço, Política.

■ ABSTRACT

Performance, as a non-everyday embodied practice, displaces the territorial perception of spaces, creating interventions that disturb order, question the stability of places, their symbols, uses and forms of control. In this text we present the talks and debates of the roundtable “Politics of Space: disorder and emergencies of the performance”, dealing with performances in an urban intervention situation as a political instance of perception of space that put at stake the emergence of temporary collectivities. Thus, we sought to revise the concept of scenic language through the analysis of manifestations that problematize aesthetic and ethical issues in daily of the cities, through collective actions and experimental occupations such as protests, processes of appropriation of spaces, subversion of places and territorial displacements.

67 ■

■ KEYWORDS

Intervention, Performance, Space, Politics.

Introdução

A emergência de coletividades temporárias acionadas pela performance de intervenção envolve diversas realidades socioespaciais, que atravessam tanto a formação dos propositores/artistas como a funcionalidade dos espaços em suas dimensões físicas, sociais e culturais. A partir de uma reflexão sobre a performance na área das artes cênicas e das artes visuais em universidades de quatro estados diferentes: Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e Bahia, relacionamos práticas e conceitos em performance considerando a diferença cultural, artística e contextual como fatores políticos na produção de conhecimento em artes.

O contato entre as diferenças geográficas e disciplinares dos palestrantes foi um modo de operar deslocamentos territoriais subjacentes às noções de desordem e das emergências provocadas pela performance de intervenção. Partindo dos procedimentos experienciados pelos palestrantes nas performances apresentadas, articulamos múltiplas abordagens sobre políticas do espaço através das especificidades processuais das performances. Práticas artísticas de intervenção urbana produzem estruturas performáticas na medida em que desestabilizam os sentidos que estruturam ambientes sociais, comportamentos e relações corporais que os habitam. Mas que políticas são estas, cuja operacionalidade estética desconstrói a própria linguagem enquanto paradigma da comunicação? Quais as formas de participação que entram em jogo nesta desordem perceptiva que emerge da performance? A visão de Diana Taylor (2013) sobre a performance como uma episteme, um modo de conhecer e não apenas como um objeto de análise, vai ao encontro desta abordagem sobre performance/intervenção artística como política do espaço.

A realização da mesa como performance “acadêmica” foi uma proposição política no contexto do nono congresso da ABRACE. Contrariando as expectativas de uma mesa como espaço no qual os professores-pesquisadores expõem seus trabalhos de maneira linear, seguindo a leitura dos textos previamente escritos e enviados para o congresso, organizamos as comunicações por fragmentos. A fim de interferir na lógica dos eventos acadêmicos como espaço predominante da escrita, nos colocamos o desafio de interromper as leituras e/ou falas, provocando uma desordem associativa entre as comunicações e desestabilizando as falas individuais.

O tempo da fala de cada palestrante foi diminuindo progressivamente. Havia interrupções da fala que resultavam na troca de pessoas esperando na fila para utilizar o único microfone disponível. A fila era aberta à participação do público. Todos podiam se manifestar. Esta experiência em relação ao formato da mesa no espaço acadêmico foi uma tentativa de explorar as tensões que permeiam a elaboração dos discursos entre escrita/oralidade através da corporeidade das falas. Assim, a mesa como espaço performativo nos aproximou de um aspecto importante das performances como potência crítica dos comportamentos habituais e lugares constituídos.

Atravessamentos (MG)

Criado em abril de 2012, o “Grupo Transeuntes: Estudos Sobre Performance” foi formado a partir da necessidade de artistas de ampliar os estudos acerca das intervenções artísticas nas ruas, compreendendo em si as noções de performance e de performatividade. Em parceria entre professores e alunos do curso de teatro (COTEA) da UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei), o projeto do grupo consiste, entre outros pontos, em estudos teóricos sobre determinados autores que abordam a experimentação cênica nas ruas e em ações práticas que visam inserir o espectador transeunte na construção dos processos criativos, a partir das temáticas referentes às abordagens atuais. A pesquisa tem como o objetivo principal investigar as propostas de estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador transeunte nas ruas de São João del-Rei, visando analisar a inserção do

público como participante das ações, na busca de: “Utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de darlhe [espectador-cidadão] a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente” (ARGAN, 1998, p. 219).

O método utilizado para a criação das intervenções nas ruas se baseia na construção de cenas de cunho performativo a partir de diversos materiais coletados no cotidiano da cidade, como fontes da mídia local, materiais históricos regionais e no Brasil, entre outros referenciais teóricos. Investiga-se o processo juntamente ao público, formado por transeuntes e por apoiadores da pesquisa, tendo a rua como local privilegiado da recepção. Neste percurso, o Grupo Transeuntes parte da experiência humana como mote para as suas práticas, trazendo as noções de performatividade nas construções *work in process* como método investigativo. As táticas de uso da cidade a partir de intervenções artísticas foram promovidas a partir de debates do grupo acerca de autores que estudam os discursos de poder nas cidades atuais, entre eles, Michel Foucault (2008).

Concomitantemente às leituras e aos estudos, o grupo adentrou em conceitos operativos da linguagem cênica acerca da *performance art* e da performatividade, estudando autores como Richard Schechner (2006) e Josette Féral (2015). Parte das teorizações dos autores supracitados foi “alimento” para as construções das ações artísticas ocorridas nas ruas e em demais espaços públicos. As ações conferem uma atitude de inclusão dos cidadãos sob o aspecto da coparticipação nas imersões artísticas, na busca de uma posição ativa, agindo diretamente sobre a cidade a partir de intervenções espaciais. Com isto, a suspensão do curso dos pedestres atua como uma tentativa de efetivar diferentes relações corporais, objetivando mobilizar o espectador a atentar não só para a cena em construção, mas para outras pessoas, coisas, espaços ao redor da cidade, em múltiplos focos de atenção. Sobre este ponto, o grupo passa a pensar na construção de discursos desafiadores ao espectador, possibilitando a ele participar da obra.

Em meio às amplas conceituações relativas à performatividade, estudadas pelo grupo, há denominadores que interessam a este trabalho como objeto de estudo, tais como: a presentificação do ator e a diluição entre o real e o ficcional na cena, sobretudo, em espaços públicos. Sobre este assunto, André Carreira afirma que a intervenção artística, através da intensa corporeidade do ator, pode interferir no olhar do espectador sobre a cidade: “A tomada de espaços da cidade por intervenções artísticas sempre implica na criação de ‘estados de ruptura do cotidiano’” (CARREIRA, 2008, p. 69). Carreira acredita que as intervenções artísticas são capazes de incorporar o funcionamento da rua, realizando quebras nos ritmos cotidianos. Com isto, as interferências artísticas podem ser vistas como atos de resistência e de ocupação do espaço urbano. Pode-se dizer que as intervenções são capazes de deformar as linhas que definem as cidades, exigindo um novo olhar dos cidadãos. Dessa maneira, entende-se que a cena contemporânea, intervindo nas ruas, se apropria de interações face a face com os espectadores.

Esta ótica permite uma leitura que dilui os limites da teatralidade para assimilar ao espectador o caráter do “real”, dando força às experiências que se formam. A polissemia da obra em construção dá a possibilidade aos espectadores transeuntes de pararem, observarem, alterando o fluxo do curso habitual. Desse modo, alguns passantes se permitem ver, dialogar e perceber o entorno. Além disso, a obra

artística realizada em espaços públicos possibilita também o afastamento, o desinteresse, e o devaneio por parte dos passantes que atravessam o trabalho em construção. Tais probabilidades ampliam o espectro de sentidos acerca de ocupação dos espaços públicos da cidade, verticalizando os processos de pesquisa.

Expandindo o pensamento acima, pode-se dizer que o acolhimento do espectador pelo grupo cria pequenas e efêmeras molduras espaciais no centro urbano, objetivando a troca de experiências entre a cena e o espectador pela articulação entre os ambientes oferecidos pela cidade e os procedimentos artísticos apresentados pelo grupo. Sobre este aspecto, Bakhtin (1993) refere-se à receptividade como parte dos esforços dos agentes do discurso em construir territórios comuns a fim de firmar um diálogo. Pode-se dizer que esses esforços agregam valores, concordâncias e discordâncias referentes a assuntos determinados, confrontando ou revisitando questões a respeito da sociedade. No que concerne ao campo artístico, a recepção estética pode ser mais aguçada a partir da investigação na rua, em que a própria relação de diálogo com o espectador se modifica devido ao caráter de liberdade de movimento (JACOB, 2008). Pode-se pensar que as criações artísticas são parte do tecido que compõe a cidade, pois elas possibilitam outros sentidos de espacialidade, recombinando ações, diluindo fronteiras, inventando intersecções.

Tendo como mote a aproximação física com o espectador, o Grupo Transuntes percebeu a necessidade de tratar verticalmente as temáticas que aparecem como eixos de estudo nos discursos do grupo e nos enunciados das ações: a sociedade de consumo e a espetacularização da vida. Na sociedade de consumidores – em que os produtos devidamente postos em prateleiras lembram frequentemente que o cidadão deve consumir – a natureza criadora possibilita uma crítica, mesmo em pequenos nichos, acerca da normatização da cultura atrelada ao consumo.

Reperformar o afeto (RN)

“Cartas a Renato Cohen” é um experimento de longa duração que começou em 2014 e se estende até os dias de hoje. O projeto desenvolve escrituras performativo-cênicas e a ideia de documentação da memória através da performance. Em sua continuidade, o projeto envolveu agentes diversos como estudantes, pesquisadores, músicos, curadores e performers, tendo em certas ocasiões formações de mais de sessenta pessoas. O projeto vem compartilhando processos performativos em simpósios, universidades e residências artísticas. Começou na cidade de São Paulo, no bairro da Vila Anglo, no prédio do Condomínio Cultural, que era um hospital desativado e foi “re-ocupado” por artistas. A performance foi criada em colaboração nos espaços de uso comum do Condomínio, como a sala, a cozinha, os corredores e escadas. Em 2010, a “Casa-hospital” começou a ser habitada por artistas de linguagens diversas como artes visuais e artes cênicas, estabelecendo ateliês e salas de trabalho ou ensaio nos antigos quartos e alas hospitalares. Aos poucos, o trabalho foi ganhando dimensões modulares, tornando clara a percepção de que as cartas tinham influências estéticas de Renato Cohen. O trabalho passou a ser uma criação in progress: “O artista contemporâneo imbui-se da missão de criar contexto e não mais texto, obra” (Roy Ascott apud COHEN 1998 p. XXIX).

O processo de escrita e estudos realizados a partir do livro “Performance como Linguagem”, de Renato Cohen (1999), gera um disparador para as escrituras

e dramaturgia desta performance. Na trajetória da escritura deste texto desenvolve-se uma ideia de *work in progress* que inclui “a deriva, o irracionalismo, o *display*, a cartografia, a justaposição” (COHEN, 1999, p. 29), na criação de procedimentos cênicos que mediam a fragmentação em módulos. A conceituação de que a performance, segundo Jon Mackenzie, num sentido mais geral é um extrato de poder e saber se liga ao processo de construção de uma cena expandida que se enreda nos contextos políticos (MACKENZIE, 2011, p. 439).

O projeto “Cartas”, em seus desdobramentos performativos, de acordo com a visão de Mackenzie, explora o cultural, o tecnológico e o organizacional na medida em que, investiga e desenvolve performances modulares em diversas versões midiáticas: performance de longa duração, desprogramação espacial, web-rádio e instalações literárias. Módulo: performance de longa duração. A ideia de longa-duração em performance pode ser compreendida tanto pelas ações isoladas - como é o caso de trabalhos de artistas como Marina Abramovic ou Jan Fabre, quanto pela sua duração no tempo estendido, com ações reperformadas ou atualizadas ao longo de vários meses ou anos.

No caso de “Cartas a Renato Cohen”, o trabalho enquadraria-se melhor na segunda opção. Desde as primeiras experimentações, na cidade de São Paulo, o projeto trabalha com a complexidade de midiatização, e, portanto, comprehende uma gama diversa de formações que se alteram e se atualizam ao longo do tempo. O fato de que o projeto “Cartas” tem uma característica nomádica – sempre teve, configurou-se como uma estratégia poética ao dar importância aos interesses e desvios da ideia original. Módulos autobiográficos podem ocorrer em parceria, mesmo que no trajeto ocorram desvios: em um determinado momento as conexões acontecem.

Como um organismo que se espalhou, o projeto “Cartas” queria insistir e insistir em viver, quebrando fidelidades técnicas. Ora os performers dedicavam-se a executar fortes trabalhos corporais, mas em outra época, com todos os computadores ligados, se encontravam com a imagem projetada, gravada, editada em tempo real e as novas tecnologias de *video-mapping* os encantava. Em outros momentos criavam instalações literárias, performando a escritura das cartas. O projeto tem interesse na memória e na produção de camadas de textos com diferentes origens, e que de alguma maneira estimulam a criação dos módulos.

As longas durações geram sistemas segmentados, sendo possíveis, neste caso, graças às diversas formas em que o projeto se atualiza a cada vez que é disparado: as variações decorrem tanto da posição geográfica dos performers, quanto das condições físicas ou a própria composição de artistas que é acionada. Quando os encontros presenciais acontecem, nas residências artísticas, o contexto onde o projeto está inserido torna-se significativo para a ação.

A primeira apresentação pública do projeto aconteceu no MUBE em 2014. Tratava-se de uma proposta de desprogramação espacial intercambiando imagens de edifícios distintos em estéticas distintas; as janelas da fachada do antigo hospital foram projetadas numa parede externa do museu. Esta foi a primeira experimentação do agrupamento, fruto de imersões de vinte e quatro horas no espaço de trabalho chamadas “nano-residências”.

Módulo: transmissões de web rádio. Durante todo o processo criativo da performance Cartas a Renato Cohen as conexões remotas e de longa distância fo-

ram utilizadas como ferramentas de trabalho. A carta, ontologicamente, problematiza a questão da “presença”: uma vez que se há recebido uma correspondência, atualiza-se no espaço-tempo a presença daquele que a escreveu, no momento em que a escreveu. Por morarem em estados distintos, e distantes entre si, os participantes da performance precisavam fazer-se presentes em um mesmo tempo-espacço, e desta forma se deram os primeiros testes com softwares como Skype, Hangout e Soundcloud. Esses softwares facilitaram a comunicação interna do projeto, mas também, geraram um universo a ser explorado, visto que, à medida que aumentava a complexidade das conexões, aumentava também a diversidade de estéticas obtidas.

As transmissões de rádio não funcionaram apenas enquanto registro diário da residência, mas se transformaram em poderosos disparadores para a cena performativa proposta pelo agrupamento. Antes de falar com o chão - antes disso, realizava-se uma transmissão da rádio, e a partir das emergências do programa aconteceu a conversa com os ancestrais; a rádio funcionava como um prólogo para a cena. A partir desse pensamento o projeto propôs pensar na rádio como frente de pesquisa para o compartilhamento do projeto e também para o seu disparo: reperformar o afeto / desgalvanizar o chão. Atualização em 2016: o projeto “Cartas” identifica que nos tempos atuais está difícil qualquer tipo de conversa, em especial a prática dos diálogos sociais.

Durante o ano de 2016 o projeto “Cartas” participou de uma residência artística na cidade de Natal (RN) em um não-evento que se intitulou “Reperformar o Afeto”. O não-evento foi coordenado pelo Grupo de Pesquisa em Performance e Teatro Performativo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ao longo de uma semana os participantes colocaram em contato suas produções artísticas em um ambiente de residência, mas também trocaram com os alunos e pesquisadores de artes cênicas da Universidade em uma mostra-fórum organizada pelo projeto. Na ocasião (outubro/2016), os estudantes da Universidade ocuparam a área externa do Departamento de Artes alguns dias antes do início do evento, passando posteriormente para o prédio da reitoria da universidade, em agenciamento com estudantes das demais faculdades do campus. A ocupação, segundo os alunos, funcionava como forma de protesto e resistência contra a Reforma do Ensino Médio e a aprovação da PEC 241. Tais medidas prejudicam o futuro de muitos que se formaram e se formarão na Licenciatura em Teatro e outras áreas das ciências humanas. A PEC “do inferno”, como dizem as palavras de ordem da ocupação. O compartilhamento das cartas, como performances da escritura para sentir a presença de Cohen em nossos corpos, enuncia algumas vozes das mitologias do medo e prazer do texto, episteme engendrando tempos múltiplos. “Cartas” são presenças ausentes onde construímos nossas “Teorias do Esquecimento”.

Usos e desusos (BA)

A investigação de espaços e sua construção se inscreve em uma longa tradição na arte ocidental. Embora o foco se concentrou por muito tempo na representação realista dos lugares, surgiram no século vinte trabalhos que interagiram diretamente com os espaços físicos. Especialmente nos anos 1960 e 1970, artistas criaram um campo de ação crítica para expor o funcionamento e a ideologia dos di-

versos lugares, propondo ações que questionaram os usos convencionais e divulgaram a percepção do espaço urbano como produto de negociações que participaram da política dos espaços. Problematizou-se a produção e os usos dos espaços por meio de desvios, apropriações e especulações ficcionais.

Diversas manifestações em espaços públicos se relacionaram com as práticas da performance e dialogaram com os conceitos das intervenções a partir da instauração de um desuso, uma interrupção dos usos do cotidiano, que provoca uma desordem perspectiva que age sobre os espaços urbano e participa da cidade como obra. Ao promover movimento entre pessoas e desvios nos espaços, o que se pretende? Criar um embate? Reformular comportamentos, práticas, políticas? Criar imagens de uma outra realidade? Reunir pessoas em torno de uma ideia? Existem diferentes formas de protestos, modos de fazer, formas de encontro. O projeto “Bem Comum”, desenvolvido no contexto da EBA/UFBA, se inscreve de certa forma na tradição do exame crítico, da apropriação e da transformação dos espaços. Procura-se realizar imagens e criar ações que interferem na política do real e intervém nos processos de subjetivação a partir do uso coletivo dos espaços por meio de ações compartilhadas.

Em 2016, no início da época de chuva, começamos o cultivo de algumas mudas de plantas alimentícias e medicinais disponíveis em nossos ambientes cotidianos transformando um terreno em horta. Criamos um canteiro de espécies nativas comestíveis, no passado encontradas e valorizadas no campo e na cidade, no intuito de formar uma coletividade interessada em discutir padrões alimentares em relação aos conhecimentos tradicionais e os valores ideológicos implícitos na cadeia atual de produção, distribuição e consumo cada vez mais inseridos na lógica do comércio internacional. Criamos uma forma de rede que propõe interferir nos aspectos sociais, políticos e estéticos que agenciam a produção de alimentos.

Parte-se da reflexão crítica dos usos dos lugares, passando de uma prática de desvio que propõe práticas alternativas a partir dos desejos e necessidades das situações. A horta e as atividades a partir dela transformam um estacionamento em ambiente com cadeiras, mesas, bancos apropriados pelos diferentes grupos e indivíduos que frequentam o espaço; o espaço é “reprojetado” continuamente a partir dos diferentes usos.

Podemos enfrentar o pensamento econômico e criar relações com outros valores? Podemos determinar as políticas dos espaços? Como retomar o espaço público? Criamos intervenções que provocam um debate sobre a cidade e as diferentes facetas da realidade urbana, os conflitos, as sobreposições de agendas, os desejos, realizando imagens que apontam para diversas maneiras de viver. Criamos pontos de encontro, lugares para preparar uma comida, situações para praticar os lugares. A apropriação coletiva interfere nos agenciamentos urbanos e influenciam um imaginário coletivo estabelecendo e fortalecendo conexões existentes e participando na cidade-obra.

Em “Direito à Cidade”, escrito em 1968, Lefebvre (2006) discute ideias sobre o futuro das cidades e, para visionar uma utopia experimental, se pergunta: “Quais são, quais serão os locais que socialmente terão sucesso?”. Nas respostas, o autor destaca a importância do resgate do espaço público, que tem a função de promover encontros, trocas coletivas, sociais e culturais e permite que a diversidade das experiências coletivas redesenhe e valorize os espaços das cidades a partir da ação das pessoas. Tendo como prioridade o valor de uso em sua base morfológica,

a vitalidade dos espaços depende das instâncias de sociabilidade e da participação ativa das comunidades que tornam os espaços públicos “favoráveis à felicidade”.

Para Harvey a cidade é “a mais consistente e, no geral, a mais bem-sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive de acordo com o desejo de seu coração” Ao refazer a cidade, ele se reconstrói. Desta forma, o espaço não é unicamente o elemento central de estruturação da performance, mas da própria sociedade; ao mesmo tempo condição, meio e produto, o espaço é o palco das ações humanas e o contexto das realizações do homem. Na medida que o homem critica os “usos”, ele inventa “contra usos”, “desusos” e “reusos” que inserem conflitos e desestabilizam, ele se reinventa.

Neste viés, as ações do Bem Comum são pensadas como estratégias onde diferentes usos contradizem as práticas atuais em uma poética que substitui a palavra “progresso” pela ideia de “decrescimento”, pré-programando as funções determinadas pelos espaços da cidade e fundamentando a práxis urbana na *apropriação* dos espaços e na reinvenção dos espaços públicos.

Intervenções sobre formas de violência (RJ)

■ 74

Demarcações territoriais baseadas na segregação social e econômica são formas de violência urbana cotidiana. Em períodos de crise tais fronteiras se explicitam em manifestações que ameaçam territorialidades “naturalizadas” socialmente. Neste sentido, as performances ativistas instauram formas de violência simbólica pela transformação imediata das relações corpo-espelho. Tais práticas de desobediência utilizam deslocamentos estéticos como táticas políticas.

Através das ações-intervenções “Contra-ato” e “Universidade pública lixo olímpico”, abordarei as relações entre desordem e apropriação dos espaços em performances ativistas. O caráter ativista destas performances consistiu no embarrilhamento de registros perceptivos em relação à disposição das coisas, ou seja, à própria “governamentalidade”, traçada por Michel Foucault (2008), como fenômeno que permite a existência do Estado. A experiência de coletividade suscitada pela performance ativista interfere na ordem controlada pela lei e mantida pela polícia como dispositivo de segurança do Estado. Portanto, não se trata de mudar as leis, mas de questionar o próprio modelo de Estado como política do espaço e monopólio legitimador da violência.

Ambas as performances aconteceram em períodos de greve na UERJ, onde atuo como professora do Instituto de Artes. A primeira em 2015, durante a greve dos estudantes. A segunda em 2016 durante a greve de professores e funcionários, que precedeu os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro. Este megaevento esportivo envolveu obras urbanísticas que removeram favelas e áreas de pobreza do centro da cidade. A localização da UERJ entre o estádio Maracanã, onde aconteceu parte dos Jogos Olímpicos, e a favela do Metrô que foi removida para construção de um estacionamento (que não se realizou), situa geograficamente o campo de tensões sociais, políticas e econômicas que precedeu a falência do Estado do Rio de Janeiro, decretada três meses após o término das Olimpíadas.

“Ato e contra-ato: tensões do espaço coletivo”

O violento processo de remoção da Favela do Metrô foi iniciado em 2010, com o processo de higienização da cidade para receber a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016). A retirada dos últimos moradores da favela coincidiu com uma assembleia dos estudantes em greve. Eles interromperam a assembleia e se juntaram aos moradores que resistiam à remoção. Ataques de bomba moral, spray de pimenta e tiros com balas de borracha foram lançados pelos policiais. Todos fugiram em direção a UERJ para se protegerem. Os seguranças fecharam a porta, a polícia continuou atirando balas de borracha e as pessoas encurraladas quebraram o vidro da porta de entrada.

Dias depois, um grupo de funcionários e professores nomeado “Somos todos UERJ” organizou um ATO em defesa da Universidade. A performance coletiva de abraçar o edifício contra os ataques vândalos logo conquistou o apoio midiático. Ao saberem deste “Ato”, alguns estudantes do Instituto de Artes organizaram um “Contra- ato” e mantiveram sigilo sobre a ação.

Durante o abraço coletivo em torno do edifício surgiram quatro pessoas ensanguentadas de tinta vermelha, amordaçadas e vestidas com o mínimo de roupas, tipo cueca, calcinha e top. Caminharam abraçados até a porta de vidros quebrados. Lá ficaram deitados, amontoados e imóveis por 30 minutos. Este “Contra-ato” deslocou a intencionalidade do “Ato”. A violência dos corpos ensanguentados e silenciados incluiu a reação das pessoas xingando os performers. Aqueles que pacificamente abraçavam o edifício se tornaram raivosos. Um dos pontos altos foi o grito de uma senhora: “Vocês vão pagar por isso seus putos”. Os estudantes, que depois se formaram como grupo de performances, se nomearam “Coletivo Seus Putos”. Esta apropriação do xingamento subverteu o sentido original do enunciado pela criação de outro contexto que, fora da ação in situ, potencializou seu caráter provocativo.

75 ■

“Universidade pública lixo olímpico”: deslocamento das fronteiras funcionais

A ausência de pagamento dos funcionários da limpeza por cinco meses tornou a UERJ uma espécie de lixão. As condições básicas de funcionamento, entre outras reivindicações dos professores e funcionários detonou uma greve de quatro meses e meio. Neste período realizamos a ação de levar o lixo produzido na Universidade até a praça Mauá. Esta praça exemplar das reformas urbanísticas do projeto Porto Maravilha, onde foram construídos dois museus (MAR e Museu do Amanhã) como cenários do cartão postal Cidade Olímpica, representa uma política de maquiagem do espaço urbano. A exclusão dos moradores e a construção de imensos prédios empresariais nesta área também integra o projeto de revitalização da região, cuja paisagem foi totalmente alterada pela destruição do viaduto perimetral. A potência simbólica de levar o lixo produzido na UERJ para a praça Mauá, além de denunciar o abandono da Universidade também atacava a lógica da cidade como mercadoria.

A ação foi elaborada em três partes: 1) coletar o lixo da Universidade; 2) transportar o lixo de metrô; 3) instalar o lixo na escultura “Cidade Olímpica”, erguida na praça Mauá. Na primeira parte, meu percurso como professora coordenando a

ação coletiva em direção ao lixo, mostrou o quanto a vivência funcional, individualizada e cotidiana dos lugares limita nossa percepção da Universidade e da cidade como espaços produzidos coletivamente. A proposta de coletivização do espaço através do lixo alterou temporariamente nossa relação cotidiana com o lugar, desestabilizando as fronteiras funcionais entre professores, estudantes e funcionários.

Na segunda fase da ação - o transporte do lixo pelo metrô - o mais importante foi carregar o lixo como material para a montagem de uma “obra de arte”. Isto justificou a entrada de quinze pessoas carregando cinquenta sacos de cem litros com lixo nos trens do metrô. Neste aspecto o argumento “arte” é importante para viabilizar algumas ações-intervenções em espaços públicos (sem autorização prévia). A terceira fase da ação foi quando chegamos na praça Mauá durante a manifestação do Sindicato dos Professores, combinada previamente. A instalação do lixo em sacos escritos “Universidade Pública Lixo Olímpico” em pleno cartão postal da cidade, colocou em questão as políticas do espaço urbano.

O vídeo da intervenção, editado por Jonatas Puga, ultrapassou o caráter de registro da ação. A montagem de narrativas contrastantes: discurso de posse do Governador, notícias de jornal, depoimentos de funcionários sem salário, alunos do movimento ocupa escola, etc., ampliou o campo da performance *in situ*, atuando sobre outros contextos. A circulação do vídeo nas redes virtuais foi outra intervenção na cidade.

A dimensão física e simbólica das performances ativistas é indissociável das dinâmicas de visibilidade e invisibilidade entre territórios já instaurados. Neste jogo de deslocamentos estéticos e desordem comportamental se instauram situações temporárias, cuja potência política lida diretamente com as táticas de “governamentalidade” dos espaços públicos.

Considerações finais

A performance de intervenção urbana interrompe o ciclo do hábito cotidiano e faz do ambiente urbano um laboratório de pesquisa. O performer é um corpo estranho aos olhos do costume e dos comportamentos estabelecidos. Mesmo que a cidade atual selecione, recorte e imprima um repertório às ruas e aos corpos que as atravessam, ela não dá conta de todas as possibilidades de experiências e intervenções que participam das políticas dos espaços a partir dos diferentes desvios e movimentos.

As cidades contêm frestas que oferecem aberturas, acolhimentos e resistências para diversas formas de intervenção nas quais a experiência corpo/espelho pode se tornar um centro irradiador de transformações da nossa relação com a cidade. Podemos dizer que os espaços urbanos abarcam diferentes expressões, artistas, agitadores, enfim, pessoas que se colocam à disposição para dialogar com a diferença, buscam encontros e confrontos. É o caso dos pesquisadores docentes aqui presentes, que dialogam sobre suas práticas, criando conexões, partilhas, afetos, dissonâncias e questionamentos. Ou seja, pessoas que situam seus processos artísticos como possibilidades de resistência política e estratégias de sobrevivência frente aos tempos difíceis que enfrentamos.

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria geral do esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BEUYS, Joseph. A Revolução somos nós. In: FERRREIRA, Glória (org.) **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.
- CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: Sete Letras; FAPERJ, 2008. p. 67-78.
- CARVALHAES, Ana Goldeinstein. **Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal: EDUFRN, 2014.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espacó de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva 1998.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Ed. Graal, 2008.
- HARVEY, David. **O direito à cidade**. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/neils/downloads/neils-revista-29-port/david-harvey.pdf>
- JACOB, Elizabeth. Uma abordagem cenográfica sobre o teatro pós-dramático. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e Teatro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 162-180.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e teatro**. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2006.
- MAKENZIE, Jon. Performance y globalizacion. TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (Edits.) Estudios avanzados de performance. México: FCE, **Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts**, New York University, 2011.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 12, p. 28-51, 2006.
- TAYLOR, Diana. **Arquivo e Repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

A criação da Rede Brasil-Reino Unido em Medicina & Ciência da Dança como um lugar potencial de relações entre pesquisas poético-criacionais.

VALERIA MARIA CHAVES FIGUEIREDO

ADRIANO BITTAR

ALEXANDRE FERREIRA

■ 78

Valeria Maria Chaves Figueiredo é professora associada da Universidade Federal de Goiás - UFG. Doutora em educação. Trabalha nos cursos de dança e teatro.

Adriano Bittar é professor da Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia do Estado de Goiás - Eseffego/GO. Doutor em artes.

Alexandre Ferreira é professor adjunto da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás - FEFD/UFG

■ RESUMO

A Medicina e Ciência da Dança (MCD) é uma área que se desenvolve há mais de 20 anos através da colaboração entre profissionais da dança, medicina, educação, psicologia, nutrição, dentre outros. O objetivo é promover o bem-estar e saúde dos dançarinos através do desenvolvimento de pesquisas e serviços nas diversas vertentes, desde a saúde, treinamento, performance, bem-estar, educação e a cena artística. No Reino Unido, a UNIVERSITY OF WOLVERHAMPTON, líder na área da MCD, em parceria com o NATIONAL INSTITUTE OF DANCE MEDICINE AND SCIENCE – NIDMS, formado por esta instituição e o BIRMINGHAM ROYAL BALLET, ONE DANCE UK, TRINITY LABAN E UNIVERSITY OF BIRMINGHAM, iniciou em 2016, amplo diálogo com a UEG, UFG, IFG, USP, UNICAMP, UNIVERSO e UFRGS, além de outros interessados da iniciativa privada e pessoas físicas, no sentido de estruturar uma cooperação internacional, constituindo assim, a REDE BRASIL-REINO UNIDO EM MCD. O objetivo central é desenvolver pesquisas e serviços colaborativos durante o período de 15 anos, estabelecendo caminhos transdisciplinares para o sucesso da parceria Dança, Ciência e Saúde.

■ PALAVRAS-CAVE

Rede, dança, medicina, ciência.

79 ■

■ ABSTRACT

Dance Medicine & Science (DMS) is a field of study that has developed globally over the last 20 years through the collaboration of different professionals, from dance, medicine, education, psychology, nutrition, among others. The goal is to promote the well-being and health of dancers through the development of research and services in various aspects, from health, training, performance, well-being and education. In the United Kingdom, the UNIVERSITY OF WOLVERHAMPTON, a leader in the DMS field, in partnership with the NATIONAL INSTITUTE OF DANCE MEDICINE AND SCIENCE - NIDMS, formed by this university and BIRMINGHAM ROYAL BALLET, ONE DANCE UK, TRINITY LABAN AND UNIVERSITY OF BIRMINGHAM, started, in 2016, a broad dialogue with UEG, UFG, IFG, USP, UNICAMP, UNIVERSO and UFRGS, as well as with other stakeholders from the private sector and individuals, in order to create an international cooperation, through the BRAZIL-UNITED KINGDOM DMS NETWORK. The main objective is to develop research and collaborative services during a 15-year period, establishing transdisciplinary ways for the advancement of the partnership Dance, Science and Health.

■ KEYWORDS

Network, dance, medicine, science.

Introdução

O objetivo deste trabalho é fazer uma reflexão teórica sobre o campo de estudo da Medicina e Ciência da Dança (MCD) e as possibilidades desenhadas em nova Rede estabelecida entre o Brasil e o Reino Unido, no sentido de serem constituídos grupos de pesquisa para consolidar a produção do conhecimento e a criação de serviços nessa área. Através de um percurso histórico embasado por uma pesquisa bibliográfica, pretende-se apresentar os diversos estudos que vem sendo desenvolvidos no Brasil e no Reino Unido, que mostram os potenciais da MCD, ao mesmo tempo em que apontam os desafios enfrentados por este campo para a constituição da Rede, e também, apontar os campos de pesquisa que irão compor tal estrutura no sentido de ampliar a visão da própria MCD para o olhar da poética do corpo e da cena.

O Surgimento da Medicina e Ciência da Dança

O campo da MCD nasceu da integração de áreas e das necessidades que surgiram com a descoberta de que demandas da própria prática, exaustiva e/ou mal aplicada, poderiam causar sérias e inúmeras lesões. Essas constatações inicialmente foram feitas por escolas e cias prioritariamente de balé clássico. O registro de organização das primeiras lesões em práticas corporais aconteceu por volta de 1700, por Bernardino Ramazzini em seu livro “*Diseases of the Workers*”, na área da saúde ocupacional. Já no século XIX, as doenças de atletas começaram a ser largamente descritas e em 1928 surgiu o termo Medicina do Esporte, nos II Jogos Olímpicos de Inverno, na Suíça, e também nesse ano, o primeiro congresso internacional da Medicina do Esporte, em Amsterdã.

No desenvolvimento das pesquisas e avanço da área, direcionado agora para os profissionais que faziam dança, em meados dos anos de 1950 tivemos oficialmente as primeiras lesões identificadas com a dança no “*Occupational Marks and Other Physical Signs*”, época em que os primeiros artigos sobre lesões nesta área começaram a surgir. Em 1979 o termo Medicina da Dança foi utilizado no I Simpósio Internacional sobre os Aspectos Médicos e Ortopédicos da Dança, em Nova Iorque, e em 1982 dois importantes simpósios médicos sobre a Dança foram realizados em Paris (RYAN, 1997).

No que tange à formação, efetivamente apenas em 1985 nasceu o primeiro curso na Medicina da Dança em Alicante, na Espanha, coordenado pelo Dr. Juan Bosco Minguez. Esse curso fortaleceu a área e promoveu a formação da Associação Espanhola de Medicina da Dança. Em 1990, bailarinos, profissionais da MCD, professores e cientistas de dança dos Estados Unidos da América (EUA), Inglaterra e Bélgica formaram a International Association for Dance Medicine & Science - Associação Internacional para a Medicina & Ciência da Dança (IADMS)¹, com intuito

¹ Atualmente, a IADMS conta com mais de 900 sócios dançarinos e de outras profissões da área da saúde, provenientes de mais de 35 países. Ela organiza uma conferência anual e o "Journal of Dance Medicine & Science", dentre outras ações. A IADMS conta ainda com várias organizações parceiras que oferecem cursos técnicos, mestrados, doutorados e pós-doutorados, assim como serviços e produtos específicos voltados para a área da MCD. No Brasil existem até hoje apenas 11 profissionais membros da IADMS, a saber: Adriano Bittar, Aline Haas, Bárbara Marques, Clara Fischer, Cláudia Daronch, Daisy Machado, Flora Pitta, Izabela Gavioli, Kaanda Gontijo, Márcia Leite e Mariana Bahlis (IADMS, 2016).

de promover e desenvolver ações para melhorar a saúde, bem-estar, treinamento e desempenho de dançarinos, cultivando excelência educacional, médica e científica.

A Medicina e Ciência da Dança no Brasil e a Rede BR-UK

Inúmeros esforços isolados são praticados por escolas, companhias de dança e agentes no Brasil no sentido do cuidado com a saúde e educação dos dançarinos brasileiros. Porém, todos sofreram pela falta de acesso à informação e envolvimento da comunidade brasileira. Apesar de alguns pesquisadores e universidades bastante competentes terem começado a desenvolver pesquisas e serviços nesta área, como a Universidade de São Paulo e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a MCD como um campo integrado e autônomo pouco se desenvolveu, sendo considerado ainda em sua infância na "terra brasilis" (GAM, 2016).

Entretanto, um esforço coletivo em 2016 parece ser promissor para a expansão da MCD no Brasil. Através do contato do Prof. Adriano Bittar, da UEG, com o Prof. Matthew Wyon, da UNIVERSITY OF WOLVERHAMPTON, líder na área da MCD, foi proposta a formação da REDE BRASIL-REINO UNIDO EM MCD, com objetivo de desenvolver pesquisas e serviços colaborativos durante o período de 15 anos (Figura 1). Assim, alguns agentes do Reino Unido, que compunham o National Institute of Dance Medicine And Science – Nidms, formado pela parceria da University of Wolverhampton, do Birmingham Royal Ballet, One Dance Uk, Trinity Laban Conservatoire Of Music And Dance E University Of Birmingham, começaram, em março de 2016, um diálogo com a UEG no sentido de promover uma cooperação entre estas instituições e, dentre outras, a UFG, Instituto Federal de Goiás (IFG), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Salgado de Oliveria (Universo) e Universidade Federal do Rio Grande Do Sul (UFRGS), além de outros interessados da iniciativa privada e pessoas físicas.

Além dos aspectos fisiológicos e biodinâmicos, já analisados no Reino Unido e também no Brasil, a Rede pretende ampliar as pesquisas desenvolvidas, sem deixar o que já está estabelecido, promovendo um olhar voltado também para discussão dos processos de criação em Dança. Isto se dará no âmbito das poéticas da cena e do artista, que vão se abastecer nas técnicas e métodos na arte, assim como nas ciências da saúde e nos possíveis trânsitos entre eles, estabelecendo outros caminhos de contribuição para a criação e preparação do corpo e da cena.

A primeira ação para o estabelecimento dessa Rede foi a realização de um projeto de extensão/workshop¹ que ocorreu no período de 27-31 de agosto de 2016, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG). Este evento foi inicialmente proposto e idealizado pelo Prof. Bittar, da UEG/Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás (ESEFFEGO), e o Prof. Wyon, da University of Wolverhampton/School of Performing Arts.

² Ver anais do evento publicado na Revista Movimenta da UEG: <http://www.revista.ueg.br/index.php/movimenta>



Figura 1. Logomarcas da Rede BR-UK em Medicina & Ciência da Dança. Produção: Úrsulla Cabral, 2016. Fonte: arquivos pessoais, 2016.

O encontro foi co-financiado pelo British Council, através do Newton Fund, e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), e realizado pela UEG/ESEFFEGO/Pró-reitoria de Extensão (PRE), University of Wolverhampton e NIDMS. Como parceiros, o workshop teve o Curso de Dança da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD)/UFG e o Curso de Dança do IFG/Campus Aparecida de Goiânia. Já como parceria institucional, o apoio foi do CCUFG/Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEC).

Os objetivos do workshop foram apresentar uma perspectiva geral do campo da MCD; introduzir a MCD para pesquisadores de dança e de saúde no Brasil; descrever como a MCD é crescente em todo o mundo, suas potencialidades e desafios; efetivar o intercâmbio de conhecimentos, experiências e ideias sobre a base de investigação da MCD e os serviços já existentes no Reino Unido e no Brasil; tornar-se consciente de oportunidades de financiamento e de desenvolvimento de carreira e de como formar colaborações internacionais na MCD; e criar estratégias e um plano de ação relacionado ao desenvolvimento de uma colaboração internacional Brasil-Reino Unido relativa à futura evolução da MCD para o crescimento econômico e o bem-estar social das populações carentes.

Inicialmente, um grupo de diferentes pesquisadores deste campo no Brasil e Reino Unido reuniu-se para pensar a dinâmica do workshop, como o próprio Prof. Wyon, o Prof. Bittar, a Profa. Dra. Valéria Figueiredo, da UFG/ FEFD, a Profa. Dra. Luciana Ribeiro, do IFG/Curso de Dança, a Profa. Dra. Aline Haas, da UFRGS/Faculdade de Educação Física, Fisioterapia e Dança (FEFID), a Profa. Dra. Márcia Strazzacappa, da UNICAMP/Faculdade de Educação, o Prof. Dr. Alexandre Ferreira, da UFG/FEFD, e as Profas. Dra. Andreja Picon e Isabel Sacco, da Faculdade de Medicina (FM)/USP. Este coletivo de pesquisadores com diferentes experiências na área da MCD, e com a mesma vontade de desenvolver colaborações inovadoras, propuseram os primeiros formatados para o evento e da Rede, e assim, foram-se afinando colaborações frente ao enorme potencial disponível.

Os diferentes perfis dos interessados na MCD, que participaram efetivamente da criação da Rede, apontam claramente para diversidade e amplitude da área, mas também indicam as dificuldades e pequena produção brasileira. Os dados vistos no evento demonstram que o interesse e envolvimento em relação a MCD no Brasil estão relacionados ao ambiente acadêmico, em pequenos grupos e pouca interlocução com a ampla área da Dança. Olivieri (2003) e Figueiredo et al (2013) talvez consigam explicar o porquê dos pesquisadores brasileiros terem acei-

to com certa naturalidade a formação desta Rede, uma vez que este sistema organizacional é capaz de reunir justamente indivíduos e instituições em torno de causas afins, de forma democrática, flexível e participativa, sustentando-se pela vontade e afinidade de seus integrantes. Nas Redes, os próprios indivíduos organizam o porvir através do exercício das suas cidadanias, tendo a chance de tornarem-se, assim, mais fortes e coesos.

Mas o modelo vigente no campo da MCD brasileira parece reforçar o isolamento das pesquisas acadêmicas e nos apresenta a dicotomia entre os saberes científicos produzidos e os saberes artísticos do mundo do trabalho. Entre os serviços que prestam atendimento aos bailarinos e a pesquisa da área, as descobertas de "laboratório" acabam sendo absorvidos de forma lenta pelos bailarinos, professores de dança em sala de aula, pelos médicos e toda a equipe de saúde que lida com os dançarinos e praticantes de dança. Talvez isto aconteça por ser a área da MCD ainda pouco estabelecida no Brasil, sendo que a cadeia de produção relacionada à mesma não consegue encontrar um modo adequado de gerar produtos e de consumir o que produz. Isto é fruto do próprio desconhecimento da área, falta de investimento e de interesse que acometem a mesma. Essa tensão gerada pode guardar relação com o grave problema que a pesquisa enfrenta, onde existe uma dificuldade em definir de modo satisfatório para que, quem e como o conhecimento deve ser produzido e difundido (BUARQUE, 1994).

Chamou-nos a atenção o fato de que dos oito PhDs seniores interessados no workshop e na Rede, que foram quase em sua maioria convidados pessoalmente pela organização do evento, alguns não se consideravam aptos a colaborar com a área da MCD, pois não se situavam profissionalmente como cientistas ou como trabalhadores que poderiam lidar com a área da saúde. Outros, já trabalhando na área da saúde, sentiram-se pouco interessados a investir na área artística, mesmo tendo se desenvolvido nela. Isso reforça que a MCD ainda é uma área pouco vista como campo de pesquisa efetivo no Brasil, que pode englobar um conceito de saúde mais expandido, como o explorado por Baima (2013) e Carvalho (2001), que abordam uma saúde concebida não só pelo bem-estar físico, condicionamento físico e reabilitação, mas ainda pela saúde financeira, ocupacional e pessoal, por exemplo.

Mas a confusão estabelecida em relação ao conceito de saúde, que pode fazer com que os pesquisadores seniores da dança não consigam relacionar-se com a MCD, guarda relação direta com a dificuldade que a própria saúde tem de definir-se e de garantir-se enquanto acessível irrestritamente, sem relação com classe social ou poder aquisitivo. A saúde começou a ser mais discutida no Brasil por volta de 1970, com a Reforma Sanitária Brasileira, que objetivou democratizar o acesso à saúde. Posteriormente, em 1986, na VIII Conferência Nacional da Saúde, passou-se a acreditar que saúde não era somente vinculada às condições de trabalho, lazer e alimentação, mas também dependia de como a sociedade se organizava e das desigualdades (CARVALHO, 2001). Portanto, a saúde passou a ser considerada mais como uma ação preventiva de âmbito descentralizado, sendo apresentada enquanto "[...] o resultado das condições de alimentação, habitação, renda, meio ambiente, trabalho, transporte, emprego, lazer, liberdade, acesso e posse de terra e acesso aos serviços de saúde." (MINAYO, 1992, p. 132). Isso fez

com que a saúde fosse mais vinculada aos conceitos de qualidade de vida, promoção da saúde e educação em saúde. Depois, a Constituição Federal de 1988 instituiu um artigo que declarava ser a saúde um direito de todos, e dever do Estado. Pela Organização Mundial da Saúde, saúde não é unicamente a ausência de doença, mas o completo bem estar físico, mental e social.

Percebe-se que essa discussão, sobre o lugar da saúde na dança e da dança na saúde ainda permanece bastante marginalizada, senão, inexistente. Quantos estudos na dança têm focado a qualidade de vida, ou mesmo a educação em saúde? Quantas escolas de dança ou companhias educam e encaram o dançarino como sendo capaz de ter a sua saúde garantida como um direito e dever do Estado, conforme versa a Constituição Federal de 1988 (Art. 196) Talvez a pergunta que deva ser feita no tocante à saúde na dança seja justamente: como e por que não lutar para que os dançarinos sejam considerados como cidadãos e trabalhadores em um Brasil que precisa garantir acesso dos mesmos à uma saúde que é consciência corporal e do mundo ao redor, e autonomia sobre si, resultado de educação e discernimento, e não isoladamente a ausência de doença (visão simplista), ou o bem-estar físico-psíquico-social (visão idealista), ou, quem sabe, estar em um padrão “normal” (normal/patológico, visão relativista), ou ainda disposição de superação das adversidades físicas, psíquicas e sociais (visão subjetivista)³

Ainda mesmo que em processo, a MCD começa a estabelecer-se e a criar pontes entre temas que, de uma maneira ou de outra, podem fazer com que a saúde do dançarino seja tida como prioridade na dança. Nesse sentido, as áreas mais desenvolvidas e pesquisadas hoje na MCD brasileira, segundo Bittar et al (2016), são: biomecânica, os processos de composição, de treinamento e a educação. Depois, seguem o Pilates e a educação somática, assim como a neurociência. Apesar de estar evidente que a MCD brasileira dialoga com a mundial, no tocante a aproximar-se dos temas mais pesquisados pelos profissionais de outros países, parecemos que a pesquisa dos processos de composição no Brasil apresenta-se como bastante potente, visto que aparece como segunda área mais citada pelos colegas brasileiros da Rede.

A MCD como um Lugar Potencial de Pesquisas Poético-Criacionais e o Desafio Transdisciplinar

Dentro do contexto da MCD, queremos destacar aquele que abre um campo experimental no Brasil que vai além das reflexões e pesquisas que se desdobram no campo das biodinâmicas, estendendo-se para as formas de entender as experiências vividas pelos artistas dentro do seu contexto da cena e também de formação desta. Pode-se supor que este contexto engloba desde as aulas diárias de técnicas, criações, improvisações, dentre outras, que vão preparar os corpos não somente para a prática da dança em si, mas com um caminho potencial de manifestação de estados poéticos que começam no fazer a dança como algo que permite uma autopoiese.

O termo autopoiese foi utilizado por Maturana, Varela e Uribe (1974) pela primeira vez em um artigo publicado com o título *“Autopoiesis: the organization of*

³ Esta divisão da concepção de saúde (simplista, idealista, relativista e subjetivista) foi sugerida por Carvalho (2001).

living systems, its characterization, and a model", para definir e explicar os seres vivos como sistemas que produzem a si mesmos (autoprodutores). A questão foi posta aos organismos pluricelulares, e em especial às células que possuem na sua fisiomorfologia a capacidade de ter uma estrutura comum, mas que ao mesmo tempo sofrem modificações diante das interações com outros sistemas. Isso vai permitir à célula, por um lado, gerenciamento de si mesma com as induções dadas pelo meio e, por outro, a capacidade de se adaptar a tais situações, produzindo indivíduos semelhantes/iguais e ao mesmo tempo capazes de adquirirem diferenças nas respostas dadas a todo o processo, interferindo sobremaneira naquilo que a influenciou a mudar. E o meio, por sua vez, age sobre ela, até que estes dois sistemas (célula e meio) entrem em equilíbrio.

Essa capacidade do corpo de autogerenciar-se, no sentido de colocar-se em um estado extra cotidiano, estabelece outros padrões de manifestação, criando um jogo de sedução entre o artista e o público, onde o espaço entre estes dois é preenchido por algum tipo de energia que vai liberar no corpo do artista, a priori, uma presença encantadora. Isto acontece não somente pela condição física, mas também pela capacidade estimulada do artista encarnar-se no próprio acontecimento ao qual se está e se é ao mesmo tempo (FERREIRA, 2012). Neste cenário, o artista torna-se um sujeito encarnado.

Na Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty (2006) nos apresenta a teoria da percepção fundada na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha, sente e, nessa experiência do corpo fenomenal, reconhece a si e ao espaço como expressivos e simbólicos. O artista não é somente enação que se faz na cognição mental ou na prática de uma mente atuante como cogito, mas como cognição arbitral de um corpo encarnado que se estende para além do processo mental e se coloca em situação resultante de comportamentos surgidos durante o processo da poética corporal e da cena, que não se inscrevem na mente, mas no corpo que se faz biopsicossocial.

Para que estes estados de poéticas sejam manifestados são necessários desenvolvimentos de caminhos que permitirão o imbricamento entre questões que tangem os processos biológicos, tais como memórias, aprendizagens e comportamentos, dentre outros, e os artísticos que se dão dentro das próprias nuances, neste caso, do fazer a Dança através de suas inúmeras possibilidades de preparação. Tais conexões podem permitir um olhar para o fazer a dança, tanto no seu nível básico quanto na alta performance, mais fluido, fronteiriço e recheado de teias de possibilidades que vão se abastecer em conhecimentos multimodais, tais como o entendimento de memória que passa tanto pelas questões das neurociências e dos neurônio-espelho, das ciências cognitivas etc., quanto das filosóficas; e as relacionadas ao treinamento físico.

Esses elementos estabelecem ressignificações, pontos de apoios, para que a poética não seja apenas replicada como estética, mas como potência e realidade de um ser em consonância consigo e com outros espaços. Dessa forma, as memórias e desejos são fundantes que se reconhecem e fazem reconhecer o outro em jogos de ações, os quais definirão diferentes graus de poéticas a partir da experiência e novos comportamentos impregnados no organismo. E esse diálogo entre as memórias e desejos, seus acionamentos, suas manifestações e suas utilizações como caminhos para se chegar nos estados poéticos acionam outros modos de com-

preender o corpo e seus processos de ensino-aprendizagem.

Nessa perspectiva, a MCD abre inserções e aproximações entre profissionais de diversas áreas do conhecimento, tanto das ciências quanto da arte para que outras perspectivas de ações na preparação corporal dos artistas da dança sejam definidas, oferecendo maiores possibilidades para que possam ser feitas escolhas que tangem a Arte/Vida.

Mas tornar-se transdisciplinar, para acampar as ações poéticas na MCD, pode ser um dos desafios mais difíceis, pois esta recente estratégia da teoria do conhecimento abarca aquilo que está simultaneamente entre, através e além de diferentes disciplinas (COULON, 1998). A visão transdisciplinar propõe aos indivíduos a consideração de uma realidade complexa e multidimensional, estruturada em diversos níveis, em substituição à realidade unidimensional do pensamento clássico, com um único nível.

Para que a MCD possa pensar de forma transdisciplinar, é necessário aceitar a possibilidade de coexistência de diferentes e infinitos níveis de realidade. Neles, dois níveis de realidade adjacentes estarão sempre ligados pela lógica de uma coerência existente entre os diferentes níveis de realidade, mas nunca uma teoria completa para uma realidade. Mas as realidades criadas por cada área de estudo estão imediatamente ligadas aos limites criados pelos seus integrantes, de seus corpos e de seus órgãos dos sentidos. Se for possível trabalhar em função da criação de zonas de não-resistência e de transparência, pode-se sempre caminhar para novas realidades em unidades abertas.

Coulon (1998) consegue dialogar com as ideias transdisciplinares ao entender o fenômeno da complexidade e a multirreferencialidade quase como posturas do espírito, em que a combinação de várias abordagens e conceitos heterogêneos traz coerência interna a um argumento e à ação. A complexidade se faz necessária na medida em que a natureza do objeto não se deixa apreender por uma única disciplina ou paradigma. Assim, a complexidade aborda o objeto de estudo de maneira dialógica, considerando o antagonismo e não excluindo a contradição. Ela aponta na direção do novo espírito científico, apresentado por Edgard Morin, em que as disciplinas científicas dialogam entre si e redefinem as noções de ordem e desordem.

Dessa forma, percebe-se que a criação da Rede BR-UK em Medicina & Ciência da Dança precisa, para realmente dar conta dos fenômenos acontecidos na Dança, lidar com uma noção reconfigurada de conhecimento. Para entender a complexidade dessa área é necessária uma abertura de espírito na qual a ideia do conhecimento único seja ultrapassada. Ele é, preferencialmente, considerado como uma tradução e uma reconstrução. O verdadeiro conhecimento é atingido não por reflexo, mas por uma análise autocritica sobre como as colocações feitas se processam dentro de cada indivíduo. O mais importante é projetar valores e ideias-força, pois a ação será sempre uma estratégia e não seguirá passos pré-estipulados, ou seja, será a arte de trabalhar com a incerteza.

Por outro lado, a expansão desgovernada do saber, impulsionada pelo desenvolvimento tecnológico e científico e pela fugacidade da Internet, pode distanciar os indivíduos dessa Rede ainda mais do conhecimento real, articulado e contextualizado. Afogados em tanto conhecimento, não conseguem integrá-lo para a solução dos desafios desta época:

A cultura humanística [e a artística] é uma cultura genérica, que, pela via da filosofia, do ensaio, do romance, alimenta a inteligência geral, enfrenta as grandes interrogações humanas, estimula a reflexão sobre o saber e favorece a integração pessoal dos conhecimentos. A cultura científica, bem diferente por natureza, separa as áreas do conhecimento; acarreta admiráveis descobertas, teorias geniais, mas não uma reflexão sobre o destino humano e sobre o futuro da própria ciência. [...] O enfraquecimento de uma percepção global leva ao enfraquecimento do senso de responsabilidade – cada um tende a ser responsável apenas por sua tarefa especializada -, bem como ao enfraquecimento da solidariedade – ninguém mais preserva seu elo orgânico com as cidades e seus concidadãos. (MORIN, 2002, p. 17)

Se por um lado a reforma do pensamento aponta para o fim da necessidade de especialistas cada vez mais arraigados a um saber seccionado, por outro percebe-se que o conhecimento do sensível, no qual se configuram diferentes ângulos do saber social, psicanalítico, etnológico, anatômico, fisiológico, geopolítico, e, principalmente, do estético, vem ganhando novo espaço, confirmado a aceitação do complexo e apontando para a transdisciplinaridade, que deve funcionar como base para a bem-sucedida atuação da Rede BR-UK em MCD.

Considerações Finais

A dança é um campo transdisciplinar em grande desenvolvimento no Brasil, sendo a segunda atividade cultural mais praticada entre os brasileiros, de acordo com dados MUNIC (IBGE/Ministério da Cultura, 2006). Hoje o Brasil possui 34 universidades que oferecem cursos de graduação em dança, mas apenas uma oferece pós-graduação específica em Dança e outras com proximidade à área, e nenhuma abrange a MCD. Este cenário acaba pressionando os profissionais que trabalham com dança, a não terem a experiência necessária nem formação para lidar com a prevenção e os efeitos devastadores dos problemas de saúde negligenciados relacionados com a prática da dança. Os dançarinos, desde o início dos estudos em dança, até o momento em que se tornam profissionais, são os que mais sofrem com este panorama, pois acabam parando de dançar ou de trabalhar com dança, devido a não ter o apoio necessário para aprender a evitar lesões, ou para pagar por tratamentos, quando machucados.

Em Goiânia, e em outras cidades do Brasil, a dança é importante campo no desenvolvimento econômico e bem-estar social de uma parte considerável da população. Goiânia é a cidade sede de uma das mais renomadas companhias de dança contemporânea no Brasil. Além disso, dois cursos de graduação em dança e uma escola de dança profissional do estado também estão disponíveis. Todos esses cursos são oferecidos gratuitamente, e concentram-se em atender as populações carentes, que podem frequentá-los, ou mesmo participar dos projetos de extensão/pesquisa ofertados.

Considerando isso, este cenário poderia ser melhorado pela oferta de serviços gratuitos na área da MCD nas instituições mencionadas no texto, que preveniriam e tratariam doenças (um dos projetos). Isso faria dançarinos carentes tornaram-

-tornarem-se capazes de dançar mais e de ficarem mais fortes. Projetos de educação continuada e de capacitação na área da MCD poderiam também ser ofertados pelas instituições mencionadas (segundo projeto), com dançarinos e profissionais que trabalham com a dança recebendo uma educação adequada, a fim de começarem a trabalhar com MCD (terceiro projeto). Isso poderia oferecer uma chance aos dançarinos que estão em transição de carreira, por exemplo, deixando de ser artistas performáticos, no sentido de começarem a trabalhar em cargos bem remunerados nas áreas de educação em MCD. Estes projetos criariam uma outra realidade para o campo da dança, transformando a sociedade e agregando valor ao patrimônio cultural brasileiro.

Este artigo apresenta um panorama das dinâmicas ocorridas no processo de realização do workshop “As Potencialidades e Desafios da Pesquisa em Medicina e Ciência da Dança: construindo colaborações inovadoras entre o Reino Unido e o Brasil” e da formação da Rede BR-UK em Medicina & Ciência da Dança, trazendo dados que nos dão uma ótima noção dessa área no Brasil, mesmo que estes ainda tenham sido exploradas de forma inicial, sem a profundidade possível. Além de conhecer melhor a área da MCD no Brasil, os resultados apresentados nos fizeram começar a pensar em iniciativas e colaborações inovadoras que podem levar ao desenvolvimento de serviços, pesquisas e oportunidades educacionais, tanto para os dançarinos quanto para os profissionais envolvidos com a dança.

Esperamos que este artigo possa gerar ainda maior interesse dos profissionais que trabalham com a dança no Brasil, para que possam envolver-se com as ações da Rede, na tentativa de torná-las menos circunscritas ao meio acadêmico.

Em artigos posteriores pretendemos melhor esclarecer porque ainda existe a percepção que os serviços na MCD são inacessíveis, e que os bailarinos não podem ter acesso à especialidade em questão. Gostaríamos de refletir sobre a percepção existente do distanciamento do que acontece na academia com a sociedade, dificultando o acesso às parcerias; e o porquê da dança brasileira em si ainda não ter encontrado grande respaldo das iniciativas públicas e privadas, que poderiam assumir alguma responsabilidade pela saúde e cuidados com os bailarinos. Também poderemos refletir sobre os motivos de no Reino Unido existirem outras instituições, tanto públicas e gratuitas, quanto privadas sem fins lucrativos, que já começaram a investir nessa área, pois conseguiram sistematizar a mesma e deixar mais claro o que pode ser gerado de benefícios quando a MCD está em cena. No Reino Unido já é sabido que o dançarino que tem acesso a MCD pode melhorar sua atuação enquanto intérprete da dança, podendo estender sua atuação profissional por mais tempo, bem como, pode usar o que sabe para ensinar e tratar questões relacionadas ao bem estar, qualidade de vida e atuação na formação de novos artistas da dança e de outros cidadãos dançantes que podem fazer toda a diferença na sociedade em que vivem.

Referências

- BAIMA, L. **As Representações Sociais sobre as Concepções de Saúde dos Especialistas em Pilates no Brasil.** Artigo da Especialização em Pilates da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2013. Disponível em <http://www.ceafi.com.br/biblioteca/as-representaes-sociais-sobre-as-concepes-de-sade-dos-especialistas-em-pilates-no-brasil-1>. Acesso: 09 novembro 2016.

BITTAR, A.; FIGUEIREDO, V.; FERREIRA, A. "A Criação da Rede Brasil-Reino Unido em Medicina e Ciência da Dança como um Lugar Potencial de Relações Profissionais e Pesquisas". **Revista Movimenta**. V 9, n. 04, 2016, p. 522-529.

BUARQUE, C. **A aventura da universidade**. São Paulo: Ed. UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

CARVALHO, Y. "Atividade física e saúde: onde está e quem é o "sujeito" da relação". *Rev. Bras. Cienc. Esporte*, V 2, n. 22, 2001, p. 9-21.

COULON, A. "Etnometodologia e Multirreferencialidade". In: **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. BARBOSA, Joaquim (Coord.). Tradução Maria Amália Ramos. São Carlos, SP: EdUFSCar, 1998. p.149-158.

FERREIRA, A. **Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor.** In: II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, 2012, São Paulo. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, 2012. p. 1-10.

FIGUEIREDO V.; MAIA, U.; STRAZZACAPPA, M. **Processos de criação em Teatro e Dança: construindo uma rede de saberes e múltiplos olhares**. Goiânia: FUNAPE; UFG, 2013.

89

GAM, C. Integrando Dança e Saúde no Brasil, Parte I: primeiros passos de um campo em ascensão. Disponível em <www.iadms.org.blogspot/1177934/237549/Bridging-Dance-and-Health-in-Brazil-Part-I-The-early-steps-of-an-emerging-field?hlSearchTerms=%22brazil%22&terms=%22>, blog IADMS. Acesso: 10 maio 2016.

IADMS. Sobre. Disponível em <www.iadms.org/?page=A8>. Acesso em agosto de 2016.

IBGE/Ministério da Cultura. **Suplemento de Cultura da Pesquisa de Informações Básicas Municipais - MUNIC 2006.** Disponível em www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura2006/default.shtm. Acesso: 10 maio 2016.

MORIN, E. **A Cabeça Bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MATURANA, H.; VARELA, F.; URIBE, R. **Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization, and a model.** BioSystems 5, 1974.

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

MINAYO, M. Desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Abrasco, 1992.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Trad. Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Trion, 1999.

OLIVIERI, L. A importância histórico-social das redes. **Rede de informações para o Terceiro Setor**, 2003.

RYAN, A. Early History of Dance Medicine. **Journal of Dance Medicine and Science**. Volume 1, N. 1, 1997, 30-34.

STRAZACCAPPA, M. "As técnicas corporais e a cena". In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998, p. 163 – 168.

Recebido em: 20/12/2016 – Aprovado em: 15/03/2017

Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história

BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA
LARISSA DE OLIVEIRA NEVES
ELEN DE MEDEIROS

■ 92

Berilo Luigi Deiró Nosella é professor da Graduação em Teatro e do Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas da UFSJ e professor colaborador do Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas da UFOP, atuando na área de Teoria, Análise e História e Historiografia do Texto e da Cena Teatral Moderna. Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) em História, Política e Cena (UFSJ) e pesquisador vinculado aos Grupos de Pesquisa (CNPq): Estudos de História e Historiografia do Espetáculo-UNIRIO; e do Grupo Estudos em Dramaturgia Letra e Ato-UNICAMP.

Larissa de Oliveira é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Unicamp. Atua nas áreas de Teatro Brasileiro, Cultura Brasileira, Dramaturgia e História do Teatro. Coordenadora do Grupo Estudos em Dramaturgia Letra e Ato-UNICAMP (CNPq)

Elen de Medeiros é professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, além de professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Suas pesquisas estão voltadas à compreensão estética do drama moderno brasileiro e à dramaturgia de Nelson Rodrigues. É membro fundador e vice-líder do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato – UNICAMP.

■ RESUMO

Resultado da Mesa Redonda “Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil”, realizada no IX Congresso da ABRACE em 2016, o presente artigo apresenta uma síntese das ideias em torno do drama moderno no Brasil que embasam os projetos docentes de pesquisadores de três instituições diversas (UNICAMP, UFMG e UFSJ), aglutinados em torno do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. Tal artigo apresenta, portanto, três visadas sobre o drama moderno no Brasil que, sem precisarem constituir uma unidade, dialogam profundamente no contexto das pesquisas com o intuito de revisão teórica e historiográfica sobre o tema. Neste sentido, compartilhando de conceitos, teóricos, metodologias e objetos, as pesquisas, as individualidades investigativas vêm constituindo, num histórico, resultados coletivos de pesquisa sobre o tema que, conjuntamente, os pesquisadores vêm procurando organizar e divulgar em diferentes frentes e meios.

■ PALAVRAS-CAVE

Teatro brasileiro moderno, dramaturgia moderna, cena moderna.

93 ■

■ ABSTRACT

This paper has its origin in the round table “Perspectives about the modern Brazilian drama”, that took place in the IX ABRACE Congress in 2016. It presents a synthesis of some ideas about the modern drama in Brazil that lay their foundation in the research project of professors of three universities (UNICAMP, UFMG e UFSJ), connected by the research group: Group of Studies in Playwriting Letter and Act. This paper presents, therefore, three viewpoints about modern drama in Brazil that, without the purpose of forming a unique view, start a dialogue with the canonic history of Brazilian theater, in order to propose a theoretical review. In this sense, sharing concepts, theories, methodologies and objects, the individual researches have been composing collective results about the same thematic, that the three author are organizing in order to publish.

■ KEYWORDS

Teatro brasileiro moderno, dramaturgia moderna, cena moderna.

Apresentação

Articulando-se entorno da premissa de que o drama brasileiro teve várias frentes de modernização, o presente artigo, resultado da mesa-redonda “Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil”, realizada no IX Congresso da ABRACE em 2016, apresenta algumas possíveis visadas quanto às referidas frentes, ao mesmo tempo que revê e (até) questiona outras já canônicas. Partindo de conceitos, teóricos, metodologias e objetos em diálogo, cada um dos autores procurou trabalhar aspectos específicos de uma mesma temática, o drama moderno brasileiro.

Dentro deste quadro, artigo definido se divide em três partes, uma de autoria de cada colaborador: a primeira, de Larissa de Oliveira Neves, tem como mote os aspectos populares; a segunda, de Elen de Medeiros, as questões estéticas do drama; e a terceira, de Berilo Luigi Deiró Nosella, o diálogo com o ideário político. A ideia que se projeta, em torno da configuração do moderno no drama nacional, está atrelada às suas várias possíveis constituições, compreendendo-as como complementares, não excludentes, de um percurso histórico amplo e complexo.

A importância da apropriação de aspectos da cultura popular para o drama moderno¹

A inauguração do teatro moderno no Brasil é marcada pela encenação histórica de *Vestido de Noiva*, de autoria de Nelson Rodrigues, pelo grupo amador Os Comediântes, sob a direção de Zbigniew Ziembinski. A data é histórica, 1943, e, polêmicas à parte, tornou-se já senso comum a ideia de que o famigerado espetáculo deu início à era moderna em nosso teatro. O caminhar para se chegar ao moderno, no entanto, recebeu seu pontapé inicial no ano de 1500, quando se começou a forjar o cadinho cultural que propiciaria, mais de quatrocentos anos depois, a escritura de uma peça com a voracidade formal e temática de "Vestido de Noiva".

A teatralidade (Cf. PAVIS, 1999) brasileira construiu-se no decorrer desse tempo. Existe um certo consenso de que o teatro "oficial"² – com dramaturgos, atores e público, um "sistema teatral" urbano, nos moldes europeus – instalou-se no Brasil por volta da década de 1830, depois da independência (Cf. PRADO, 1993, p. 15). No entanto, manifestações artísticas com maior ou menor carga de teatralidade sempre vigoraram nas festas e feiras, ruas e igrejas, campos e praças.

De um lado temos o teatro apresentado por grupos de artistas profissionais ambulantes. Esse teatro, seja pelo público pobre e/ou escravo que o assistia, seja pelas formas pouco ortodoxas apresentadas (malabares; farsas; bonecos); seja, ainda, pela condição de saltimbancos dos artistas que o concebiam, muitas vezes também negros e mestiços, não aparecia nas histórias (Cf. MAGALDI, 1997), pelo menos não até muito recentemente. A história teatral, baseada essencialmente no texto, não reconhecia esse teatro mambembe como sendo parte de nosso percurso.

De outro, temos o desenvolvimento histórico de uma série de manifestações artísticas populares performáticas e coletivas, os chamados folguedos, que, embora sejam diferentes de um teatro profissional, pelo seu caráter comunitário, festivo e, na maioria dos casos, religioso-ritualístico, apresentam uma série de saberes teatrais, nas corporeidades, nas dramaturgias, na relação artista (brincante) – público (comunidade), no caráter de apresentação-participação, etc. Torna-se bastante difícil em alguns casos, como no Cavalo-Marinho pernambucano, ou no Pás-saro Junino paraense, diferenciar essas manifestações de um teatro propriamente dito (Cf. NEVES, X).

¹ Esse texto faz parte de pesquisa financiada pela Fapesp.

² Utilizo nesse artigo esse termo para indicar o teatro realizado em salas de espetáculo, reconhecido por uma crítica, especializada ou não, debatido nos meios letrados e institucionais.

Esses dois perfis de teatralidade (o teatro profissional ambulante; e os folguedos) ficaram à margem da história do teatro brasileiro durante muito tempo. No entanto, na prática, eles, além de repercutirem na vida social das pessoas e de possuírem um vigor estético-cultural inquestionável, sempre estiveram em diálogo com parte do teatro “oficial”. No século XIX, o teatro mais elitista, apresentado em edifícios construídos especialmente para tal, tais como o Imperial Teatro São Pedro (que pode ser considerado a casa de nosso teatro romântico) e o Ginásio Dramático (casa de nosso teatro realista), dialogava com linguagens teatrais europeias. Os dramaturgos e as companhias miravam, como exemplo de bem-fazer, o padrão estético europeu, e, visando contemplar as nossas questões “adoçavam”³ as formas teatrais francesas a temas caros aos brasileiros, como a escravidão.

No entanto, os comediógrafos, como Martins Pena e Francisco Manoel de Macedo, e os autores dos gêneros musicados (operetas, revistas, mágicas, burletas etc.), com destaque para Artur Azevedo, perceberam que, ao invés de “adoçar” uma estética europeia ao que vivenciavam no Brasil, o caminho para afetar um maior número de pessoas consistia em mergulhar a fundo na própria estética popular nacional. Esses autores e os artistas que encenavam suas peças, preocupados em agradar um público ávido por diversão, tinham como meta propiciar a identificação dos brasileiros. Portanto, além de utilizar um imaginário contemporâneo, com muita sátira e paródias, inseriam em suas obras uma estética teatral oriunda tanto dos folguedos como do teatro de feira.

No começo do século XX, até o advento do moderno entre nós, o desenvolvimento das artes cênicas que se valem do popular expande-se gradualmente. A revista carnavalesca, a comédia de costumes e o melodrama circense são alguns exemplos de gêneros que dialogam com a população de maneira ampliada (letrados, analfabetos, ricos, pobres, remediados frequentavam esses espetáculos). Tais linguagens trazem em seu estofo, também, os dois tipos de teatro descritos acima, desenvolvidos como forma de diversão e de resistência, sem uma preocupação elitista de se alcançar um padrão estético estrangeiro, distante, pouco envolvente para o brasileiro.

O trabalho com o cômico, baseado na cultura nacional, realizado por um teatro de autor, apresentado em edifícios, “oficial”, portanto, ainda que ferrenhamente criticado pelos especialistas⁴, construiu entre nós uma tradição cênica que se mantém até hoje. Mesmo após o surgimento do moderno, e com ele toda uma nova era teatral entre nós, o espetacular cômico-festivo das burletas, do circo e da revista, entre outros, não perdeu seu espaço.

Resumindo, no final da década de 1930, início da década de 1940, podemos considerar que tínhamos, grosso modo, três tipos de teatralidades brasileiras. Entendendo por teatralidade brasileira linguagens teatrais que de fato tinham sido criadas no Brasil a partir de matrizes culturais cunhadas também no Brasil. Claro que essas matrizes vieram de outros lugares (com exceção da cultura indígena-autóctone), mas, no decorrer de mais de quatrocentos anos, elas se transformaram a ponto de poderem ser consideradas originais (Cf. RIBEIRO, 2015; SCHWARCZ,

³ Termo utilizado por Décio de Almeida Prado ao analisar a obra teatral de José de Alencar. (PRADO, 1993, p. 343)

⁴ Muito recentemente inicia-se, a contrapelo, nos estudos crítico-acadêmicos, a construção de um novo olhar valorativo sobre o teatro cômico-popular, mas ainda estamos longe de termos um consenso sobre esse assunto.

2015). Seriam elas: 1. o teatro autoral e empresarial cômico e/ou musicado; 2. o teatro “não-oficial” de feira, de circo e de praça; 3. os folguedos populares.

Todos esses três tipos não eram valorados corretamente pela elite letrada, que, se não o ignorava, analisava-o de forma negativa, ou comparando-o àquele modelo estético europeu já comentado ou não conseguindo enxergar nessa arte suas características próprias. Há algumas exceções – o grupo de pensadores e artistas modernistas, por exemplo, dentre os quais se destacam Mario de Andrade (embora com um olhar paternal de folclorista), Oswald de Andrade (em especial na sua peça "O Rei da Vela", de 1933) e, principalmente, Alcântara Machado, o único a perceber qual seria a chave para o moderno no Brasil – e a abrir os olhos de seus colegas, inclusive dos dois outros citados aqui.

No desenvolver do seu pensamento crítico, durante a década de 1920, Machado passou do senso comum entre seus pares, isto é, da predileção pelo teatro moderno europeu, para a percepção, bastante à frente de seu tempo, de que o teatro brasileiro somente se renovaria quando passasse a olhar para si mesmo (Cf. PINTO, 2015). Ele se encantou com o circo, descobriu a vivacidade única do teatro de revista e por fim percebeu o que ninguém, a seu tempo, havia percebido, que o teatro: “Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e sentimentos que tem” (MACHADO, 2009, p. 375). No entanto, Machado foi uma voz dissonante em sua época, com pouca repercussão imediata de seu pensamento (deixando, porém, um legado crítico inestimável).

Apesar da dificuldade em se difundir um pensamento teórico menos preconceituoso em relação à cultura nacional – preconceito esse oriundo de um processo violento de colonização com duração de mais de trezentos anos (oficialmente), a partir da década de 1940 os artistas de teatro começaram a perceber o que Machado percebera: para o teatro se modernizar, seria necessário que o desejado indivíduo [o teatro] fosse retirado das “entranhas da terra”. Tínhamos então, em meados do século XX, um repertório riquíssimo de linguagens de cena e temas inexistentes em nenhuma outra cultura, prontos para serem explorados pelo teatro moderno. Aos poucos, com gradativo interesse, os artistas de um teatro que ansiavam pelo moderno foram se dando conta desse prodígio.

Além de uma renovação estética, que é assunto de outra sessão desse artigo, todos os dramaturgos modernos de destaque na cena nacional utilizaram a cultura popular nacional para a feitura de suas peças. Alguns como pano de fundo, como Nelson Rodrigues (a obra completa de Nelson Rodrigues destrincha o Brasil, com cartomantes, gafieiras, médicos de quinta, rezadeiras, entre tanto outros) e Jorge Andrade (utilizando a aristocracia e os latifundiários paulistas como inspiração, ele alcança, em alguns títulos, uma reverberação insólita do brasileiro), outros colocando-a na linha de frente, como Ariano Suassuna, Dias Gomes e Carlos Alberto Soffredini.

Esses dramaturgos, e os artistas que aceitaram os desafios da cena nacional moderna, aprenderam, com seus antecessores – não os letrados de nariz voltado para o outro lado do oceano, mas sim os batalhadores incansáveis do teatro profissional –, que a individualidade do escritor moderno brasileiro só seria contemplada de modo pleno quando houvesse um mergulhar profundo em seu próprio manancial de repertório formal e temático. O autor moderno: reinventa a comédia

de costumes, a revista, a burleta, etc. (1); recupera a estética do artista de rua e círcense (2); recria os folguedos (3). Os três perfis levantados acima ressurgem no teatro moderno com novas cores, formatos, linguagens – a base é nacional, coletiva e popular. É esse trabalhar, tecer, e inventar a partir de matrizes tradicionais que faz o moderno. E, no Brasil, esse moderno que se faz a partir do diálogo – seja afirmativo, seja subvertido – com as matrizes teatrais populares tem gerado resultados deslumbrantes.

Haja vista nosso marco inaugural – "Vestido de Noiva" – para encerrar com o mesmo exemplo utilizado no começo. Depois dessa estreia, o teatro "oficial" brasileiro nunca mais seria o mesmo, e nem o teatro "não-oficial". Esse último galgaria, aos poucos, a passos lentos, porém constantes, o lugar merecido nessa história, não mais à margem, e sim ao centro.

Por um projeto estético modernizador: questões e problemáticas⁵

Tanto quanto podemos levantar como hipótese, o drama brasileiro deu projeção a certas correntes na primeira metade do século XX, que o colocam diante de um impasse estético e ontológico que irá desembocar no que hoje ousamos chamar de *drama moderno brasileiro*. Estamos aqui lidando com autores e textos teatrais que projetaram à forma dramática algum tipo de *questionamento*, repensando sua estrutura diante de algumas questões que surgiam a esses autores. Aventamos, aqui, a ideia de que o drama brasileiro se projetou à modernização também pela reformulação estética de sua forma, dando vazão a um ideal que tinha como base os movimentos de vanguarda e modernização europeia, mas ao mesmo tempo calçado no contexto histórico-social brasileiro imediato.

Enquanto baliza de reflexão teórico-crítica, partimos do pensamento tanto de Peter Szondi (2001) quanto de Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2012), compreendendo-os enquanto críticos que se debruçaram à compreensão da forma dramática moderna. Embora ambos tenham se detido à análise das transformações ocorridas na Europa, e que nosso processo ocorreu por outras vias, o cerne da teoria deles nos fornece um material metodológico importante para observar com acuidade o drama nacional. Se de um lado Szondi observa com propriedade a contínua inserção do elemento épico do seio da forma dramática, verificando com isso como o drama convencional – o drama burguês, pautado pela relação interpessoal, no tempo presente, cuja linguagem primordial é a dialógica – é paulatinamente transformado; por outro, Sarrazac, tendo como ponto de partida o mesmo formato dramático, verifica os conflitos inerentes a ele a partir de outros elementos para além do épico, seja o lírico, o íntimo, o documental, o rapsódico etc. De todo modo, podemos apreender de ambos os pensamentos um movimento de o drama voltar-se para si mesmo, questionando-se, a partir de seu contexto histórico-social e também de transformações profundas da psique humana.

Nesse sentido, a primeira questão que nos salta aos olhos é: em que medida podemos compreender o nosso drama moderno como força de questionamento de paradigmas? É então que nos reportamos a um momento bastante crucial para

⁵ Este texto é oriundo de pesquisas financiadas pela Fapesp (projeto de pós-doutoramento "Caminhos e poéticas do drama moderno brasileiro", desenvolvido na Universidade de São Paulo entre 2010 e 2012, sob supervisão da Profa. Maria Sílvia Betti) e pela UFMG (pesquisa docente "Formulações estéticas do drama moderno brasileiro", em desenvolvimento desde o início de 2016).

entender as insurgências, o início do século XX, momento em que – devido às condições teatrais vigentes e à eclosão da Primeira Guerra Mundial – o teatro brasileiro se vê diante de um desafio: como manter seu público cativo enquanto produz um teatro “sério” visto à época como carente de formação e tradição? Assim, temos um contexto muito arraigado no seu passado recente, cuja base era uma produção teatral cômica e musical, denominada ligeira. Em contraponto, figuras ligadas à literatura, pautadas na ideia de que esse teatro era *decadente*, projetaram textos – intitulados sérios – no intuito de renovar a forma dramática nacional.

Aqui então surge a nossa hipótese acerca desse enfrentamento. Em primeiro lugar, observa-se uma proposição contrária ao teatro vigente, no sentido de romper com o padrão cênico extremamente teatralizado pelo teatro ligeiro. Para isso, houve um caminho forte de literarização dos textos dramáticos, amparando-se em um movimento cuja força poética dava a tônica de sua linguagem, o simbolismo. João do Rio, Roberto Gómes, Renato Vianna são exemplos dessa prática, que buscavam em Oscar Wilde (o primeiro) ou Maurice Maeterlinck (os dois últimos) as referências imediatas para a elaboração de seu teatro (v. MEDEIROS, 2011; 2012). Além disso, mesmo que eles tenham se pautado em um teatro de vanguarda de além-mar, havia de certa forma uma preocupação em não se distanciar em demasia do público, mesclando a proposta estrangeira a uma demanda imediata do espectador de então.

De algum modo, fica perceptível na dramaturgia produzida durante um determinado período, nas primeiras décadas do século XX, um impasse entre o que se poderia considerar moderno – com base na modernização europeia –, o que se produzia costumeiramente, e paradoxalmente, a necessidade de se fortalecer enquanto *brasileiro*. Em relação a este último ponto, por exemplo, é nítida a evocação de uma constituição de nacionalidade nas crônicas escritas por João do Rio ou por Alcântara Machado, em períodos distintos, mas que evidenciam o terreno movediço do pensamento teatral da época: o que é o teatro brasileiro nesse contexto, frente às contínuas visitas de companhias estrangeiras e as inconstantes empreitadas nacionais? Nacionalizar-se, em muitos momentos, significava modernizar-se. Para isso, Alcântara Machado e os modernistas se amparam na linguagem do circo-teatro (cf. observado anteriormente).

No que tange aos dois primeiros pontos, os dramaturgos aqui em questão foram basilares desse processo, o que dramaturgicamente acabou provocando uma cisão na forma dramática da época: sem processar-se apenas enquanto entretenimento, mas sem deixar de ser, os autores molduraram suas dramaturgias a partir de um conflito estético. Entre o teatro de *boulevard* e o teatro simbolista, compuseram textos teatrais que confrontam perspectivas opostas, ao mesmo tempo em que surgem como uma proposta alternativa diante do teatro musicado.

Afora esses nomes, dentre tantos outros que não são aqui citados, não podemos negligenciar projetos alternativos, amadores, de nomes como os de Álvaro Moreyra, com seu Teatro de Brinquedo, Flávio de Carvalho e o Teatro da Experiência, e Oswald de Andrade, cuja trilogia dramatúrgica só conheceu a publicação em 1937 – “O Rei da Vela” foi então engavetado, para ser retomado apenas em 1967 com a histórica montagem do Teatro Oficina. O que esses nomes têm em comum é a proposta de renovação, ou modernização teatral, a partir da completa ruptura com o teatro ligeiro, cada qual com sua tendência. São projetos de linguagem contun-

dentes, e que, no contexto em que se inserem, transpõem um espaço muito marcado, o das convenções.

Álvaro Moreyra, em "Adão, Eva e outros membros da família..." (1927), promove o alargamento das funções dramáticas fundamentais, como noção básica de personagem, de fábula, de tempo e da própria construção dialógica. Esgarçados os elementos nos quatro atos, a peça é, segundo Décio de Almeida Prado (2001b), mais uma conversa fiada. O próprio autor comenta que almeja um "teatro com reticências" (apud DORIA, 1975, p. 27), o que o próprio título sugere. Despretensiosa, a peça provocou algum alarido, mas travou em equívocos amadores de seu idealizador.

Flávio de Carvalho não teria escrito "O bailado do deus morto" (1932) não fosse o atraso do amigo Oswald de Andrade na redação de uma peça para a estreia do Teatro da Experiência. Mais um adendo ao seu, digamos, manifesto "A origem animal de deus", essa peça se aproxima do movimento dadaísta, especialmente pela desconstrução da linguagem e de qualquer referencial lógico e pela aproximação com um ritual pagão.

O modernista Oswald de Andrade, ao escrever "O Rei da Vela" (1933), parte de sua tradicional ironia literária e subverte as principais funções do drama e as referências sociais fundamentais brasileiras, elaborando uma forma contundente e deveras crítica – ao teatro e à sociedade. Tendo como base a estrutura da comédia de costumes vigente, da Geração Trianon, Oswald se apropria de suas convenções para ridicularizá-las, e fazer delas meio de ironizar a estrutura patriarcal e a formação burguesa de nossa sociedade. Ali, percebe-se timidamente o desabrochar do eu-épico e um certo questionamento do fazer teatral da época, mas que não teve seus leves traços mais bem demarcados, além de não ter conhecido o palco à época. Drama moderno em sua essência, as peças de Oswald de Andrade foram por muito tempo relegadas ao esquecimento.

É então, a partir de todo esse repertório teatral, e de certa trajetória de insatisfação e questionamento, que surge o nome de Nelson Rodrigues. Dramaturgo controverso, seja pelas suas posições políticas ou por suas declarações polêmicas, no campo da dramaturgia ele subverteu todo e qualquer paradigma a fim de elaborar o seu projeto teatral. Assim como Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues parte exatamente do teatro das formas dramáticas convencionais, como a comédia de costumes, o melodrama, a farsa, a tragédia, para então se voltar contra o estabelecido. Em um jogo ambivalente constante, ele se apropria de certos lugares comuns do drama convencional para subverter suas funções e ironizar as estruturas sociais tradicionais: "o que se vê é uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada" (SUSSEKIND, 1977, p. 13).

Para poder realizar essa crítica, como bem aponta Flora Sussekkind, o dramaturgo faz uso da desconstrução da linguagem: a) sexual; b) do repertório ocidental; c) do senso comum. Acrescento ao dizer que Nelson Rodrigues também desconstrói a linguagem dramática, subvertendo suas funções primordiais na reelaboração das estruturas. Nesse sentido, ao propor uma tragédia a partir da estrutura do melodrama burguês "Vestido de Noiva", cuidando para isso da desestruturação das relações pessoais – e por conseguinte do próprio paradigma burguês –, o autor reformula o drama nacional. Muito pouco compreendido o jogo estético que fez à

época, Nelson Rodrigues foi muito mais julgado por sua posição política que por sua força dramática.

Dramaturgos que o sucederam na história do teatro nacional reconheceram sua importância nessa abertura: Jorge Andrade, Augusto Boal e Plínio Marcos são alguns que, publicamente, falaram de sua importância. Sem dúvida, após o polêmico dramaturgo, cuja produção se esparsa em quase quarenta anos, muitos nomes se ergueram na produção teatral brasileira e igualmente marcaram nossa modernidade, com vias diversas e propostas estéticas plurais.

O que disso tudo é importante observar é certo anseio comum por uma modernização dramatúrgica, muitas vezes sem a clara convicção do que seria isso, mas que de algum modo provocaram fricções na produção teatral. Pouco a pouco, alguns desses autores deixaram e preencheram lacunas importantes, mostraram problemas e levantaram questões para a construção de um projeto estético. Não estamos aventando, aqui, a ideia de que houve um plano estético comum, mas que o sentimento de insatisfação que percorreu a primeira metade do século XX provocou uma postura de constante questionamento entre nossos autores, marcando em nossa dramaturgia um contínuo *repensar da forma dramática*.

■ 100 **Persistência do drama no ideário político da dramaturgia moderna brasileira⁶**

Não é novidade a formulação historicizante de Peter Szondi de que a modernidade teatral/dramatúrgica se deu pela crise da forma dramática perpetrada pelo desenvolvimento de recursos narrativos épicos e líricos na cena. Também não é novidade a correlação histórica e social destes recursos estilísticos, nos campos da esfera formal e de seus conteúdos, com certas esferas da vida social e suas relações. Segundo Szondi (2001), a forma dramática tradicional, a qual poderíamos chamar de drama burguês (ou drama absoluto), caracteriza-se por circunscrever-se à esfera intersubjetiva, por meio do diálogo. Assim, o drama constitui-se como a expressão da vida num quadro fechado, relativo ao âmbito do que chamamos de vida privada; qualquer fuga para fora desse quadro, seja pela sua ampliação para domínios do público seja pela sua introspecção a âmbitos intrasubjetivos, significaria extrapolar o quadro fechado, ou seja, o âmbito privado, familiar, proposto pelas conformações do drama absoluto. Neste sentido, do desenvolvimento do que chamamos de teatro ou drama moderno, radicaliza-se na crise do drama em direção a uma nova forma que chamaríamos de teatro ou drama épico, na medida que, dando vazão à nova realidade histórica – relativa a uma nova classe social: o proletariado –, as questões que deveriam interessar seriam as do âmbito mais amplo, ou seja, do público, político. É neste sentido que partimos aqui do paralelo pressuposto entre Teatro Moderno-Teatro Épico-Teatro Político.

Feito esse introito teórico, a questão que procurarei apresentar aqui é como tal configuração se deu de forma particular na produção dramatúrgica moderna de um país na periferia do desenvolvimento histórico capitalista, (SCHWARZ, 1990).

⁶ O presente texto apresenta introdução a formulações teóricas e conceituais como base dos resultados da pesquisa docente “Dias Gomes e Jorge Andrade em Cena: análises dos processos históricos de modernização da cena brasileira”, coordenado pelo Prof. Dr. Berilo L. D. Nosella, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais-FAPES-MG. A apresentação do mesmo na Mesa Redonda do IX Congresso da ABRACE em Uberlândia em 2016 foi financiada pelo Edital de Participação Individual em Evento Nacional da FAPEMIG.

Insistimos na percepção de que a dramaturgia e o teatro político moderno brasileiro, não renegando as conquistas do Teatro Épico europeu, manteve em suas bases características fortemente dramáticas, como característica cultural própria. Afirmar isso não é suficiente, seria necessário avançar em dois sentidos: demonstrar e discutir, em termos de formulação estética, tal premissa; e discutir do ponto de vista histórico interessado por que isso se deu desta forma e quais suas consequências até o momento? Aqui, procuraremos introduzir questões ao mesmo tempo que exploramos certo quadro histórico, teórico e conceitual, como proposição para enfrentar as referidas questões. Para tal, buscaremos perceber como os âmbitos históricos ligados à experiência privada e à experiência pública, se articulam na produção dramatúrgica nacional em eco com a experiência de socialização brasileira, entendendo a obra de Jorge Andrade como objeto exemplar; configurando, por exemplo, numa obra como "A Moratória", profundos traços dramáticos, ligados às suas lembranças familiares e de infância, sem, no entanto, ter seu caráter épico (histórico e político) comprometido.

Partamos da premissa de que se, na percepção de Szondi, uma dada forma, que tem suas formulações na história, sofre rupturas ou cisões por razões de transformações históricas, então, permanências de resquícios ou até estruturas da antiga forma, também podem (e devem) significar permanências históricas.

Iniciemos com Décio de Almeida Prado. Ao analisar a obra "O Demônio Familiar", de José de Alencar, o que Décio procura é o que há de essencial e exclusivamente brasileiro nesta obra; e é exatamente sua capacidade de elaborar de forma própria as experiências externas (classicismo, romantismo e realismo) que expressa sua "brasilidade". Décio identifica o caráter que possibilita a "O Demônio Familiar" de Alencar realizar-se como obra nacional "num certo adoçamento geral de todas as linhas" (PRADO, 1993, p. 343).

Tal "adoçamento das formas" indicados por Décio neste ensaio sobre José de Alencar, apresenta pistas fundamentais para entendermos o que o crítico irá identificar como particularmente brasileiro em nossa produção dramatúrgica. Tal adoçamento, nos aproximaria de certo pendor romântico ao brasileiro, a sua forma de organização social e à sua dramaturgia. Esse pendor romântico, bem trabalhado literária e ceticamente poderia produzir grandes obras, contanto que se mantivesse vivo e presente uma certa "qualidade de sentimento". No fundo, o que Décio percebe, e irá perceber de forma muito particular em "A Moratória" de Jorge Andrade, é que essa "qualidade de sentimento" é o que nos liga às nossas raízes, a quem somos, às nossas lembranças (para usar um termo dramático) domésticas. Falemos um pouco de Décio e de "A Moratória".

Há um aspecto central que parece saltar aos olhos ao lermos o conjunto de críticas de Décio às peças de Jorge Andrade, para além da clara percepção da imensa admiração do crítico pelo dramaturgo, que consiste no apontar para um elemento "humano" profundo presente na obra de Jorge Andrade. Esse elemento "humano" configura-se como a presença de certa "qualidade de emoção" que em certos momentos apresenta-se como essência da brasilidade e em outros como uma qualidade do dramático que põe em cena personagens verdadeiramente humanas em oposição ao racionalismo épico, ou até mesmo, como um arrebatamento de entrega do público à fantasia e não a um debate conceitual de ideias, isso tudo na visão do crítico.

Como podemos perceber correndo o olho nas críticas de Décio às peças de Jorge Andrade, persiste em todas elas o comparativismo com "A Moratória", sempre insuperável, como elemento central de julgamento do crítico. Não é o caso de citarmos uma a uma as mesmas, mas basta que se passe o olho sobre elas e isso é facilmente identificável: "A Moratória" é, de uma forma ou outra, sempre citada no conjunto de críticas às obras de Jorge Andrade como modelo ao drama moderno nacional. No conjunto, de uma forma ou de outra, fica claro que para Décio "A Moratória" é a maior e melhor obra de Jorge Andrade e o grande feito de nossa dramaturgia moderna. E tal posição desdobra-se num olhar sobre o nosso teatro moderno, no qual as estruturas dramáticas, que oporiam sentimento x razão, verdade humana x categorização social das personagens, guiarão as futuras leituras e produções de nossas obras dramatúrgicas.

O quadro esboçado aqui, a partir de Décio, já é apresentado por Iná Camargo Costa ao se debruçar sobre a obra de Dias Gomes e a persistência da estrutura dramática em um de nossos autores modernos declaradamente de esquerda e diretamente ligado ao Partido Comunista. Iná irá iniciar um processo de análise que terá em seus dois livros complementares – "A Hora do Teatro Épico no Brasil" (1996) e "Sinta o Drama" (1998) – um coroamento para entendermos questões fundamentais quanto ao teatro moderno brasileiro do século XX, de 1950 a 1970, de um ponto de vista político.

Porém, o que queremos propor aqui é um exercício de certa inversão, se o quadro é altamente proveitoso, talvez a consequência dele não o seja de todo. Me parece que como percepção e diagnóstico, a persistência e permanência do drama no projeto moderno de maior cunho político entre nós – citemos a obra de Dias Gomes, Guarnieri, Vianinha, Boal, etc. – é de fundamental importância ser debatida. Porém, não nos parece que certa consequente desqualificação destas por este traço, seja proveitosa.

Podemos citar a opção de retirada, consciente e justificada, por Iná, de "A Moratória" do quadro geral de "A Hora do Teatro Épico no Brasil" (1996, p. 21), espécie de revisão historiográfica analítica do nosso teatro moderno por um viés político, tendo como foco o desenvolvimento de um teatro moderno no Brasil com suas particularidades de relação com as doutrinas do Partido Comunista nacional. Tal ausência torna-se interessante se pensarmos na leitura proposta por Gilda de Melo e Souza em seu ensaio "Teatro ao Sul" (2008) (escrito em 1956). Gilda toca numa questão fundamental para lermos a obra de Jorge em outra chave, épica, para dizer o mínimo, ao se perguntar porque "ao sul" (São Paulo): o processo histórico de modernização não gerou o que a autora chama de um ciclo do romance moderno brasileira, como ocorreu no Nordeste, tendo José Lins do Rego como expoente mais alto" (SOUZA, 2008, p. 132), mas sim um ciclo teatral/dramatúrgico moderno, tendo Jorge Andrade, e "A Moratória", como grande expoente. Respondendo a si mesma, diz que o processo de modernização industrial sofrido por São Paulo possui uma velocidade de transformação que complexifica a nossa percepção do quadro geral a ponto que tal "panorama solicitava antes uma abordagem cinematográfica, dando uma visão de conjunto; ou uma abordagem teatral" (SOUZA, 2008, p. 133). Porém, defendemos que tal potencial, mais próximo ao épico no seu debate/espelhamento histórico de um quadro social, não se contradiz com o quadro de profundo mergulho nas memórias do menino que vivenciou a agonia do

avô ao perder a fazenda de café em 1929, traço responsável pela (especificamente nacional) “qualidade de sentimento”, identificada por Décio.

Nesse sentido entendemos no Brasil a persistência do drama como sinto-ma. Como proposição, obviamente, ela é problemática no que diz respeito a um projeto de emancipação social das classes subalternas. Porém, não há possibilidade de superação dessa problemática se partindo da ideia, e não do real, da análise concreta (ou da concretude). Assim, "A Moratória" (e tantas outras produções de nosso teatro político, dentre as mais célebres "Eles não usam *black-tie*", de Guarnieri) se coloca como problema analítico fundamental no que concerne a construção de uma crítica histórica e revolucionária na perspectiva de um movimento político de esquerda, exatamente porque mais do que apenas programática, do ponto de vista ideológico, ela detecta determinado quadro de sociabilidade que, ignorado, significa a derrota de antemão de qualquer movimento político emancipatório de classe. Temos insistido nisso, na importância da releitura de certos clássicos (particularmente chamados de “ao meio do caminho”) que foram apropriados, em termos de leitura, por um pensamento conservador, esvaziando, portanto, tais autores e obras de seu lugar fundamental para compreensão e consequente construção de um caminho revolucionário; ou mesmo, que foram lidos pela crítica à esquerda, com extrema dureza em relação ao seus traços (ou componentes) considerados reacionários, como os componentes dramáticos, não permitindo às mesmas o trato do ponto de vista interessado, impedindo-se, assim, a compreensão de que tal crítica, mais do que às obras, deveria se dar num processo de compreensão histórica nacional da própria sociabilidade das classes subalternas e suas relações com a luta revolucionária. Quadro criticável, mas impossível de se negar.

Referências

- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- _____. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998.
- DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1975.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3 ed. São Paulo, Global Editora, 1997.
- MEDEIROS, Elen de. “Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes”. **Revista Pitágoras 500**. vol. 1. Out. 2011. Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/issue/view/3/showToc> Acesso: 10 dezembro 2016.
- _____. “João do Rio e a crônica social no palco”. In: **Cadernos Letra e Ato**. vol. 2. Jul. 2012. Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/18/showToc> Acesso: 12 novembro 2016.
- SUSSEKIND, Maria Flora. “Nelson Rodrigues e o fundo falso”. In: **I concurso nacional de monografias – 1976**. Brasília, MEC, 1977. pp. 7-42.

NEVES, Larissa de Oliveira. "Folguedo e teatro: onde terminar um e começar o outro?" In: **Cadernos Letra e Ato**. vol. 04. Julho, 2014. Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/20/showToc> Acesso: 09 novembro 2016.

NOSELLA, Berilo L. D. "A presença de Luigi Pirandello e Jorge Andrade no moderno teatro brasileiro, ou como Décio de Almeida Prado os enxerga através da lente da formação". **Revista Pitágoras 500**. vol. 3. Out. 2012. Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/issue/view/6/showToc> Acesso: 20 novembro 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PINTO, Maria Emilia Tortorella. **O popular no moderno teatro brasileiro**: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas, Unicamp, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo, Perspectiva, 2001a.

■ 104
_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 2001b.

_____. "Os demônios familiares de Alencar". In: **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo, Perspectiva, 1993. pp. 299-344.

_____. **Exercício findo**: crítica teatral de 1964-1968. São Paulo, Perspectiva, 1987.

RIBEIRO, Darci. **O povo brasileiro**. 5 ed. São Paulo, Global Editora, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira Silva. Porto, Campos de Letras, 2002.

_____. **Poétique du drame moderne**. Paris, Seuil, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

_____. "Acumulação literária e nação periférica". In: **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo, Duas Cidades, 1990. pp. 207-227.

SOUZA, Gilda de Melo. "Teatro ao sul". In: **Exercícios de leitura**. São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2008. pp. 131-140.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Répa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 21/12/ 2016 - Aprovado em: 15/03/2017

A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas

RENATO FERRACINI,
CHARLES FEITOSA

■ 106

Renato Ferracini é ator, pesquisador, pai, marido, filho (mas neto não mais, infelizmente!). Usa Brincos. Rizomático. Prefere sempre a Esquerda. Crítico. Positivo Vital. Livre, Sotô e Careca. Carrega sempre um pouco de amarelo, sol e noite nos bolsos para distribuir gratuitamente. Mesmo já dito o mais importante salienta-se que possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. É professor com credenciamento pleno e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP e ministrou disciplinas em programas de pós-graduação - como professor convidado - na USP, UFPB (especialização), FURB (especialização), Universidade de Évora (Portugal) e Universidade Nova de Lisboa (Portugal).

Charles Feitosa obteve graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990), doutorado em Filosofia na Albert-Ludwigs Universität Freiburg / Alemanha (1995), pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Potsdam-Alemanha (2007) e pela Universidade de Paris VIII/França (2013). Atualmente é professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Coordenador do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop). Coordenador do curso de bacharelado de filosofia da UNIRIO. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética moderna e contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, imagem, performance, cultura brasileira e cultura pop.

■ RESUMO

No espetáculo ao vivo o corpo do espectador parece se sintonizar com a distribuição de energia provocada por outros corpos em movimento. Pode-se dizer que o público dança com o performer, sente a vertigem dos movimentos, balança no mesmo ritmo, mesmo sem se movimentar na cadeira. Os recursos técnicos do vídeo, cinema ou computador, ao contrário, fazem com que o senso de esforço do ator ou performer seja distorcido, transmitindo frequentemente uma impressão de espontaneidade em cada gesto. A respiração ofegante, o suor, os erros e os riscos da performance ao vivo acabam por ser eliminados após a edição. A transformação do corpo fluido ao vivo para o corpo exposto na tela passa por uma série de mediações e distanciamentos, que implicam em uma redução das possibilidades de percepção do movimento. O objetivo da mesa é refletir sobre os limites e possibilidades do conceito de "presença cênica" na filosofia, no teatro e nas artes contemporâneas da performance, enfatizando as transformações mediáticas e tecnológicas das relações entre corpo, tempo e espaço, tanto do artista em cena, como dos objetos ao redor, como ainda do público em geral.

■ PALAVRAS-CAVE

Presença, corpo, performance, cena.

107 ■

■ ABSTRACT

In the live performance the body of the viewer seems to tune into the energy distribution caused by other moving bodies. It can be said that the public dance with the performer, feel the vertigo of motion, balance at the same pace, even without moving the chair. The technical features of video, film or computer instead distort the sense of the actor's effort, often conveying a spontaneous impression in every gesture. The panting, sweat, errors and risks of live performance end up being eliminated after editing. The transformation of live body fluid to the body exposed on the screen passes through a series of mediations and differences that imply a reduction in perception of movement possibilities. The purpose of the round-table is to reflect on the limits and possibilities of the concept of "stage presence" in philosophy, theater and contemporary arts of performance, emphasizing the media and technological transformation of the relationship between body, space and time, both the artist on the scene as the objects around, but also the general audience.

■ KEYWORDS

Presence, body, performance, scene.

A provocação do filósofo

Minha intenção ao propor essa mesa de filosofia e artes cênicas em torno da questão da presença era a de iniciar um debate sobre os conceitos mais fundamentais que estão nas fronteiras entre essas duas áreas. Como um praticante da “filosofia pop” tendo a considerar as fronteiras como zonas de trocas e de intercâmbio e não como barreiras ou obstáculos, ou seja, não se trata de uma filosofia “sem fronteiras”, mas de uma filosofia “da” e “na” fronteira. Para efeito de provocação farei aqui o papel de “filósofo do diabo” (ou de “ombudsman das artes cênicas”, conforme formulação da colega Adriana Schneider Alcure, da UFRJ), ou seja, embora eu esteja consciente de que as coisas são muito mais complexas do que parecem, vou defender algumas posições e questões com a veemência esperada em qualquer polêmica.

A “filosofia pop” quer ser transdisciplinar em forma e conteúdo, quer dizer, o que importa aqui é que as reflexões que se seguem não nascem de forma exterior aos processos criativos do ator, do dançarino ou do performer, mas advém de um exercício de parceria na teoria e na prática com diversos artistas, no âmbito do PP-GAC/UNIRIO, onde tenho espaço e acolhimento para cada vez mais exercitar um tipo de pensamento que não é apenas “sobre”, mas “com” a arte. É no contexto dessas parcerias que me alegra especialmente poder contar com o colega e amigo Renato Ferracini como interlocutor.

Antes de mais nada duas observações: primeiro, que uma das características da prática filosófica é mesmo uma certa implicância com os termos que usamos. Muitas vezes isso pode parecer um preciosismo erudito, facilmente evitável com a crença de que se tratam apenas de palavras. Mas para um filósofo as palavras têm força e poder. Quando um jornal de grande circulação nacional do Rio de Janeiro estampa a primeira capa com a notícia: “Menor assalta criança” fica muito evidente que a escolha deste ou daquele vocabulário diz muito sobre os engajamentos éticos, políticos e estéticos de cada um. Acredito que atentar para a história, a eficácia ou as limitações de um termo tão fundamental como “presença” pode ter um efeito revitalizador tanto para o pensamento filosófico como para a imaginação artística.

A outra observação tem um cunho mais metodológico. A filosofia pop trabalha com a pressuposição de que nosso pensamento se move por entre dualidades hierárquicas herdadas da tradição, do tipo “a mente é melhor que o corpo”, “o belo é superior ao feio”, “a cultura mais importante que a natureza”, “a teoria mais rica que a prática”, etc. Existem várias tentativas de escapar a essas dualidades, mas que na maioria das vezes se traduz apenas como uma mera inversão da herança: “eu acredito nos afetos, não na racionalidade”; “abaixo a civilização, só uma volta à natureza salva”; “confio só na prática, desconfio de tudo que é abstrato ou teórico”. A proposta da filosofia pop não é inverter, mas “transverter” essas dualidades, sempre procurando outros jogos do pensamento, para além das oposições. Acredito que o termo “presença” vem sendo tratado sempre em relação, ora de superioridade, ora de inferioridade, ao seu oposto, a ausência (termo que também foi tema de uma mesa aqui na ABRACE). Minha questão é: como transverter o binômio presença x ausência? Eu acredito que a noção filosófica de “acontecimento” deveria ser levada em conta como uma forma de escapar dos dualismos que vem norte-

ando, ainda que não explicitamente, a maioria de nossos debates e projetos artísticos em torno da presença (no momento só posso dizer que acredito pois não terei tempo para demonstrar essa hipótese nesse texto).

Dentro então do contexto de uma parceria teórico-prática com as artes cênicas e de uma insistente implicância com as palavras que nos rodeiam, venho percebendo que a categoria “presença” é quase um dogma para os artistas da cena e em especial da performance. A performance nas artes cênicas tem seu elemento estético e ontológico imprescindível na presença, entendida sempre como algo puro, imediato, que provoca comunhão com a plateia, uma oportunidade rara de viver totalmente no momento. O próprio Renato Cohen no seu famoso livro *Performance como linguagem* (2002) costumava recorrer a esse conceito para explicar as diferenças entre teatro e performance. De uma forma muito esquemática pode-se dizer que o teatro (ao menos o tradicional) é predominantemente ficcional, quer dizer transita em um espaço-tempo ilusório. Em uma cena teatral, objetos e atores remetem sempre a alguma outra coisa, a outro tempo, a outro espaço, a outras pessoas, sempre para além da imediatez do instante. A performance, ao contrário, seria a afirmação de uma presença pura. Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão. A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação quase mística, onde se suspende o distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador.

Já existem diversos trabalhos vindos das próprias artes cênicas que procuram problematizar essa ontologia da presença pura com o advento das novas tecnologias de documentação por imagem. Em especial deve-se mencionar o trabalho de Philip Auslander, especialmente no livro *"Liveness"* (1999), que vem insistindo no caráter estruturalmente midiático de toda produção artística, quer esteja sendo registrada ou não, propondo então um conceito mais expandido e complexo do que seria uma experiência de “ao vivo”. Ao meu ver falta ainda, entretanto, um enfrentamento mais radical do conceito de presença a partir das filosofias da existência (Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida, entre outros).

Como filósofo me incomoda esse discurso de exigência de presença, essa crença de que é fácil e possível para nós humanos se instaurar no aqui e no agora. Em uma perspectiva filosófica pode-se dizer quer a presença pura é uma experiência inacessível aos humanos. Os objetos e os animais (de maneira geral) a nossa volta estão presentes, quer dizer, disponíveis, fora do fluxo do tempo, em um aqui e agora eternos, mas nós mesmos não. Nossa condição existencial nos impede, por mais que queiramos, de estar presentes, por isso é tão difícil se concentrar em uma palestra ou em uma aula. E quanto mais lutamos para estar plenamente presentes mais nos distanciamos da imediatez de uma situação. Como bem lembra Heidegger em “Ser e Tempo” (1927) “o *dasein* se manifesta no seu ser-no-mundo essencialmente através de um constante distanciar-se” (§23,p.108). O ser humano não vive no aqui, mas no mundo. Mundo é a relação com o espaço mediatizada pela linguagem, não nos é possível desligar essa mediatização e construir um contato direto com o aqui. O ser humano também não vive no agora, mas sim na história. História é a relação mediatizada pela linguagem com o tempo. É por isso que Hei-

-degger repetiu tantas vezes que não somos nós que dizemos a linguagem, mas é ela quem nos diz [*Die Sprache spricht*], ou seja, não nos é possível nem enunciar nem vivenciar o aqui e o agora, pois quando o tentamos, já eles se alteraram, tamanha é a fluidez dos devires do mundo.

Nós, seres humanos, vivemos estruturalmente no fluxo do tempo, espremidos entre nossas lembranças boas ou ruins do passado e nossos projetos do futuro. Diferentemente dos animais, nós sabemos que vamos morrer (futuro), mesmo quando estamos confortáveis na poltrona tomando chocolate quente e assistindo tv. O problema é que essa historicidade, que constitui um dos marcos mais fundamentais do nosso modo de ser, é interpretada muitas vezes como um fardo, uma fonte para a angústia. Quando parece que conseguimos desligar, mesmo por alguns momentos, nossa memória do passado e do futuro, através das drogas, do sexo, do esporte ou da arte, sentimos uma alegria e uma leveza incomuns. Minha hipótese é que o discurso de elogio à presença, tanto na vida cotidiana como na estética do teatro e da performance, é marcado pelo mesmo desejo nostálgico de eternidade, por uma espécie de ressentimento contra o fluxo da temporalidade da existência, que é acusada indevidamente de raiz de nossos sofrimentos. A singularidade do existir é também interpretada inapropriadamente como abandono e solidão, por isso esse desejo quase místico de comunhão com os outros. Só que da mesma maneira como é impossível se tornar-se “um” com quem quer que seja, dada à irredutível diferença que constitui cada um de nós, não existe experiência de presença, dada à irredutível temporalidade que sempre nos pré-determina.

Não quero negar que acontece algo de especial no êxtase narcótico, sexual ou artístico. Mas o que aí acontece vem sendo interpretado erroneamente como suspensão de todas as mediações, como paralisação do tempo em um instante eterno, como instauração de uma identidade plena entre os corpos, quando ao contrário, me parecem muito mais experiências de intensificação da temporalidade e das diferenças nelas mesmas, ainda que de formas não usuais. O que acontece são modulações das mediações, não sua suspensão; o que acontece é a pluralização dos corpos e não sua fusão em um corpo único, comunitário, transcendente. O quê acontece é o “acontecimento” (em alemão: *Ereignis*), uma noção que precisará ser melhor explicitada em outro lugar.

Por hora termino com a seguinte pergunta: Como pensar a ontologia do corpo em cena, seja no teatro, na dança ou na performance, para além da metafísica da presença pura? Considero que continuar a usar o termo presença mesmo com uma série de ressalvas, restrições ou novos adjetivos (“presença diferencial”, “presença potente”, “presença ausente”, etc.), enfim, como se as aspas em torno do termo nos protegesse de seus transbordamentos e enredamentos, como sendo uma estratégia de não enfretamento do problema. Assim como não há nota de rodapé que justifique um jornal não seja capaz de perceber que todo menor é antes de tudo uma criança; não há, ao meu ver, uma maneira de continuar usando o termo “presença” sem se contaminar pela nostalgia religiosa (enquanto denegação da terra em que habitamos e do modo histórico que vivemos) que o acompanha. Acredito por isso que as nossas técnicas de treinamento, nossos processos criativos e nossas experimentações poéticas/políticas tendem a se enriquecer com esse debate, que por enquanto só está começando. Com a palavra, Renato Ferracini.

A resposta do ator

Sim. A Presença não existe, ao menos no território filosófico. Não há como discordar disso ao lado de um filósofo. Portanto, meu intuito não será responder ou buscar, de alguma forma, rebater essa questão, mas antes problematizá-la em outros termos e outros campos.

Antes de iniciar, gostaria de descrever um fato ocorrido em processo de criação que nos auxiliará a pensar a presença no campo da arte presencial.

Em sala de trabalho com Luis Ferron¹, um coreógrafo convidado para “dirigir” meu solo – hoje chamado DISSOLVA-SE-ME, em um dia de ordinário preparação e ensaio, depois dele ter realizado vários exercícios corporais intensivos e de longa duração, eu estava pronto, corpo pulsando, em trabalho. Depois disso, como meu corpo já “quente” ele me pede para parar no centro da sala e para minha surpresa solicita: - agora, por favor, solte tudo e pense em seus problemas cotidianos. Eu, ator esperto (?) com mais de 20 anos de experiência (?) achando que esse pedido referia-se a soltar minha musculatura para poder estar mais relaxado dentro daquele estado forte, soltei meu tônus mais externo, mas mantive a força muscular mais interna para, assim, realizar seu suposto pedido. Para minha surpresa ele afirma: - Não, Renato, você está segurando essa força, solte tudo, por favor, e simplesmente pense em seus problemas cotidianos. Ainda sem me dar por vencido e estranhando muito essa solicitação, soltei mais minha musculatura deixando a mínima necessária para manter o estado de trabalho tão arduamente conquistado até aquele momento e fiz um corpo de quem “está pensando em seus problemas cotidianos”. Ou seja, como ator esperto e experiente que sou (?) poderia muito bem representar que estava pensando em meus problemas. Luis, então, um pouco mais impaciente, mas ainda afetuoso como sempre, diz: - Renato, você está representando que está pensando em seus problemas e ainda não soltou tudo que construímos até agora. Portanto, por favor, peço encarecidamente que solte tudo e pense em seus problemas cotidianos. O ator esperto e experiente, com mais de 20 anos de trabalho no LUME sistematizando procedimentos justamente para construir a tal da presença foi desmascarado muito rapidamente em sua parca representação. Dei-me, finalmente por vencido e relaxei todo meu corpo iniciiei, REALMENTE, a pensar em meus problemas cotidianos: aquela conta atrasada preciso pagar hoje; saí de casa e Martín, meu filho, estava febril, preciso ligar para saber como ele está; preciso entregar aquele relatório para a pró-reitoria essa semana então tenho que iniciá-lo ainda hoje. Em meio a esses pensamentos nada poéticos para uma sala de processo criativo ouvi de Luis: - Isso Renato, justamente essa é umas das presenças que estou buscando para esse espetáculo.

Para Luis Ferron essa era uma presença necessária para a construção do espetáculo. Uma ideia de presença contra intuitiva se pensarmos nela como atributo de intensidade do corpo e uma certa força e capacidade quase transcendental de chamar a atenção sobre si conforme o lugar comum de sua definição na área de ar-

¹ Luis Ferron, artista dançarino e coreógrafo residente em São Paulo, ganhador da 6. Edição do Prêmio Bravo na categoria espetáculo de dança. Foi agraciado com o APCA 2012 de melhor espetáculo de dança com o projeto BADERNA. Ferron conta com larga experiência na construção de espetáculos baseados na dramaturgia do dançarino-performador, inclusive com uma vertical experiência de pesquisa recente na construção dramatúrgica presente em seu último espetáculo de dança-performance chamado BADERNA – ganhador do prêmio fomento em dança da cidade de São Paulo no ano de 2011.

tes presenciais.

Mas guardemos na memória essa história para ser retomada ao final desse texto, pois, para entender essa presença fomentada pelo Luis Ferron em sala de trabalho, necessitaremos construir um pensamento que fuja de algumas premissas dadas ao conceito de presença no campo das artes da cena.

Voltemos à provocação da filosofia que nos diz que “a presença não existe”. Não há como um ator querer negar ou rebater Heidegger sobre essa afirmação. Um ator simplesmente aceita Heidegger pois não tem ferramentas conceituais para contestá-lo. Aliás, não temos ferramentas conceituais para contestar nenhum conceito da filosofia pelo simples fato de não sermos filósofos. Mas, como Deleuze nos sussurra aos ouvidos:

A filosofia precisa de compreensão não-filosófica tanto quanto de compreensão filosófica. Por isso é que a filosofia tem uma relação essencial com os não-filósofos, e se dirige também a eles (DELEUZE, 1992, p.203).

Corpo sem órgãos, conheço gente sem cultura que comprehendeu imediatamente, graças a seus próprios “hábitos”, graças a sua maneira de se fazer um (DELEUZE, 1992, p.17).

Nosso pensar está no suor da sala de trabalho, da sala de ensaio, nesse campo epistêmico da experiência prática, do corpo em ação física, na relação com outro em busca de construção poética de encontro. Não é, definitivamente, o campo da filosofia, nem pretende ser. É um outro campo epistêmico. São outros procedimentos de problematização, são outras caixas de ferramentas práticas e conceituais, são outros corpos coletivos criados e recriados. Assim a presença deve ser, primeiramente, pensada nesse campo. Uma pergunta simples se coloca: O que o conceito de presença pensa nesse campo? Por que essa palavra é usada?

Convém dizer que não é porque estamos num outro campo que ele necessita ser fechado e endógeno. Muito pelo contrário, como qualquer campo, ele não é solitário, mas toca outros campos, funde-se, separa-se, contamina-se, abre-se ao fora e assim transforma-se. Se do campo da filosofia vem a afirmação que presença não existe, ao mesmo tempo que essa afirmação não pode ser rebatida no próprio campo da filosofia por pura incapacidade conceitual de nossa parte, ela pode servir, e muito, de estímulo para problematizar o conceito de presença em nosso próprio campo. E veremos que, talvez, o conceito de presença na filosofia e nas artes cênicas não estejam tão distantes assim.

A primeira questão que se coloca é o que seria presença no campo das artes cênicas?

Existe uma metáfora utilizada campo da arte presencial que vincula diretamente a presença da atuação a uma certa “vida”. Se um ator, dançarino ou performer é potente em sua atuação diz-se, comumente, que ele está “presente” ou ainda que aquela seria uma atuação “viva”, pulsante.

Essa força, sem sombra de dúvida, é empiricamente comprovada por qualquer espectador que já tenha presenciado um atuante de forma intensa em cena. A experiência poética nesse acontecimento é qualitativamente sensível, não há como

negar. É um fenômeno tão potente quanto raro, infelizmente. A questão problemática que se coloca, ao meu ver, e nisso concordo com a provocação de Charles Feitosa, é o suposto vínculo e definição dessa força a algo transcendente, verdadeiro, essencial do atuante. Essa força como um atributo de um ator santo, mistificado. Há certamente aqui uma metafísica da presença que precisa ser questionada, de fato! E já foi, e muito, por vários pensadores da área como Blau, Auslander, Pavis, Carlson. Vejamos em Pavis:

Todas essas aproximações têm em comum uma concepção idealista, mística até, do trabalho do ator. Perpetuam, sem explicá-lo, o mito do jogo sagrado, ritual e indefinível do ator. Tocam, porém, incontestavelmente, num aspecto fundamental da experiência teatral. Sem penetrar totalmente no “mistério” do ator dotado de presença, uma apreensão semiológica do problema, reduz, entretanto, o fenômeno a proporções mais adequadas, despidas, seja como for, de qualquer halo de misticismo (2001, p. 305).

Em Blau:

113 ■

[O corpo] se recusa a ser “reduzido” para menos do que ele é. Queira ou não queira, o ator, inclusive, traz com ele a bagagem recessiva do inconsciente. A partir do momento que o ator passa a ser o seu próprio problema mais irredutível, sempre existe o perigo não só da subjetividade, mas do solipsismo (1982, p.14).

[...] Do ponto de vista de algumas teorias recentes de performance, o uso da palavra transcendência, como a insistência em ir abaixo da superfície, é um problema sério, se não, uma ofensa capital (1982, p.14).

Auslander sobre as teorias baseadas em auto revelação e verdades:

Nós, com muita frequência, elogiamos a atuação de um ator chmando-o “honesto” ou “auto-revelador”, “verdadeiro”; quando sentimos que conseguimos enxergar algum aspecto da psique do ator através da sua atuação, nós o aplaudimos por ele ter “se arriscado”, “se exposto”. Com qual autoridade podem ser feitas estas declarações? Como descobriram os semióticos que estudam a atuação o ator, no momento da atuação, é um médium opaco, um intertexto e não um simples texto a ser lido nos termos do seu “conteúdo” (1997. P.29).

Em Carlson:

A desconstrução da metafísica da presença [...] é tema de particular relevância no teatro. [...] Essa nova orientação passou a ser tão importante que Roger Copeland, em “The Presence of Mediation” [A Presença da Mediação], insinuou que o conflito teórico representado pela teoria metafísica de Artaud e pela teoria social de Brecht estava talvez sendo substituída, como ponto central, pelo conflito entre uma teoria da presença, tal qual a de Artaud, e as teorias da ausência ao estilo de Derrida [...]” (CARLSON, 1997. p.498).

E permito-me fazer coro a esses pensadores quando em artigo recente afirmo que a presença não é um tributo do ator:

Busquemos, primeiramente, fugir da definição essencialista que relaciona presença e corpo. Nesse terreno, a presença cênica seria a capacidade intrínseca singular de conexão com algo de intimamente humano interiorizado no corpo do ator. Esse “humano” encontrado (seja lá o que isso signifique!!!) teria a capacidade de se comunicar poeticamente com todos os outros corpos já que habitariam, todos, esse lugar “comum”. Não! Cada vez mais aprendemos em nosso cotidiano de atores-pesquisadores em trabalho no LUME que a presença cênica é construção e composição na relação com o outro. Talvez seja essa a força invisível que Grotowski diz acontecer entre o público e o ator e que, para ele, define TEATRO. Nessa esteira de pensamento podemos afirmar que a poesia cênica para ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações junto COM o público-espacô e não realizar algo PARA um público-espacô. (FERRACINI, 2014, p. 228)

Esse coro de autores (e eu cantando nele ativamente como tenor dramático!) aceitam a presença como esse algo potente, virtual, invisível (a ponto de ser comparado a uma vida pulsante!), relacional, percebida empiricamente no ato da poética cênica, no momento do encontro entre o ator, dançarino ou performer com o espectador, mas discordam de seu tratamento conceitual místico, apoiado em uma certa verdade cênica ou humana, como atributo localizável e corroborado por um suposto essencialismo em sua definição.

A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força ela somente pode ser definida e sentida na RELAÇÃO entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico. A presença, no campo das artes presenciais é uma força gerada na ontogênese da ação em ato poético. Ela tem uma não-forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento poético cênico. Tem caráter espectral, experiencial e portanto, não se reduz à lógica, à organicidade ou a uma síntese de consciência mas ao mesmo tempo, por ser empírica, experiencial e imanente, não se vincula ao transcendente, ou místico ou a uma certa meta-verdade cênica ou hu-

mana. Parafraseando Deleuze: a presença, como força virtual imanente, não permite reduzir a potência do corpo ao organismo e nem reduzir a potência do pensamento à consciência. A presença, no campo das artes cênicas, é uma força ontogenética poética imanente que intensifica e potencializa uma relação corpórea com a capacidade de transformar os corpos envolvidos. É uma intensificação, não uma transcendência. É uma ontogênese no acontecimento, não uma relação mediada por uma essência ou verdade. É um ato de inventividade corpórea coletiva, e não uma ação de corpos passivos. Paradoxalmente, e mais uma vez parafraseando Deleuze: a presença seria um empirismo transcendental.

Esse caráter espectral, imanente, ontogenético e virtual da presença, ao menos no campo das artes cênicas, é corroborado por um dos maiores críticos da presença na contemporaneidade:

“Metafísica da presença” é uma expressão um tanto global que abandonei porque ela se prestava excessivamente a mal entendidos. Não existe “uma” metafísica da presença. Eu diria que de fato houve nessa unidade – “Metafísica da Presença” – muitas rupturas, diferenças, mutações. Mas entenda-se que as espectralizações sozinhas não bastam para pôr em questão o que se chama de “presença”. O espectro é uma forma de presença e o virtual também é uma espécie de presença. Simplesmente percebe-se que a oposição presença/ausência não funciona mais de maneira tranquilizadora quando se trata do virtual e do espectral. (DERRIDA, 2001, entrevista)

De todo modo, devo dizer que concordo com Charles Feitosa com relação à palavra/conceito presença ser problemática. Se uma palavra/conceito é tão problematizada e com um histórico crítico tão imenso no campo da filosofia, torna-se, no mínimo, questionável usá-la no campo das artes cênicas. Temos, assim, duas posturas possíveis: 1) ou aceitamos a crítica do campo filosófico e mudamos a palavra tornando esse conceito de força imanente ontogenética renovado, com palavra nova – no caso da proposta de Charles seria substituí-la pelo conceito de acontecimento. 2) ou podemos manter a palavra e problematizá-la, inserindo nela camadas de complexidade ao conceito de presence, dentro do campo das artes presenciais. Ultimamente tenho preferido usar desse último recurso e já o fiz recentemente com o conceito/palavra treinamento em capítulo de livro recentemente publicado. Pergunto-me: seria eu um conservador conceitual? Talvez sim se pensar em minha relutância em descartar conceitos problemáticos no campo das artes cênicas. Porém, prefiro pensar que sou cuidadoso: acredito que seria imprudente simplesmente rejeitar conceitos e palavras em um campo conceitual tão recente como no campo das artes cênicas. Quando digo recente, obviamente, refiro-me somente ao campo conceitual dessa área já que no campo da práxis temos um tradição milenar. E é em nome dessa tradição prática milenar que ainda podemos problematizar e tornar mais complexos conceitos somente seculares criados nesse campo.

E isso já vem sendo feito. Um livro lançado em 2012 chamado “*Archaeologies of Presence*” traz vários artigos com o intuito de problematizar esse conceito dentro do campo das artes cênicas. Todos os artigos lançam algum tipo de problematiza-

ção, complexidade e luz sobre o conceito de presença no campo das artes presenciais, mas são importantíssimos e reveladores os artigos de Josette Feral, Phillip Zarrili, Gabriella Giannachi, Erika Fischer-Lichte. Não seria possível discorrer sobre todos, portanto vou me ater apenas nessa última autora.

Erika Fischer-Lichte insere camadas de complexidade à presença. Uma primeira camada de presença seria aquela da coisa no espaço. Uma mera presença do corpo no tempo-espacó do agora. Um simples estar no espaço. A essa qualidade de presença ela dá o nome de **conceito simples de presença**.

Outra camada diz respeito a uma certa intensidade de ser/estar da coisa. Aqui já adentramos a um certo atributo da coisa no espaço, que não poderia ser chamado mais de coisa. Aquela velha capacidade do corpo-atuante em chamar a atenção do público. Um certo “brilho” ou transiluminação como nos diria Grotowski. Presença como intensidade ampliada do corpo no tempo/espacó. Uma presença que é construída pelo atuante em seu cotidiano de treinamento, de trabalho, de busca. Um certo Bios do ator, como coloca Barba, citado pela autora em seu artigo. Para explanar sobre essa capacidade de intensificação a autora lança mão do conceito de *embodiment*, (de difícil tradução em português, mas que seria algo como corporificar, tornar-se corpo, corporificação, carnificação, encarnação). A presença forte – ou mais precisamente - **o conceito forte de presença**:

... é produzida por um processo particular de *embodiment*, o qual é capaz de fazer do corpo fenomênico do ator um corpo energético ao mesmo tempo que seu corpo semiótico representa uma figura dramática. (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 112)

Erika utiliza-se de seu dispositivo conceitual de corpo duplicado: Corpo Fenomênico – o corpo do orgânico e energético do ator, seu corpo enquanto carne e força – e Corpo Semiótico – o corpo-meio, aquele que é lido no palco, que porta a simbologia ficcional na poética cênica – para definir seu conceito forte de presença: a presença forte seria produzida pelo *embodiment* desse duplo corpo. Um corpo capaz de, ao mesmo tempo, explodir em sua intensidade de força fenomênica enquanto produz ficção poética dramática.

Mas essa é tão somente mais uma camada. Há ainda o conceito radical de presença: nessa o próprio espectador ao presenciar esse *embodiment* do ator também realiza seu próprio *embodiment*.

Por meio da presença do ator, o espectador tem a experiência de perceber o atuante e a si próprio como *embodied mind* em um constate processo de devir. Ele percebe a circulação da energia como uma energia vital em transformação. Isso eu chamo de conceito radical de presença (idem, ibidem, p.115)

O deslocamento é óbvio: o conceito radical de presença apresenta um fenômeno de ação de intensificação coletiva e não mais ser reduzido a um mero atributo do ator, como no conceito de presença forte.

Mas aqui cabe uma ressalva. Fischer-Lichte, mesmo apostando nesse deslocamento tão importante, ao final do texto parece restituir o ator como autor e úni-

co responsável por se atingir essa radicalidade da presença ao dizer: “O ator que nos concede essa experiência, rara na vida cotidiana, será compreensivelmente celebrado” (*idem, ibidem*, p. 116).

A autora parece vislumbrar a radicalidade de sua proposta, mas ao final de seu texto restitui o ator como o grande responsável pelo acontecimento da presença radical. Podemos ir além. Acredito que ao realizar esse deslocamento podemos esquecer das figuras singulares dos atores e espectadores e pensar em uma presença que se gera numa ontogênese criativa coletiva formada por singularidades de presença forte. Esse conceito radical celebra a força da presença como ação coletiva a ser gerada por entre as próprias ações de atuação do ator, da participação do público e de todos as coisas e objetos ao redor. Não haveria aqui o “autor” responsável pela presença. Todos seriam autores e responsáveis por seu engendramento. Obviamente esse pensamento de presença sugere um espectador emancipado e um ator com capacidade de escuta e de corpo poroso.

Essa presença radicalmente coletiva, e portanto, política, fissura o tempo cronológico. A presença radical como um efeito de inventividade energética coletiva produzidos por uma porosidade relacional dos corpos, proporcionando um aumento de intensidade na qualidade do encontro com o outro; escuta do fora que inclui o outro, o espaço e o tempo para criar uma relação coletiva de jogo potente e poético. Presença radical como capacidade de gerar uma fissura no tempo cronológico, racha o tempo num presente do presente (FABIÃO, 2010); ou ainda, um presente que conjuga no mesmo terreno um ser e um estar: presença como serestar (COLLA, 2013). Presença radical como efeito de uma zona de forças em relação, ampliação do poder de afetar e de ser afetado.

Precisaríamos pensar mais sobre essa questão, mas uma presença que tem como condição uma abertura ao outro para gerar intensidade coletiva gera uma relação estreita entre presença e antropofagia. Presença radical como ontogênese da ação em ato poético coletivo e antropofágico. Não seria esse o acontecimento promulgado por Charles Feitosa?

E voltando ao exemplo inicial. A presença radical, para o ator, é um estado de abertura para uma construção coletiva com o público a partir da uma mediação poética. A questão não é ter ou possuir uma presença com uma capacidade de “chamar a atenção e todos”, mas construir uma presença coletiva a partir de uma proposta específica. Luis Ferron, para o espetáculo DISSOLVA-SE-ME, meu solo cuja estreia ocorreu em 2015, queria uma construção coletiva construída a partir de um corpo que não “bomba” energia, mas está ali, pensando em seus problemas. A presença radical sempre será uma capacidade de composição que busca ontogeneticamente uma intensificação coletiva a partir de aberturas de corpos. Só isso! E já é muito!

Referências

- AUSLANDER, Philip. **From Acting to Performance**. London: Routledge, 1997.
- _____. **Liveness**. London, Routledge: 1999.
- BLAU, Herbert. **Take Up the Bodies** - Theater at the Vanishing Point. Chicago: University of Illinois Press, 1982.
- _____. **The Dubious Spectacle – Extremities of Theater, 1976-2000**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo. Editora da UNESP. 1997.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. Perspectiva, São Paulo: 2006.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. São Paulo: FAPESP, Perspectiva, 2013.
- 118
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo : Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Entrevista com Jacques Derrida** publicada no suplemento MAIS! Folha de São Paulo, em 27 de Maio de 2001.
- FABIÃO, Leonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contraponto**, Univali, Santa Catarina, V. 10, 2010. Disponível em <<http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>> Acesso: 15 outubro 2012.
- FERRACINI, Renato. “A presença não é um atributo do ator”. In: **Linguagem, Sociedade, Políticas**. 1 ed. Campinas e Pouso Alegre: RG e Univás, 2014, v.1, p. 227-237. [Livro eletrônico] Disponível em <<http://www.univas.edu.br/menu/POSGRADUACAO/cursos/stricto/mcl/docs/LivroLinguagemSociedadePoliticas.pdf>>.
- GIANNACHI, Gabriela; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (orgs). **Archaeologies of Presence**. Art, Performance and the persistence of being. Londres: Routledge: 2012.
- HEGEL, GEORW WILHELM FRIEDERICH. **Fenomenologia do Espírito**. Vozes, Rio de Janeiro: 1999.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Vozes, Rio de Janeiro: 1986.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Recebido em: 23/12/2006 - Aprovado em: 15/03/2017

Estudos das ausências nas artes da cena

MARIANA LIMA MUNIZ
ALEXANDRE SILVA NUNES
PAULO RICARDO BERTON

■ 120

Mariana Lima Muniz é professora Titular da Escola de Belas Artes - UFMG. Atriz e diretora teatral.

Alexandre Silva Nunes é professor Adjunto da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, onde leciona nos cursos de Teatro, Direção de Arte e Dança e coordena o curso de Direção de Arte. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Encenador do LABORSATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena (UFG).

Paulo Ricardo Berton é professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes e Libras da UFSC. Possui Graduação em Artes Cênicas - habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/1999). Mestre em Letras - Teoria da Literatura, como bolsista CNPq pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/2007). Doutor em Teatro, como bolsista CAPES/FULBRIGHT pela University of Colorado at Boulder (CU/2010). Líder do grupo de pesquisa NEEDRAM - Núcleo de Estudos em Encenação, Escrita Dramática e Marxismo. Organizador do SBEDR - Seminário Brasileiro de Escrita Dramática e coordenador da Cia. Teatral Miletrê.

■ RESUMO

Este artigo pretende discutir os binômios ausência/presença e real/virtual a partir da análise de espetáculos, dramaturgias e teorias acerca da interpretação teatral produzidos no final do século XX e início do século XXI. Na oposição ausência/presença, a característica lacunar do texto, da interpretação e da encenação, que se expandiu neste período histórico, ao lado de estéticas mais fechadas, passou a exigir a contribuição do espectador para a construção do sentido. Na oposição real/virtual, desde os conceitos clássicos da relação presença-ausência do ator-personagem até a difusão das tecnologias de transmissão remota de presença vem-se discutindo cada vez mais as condições de presença concretas e virtuais e o modo como agem sobre a cena.



PALAVRAS-CAVE

Ausência/presença, real/virtual, artes da cena, teatro do século XXI.



ABSTRACT

The panel Absence Studies in the Performing Arts promotes a debate about the absence/presence and actual/virtual binaries through the analysis of XXIth Century plays and productions. In the first pair, the characteristic gaps found in drama and scene, very widespread in theatrical productions of the period, besides other more traditional styles, demanded the contribution of the spectator for the construction of meaning. The second opposition, with the spreading of the remote transmission technologies of presence brought the issue of the intromission of the virtuality onto the stage.



KEYWORDS

Absence/presence, actual/virtual, performing arts, XXIth century Theatre.

Introdução

No campo de estudos das Artes da Cena no Brasil, a presença é um conceito bastante explorado em teses e artigos nas últimas décadas. Nossa interesse, com este artigo, é provocar discussões sobre seu avesso, seu verso, sua face oculta, através do termo ‘estudos da ausência’.

Interessa-nos discutir o binômio ausência/presença, uma vez que a ausência está virtualmente conectada com a presença e vice-versa, pois de acordo com a ciência dos signos, alguma coisa só pode existir em detrimento ou contraste do seu oposto. Assim, ao notar-se a presença, revela-se a ausência como potência virtual. O mesmo ocorre com a ausência que contém em si a potência de uma presença. Esse primeiro binômio nos leva a outro, virtual/real, se concebemos a arte do teatro como uma passagem do abstrato pa-

ra o concreto, como a fisicalização de ideias, sejam elas em forma de texto, dramático ou não, imagem ou qualquer outro vetor de criação.

A partir dos estudos que serão apresentados neste artigo, que possuem uma diversidade metodológica e de corpus teórico, nos interessa questionar como a ausência e a virtualidade também movem parte da produção teatral. Propomos-nos discutir como os binômios ausência/presença e virtual/real nos servem como conceitos operativos para o exercício crítico da produção teatral, a partir de três eixos que abrem a discussão sobre os campos: 1) da atuação teatral, 2) da escritura dramática e 3) das mídias digitais na cena contemporânea.

Por uma dramaturgia da ausência

Do ponto de vista clássico do trabalho de ator, a ideia da presença pressupõe, inevitavelmente, um esvaziamento da personalidade cotidiana do ator, ou seja, que algo se faça ausente para que outra espécie de presença se manifeste. Mas a questão pode se revelar mais ampla, apontando para uma problemática bastante promissora. Forneceremos alguns pontos de partida essenciais sobre o assunto e delimitaremos as margens conceituais do tema, de modo a poder complexificá-lo paulatinamente.

A questão do estado de presença cênica do ator se tornou nos últimos anos um dos assuntos mais importantes nos estudos teatrais. A razão para essa importância reside no fato de o tema tocar em cheio a centralidade da problemática do trabalho do ator, ou seja, a possibilidade de o artista da cena ser capaz de convergir e concentrar a atenção do espectador para o que faz, até mesmo em grau zero de ação cênica, ou seja, ainda quando não há ocorrência objetiva de elementos aos quais seria possível dar o nome de *tessitura dramatúrgica*.

Em outras palavras, pode-se dizer que o bom ator é exatamente aquele que consegue prender a atenção de quem o assiste através de um intenso esforço psicofísico de se colocar no lugar da representação, carregando essa presença com uma espécie de *força atrativa*. Dito isso, deve-se naturalmente indagar em que consistiria e quais as características de uma tal *força atrativa*, capaz de convergir e concentrar a atenção do espectador.

É neste ponto, exatamente, que chegamos ao lugar em que se esclarece a razão para a importância dada ao tema, nos últimos anos, a qual aponta para aquilo que (NUNES, 2012) vem denominando de experiência de *renascimento do teatro* na cultura, que teve início ainda em fins do século XIX, estendendo-se por todo o século XX e fundando uma nova singularidade de estudos: o campo de pesquisa da cena, na modernidade, e redimensionando os estudos teatrais. Foi neste momento histórico que a cena, em sua singularidade radical, passou a ser pesquisada de acordo com um estatuto próprio, para além das considerações de ordem literária, da construção dramática de um enredo, conforme os parâmetros de seu gênero discursivo. E é aqui também que então somos forçados a uma reconsideração, em relação ao que afirmamos anteriormente: mesmo naquilo que se pode chamar de *grau zero* da ocorrência objetiva de elementos dramáticos, há a presença de signos expressivos, aos quais tem se dado diversas denominações indiciais: dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia da imagem, dramaturgia da presença... Assim, poderíamos dizer que essa *força atrativa* do ator, capaz da convergência de

atenções, caracteriza-se pela presença de uma dramaturgia específica, concernente ao estatuto singular da cena, que se define pelos vetores de uma poética da ação simbólica no tempo-espacó, em situação de co-presença.

A ideia de uma *força atrativa* do ator apresenta muitas dificuldades de discussão, porque foge ao campo da lógica tradicional, colocando em questão elementos de difícil circunscrição. Há fatores simbólicos determinantes que se relacionam diretamente com o modo de o ator se relacionar com a materialidade da cena. Objetivamente, poderíamos dizer que o ator cumpre aí uma função mediadora que é o centro da experiência teatral: o da conexão entre duas realidades – uma imaginativa, outra factual. Neste sentido, é correto afirmar que o ator funciona como uma espécie de *médium*, ou como *limen* da experiência teatral.

Jean-Pierre Ryngaert é, dentre os grandes estudiosos contemporâneos da cena, um dos que se propôs a discutir o assunto diretamente, com intuições certeiras acerca das dificuldades de circunscrição objetiva do estado de presença. Segundo o pesquisador francês,

A presença é uma qualidade misteriosa e quase indefinível, sobre a qual os jurados de admissão nas escolas de atores talvez cheguem a um acordo, apesar de ficarem embaraçados para definir os critérios que permitem reconhecê-la. Ela não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar. A presença não se confunde com uma vontade de se mostrar de maneira ostensiva. [...] De certa forma, a aptidão para a concentração age sobre a qualidade da presença a ponto de alguns atores se entregarem a uma verdadeira busca iniciática, a uma ascese que leva ao vazio por caminhos quase místicos. (RYNGAERT, 2009, p.55)

Nesse ponto, nos aproximamos também da ideia de teatro sagrado que Peter Brook estruturou num de seus primeiros livros sobre teatro. Para o encenador inglês, toda a especialidade teatral se deve à sua capacidade de dar visibilidade às invisibilidades, ou seja, a imagens e conteúdos ocultos, instaurando uma espécie de duplo da realidade no seio da própria realidade cotidiana, como poetizou Artaud. O que, ao invés de se opor à noção restrita de realidade, significa antes uma ampliação de nossas noções de *Real*. Vejamos como Brook descreve sua ideia de teatro sagrado e como ela se vincula adequadamente a uma discussão sobre os estudos da ausência nas artes da cena:

Chamo-o de teatro sagrado por abreviação, mas poderia também chamá-lo de o Teatro do Invisível-Tornado-Visível: o conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos [...] Apesar dos métodos absurdos que a produzem, reconhecemos o concreto através do abstrato. Podemos fazer um culto de personalidade ao maestro, mas sabemos que não é ele quem faz a música, é ela quem o está fazendo – se ele está relaxando, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele; e através dele, chega até nós. (BROOK, 1970, p.39)

Nesta linha de pensamento, poderíamos relacionar diretamente a noção de teatro sagrado desenvolvida por Brook ao problema da presença cênica do ator, que se revela em sua faculdade de fornecer índices acerca daquela *maior porção da vida que nos escapa aos sentidos*. E que se revela no ato *mágico* que a cena é capaz de propiciar, ritualmente.

Mas se Brook advoga a faculdade que toda arte possui de dar visibilidade ao invisível, tornando-o manifesto, caberiam aqui duas considerações. A primeira delas diz respeito à especificidade do teatro, dentre as demais artes. Ocorre que o modo singular através do qual o teatro dá vazão ao invisível é exatamente aquilo que outorgou a emancipação independente dos estudos da cena, a partir do século XX. Aquilo que o filósofo José Ortega y Gasset teria denominado de *corporificação da metáfora*. Porque o teatro tem essa capacidade de não apenas dar a metáfora em símbolos, mas de torná-la “metáfora visível” (GASSET, 1991, p.37), instaurá-la efetivamente no tempo-espacó do real cotidiano, através de uma negação incessante entre as realidades do ator e da personagem, “para que só fique o irreal como tal, o imaginário, a pura fantasmagoria” (Ibid, p. 39).

A outra consideração diz respeito propriamente ao modo como essas invisibilidades se tornam visíveis. Dizer que, pela efetivação teatral, o invisível se torna visível ainda não responde adequadamente ao problema da presença cênica aqui discutido. Como pontuamos no início de nossas reflexões, o estado de presença é de difícil circunscrição e se manifesta sempre através de indícios não palpáveis ou, nas palavras de Ryngaert, através de uma “qualidade misteriosa e quase indefinível, sobre a qual” podemos chegar a um acordo, apesar de não conseguirmos “definir os critérios que permitem reconhecê-la.” (Cf. RYNGAERT, op., cit., p.55) Isso porque o maior fascínio do teatro continua sendo não aquilo que ele faz ver, mas aquilo que ele mantém sob mistério, que se faz presente através de uma contraditória capacidade de se manter ausente. A isso gostaríamos aqui, nestas breves reflexões, dar o nome de *dramaturgia da ausência*. Ou seja, de determinados vetores de concentração que se manifestam de modo também impreciso aos próprios atores, através dos quais operam. No sentido exato que o próprio Brook afirma que a música faz o maestro, e não o inverso.

A ideia da Ausência na escrita dramática

Ausência é um conceito dialético por excelência, uma vez que ele se inclui nos vocábulos cuja ontologia incorpora o seu conceito oposto, que é o da presença. Quando Fredric Jameson em “Marxismo Tardio” analisa o que Adorno entende por conceito na sua obra magna “Dialética Negativa”, ele afirma:

Nos é solicitado hoje [...] que pensemos no outro lado, num lado de fora, num lado externo do conceito que, tal qual o da lua, nunca pode ser diretamente visível ou acessível por nós: mas nós precisamos, de forma vigilante, lembrar e considerar aquele outro lado na nossa compreensão do conceito, enquanto permanecemos dentro da sua concepção mais tradicional, usando-a e pensando desta forma. (JAMESON, 2007, p. 25) (tradução nossa)

Assim, ao tratarmos da ideia de ausência na Escrita Dramática se faz necessário superar quaisquer pensamentos pretensamente hegemônicos, que afirmam a supremacia de determinado gênero dramático, como o drama absoluto a partir do neoclassicismo francês, o épico, com Szondi, ou o pós-dramático, com Lehmann. O Drama ocidental, que é o nosso principal legado e o contexto histórico-cultural no qual desenvolveu-se a Escrita Dramática a qual temos maior acesso, uma escrita que afirma ou rejeita os princípios aristotélicos, nasce exatamente com uma inclusão dos três gêneros canônicos da literatura: o dramático, o épico e o lírico. Insistir em uma hegemonia genérica se mostra como um projeto ideológico patético, que exclui a própria ideia de ausência, e, por conseguinte, aborta o elemento dialético da Escrita Dramática.

Para tanto, precisamos recorrer a Jean-Pierre Sarrazac e ao seu grupo de pesquisas sobre a poética do drama moderno e contemporâneo. Em seus trabalhos, o grupo faz duas afirmações fundamentais para o que queremos discutir aqui. Primeiro, que o drama não está morto, como apregoam alguns gurus apocalípticos da cena contemporânea. Basta verificar a abundância de textos e autores, encenados e publicados mundo afora, inclusive no Brasil – vide Newton Moreno, Jô Bilac, Zen Salles e Diogo Liberano, apenas para citar alguns. Em segundo lugar, que a crise do drama não é teleológica, e sim, constante. O drama vai se apresentar de diferentes formas conforme o período histórico em que está inserido, e não sofrer uma evolução até alcançar uma etapa final que é idealizada pelo pensamento hegemônico do momento. Como vivemos numa sociedade de espetáculo, acelerada, superficial, na qual o elemento visual supera o interesse no elemento verbal, na cena teatral o drama irá sofrer uma rejeição, pois o público não irá querer ou conseguir acompanhar e desfrutar de uma cena alicerçada no texto dramático. A crise do drama não é a falência do gênero literário em si, mas uma reconfiguração interna dos seus elementos em função de uma nova visão de mundo e de ser humano catapultada pelas mudanças na própria sociedade.

Tomando como base a ideia da crise do drama, para Sarrazac:

No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre homem e mundo, o universo dramático – que se impôs, a grosso modo, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das “relações interpessoais” em que drama significa “conhecimento interpessoal no presente” – não é mais válido. Submetida à pressão, a invasão de novos conteúdos e novos temas [...] a forma dramática – na tradição aristotélica-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe – começa a rachar em toda parte. (SARRAZAC, 2012, p. 23)

Iremos abordar aqui, de forma um pouco sucinta, devido ao espaço que dispomos neste artigo, quatro crises que surgem no seio do drama, a partir da constatação feita por Sarrazac: a da personagem, a da mimese, a da fábula e a do diálogo, cada uma delas ilustrada por um texto dramático contemporâneo que lida, de uma forma ou de outra, com o conceito da ausência. Através disso se pretende mostrar a força e relevância do texto dramático na cena contemporânea, mostrar a relevância da ausência como um elemento dialético sempre presente (perdoem o

trocadilho) e por fim, considerar a ausência como uma das ferramentas do drama para conseguir dar conta deste ser humano alienado, separado e isolado, característico dos períodos moderno e pós-moderno.

Começando pela personagem, iremos abordar uma ausência deste elemento que caracteriza o texto dramático contemporâneo: o *fora-de-cena*. Já presente em Tchekhov, como o amante de Natasha em “As Três Irmãs” e na tia rica de “O Jardim das Cerejeiras”, esta personagem irá ganhar em importância para traduzir em termos de forma o que Sarrazac (2012, p.23) intitula de “a invasão de novos conteúdos e novos temas”. Em “Arcadia”, de Tom Stoppard, este elemento aparece de uma forma mais literal, mas também através da sofisticada estrutura construída pelo dramaturgo inglês. A cena se desenrola em dois tempos históricos que se estruturam em sequência até no último quadro, quando as personagens ocupam o mesmo espaço, mesmo continuando isoladas no tempo. Lorde Byron, o canônico poeta inglês, é a personagem *fora-de-cena*, tanto no tempo presente de forma indireta, quando ele é o tema de discussão, quanto literalmente nas cenas que se passam em 1809, quando ele está na casa, mas nunca aparece. Sua presença na trama como um todo é de suma importância, uma vez que ele é tomado tanto como o responsável por uma cena de adultério quanto pela autoria de uma crítica literária que teria causado uma mudança na trama. Pavis sublinha a pertinência do conceito de ausência neste tipo de personagem, quando diz:

O *fora de cena* compreende a realidade que se desenvolve e existe fora do campo de visão do espectador. [...] no caso da representação naturalista, o *fora de cena* parece existir tanto quanto a cena: ele é truncado e se deixa adivinhar como o prolongamento da cena. É, portanto, o que não é visível, sendo-o. (PAVIS, 1999, p. 171)

Talvez o que os teóricos do drama esqueçam, no afã de compreender uma dada corrente contemporânea, é que concomitante a este esfacelamento da ideia tradicional de personagem, alguns autores ainda se utilizam deste suporte para o desenvolvimento da trama. Stoppard, por exemplo, mantém nomes completos e que remetem a um significado metafórico (nada dos Hamms e Krapps beckettianos, ou as letras e números de tantas outras peças), possuem um caráter mimético e ainda querem dizer o que dizem, malgrado a linguagem rebuscada e plena de duplos sentidos deste autor. Isto nos é destacado por Ryngaert quando ele diz que: “a morte anunciada do personagem é frequentemente contrariada pelas tradições da interpretação, as exigências da cena e os hábitos da recepção” (Sarrazac, 2007, p.136). Seria o *fora-de-cena* um elemento anacrônico? Apesar de em Stoppard, a personagem não estar reduzida apenas a sua fala, como se observa em Vinaver, Jelinek ou Handke, por exemplo, ela se encaixa naquilo que para Ryngaert seria a equação do personagem moderno; “essa ‘presença de um ausente’ ou essa ‘ausência tornada presente’.” (SARRAZAC, 2007, p.137)

Em relação à crise da mimese, um conceito muito discutido desde os primórdios de sua interpretação na Renascença italiana, propomos que o foco de debate esteja não no termo imitação, mas que a imitação mimética não seja necessariamente uma imitação de realidade, mas uma imitação de fantasia. A ausência então estaria na não-presença do real, uma vez que o drama, e consequentemente o teatro, apresentam situações inverossímeis. Para Aristóteles: “não é

função do poeta relatar o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido – o que é possível de acordo com as leis da probabilidade e da necessidade” (DUKORE, 1974, p.31) (tradução nossa). Esta possibilidade já sugere uma certa ausência, porque não aconteceu de fato, é uma suposição em forma dramática. Em “*Die Frau von Früher*”, do alemão Roland Schimmelpfennig, temos o hipotético retorno de uma namorada do passado de um homem casado. Bebendo no mito de Medeia, o autor cria uma estrutura de fragmentos, na qual o que é imitado é uma impossibilidade provável e não uma possibilidade improvável. A mimese deve lidar com temas e tramas fantásticas, logo, impossíveis. Uma mulher ficar esperando pelo retorno do seu namorado por dezesseis anos, apresentar-se perante ele e chacinar toda a sua família é algo que beira o impossível, mas por acontecer de forma muito rara, adentra no que Aristóteles chamava de provável. Assim, neste elemento que é a mimese, a ausência se dá não só na imitação de algo que poderia acontecer e não efetivamente aconteceu, porque o drama se encontra na esfera do ficcional e do modo subjuntivo, mas também na elaborada estrutura do texto, que vai e volta no tempo, apresentando lacunas temporais que são ou não preenchidas no decorrer da narrativa.

A terceira crise vem a ser a crise da fábula. Vários preceitos que caracterizam esta crise novamente aparecem em apenas uma parte da produção dramática contemporânea. Não se pode dizer que a fábula morreu, ao contrário. A questão-chave está na substituição de uma ação dramática linear e causal por uma juxtaposição de quadros que irá oferecer um sentido para o público apenas no momento de sua conclusão, na esteira do que Eisenstein propunha, tanto no teatro quanto no cinema, com a sua montagem de atrações. O início, o meio e o fim irão sempre existir em qualquer arte temporal, mesmo que não haja uma ação, mas uma situação. O que acontece é que a fábula deixa de ser construída exclusivamente como uma: “Sistematização de fatos e ações [...] como entidade biológica fundada numa verdadeira concatenação de ações” (SARRAZAC, 2007, p.81). Não é mais respeitado o princípio de unidade de ação e muito menos, a preeminência de uma trama simples. Em “Parasitas”, de Marius von Mayenburg, observamos que a trama não gira em torno de um herói, mas transita entre cinco diferentes destinos. Uma cena não é necessariamente a consequência da anterior, porque as unidades de espaço são explodidas. Temos então acontecimentos paralelos no tempo que não se encaixam na ideia de uma ação dramática causal. No entanto, parece paradoxal que a grande ausência característica do drama enquanto gênero passe a ser preenchida por uma parcela do drama contemporâneo, com o surgimento dos narradores épicos e dos atores-rapsódos sarraquianos. Não se tem mais a ausência do ponto-de-vista (mesmo que ideologicamente se saiba que uma voz neutra é apenas aparente), mas este passa a ser defendido de forma explícita por uma personagem ou figura.

Por fim, se chega à última crise identificada por Sarrazac, que vem a ser a crise do diálogo. Aqui, várias manifestações deste elemento do texto dramático explicitam a presença da ausência, como o diálogo de surdos e o monólogo, mas um deles se sobressai pela quase literalidade de identificação com o princípio: o silêncio. Em “O Nome”, de Jon Fosse, o diálogo entre a moça e o moço, que se desenvolve ao longo de oito páginas possui vinte e uma pausas. O silêncio, aqui

denominado ‘pausa’, é a epítome da ausência no discurso dramático. Ele se constitui como um elemento potencialmente dialético, porque representa aquilo que não pode ou não se quer que seja dito. Não é um vazio, mas um preenchimento sem palavras. Pavis chega a fazer uma tipologia do silêncio, tamanha a sua importância na confecção do texto. Para este autor; “Esta noção dificilmente se deixa definir no absoluto, visto que o silêncio é a ausência de ruído. O silêncio assume tanto mais importância quanto esta ausência é rara, até mesmo impossível” (Pavis, 1999, p.359). Para Sarrazac:

À luz de experimentos tão diversos [...], o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstuir a forma dramática tradicional. [...] Em torno do status teatral do silêncio vigora, assim, uma inversão fundadora de nossa modernidade dramática. (2007, 173)

Sarrazac chega a afirmar que a irrupção do silêncio “obriga a repensar o status mesmo do texto dramático” (2007, p.74). Menos exaltado, o mesmo autor reconhece mais adiante que: “Esses experimentos, [...], constituem as formas extremas de uma invasão operada primeiramente no âmbito da peça de teatro dialogada”. “O Nome” ainda transita pela esfera do diálogo, da personagem, da fábula e da mimese, conceitos estes problematizados por uma parte da escrita dramática a partir do advento do período modernista. Jon Fosse não se interessa em descaracterizar por completo o gênero dramático, se enquadrando na conclusão do verbete silêncio do léxico organizado por Sarrazac, que diz: “Assim, o teatro contemporâneo encena, no prolongamento do drama moderno, o silêncio contra, mas também com um diálogo” (2007, p.175).

A ausência, a partir de sua aparição em quatro elementos considerados críticos pela teoria do drama: a mimese, a personagem, a fábula e o discurso, participaativamente na recomposição de um gênero que precisa buscar uma forma nova para poder dar conta de um novo conteúdo. Esta nova realidade, que desloca o eixo até então exclusivo do homem para o mundo passa a considerar também um outro eixo, que vem a ser o do homem para dentro de si mesmo. Uma perspectiva de conflito dramático que se inaugura com Ibsen e as torturas de consciência de uma Hedda, de um Solness e de um Borkman, desemboca em experimentos mais radicais, como textos sem personagens identificáveis ou então tramas sem palavras. No entanto, e os quatro textos aqui apresentados revelam isto, o drama subsiste sem ter que necessariamente apagar seus elementos formativos. A nova disposição destes elementos, utilizando-se da ideia de ausência numa nova formulação é uma possibilidade recorrente que põe em cheque a anunciada morte do drama enquanto gênero, através da recuperação do mosaico original da tragédia e comédia helênicas, que no século V a.c. já admitiam, de forma natural, a impureza do gênero dramático.

Experimentos de ausência em cena

A partir das discussões teóricas sobre o conceito de ausência no campo da filosofia, do trabalho do ator e da dramaturgia discutidos até o momento neste arti-

go, resta analisar, ainda que brevemente, a substituição da presença do ator pelas mídias digitais no teatro contemporâneo.

A cena neotecnológica se estabelece como um conceito de importante diferenciação, pois não podemos desconsiderar que a tecnologia sempre fez parte do teatro. Tecnologia pode ser definida como o conhecimento humano aplicado à resolução de algum problema, seja através de aparatos ou não. Este conceito ampliado de tecnologia é importante para não restringirmos sua relação com o teatro à atualidade e, dessa forma, considerar, equivocadamente, um desvio em relação à tradição teatral. No caso específico do teatro, a tecnologia faz parte de sua tradição, sendo que, muitas vezes, foi utilizada como recurso de ampliação da presença do ator (como no caso das máscaras e coturnos no Teatro Grego Clássico). Sendo assim, a cena neotecnológica está referindo-se ao uso da mídias digitais no teatro.

O espetáculo “Distancia”, do argentino Matías Umpierrez, é um exemplo interessante a ser analisado. A obra estreou em 2013 no Centro Cultural Rojas, em Buenos Aires. É composta por nichos cobertos por telas nas quais são projetadas várias janelas com a imagem de quatro atrizes em diferentes cidades do mundo através do sistema de *streaming Skype*. As atrizes falam com seus amores através da tela - em um discurso simultâneo, mas sem conexão entre elas – falam sobre a solidão, a ausência e a distância que os separa. Atrás das telas projetadas, está uma banda que toca em presença do público. Todo o espetáculo acontece ao vivo, não há nada gravado: nem na projeção das atrizes, nem na música. A distância entre elas se reconhece pela diferença de fuso horário e pelos vários idiomas falados (castelhano, francês, inglês e alemão). Ao final da obra, as telas que recobrem os nichos caem e se vê que a atriz argentina encontrava-se o tempo todo em cena, ainda que era vista apenas através da imagem de seu computador.

Este exemplo já foi analisado por Dubatti (2014) para estabelecer sua diferenciação entre convívio e tecnovívio. Para o crítico argentino, convívio é o compartilhamento da mesma coordenada espaço-temporal entre atores e público. No tecnovívio essa relação é intermediada tecnologicamente: a tecnologia atua sobre o acontecimento alterando sua coordenada espacial ou temporal. Para Dubatti, o teatro exige o convívio e a obra “Distancia”, ao substituir temporariamente o corpo poético das atrizes, acaba aprofundando o desejo de co-presença dos corpos viventes.

A utilização do recurso de video-conferência em “Distancia” altera o tempo e espaço do convívio teatral. As atrizes se encontram em uma mesma coordenada temporal, uma vez que as projeções são ao vivo, ainda que o fuso-horário contribua para a distensão do tempo. Junto à distensão da coordenada temporal provocada pela diferença horária, há um alongamento enorme da coordenada espacial, uma vez que cada uma das atrizes atua de uma cidade do mundo. O espaço real - a casa dessas mulheres exibidas em um teatro - não permite o toque, ressaltando a ausência das atrizes no convívio teatral. Paradoxalmente, sua presença também é ressaltada. Seus relatos e ações afetam os espectadores e seus corpos são agigantados pela tela, contribuindo para a percepção de suas presenças. Essa ausência/presença é o motivo principal da obra e sobre o que se queixam as personagens: a ausência de seus amores, a impossibilidade do toque, a relação mediada pela tecnologia, o tecnovívio no lugar do convívio.

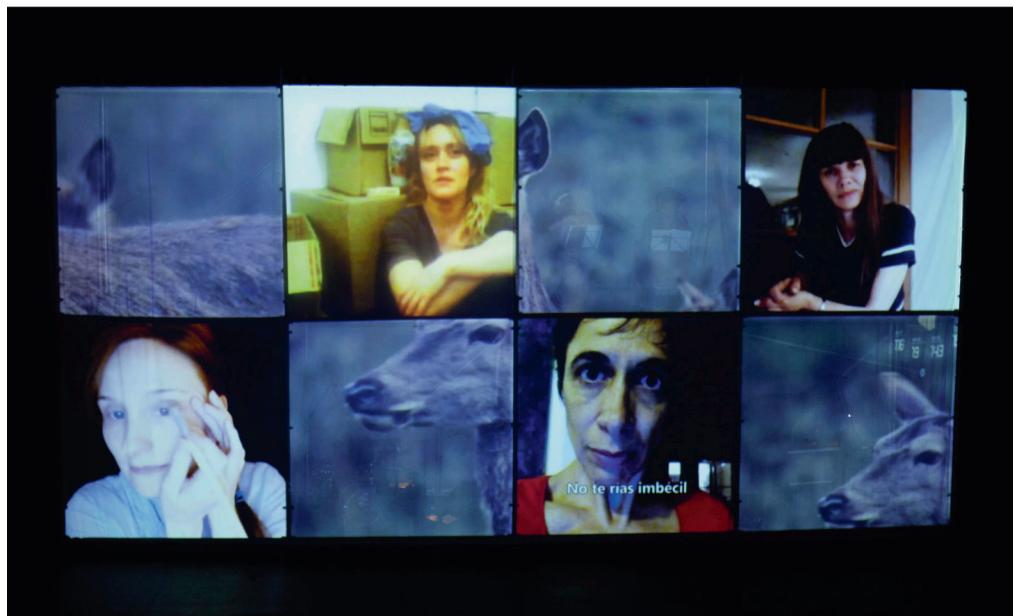


Figura 1. Foto de cena de “Distancia”, de Matías Umpierrez. Fotógrafo: Sebastián Arpessella
Fonte: Acervo do diretor.

Em entrevista com o diretor Matías Umpierrez, observamos que sua relação com as mídias digitais é constante, pois ele vive e trabalha em diversas cidades do mundo. Sendo assim, suas relações profissionais e pessoais se dão, durante a maioria do tempo, através das mídias sociais. Desde o início de sua produção teatral, no final dos anos 1990, sua preocupação era entender como os diferentes meios de comunicação modificam as relações entre as pessoas. Em “Distancia”, o artista procurou falar a um espectador contemporâneo, por isso a presença das mídias digitais e dos hiperlinks como parte de sua poética:

[...] necessito dialogar com este espectador que está inquieto. [...] A ideia era que o público não necessite entender, mas recortar. Parte da virtualidade se relaciona com recortar. Recortar porque o cosmos virtual é quase infinito, porque está crescendo todo o tempo. [...] Por outro lado, me interessava amplificar o raio do cenário. Não somente em termos físicos e virtuais, mas também em informação. A obra está cheia de hiperlinks. (UMPIERREZ: 2016, p. 25) (Tradução nossa)

Em “Distância” as buscas que as mulheres realizam em seus computadores - todos seus links e acessos - aparecem ao lado das imagens de seus rostos contribuindo para a construção de uma narrativa pessoal a partir de hiperlinks, recurso próprio do ciberespaço. Através das imagens recortadas, e aparentemente desconexas, das buscas das atrizes no ciberespaço, o espectador vai criando uma imagem virtual das personagens e de seus conflitos.

O uso das mídias digitais em substituição à presença do ator pode ser considerado como uma exceção no teatro feito em Buenos Aires na segunda década do séc. XXI. O teatro de Buenos Aires apostava no convívio como fonte principal da sua essência e essa tradição de convívio é bastante presente, mesmo com a inserção da cibercultura e suas alterações espaço-temporais em nosso dia a dia. Por isso, é interessante perceber que, em “Distância”, mesmo utilizando-se da tecnologia para subtrair a presença, é a vontade de convívio que acaba sendo ressaltada. Frente à desterritorialização que os espaços virtuais apontam, o teatro acaba por reafirmar a necessidade territorial. Reafirma a necessidade de presença quando institui a ausência em cena.

Considerações finais

Reconhecemos que as temáticas, se é verdade que se unem em torno do binômio ausência/presença, levantam aspectos diferenciados tanto no trabalho do ator, quanto na dramaturgia e na utilização de mídias digitais no teatro contemporâneo. Seria possivelmente enriquecedor levar à frente estas reflexões e desdobrar todas as implicações que elas evidenciam, vasculhando melhor o campo poético-ritual que apontam. Mas nosso intuito aqui é menos o de fornecer respostas e mais o de levantar questões, visando enriquecer o debate acerca de um tema propositalmente provocador. Deixamos portanto os índices dessas invisibilidades, como ausência capaz de fomentar problemas e devires. Como é mister ao teatro fazer, quando provoca os espectadores com reverberações ricas em manifestações veladas.

Referências

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

DUBATTI, Jorge. Convívio y tecnovivio: el teatro entre infância y babelismo. In: **Revista Lamparina**. Belo Horizonte: Vol. 1, número 05. 2014/2.

DUKORE, B. **Dramatic Theory and Criticism**. Heinle: Boston, 1974.

FOSSE, J. **Sonho de Outono/O Nome**. Campo das letras: Lisboa, 2006.

GASSET, José Ortega y. **A idéia do teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

JAMENSON, F. **Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic**. London: Verso, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1991.

MAYENBURG, Marius von. Parasiten. **Theater Heute**, Berlin, v.07-00, jul. 2000.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das mídias digitais:** linguagens, ambientes e redes. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

NUNES, Alexandre Silva. **Autor, sator, satori:** labor e torpor na arte de personificar. Goiânia: Editora UFG, 2012.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro.** Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (coord.). São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar:** práticas dramáticas e formação. Tradução de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosacnaiy, 2009.

SARRAZAC, J.P. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. Die Frau Von Früher. **Theater Heute**, Berlin, v.10-04, out. 2004.

STOOPARD, T. Arcadia. **Rock'n Roll e Outras Peças.** São Paulo: Cia das Letras, 2011.

■ 132
UMPIERREZ, Matías. **Matías Umpierrez:** entrevista [jul. 2016]. Entrevistadora: Mariana Lima Muniz. Buenos Aires: Café Recoleta , 2016. Entrevista concedida ao Projeto Criadores Teatrais e Novas Tecnologias, financiado pela FAPEMIG e pela CAPES.

Recebido em: 01/12/2016 - Aceito em: 05/02/2017

O corpo-encruzilhada como saber do sul: por uma ecologia de saberes

JARBAS SIQUEIRA RAMOS

■ 134

Jarbas Siqueira Ramos é graduado em Artes - Habilitação em Teatro pela Unimontes. Mestre em Desenvolvimento Social pela Unimontes. Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professor Assistente do Instituto de Artes da UFU. Artista, Diretor e Produtor Cultural. Tem experiência nas áreas de Teatro, Dança, Arte-Educação, Epistemologia da Pesquisa em Arte, Cultura Popular, Danças Brasileiras e Produção Cultural.

■ RESUMO

A terminologia corpo-encruzilhada tem sido utilizada por mim na intenção de desvelar o lugar do corpo em práticas espetaculares cênicas seja na dimensão do ritual ou da cena artística expandida. Para tanto, proponho uma reflexão que pretende abordar tanto uma análise conceitual sobre essa terminologia quanto as dimensões epistemológicas que a subsidiam. Nessa perspectiva, coaduno com a noção de ecologia de saberes proposta por Boaventura de Sousa Santos, entendendo que a noção de corpo-encruzilhada faz parte do espectro de saberes do sul, fundamentalmente por corroborar com a ideia de descolonização do corpo a partir das noções de saber sensível, saber da experiência e saber incorporado. Este texto apresenta considerações sobre a noção do corpo-encruzilhada como saber do sul e pretende apontar reflexões sobre sua dimensão epistemológica.

■ PALAVRAS-CAVE

Corpo-Encruzilhada, Epistemologias do Sul, Ritual, Cena Expandida.

■ ABSTRACT

The body-crossroads terminology has been used by me in an attempt to reveal the place of the body in performing spectacular practices in the dimension of ritual or in the dimension of the art scene expanded. Therefore, I propose a reflection that aims to address both a conceptual analysis of this terminology as the epistemological dimensions that subsidizes. In this perspective, coaduno with the notion of ecology of knowledge proposed by Boaventura de Sousa Santos in his Epistemology of South, understanding that the body-crossroads notion is part of the of South knowledge spectrum, fundamentally for corroborating with the idea of decolonization of the body from the notions of know sensitive, know of experience and incorporated know. This paper presents considerations on the notion of the body-crossroads as know of South, and aims to set out reflections on the your epistemological dimension.

135 ■

■ KEYWORDS

Body-Crossroad, Epistemology of South, Ritual, Expanded Scene.

Considerações iniciais

Tenho desenvolvido ao longo dos últimos anos a terminologia “corpo-encruzilhada” como uma noção conceitual capaz de orientar todo o processo de observação, análise e cruzamento entre as práticas performativas do corpo em rituais (especialmente aqueles das manifestações culturais brasileiras) e na cena artística expandida (o que inclui o teatro, a dança e a performance). Essa ideia nasce da observação dos aspectos culturais presentes nas manifestações congadeiras da cidade de Bocaiúva/MG¹ e da relação que estabeleço entre esse contexto e as minhas

¹ Para maiores informações acerca da manifestação congadeira na cidade de Bocaiúva/MG sugiro a leitura do texto: RAMOS, Jarbas Siqueira. Nas festas dos santos de preto: um olhar sobre o ritual festivo dos Catopês na cidade de Bocaiúva/MG. In: Memória ABRACE. 2010.

experiências com o universo das artes da cena.

A elaboração dessa noção se dá em duas direções. A primeira, que a cultura congadeira surge do atravessamento das diferentes culturas que a formaram (a negra, a ameríndia e a européia), constituindo um *modus operandi* e uma cosmologia peculiares a essa manifestação cultural, podendo afirmar, assim como postula Leda Maria Martins (1997), que se trata de uma “cultura de encruzilhadas”. A segunda direção refere-se à noção de que os saberes-fazeres dessa cultura se dão no corpo dos sujeitos, sendo que esta corporalidade se constitui como repertório dessa manifestação cultural, um corpoespaço atravessado pelos saberes-fazeres sócio-histórico e coletivamente acumulados desde a sua formação.

Para Leda Martins (1997), a encruzilhada não se estabelece como um lugar concreto, mas como metáfora da noção de tempo-espacô do entre-lugar. Proponho pensar a encruzilhada como ponto nodal de atravessamentos, lugar tangencial do encontro dos diversos elementos que geram, por meio de um processo dialógico e na interlocução entre os saberes-fazeres, o surgimento do entre-lugar como espaço simbólico de representações culturais.

Entendo, assim como assevera Renata de Lima Silva (2010), que a encruzilhada gera “lugares de interseções” que possibilitam o desvelamento do processo de significação das práticas culturais brasileiras. Por meio da compreensão das encruzilhadas culturais podemos entender, por exemplo, o processo de tessitura das identidades dos sujeitos de suas sociedades. Nessa direção, buscamos apontar que o corpo é o espaço onde esses processos de significação e modulação das identidades ocorre, uma vez que é o corpo dos sujeitos (por meio de falas, gestos, ações e expressões nos diversos espaços e práticas rituais, cotidianos ou extracotidianos) que estabelecem, performativamente, os momentos de ritualização e reatualização dos pensares-saberes-fazeres de cada experiência cultural.

Busco reconhecer o corpo como a própria encruzilhada. Nestes termos, o corpo-encruzilhada, na medida em que vai estabelecendo, por meio dos atravessamentos, experiências com o mundo a sua volta, torna-se o ponto nodal que constitui, preserva e transmite o repertório cultural de sujeitos/grupos/comunidades/sociedades, seja por meio de práticas rituais, seja na interface entre os rituais e a cena artística.

Assumindo essa compreensão metafórica sobre o corpo-encruzilhada e reconhecendo o deslocamento em relação ao modo de operação da percepção e da concepção que subsidiam essa reflexão, essa noção tem despertado uma discussão acerca dos procedimentos epistemológicos e metodológicos de pesquisa, suscitando que os conhecimentos que daqui emergem estão diretamente relacionados com as perspectivas propostas por Boaventura de Souza Santos (2000) em sua teoria sobre as Epistemologias do Sul, especialmente no que se refere à proposição conceitual sobre a “Ecologia de Saberes”.

Esse trabalho se divide em duas partes: na primeira abordo as questões epistemológicas que atravessam a noção de corpo-encruzilhada, apontando sua proximidade com as teorias sobre as Epistemologias do Sul; na segunda parte faço uma discussão sobre quais tipos de saberes são potencializados pela ideia de corpo-encruzilhada e de que maneira a sua compreensão contribui para a construção de uma contra-hegemonia capaz de criar outros parâmetros epistemológicos.

Das questões epistemológicas sobre o corpo-encruzilhada

A epistemologia esteve no centro do debate que consolidou a ciência moderna, sendo um dos pressupostos essenciais para o desenvolvimento de teorias e metodologias como o racionalismo, o empirismo e o positivismo, passando a ser compreendida como teoria do conhecimento científico (NUNES, 2010). Essa epistemologia, institucionalizada como forma dominante na produção e reprodução do conhecimento no contexto da ciência, caracterizava-se pela produção de divisões e exclusões no interior do sistema de formulação do conhecimento, o que propiciou a criação de procedimentos que permitiram separar o que poderia (ou deveria) ser entendido como ciência, daquilo que seria compreendido como “não-ciência”. Boaventura de Souza Santos (2010) aponta que esse sistema, que conferiu à epistemologia a exclusividade do conhecimento válido, gerou a marginalização dos saberes, tornando “mais difícil ou mesmo impossível o diálogo entre a ciência e outros saberes” (SANTOS, 2010, p. 17).

Nesse jogo de visibilidade e invisibilidade, os saberes não-científicos foram subjugados por esse monopólio do conhecimento científico que, como afirma Santos (2010), não estava dissociado do poder político e cultural do colonialismo e do capitalismo. A essa perspectiva de dominação do conhecimento o autor denomina como pensamento abissal². O pensamento abissal consiste na elaboração de um sistema de distinção entre o que pode se tornar visível ou invisível por meio da divisão da realidade de dois universos distintos: aqueles que estão “deste lado da linha”, do lado do conhecimento válido, e aqueles que estão “do outro lado da linha”, aqueles conhecimentos epistemologicamente não validados.

A crítica ao método cartesiano, a emergência das teorias da complexidade e o nascimento de novas ciências como a Psicologia, a Nova História, a Antropologia, a Fenomenologia e a Dialética, ocorridos entre o final do século XIX e início do século XX, possibilitaram o surgimento de outras epistemologias, ou como aponta Thomas Khun (2013) outros *paradigmas de investigação*, não assentados mais nos parâmetros de científicidade fundados na modernidade científica. O reconhecimento da diversidade epistemológica e a compreensão da incapacidade de universalização dos conhecimentos produzidos foi, então, a tônica dessa nova produção. A essa perspectiva, Bachelard (1978, p. 25) afirma:

Insistimos no fato de um perfil epistemológico dever sempre referir-se a um conceito designado, de ele apenas ser válido para um espírito particular que se examina num estágio particular da sua cultura. É esta dupla particularização que torna um perfil epistemológico interessante para uma psicologia do espírito científico (BACHELARD, 1978, p.25).

² O autor faz a seguinte afirmação: “Não pretendo que o pensamento moderno ocidental seja a única forma de pensamento abissal. Pelo contrário, é muito provável que existam, ou tenham existido, formas de pensamento abissal fora do Ocidente. Não é o meu propósito analisá-las nesse texto. Defendo apenas que, abissais ou não, as formas de pensamento não ocidental têm sido tratadas de um modo abissal pelo pensamento moderno ocidental. Também não trato aqui do pensamento pré-moderno ocidental nem das versões do pensamento moderno ocidental marginalizadas ou suprimidas por se oporem às versões hegemônicas, as únicas de que me ocupo nesse ensaio” (SANTOS, 2010, p. 31-32).

Ao entender que a produção do conhecimento e sua validação estão associadas às condições de sua produção, é possível atentar-se ao fato de que qualquer forma de reflexão norteada por uma soberania epistêmica é paradoxal à sua própria formulação. Se o conhecimento válido se dá no interior da experiência social, diferentes tipos de relações sociais podem gerar diferentes tipos de epistemologias. Nessa mesma perspectiva, Paul Feyerabend (2007), por exemplo, aponta a necessidade da produção científica não limitar a um único método e uma única forma de validação para a produção de novos conhecimentos.

O entendimento de que cada novo conhecimento gera, em si, a possibilidade de novas epistemologias é o desafio paradoxal da pós-modernidade. Ao problematizar a epistemologia moderna, Boaventura de Sousa Santos (2005; 2010) afirma:

[...] a crítica deste regime epistemológico é hoje possível devido a um conjunto de circunstâncias que, paradoxalmente, permitem identificar, melhor que nunca, a possibilidade e até a urgência de alternativas epistemológicas, e, ao mesmo tempo, revelam a gigantesca dimensão dos obstáculos políticos e culturais que impedem a sua concretização (SANTOS, 2010, p. 17).

O *pragmatismo epistemológico* tem influenciado diferentes correntes de críticas à epistemologia, instaurando o que João Arriscado Nunes (2010) afirma ser um ambiente intelectual pós-epistemológico. Para Santos (2010), as Epistemologias do Sul tem como objetivo questionar a dominação epistemológica produzida pelos sistemas de colonização, contribuindo para uma descolonização do saber. O autor afirma que deseja a descontinuidade radical com o projeto moderno da epistemologia, criando a separação entre os “de dentro” e os “de fora” da linha de divisão entre os saberes. Postula, também, que o Sul deve ser compreendido “metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo” (SANTOS, 2010, p. 19).

As epistemologias do Sul referem-se, desse modo, a um conjunto de intervenções epistemológicas, criando condições para a existência de um diálogo horizontal entre os diversos conhecimentos do mundo, superando a lógica da monocultura do saber e do rigor científico e assumindo a existência de uma “ecologia de saberes”.

Santos (2005) aponta a ecologia como uma prática de articulação da diversidade, que se dá por meio da promoção de interações sustentáveis entre entidades e saberes heterogêneos. Assim, a ecologia de saberes está na identificação e reconhecimento de outros saberes e ignorâncias, assim como de outros critérios de rigor, que sejam reconhecidos e possuam credibilidade em seus contextos sociais. A ecologia de saberes tem como objetivo aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios, pois não se comprehende um saber sozinho sem se referir aos outros saberes. Ela é, assim, uma espécie de contra-epistemologia, que nega a existência de uma epistemologia geral e se baseia no reconhecimento da pluralidade de saberes.

Para elaboração do pensamento sobre a ecologia de saberes, Santos (2005) aponta três ideias principais: 1) não há ignorância em geral e nem conhecimento em geral, uma vez que toda ignorância somente o é a partir de uma perspectiva específica, assim como todo conhecimento é, em si, a superação de uma ignorância particular; 2) a credibilidade de um conhecimento é sempre contextual, e por assim ser é condição suficiente para que qualquer conhecimento possa ter legitimidade no debate com outros conhecimentos; 3) saberes não científicos são alternativas ao saber científico. É nessa perspectiva que a ecologia de saberes se coloca como um procedimento para a descolonização epistemológica, seja criando novas formas de relação com/entre os diversos saberes, seja possibilitando a discussão pragmática de critérios de validade alternativos.

Santos (2005) sustenta a ideia de que na ecologia de saberes processos e conteúdos não se distinguem, tanto por serem constituídos na relação com a vida (ordinária ou extemporânea), assim como por não estarem circunscritos a uma única condição de produção. A ecologia de saberes é uma construção democrática de conhecimentos, que garante a multiplicidade de pensamentos e a diversidade de proposições, o que exige certa paciência para a sua consolidação. Assim, corrobora com o pensamento de que o mundo é epistemologicamente diverso e que essa diversidade é representativa de uma pluralidade de experiências que devem ser compreendidas, cada uma, em suas particularidades.

É nessa perspectiva que entendo a necessidade de uma proposição epistemológica que seja capaz de lidar com as especificidades do corpo-encruzilhada. Mas afinal, quais as questões epistemológicas que circundam essa ideia?

A primeira questão refere-se ao fato de que as epistemologias circunscritas aos cânones eurocêntricos (ainda reconhecidos institucionalmente como os conhecimentos válidos ou oficiais) não dão conta das propostas de estudo acerca do corpo-encruzilhada, especialmente pelo fato desta reflexão ser resultado de experiências vividas na realidade cultural brasileira. Procurando reconhecer a validade desse conhecimento no contexto em que é produzido, assumo aqui três posturas que julgo serem necessárias: a fuga dos parâmetros modernos de científicidade, a necessária implicação do sujeito na construção do discurso e o reconhecimento da credibilidade e validade dos saberes e ignorâncias locais.

Na segunda questão está a compreensão de que a elaboração das reflexões sobre o corpo-encruzilhada não podem se limitar a uma única epistemologia, pois ela não daria conta da complexidade do conhecimento aí produzido. O diálogo e debate entre diferentes procedimentos epistemológicos pode orientar, de forma inter e transdisciplinar, a construção de caminhos alternativos e heterogêneos para a formulação deste pensamento e de sua validade. Defendo, desse modo, que a validade epistemológica do corpo-encruzilhada se dá na multiplicidade de epistemologias que, contra-hegemônica e colaborativamente, se associam na consolidação desta ideia. Nessa perspectiva, questões como a intuição, a subjetividade, a abstração, o senso comum, a experiência podem ser caminhos para a organização de uma reflexão que não reduza em si mesma os saberes aqui desenvolvidos, mas que consiga ampliar, de modo dialético, as perspectivas adotadas para a produção desse saber.

A terceira questão remete à problematização do discurso na consolidação de um novo saber. É necessário, portanto, um processo de superação e subversão das leis e ordens do discurso, especialmente na relação entre os discursos “oficiais” (detentores de poder e dos mecanismos de exclusão) e os discursos tidos como não-oficiais (que se encontram à margem da produção social). Para Foucault (1999), ainda que os discursos sejam desenvolvidos a partir de práticas sociais diversas, elas são suscetíveis às relações de poder presentes no interior de cada sociedade. O corpo-encruzilhada surge, portanto, como uma possibilidade de dar visibilidade aos discursos “não-oficiais”, estando atento às suas múltiplas vozes, ainda que elas sejam ambíguas, dissonantes e contraditórias.

Por fim, a quarta questão que tenho apontado é sobre a **metáfora** como recurso epistemológico. A recorrência da metáfora como elemento constituinte do discurso científico tem sido alternativa de diversos campos do conhecimento na produção e reprodução de novos saberes. Sua capacidade de criar deslocamentos nos sentidos atribuídos às coisas e de transportar os significados associados a uma reflexão a tornam elemento fundamental para a subversão dos saberes institucionalizados (os saberes “oficiais”) e a organização de novas estruturas epistemológicas. O que proponho é que a metáfora possibilita novas posturas epistemológicas baseadas na ambiguidade de referência, na multiplicidade de perspectivas, na construção de novos significados, na proposição de outras práticas de comunicação, na criação de outros argumentos. A essa perspectiva tenho chamado de **postura metafórica**.

Essas quatro questões têm orientado a reflexão sobre as dimensões epistemológicas do corpo-encruzilhada, postulando que a mesma se refere a uma metáfora. O discurso que proponho é que essa metáfora é um saber do Sul, e como tal é um conhecimento que se processa nos parâmetros de validade peculiares do seu local, baseados na multirreferencialidade e na multivocalidade. Ao assumir essa condição metafórica do corpo-encruzilhada percebo que os desvios e deslocamentos suscitados sustentam a reflexão de que esta noção se refere a um saber do/no/pelo/desde o Sul.

O corpo-encruzilhada como um saber do sul: por uma ecologia de saberes

Tenho apontado que o corpo-encruzilhada é uma metáfora; e como tal é atravessada por diversos saberes que se dão nos contextos de produção social, cultural e artística. Entendo que estes saberes se processam nos corpos dos sujeitos, sendo que eles são grafados por meio dos processos de performatização contidos nas cosmologias peculiares de cada grupo/comunidade/sociedade. Dos diversos atravessamentos que constituem essa diversidade do corpo-encruzilhada e o circunscreve na ecologia de saberes, destaco aqui três: que se trata de um saber da experiência; que se refere a um saber sensível; e que se processa como um saber incorporado.

O corpo-encruzilhada é um saber da experiência. Entendo a experiência, assim como Larrosa (2014), como algo que nos passa, que nos atravessa e que dá sentido ao que nos acontece e à nossa própria existência. Compreendo que a experiência é um atravessamento capaz de gerar no sujeito um processo de significa-

ção singular, sendo que o sujeito é resultado das experiências que vive, seja de forma intencional ou não. Assim, o conhecimento de uma pessoa está relacionado com a quantidade e a qualidade das experiências que o atravessaram em sua vida.

Larrosa (2014) tem apontado que o saber da experiência refere-se a uma ordem epistemológica e uma ordem ética que o distingue do saber científico e do saber da informação exatamente porque ele se dá na relação intrínseca entre conhecimento e vida, sendo a experiência o elemento que media a relação entre esses dois pontos. Nessa direção, o saber da experiência é um saber vivo, que se processa na medida em que o sujeito vai criando interlocuções com o que lhe acontece ao longo de sua vida e, nessa relação, vai dando sentido tanto ao acontecer (processo) quanto ao acontecimento (conteúdo).

Esse saber está, assim, ligado à própria existência do sujeito, uma vez que sua constituição está ancorada no processo de estabelecimento dos sentidos ou sem-sentidos àquilo que lhe acontece. Larrosa (2014) sugere que esse saber se caracteriza por ser particular, subjetivo, singular, relativo, contingencial e finito, já que a experiência se constitui por essas mesmas características. É nessa perspectiva que ele faz o seguinte apontamento:

No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingencial, pessoal (LARROSA, 2014, p. 32).

141 ■

Uma questão epistemológica importante de ser apresentada é que o saber da experiência refere-se a uma produção encarnada, ou seja, ela se dá exclusivamente na relação do sujeito com a sua existência corporal. É um saber que se instala no sentido dado por cada sujeito àquilo que lhe passa e, por isso, é um saber pessoal, finito e intransferível. Trata-se de um saber singular, pois ainda que dois ou mais sujeitos passem pelos mesmos acontecimentos é impossível que eles produzam a mesma experiência. Para Larrosa (2014, p. 33), “a experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida”. Ele ainda sugere que a impossibilidade da vivência de uma experiência torna impossível a própria existência.

O saber da experiência é uma possibilidade contra-hegemônica na relação com os conhecimentos oficiais, principalmente por produzir uma lógica epistemológica pautada na diferença, na heterogeneidade e na pluralidade, abrindo caminhos para o desconhecido, para o novo e para o imprevisível. É nessa perspectiva que o saber da experiência pode ser visto como parte da ecologia de saberes, sendo

ponto fundamental para a produção das reflexões epistemológicas sobre o corpo-encruzilhada.

No corpo-encruzilhada, a produção desse saber está alicerçada por “uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (LARROSA, 2014, p.32) que se constituem por meio de uma relação sensível com a experiência de vida, seja ela coletiva ou individual. Cada novo atravessamento no corpo, cada nova experiência vivida ou revivida, produz um desvio e uma nova possibilidade de construção de sentidos ou sem-sentidos, que vão construindo, destruindo, reconstruindo, transformando e restaurando esses saberes.

O corpo-encruzilhada é um saber sensível. O saber sensível ocorre na medida em que os horizontes são abertos pela percepção em um nível de experiência afetiva, emotiva, subjetiva e singular, dando sentido ao que se vive. Trata-se de um saber que se dá na relação do sujeito com o mundo vivido e que reconhece em cada situação a ambivalência que compõe a própria experiência. Para Merleau-Ponty (1999), a existência do sujeito está, portanto, associada à relação que esse estabelece com o mundo por meio dos seus sentidos (sentidos da percepção), sendo que a busca pelas “coisas mesmas” está em encontrar a essência dos fenômenos que se dão à medida que sua existência se faz percebida ao sujeito. Dessa forma, o saber sensível se faz como uma nova forma de “reaprender a ver o mundo”, mais pela percepção, pelos sentidos do próprio corpo, que pela razão pura.

Maffesoli (2008) propõe o saber sensível como método da “carícia”, uma forma de organização do saber que possibilita a substituição da representação racional e instrumental por uma sensibilidade generosa capaz de compreender e fazer sobressair a especificidade de cada coisa. Assim, o autor aponta que este é um saber que provoca um corte epistemológico no sistema formal de conhecimento e se estabelece como um saber do “tipo Sul”.

Este saber constitui, portanto, um saber orgânico (corporal) que se caracteriza pela “insistência na penetração intuitiva (vista do/para o interior), na compreensão (apreensão global, holística, dos diversos elementos em presença) e na experiência comum, o que é sentido, juntamente com outros, como constitutivo de um saber vivido” (MAFFESOLI, 2010, p. 255). É por essa lógica que podemos afirmar que o saber sensível é pessoal, singular, relativo, subjetivo e intransferível. Trata-se de “[...] um saber que deixa a cada um o cuidado de desvelar, isto é, de compreender por si mesmo e para si mesmo o que convém descobrir” (MAFFESOLI, 2008, p. 21).

A relação entre a noção de corpo-encruzilhada e a ideia do saber sensível acontece na medida em que este sugere que a compreensão da experiência passa necessariamente por uma percepção dos elementos que constituem a própria experiência vivida. Desse modo, é impossível falar de corpo-encruzilhada sem falar dos sentidos da percepção humana e dos processos de significação estabelecidos pela relação entre o vivido e o percebido na própria ação do sujeito com o seu mundo. É exatamente nessa relação (do vivido e do percebido) que o saber sensível do corpo-encruzilhada se constitui como um saber incorporado.

O corpo-encruzilhada é um saber incorporado. Entendo o corpo como o lócus da experiência, e que esta se processa na medida em que há uma relação de interconexão entre o sujeito e aquilo que lhe acontece, dando sentido e significação ao que lhe passa. É pelo corpo (pelas sensações e percepções) que as experiências

-cias são processadas e organizadas como um saber; constituído na medida em que ela (a experiência) se torna corpo, que é incorporada.

Diana Tylor (2013) tem apontado a diferença entre os saberes “oficiais” e os “não-oficiais”: enquanto o primeiro está baseado nas escrituras, documentos e registros, assim como no modo de preservação e divulgação desse conhecimento por meio de livros e congêneres, constituindo uma memória formal (modo de organização dos colonizadores), o segundo se estabelece nos processos de registro das memórias sociais e nos processos de transmissão orais desses conhecimentos, que se dão exclusivamente pelos diversos modos de incorporações dos saberes, chamados pela autora de “memórias incorporadas” (maneira própria dos povos colonizados).

O saber incorporado congrega uma série de práticas sociais baseadas em performances, gestos, oralidade, cantos, danças, rituais e todas as práticas que são mais efêmeras, subjetivas, particulares e que possuem um tempo finito para o seu acontecimento. A esse saber que congrega a memória incorporada e é constituído e sustentado pelos saberes-fazeres da experiência de cada sujeito/grupo/comunidade/sociedade, Diana Tylor (2013) tem chamado de repertório.

Uma das características do saber incorporado é que ele se dá no momento presente, no aqui-agora. É no momento instantâneo do acontecimento que o corpo captura, seleciona, memoriza, incorpora e produz o significado da experiência. As que fizerem sentido, permanecerão grafadas no corpo e constituirão a sua memória; as que não fizerem sentido serão processadas e transformadas em sensações/percepções que podem ser acessadas em algum momento específico de outra experiência ou em momentos da vida extracotidiana em que alguns acontecimentos são revividos (como em rituais festivos). O saber incorporado cria, memoriza, transmite e restaura todo o conhecimento da experiência individual e coletiva.

O que aponto é que o corpo-encruzilhada constitui um conjunto de saberes incorporados que se estabelecem a partir dos atravessamentos que se dão na relação com a experiência. Nessa direção, o conhecimento incorporado possibilita a constituição e manutenção de um saber que os meios oficiais não dão conta de sustentar. Tenho sustentado, assim, que o corpo-encruzilhada compõe um “todo” indizível e inseparável que comporta uma prática que envolve cantar-dançar-batucar, tanto em rituais como na cena, sendo que cada sujeito traz em sua prática as experiências com o seu próprio corpo e com os saberes da maneira que aprendeu em sua formação. Assim, os saberes incorporados movem-se conforme o sujeito se relaciona com o seu corpo na medida em que dá sentido às experiências que ele mesmo vive.

Os saberes aqui apresentados e debatidos não constituem uma hierarquia no processo de reflexão que faço sobre o corpo-encruzilhada. Entendo que todos esses saberes são fundamentais para uma compreensão ampliada da noção epistemológica que comporta essa reflexão. Não se trata de aceitar um relativismo de saberes sem critério, mas antes, de sustentar a ideia de que as diferentes formas de saber que se concentram nessa proposta são bases para a superação de uma ignorância particular: a de que os saberes-fazeres contidos na relação da experiência corporal dos sujeitos/grupos em práticas culturais ritualizadas e em trabalhos artísticos constituem um saber alternativo ao conhecimento oficial.

Pensar na lógica de produção dos saberes aqui apontados sugere a íntima relação do corpo-encruzilhada com a ecologia de saberes, seja por apresentar um “outro mundo possível” a partir de critérios de rigor e validade que contrapõem a perspectiva hegemônica de ciência, seja por suscitar a eminent necessidade de debater e apresentar novas práticas de pesquisa que não apenas falem do Sul, mas que sejam devidamente produzidas como um saber do Sul.

Considerações finais

É evidente que as propostas epistemológicas eurocêntricas não condizem com os parâmetros necessários para o desenvolvimento da ideia de corpo-encruzilhada. Assim, busco assumir o pensamento das Epistemologias do Sul, que propõe uma contra-hegemonia nos processos de organização epistemológica, sustentando a ideia de que a reformulação dos parâmetros de análise, científicidade, validade e credibilidade podem ser direcionadas por outras perspectivas epistemológicas que não as da ciência moderna.

Proponho então pensar em parâmetros que dêem conta da pluralidade de alternativa de saberes que emanam da noção epistemológica de corpo-encruzilhada, considerando que este se sustenta a partir da perspectiva da ecologia de saberes. Para tanto, assumo a implicação do sujeito tanto na construção do discurso quanto na reprodução dos saberes a eles associados, buscando a construção de uma relação horizontalizada, de modo poético, comprometido e libertário.

Compreendendo, portanto, que a noção de corpo-encruzilhada está vinculada à ecologia de saberes, é evidente pensar que o processo de sua construção seja um anárquico na mesma medida em que se coloca como democrático. A intenção na construção dessa noção reside, portanto, em entender e assumir de um lado as diversas formas de saberes que estão presentes na realidade cultural pesquisada, ao mesmo tempo em que a fundamentam e validam como um saber inscrito na ecologia de saberes; de outro lado, que sua construção não distingue processos de conteúdos e, dessa maneira, sustenta a ideia de que se trata de um saber que se dá na medida em que ele acontece; por outro lado, que sua produção não se limita à ideia que aqui proponho, mas a um conjunto de pensamentos e proposições que sugerem a coletividade de sua construção, ainda que existam facilitadores para o seu processo; e, em um último lado, à condição de que essa proposição sugere a superação de uma ignorância particular, em especial ao preconceito em relação às dimensões da ideia de encruzilhada e de corpo como operadores de saberes.

Nessa direção, o que epistemologicamente o corpo-encruzilhada propõe é que os sujeitos/objetos de pesquisa sejam percebidos e sentidos de forma menos racional e mais afetiva, abstrata, sensitiva, intuitiva e perceptiva, com o intuito de desenvolver uma interpretação menos neutralizada e mais personificada do que se observa. Outra intenção reside em criar uma tensão acerca dos significados pré-fixados, ampliando a sua dimensão para outros campos e/ou reflexões e problematizando os conceitos e significados já estabelecidos e assimilados como válidos, dando a mesma oportunidade para que outros conhecimentos surjam no processo de reflexão/criação/investigação. Suscita também a necessidade de entender que uma reflexão pode ser ambígua, contraditória e múltipla, não fixando apenas uma

única verdade irrefutável, haja vista que a elaboração de novos sentidos depende da reorientação das relações de poder, da consolidação de novas formas de pensar/agir sobre o mundo sem, contudo, estabelecer uma verdade absoluta sobre as experiências de vida.

O que busco com essa proposição epistemológica do corpo-encruzilhada é sugerir caminhos para a produção de um pensamento que parta do “Sul” e que tenha no “Sul” a sua condição epistêmica. Por isso indico nesse trabalho que os conhecimentos que se produzem por essa lógica ocorrem por meio do saber da experiência, do saber sensível e do saber incorporado. Essas formas de saber sugerem que o conhecimento está grafado nos corpos dos sujeitos não como uma escritura, mas como um repertório e que, portanto, são saberes subjetivos, relativos, abstratos, contingentes, particulares, pessoais, singulares e intransferíveis, uma vez que a experiência nunca é vivida da mesma forma.

Portanto, defendo que o saber da experiência deve ter como base a ação. Apenas se sujeitando à experiência do corpo-encruzilhada e se lançando a esse desconhecido mundo novo de forma integral é que as questões aqui debatidas podem fazer sentido ou não.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço.** Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

FEYERABEND, Paul. **Diálogos sobre o conhecimento.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

LARROSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas.** 12^a ed. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **Eloge da razão sensível.** Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.

_____. **O conhecimento comum:** introdução à sociologia compreensiva. Trad. AluízioRamos Trinta. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

NUNES, João Arriscado. O resgate da epistemologia. In: SANTOS, Boaventura Sousa (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fórum social mundial:** manual de uso. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Boaventura Sousa (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas:** a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. Campinas, SP: [s.n], 2010. (Tese de Doutorado)

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em: 03/02/2017 - Aprovado em: 15/03/2017

Texto encarnado: uma estratégia de descolonização

RENATA BITTENCOURT MEIRA

■ 148

Renata Bittencourt Meira é docente e pesquisadora na Universidade Federal de Uberlândia - UFU; Instituto de Artes: Bacharelado e Licenciatura em Teatro, Mestrado em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes, onde atua em processos de criação, educação somática, técnicas corporais e estudos culturais. Bacharel em Dança, Mestre em Artes, Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

■ RESUMO

As experiências de criação textual juntamente com a criação de performances, apresentadas e analisadas, tem como objetivo central conectar a pesquisa e o corpo. A temática das criações foram as pesquisas acadêmicas desenvolvidas nos programas de pós graduação em artes cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Intimamente vinculados à ecologia de saberes e à interculturalidade os processos de criação se deram no campo da sensibilização somática e do movimento significativo. A metodologia foi experimentar o projeto de mestrado por meio da criação de uma performance e criar um texto de formato livre com espaço para manifestação de subjetividade e poesia. A proposta foi provocar o estudante de pós graduação a perceber que existe um campo invisível no conhecimento, que estrutura ou desestrutura sua pesquisa. Acessar a pesquisa por meio da corporeidade é uma busca por revelar as crenças que atravessam nossas ideias sem que percebemos, nestas crenças se estabelecem processos de colonização. Os textos e as performances resultantes mostraram que as conexões entre corpo e escrita geraram a aproximação entre o pesquisador e sua pesquisa.

■ PALAVRAS-CAVE

Processo de criação, educação somática, escrita acadêmica.

149 ■

■ ABSTRACT

Writing and performance were a creative process. The issue was connecting arts academic researchs with the body. The processes of creation occurred through the somatic sensitization and significant movement. The methodology was the experience of the masters project through the creation of a performance and create a free form text. The goal was to notice an invisible field in knowledge, which structures their research. The texts and performances created by fourty students showed that the connections between body and writing approximed the researcher and his research.

■ KEYWORDS

Creative process, somatic education, academic writing.

Introdução

Isso de ser exatamente o que se é ainda vai nos levar além.

Paulo Leminski

Este trabalho emerge de um tempo em que as certezas se desmancham e as crises acadêmicas, climáticas, econômicas, sociais e políticas exigem mudanças radicais de comportamentos e entendimento de mundo. Alinha-se com o pensamento pós abissal¹ e com as ethociências no reconhecimento de saberes múltiplos

¹ O pensamento abissal “consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente”. (SANTOS, 2010, p. 32)

e diversos. Neste contexto evoca o olhar para a invisibilidade e arrisca abalar os processos de pesquisa de estudantes da pós-graduação em Artes. Este trabalho está localizado dentre os processos contemporâneos de criação da pesquisa em artes cênicas no âmbito acadêmico de formação do pesquisador-artista, propor que as ideias surjam de práticas performáticas e por estimular que as ideias se deixem apresentar embebidas de subjetividades.

A busca de referências próprias no processo epistemológico de saberes artísticos é em si um processo de criação que precisa se diferenciar dos saberes instituídos. Para isto, a experiência aqui analisada, se aporta no “saber orgânico, ou saber corporal, considerando-se que o corpo era parte integrante do ato de conhecer e que isso era, igualmente, causa e efeito da constituição do corpo social em seu conjunto” (MAFESOLLI, 2008, p. 162). Este *processocorpo* é intimamente vinculado à ecologia de saberes e à interculturalidade, e reconhece ser “impossível fugirmos de nossa posição social e de nosso condicionamento histórico” (BURKE, 2003, p. 17).

Para a ciência clássica, o conhecimento produzido experimentalmente nas práticas de educação somática não é totalmente válido porque é carregado de subjetividade. A objetividade consiste em tratar o corpo como um objeto, falando dele em terceira pessoa. A educação somática define corpo não como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação (DOMENICI, 2010, p. 73).

Uma vez que a pesquisa em Arte mergulha muitas vezes no conhecimento sensível, “como reconnectar o corpo ao seu saber sensível, à sua potência criativa e resgatá-lo do plano meramente utilitário e funcional?”, questiona Silvana Oliveira na introdução de sua dissertação (OLIVEIRA, 2013, p 15). Que ruptura é esta que necessita ser religada? Este problema não é exclusivo das Artes. Desde a década de 1960 as pesquisas científicas sobre cognição humana mostram que o conhecimento é construído na interação com os objetos, “no qual participam, além da informação visual, outros tipos de dados, como tato, cheiro, sons e também experiências da memória” (DOMENICI, 2010, p. 72). Nesta corrente teórica, que nos anos 1980-90 foi denominada *embodied cognition*,

a experiência corporal (sensório-motora) é a base para a construção de qualquer tipo de conhecimento (...). Proposições como essa, que a ciência apenas recentemente passou a aceitar, já vinham sendo testadas na prática no campo da educação somática, há décadas, o mesmo ocorrendo com temas como consciência, memória, aprendizado, dentre outros, para as quais já se aceitavam proposições igualmente distantes da ciência clássica. (DOMENICI, 2010, p. 72 - 73).

As disciplinas *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, máscara e cultura popular; Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Processos Criativos na Arte do Corpo; e Arte do movimento: educação somática*,

*criação e pesquisa*² propuseram experiências nas quais os estudantes de pós-graduação em artes puderam trabalhar em suas pesquisas em um processo de criação de uma performance e um texto. As práticas propostas objetivaram provocar um processo de integração complexo. Propuseram integrar corpo-texto, integrar corpo-saber sensível, integrar corpo-conhecimento e integrar pesquisa-pesquisador. O caminho escolhido foi um processo de criação simultânea de uma performance e um texto da ou sobre a pesquisa que cada participante desenvolvia na pós-graduação.

Um corpo, uma engrenagem de sensações que intrigam textos o tempo todo. E esses textos que vão sendo produzidos são muito ruidosos, exatamente porque operam vozes que discordam entre si. (PRECIOSA, 2010, p. 25)

Neste processo a educação somática foi um dos eixos orientadores de experiências corporais e um dos pressupostos que organizam a reflexão e a realização das atividades. Considerando a experiência humana e a subjetividade como conhecimento, “o professor de educação somática utiliza as seguintes estratégias pedagógicas: a sensibilização da pele, o aprendizado pela vivência e a flexibilidade da percepção” (BOLSANELLO, 2015). Dentre as referências de educação somática lançamos mão da Sensopercepção desenvolvida na Argentina por Patrícia Stokoe³, que reúne os conhecimentos organizados por Rudolf Laban e por Gerda Alexander, criadora da Eutonia; dos trabalhos desenvolvidos por Ivaldo Bertazzo⁴ e por Klauss Vianna⁵.

Corporeidade e diversidade de conhecimento

O pesquisador escreve durante horas, se aquietá em leituras e se recolhe das relações em busca da concentração. Alguns artistas pesquisadores vivem outro processo corpo. Experimentam momentos alternados entre a escrita que aquietá o corpo, e uma rotina de treinamentos e ensaios; entre processos de recolhimento e a exploração, criação ou elaboração de movimento nas artes cênicas. A experiência de criação de movimento facilita o processo proposto pela disciplina, pois este pesquisador artista sabe significar os movimentos e criar a partir de improvisações. Nas disciplinas este saber foi central; quem nunca havia vivido pode experimentá-lo, a diferença é que a criação de movimentos e a expressão cênica da performance tem como objetivo unificar os processos da cena e da escrita acadêmica.

² Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, máscara e cultura popular, oferecida no segundo semestre de 2012 e em 2013; Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Processos Criativos na Arte do Corpo, oferecida no segundo semestre de 2014; e Arte do movimento: educação somática, criação e pesquisa oferecida no segundo semestre de 2014.

³ Patrícia Stokoe “foi a primeira a perceber o quanto a eutonia seria valiosa para a expressão corporal, empenhando-se na criação de grupos de investigação em Buenos Aires e São Paulo, no Jogo Estúdio, em 1974”. (BRIEGHEL-Müller, Gunna. Eutonia e Relaxamento, São Paulo, Summus, 1998, p.7).

⁴ Ivaldo Bertazzo, bailarino, coreógrafo, educador e pesquisador do movimento; desenvolve desde a década de 1970 trabalhos em dança em que autonomia do corpo e cidadania são os eixos condutores. Escreveu vários livros, entre eles Cidadão Corpo, publicado pela editora Summus em 1996.

⁵ Coreógrafo, “professor e pesquisador Klauss Vianna (1928-1992), por aproximadamente quarenta anos, dedicou-se a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano”, (MILLER, 2007, p.15) é hoje a maior referência em educação somática no Brasil.

A pesquisa de cada um procurou seu espelho invertido (GOMES, 2015⁶), seus paradoxos e fragmentações (BRAGA, 2015⁷). Considerando que “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal” (SANTOS, 2010, p. 31), o trabalho buscou trazer à tona elementos fundantes da pesquisa invisibilizados e localizados “do outro lado da linha” abissal (SANTOS, 2010, p. 32). Algumas pontes entre o conhecimento de cada lado da fenda abissal foram criadas e quem sabe atravessadas. A proposta é provocar o estudante a perceber que existe um campo invisível no conhecimento, que estrutura ou desestrutura sua pesquisa. No caso, este campo de conhecimento abissal, do lado de lá da universidade, é convocado à pesquisa por meio da sensibilização sutil do corpo; por meio de referências às culturas populares⁸, em especial os pontos cantados do Baião de Princesas e a estrutura ritual encontrada em diversas expressões de canto-dança-batuque⁹ e por meio de *hai kais*, poemas imagéticos e sintéticos (LEMINSKI, 1983).

Valorizar o conhecimento intrínseco ao dançar, cantar, batucar é problematizar as referências intelectuais hegemônicas. É ampliar o campo do conhecimento para o conhecimento sensível e corporal. É perceber que a diversidade impossibilita uma única perspectiva válida. Esta última consideração, exaustivamente discutida nas ciências sociais, especialmente na antropologia, vem se estabelecendo como um conhecimento artístico descolado das ciências humanas, um conhecimento próprio e inovador que, curiosamente, se encontra com as ciências quânticas e epistemologias contemporâneas.

O corpo sensível é nesta experiência um dos caminhos para perfurar a linha abissal e ampliar o olhar da pesquisa de cada mestrando ou doutorando. O corpo humano é também alvo de dominação e controle, desde comportamentos aceitos socialmente, passando pela construção da noção de civilização até a comercialização da medicina e da psicologia. (Carmem Soares¹⁰, Michel Foucault¹¹, Moshe Feldenkrais¹², entre outros). Estimular a sensibilidade corporal por meio da percepção sutil do corpo vibrável e em movimento é aqui uma estratégia propositiva de mudança de perspectiva. O corpo que se percebe apoiado ao chão, em diálogo constante com a gravidade e se movimenta em consonância com a estrutura anatômica contra impulsos, fluências e perspectivas próprias. Criar um estado em que o corpo atento é convocado a criar movimentos expressivos a partir das questões trabalhadas nas pesquisas acadêmicas pode desequilibrar a lógica epistemológica que mantém a continuidade do pensamento abissal. Espera-se que esta experiência sensorial, criativa e coletiva tenha capacidade de estabelecer resistência ativa epistemológica.

⁶ GOMES, Laíza Coelho. "Entre um projeto de pesquisa e a sujeita". Texto resultante do processo analisado neste ensaio e integrante desta publicação.

⁷ BRAGA, Isabel Cristina Alves Pimenta. "Os desdobramentos da percepção do corpo e dos sentidos no processo de criação – a vida em constante paradoxo". Texto resultante do processo analisado neste ensaio e integrante desta publicação.

⁸ “Pensamento moderno ocidental marginalizado ou suprimido por se opor às versões hegemônicas” (SANTOS, 2010, p. 31), ou forma de conhecimento que se faz a revelia das hegemonias, ou ainda, cosmovisão que existe apesar das hegemonias.

⁹ Característica principal da performance na África negra, esta unidade de ação/expressão “batucar-cantar-dançar” foi definida pelo filósofo do Congo Bunseki Fu-Kiau e divulgada no Brasil por Zeca Ligiero. (Ligiero, 2011)

¹⁰ Imagens da educação no corpo. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

¹¹ Na obra “Vigiar e Punir” (Editora Vozes, 2007), Foucault desenvolve a noção de corpo dócil.

¹² Na obra “Consciência pelo Movimento” (Summus, 1979), Feldenkrais apresenta seu método que é uma referência clássica de educação somática e faz uma análise crítica do corpo no contexto sociocultural ocidental.

A proposta aqui analisada considera que este *processocorpo* é parte da pesquisa acadêmica em Arte e a experiência do movimento deve dinamizar o processo de criação do texto no qual o corpo se aquietava. As dúvidas, os receios, as dificuldades ou as conquistas das ideias são represadas nas atividades de escrita de uma dissertação ou tese. Os saberes múltiplos e as diversas referências culturais são parte do modo como acessamos este processo corpo, corpo vivo e culturalmente referenciado com a sabedoria do canto dança batuque, especialmente das religiões de motrizes africanas e no Baião de Princesa¹³ escutado em sua versão poeticamente arranjada pela Barca¹⁴. A polifonia da pesquisa em artes, a subjetividade como parte do conhecimento, as incertezas e instabilidades do conhecimento contemporâneo estão nos cantos da Casa de Fanhi Ashanti,

eu sou bem pequeninha
moro em morro de areia
minha rede balanceia
eu sou pequeninha de mamãe
moro no morro de areia

canta – Euclides (Baião de Princesas, 2002)

153 ■

Cantando Baião de Princesas e ouvindo Paul Zunthor (1993) que aponta a ruptura entre corpo e texto quando a leitura se faz muda, experimentamos a escrita em movimento como um caminho para reconectar as ideias. A performance deu vazão ao movimento do corpo que escrevia. Reformulou os pensamentos, mobilizou estas emoções represadas, esticou a musculatura contida, mobilizou as articulações imobilizadas.

A prática corporal não pautada em modelos formais nem estéticos e que busca a expressividade a partir da sensorialidade do corpo estimulada pelas questões da pesquisa é uma das perspectivas oriundas do lado não dominante da linha abissal. A outra perspectiva parte dos pontos cantados no Baião de Princesas, cantados por encantados, seres desencarnados que cantam ao mesmo tempo em que revelam sua visão de mundo, são pontos simbólicos enraizados num ritual realizado no Maranhão na casa de Fanhi Ashanti¹⁵, coordenado por pai Euclides¹⁶.

O encontro de uma comunidade tradicional com artistas contemporâneos traz o risco e a graça do improviso e da experimentação, a troca e a descoberta de uma terceira via para o fazer musical, onde limites

¹³ “Encantados no mar, nas matas, ilhas, croas, árvores, rios, pedras e serras, formam uma outra geografia maranhense que elimina os limites do espaço físico e mítico. A praia dos Lençóis, a Ilha dos Caranguejos e a pedra de Itacolomi são locais de morada dos encantados onde todo mundo vai passear”, conta Renata Amaral no encarte do CD Baião de Princesas, 2002.

¹⁴ “O CD Baião de Princesas registra o encontro dA Barca com a comunidade da Casa Fanti-Ashanti, cuja cultura há muito documentamos em gravações, fotos e entrevistas, já rendendo o CD Tambor de Mina na Virada pra Mata”. AMARAL, Renata. 2002.

¹⁵ A Tenda São Jorge Jardim de Oeira da Nação Fanti Ashanti popularmente conhecida por Casa Fanti Ashanti é uma casa de tradição Mina que também cultua o candomblé há 25 anos em São Luís do Maranhão.

¹⁶ Pai Euclides (Talabyan), Euclides Menezes Ferreira é o fundador da Casa Fanhi Ashanti e Babalorixá a partir de janeiro de 1958. Para saber um pouco sobre seus conhecimentos acessar <http://fanti-ashanti.blogspot.com.br/> e assistir ao filme NA ROTA DOS ORIXÁS de Renato Barbieri.

como cultura erudita e popular, tradição e contemporaneidade, sagrado e profano, devoção e diversão se desfazem. Estes cantos são melodias e ritmos matrizes da nossa música brasileira, arte contemporânea e atemporal que se une à religião como um caminho de duas mãos onde a arte é ferramenta e veículo para a espiritualidade, e a religião veicula e harmoniza a vocação artística, permitindo aos iniciados exercerem seus talentos de músicos, dançarinos, designers, cantores excelentes que são. (AMARAL, 2002)

O pensamento pós abissal trata do conhecimento e da sociedade, a experiência corporal se faz no sujeito, no corpo de cada um. Será esta uma fenda abissal dentro da gente? Será este um caminho para um entendimento pós abissal de si e das relações? Esta experiência revela alguns sinais que apontam para esta possibilidade. É pouco para estabelecer uma teoria, mas é suficiente para plantar questionamentos e para estimular a perspectiva corporal do movimento das ideias.

As premissas do trabalho estão ancoradas, portanto, na corporeidade e na diversidade do conhecimento. Nesta perspectiva, o *conhecimento corpo* é entendido como processo em que estão envolvidos os saberes sensíveis e as interações entre diferentes modos de conceber o mundo.

■ 154

Uma matéria viva compartilhando experiências com quem nela circule, provendo a todos com uma espécie de manto que aninha sem sufocar. Manto que não acaba nunca de ficar pronto, porque as linhas vão se desgastando, pela força do uso arrebentam, e desanda aquele complexo desenho que ali se inventava em conjunto. Então se começa a amarrar tudo de novo e sempre de um outro jeito, compondo uma nova urdidura singular. (PRECIOSA, 2010, p. 42)

A casa movente

Ao contrário do que eu esperava minha casa não chegou a uma forma estável na maturidade. Desde jovem organizo meus cantos, lugares de dormir e estudar, de alimentos e afetos. Meus vasilhames de comer, meus apetrechos de dormir (BARROS, 2001). Viver muitos anos em lugares alugados e emprestados escondeu minha natureza movediça. Já há dez anos tenho um canto meu: cheguei a um definitivo de lar. Tenho uma casa!!!, mas ao contrário do que eu esperava, minha casa não chegou a uma forma estável.

Não é como uma casa onde o sofá tem seu lugar na sala, define relações e afinidades. Onde a poltrona fica perto da janela, recebendo o sol através do vidro fechado, para clarear o bordado em cores e relevos; para aquecer no sol de inverno. Sofá em frente à televisão com almofadas e controle remoto para o relaxamento de ideias e do corpo.

Em casa, na minha casa, na casa movente, sofás, cadeiras, mesas, quadros, camas, estantes estão em constante deslocamento. A ideia de que eu chegaria a uma estabilidade na forma de minha casa é uma ilusão. Aos cinquenta anos não tenho uma “casa de família” com sala de estar, de jantar, copa, quartos e banheiros. Não tenho uma casa como ensinado na revista com os móveis planejados

numa dinâmica ótima de estar e de ser. Durmo com a cabeça voltada para os pés da cama com desenvoltura. Passo por cima de sapatos e livros ao levantar da cama. Tem inclusive momentos em que tudo está em seu lugar, que seja eterno enquanto dure¹⁷... Minha casa reúne minhas coisas, guarda minhas histórias, mas não me formata. Cadeiras, mesas, panos, almofadas e quadros se movem por vezes harmonicamente e por vezes revelando o caos. Movimentos de vida. Tantas formas possíveis... Colheita.

Fui guiada pela urgência de desestabilizar e dissolver bloqueios, abrir comportas, construir vias, canais, condutos, tuneis para que a minha potência criativa ganhasse fluxo, tivesse por onde correr, e não se tornasse pântano, água parada, má-água. (OLIVEIRA, 2013, p. 14).

Quando olho para o caos me permito simplesmente olhar, contemplar ao invés de me desesperar em emoção e ação. São cada vez mais raras as ações em desespero. Estar no caos é envolvimento e abandono. O caos engole, entra-se no amorfo. Como areia movediça onde o movimento dificulta sair do lugar. Tendência contrária ao chão firme onde o movimento leva ao deslocamento. Imaginei o movimento no caos como me debater em areia movediça, é um contexto que engole e prende a cada movimento. Assim o movimento não é libertador. A não ação é importante enquanto no caos, sem movimento é possível se perceber em emoções e sensações, deixar-se rememorar, pensar e imaginar.

Perceber-se é um estado sensível. Percebo-me no contexto do caos e não em caos interno, no silêncio interno encontro a potência que a vida tem quando nos permitimos. Fruto amadurecido. Ação de colheita em si, ser colhido. O caos não é mais evitado, é parte dos processos, é a condição da potência transformadora. O caos engole e nos exige o silêncio, mas também larga, cospe, abandona. O caos é complexo, não é sempre como areia movediça. Sem a areia, uma vez que o caos não oferece apoio, o movimento é flutuação.

Ao mesmo tempo liberdade e insegurança. Minha casa movente me revela em vida. Por vezes me envergonha por vezes me orgulha. É com a experiência da casa movente que conduzo as descobertas do corpo. Olhar o caos da casa é sentir as emoções próprias, independente das convenções – ou melhor – é conhecer as desconvenções que o viver provoca.

Processos

Juntamente com os processos de realização de uma pesquisa acadêmica, de criação de uma performance e da criação de um texto encarnado por parte dos estudantes que frequentaram as disciplinas, a condução das atividades pelas professoras também se constituiu em processo. Processo que não é um desenvolvimento de um ponto a outro ponto mais elaborado, é uma dinâmica que permite um amadurecimento nas proposições, na percepção dos grupos envolvidos e no entendimento do que é a proposta. Foi fundamental repetir a proposta com grupos diferentes para o amadurecimento do fazer e do pensar sobre este fazer.

¹⁷ Soneto de Fidelidade de Vinícius de Moraes. MORAES, 1960, p. 96.

Os encontros buscavam reativar o estado criativo anterior e avançar na criação da performance e do texto com novas propostas. A experiência no processo convocou a noção de comportamento restaurado de Schechner (LIGIERO, 2012) por meio do qual a cada encontro era possível mergulhar num estado de performance em que a pesquisa acadêmica e a criação corporal, cênica e textual eram mobilizadas e ao mesmo tempo buscavam uma expressão significativa. Cada processo foi iniciado, conduzido e estabilizado em cenas e textos. Digo estabilizado por que considero que o movimento gerado não foi estancado, não chegou a um resultado, mas se estabilizou numa expressão cênica e nos textos de quarenta pós-graduandos. Assim como as professoras, cada estudante que viveu a experiência continuou o processo a seu modo.

Houve quem deixasse ressoar as vibrações da experiência até que se esvaísse. Houve quem encontrou na performance o resultado de sua pesquisa. Houve ainda quem encontrou na performance sua metodologia. Também aconteceu do processo da escrita continuar como proposta do mestrado e do processo da performance ser a pesquisa em si. Um percurso de pesquisa deu uma guinada tão substancial que foi preciso mudar a orientação. Três experiências foram também processos de cura, influenciando na eliminação de sintomas dolorosos, na melhora destes sintomas ou ainda na coexistência de processo de saúde e de processos criativos. Outros processos¹⁸ foram menos significativos e talvez sejam apenas mais uma disciplina, sem memória ou ressonância.

A expressão linear dos textos da pesquisa acadêmica ganha outras dimensões ao ser experienciada em movimento, ocupar um espaço, se organizar no tempo, ser vibração, movimentar o corpo. Os pesquisadores com suas pesquisas em corpo performatizado experimentaram a instabilidade, como zonas de variação contínuas (DELEUZE, 2000, p. 41). Viveram a instabilidade e a multiplicação das dimensões das pesquisas, o que estimula e amplia para o pesquisador as possibilidades de abordagem, entendimento e vínculo com esta pesquisa.

A performance é uma expressão polissêmica da pesquisa oriunda do atra- vessamento pelo e do corpo. Nesta criação o conhecimento e as questões da pesquisa são o tema central. A prática foi provocada em grupo. A sensibilização do corpo e os aspectos rituais e poéticos das culturas populares propuseram outras possibilidades de significação e mesmo de entendimento da reflexão em curso. As conexões entre corpo e escrita geraram a aproximação entre o pesquisador e sua pesquisa.

Reforçou um posicionamento já cultivado por mim de que a escrita não é um mero registro do que se sabe, mas, como o movimento, ela é um espaço de criação em si, espaço que vai nos revelando, enquanto criamos aquilo que aparentemente não se conhecia e que se revela...e que vai sendo conhecido no próprio processo de escrever. Sim, me fortaleceu para investir e deixar as janelas abertas para uma

¹⁸ Dezenove estudantes viveram o processo nas aulas que ministrei, destes, nove declararam a experiência na disciplina como significativa para sua pesquisa; três indicaram ser significativa a experiência durante o processo; uma estudante experimentou pela primeira vez um processo de criação corporal significativo e cinco estudantes não declararam nem indicaram uma importância significativa para o processo realizado.

escrita mais carnal, mais articulada a partir do coração pulsante... Maria Lyra¹⁹

O objetivo central era conectar a pesquisa e o corpo por meio da experiência performativa da pesquisa em andamento. A metodologia foi experimentar o projeto de mestrado por meio da criação de uma performance. Performance é entendida em sua acepção ampla, uma situação de vivência em comunicação. O cotidiano de encontros propunha uma criação corporal, poética e textual por meio de práticas conduzidas de improvisação e criação. Uma das características da performance mais importantes para este trabalho é ser um tipo de cena com qualidade de vida.

Vida que é o contrário da obra pronta para ser consumida, segundo padrões de exploração objetivos utilitários. A existência nos impõe uma incansável produção de valores e alargamentos de espaço de intervenção. E certamente esta será uma viagem atribulada, rumo a equívocos, erros, falhas, perplexidade, aflição, desconforto, descober-ta, espanto e encantamento. (PRECIOSA, 2010, p. 81)

Assim retornamos ao questionamento inicial de romper a ruptura, ou seja, (re)integrar corpo-texto, (re)integrar corpo-saber sensível, (re)integrar corpo-conhe-cimento, (re)integrar pesquisa-pesquisador. Esta busca por uma (re)integração complexa se fez no contexto acadêmico e dentro do curso de pós-graduação. Sendo assim, a relação entre subjetividade e pesquisa acadêmica se colocava com franqueza. É interessante notar que estas questões não eram discutidas nos grupos como ideias ou problemas de pesquisa. As disciplinas foram eminentemente práticas, prática de performar e prática de escrever. As reflexões em roda de conversa tratavam destes processos práticos. Outro modo de trocar conhecimentos em grupo eram as improvisações que estabeleciam relações entre as performances.

Mesmo não fazendo a análise dos processos, os textos criados, as dissertações defendidas e os depoimentos solicitados como devolutiva mostram que as ideias são atravessadas por crenças que muitas vezes não percebemos. Acessar a pesquisa por meio da corporeidade é uma busca por revelar estas crenças que atravessam nossas ideias sem que percebamos. Esta revelação é importante para desestabilizar as ideias que estão enraizadas em crenças que orientam nossas ideias, distorcem nossas perspectivas e muitas vezes não permitem que as dúvidas sejam processadas.

Performatizar a Num-se-Pode foi a oportunidade de desconstruir algumas verdades que estavam sedimentadas em mim, incluindo aquela que emprestei a meu próprio gozo psíquico e que me era especialmente cara: ser livre não apenas como criadora, mas também enquanto mulher. Eu não me reconhecia como um ser enredado em uma teia tão extensa do passado, enrodilhada nos vórtices de dolorosas emoções não codificadas. O medo, entretanto, que sempre havia me impedido de eu me entregar por inteira, e conhecer esta parte essencial do eu feminino que eu havia perdido, e com isso sua própria

¹⁹ Os estudantes foram convidados a responder três questões sobre o processo. Suas respostas contribuíram para a reflexão apresentada neste ensaio. Maria Lyra foi uma mestrandona que respondeu as questões.

autoria criadora e liberdade . Relutava entre ser livre e ser feliz. Inclinando-me, com certo pudor, à felicidade, mesmo a mais efêmera e artilosa, mesmo quando me encontrava diante das imensas e profundas possibilidades libertadoras que me são dadas como oportunidades únicas pela vida. Era preciso deixar-me avassalar pela potência do mito e quedar. Romper a zona de conforto psíquico e suas estáveis estruturas lineares cognitivas, para recuperar algo em mim mesma. Minha autoria corporal, carnal. (OLIVEIRA, 2013, p.12)

Considerar a subjetividade como uma parte integrante e significativa da pesquisa requer atenção e discernimento. Reconhecemos que os procedimentos científicos clássicos que consideram a pesquisa desvinculada do pesquisador alimentam a ruptura entre o corpo e o texto. Entretanto, incorporar a pesquisa nos leva ao risco de ler a pesquisa com as lentes de nossas crenças e nossas referências pessoais. Boaventura de Souza Santos (2010, p. 55) ao convocar a ecologia de saberes e a diversidade epistemológica como uma alternativa ao conhecimento abissal destaca que

Ortega y Gasset [1942] propõem uma distinção radical entre crenças e ideias, entendendo por estas últimas a ciência ou a filosofia. A distinção reside em que as crenças são parte integrante de nossa identidade e subjetividade, enquanto as ideias são algo que nos é exterior. Enquanto as nossas ideias nascem da dúvida e permanecem nela, as nossas crenças nascem da ausência dela.

O cotidiano que vivemos registra em nós uma referência de naturalidade. A educação somática atua nesta perspectiva corporal ao trabalhar a flexibilidade da percepção (BOLSANELLO, 2015). Neste trabalho as sensações habituais podem parecer estranhas e o conhecimento postural pode torná-las inadequadas. Também a psicanálise (COSTA, 2001) e a cultura (CERTAUD, 1998) mostram de modos diferentes como nosso viver nos coloca em um lugar que projetamos como “natural”. É fundamental entender os processos pelos quais naturalizamos as sensações, invisibilizamos as opressões sociais e nos apegamos a nossas crenças como se fossem verdades, criando a noção de normalidade centrada em nós mesmos, especialmente nos trabalhos em que a subjetividade é reconhecida como fonte de conhecimento. A falta de entendimento destas referências individuais distorce o modo como lemos o mundo, e como somos escutados e lidos. É preciso sair deste “território modelado de consensos e estabilidades que venho consumindo este tempo todo, distraidamente, por hábito” (PRECIOSA, 2010, p. 71), nem que seja por alguns instantes. A pesquisa de cada um aponta premissas, paradoxos, modos de operar e compreender o mundo. A experiência proposta nestas disciplinas é uma provocação para que o “mundo” de cada pesquisa seja desvelado e se apresente numa criação cênica e textual.

Desdobramentos

Talvez a descoberta da subjetividade como terceira dimensão, à qual Deleuze (1992, p.115) se refere ao falar de Foucault, seja uma noção básica desta pes-

quisa. Relaciona-se com o Cuidado de Si e à questão “quem sou eu”. Entendida como uma terceira dimensão de sua obra, por Deleuze, subjetivação tem como referências as dimensões de Saber e Poder. Ao pensarmos a experiência na dimensão da subjetivação foucaultiana, colocamos este processo de criação textual por meio da experiência de criação em performance, em relação às dimensões de Saber e Poder. Campo magnético ou campo elétrico em que atrações e repelências constituem posições e movimentos, a subjetivação, as tensões entre os saberes hegemônicos acadêmico e as pesquisas dos mestrandos. Quero dizer que uma das questões mais importantes que este processo levanta é a necessidade das pesquisas se fazerem a partir de uma certa autonomia dos saberes instituídos. Este processo de formação em pós-graduação é *ensinoaprendizagem* em criação.

A estrutura dos cursos de pós-graduação que oferecem disciplinas e estudos referenciais objetivam aprofundar o entendimento do pós-graduando sobre os saberes instituídos para que a pesquisa se faça efetivamente no campo acadêmico. Entretanto, estes processos de criação acadêmica muitas vezes atropelam ou aprisionam as ideias em gestação. A criação de novos saberes exige um descolamento dos enunciados consagrados até para que a compreensão destes enunciados aconteça sem dogmas. Oferecer uma experiência em que estes saberes mobilizados pela pesquisa passem também pelo movimento do corpo e se enuncie em performance parece ser uma possibilidade de descolamento e, portanto, uma possibilidade de criação de novos enunciados e de um posicionamento crítico frente aos saberes referenciais indispensáveis no campo acadêmico.

Tocamos assim, na dimensão do Poder, indissociável do Saber e da Subjetivação, na perspectiva foucaultiana. Tocamos na relação de poder que existe entre as referências de pesquisa, as disciplinas, o orientador e o pós-graduando, com ênfase no mestrando. O modo como o saber se conforma na pesquisa é embebido das referências, das reflexões nas disciplinas e das orientações. Esta é em si a forma acadêmica de pesquisa e a proposta aqui apresentada, que surge do interior do campo acadêmico dentro de uma disciplina, busca uma experiência que permita um abalo nestas forças de poder dos saberes referenciais.

O que me vem agora como o movimento mais transformador, dentro da minha exp., na disciplina foi no que se refere à consciência de minha relação com a pesquisa, e me possibilitou viver uma mudança nesse sentido. Me dei conta que eu não estava inteiramente presente, deixando o processo ser vivo, me transformar, estava me relacionando com a pesquisa como quem já sabe o que vai dizer...e "cumpre"...usando uma metáfora, estava concentrada em cantar o canto, para que ele fosse ouvido, sem viver a transformação real de quem gera um som e é modificado por ele... Maria Lyra²⁰.

A proposta é um abalo a partir da subjetivação da pesquisa, ou seja, a partir de um processo que evidencia o “si” por meio da sensibilização do corpo e da perspectiva simbólica, trazida nesta experiência por meio da poesia sintética dos *hai-kais* e da poesia multidimensional dos pontos cantados. Um abalo que provoca

²⁰ Os estudantes foram convidados a responder três questões sobre o processo. Suas respostas contribuíram para a reflexão apresentada neste ensaio. Maria Lyra e Marcia Souza foram mestrandas que responderam as questões

o descolamento e ao mesmo tempo cria uma outra possibilidade de saber em forma de performance.

As minhas questões eram de invisibilidade e estavam escondidas. Esta revelação ou esse desvelamento de eu mesma, do si mesma, tocaram tensões, nódulos, imaginário, sonhos e foram se desdobrando para as questões da educadora no profissional. Com isso a pesquisa alcança uma práxis de alteridade espaço onde a máscara abriu espaço para a compreensão da não máscara, das invisibilidades sociais, do não lugar onde o homem é o não em si mesmo. Márcia Souza.

A trajetória da pesquisa pelas artes do corpo oferece algumas pistas para analisar a proposta de incorporar a própria pesquisa por meio de uma (re)criação da pesquisa em performance. Os distintos temas, métodos e objetivos dos trabalhos são tratados indistintamente na proposta de criação dos textos elaborados por um atravessamento da pesquisa no corpo do pesquisador. Reconhecem-se nos diferentes processos resistências, estranhamentos, rupturas e deformações. Quando uma pesquisa atravessa o corpo, ela é atravessada pela lógica do desejo e se revela para além de modelos textuais acadêmicos ou mesmo poéticos.

■ 160

E, no ato da pesquisa metódica e da sistematização criteriosa acadêmica, esta source language – nascida do desejo e da autêntica e originária necessidade de propagar-se – deve se render, ao menos em parte, à exigência unitária e à disposição hierárquica das palavras, à concisão redutiva da forma discursiva, à tentativa de reconduzir o diverso ao idêntico, podendo aí recair-se num estado de dead language, no qual uma simbólica rica e articulada é transformada numa lógica pobre, porém comunicante (ANDRADE apud TELLES, 2012, p. 114).

O empobrecimento de transformar uma linguagem “simbólica articulada” numa comunicação por meio de uma “lógica empobrecida” pode ser percebido em outras artes pesquisadas, não é exclusiva das artes do corpo. A experiência de corporar a pesquisa busca uma oportunidade de percebê-la em várias dimensões, num estado de vida, articulada simbolicamente. A criação de um texto neste processo é um estímulo para uma escrita que saia da “lógica empobrecida” e se faça uma escrita simbólica rica, articulada e comunicante.

Referências

AGLAE, Joice e MEIRA, Renata (Orgs). **Encantados e Subjetos: Textos in Performance**. Salvador: Fast Design, 2014.

AMARAL, Renata. Texto do Encarte do CD **Baião de Princesas: casa Fanti Ashanti e a Barca**. São Paulo: Produção fonográfica: CPC-UMES, 2002. Disponível em <http://www.barca.com.br> Acesso: 01 julho 2015.

ANDRADE, Milton. "A pesquisa nas artes do corpo: método, linguagem e intencionalidade". In: TELLES, Narciso (org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: e-papers, 2012, p. 111 - 121.

Baião de Princesas: casa Fanti Ashanti e a Barca. São Paulo: produção fonográfica: CPC-UMES, 2002. Disponível em <http://www.barca.com.br/> Acesso: 01 junho 2015.

BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BOLSANELLO, Débora. "Educação somática: o corpo enquanto experiência". **Motriz**, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CERTAUD, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

COSTA, Ana. **Corpo e Escrita**: relações entre memória e transmissão de experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUSE, Gilles. **Conversações 1972 – 1990** (1990). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DOMENICI, Eloisa. "O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo". **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Matsuo Bashô**: a lágrima do peixe. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

_____ (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2012.

MAFESOLLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2008.

OLIVEIRA, Oliveira, Silvana Maria Santana. **Num-se-pode: espaço de afecto do corpo cênico feminino**. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Arte, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade**. Porto Alegre: Sulina & UFRGS, 2010

SANTOS, Boaventura de Souza e MENESSES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

ZUNTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. (1987). Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Fereira. São Paulo: Companha das Letras, 1993.

Recebido em: 20/12/2016 - Aprovado: em 15/03/2017

Representação e Ética

NARCISO TELLES

RENATO FERRACINI

ANA MARIA DE BULHÕES-CARVALHO

ANDRÉ CARREIRA

■ 162

Narciso Telles é ator, diretor, doutor em Teatro (UNIRIO - 2007), com pós-doutorado em Teatro pela UDESC (2012). É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFU. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Tem estudos, publicações e prática artística na área de Artes/Teatro, com ênfase em Interpretação/Atuação/Improvização; Pedagogia do Teatro e Cena Contemporânea; Artes do Corpo e Educação. Membro do Coletivo Teatro da Margem/Uberlândia-MG. Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), gestão 2015 -2016.

Renato Ferracini é ator, pesquisador, pai, marido, filho (mas neto não mais, infelizmente!). Usa Brincos. Rizomático. Prefere sempre a Esquerda. Crítico. Positivo Vital. Livre, Solto e Careca. Carrega sempre um pouco de amarelo, sol e noite nos bolsos para distribuir gratuitamente. Mesmo já dito o mais importante salienta-se que possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. É professor com credenciamento pleno e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP e ministrou disciplinas em programas de pós-graduação - como professor convidado - na USP, UFPB (especialização), FURB (especialização), Universidade de Évora (Portugal) e Universidade Nova de Lisboa (Portugal).

Ana Maria de Bulhões-Carvalho é pós-doutora em Letras Puc-Rj (2008-2009), doutora em Literatura comparada (UFRJ, 1997), professora Associada (desde 2013) vinculada ao Departamento de Teoria do Teatro, Centro de Letras e Artes, docente permanente Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, do qual é Coordenadora do Mestrado (desde 2015); coordenadora da disciplina Literatura na formação do leitor, para o curso de Licenciatura em Pedagogia a distância (Consórcio CEDERJ-UNIRIO). Fundadora e editora geral do periódico O Percevejo online, desde seu lançamento em papel, em 1993. Membro do Conselho Editorial dos periódicos Morínga (UFPB), Urdimento (UDESC) e do Selo OPSIS (editora UFMG). Pesquisadora do teatro contemporâneo, com publicações sobre teatro musical biográfico e temas relativos à autoficção e alterbiografia, tanto no teatro quanto na Literatura. Líder do grupo de pesquisa do CNPq Dramaturgia, História: gêneros e linguagens (desde 2000).

André Carreira é graduado Licenciatura em Educação Artística (Artes Plásticas) pela Universidade de Brasília (1984) e doutor em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado), e Professor do Mestrado Profissional em Artes (Rede). Professor convidado na Maestría en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad Castilla-La Mancha / Museo Reina Sofia (Espanha); Maestría en Teatro Latinoamericano da Universidad de La República (Uruguai); Universidad del Arte (Havana - Cuba). Pesquisador 1A CNPq, André Carreira também dirige os grupos teatrais Experiência Subterrânea de Florianópolis e Teatro que Roda (Goiânia). É autor dos livros "Teatro de Rua: uma paixão no asfalto" (HUCITEC); "Práticas de Produção Teatral" (UDESC); "Opholdermareoborder" (GTES); organizou os livros: "Meyerhold: experimentalismo e vanguarda" (E-Papers), com Marisa Naspolini; "Nas Fronteiras do Relacional" (Letras Contemporâneas), com Stephan Baumgartel; "Estados: relatos de pesquisa" (UDESC), com Ana Luiza Fortes.

■ RESUMO

Este texto discute a possibilidade de uma ética da representação considerando que toda representação é um dispositivo. Assim abordaremos teatralidades que privilegiam o intercâmbio, o compromisso e a implicação de todos os participantes do acontecimento cênico: atores/performers e espectadores. Pretendemos discutir os sentidos das representações, colocando em questão a sua utilidade, sem opor representações como contraditórias aos critérios de verdade. Pensamos a ética como prática, portanto, o trabalho de criação como ação ética. Nossa abordagem da Ética como ação se relaciona com os processos de criação dos atores, e nos conduz ao questionamento de práticas criativas e à expansão da noção da representação teatral como ação política.

■ PALAVRAS-CAVE

Atuação, cena contemporânea, ética, representação.

■ ABSTRACT

This paper discusses a possibility of an representation's ethics considering that all representation is an artificial device. Our focus is the theatrical experience that explores exchanges, commitment and involvement of all participants of the scenic event: actors / performers and spectators. We intend to discuss the meanings of representations, considering of theater's usefulness, without opposing representations as a contradictory element of truth. We think ethics as practice that is why the session is an opportunity to rethink the researches of the teachers who composes it session. Our view of ethics as action leads us to discuss our creative practices and the notion of theatrical representation as political action.

163 ■

■ KEYWORDS

Acting, contemporary theater, ethics, representation.

Apresentação

Durante um café da manhã em hotel de Blumenau, por ocasião do Festival de Teatro Universitário, André Carreira comentou com Renato Ferracini seu interesse em dar prosseguimento às reflexões inauguradas na mesa temática “Procedimentos de pesquisa em atuação como estratégia de reflexão sobre a cena contemporânea”, da qual participaram junto com Narciso Telles, no VIII congresso da Abrace realizado em Belo Horizonte em 2014, cujo texto resultante foi publicado em livro (COSTAS; ALVARENGA; CERBINO; BRAGA; PEREIRA, 2016, p. 95-104).

Para ampliar a reflexão sobre as questões propostas naquela ocasião, surgiu a ideia de retomar um dos aspectos já abordados, a questão da ética. Pareceu então oportuno ao grupo promover nova mesa temática ao IX Congresso da Abrace de 2016, que tivesse como foco reflexões em torno da Ética, sob cujo enfoque poderiam ser revisitadas as próprias práticas destes artistas professores-pesquisadores. Ana Maria Bulhões, com quem Carreira já vinha colaborando em reflexões sobre os processos de criação e atuação no teatro, interessou-se em participar, não só porque havia presenciado dois espetáculos que envolviam os três pesquisadores mencionados, mas também porque encontrou aí uma ocasião de incluir, no campo da prática artística, a reflexão crítica, demonstrando afinidade com os pressupostos da pesquisa artística trabalhados no artigo anterior. Faltava um texto disparador. O pulo do gato foi encontrado no artigo “Ética e representação”, de José Sanchez, escrito em Medellin em 2012, e publicado na revista “Apuntes de Teatro”, indicação que já estava nos projetos de André Carreira para o grupo de pesquisa da cena ÁHQIS (UDESC).¹ O tema também fora prenunciado nos estudos de Renato Ferracini, sobre práticas de atuação, a partir do pensamento de Espinosa sobre corpo. A tudo isso, nesta proposta, se somaria a leitura de Ana Maria Bulhões dos espetáculos “Potestade” e *Dissolva-se-me*², trabalhos de criação dos artistas envolvidos, respeitando a ideia norteadora de que atuar na cena, na pesquisa e na escrita é prática que se constitui como ética. Firmou-se compromisso entre os participantes, um em relação ao outro e em torno de uma forma de pensar-agir.

■ 164 Ética, Representação e o Outro

A aproximação dos termos Ética e Representação pode parecer contraditória, porque a ética diz respeito a comportamentos humanos na sociedade e na vida e a representação, no sentido mais corrente quando refere à linguagem cênica, é discurso de criação e evoca, portanto, uma realidade que não está verdadeiramente na cena. Dentro desta lógica, ética na cena se referiria a um exercício de ausência. Mas a contraditória aproximação se resolve quando o eixo de articulação desloca-se para a relação entre arte e política. Sobretudo quando os criadores põem o corpo em cena e convidam os participantes do acontecimento cênico a assumirem certo risco, pela relação real dos corpos sobre o cenário com os corpos presentes na sala. Este encontro de corpos supera qualquer ausência sugerida por a cena trazer referência a outro lugar ou o corpo presente estar no lugar do outro.

Pensando com José Sanchez, percebe-se, então, que a diferença de realidades não dispensa a consideração dos meios pelos quais o real é referido. E es-

¹ O artigo é versão matricial do livro de mesmo nome, publicado em 2016.

² Fichas técnicas dos espetáculos:

Espetáculo POTESADE: Autor: Eduardo Pavlovsky; Atuação: Narciso Telles; Direção: André Carreira; Produção: Coletivo Teatro da Margem; Espetáculo vinculado ao Projeto O artista cênico em desalinho Edital Universal MCTI/CNPq Nº 14/2014.

Espetáculo DISSOLVA-SE-ME: Criação: Luis Ferron e Renato Ferracini; Direção e Composição: Luis Ferron; Atuação: Renato Ferracini; Assessoria de Mímese: Raquel Scotti Hirson; Composição Musical: Marcelo Onofri; Acordeão: Edu Guimarães Sanfona; Voz: Carlos Simioni; Poema Final: Gertrude Stein; Coordenação Técnica: Francisco Barganian; Audiovisual e Registro: Alessandro Poeta Soave; Apoio Administrativo: Cristiane Taguchi e Giselle Bastos; Design Gráfico e Fotografia: Arthur Amaral; Assessoria de Comunicação: Marina Franco; Produção Executiva: Luciene Maeno; Assistente de Produção: Luiza Moreira Salles; Coordenação de Produção: Cynthia Margaret; Espetáculo vinculado ao Projeto Fronteira Corpórea: Teatro e Dança Edital Universal MCTI/CNPq Nº 14/2013 e ao Edital Artista Residente da UNICAMP – 1 (2015.1).

ses meios são concretos, presentes, portanto reais: o ator, o corpo do ator e o seu gesto, as palavras que profere, os sentidos que convoca e a reação que provoca no espectador, elementos de um encontro real, que se produz entre corpos, inteligências e sensibilidades. O encontro é real e efetivo, a ação desenvolvida na cena ultrapassa o espaço da ficção e toca um espectador concreto, afetado pelo jogo de representações posto em cena. Sanchez levanta quatro sentidos possíveis para o termo **representar** e cada modo traz conceitos que afetam uma prática correspondente. A classificação proposta, ainda que parte do domínio teatral, expande-se ao campo social e político, podendo, ainda assim, referir ao campo das obras de criação artística. Tem-se então: representar como sinônimo de criar uma dramaturgia ou valer-se de um texto para encenar – no sentido primeiro representar seria pôr em cena, ter um desempenho (*Aufführung*); depois, haveria o sentido representar como exercício de se pôr no lugar do outro, exercício de construção, de mimese, de *mise-en-scène* (*Darstellung*); para abrir o sentido na direção do social, representar seria capacidade de apresentar recursos comuns, no sentido identitário de uma comunidade; até representar no sentido de atuar por delegação de alguém, como deveriam fazer, por exemplo, os políticos eleitos, representantes de seus eleitores (*Vertretung*) (SANCHEZ, 2013, p.180).

Ora, cada espetáculo, em sua proposição, a partir dos elementos que agencia, pode transitar pelos diversos sentidos levantados por Sanchez para o termo representação. Por meio de expedientes variados, que passam das palavras às atitudes do ator, a encenação pode se estender à vida social. O jogo de papéis estabelecido pelos seres reais imaginados postos em cena permite uma série de superposições que provocam nos seus receptores (os espectadores) camadas de reconhecimentos, de identificações, de delegações a ponto de o ator poder extrapolar o sentido mais imediato de sua atuação cênica, o de ser outro e estar como outro no exercício de construção mimética (*Darstellung*) deslizando para o lugar de representante, já em termos políticos, de direitos e de interesses (*Vertrierung*), atravessando o espaço cênico e o tempo da representação para um espaço outro, um tempo outro, transitando entre estes dois termos que em alemão aportam os dois sentidos do termo representação, que marcam suas variações semânticas.

Por aí, pode-se entender que a presença do ator, seu modo de atuar, de oferecer seu corpo e sua voz como instrumentos de passagem para a instauração de sentidos e de estabelecimento de diálogo com o público propõem uma ética. Uma ética derivada de sua atitude cênica. A premissa é de que a cena contemporânea privilegia os intercâmbios, os compromissos, a experiência, e isso determina implicações éticas que dizem respeito a todos os participantes do acontecimento cênico, a saber, os atores/performers e os espectadores. Pela sua diversidade, no contexto da cena contemporânea, os sentidos de representações e seus desdobramentos na formulação de práticas criativas colocam em questão a sua eficácia. Percebe-se a extrema necessidade da reflexão sobre a ética e a representação.

Ética como prática, portanto, trabalho de criação como ação ética. Com isso busca-se aprofundar os pensamentos que vêm orientando as pesquisas artísticas que desenvolvemos, sem desconsiderar a interface entre práticas criativas e pesquisa acadêmica. A abordagem da ética como ação se relaciona com os processos de criação dos atores, e conduz ao questionamento de nossas próprias práticas criativas, bem como à expansão da noção da representação teatral como ação política.

Ética é postura, atitude, conjunto de conceitos que se refletem numa prática. E deste ponto de partida, pensamos nossos processos de criação e de pesquisa. Ética não é quadro normativo a reger relações e processos de criação, isto é, não é sinônimo de moral, de regulação. Para pensar o fazer teatral na atualidade é primordial centrar a atenção na reflexão sobre como agimos eticamente, para podermos entender as práticas como experiências éticas, como um estar no mundo em relação ao outro. A complexidade dos processos culturais com os quais convivemos nos obriga a repensar continuamente a noção de representação que cruza nossas práticas artísticas.

Partindo, como Sanchez, do âmbito teatral, e a partir dele ampliando os sentidos do termo representação, o primeiro aspecto a ressaltar é a ideia de representação para além da dicotomia representação / apresentação. A premissa é de que se todas as nossas práticas sociais são representações, nós sempre representamos frente ao outro e simultaneamente construímos representações do outro como forma de estabelecer trocas. Tanto nos diálogos, quanto nos conflitos, estas duas representações são o elemento chave que organiza as relações.

Ao mesmo tempo é preciso lembrar que toda representação implica em se tratar o outro como objeto, assim, toda representação é, em certa medida, uma domesticação do outro, de tal modo que se possa estabelecer relações com os outros. Nossa espécie representa, e quando representamos, representamos a nós mesmos e ao mundo. No teatro representamos duplamente, pois, atrizes e atores estão sempre representando no plano ficcional e no plano real. A representação cênica, neste caso, passa a se sobrepor às representações sociais e às representações do próprio indivíduo artista. E assim, nós nos incluímos novamente na condição básica de um sujeito frente ao outro, representando.

Mas a representação do outro é problemática e potencializa questões que podem ser articuladas no seio da reflexão sobre o fazer teatral contemporâneo: como representar eticamente? Como pensar as práticas de representação considerando as relações com o outro – o outro espectador e o outro que represento em cena? Faço teatro/danço para o outro? Faço com o outro? Faço comigo e encontro o outro? Represento o outro como imagem, ou a representação que tenho do outro me impulsiona a criar? São questões que, inevitavelmente, nos colocam em uma condição de crise, isto é, em condição de instabilidade frente às práticas que criamos.

As respostas encontradas a esta crise são difíceis, porque insatisfatórias e transitórias, temporárias. Até podemos fazer algumas opções, com vistas a enfrentar essa problemática através da formulação de princípios que normatizem eticamente nosso fazer, mas o que importa são as ações que se definem nos relacionamos com o outro. Por outro lado, se pensar o outro nos coloca em posição instável, esta posição deve ser considerada uma condição sine qua non do fazer artístico que pretenda interferir nos processos da cultura e da política, com o ânimo de modificar as relações. Afinal, não é disso que se trata: buscar realizar experiências artísticas que adquiram significado na cultura?

Abre-se a questão sobre como representar o outro sem ser representativo do outro. A crise em relação à certeza da minha capacidade de representar o outro me permite incorporar o outro no processo de criação, e me colocar como sujeito

em tensão no ato da representação. Neste caso, não mais como porta-voz de um saber organizado, mas como um sujeito que compartilha movimentos em cena em relação a forças e tensões que se dão em relação aos outros. É preciso lembrar que a representação do outro surge de nossa imaginação, é uma fabricação, portanto estamos também presentes como sujeitos na construção de tal representação. Criamos tentando encontrar um espaço com o outro, porque buscamos os nossos espaços. As respostas a esta busca serão lacunares, incompletas como condição. Afirmarmos nossa crise inclui a contraditória opção por ter certeza de que nossas representações serão completamente eficazes.

Por outro lado, é corajoso e prudente ter como certa a ideia de que só a busca da incerteza permite um diálogo com o outro, diálogo que não anule a outridade.

E falar de outridade nos leva à composição. Talvez a certeza na incerteza possa resultar de uma prática de busca de composição com o outro. Composição como sinônimo de inventividade. Essa sinonímia escapa da definição de criação como ‘busca do novo’ e se territorializa como ato prático de potencializar outras formas de composição. Invenção, composição de outras maneiras, que escapem do que já está pronto, dado, estabelecido por relações de poder estáveis. A postura ética está na busca sempre instável de possíveis composições outras, que se intensifiquem e gerem escapes das normas e das relações de poder estabelecidas, que busquem outros processos possíveis de subjetivação coletiva, outras possibilidades de redes afetivas; enfim, não se fala de qualquer composição, mas aquelas em cuja ontogênese se possa gerar aquilo que Espinosa chama de Alegria.

A Alegria de Espinosa promulga uma só coisa: que todas as partes envolvidas na composição de corpos, nos encontros entre-corpos, ampliem a capacidade, sua potência de ação no mundo. Potência ampliada não só das partes da composição, mas do próprio ato. O processo de compor outro corpo coletivo, a partir do encontro de corpos singulares, já deveria buscar gerar Alegria, ou seja, já deveria procurar ampliação de potência no mundo. Uma geração de Alegria pela Alegria de compor. Ora, se falamos de composição, de ontogênese de Alegria no próprio ato prático de composição, isto é, se falamos de processo composicional em Alegria, estamos longe de qualquer estabilidade, de qualquer certeza ou normatividade pré-estabelecida. Nessa ética da Alegria (processual, instável, incerta) uma norma só se cria e se estabelece no ato genético do jogo processual, e só dura nesse tempo poético. O telos composicional poético do ator, em ato de representação, na eterna busca de Alegria, não somente é instável e incerto, mas também temporário. Pode-se pensar numa Zona Autônoma Temporária, uma TAZ, como diz Hakim Bey³.

Outra questão é que essa Ética da Alegria, ou Ética da Inventividade Composicional, além de ser incerta, temporária, instável e, portanto, eternamente em crise, coloca o sujeito ético em estado de transformação de si. Qualquer ato ético, nesse território, comprehende alteração de si e processos de subjetivação em fuga

³ Zona Autônoma Temporária conhecida por sua sigla T.A.Z.(do inglês Temporary Autonomous Zone) é um dos livros mais notórios escritos por Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson) em 1985. Publicado no Brasil pela Editora Conrad e pela Rizoma Editorial, bem como em formato eletrônico pelo Coletivo Sabotagem, o livro original no inglês está registrado como copyleft. No texto disponível em pdf, diz: “Quanto ao futuro, apenas o autônomo pode planejar a autonomia, organizar-se para ela, criá-la. E uma ação conduzida por esforço próprio. O primeiro passo se assemelha a um satori a constatação de que a TAZ começa com um simples ato de percepção”.

de qualquer si estável. Representar o outro deveria transformar a si a partir do outro – não ser o outro, mas representar o outro, nessa proposta, passa a ser a crise de si para possível geração de um outro de si. A ética da Alegria, no ato poético representacional, busca o que Deleuze chama de Devir-Outro.

Assim é que:

O ator De Niro, numa sequência de filme, anda “como” um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém se torna animal a não ser que através de meios e de elementos quaisquer, imita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular. Ninguém se torna cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular. [...] Sim, os devires todos são moleculares: o animal, a flor ou a pedra que nos tornamos são coletividades moleculares, hecceidades, e não formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.66 - 67).

Ou ainda:

Não imitar o cão, mas compor seu organismo com outra coisa, de tal modo que se faça sair, do conjunto assim composto, partículas que serão caninas em função da relação de movimento e repouso, ou da vizinhança molecular nas quais elas entram (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 65 - 66).

Devir-outro continuando a ser o mesmo. Um devir-outro que ocasiona um devir-sensível, um estado-de-arte. E o devir-sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro, continuando a ser o que é (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 229).

Ainda especulando sobre a relação entre ética e representação, pode-se mencionar o pensamento de um mestre do teatro argentino: Eduardo Pavlovsky, ao atentar para a multiplicidade ética envolvida no jogo atorial, menciona que quando trabalhamos com um material ficcional que parte de fatos históricos/documentais, quando a palavra está na figura do repressor, como em sua peça *Potestade*, existe uma fricção entre o ator que apresenta em si uma ética e o personagem, que apresenta a subjetividade dos repressores. Segundo Pavlovsky,

Da estética às vezes descobrimos determinadas linhas de ambiguidade e complexidade de seus problemas. Estética da multiplicidade. No teatro tentamos descobrir a ambiguidade, esta zona incerta do ser humano que precisamos revelar esteticamente. Condenamos sua ética, porém revelamos as transformações desta ambiguidade. Essa é a subjetividade que estamos interessados em

investigar nos personagens da repressão. Percorrer desde a ‘personagem’ o intrincado e complexo mundo dos afetos de pessoas que quebraram a sua ética, precisamente confrontando-a com seu inverso estético. Ética da multiplicidade. (PAVLOVSKY, 2015, p. 85) (tradução nossa)⁴

A ética da multiplicidade pressupõe que a atuação seja ação de colocar/implicar o corpo em cena de forma em que o risco e a tensão tornam-se elementos presentes e vitais. A representação, nessa perspectiva, já contém em si uma ética implícita ou explícita. Implicar o corpo em cena já é em si um ato ético no qual o ator se expõe e desnuda seus próprios estados emocionais.

Para além da composição ou criação de personagens nos quais há uma camada ficcional, as práticas cênicas contemporâneas também implicam o corpo nu. A nudez revela uma ética do corpo. O ato de desnudar-se diante do outro, seja nas relações íntimas, seja nos atos públicos, desvela e revela uma posição do sujeito para si, para o outro e para o mundo. Ao colocar o corpo nu, o artista assume, para si e na relação, o risco da exposição, do jogo erótico e do empoderamento do corpo.

A nudez não expressa uma neutralidade, ao contrário, apresenta uma ética em si. Uma ética erótica do corpo em sua singularidade e em contínua crise, produzindo uma excitação dos sentidos, um ir ao encontro de algo perturbador, excitante e transformador. Pensar as práticas nas artes da cena é um ato ético de como podemos constituir atos eróticos com nossos parceiros / materiais / dispositivos de trabalho. Como criar tensão erótica e provocar a desorientação como potência de instaurar um vazio, um não-saber, um outro-saber prenhe de possibilidades. Tratando de reinventar o ator como ‘um qualquer’, que pela exposição de si possa recuperar o “sentido de fazer teatro hoje. Temos que reinventar outra vez. Criar novos dispositivos que permitam recuperar nossa potência transformadora” (PAVLOVSKY, 2015, p.49) (tradução nossa)⁵.

Potestade e Dissolva-se-me

Os espetáculos selecionados para exame vão permitir uma verificação de como este jogo em torno das possibilidades da representação e atitude ética nela exposta vão se dar efetivamente no teatro de nossos colegas e contemporâneos, pesquisadores criadores da atual cena brasileira. Trata-se de proposta oriunda do meio acadêmico, resultante de pesquisas recentes.

O primeiro exemplo, de “Potestade”, trata da montagem brasileira do texto referido por Eduardo Pavlovsky, na encenação de Narciso Telles e direção de André Carreira (2012). Para evidenciar o ponto de vista do espectador, importante nesta

⁴ No original: Desde la estética a veces descubrimos ciertas líneas de la ambigüedad y de la complejidad de su problemática. Estética de la multiplicidad. En el teatro intentamos descubrir la ambigüedad, esa zona incierta del ser humano que creemos necesario develar estéticamente. Condenamos su ética pero revelamos en cambio su tormentosa ambigüedad. Esa es la subjetividad que nos interesa investigar estéticamente en los personajes de la represión. Recorrer desde el ‘personaje’ el intrincado y complejo mundo de los afectos de personas que han quebrado su ética precisamente confrontándola con su reverso estético. La ética de la multiplicidad (PAVLOVSKY, 2015, p. 85).

⁵ No original: sentido de hacer teatro hoy. Tenemos que reinventarnos otra vez. Crear nuevos dispositivos que permitan recuperar nuestra potencia transformadora (PAVLOVSKY, 2015, p.49).

apresentação, retomo o ensaio de Beth Lopes, publicado na segunda parte de “Cena contemporânea: estudos de encenação e atuação” [em Potestade]. A beleza do texto de Beth Lopes está no fato de guardar o frescor da recepção, em etapas sucessivas de uma espécie de diário que se inicia na “Sexta-feira, oito horas da noite, setembro de 2012” em que ela descreve o que vê ao entrar na sala, seguido de seções propostas por outras datas: a que o “autor diz que a ficção aconteceu”; outra “em que os fatos reais podem ter acontecido”; aquela “em que a filha do personagem é levada embora”; e as duas últimas, aquela “em que o autor conta como o texto ganhou esta versão”; e aquela “em que dei por acabado este texto”. Este cuidado propicia confiança no relato, confiança necessária ao tipo de obra como esta, exemplar para que se compreenda na cena como se dão os sentidos propostos por Sanchez para o termo representação. A peça se refere à repressão na Argentina, mas seu sentido amplia-se para toda uma época que impôs uma lamentável suspensão da Ética como valor humano e social.

O que chama atenção do espectador é que este Homem, sem nome, que ocupa uma cadeira frente ao público, parece muito preocupado em ser rigoroso, geometricamente preciso em relação a sua posição física, a da sua mulher e da sua filha, num determinado momento da história que ele parece querer relatar. “Eu estava sentado aqui (indica uma cadeira direita), Ana Maria, minha mulher, está sentada aqui (indica a esquerda). [...] Mais ou menos a um metro e trinta, um metro e trinta e cinco do vértice da perna esquerda da poltrona, está sentada minha filha Adriana (indica o lugar onde está sentada Adriana com o pé direito)”.



Figura 1. Narciso Telles em Potestade, Casa Yuyachkani, 2016. Fotografia de Mara Leal.

De cara, como bem observa Sara Rojo, no seu artigo sobre “Estética e Imagem em Pavlovsky e Veronese”, “a partitura corporal está inserida no texto dramatúrgico como se fosse parte das falas”, como refere o próprio Pavlovsky que ela cita: “É texto de atuação. É texto do ator Pavlovsky que roubou e multiplicou, deformando-a de seu esboço inicial”, texto que está inserido no prólogo da publicação da peça, escrito pelo próprio autor (2008). Pavlovsky é hábil na manipulação deste discurso, que nesta encenação sofre outra deformação e se transforma de diálogo previsto no original em solilóquio intencionalmente dirigido à plateia. O sujeito que conosco fala sofre e se indigna ao relembrar a perda da menina que chama possessivamente de filha, um presente que ele diz ter ganho – e até aí, o espectador incauto se enternece com o sequestro súbito da menina, por dois homens que invadem sua casa diante de seus olhos e de sua mulher. O homem entra em colapso e o monólogo é, até este ponto, uma tentativa de preciosa rememoração desta cena.



171 ■

Figura 2. Narciso Telles em Potestade, Auditório do IFTM, 2014. Fotografia de Mara Leal.

Mas depois que consegue chegar a esta reconstituição, tudo se transforma: o que vem a seguir é empurrado pra fora por uma memória ambígua que o assola, provocada pela solidão a que se vê reduzido, pela rejeição que percebe na reação dos outros e pela sua própria perda de sentido de realidade. É quase de forma alucinada, no auge de uma crise de autopiedade, que chega ao cerne da questão da origem de Adriana, a filha, e de como ganhou este presente. É irônica a introdução ao relato do que ocorre a este médico da ditadura, anjo do mal e da morte, como indica a Potestade do título: “Você sabe como conheci os pais de Adriana, Tita?”, diz ele à pessoa que tinha ido visitá-lo, alterado do texto original para englobar as pessoas sentadas a sua frente: “Ele tinha um rombo aqui no frontal, era impressionante... dez centímetros...aqui...impressionante!”.

E continua a descrever a cena que horroriza o público com a mesma precisão com que descrevera sua localização na sala. As cenas de horror são descritas com autoelogios do tipo “Belo ofício este de médico, Tita!”. E emoldura a cena: “Estes filhos de mil putas, se não fossem furados a bala na cama, eles é que metiam bala em você”. Então descobre o choro da menina de um ano e meio a dois no quarto ao lado. Retoma: “tantos anos esperando, graças a Deus. Quem vai cuidar de você mais que eu e Ana Maria, que estivemos esperando por você há tantos anos! Peguei a menina e coloquei no carro [...] Ana briu a porta. Ana! Ana! Esta menina é nossa! [...] Eu a ganhei, eu, eu, eu. [...] Não pergunte nada. Nunca mais pergunte nada. Nunca mais.”.

Fecha-se a fala quando se ouve (mais uma vez) tocar o telefone, a que ele atende mesmo sabendo que o telefonema será vão, fato que ele atribui à presença muda da filha. O espectador fora golpeado. Todos os milímetros de compaixão que poderia sentir por um pai amoroso que tem a filha sequestrada volta-se como um raio contra ele mesmo. Que mal é esse que se insinua e seduz? Essa própria figura do mal disfarçado em ser humano representa em todos os sentidos mais cheios as figuras políticas que tivemos que suportar nos tempos da ditadura, cujas histórias as Comissões da verdade ainda põem a nu.

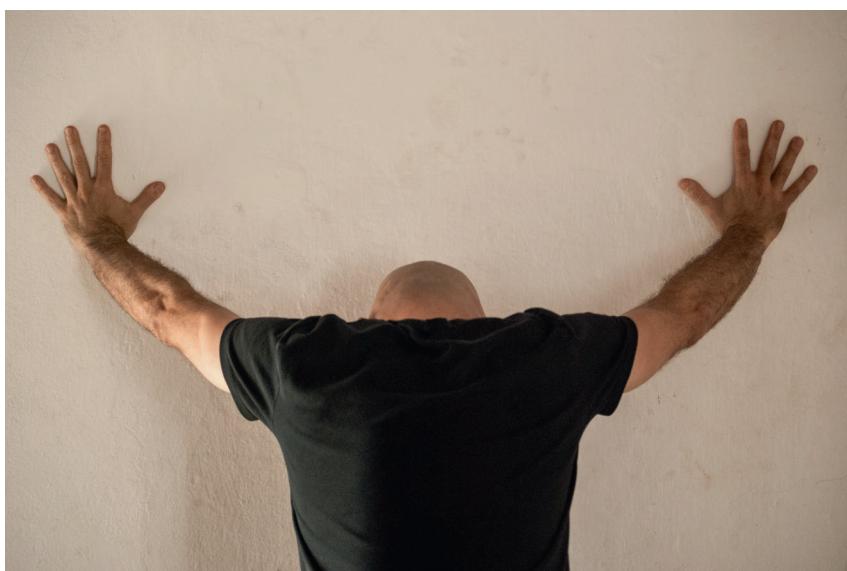


Figura 3. Renato Ferracini em Dissolve-se-me, 2016. Fotografia de Arthur Amaral.

Dialecticamente, passando pelas curvas mais sinuosas da mente e do coração humanos, neste encontro com o outro houve um aprendizado ético, uma experiência que Carolina Muñoz chama de teatro de estupor – aquele que nos envolve e horroriza, nos trai a confiança e indigna: o teatro da ética do estupor, oposto ao sentido positivo do *Vertretung*.

Contrastando com esta experiência de carga política mais evidente, está a experiência estética de *Dissolve-se-me*. Estamos numa das dependências do campus da FURB (Universidade Regional de Blumenau), durante o 26º FITUB (Festival Internacional de Teatro de Blumenau), onde espetáculo é convidado. Renato Ferracini surpreende os espectadores que aguardam na fila para entrar numa sala onde apresentará sua recente criação. Há certo estranhamento de vê-lo ali, do lado de fora, minutos antes do horário, a conversar com as pessoas como se também estivesse aguardando. Você está aqui? Não vai se preparar? Era o que se ouvia. Renato apenas dizia: “claro estou aqui para receber vocês, sejam bem vindos, podem entrar”, já abrindo a porta da sala onde cubos espalhados aleatoriamente aguardavam seus ocupantes. Todos acomodados, os olhos buscam Renato que ainda conversa aqui e ali, e vai passando por entre as pessoas, tocando-as no ombro, como se sentisse a energia, como se a aclamassem. Ele está atento e preciso. De sua fala firme e neutra entende-se “Estou aqui: Triste”. Ele continua a circular, para novamente dizer “Estou aqui: Alegre”, este ser em contato direto com o público não deixa dúvida de que ali ocorrerá uma experiência conjunta, ainda que sobre quem seja ele, parem dúvidas. O que ela representa? Será autoficcional o que propõe? Os movimentos de repente se voltam para as quatro paredes da pequena sala. As pessoas estão posicionadas umas de frente para as outras, às vezes, de costas ou de lado. De costas, ele ausculta as paredes com as palmas das mãos com o mesmo gesto firme, calmo e delicado com que tocara as pessoas. Sua andadura é variável, lenta, rápida, corrida, alternando gestos, ritmos e intensidades. A energia intensifica na sala, cansa um pouco ficar girando a cabeça 360 graus para acompanhar seus volteios. Ele varia alternando as paredes e as pessoas, até acalmar a respiração e repetir as duas frases.

Não se sabe ainda quem seja, mas imagina-se que seja alguém com comportamento nervoso de equilíbrio e ritmos instáveis. Ele oscila lá e cá até que de costas, fala um texto desconexo em que se percebe apenas uma circulação de vida de diferentes pontos de vista referindo-se a seres da natureza. Depois que li a “cola” que me mandou Renato a meu pedido, pude verificar que sim, ele é Ácaro – e pensei numa hibridação do homem que quis voar [“Quando eu estou voando gotículas de gelo vão se formando nas minhas asas”] com os microscópicos seres (30.000 diz o Google) causadores dos mais diversos infortúnios: alergias, preocupações na pequena vida doméstica de cada dia – o que se ouve é uma lona fala construída a partir de uma lógica irracional e solta tipo, “No natural a natureza é artificial / e se é artificial tem uma natureza natural / Roberto, Vilma, Ana, Lucas, Pedro, Natasha, todos sabem disso! / menos o Poste / por que, Por quê, por quê?” [...] a resposta vem na mesma i-lógica que segue linhas de fuga provocadas pela proximidade de palavras e algum sentido, ainda que absurdo, se entre elas se pode estabelecer, em série, significantes sem referentes. A um comando de voz a chamar “Sr. Renato, Sr. Renato”, começa-se a solicitar “tarefas” precisas, que o histrionismo do ator passa a oferecer, mudando a postura corporal, o gesto, a expressão do olhar: “uma Tulipa

azul”, que da primeira vez ele não faz a contento, e a voz corrige: “Não Sr. Renato, isso é uma Borboleta Amarela”.

Não sei explicar porque a partir deste momento instala-se uma emoção mais forte, uma dor que vai se transformando em compaixão: é isso que fazem com os loucos num hospício? Pensei, os medicamentos e os comandos repetidos vão condicionando comportamentos para “socializá-los?” Esse processo os acalma ou os exaspera. Aquele Sr. Renato ali parece alterado. Vira um Monstro assustador, seus traços fisionômicos se contorcem, fazem pensar nos quadros do Francis Bacon e nas distorções a que submete suas figuras retratadas. [Mais pra frente ele mesmo dirá: “Bacon nunca se contentou com a forma absoluta. Ele sempre teve a maestria de manipular a forma formada”]. Ele diz: “Eu tenho em mim a complexidade de nitrogênios”. Faz sentido, a partir do momento em que aceito o louco, tudo vai sendo mais comprehensível e tocante. Então, cabe um discurso deleuzeano sobre a horizontalidade das relações entre seres e coisas, sobre as semelhanças que unem e as individualidades que singularizam: “Juntos significa que estou aqui com vocês e vocês estão comigo...[...] O mais importante é que nesse espaço somos iguais... ou melhor, quase!”

■ 174



Figura 4. Renato Ferracini em Dissolve-se-me, 2016. Fotografia de Arthur Amaral.

Então vem uma parte de interação concreta com o público, que se alterna com exercícios de modulação vocal surpreendentes. E sucessivamente, em ritmos alternados, gestos, comandos e falas, o vetor acumulativo é intensificado até a quebra final: ele ainda está lá de costas, o público se constrange, já bastante mobilizado, nem sei se aplaude ou não, se comprehende ao mesmo tempo que está sendo convidado a sair, já contaminado pela superposição de exercícios de relativização e fragilização humana.

Lembro-me de ter saído muito triste da sala, afetada por ideias e emoções relativas a fenômenos e seres cujo convívio exige mais doação e paciência do que em geral estamos disponíveis a dar.

Sem trazer objetivamente um tema, a composição cênica de Renato/Sr.Renato representou um espaço ao qual não pertenço, apresentou-me um ser que não conheço, mas que em traços reconheço. Saí um pouco melhor dessa experiência. A ética proposta e convocada foi na direção da aproximação humana, da consciência da diferença.

Referências

BEY, Hakim. **TAZ**. Zona Autônoma Temporária. S/d. Publicação sem direito autoral. Disponível em <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf>

COSTAS, Ana Maria Rodriguez; ALVARENGA, Arnaldo; CARBINO, Beatriz; BRAGA, Bya; PEREIRA, Eugênio Tadeu (ORG). **ABRACE Arte Corpo e Pesquisa na Cena: Experiência Expandida**. Belo Horizonte: ABRACE [Gráfica e Editora O Lutador], 2016.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FERRACINI, Renato et alli. ‘Interpretação: reflexões em torno do trabalho de ator’. In: TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 117 – 126.

PAVLOVSKY, Eduardo. **Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo**. Buenos Aires: Topía Editorial, 2015. Livro digital disponível em <https://www.topia.com.ar/sites/default/files/resistir_cholo.pdf>

ROJO, Sara. “Estética e imagem em Pavlovsky e Veronese”. In: TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 175 – 197.

LOPES, Beth. "Potestade: a fala dos anjos e dos monstros". In: TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 147 – 158.

MUNOZ P., Carolina. "Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupor". **Acta lit.** [online]. 2004, n.29, p.69-92. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482004002900005> Acesso: 17 dezembro 2016.

SANCHEZ, José A. **Ética y Representación**. México: Paso de Gato, 2016.

SANCHEZ, José A. "Ética de la representación". **Apuntes de Teatro**. Santiago do Chile, 2016, n. 138, p. 9 – 25. Disponível em <<http://www.revistaapuntes.uc.cl/anteriores.html>> Acesso: 08 outubro 2016.

TELLES, Narciso (org). **Cena Contemporânea Estudos de Encenação e Atuação [Em Potestad]**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

Recebido em: 18/12/2016. Aceito em:05/02/2017.

Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira

BYA BRAGA

STEPHAN BAUMGARTEL

GLAUCIO MACHADO SANTOS

■ 178

Bya Braga é artista cênica. Diretora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa: Artes da cena.

Stephan Baumgartel é professor Associado da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, na linha de pesquisa: Teatro, sociedade e criação cênica.

Gláucio Machado Santos é ator e encenador. Vice-Diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, na linha de pesquisa: Processos educacionais em artes cênicas.

■ RESUMO

Este artigo explora o *locus* acadêmico constituído pelos estudos e pesquisas em artes cênicas, tanto teóricos quanto práticos, no sistema universitário brasileiro. O objetivo principal é descrever como o rigor científico é concebido para as atividades citadas e como ele se diferencia no desenvolvimento dessa produção de conhecimento. Para tanto, as experiências de três pesquisadores de instituições de ensino superior, localizadas em três diferentes regiões do país, serão reunidas a fim de apresentarmos a evolução e de compreendermos a consolidação das ações de investigação inerentes ao nosso trabalho. Estrategicamente, estão agrupados discursos de regiões diversas do Brasil com o intuito de enriquecer os pontos de vista sobre a questão e de criar dissonâncias construtivas para uma devida análise do objeto em sua complexidade. Por fim, nós exploramos o conceito de epistemossifia, sugerido por Núñez de la Paz, assim como o de constelação, elaborado por Adorno e também por Benjamin, com o intuito de entender o que pode ser o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira.

■ PALAVRAS-CAVE

Pesquisa, rigor, artes cênicas, episteme, constelação.

179 ■

■ ABSTRACT

This paper explores the academic locus composed of both theoretical and practical studies and research in the performing arts within the Brazilian university system. The main objective is to describe how scientific rigor is conceived of for the aforementioned activities and how it differs in the development of this knowledge production. Therefore, the experiences of three researchers from higher educational institutions, located in three different regions of the country, will be gathered in order to present the evolution and to understand the consolidation of research activities inherent to our work. Strategically, discourses from assorted regions of Brazil are grouped in order to enrich the points of view on the issue, and to create constructive dissonances for a proper analysis of the subject in its complexity. At last, we explore the concept of epistemosophy, suggested by Núñez de la Paz, as well as the concept of constellation, elaborated by Adorno and also by Benjamin, in order to understand what may be the rigor of the performing arts research in the Brazilian university.

■ KEYWORDS

Research, rigor, performing arts, episteme, constellation.

Aviso

O estado atual de desenvolvimento das pesquisas e a multiplicação de cursos de artes cênicas no sistema de ensino superior brasileiro requerem uma reflexão sobre como a área está produzindo conhecimento e qual a natureza dessa produção frente ao projeto público de universidade do país. Além disso, é necessário que se pense como estão sendo enfrentados os desafios para a ampliação do espaço das artes cênicas no âmbito acadêmico e, para tanto, é essencial o reconhecimento de um rigor científico mais específico. Por esses motivos, acreditamos que tal esforço compõe fundamento para definir e fortalecer nossa posição como pesquisadores que produzem conhecimento para além da noção de entretenimento.

Nesse sentido, o presente texto tenta equilibrar os discursos de três professores de diferentes universidades brasileiras acerca da problemática exposta no título do artigo. São estrategicamente reunidas experiências de diferentes regiões do Brasil a fim de enriquecer os pontos de vista sobre a questão e criar dissonâncias construtivas para a complexificação do tema, como no caso do convite a um pesquisador de origem alemã, mas atuante no Brasil, para compor o conjunto de autores. Por assim dizer, acreditamos ser necessário avisar de antemão que não se trata de uma harmonização de ideias proposta por um grupo que trabalha junto e consolida ações artísticas e acadêmicas articuladas entre si. Trata-se exatamente do ajuntamento de percepções individuais e, por vezes, divergentes advindas de diferentes percursos investigativos que esperamos sejam fecundos para a nossa reflexão.

Dizer sim ou dizer não

Quando falamos de rigor na pesquisa, precisamos elucidar que natureza rigorosa é essa da qual falamos, ou que nostalgia é essa de um tipo de rigor possivelmente associado a um modo de racionalidade científica que, continuamente, coloca em lugar subalterno outras maneiras de conhecer que não estejam diretamente relacionadas ao totalitarismo da produção científica dominante no chamado ocidente. Nosso rigor, ainda que mantenha sua origem etimológica no latim, *rigere*, relacionado ao ato de estar duro com o corpo por causa do inverno, firme, rígido, inflexível, severo, em direção reta para algo e, ainda, um estado frio da natureza, deve ser conceituado e praticado no sentido da flexibilidade, afastando qualquer correlação com dureza ou rigidez.

Partimos da constatação que deve haver “compreensão” e “mistura” para o rigor investigativo das artes cênicas na relação com o “calor”, o “humor”, o “vigor” e o “amor”. Tentamos uma descolonização de saberes que possa incluir o afeto de nossos corpos. Por isso, entendemos que rigor é um conceito que faz sentido só em relação a um contexto, ou seja, no nosso caso, em relação a um projeto poético da cena, que por sua vez não pode existir fora de uma relação com os princípios filosóficos e antropológicos, mas também das realidades socioeconômicas de seu

tempo, sob pena de ser pouco relevante para o grande número de seus espectadores e, por consequência, para a construção de um conhecimento acadêmico nas artes cênicas brasileiras.

Para falar em rigor dificilmente escapamos de dizer “não”. Mas, por outro lado, se visamos uma boa atuação ou performatividade, a historiografia da prática da cena relata que o artista precisa dizer “sim”. Portanto, enfrentamos no campo da pesquisa a recorrência de “nãos” e de diversos “bloqueios”. Tal dinâmica acontece porque estamos lidando com a materialidade do corpo, a semântica do corpo e a própria epistemologia do corpo num movimento que identifica esses polos numa unidade contraditória, provavelmente dialética e irremediavelmente marcados por instabilidades internas. Com isso, advém ainda o problema filosófico de como formular um pensamento transcendental e como formular outro pensamento imanente. Daí a ilustração de nosso bambolê para tentar estimular um caminho sinuoso de alternativas em nosso trabalho, o que implica em flexibilidade mas não é sinônimo de fruixidão na alternância de opções de investigação. Afinal, um corpo frioso não sustenta um bambolê.

Não podemos esquecer que o nosso dilema está inscrito numa prática artística e o modo como queremos resolvê-lo molda a maneira como fazemos uso de nossos meios de linguagem. Apenas a própria prática indica soluções pois não há caminho abstrato para nossas questões: estamos lidando com o corpo e o seu uso poético investigativo.

Então, se pretendemos definir onde e como ancorar nossa ideia de rigor, precisamos aceitar que isso é fruto de decisões, de apostas de investigação que nos levarão para um posterior exercício de retórica. Assim, percebemos que rigor tem a ver com privilegiar e com justificar esses privilégios de certos paradigmas sobre outros, mas também se relaciona com o reconhecimento desse processo de privilegiar. Desse modo, é necessário admitir que excluímos algo e permitir que traços dessa exclusão sejam visíveis e abertos para a discussão pois, caso contrário, rigor se transforma em terror ou ditadura.

O rigor no uso de uma linguagem exige uma consciência meta-lingüística que se evidencia ou se expõe nesse próprio uso. Ser rigoroso nas artes cênicas implica, estranhamente, em aceitar certa obscuridade, sem usar esse reconhecimento como justificativa de imprecisões privadas. Isso leva a aceitar que precisamos nos referenciar em autores que defendam a multiplicidade de caminhos na pesquisa, entre teorias e práticas, sob uma ética democrática que pressupõe reconhecer, abrir, revisar, atualizar e praticar campos de conhecimento diversos.

Devemos assim evitar uma colonização de saberes entre campos de conhecimento, mesmo dentro da própria área chamada “Humanidades”. Precisamos, portanto, denunciar a relação de poder que está por detrás dos processos de validação ou invalidação de propostas e procedimentos de pesquisa. Assim, evidenciamos que toda produção discursiva de natureza epistemológica é uma produção de sentidos implicados em circunstâncias organizacionais e políticas específicas, de interesses diversos, inclusive aqueles que são escusos e nocivos.

A ascensão da intersubjetividade

Infelizmente, permanecemos em meio à labuta com uma idealização de rigor de pesquisa que se relaciona com ideias de purismo e atendimento a expectativas que têm mais sentido dentro do campo das ciências naturais tradicionais. Como possibilidade de fuga, podemos entender o rigor no campo artístico como uma atitude que impõe então uma relação peculiar entre intersubjetividade e singularidade.

Percebemos a intersubjetividade dentro de uma dimensão mimética do fazer artístico. Para tanto, entendemos como *mimesis* não simplesmente um impulso imitativo, mas antes um impulso de mediação poética representacional entre a realidade vivenciada e as reflexões e concepções que criamos dela. Trata-se de uma construção poética (material-corporal) tática que permite referenciar uma maneira específica de estar no mundo. Essa mesma dimensão permite um grau de incerteza ou indefinição da imagem pelo qual se desenvolve a sua singularidade. Ou seja, há um locus retórico ou performativo que articula a ação artística em sua singularidade e sua intersubjetividade.

Essa singularidade intersubjetiva estabelece tensão intrínseca que equivale a uma compreensão prática de como provocar uma criatividade que trabalha com as percepções do mundo e de suas características de tal maneira a deslocar seus eixos de organização interna e mostrar como os seus fundamentos supostamente estáveis podem ser levados em diferentes direções. Criar e investigar um evento cênico é, de fato, esse deslocamento. Dessa forma, pesquisar com rigor implica em criar um evento e abrir um horizonte de ruptura, dentro e a partir de um contexto intersubjetivo. Por isso, o evento será em parte enigmático e em parte inteligível, e mostrará na estrutura da ruptura uma compreensão do contexto em relação ao qual se instala a própria ruptura.

Desse modo, a pesquisa em artes cênicas acontece de fato como uma aventura pensada e corporificada. Afinal, ela é ato criativo que pode apontar para um caminho de descolonização de saberes. O exercício dessa investigação se pauta na existência do próprio pesquisador e sua relação com o mundo, afastando-se de uma atitude calculista, da mensuração operacional, do aspecto elucidativo diante de um fenômeno e do desejo de controle. Dessa maneira, é essencial o aceite da existência de uma relação intersubjetiva do pesquisador consigo mesmo e com o que está ao redor dele em uma rede de conversações infinitas (MATURANA; VARELA, 1995).

O evento, o ato cênico, será sempre um ato simultaneamente performativo e mimético, de caráter referencial ou representacional. Simplesmente afirmar uma emergência do corpo ou da materialidade da cena, postular a performatividade da cena como ruptura não-hermenêutica, com a exigência semântica de que essa cena seja interpretável, é demasiadamente pouco, pois banaliza a ruptura e usa a incerteza intrínseca de qualquer fundamentação por decisão como desculpa barata. *Mimesis* e emergência, representação e performatividade precisam ser rigorosamente negociadas e pensadas uma em relação à outra, elas carecem de entrar em um processo de mediação concreto, que evidencia precisão no andamento, mesmo que não possa mais se apoiar numa origem ou numa finalidade objetiva.

Em artes cênicas, percebemos o exercício da escrita e da teorização como palavra encarnada, como fruto do conhecimento como aventura encantada (SANTOS, 2000). Assim, a constituição retórica da pesquisa em artes cênicas tem que “movimentar, transladar sistemas cujo prospecto não para no texto nem no leitor; operatoriamente, os sentidos que encontro não são reconhecidos por ‘mim’ nem por outros, mas por sua marca sistemática: a única prova de leitura que existe é a qualidade e a resistência da sua sistemática; por outras palavras: o seu funcionamento” (BARTHES, 1996, p. 16). Tal dinâmica aponta para a inexistência de um rigor universal e único de pesquisa em artes cênicas. Postulamos a abertura ao pluralismo de pensamento, entre decisões e escolhas, as quais incluem a coragem de violar o cânone, o colonialismo intelectual, entendendo-se que aquilo alcançado em uma pesquisa são aproximações e conversações.

Intersubjetividade, coletivo e inteligência em Nossa América

Se pensamos dentro e a partir de um contexto intersubjetivo e considerarmos a ideia de uma *epistemologia do sul*, conforme postulação de Boaventura de Sousa Santos, devemos solicitar atenção para uma epistemologia do corpo e do afeto direcionada para a aprendizagem acerca desse mesmo corpo e desse mesmo afeto. Precisamos aprender que existe o Sul para, então, constituir o nosso corpo e o nosso afeto. Sousa Santos (2009, p. 225-268) faz uma análise da ideia de *Nossa América* proposta por José Martí encontrando nela um potencial emancipador através de uma comparação ontológica do *ethos* barroco entendido e elaborado como um arquétipo cultural da subjetividade e da sociabilidade de *Nossa América*. Ainda que o projeto de Martí não tenha se materializado nos anos posteriores à sua publicação, nem nas décadas de 50 a 70 do século XX, quando o seu desenvolvimento como projeto social e político alimentava as lutas significativas dessa época, Sousa Santos apresenta possibilidades de desenvolvimento desse conceito que indicam outras ideias ou manifestos que procuram uma identidade da América Latina.

Uma vez que consideramos esse contexto intersubjetivo no qual se desenvolve a pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira, valorizamos a percepção de Martí, reelaborada por Sousa Santos, na qual é possível perceber um antípoda existente entre a formação do projeto europeu, continuado no Norte da América, e a característica cultural relevante de *Nossa América*. A Europa se estabelece com estados-nações que são compostos por uma só raça, e é esta raça que dará o caráter de identidade à nação. A conservação destas raças, que suportam a concreção das identidades europeias, é a protagonista das lutas e guerras do velho continente. Pelo contrário, em *Nossa América* as mesclas das raças são o nosso potencial, o cruzamento delas, que tem como resultado uma América mestiça, além de descartar a luta entre raças, unifica os povos e cria novas formas de identificação afastadas do pensamento eurocêntrico. Desse jeito, o projeto procura conhecimentos que respondam a esta América mestiça que serão diferentes dos projetos europeus ou estadunidenses.

Por isso, há um potencial na riqueza existente na mestiçagem, pois esta nova cultura, que não tem que lutar por um ideal de limpeza, pelo contrário, valoriza sua mescla complexa, se potencializa numa identidade intrincada e cheia de possibilidades emancipatórias. Quanto a isso, Sousa Santos (2009, p. 95) também reflete

sobre a necessidade de evidenciar na contemporaneidade os elementos não-contemporâneos como sementes de crítica e de resistência, como maneira de abrir e de refratar o monologismo de um pensamento puramente presencial. Assim, ao constituir nosso rigor, procuramos um conhecimento genuíno e representativo, o qual não pode olvidar nossas raízes como povos oprimidos.

Acreditamos que tais características geram uma respectiva inteligência e também um coletivo peculiar que explora o objeto de estudo na prática das artes cênicas tanto quanto o próprio pesquisador. Os diferentes laboratórios experimentais desenvolvidos na universidade brasileira permitiram uma potencialização dessa inteligência de um coletivo que atua sobre o objeto de estudo, seja esse coletivo composto pelos performers que realizam as sugestões de prática cênica, seja ele a plateia que é chamada para as mostras públicas. Tais coletivos auxiliam na composição de uma singularidade intersubjetiva a qual gera uma tensão intrínseca já mencionada neste trabalho. Essas interações vão paulatinamente constituindo compreensões práticas sobre como provocar uma criatividade que trabalha com as percepções do mundo. Especialmente em nossa área, a atuação desses coletivos como exploradores, examinadores ou investigadores do objeto de estudo por vezes se iguala ou até mesmo supera a ação do pesquisador que imaginou o projeto de laboratório. Essa característica é exclusiva em artes cênicas. Daí a necessidade recorrente de trazer a própria cena ao final da investigação para que ela complemente o que foi registrado em texto. Essa cena demonstra o horizonte de ruptura determinado dentro e a partir de um contexto intersubjetivo. Constituindo-se em parte enigmática e em parte inteligível.

Indícios de uma epistemosefia e de algumas constelações

Percebemos que a inspiração para a nossa produção artística na universidade brasileira está vinculada a um rigor determinado por um *ethos* barroco particular, que inclui também a delicadeza e o cuidado, seja de si, seja com o mundo. Assim, pensamos a possibilidade de uma epistemologia que seja íntima do corpo e do afeto, o que poderia gerar uma *epistemosefia* (*episteme* e *sofia*) conforme já indicado pelos pressupostos contidos na coletânea de artigos de Nivia Ivette Núñez de la Paz (2015).

Para nossa *epistemosefia*, acolhemos diversos e divergentes saberes. O saber do *bios* cênico que revela um conhecimento distinto por meio do corpo, uma escrita somática, uma percepção ativada para si e para o entorno, afetado por sua vivência na relação com o ambiente, entre memórias e ausências. Reconhecemos, assim, um corpo que não exclui a *mimesis*, a compreendendo como processo de criação para a apreensão da chamada realidade ou ambiente, em toda a sua complexidade social. Esse corpo vivo não se hierarquiza diante de outro ser ou mesmo diante de um objeto. Com esse corpo e afeto, a *epistemosefia* abriga a investigação do movimento expressivo, revelando manejos criativos de ações na relação com o espaço, produzindo visualidades corporais que nos afetam sensivelmente por meio das imagens dinâmicas e simbólicas reveladas.

Nossa *epistemosefia* do corpo e do afeto pede um rigor delimitado de tal forma que o conhecimento em artes se produz no manejo da compreensão e da transformação do mundo, como uma necessidade para a ação e como um elemen-

to de libertação de si (LUCKESI, 1985).

O rigor de pesquisa vinculado à nossa proposta de uma *epistemosofia* leva em conta que a compreensão é um modo ético de participar ao mesmo tempo em que se investiga, é uma maneira de agir que pressupõe o educar, em uma articulação radical entre teorias e práticas (DEMO, 1992). Esse outro rigor da compreensão também pressupõe a inclusão do processo criativo no ato de pesquisar, não descarta o ato de violação de regras ou a desobediência (FEYERABEND, 1989; 2001). Paul Feyerabend tomou o ato de compreender como um procedimento metodológico. Para ele não existe um método científico universal.

Assim, não existe um rigor universal e único de pesquisa. Em sua epistemologia, ele rejeita regras universais, abrindo-se para um relativismo de pensamento, o que foi motivo de grande crítica na época. Feyerabend fala que a regra metodológica universal, ortodoxa, é para ser violada e que o que se pode alcançar em uma pesquisa são aproximações e não “verdades”.

A *epistemosofia* aqui proposta tem ligação direta com uma das origens da palavra “compreensão”, no latim *praetенere*. Nesse sentido, “compreender” é aprender em conjunto, é criar relações, englobar, integrar, unir, combinar, conjugar e, com isso, qualificar a atitude atentiva e de discernimento do que nos rodeia e de nós mesmos, para apreender o que entrelaça elementos no espaço e no tempo, cultural e historicamente. Assim, nossa *epistemosofia* determina um modo de atenção construído no “entre-dois”, nas relações, no “entre-nós” comunitário. Portanto, os laboratórios de artes cênicas na universidade brasileira vêm apresentando fenômenos complexos de denso sentido existencial e político.

Se retornarmos a Sousa Santos (2009, p. 95) quando ele salienta, a partir de Gadamer, a contribuição dos variados elementos não-contemporâneos no pensamento sobre a contemporaneidade, é interessante notar que ele observa o seguinte: “No contexto de uma constelação de conhecimentos, o potencial analítico desse conceito [da contemporaneidade e do não-contemporâneo] é maximizado, porque passa a ser autorreflexivo, complexo, irregular e aberto à própria variação sociológica”. Assim, na pesquisa em artes cênicas é essencial elaborar uma constelação de conhecimentos, mas não conseguiremos constituí-la adequadamente se nosso pensamento se mantém apenas no aqui e agora. Para Sousa Santos, uma constelação de conhecimentos é sempre a co-existência de diferentes saberes, ou seja, um dialogismo estruturado de determinada maneira no espaço e no tempo. Precisamos, assim, abrir o pensamento conceitual ou artístico para essas duas variantes, o que implica em historicizar e relativizar nosso pensamento no contexto desses tempos e espaços históricos, não apenas no que diz respeito ao seu conteúdo, mas também em respeito à forma de pensar, por isso ele diz: “aberto à própria variação sociológica”. Enfrentamos, portanto, o desafio de discorrer de tal maneira a evidenciar o discurso como processo que expõe a sua variação interna, ou seja, a sua relação com outros tempos e lugares.

Sobre essa abordagem da constelação como maneira de colocar um fenômeno, um objeto ou um conceito numa perspectiva que evidencia suas características intrínsecas em relação ao seu contexto local e temporal, podemos citar também Adorno que – certamente influenciado por Benjamin – afirma: “A constelação ilumina o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório. O modelo para isso é o comportamento da linguagem. Ela [a

constelação] não oferece nenhum mero sistema de signos para as funções do conhecimento. Onde ela se apresenta essencialmente enquanto linguagem e se torna apresentação, ela não define seus conceitos. Ela conquista para eles a sua objetividade por meio da relação na qual ela coloca os conceitos, centrados na coisa." (ADORNO, 2009, p. 141). Podemos dizer que Adorno propõe – e essa proposta é fruto de uma decisão mais do que consequência de uma realidade objetiva – que um objeto artístico deve acumular em seu interior – ou seja, em sua forma e materialidade configurada – as diversas marcas do processo histórico de sua formação. Apenas assim esse mesmo objeto artístico consegue iluminar o momento histórico como abre a combinação numérica do cadeado de um cofre-forte. Nesse sentido, ele complementa: "O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em seu interior. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunda o conceito que ele gostaria de rachar, esperando que ele subitamente se abra, mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica." (ADORNO, 2009, p.142). Ou seja, a performance precisa realizar esse processo, ou não pode reclamar relevância para si. A performance necessita consolidar uma dimensão hermenêutica para sobrepujar o risco de não sobreviver ao momento de sua apresentação, pois não poderá causar impacto intersubjetivo. Não terá rigor conceitual, por mais que possuísse um rigor físico performativo.

Propomos, então, um rigor que exclui uma concepção da cena ou da performatividade como um ato exclusivamente no aqui e agora, que não quer expressar signos, não quer dizer significados e ideias, mas apenas evocar estados energéticos e cumplicidades afetivas entre artistas e espectadores. Afirmamos uma ideia de realização cênica como evento que tenta reorganizar criticamente, por meio de uma intervenção dupla – tanto energética quanto semântica – as estruturas de sentimento e epistemologias de conhecimento que lhe são contemporâneos e extemporâneos. O rigor que propomos implica numa capacidade de reorganizar, profanar o que é sagrado ou sacramentado, relacionar não apenas formalmente, mas dialeticamente o que está separado. Além disso, nosso rigor visa expor os mecanismos de exclusão e fortalecer a presença dos reprimidos e excluídos do discurso na própria constelação artística que vai sustentar esse discurso.

Por fim, uma sugestão prática

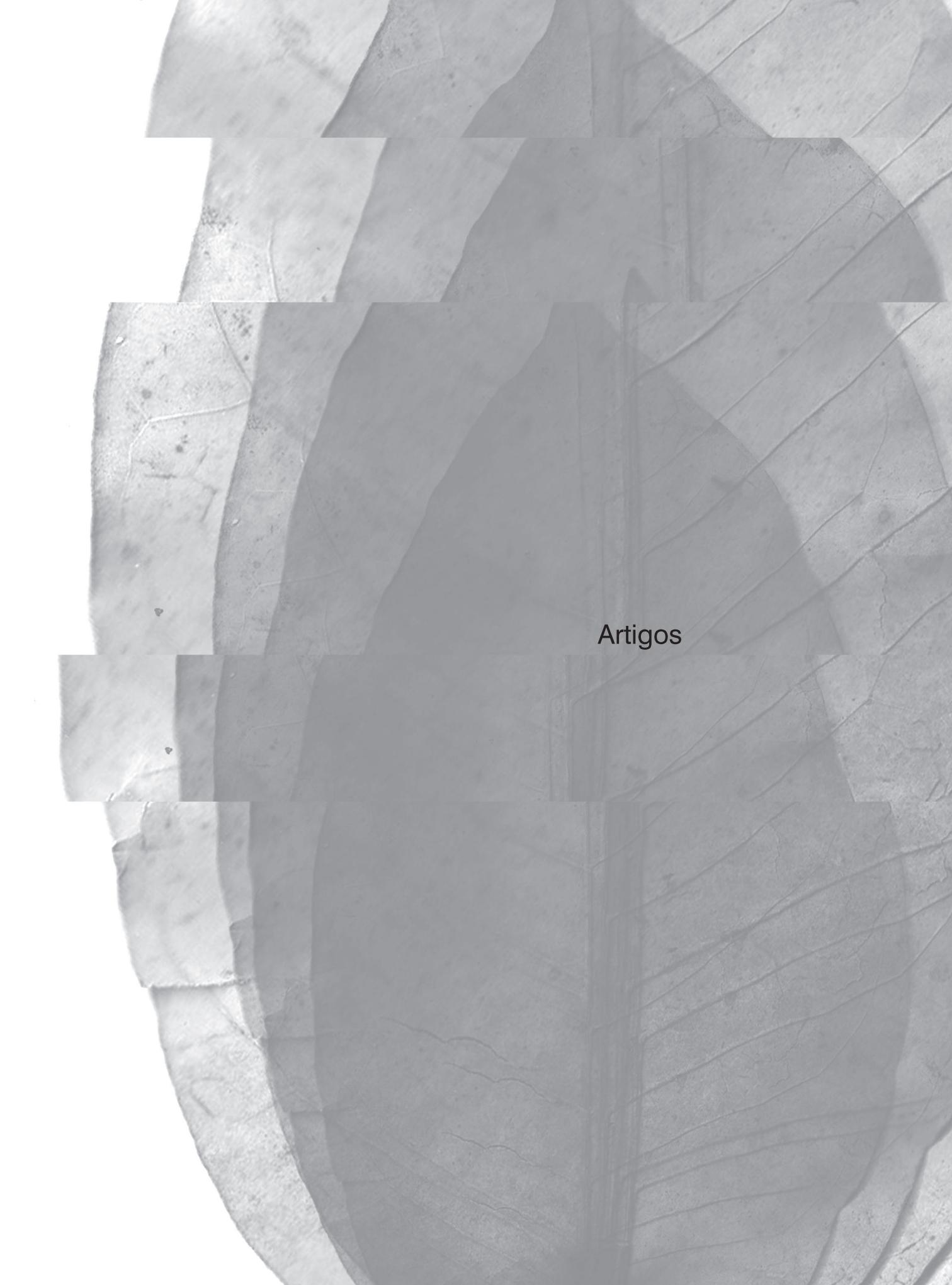
Resta-nos indicar que o leitor arrume um bambolê e experimente no corpo a desenvoltura de nossa espistemosofia e de nossas constelações. Que tenha um bom rebolado!

Referências

- ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. São Paulo: Zahar, 2009.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- DEMO, Pedro. Formação de professores básicos. **Em Aberto**, Brasília, ano 12, nº 54, p.23-42, abr-jun, 1992.FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- _____. **Diálogos sobre o conhecimento**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LUCKESI, Cipriano C. Avaliação educacional escolar: para além do autoritarismo. **Revista da Educação**. AEC, nº 60, 1985.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: bases biológicas do entendimento humano. Campinas: Workshopsy, 1995.
- NÚÑEZ DE LA PAZ, Nivia Ivette. **Epistemosofiendo**: Histórias, Contextos, Teologias, Experiências, Cotidianos (org.). São Leopoldo: Karywa, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. **Una epistemología del sur**: la reinvenCIÓN del conocimiento y la emancipación social. México: Siglo XXI Editores, 2009.

187 ■

Recebido em: 21/12/2016 – Aprovado em: 15/03/2017



Artigos

Exploração tímbrica em composição para timpanos solo

CESAR TRALDI

■ 190

Cesar Traldi é bacharel em percussão pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Posteriormente, sob a orientação do Prof. Dr. Jônatas Manzolli, realizou, na mesma instituição, sua pesquisa de mestrado focada no estudo do processo interacional do intérprete com meios tecnológicos e pesquisa de doutorado sobre linguagem contemporânea para percussão e dispositivos eletrônicos em tempo real.

Como solista, tem se destacado nacionalmente através de suas atuações frente a algumas das principais orquestras do país, além de apresentações e recitais solo em diversos Estados brasileiros. Internacionalemente estão apresentações na Croácia, Eslovênia, Dinamarca, Estados Unidos, México, Portugal, Espanha e Cuba.

Foi premiado em importantes concursos como Furnas Geração Musical, V Concurso Petrobras Pró Música para Jovens Solistas, CCLA de Música Instrumental para Jovens, finalista do programa Prelúdio (TV Cultura) e escolhido como destaque do I Festival Internacional de Música da Unicamp.

Como pesquisador, já participou como palestrante e debatedor em mesas redondas de alguns dos principais encontros científicos do Brasil. Entre suas publicações encontram-se trabalhos sobre novas posturas interpretativas na performance de obras para instrumentos de percussão com interação com dispositivos tecnológicos em tempo real, trabalhos esses já apresentados e publicados na França, Espanha, Portugal, além de inúmeros eventos nacionais.

Atualmente, forma com o percussionista Cleber Campos, o Duo Paticumpá. É professor de percussão, pesquisador do Núcleo de Música e Tecnologia e Diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

■ RESUMO

Apesar de ser o instrumento de percussão mais utilizado no repertório orquestral, os tímpanos foram pouco explorados como instrumento solista até a metade do século XX. A evolução na construção e performance dos tímpanos e o surgimento de novas correntes composicionais no século XX tornaram possível explorações sonoras inovadoras nesse instrumento. Nesse artigo apresentamos uma composição para tímpanos solo onde a exploração tímbrica foi utilizada como principal elemento composicional. As possibilidades aqui descritas demonstram o grande potencial sonoro desse instrumento e a importância da pesquisa sonora no processo composicional para instrumentos de percussão.

■ PALAVRAS-CAVE

Tímpano, exploração tímbrica, técnica estendida.

■ ABSTRACT

Despite being the most used percussion instrument in the orchestral repertoire, the timpani were little explored as a solo instrument until the mid-twentieth century. Developments in the construction and performance of the timpani and the emergence of new compositional movements in the twentieth century made possible innovative sound holdings in this instrument. In this paper, we present a timpani solo composition where timbre exploration was used as the main compositional element. The possibilities described here demonstrate the great sound potential of this instrument and the importance of sound research in the compositional process for percussion instruments.

191 ■

■ KEYWORDS

Tímpano, timbre exploration, extended technique.

Introdução

Ao longo dos anos os tímpanos têm passado por diversas melhorias e modificações em sua construção, principalmente no que se refere ao sistema de mudanças de afinação. Hashimoto (2003) apresenta um histórico da introdução dos tímpanos na música orquestral ocidental e comenta que:

Os tímpanos do século XVIII eram afináveis, porém com um tamanho reduzido oriundo de seu anterior uso militar no dorso de cavalos. As extensões e trocas de afinação eram limitadas. Da mesma forma que os metais, o tímpano teve seu tamanho aumentado e muitos experimentos mecânicos foram realizados para melhorar a performance do timpanista (HASHIMOTO, 2003, p. 14).

Atualmente sistemas extremamente sofisticados possibilitam aos timpanistas mudanças de afinações praticamente instantâneas. Somado a isso, ao longo dos anos, o tradicional uso de dois timpanos, decorrentes da utilização inicialmente militar, foi sendo expandido. Atualmente, as orquestras normalmente possuem jogos de cinco timpanos de tamanhos diferentes que possibilitam a ampliação da tessitura e a utilização de passagens rápidas entre um maior número de notas distintas. Essa evolução na construção e performance dos timpanos tem sido amplamente utilizada no repertório orquestral, e no século XX, a utilização dos timpanos como instrumento solista tornou-se uma realidade.

Segundo Landry (2012):

Com o aparecimento dos primeiros concertos para Tímpanos (Sonatina para Dois Tímpanos e Orquestra de Alexandre Tcherepnin, bem como o Concerto de Werner Tharichen para Tímpanos e Orquestra, ambos compostos em 1954, e o Concerto de Robert Parris para Cinco Tímpanos e Orquestra, estreado em 1958) a ideia do timpano como um instrumento solo independente tornou-se mais que uma realidade (LANDRY, 2012, p.17-18) (tradução nossa)¹.

Assim, o objetivo desse artigo é descrever o processo composicional da obra Shuriken (2015)² onde utilizamos como principal elemento composicional a exploração tímbrica desse instrumento. A metodologia utilizada na composição foi a realização de oficinas de experimentação. Ou seja, o compositor, que também é percussionista, realizou uma série de experimentos tímbricos para selecionar aqueles que seriam utilizados na composição. Essas explorações tímbricas ocorreram de quatro maneiras³:

- 1) utilização de técnicas estendidas;
- 2) utilização de diferentes tipos de baquetas;
- 3) utilização de diferentes regiões de toque; e,
- 4) exploração do sistema de mudança de afinação do instrumento.

Apesar de ser um termo cada vez mais utilizado no meio musical e amplamente explorado principalmente no repertório para instrumentos de percussão, técnica estendida ainda causa dúvidas para alguns instrumentistas. Assim, “pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI; FERRAZ, 2012, p. 01).

¹No original: With the appearance of the first timpani concerti (Alexander Tcherepnin's Sonatina for Two Timpani and Orchestra as well as Werner Tharichen's Concerto for Timpani and Orchestra, both composed in 1954, and Robert Parris's Concerto for Five Kettledrums and Orchestra, premiered in 1958) the idea of the timpani as a standalone solo instrument became more of a reality.

²Partitura completa disponível em: http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Shuriken_0.pdf

³Algumas técnicas de exploração tímbrica utilizadas foram criadas pelo compositor e outras já foram utilizadas em outras obras ou instrumentos por outros compositores.

As técnicas estendidas têm sido utilizadas de forma ampla na composição e performance musical desde meados do século XX. Neste período, podemos considerar alguns fatores, que apesar de não serem os únicos nem excludentes entre si, como responsáveis pela busca por ampliações na forma de tocar os instrumentos tais como: a consideração do timbre como elemento estrutural do discurso musical; proposições de obras musicais que se aproximem das outras artes como a instalação, o happening, as performances cênicas, entre outras; desenvolvimento tecnológico que propicia o surgimento do live-electronics; cooperação entre instrumentistas e compositores (TOFFOLI, 2010, p. 1280).

Apresentamos a seguir uma breve reflexão sobre o timbre como principal elemento composicional de uma obra, em seguida trechos da composição *Shuriken* com a descrição das explorações tímblicas realizadas e finalizamos refletindo que o procedimento composicional foi eficaz e que o conteúdo apresentado nesse artigo pode auxiliar outros compositores na escrita e exploração tímbrica dos tímpanos, assim como intérpretes interessados na performance dessa obra ou de outras que utilizem elementos musicais similares.

Tímbre como principal elemento composicional

A composição no século XX foi marcada pelo abandono do sistema tonal e pelo surgimento de novos sistemas compostoriais explorando diferentes características musicais/sonoras. “Apesar dos compositores românticos terem feito, em suas músicas, amplo uso dos recursos tímblicos - como foi o caso de Berlioz - apenas no século XX, tornou-se possível a sua concretização enquanto matéria-prima fundamental de uma obra” (NASCIMENTO, 2005, p. 313).

Para Chaib (2007) “com o desenvolvimento das técnicas de composição musical decorrentes no século XX, o fenômeno físico do som foi, indubitavelmente, um dos elementos mais estudados e analisados por compositores e pesquisadores” (CHAIB, 2007, p. 32). Assim, alguns compositores passaram a valorizar a exploração tímbrica dos instrumentos deixando muitas vezes as alturas em segundo plano. Segundo Nascimento (2005):

Durante o século XX ocorreram inúmeras experimentações no campo musical que resultaram em rupturas com a tradição clássica de composição. Dentre as diversas concepções erigidas neste período, estão: a priorização do timbre enquanto elemento fundamental na estruturação musical; e a importância capital outorgada ao uso sistemático de diferentes transformações das texturas possibilitando, a partir de mudanças interlineares e espaciais do tecido musical, a delinear formal das obras (NASCIMENTO, 2005, p. 312).

É nesse contexto que os instrumentos de percussão passam a atrair mais a atenção dos compositores. Surgem nesse período as primeiras obras para percussão solo e grupos formados apenas por instrumentos de percussão. Somado a isso ocorre uma grande evolução na construção e performance desses instrumentos.

Segundo Chaib (2007):

Para uma compreensão elementar desta ideia podemos afirmar que este método de composição musical pressupõe uma melodia não construída por alturas diferentes, mas sim por sons diversos. Ocorrerá uma transformação tímbrica de uma mesma nota, acorde, motivo, período ou frase, passando por diferentes instrumentos, apresentando-se com distintas sonoridades e transformando-se em uma melodia de timbres (CHAIB, 2007, p. 32).

Assim, na obra *Shuriken* para timpanos solo, aqui apresentada, apesar desse instrumento de percussão possuir alturas definidas, o elemento principal na construção musical da obra foi a exploração tímbrica. As afinações indicadas foram experimentadas durante as oficinas e escolhidas por valorizarem as sonoridades exploradas. Na próxima seção apresentamos trechos da composição que exemplificam as sonoridades exploradas.

Exploração Tímbrica em Shuriken

■ 194

Apesar de algumas tentativas de padronização da escrita musical durante o século XX, a grande diversidade de linguagens e explorações sonoras desse período tornou impossível a criação de um código único utilizado por todos os compositores.

Diferentemente de outros atributos do som musical, tais como altura, volume e duração, o timbre não pode ser associado a apenas uma dimensão física, não podendo ser especificado quantitativamente pelo sistema tradicional de notação musical como são o volume e a altura, descritos a partir de escalonamentos entre fraco-forte e de gamas de alturas. Isto torna mais complexa sua utilização numa composição musical, já que além de especificações de instrumentação, o timbre só pode ser especificado no sistema de notação musical tradicional a partir de instruções relacionadas a outros atributos (combinações de alturas; indicações de intensidade como forte, crescendo, que induzem o intérprete a uma variação do timbre), ou por instruções verbais que traduzem muitas vezes aspectos psicológicos (LOUREIRO e PAULA, 2006, p. 58).

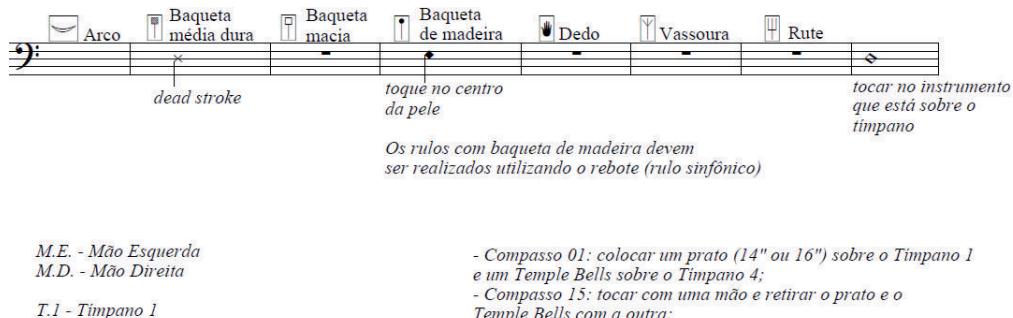
Dessa forma, uma parte extremamente importante das composições musicais com exploração de novas sonoridades é a bula⁴. A Figura 1 apresenta a bula da obra *Shuriken*, onde podemos observar a indicação de diferentes baquetas que deverão ser utilizadas pelo intérprete; são elas: arco⁵, baqueta de timpano média dura, baqueta de timpano macia, baqueta de timpano de madeira, dedos, vassoura e rute.

⁴Bula: Explicações referentes às anotações que não fazem parte da escrita musical tradicional e informações complementares de montagem, técnicas, instrumental, etc.

⁵Apesar de atualmente existirem arcos específicos para a utilização em instrumentos de percussão, normalmente são utilizados arcos de contrabaixo.

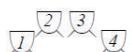
Assim como os timpanos, as baquetas utilizadas para tocar esses instrumentos sofreram modificações durante os séculos, baquetas duras são normalmente utilizadas para trechos rápidos, onde necessita-se de maior precisão rítmica, e baquetas macias para trechos lentos e fortes. Assim, atualmente o conjunto de baquetas de um timpanista é formado por aproximadamente sete pares de baqueta, um par de pontas de madeira e outros seis pares envolvidos com feltro de diferentes intensidades proporcionando diferentes níveis de dureza. De maneira geral, as partituras não possuem indicação de baquetas para os timpanistas e é o próprio intérprete que escolhe, pela sua experiência, a mais adequada para cada trecho musical.

Optamos por indicar as baquetas que deverão ser utilizadas justamente para explorar o timbre de cada uma delas. Se deixássemos para o intérprete decidir as baquetas, provavelmente as opções não seriam idênticas à escolhida pelo compositor e isso iria interferir nos resultados sonoros da obra. Além disso, o intérprete é requisitado a tocar com os dedos, um arco e dois tipos de baquetas que não são comumente utilizadas nos timpanos (vassoura e rute).



M.E. - Mão Esquerda
M.D. - Mão Direita

T.1 - Timpano 1
T.2 - Timpano 2
T.3 - Timpano 3
T.4 - Timpano 4



- Compasso 01: colocar um prato (14" ou 16") sobre o Timpano 1 e um Temple Bells sobre o Timpano 4;
- Compasso 15: tocar com uma mão e retirar o prato e o Temple Bells com a outra;
- Compasso 94: tocar com uma mão e colocar o Temple Bells no Timpano 4;
- Compasso 100: tocar com uma mão e retirar o Temple Bells com a outra;
- Compassos 129 e 130: tocar com uma mão e colocar o prato sobre o Timpano 02.

Figura 1. Bula anexa à partitura da obra *Shuriken*. Figura do autor.

Chaib (2007), ao falar da exploração de diferentes baquetas no vibrafone, aponta algumas questões que também se aplicam aos timpanos:

Quando tocamos o vibrafone com baquetas, arcos ou dedos, extraímos do instrumento certos tipos de sonoridades que possuem algumas características semelhantes e outras distintas. As características sonoras distintas ocorrerão pelo modo de ataque e artefato com o qual o instrumento é manipulado. Isso acarretará incidências diversas de harmônicos, o que valorizará para mais ou para menos a nota fundamental. As características sonoras semelhantes existirão por se tratar do mesmo instrumento. Ou seja, mesmo utilizando baquetas, arcos ou dedos, conseguimos identificar que o instrumento executado é um vibrafone, pois o seu timbre permanece o mesmo. O que muda é a sonoridade do timbre, o seu colorido sonoro (CHAIB, 2007, p. 35).

Outra indicação importante na bula é a realização do dead stroke, técnica muito comum em instrumentos de percussão onde o intérprete utiliza a própria baqueta para abafar a ressonância do instrumento mantendo o contato da baqueta com a pele após o toque.

..."Dead stroke", em que a ponta da baqueta é deixada na pele do tambor depois do toque. Isto produz um som agudo que inclui uma breve subida no tom seguido por um decaimento rápido no volume (LANDRY, 2012, p.22) (tradução nossa)⁶.

A Figura 2 apresenta um trecho da composição onde são criados dois motivos rítmicos contrastantes pela utilização ou não do dead stroke. A frase rítmica tocada em dead stroke e repetida a cada dois compassos busca gerar a sensação da existência de um ostinato rítmico durante todo o trecho, como se o intérprete estivesse tocando ao mesmo tempo a frase principal e um acompanhamento rítmico. Assim, a intenção foi levar o público a ouvir o ostinato mentalmente mesmo nos compassos onde ele não está sendo realizado.

O efeito *dead stroke* simula nos tímpanos uma sonoridade mais próxima de pequenos tambores com pouca ressonância.

The musical score consists of three staves of music for a single instrument. The first staff begins at measure 39, the second at 44, and the third at 48. Each staff contains a sixteenth-note pattern. In measure 39, there is a死 (dead stroke) instruction above the notes. In measure 42, there is a死 instruction above the notes, followed by a dynamic ff. In measure 45, there is a死 instruction above the notes, followed by a dynamic p.

Figura 2. Trecho referente aos compassos 39 a 53 da obra Shuriken onde podemos observar a utilização do dead stroke. Figura do autor.

Para o trecho onde são utilizadas as baquetas de madeira, existem duas informações extras na bula (Figura 1): 1) uma forma de cabeça de nota diferente para indicar o toque na região central do instrumento e 2) que os rulos com essa baqueta devem ser realizados com rebote (rulo sinfônico).

Tradicionalmente os tímpanos são tocados em uma região da pele entre o centro e a borda do instrumento. Quando o instrumento é tocado na borda são valorizados os harmônicos e ouvimos pouco a fundamental do som, já na região central a valorização sonora é da nota fundamental com poucos harmônicos audíveis. Essa região tradicional de toque entre essas duas regiões é justamente para buscar uma sonoridade equilibrada entre a nota fundamental e os harmônicos. Assim, a indicação de toques na região central do instrumento é justamente para explorar uma

⁶No original: "Dead-stroke", in which the head of the mallet is left on the head of the drum after striking. This produces a sharp sound that includes a brief rise in pitch followed by a rapid decay in volume.

sonoridade mais “seca”, sem harmônicos e com a nota fundamental muito presente. Na composição *Eight pieces for timpani*, o compositor norte-americano Elliot Carter utiliza diferentes regiões de toque no instrumento.

Segundo Landry (2012):

Tocando perto do centro da pele irá produzir um som seco, articulado que não é muito agradável ao ouvido. Por outro lado, tocando perto do aro vai criar um som com mais frequências, o tom será mais agudo e cheio de altos harmônicos (LANDRY, 2012, p.22) (tradução nossa)⁷.

A utilização de rebotes no rulo também é uma técnica tradicionalmente não utilizada nos tímpanos. Por possuírem muita ressonância, não é necessária a realização de muitos toques consecutivos nos tímpanos para termos a sensação de um som prolongado, assim, os rulos são sempre realizados com toques intercalados entre as duas mãos do intérprete. A realização do rulo sinfônico nos tímpanos, comumente utilizado nas caixas, com baquetas de madeira geram uma sonoridade mais “agressiva” e “áspera” tornando mais perceptível a grande quantidade de notas sendo realizadas e com menos efeito de prolongamento sonoro.

197 ■

Figura 3. Trecho referente aos compassos 61 a 68 da obra *Shuriken* onde podemos observar a utilização de toques no centro da pele e de rulos sinfônicos. Figura do autor

Entre as informações presentes na bula (Figura 1) também está a indicação de uma numeração dos tímpanos: “1” para o mais grave e “4” para o mais agudo, e as abreviações para mão esquerda e direita. Essas informações são importantes, pois em alguns trechos da obra é necessário indicar em qual tímpano determinada nota será realizada (uma vez que a tessitura dos tímpanos permite que dois ou mais deles possam realizar as mesmas notas) e também para a indicação de quais baquetas segurar em cada mão em determinado trecho da composição.

A Figura 4 apresenta os compassos finais onde elementos de toda a composição são retomados. Como pode ser observado no compasso 101, é indicado para o intérprete segurar duas baquetas macias de tímpanos na mão esquerda e realizar um rulo que irá durar até o final da obra. Apesar da utilização de mais de uma baqueta na mesma mão ser comum em alguns instrumentos de percussão, principalmente nos de teclado (marimba, vibrafone, etc.), nos tímpanos essa não é uma técnica comumente empregada. Esse rulo serve como uma espécie de pedal

⁷No original: Playing near the center of the head will produce a dry, articulate sound that is not terribly pleasing to the ear. Conversely, playing near the rim of the drum will create a sound with more ring, yet the tone will be thin-sounding and full of high overtones.

para as frases que a mão direita irá realizar com diferentes baquetas: compasso 106 com o dedo, compasso 110 com baqueta média dura, compasso 116 com baqueta de madeira, compasso 119 com rute e vassoura e compasso 127 novamente com o dedo.

Figura 4. Trecho final referente aos compassos 97 a 132 da obra *Shuriken*. Figura do autor.

No compasso 123 da Figura 4 podemos observar a realização de um glissando e a indicação de sua realização no timpano 4 (T.4). Assim, essas cinco notas cromáticas serão realizadas no mesmo timpano e a mudança das alturas será realizada através do sistema de mudança de afinação (pedal) do instrumento. Como o pedal do instrumento é acionando com a nota ainda soando, podemos ouvir uma mudança microtonal até a próxima nota indicada. Segundo Landry (2012) em:

Uma composição de Walford Davies de 1914 apresenta o primeiro uso de glissando no timpano, em que o timpanista desliza gradualmente de uma nota para a outra. Esta técnica tornou-se mais famosa com Béla Bartók em sua Música para Cordas, Percussão e Celesta (1937) (LANDRY, 2012, p.17) (tradução nossa)⁸.

Também podemos observar a realização de glissandos no timpano 1, onde está sendo realizado o rulo “pedal” com a mão esquerda, nos trechos onde a mão direita não está tocando (compassos: 104, 105, 108, 109, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 125, 126, 129 e 130). Durante a realização desses glissandos o intérprete irá realizar as mudanças de baquetas na mão direita.

⁸No original: A composition from 1914 by Walford Davies shows the first use of glissandi on the timpani, in which the timpanist gradually slides from one pitch to another. This technique would later be made more famous by Béla Bartók in his Music for Strings, Percussion, and Celesta (1937).

As últimas informações presentes na bula (Figura 1) são as indicações de momentos onde devem ser colocados ou retirados instrumentos de percussão (prato e temple bell) sobre determinados timpanos. Nesses trechos a performance é realizada nesses instrumentos fazendo com que os timpanos ressoem por simpatia.

A Figura 5 apresenta os primeiros 16 compassos da composição. Como pode ser observado na bula (Figura 1), a obra é iniciada com um prato sobre o timpano 1 e um temple bell sobre o timpano 4. Assim, as indicações de tocar com arco no timpano 4, nos compassos 1, 4 e 10, são realizadas no temple bell, que está sobre o timpano e as indicações no timpano 1, compassos 7 e 13, são realizadas no prato, que está sobre o respectivo timpano.

As notas realizadas no temple bell e no prato (com arco) são longas, em tempo livre e com indicação de deixar soar. No compasso seguinte a essas notas são realizados glissandos nos timpanos, ou seja, o intérprete irá mudar a afinação do timpano que está soando por simpatia⁹. Assim, o som fundamental do instrumento (prato ou temple bell) se mantém, entretanto, a sonoridade que ocorre por simpatia no timpano é alterada. A intenção é simular uma mudança dos harmônicos de um som depois dele ser tocado, efeito parecido com os realizados por meios eletrônicos.

No compasso 13 o prato é tocado sobre o timpano 1 com baquetas de timpanos e durante um rulo é realizado glissandos rápidos com o pedal do timpano.

Figura 5. Os 16 primeiros compassos da obra *Shuriken*. Figura do autor.

Reflexões

A exploração do timbre foi um dos principais focos composicionais do século XX tornando possível o surgimento de obras solo para instrumentos de percussão sem altura definida. O timpano é o instrumento de percussão mais utilizado no repertório orquestral, entretanto, sua limitação melódica e harmônica sempre o colocou em um segundo plano composicional, limitado a pequenos trechos solo no repertório orquestral. Entretanto,

⁹Soar por simpatia: quando um instrumento soa por simpatia com o som gerado em outro instrumento. Normalmente ocorre quando os instrumentos estão afinados na mesma nota. Em *Shuriken* a simpatia ocorre pelo contato do temple bell ou prato com a pele do timpano.

por volta de 1950, obras para timpanos solo tornaram-se mais populares, graças, em parte, a uma consciência crescente da capacidade solista dos timpanos. Os timpanistas de grandes orquestras sinfônicas, como Cloyd Duff (Cleveland Orchestra), Saul Goodman (New York Philharmonic), Fred Hinger (Philadelphia Orchestra), e Vic Firth (Boston Symphony) difundiram esta ideia de timpanos solista tocando com conjuntos. Suas contribuições para promover o timpano como um instrumento solista são tão valiosas como a dos compositores cuja música eles executaram (LANDRY, 2012, p.18) (tradução nossa)¹⁰.

Na obra *Shuriken*, apresentada nesse artigo, utilizamos a exploração tímbrica como elemento fundamental para compor uma obra solo para timpanos. Através de oficinas de composição, testamos diferentes possibilidades de exploração tímbrica e apresentamos as que foram selecionadas através da descrição da bula e de trechos da composição.

As contribuições deste trabalho foram: 1) a composição de uma obra solo para timpanos; e, 2) a descrição dos procedimentos composicionais utilizados, nesse artigo, que pode auxiliar outros compositores na escrita e exploração tímbrica dos timpanos, além de intérpretes na performance dessa e de outras obras para timpanos com exploração tímbrica.

Esse trabalho faz parte do projeto de pesquisa *Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance* desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Referências

CHAIB, Fernando. **Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López.** Aveiro - Portugal, 2007, 157 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Aveiro, 2007.

HASHIMOTO, Fernando A. de A. **Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil.** Campinas, 2003. V, 144 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes – UNICAMP, 2003.

LANDRY, Bernard. **The New Solo Timpanist: An analysis of selected compositions from the 20th century featuring the timpanist.** Dissertação (Mestrado) - Indiana University of Pennsylvania, 2012. Disponível em: <http://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Landry_-_THE_NEW_SOLO_TIMPANIST_-_AN_ANALYSIS_OF_SELECTED_COMPOSITIONS_FROM_THE_20TH_CENTURY_FEATURING_THE_TIMPANIST.pdf>. Acesso: 13 julho 2016.

¹⁰No original: By the 1950's solo timpani music had become more popular, thanks in part to a growing awareness of the soloistic capacity of the timpani. The timpanists of major symphony orchestras such as Cloyd Duff (Cleveland Orchestra), Saul Goodman (New York Philharmonic), Fred Hinger (Philadelphia Orchestra), and Vic Firth (Boston Symphony), epitomized this idea of soloistic timpani playing within the ensemble. Their contributions to promoting the timpani as a solo instrument are just as valuable as the composers whose music they performed.

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. **Timbre de um instrumento musical...** Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.57-81

NASCIMENTO, Darlan Alves do. **Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: Um estudo Analítico e comparativo de “La Mer” e “Amazonas”.** In: Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, 15. 2005, Rio de Janeiro. Anais... 2005, pg. 311–317.

PADOVANI, Henrique e FERRAZ, Silvio. **Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance.** [S.l.], v. 11, n. 2, dez. 2012. ISSN 2317-6776. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/21752/12804>>. Acesso: 15 fevereiro 2016.

TOFFOLO, Rael Bertarelli G. **Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical.** In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20. Anais.... Florianópolis, 2010, p. 1280-1285.

Recebido em: 14/07/2016 - Aprovado em: 07/ 04/2017

201 ■

“Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”: a música do Brasil no fim do século XIX e início do século XX

SILVANO FERNANDES BAIA

■ 202

Silvano Fernandes Baia é doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2010), mestre em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (2005) e bacharel em Música com habilitação em violão pela mesma instituição (2001). Realizou estágio de pós-doutorado no Department of Spanish, Portuguese e Latin American Studies – King’s College London (2014/2015). É professor no Curso de Música e no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Autor do livro A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX.

■ RESUMO

Este texto apresenta a transcrição adaptada para artigo de uma palestra proferida a alunos do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. A palestra expôs uma visão panorâmica da música no Brasil do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX, em especial nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O artigo identifica quatro vertentes compostacionais, abrangendo desde uma linha mais afinada ao romantismo europeu até os compositores/intérpretes populares não letRADos musicalmente que começaram a registrar suas invenções após a chegada da gravação mecânica ao Brasil, em 1902. Também localiza os primórdios do nacionalismo na música erudita brasileira, situa o surgimento da corrente do nacionalismo musical no fim dos anos 1920 como uma escola composicional que foi hegemônica até meados dos anos 1960, além de observar a relação dos músicos com o Estado a partir da ditadura de Getúlio Vargas. Enfim, analisa o caráter autoritário do projeto do nacionalismo musical para concluir com a observação de seu aspecto conservador ao cumprir um papel de resistência às técnicas compostacionais surgidas na primeira metade do século XX.

■ PALAVRAS-CAVE

Música brasileira; Nacionalismo musical; História da música brasileira

■ ABSTRACT

This text presents a transcription adapted for paper of a lecture for Music college students at Federal University of Uberlândia. The lecture presented a panoramic view of the music in Brazil between the late 19th Century and the first decades of the 20th Century, especially in the cities of Rio de Janeiro e São Paulo. Four major compositional lines are identified, ranging from those more aligned with European romanticism up until the composers/performers who are musically non-literate, whose inventions started being registered only after the arrival of mechanical recording in Brazil in 1902. The study herein indicates the beginnings of nationalism in Brazilian classical music and the emergence of the stream of musical nationalism in the late 1920's, as a compositional school that was hegemonic until the mid-1960's. It also takes into account the relation between musicians and the State of former president Getúlio Vargas's dictatorship. It analyses the authoritarian character of the nationalist musical project and in conclusion, refers to its conservative aspect, seeing that it played a role of resistance to new compositional techniques that emerged in the first half of the twentieth century.

■ KEYWORDS

Brazilian music; Musical nationalism; History of Brazilian Music

Introdução

O texto a seguir é a transcrição, com adaptações e ajustes, de palestra proferida em 26 de junho de 2014 no evento “Tributo a Guerra-Peixe: 100 anos de nascimento”, promovido pelo curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e coordenado pela professora Flávia Botelho. Embora eu sempre priorize a escrita de artigos e sua subsequente transformação em palestras, desta vez me ocorreu realizar o caminho oposto. Tal decisão foi orientada pela ideia de que o discurso pensado para as circunstâncias da palestra teria um caráter mais direto, claro e didático; não porque é simplista, mas porque, na interação com o público – neste caso, estudantes de graus diferentes –, a linguagem se constrói de maneira mais leve. Também em palestras ocorrem improvisos que resultam em boas composições; e é nesse sentido que apresento este registro textual.

Palestra

Nesta palestra, vou tratar da situação da música no Brasil no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, com especial atenção à corrente do nacionalismo musical. Uma vez que falar, em 30 minutos, de meio século de produção musical é tarefa difícil – ainda mais com a escuta de exemplos musicais –, naturalmente, serei muito esquemático; e esquemas são sempre simplificações. A realidade é mais rica do que os modelos; mas estes têm sua utilidade, ainda que sejam reduções ou simplificações de uma realidade mais complexa. Assim, eu gostaria que tais reduções fossem tomadas apenas como um modelo para que possamos entender o panorama geral do período.

Para começar, falarei de uma questão mais geral que atravessa todas as discussões sobre a música no Brasil; depois, comentarei a situação da música nas duas primeiras décadas do século XX e um pouco do que era o Brasil nesse momento histórico, que é algo que também precisa ser pensado para entender o contexto em que ocorria a música da qual vamos tratar. A seguir, vou abordar o projeto do nacionalismo musical e sua relação muito forte com o Estado, que sempre esteve presente na música brasileira. Por último, farei uma consideração sobre romanticismo e nacionalismo nesse repertório.

Eu gostaria de iniciar com uma proposição da autora Elizabeth Travassos, que é o parágrafo de abertura do seu livro *Modernismo e música brasileira* (2000, p.7):

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no

campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história.

O que a autora está dizendo é que existe uma dicotomia que está sempre presente nos debates sobre a música no Brasil – música em geral, sem adjetivos. Quando ela afirma que essas linhas de força “se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história”, podemos pensar, por exemplo, nas décadas de 1930 e 1960. “A alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio”. É claro: ela fala em “modelos europeus” porque está se referindo ao modernismo do começo do século XX; porém, se pensarmos no século XX como um todo – especialmente após a Segunda Guerra Mundial –, teremos de incluir, também, modelos anglo-americanos, uma vez que é marcante a influência do blues, do rock e do jazz nas músicas populares do mundo ocidental. Na formulação de Travassos, teríamos, então, modelos internacionais ou um caminho nacional por um lado e, por outro, a questão do erudito e do popular. Visto que no Brasil a formação de uma música erudita esteve, por muito tempo, pautada pela discussão do nacionalismo – com a proposição de criar uma música erudita inspirada na música popular –, o popular foi sempre vinculado ao erudito. Assim, é difícil pensar na história da música erudita no Brasil sem discutir a questão do popular. Por isso, tais questões – o nacional/internacional e o erudito/popular – estão sempre presentes.

Eu gosto muito dessa formulação, mas penso que poderia ser ainda mais bem elaborada; parece-me que há uma terceira linha de força que poderíamos incluir aí, que é a questão da modernidade e da tradição. Essa questão da relação entre modernidade e tradição traz a discussão acerca do “novo” e “original”, ou o “autêntico” e o “tradicional”, polêmica que, em nossos dias, apresenta-se em discursos a favor do “samba autêntico” ou do “sertanejo de raiz”, por exemplo. Em vários gêneros e momentos da música brasileira, apareceu essa tensão entre o que é “novo” e o que seria “autêntico”, “tradicional”, de “raiz”.

Além dessa outra linha de força – para usar a expressão de Travassos –, penso que há mais uma questão que se entrelaça com essas três linhas, que é a relação entre o mercado de bens culturais e a produção artística; relação esta por vezes vista de uma forma simplista como relação comercial: música “comercial” em contraposição à música “artística”. Vejo isso como absolutamente simplista. Parece-me que há um falso debate. Mas essa discussão em torno do papel do mercado está sempre presente.¹ E, aqui, é preciso também observar, com atenção, o papel do Estado. Muitos daqueles que veiculam os discursos contra o mercado – que condenam os que vão ao mercado por supostamente virarem as costas para a produção artística – não vão ao mercado, mas vão ao Estado, de pires na mão. Se olharmos ao longo do século XX, a produção da chamada música artística no Brasil esteve, muitas vezes, dependente de certo “mecenato moderno”, o Estado como mecenas, como financiador da produção cultural; e essa romaria dos músicos atrás do financiamento público ao longo do século XX e no início do XXI foi – e é – ecumônica: participaram eruditos e populares. Basta pensar na Lei Rouanet.

¹ BAIA. Silvano Fernandes. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: EDUFU, 2015, p.34.

Um setor da MPB – entendida no sentido restrito que o termo tem nos estudos da música popular – sempre foi muito beneficiado pelo financiamento estatal. O que podemos notar é que outro setor da produção musical, frequentemente criticado como “comercial” pelos campeões da verba pública – como o axé e o sertanejo –, parece ter, também, aprendido os caminhos das benesses do Estado, aumentando, assim, o ecumenismo dessas práticas.

Estas são questões gerais recorrentes nos debates em torno da música no Brasil, à exceção deste último tópico que apresentei, sobre o qual muito pouca gente gosta de falar. Segundo Travassos (2000, p.7), “essas linhas de força tensionam o entendimento da música e projetam-se nos livros que contam sua história”. A questão que se coloca é se são os estudiosos que estão olhando para o passado e vendo esses problemas, ou se isso esteve – e se ainda está – de fato na realidade. Creio que ambas as alternativas se aplicam. O ideário nacionalista e as propostas estéticas para uma música artística brasileira eram temáticas presentes; os músicos eram conscientes disso e tinham de se posicionarem perante elas. Vemos isso nos relatos e nos projetos; são discussões que eram presentes na época que estamos analisando. Então, não tem como evitar isso. É quase como se nós estivéssemos “condenados” – vamos dizer assim – a discutir essas questões do popular e do erudito, do nacional e do estrangeiro. Mas se temos que discuti-las do ponto de vista histórico, já é hora de superá-las; uma coisa é olhar o passado e ver essas discussões, outra coisa é querer perpetuá-las no presente.

Entretanto, essas discussões estão de fato presentes até hoje; vemos a reprodução desses discursos nos debates sobre o que é feito hoje, sobre a produção contemporânea. Então, é algo que me parece que ainda não foi totalmente solucionado.

Vou tratar um pouco agora da música na virada do século XX – final do século XIX, começo do século XX. Serei bastante esquemático e espero que se entenda isso apenas como um modelo. Penso que existiam quatro grandes vertentes nesse momento, final do século XIX até o início da década de 1920, tendo em vista a produção musical como um todo. No plano dito erudito, havia duas vertentes. Existia uma vertente mais “europeizante”, compositores que trabalhavam com uma estética praticamente europeia, que não tinham a preocupação de fazer música brasileira. Exemplo disso são Leopoldo Miguez (1850–1902) e Henrique Oswald (1852–1931), compositores importantes do período. Leopoldo Miguez morre no início do século XX, enquanto Henrique Oswald segue como um dos grandes compositores vindos do período anterior.

Entretanto, existiam outros que, além de ser também “europeizantes”, em certo sentido, tinham, em parte de sua produção, uma preocupação com uma linguagem brasileira; ou seja, com a invenção de uma música que fosse erudita, artística e brasileira. É o caso de Alberto Nepomuceno (1864–1920) e Alexandre Levy (1864–1892), que curiosamente nasceram no mesmo ano.

Assim, esquematicamente, havia uma vertente mais “europeizante”, termo que estou utilizando na falta de outro melhor, e outra que foram – podemos dizer – os primeiros nacionalistas, os precursores do nacionalismo na música erudita brasileira, a exemplo de Alberto Nepomuceno, que viveu até 1920. Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga (1868–1945) eram os grandes músicos da velha geração no começo do século XX, personagens do Instituto Nacional de Música do

Rio de Janeiro.

Existia outra vertente: aquele “meio de campo” que sempre temos dificuldade em definir e de posicionar entre o erudito e o popular. Não quero rotular essa vertente de “popular”, mas o campo erudito também não a aceitava como “erudita”. Era uma espécie de “popular letrado” – vamos chamar assim; músicos que dominavam a cultura musical da tradição europeia, liam e escreviam partituras. Exemplos disso são Ernesto Nazareth (1863–1934) e Francisca Edwiges Gonzaga (1847–1935); com Patápio Silva (1880–1907) e Anacleto de Medeiros (1866–1907), compunham esse campo de uma música que chamamos de popular, mas que não era tão popular assim. É uma música escrita, para salões, teatros ou bandas; uma música letrada, culta, embora o erudito não a reconhecesse como pertencente ao seu campo. Talvez porque não fosse europeizante – era uma música bem brasileira, daí seu sentido de popular; talvez porque não estivesse tão diretamente conectada com a tradição da música europeia.

Existia ainda uma música “não letrada”. Do ponto de vista do conhecimento histórico, esse não letrado é o maior problema, dada a falta de fontes sonoras; os músicos não escreviam suas criações em partituras. Essa produção só pôde ser registrada e ter circulação mais ampla com o advento da gravação mecânica, a partir de 1902. Para esses autores, que eram não letrados não só em música mas na maioria das vezes também na língua portuguesa ou seja, eram analfabetos na escrita e na leitura musical e literária, foi fantástico o surgimento da gravação, porque permitiu que uma produção que se perdia, que era de tradição oral, pudesse ser registrada e começasse a circular e, enfim, ganhasse uma vida independente da presença do compositor/intérprete.² O que acontecia nesse domínio antes do século XX não está bem documentado; sabemos que existia, mas não está registrado, porque não está escrito nem gravado.

Consideremos o *Trio em sol menor, opus 9*, de Henrique Oswald, como exemplo.³ Sem fazer julgamento estético, ou considerações do tipo se é bonito ou não é, a obra apresenta uma linguagem muito próxima do romantismo europeu, que é uma constante em sua obra. No caso de Alberto Nepomuceno, podemos encontrar tanto uma linguagem mais europeizante quanto composições que buscavam uma sonoridade brasileira, como em *Alvorada na serra*, 1º movimento da Série Brasileira – como o nome já indica –, que tem uma preocupação evidente de ser brasileira, que se manifesta no tema do sapo-cururu, embora seja uma música com estruturação dentro da tradição europeia. A série tem quatro movimentos, mas não se apresenta como sinfonia. O autor chama de Série Brasileira, e os nomes dos movimentos são: I – *Alvorada na serra*, II – *Intermédio*, III – *Festa na rede*, IV – *Batuque*. Outro exemplo nesta vertente seria o compositor Alexandre Levy. O caso mais emblemático da tendência que chamei aqui – apenas para efeito desta classificação esquemática – de “popular letrado” é o de Ernesto Nazareth. É surpreendente ele não ter sido reconhecido e mesmo incorporado no campo erudito de sua época.

² Esta proposição está inspirada na leitura de O Século da Canção, de Luiz Tatit (2004, p. 33-35). Segundo o autor, “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música popular brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular”.

³ Na palestra, foram apresentados trechos musicais dos seguintes autores e obras: 1) Henrique Oswald, *Trio em sol menor Opus 9 – I Allegro moderato*; 2) Alberto Nepomuceno, *Quarteto em Bm – I Allegro* e *Série Brasileira – I Alvorada na Serra*; 3) Alexandre Levy, *Allegro Appasionato* e *Tango Brasileiro*; 4) Ernesto Nazareth: *Improviso e Odeon*; 5) Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos): *Pelo telefone*.

Quando ouvimos exemplos da produção de Levy e Nazareth, fica muito difícil entender – apenas do ponto de vista da estruturação musical – por que um foi considerado compositor erudito e o outro, um músico popular.

Ressalto que aquilo que estou chamado de “não letrado” se refere àquela produção musical que não teria se fixado sem a existência dos recursos de gravação sonora. “Pelo telefone” é uma música de 1917. Esse processo vem de antes, mas essa música é emblemática – um ícone na historiografia da música popular no Brasil, talvez até de maneira exagerada – porque teria sido criado numa roda da qual teriam participado outros personagens: Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e Mauro de Almeida, segundo Almirante (1963, p. 22). Seria uma invenção coletiva que Donga registrou no nome dele e gravou. Houve uma longa discussão. Foi uma história polêmica. Mas, se não tivesse sido gravada, aquela coisa que eles fizeram, provavelmente teria se perdido como se perdeu irremediavelmente aquilo que se fazia no fim do século XIX.

Até aqui, mostrei quatro vertentes. E seria possível pensar o seguinte: “Mas isso é só música carioca e paulista!”. De fato, foi só o que se comentou até agora. Então, precisamos pensar um pouco no Brasil da virada do século e do começo do século XX. Era o período da Primeira República, que foi do golpe de estado que instaurou a República, em 1889, até 1930, com outro golpe, que levou Getúlio Vargas ao poder. Foi um período de democracia restrita, com muitas limitações. O Brasil era um país fortemente rural; a economia era de base agrária. Não era um país industrializado. Para se ter uma ideia, o Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1900, tinha 811.443 habitantes, era uma cidade apenas um pouco maior do que a Uberlândia de hoje. São Paulo, tinha 239.820 habitantes, era menor que Uberaba hoje, em termos populacionais, embora estivesse crescendo rapidamente. Ou seja, equivaleriam a cidades de porte médio hoje. Em média, as cidades brasileiras em 1900 tinham de 20 mil a 50 mil habitantes, com poucas exceções; depois de Rio e São Paulo, a maior era Salvador (205.813), seguida de Belém (96.560) e Porto Alegre (73.674).⁴ É preciso pensar no que eram essas cidades, de um Brasil rural; à luz dessa reflexão, chega a ser fantástico que o Rio de Janeiro tivesse essa efervescência cultural, essa produção musical, que não encontra paralelo nas cidades brasileiras de médio porte nos dias atuais. É claro: era a capital do país. Daí que para lá convergiram músicos como Carlos Gomes (1836–96), que era de Campinas (SP); Brasílio Itiberê da Cunha (1846–1913), que era de Paranaguá (PR); Glauco Velásquez (1884–1914), que nasceu na Itália e veio para o Brasil; Nepomuceno, que nasceu em Fortaleza (CE). Era a capital e o centro cultural do país. Havia uma situação – vamos dizer – favorável. O Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro era onde essas pessoas davam aula e circulavam; onde ocorriam concertos. Era uma situação diferente do que ocorre nas atuais cidades brasileiras de médio porte. Não podemos perder isso de vista.

O Brasil começa a se industrializar com um forte impulso na década de 1930, mas num processo iniciado nos anos 1920. Isso vai produzir uma série de mudanças sociopolítico-culturais que vão se refletir na música também – por exemplo, com o projeto do nacionalismo. Além daqueles músicos citados antes, havia

⁴ Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Anuário Estatístico do Brasil 1966. Disponível em: <biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1996.pdf>. Acesso em: 08.04.2016.

uma nova geração surgindo, que foi a primeira geração nacionalista, jovens compositores como Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Luciano Gallet (1893–1931) e Oscar Lorenzo Fernandes (1897–1948). Já apresentam uma diferença em relação a precursores do nacionalismo como Nepomuceno e Levy. Não se trata mais daquele músico ainda muito ligado à tradição europeia mas que começa a construir uma linguagem brasileira. Tais compositores já têm um projeto estético mais definido, na direção da criação de uma música que expressasse a nacionalidade. Nesse sentido, eram conscientemente nacionalistas e empenhados na busca de uma sonoridade brasileira. Soa redundante dizer que Villa-Lobos foi o grande nome do período seguinte. Assim, privilegiarei outros aspectos, sem ignorar que, para quem pensava em fazer uma música brasileira, ele era o modelo mais acabado do projeto nacionalista.

Em geral, quando se fala de nacionalismo musical, vem à mente Mário de Andrade (1893–1945), que foi, sem dúvida, o maior entusiasta e expoente dessa corrente estética. Mas ela era algo maior. Existiam outros personagens importantes, como Renato Almeida (1895–1981), historiador; e músicos como esses que foram citados, a exemplo de Luciano Gallet (1893–1931), que, com sua morte precoce, não sabemos até onde poderia ter ido. Ainda assim, Gallet teve atuação destacada na cena musical carioca, deixou obras musicais importantes e escritos que foram influentes no período. O próprio Villa-Lobos, mesmo sem uma obra teórica, com sua música, além de seus discursos e sua atuação no cenário cultural, cumpriu a função de realizar uma propaganda do ideário nacionalista. Enfim, já existia um sistema em formação; e Mário de Andrade era a referência teórica dessa corrente.

Como projeto estético claramente definido, o nacionalismo musical vai se afirmar um pouco depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. Como evento modernista, e não propriamente nacionalista, a proposta fundamental da Semana era a modernização das linguagens artísticas no Brasil. O nacionalismo se afirmará uns anos depois da Semana de Arte Moderna. Seus agentes principais eram moços muitos novos querendo a modernização do conjunto das linguagens artísticas no país. Na música, como compositor, apenas Villa-Lobos participou; ainda desconhecido em São Paulo, a partir da Semana de Arte Moderna ele se projetou na cidade para, depois, ficar conhecido no país todo.

Em 1928, Mário de Andrade publica o livro *Ensaio sobre a música brasileira*, que se tornaria a referência principal do nacionalismo musical. Ele escreveu um conjunto de textos importantes sobre música, mas o *Ensaio...* virou – na expressão da professora Flávia Botelho na abertura deste evento –, a “bíblia dos compositores”; ela mencionou que César Guerra-Peixe (1914–93) motivou-se a querer se tornar um compositor de música brasileira após ler o *Ensaio....* Então, podemos ter aí um índice da influência do livro. Mário de Andrade era músico: pianista formado; mas parou de tocar devido a um tremor nas mãos. Tornou-se um teórico, professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Além disso, era um literato, um escritor importante – numa palavra: um intelectual completo.

Embora presente em muitos outros textos, é no *Ensaio...* que o projeto do nacionalismo musical está mais claramente apresentado. Em linhas gerais, poderia ser resumido assim: construir uma música artística brasileira, em base ao aproveitamento do material advindo da música popular, entendida como folclore rural ou urbano. Segundo Mário de Andrade, uma parcela da produção musical popular estaria já

deturpada ou por influências estrangeiras, ou pelo mercado musical em formação (ou seja, o rádio, que surge no Brasil em 1922 e se expande como meio de comunicação importante na cultura acional a partir dos anos 1930): essa não seria aproveitável no projeto nacionalista. A música popular para ser matéria bruta para a formação da música artística brasileira seria a música rural, que seria autêntica, e as parcelas da produção urbana que ainda não estariam, segundo o autor, deturpadas, deformadas pelas influências estrangeiras e do mercado de bens culturais. Entretanto, seria uma música artística brasileira cujos pressupostos estruturais derivariam da música europeia, e este é um aspecto curioso do projeto.

Os compositores que vão traduzir esse projeto musicalmente – seriam os primeiros e principais seguidores de Mário de Andrade – incluem Camargo Guarnieri (1907–93) e Francisco Mignone (1897–1896). A *Sonatina nº 1*, de Guarnieri, de 1928 – uma produção de sua juventude – exemplifica a ideia de não usar temas da música folclórica como base para composição de uma sonoridade brasileira, mas de construir uma música que tivesse, como no discurso “andradeano”, uma alma brasileira, que expressasse a alma do povo brasileiro, pelo seu tratamento motívico e melódico; que, de alguma forma, tivesse incorporado certa “brasilidade”, o que – diga-se de passagem – é algo difícil de definir. Essa corrente nacionalista acabou se tornando hegemônica na música brasileira por cerca de 30 anos. A hegemonia vai ser contestada com a chegada do Koellreutter, no final da década de 1930, mas será quebrada apenas com a atuação das vanguardas nos anos 1960, especialmente o grupo Música Nova. Até então, essa escola composicional foi quase exclusiva.

Reitero a importância de imaginar o ambiente musical da época, pensar no que eram as cidades – que não eram o que são hoje; pensar que a sociedade era outra. O ambiente não favorecia ao compositor desafinhar em relação a essa ordem unida. Podemos imaginar que a pressão fosse grande. O grupo Música Viva consegue abrir um espaço, mas ainda assim a hegemonia do nacionalismo se mantém, quantitativamente, muito forte até a década de 1960. A hegemonia do nacionalismo musical vai ser superada lentamente, com as vanguardas dos anos 1960 e 1970, o grupo Música Nova e outras vertentes; o cenário também vai se desanuviando um pouco, porque os pressupostos, as bases que mantinham o projeto, começavam a se atenuar.

O *Ensaio...* e todo o projeto do nacionalismo musical têm um viés autoritário forte. Uma coisa é dizer “Olha, eu acho legal compor desse jeito”; outra é dizer “Tem que compor assim”. Isso não dá para aceitar. Mário de Andrade (1972, p. 19) vai dizer que, se o sujeito é um gênio, ele tem que compor música brasileira, porque aí ele vai estar contribuindo e terá grande valor social. Se não for um gênio, “então é que deve mesmo de fazer arte nacional”, porque é a única forma de ele fazer alguma coisa em que possa se destacar. Ele termina esse arrazoado da seguinte maneira: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima bêsta”. (p. 19) Nessa passagem, podemos perceber claramente o traço autoritário: não fazer música do jeito que ele prescreve é ser “nulo”, “inútil”, “uma reverendíssima besta”. Anos depois, em 1950, Camargo Guarnieri pesou mais ainda no tom autoritário ao publicar sua *Carta aberta aos músicos e críticos musicais do Brasil*, onde ele desce o nível em suas diatribes contra o dodecafônismo. Não era uma luta, digamos, muito amena,

muito cordial. O nacionalismo era uma coisa imposta, como um programa estético a ser seguido se o compositor almejasse ter boas relações nas instâncias de consagração.

É claro, esse projeto está apenas esboçado aqui. Mas, para situar no contexto o que era nacionalismo, vejo como importante falar, também, da relação com o Estado. Em 1930, ocorreu um golpe de estado no Brasil, que deixa Getúlio Vargas 15 anos no poder. Quinze anos! Foi uma longa ditadura. Não cabem aqui detalhes, a coisa foi mudando ao longo do período. Mas cabe dizer que há quem goste de fazer um discurso simpático a Vargas, que acha que só a partir de 1937 ele foi um pouco autoritário, que foi o “pai dos pobres”, que nos legou essa estrutura sindical fascista que temos – um dos entraves à modernidade no Brasil. Considero que foi um ditador e que foi nefasto para o país. Muitos dos problemas que o Brasil enfrenta hoje têm sua matriz no getulismo.

Mesmo antes de Vargas ser alcocado ao poder, em 1930, os músicos e os artistas em geral já estavam pensando mais ou menos assim: “Precisamos impulsivar uma arte nacional, mas essa nossa arte nacional não está tendo sucesso no mercado, não está vendendo, não está circulando”. Então, eles começam a pensar que, pelo Estado, a coisa poderia acontecer. Era aquela ideia de que seria preciso educar o povo culturalmente e que isso poderia ser feito via Estado. Sobe um ditador nacionalista, e eles acharam o máximo, porque pensaram que poderiam impor seu projeto de cima para baixo, isto é, com a chancela do Estado.

Vão todos bater à porta de Vargas. Muitos músicos/compositores vão com o pires na mão, cada um com o seu projeto. Getúlio Vargas, que não era bobo, ouviu a todos e comprou o projeto de que gostou mais, o que ele achou que lhe daria dividendos políticos, qual seja: o projeto do canto orfeônico, de Villa-Lobos; quer dizer, um projeto de alfabetização musical. Nesse aspecto, era interessante. As escolas passaram a ter aulas de música. Mas havia o lado fascista muito pronunciado: grandes concentrações em estádios de futebol, todo mundo cantando, arrumadinho, bonitinho. São imagens que dão medo. Temos de lembrar que isso aconteceu na década de 1930, época de ascensão do fascismo na Itália, do nazismo na Alemanha, o comunismo na União Soviética – que foi uma forma de fascismo também. O projeto do canto orfeônico tinha inspiração no que acontecia na Alemanha e na União Soviética; Villa-Lobos achava aquilo bonito. Apreciava a ordem: disciplina e ordem que eram impostas com vigor pelas mãos fortes do Estado.⁵

Por fim, cabe comentar uma passagem do livro do Bruno Kiefer História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX (1976). Esse livro está defasado atualmente, mas a obra foi muito útil como material didático por muito tempo (aliás, foi escrito com esse objetivo num momento em que a bibliografia era escassa). Kiefer afirma que o romantismo chegou ao Brasil com muito atraso em relação à Europa – ou seja, por volta da segunda metade do século XIX –, o que fez com que convivessem elementos pós-românticos ao lado de outros puramente românticos. Isso teria dificultado a divisão desse período em fases. Além disso, diz Kiefer,

⁵ Para um estudo mais aprofundado deste período e destes eventos da história da música no Brasil ver a tese de livre-docência do professor Arnaldo Contier, Brasil novo: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30 (1988).

A situação ainda é agravada pelo fato de que o chamado Modernismo não se revela, na Música, como uma mudança radical de postura estética, mas como uma espécie de segundo tempo do nosso Romantismo, embora em termos de uma linguagem mais moderna. (p. 64)

O nacionalismo modernista acabou engessando a composição no Brasil porque, ao propor uma música baseada no folclore rural ou urbano, tendeu a produzir uma música tonal ou modal. E isso acabou sendo barreira para outras formas compostionais. Gostaria de acrescentar que vejo o romantismo e o nacionalismo como desastres, como filosofia ou política. Como filosofia, o romantismo não deu certo; o nacionalismo, como decorrência do romantismo, foi pior ainda. Provam isso as duas guerras mundiais. Nesse período que discutimos nesta breve exposição, a Europa passou pela barbárie da Primeira Guerra Mundial; derrotada e humilhada, a Alemanha se recupera para a revanche: a Segunda Grande Guerra. Por trás de tudo, havia o espírito nacionalista. Eu considero o nacionalismo em política uma coisa desastrosa, e o romantismo também. A vida da sociedade tem de ser racional. Não é para ser emocional, heroica, explosão das emoções. Isso em geral não é desejável na política.

■ 212

De fato, algo que na política deveria ser evitado – a explosão de emoção – não faz mal às artes. Não há problema algum: se for muito chato o ouvinte pode se levantar e ir embora; ninguém é obrigado a ouvir. Não faz mal para ninguém. O nacionalismo, a mesma coisa, foi (e ainda é) terrível na política; mas produziu grandes obras musicais em vários países nos séculos XIX e XX. Neste momento, alguém poderia perguntar: “Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”. Depende: como assim, orgulho? Não foi uma opção consciente de nenhum de nós ter nascido no Brasil. Nascer em um determinado lugar é uma coisa que escapa à decisão de qualquer ser humano, e, portanto, não há mérito ou demérito em ter nascido em determinado país. “Mas você não ama a pátria?”. Como assim, amar a pátria? Qual seria mesmo o objeto desse amor? O que é a pátria exatamente? Todos podemos gostar e admirar o que o Brasil tem de bom. E temos muitas coisas boas, sem dúvida, a música, por exemplo. Pode-se destacar também a diversidade cultural, a miscigenação e a convivência entre distintos grupos étnicos e mesmo uma certa tolerância com que lidamos com os conflitos, além da exuberância natural destas terras. Mas não vejo sentido na paixão pela pátria. Uma coisa é gostar e admirar a cultura e a sociedade de um país. Outra coisa é amar o estado. E esse amor pelo estado, pelas instituições e até por seus representantes, é muitas vezes estimulado pelo interesse de agentes inescrupulosos, à esquerda e à direita do espectro político. A ditadura de Getúlio Vargas foi um exemplo nesse sentido. A ditadura militar instaurada em 1964 – que foi muito nacionalista, como eram os setores da esquerda derrotados pelo golpe – tinha um *slogan* famoso e repetido na época: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Era uma coisa bastante autoritária, porque os donos do poder colocavam-se numa posição de propriedade deste espaço onde a gente vive: “Ame-o ou deixe-o”, o slogan confundia o amor pela sociedade com o amor pelo estado e pelo governo de plantão.

Embora o nacionalismo como manifestação artística não apresente as contraindicações do nacionalismo político – e independentemente de discutir se o re-

sultado estético “é legal” ou “não é legal”, o problema do projeto do nacionalismo musical foi o viés autoritário: “tem que compor assim”. Não, isso não. Cada um compõe do jeito que quiser. Eu penso que, enquanto proposta, do tipo “olha, vamos fazer isso, é legal fazer isso”, tudo bem! Faz quem quer e ouve quem quer. Agora, “tem que ser assim”, aí não dá. O projeto nacionalista foi muito autoritário e esse é o lado mais negativo dessa escola composicional. Entretanto, ficaram peças interessantes, para o repertório.

Para encerrar, em relação ao repertório desse período todo, não sei se já está claro o que vai realmente ficar. Assim, para este momento, e pensando no futuro, poderíamos nos questionar: qual parte tem apenas um sentido histórico e qual parte circula porque as pessoas gostam? Por exemplo, creio que o repertório do classicismo, do romantismo e do fim do período barroco da Europa não é tocado apenas porque faz parte da história. Porque é ainda hoje algo que se pode ouvir com prazer, é parte da vida contemporânea. A obra de Beethoven não é só do século XIX; é atual, porque é executada e faz parte da vida de muita gente. O mesmo é válido para uma boa parte da produção desse período. Então, a pergunta é a seguinte: qual parte dessa produção nacional nós tocamos e estudamos apenas porque ela faz parte da história – e nesse sentido ela teria só um sentido histórico – e qual parte estudamos e tocamos porque gostamos e queremos incorporar no nosso repertório? Eu não sei se isso já está resolvido, embora algumas coisas sim; é aquilo que vai sendo tocado, vai sendo tocado, vai sendo repetido, as pessoas vão gostando, aquilo vai virando parte do cânone de obras. Por exemplo, Villa-Lobos: parte da sua produção é internacionalmente reconhecida; a obra solo para violão é executada, os violonistas no mundo todo tocam, gravam. Da mesma forma, parte da obra para piano. Os *Choros*, o *Concerto para violão e orquestra* e as *Bachianas* também. Isso está claro. Então, há uma parte da sua produção que já está no repertório internacional, já passou por um crivo, independe de discussões estéticas e interpretações históricas. Os músicos tocam e gravam, aqui e no exterior. Mas, em relação à boa parte da produção nacional do período, acho que a pergunta fica ainda por ser respondida.

Referências

ANDRADE, Mario. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). **No tempo de Noel Rosa**. 3^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil**: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: EDUFU, 2015.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo**: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Anuário Estatístico do Brasil 1966.**
Disponível em: <biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1996.pdf>. Acesso em:
08.04.2016.KIEFER, Bruno. **História da música brasileira:** dos primórdios ao início do século XX. 4º ed.
Porto Alegre: Movimento, 1977.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Recebido em: 11/04/2016 - Aprovado em: 07/04/2017

Anáfora ou repetição em Música: figura e recurso expressivo

STÉFANO PASCHOAL

■ 216

Stéfano Paschoal é professor adjunto do curso de Tradução, Instituto de Letras e Linguística, e professor colaborador do Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Formou-se em Letras Português/ Alemão e Letras Português/Inglês na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, UNESP. Possui mestrado e doutorado na área de Língua e Literatura Alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo. De 2004 a 2006 foi bolsista do DAAD, período em que complementou seus estudos doutoriais na Universidade Livre de Berlim, Alemanha. Em seu mestrado, apresentou uma tradução anotada da obra *Die Kunst das Clavier zu spielen* (A arte de tocar instrumentos de teclado), sob orientação do Prof. Dr. João Azenha Junior, e sob orientação deste mesmo professor, elaborou sua tese de doutorado, intitulada Procedimentos e tendências da tradução na Alemanha do século XVII. Seus estudos musicais ao piano, embora não ocorridos no âmbito acadêmico, tem o oportunizado à participação em atividades musicais, como recitais, cursos em programas de pós-graduação e projetos de pesquisa na área de Música. No primeiro semestre de 2016, ministrou o curso Introdução às questões tradutórias da literatura sobre música em conjunto com a Profa. Dra. Monica Isabel Lucas, abrangendo um leque de cinco línguas estrangeiras (inglês, alemão, espanhol, italiano, latim), e conteúdos predominantemente advindos da música poética (embora se tenha discorrido aí também sobre traduções de um tratado medieval e sobre questões caras à harmonia tradicional). No segundo semestre de 2016, ministrou, em conjunto com o Prof. Dr. Celso Cintra, o curso Seminário V (Tópicos em Filosofia e Música) no Mestrado em Filosofia (Instituto de Filosofia, Universidade Federal de Uberlândia). Neste mesmo semestre, apresentou cinco recitais, como ilustração a conteúdos de sua disciplina: três recitais de música de câmara (piano a 4 mãos, piano e violino, piano e canto) e dois recitais de piano solo. Sua tradução mais recente na área musical é a obra *As Cantatas de Bach*, de Alfred Dürr, realizada em conjunto com a Profa. Dra. Cláudia Sybille Dornbusch. Atua desde o primeiro semestre de 2017 como professor colaborador no Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, e seu projeto de pesquisa aborda – com o intuito de investigar a formação do gosto musical alemão no século XVIII – críticas musicais constantes da coletânea *Des Critischen Musicus an der Spree*, de Friedrich Wilhelm Marpurg. Apresentou-se recentemente com a mezzo-soprano Poliana Alves por ocasião da abertura da série InCantus 2017, na Casa da Cultura de Uberlândia-MG.

Recentemente, ministrou os cursos Introdução à tradução de textos da literatura técnica (Música) no Programa de Pós-Graduação em Música da USP, São Paulo, em conjunto com a Profa. Dra. Monica Lucas, e o Seminário V: Tópicos em Filosofia e Música, em Uberlândia, no Mestrado em Filosofia, em conjunto com o Prof. Dr. Celso Cintra. Suas pesquisas abordam tradução técnica na área de Música, formação do gosto alemão no século XVI-II, relações entre a Retórica clássica e a Música.

■ RESUMO

A base do trabalho que ora se apresenta é a Retórica clássica latina, tal qual apresentada na obra “Rhetorica ad Herennium”, cuja autoria se atribui, ainda que de forma polêmica, a M.T. Cícero. A Retórica clássica latina exerceu grande influência na produção literária e retórica dos séculos posteriores, mais expressivamente durante a Renascença e o século XVII. É interessante notar que não apenas o âmbito literário recebe influências da Retórica, mas também outro, a saber, possuidor de linguagem própria, distinta e autônoma: a música. São profícuos os tratados que buscam demonstrar as relações entre Retórica e Música, afirmando ser a música, mesmo, passível de uma análise retórica. Isto criou o que se pode chamar de “retórica musical”. Apresentaremos aqui um breve panorama sobre Retórica e Música no século XVII alemão e enfatizaremos como se evidenciam em textos musicais diversos a anáfora.

■ PALAVRAS-CAVE

Retórica, música, figuras de linguagem.

217 ■

■ ABSTRACT

This paper relies on Latin Rhetoric as presented in the book “Rhetorica ad Herennium”. It is interesting to observe that not only literature becomes influenced from Rhetoric, but also another area, which consists itself in a specific and independent language: Music. German 17th century doesn't receive Rhetoric influences only in the literature, intending – through imitation and emulation in a language policy programme – the formation of a national language and literature, but also in the Music. We will briefly present a panorama about assimilation of rhetoric means in Music during Renaissance and 17th century and emphasize how an important part of elocution – the figures of speech – becomes clear in the “musical” text. In this paper we show how one can find examples of anaphor in two different musical examples.

■ KEYWORDS

Rhetoric, music, figures of speech.

Introdução

O trabalho que ora se apresenta tem o intuito principal de demonstrar como a anáfora ou repetição pode assumir formas diferentes no discurso musical: primeiramente, como figura retórica propriamente dita e, em seguida, como recurso expressivo. As figuras de linguagem, ou figuras, divididas em figuras de linguagem e de pensamento, ocorrem predominantemente em textos literários e sua base é retórica.

Ao se querer demonstrar como uma figura ocorre – seja como figura, seja como recurso expressivo – no texto musical, é necessário que as considerações extrapolem o nível de mera transferência de uma superfície a outra. Apresentaremos um breve histórico de como, em determinado momento, houve aproximação entre as duas áreas aqui tratadas (Retórica e Música).

Os estudos sobre música são profícuos desde a Antiguidade. A título de ilustração, podemos mencionar a música pitagórica e as considerações musicais n' "A República", de Platão. Estudiosos afirmam que escritores romanos reconheciam a importância do conhecimento musical para o orador. Para Bartel (1997), a arte retórica passou a ser considerada modelo para compositores no início do século XVI. O elemento comum entre as duas artes – e que permitiu, portanto, sua aproximação – parece ter sido, ao menos num primeiro momento, a própria finalidade da arte retórica: cativar e convencer a audiência.

Não se fala, contudo, de persuasão em música, como no sentido retórico, mas veremos que muito se diz em relação aos afetos, por meio dos quais, justamente, se convence e se persuade, ou seja, ao se falar da possibilidade de aproximação entre as duas artes pela via do objetivo principal do discurso retórico, devemos dizer que esse expediente está intrinsecamente relacionado à "arte" de despertar e mover afetos.

A arte retórica, em sua divisão clássica, apresenta cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. Essas partes, em termos gerais, poderiam ser definidas como segue: a *inventio* é a parte responsável por "criar", descobrir ou definir o assunto de que se vai falar; a *dispositio* é responsável pela ordenação das coisas (dos assuntos) no discurso; a *elocutio* é a parte de escrita do discurso propriamente dita, ou seja, a parte que, auxiliada pela disposição, cuida da "apresentação" do assunto, revestindo-o de forma adequada com palavras, expressões etc. para que cumpra sua função primordial de persuadir; a *memoria*, responsável pela criação de imagens que permitem ao orador acessar o seu discurso ao recitá-lo perante o público e a *pronuntiatio*, que contém um conjunto de regras a serem seguidas quanto à modulação da voz e gestos (em consonância com o discurso).

A arte retórica, em grego *tekhné rhetoriké*, foi traduzida para o latim como *ars rhetorica*. Ars, nesse contexto, significa um conjunto de habilidades, técnicas, e relaciona-se menos à acepção moderna do vocábulo arte do que à faculdade, capacidade, saber prático. Não são raras as definições de "retórica" como a "arte" de persuadir ou a "arte" do convencimento. Ainda nessas definições, conforme percebemos, o conceito de arte assume o sentido de habilidade, capacidade, técnica, e esse sentido pode ser reforçado, por exemplo, por sua tradução latina *ars bene dicendi*.

Mencionamos acima o elemento comum que permite a aproximação entre retórica e música e afirmamos que a base da persuasão e do convencimento reside no fato de despertar e mover os afetos.

Considerando em primeiro lugar o texto verbal escrito, acreditamos que os afetos são movidos pelo conjunto de expedientes retóricos: a invenção, que diz respeito ao tema, já que determinados temas são mais afeitos a um tipo de público, e outros, a outro tipo; a disposição, já que a sequência de expectativas e reações para se alcançar determinado afeto passa também pela ordem em que essas rea-

ções são provocadas; a elocução, que reveste o discurso com palavras que suavizam ou intensificam o discurso, tornando o seu conteúdo mais belo ou mais atroz; a memória, que permite a fluência do discurso, conquistando, de certa forma, a confiança do público; e a pronunciaçāo, por meio da qual o público é praticamente movido junto com o orador.

Embora seja consenso – ao menos levando-se em conta as civilizações ocidentais – que a Retórica tenha surgido na Grécia antiga, ela parece ter se consolidado e, mais do que isso, se concretizado, em Roma. Tal arte foi ensinada durante longo tempo em Roma, ainda que, inicialmente, em grego, por professores gregos ou romanos. Aos poucos, num processo de emulação – que envolve a apropriação de expedientes culturais – ela foi se aperfeiçoando em solo romano, principalmente no tocante ao discurso de gênero judicial (os discursos no Senado Romano). Como consequência, várias “retóricas” ou “manuais de retórica” foram escritos aí.

Podemos mencionar, a título de exemplo, a “Rhetorica ad Herennium”, atribuída a Cícero durante a Idade Média – o que conferiu a ela certo status – considerada hoje, contudo, de autoria anônima, e, de Marco Túlio Cícero, de facto, as seguintes: “De Inventione” (86 a.C.), “De Oratore” (55 a.C.), “De Partitione Oratoria” (ca. 54 ou 46 a.C.), “De Optimo Genere Oratorum” ou “Brutus” (46 a.C.), e “Orator” (46 a.C.). Para a tradição ocidental, principalmente a renascentista, além das obras de Cícero, há uma influência significativa da obra “Institutio oratoria” (95 d.C.) de Marcos Fábio Quintiliano. Esses dois autores e, além deles, a “Rhetorica ad Herennium” (fonte principal para as discussões acerca da memoria) constituem parte significativa do *corpus* utilizado para o ensino de retórica em colégios e universidades durante a Renascença e o século XVII, quando, por assim dizer, tem início a grande aproximação entre as duas artes, permitindo que a música seja discutida em termos retóricos. o “tratamento ou manuseio retórico” da arte musical.

Ao adentrarmos o terreno em que a música passa a receber um tratamento retórico, saltamos, da Antiguidade clássica, em que foram escritas as obras mencionadas até este momento (acerca da arte retórica), aproximadamente 16 séculos. O ambiente em que esse tratamento começa são as *Lateinschulen* alemãs. Referimo-nos em especial à reforma curricular nas *Lateinschulen*, empreendida por Martinho Lutero e Ph. Melanchton, escritor dos “Elementa Rhetorices”, um dos manuais de retórica mais difundidos nos colégios e universidades alemães nos séculos XVI e XVII. nas *Lateinschulen*.

Essas escolas tinham o intuito de preparar para a universidade, e tinham como cerne o estudo da língua e da gramática latinas. Surgidas na Idade Média, sofrem mudanças no início do Humanismo, quando se condena a forma de ensino do latim, o próprio latim medieval e se propõe um “retorno” à Antiguidade clássica, neste caso, principalmente à latina, à qual servirá de base o latim ciceroniano.

Com as inovações propostas por Lutero em relação às *Lateinschulen*, a música atinge outro patamar, pois, para o reformador, tratava-se de uma forma sublime e intensificada do discurso, quase um sermão retórico transferido para o universo sonoro. Para discussões e reflexões acerca dessa arte, são emprestados termos específicos da retórica, iniciando-se, com isso, um período de “emprestimo e adaptação” da terminologia retórica para o estudo de música. Trata-se, de forma específica, da *musica poetica*, diferente da *musica theorica* e da *musica practica*.

Vejamos o que Bartel (1998) diz sobre as *Lateinschulen*:

[...] Por meio das reformas luteranas nas escolas, empreendidas pelo grande aliado humanista Philipp Melanchton, a disciplina de retórica recebeu grande prioridade nas *Lateinschulen* paroquiais, uma escola que, na prática, todos os músicos alemães luteranos frequentaram. O *trivium*, que incluía a retórica, formava o cerne do currículo tanto nas *Lateinschulen* quanto nas universidades. De fato, os *Kantoren*, que lecionavam nas *Lateinschulen* frequentemente tinham de ensinar música e latim, o que incluía gramática e retórica. Este era o caso também de Joachim Burmeister, o autor do primeiro tratado de música poética que combinava de forma sistemática as disciplinas música e retórica. Toda a instrução era dada em latim. Além disso, toda a conversação, em sala de aula ou fora dela, devia ocorrer em latim (p. 65) (tradução nossa).¹

Conforme vemos, os *Kantoren* eram responsáveis pelo ensino de música e latim, e esta última disciplina exigia deles o ensino da gramática e da retórica (segundo o modelo clássico da Antiguidade latina). É possível prever, assim, que, a partir deste momento, os *Kantoren* não apenas dominavam, mas tinham à disposição uma “ferramenta descritiva” aplicável também às reflexões e discussões sobre música. Passa, então, a haver uma “importação” dos termos retóricos para descrever fenômenos de outra arte (linguagem): a musical.

A importação desses conceitos retóricos não “forçaram” o entendimento musical nem o submeteram a um “pensamento” estruturalmente retórico. A música, de fato, ou o material musical, já possuía estruturado um discurso munido de significados e de afetos, num padrão retórico que mais reproduzia os mecanismos do pensamento e do raciocínio humano do que de fato os moldava. É provável que o fato de se apoiar numa terminologia já “aperfeiçoada” por sua própria antiguidade, a música passasse, no âmbito das discussões teóricas, a desfrutar de maior objetividade.

Embora, ao falarmos de retórica e música e de retórica musical, atinjamos um ponto muito específico desta arte, a saber, a música poética, que, conforme dito anteriormente, diferencia-se da *musica theoretica* e da *musica practica*, nossos exemplos musicais não serão retirados de música com texto (caso da música poética), mas de música instrumental.

No primeiro momento da aproximação entre Retórica e Música, privilegiava-se a discussão de base retórica apenas ou predominantemente daquela música com texto (música vocal). Com o passar do tempo, não faltaram teóricos que de-

¹ No original: [...] Through the Lutheran school reforms pioneered by Luther's humanistically inclined associate, Philipp Melanchton, the discipline of rhetoric received high priority in the parochial *Lateinschulen*, school which virtually all German Lutheran musicians would have attended. The trivium, which included rhetoric, formed the core of the curriculum both at the *Lateinschulen* and the universities. Indeed, Kantors teaching at *Lateinschulen* frequently found themselves teaching both music and Latin, which included grammar and rhetoric. This was also the case with Joachim Burmeister, the author of the first *musica poetica* treatise which systematically combined the disciplines of music and rhetoric. All course instruction was conducted in Latin. Furthermore, all conversation, whether in the classroom or on the playground, was to be in Latin (BARTEL, 1998, p. 65).

fendiam a autonomia da música instrumental. Essas discussões são mais próprias ao século XVIII. Neste trabalho, os exemplos para a anáfora como figura e como recurso expressivo são o “Prelúdio VI” de “O Cravo Bem Temperado”, vol. I, de Johann Sebastian Bach, e trio do minueto da Sonata KV 331, de Wolfgang Amadeus Mozart. Com isso, deixamos claro o nosso pressuposto de que as figuras retóricas estão presentes não apenas em música que tem como parte principal um “texto” a ser cantado, mas também no discurso musical “puro”, ou seja, aquele que não é, necessariamente, condicionado por outro elemento.

Retórica e música

Conforme apontamos anteriormente, a arte retórica pode ser dividida em cinco partes: a invenção, disposição, a elocução, a memória e a ação ou pronunciação. À arte musical, nos séculos XVI e XVII, interessavam, contudo, apenas as três primeiras, já que o elemento de “espelhamento” para o compositor (ou de imitação, se assim se quer dizer) era o texto bem ordenado, advindo de *inventio* e *dispositio* e ornamentado (*elocutio*), e não – na música de séculos XVI e XVII – os recursos de memoria e nuances da performance do orador provenientes da *pronuntiatio*.

É interessante observar que a tendência de a *musica poetica* se basear nas três primeiras partes da retórica clássica coincide com a tendência das retóricas e poéticas (literárias) dos séculos XVI e XVII alemães. Raras são aquelas que trazem alguns capítulos sobre memória e pronunciação. Podemos mencionar a primeira poética alemã escrita em língua alemã (havia outras escritas em latim), “Buch von der Deutschen Poeterey” (1624) de Martin Opitz: o quinto capítulo trata da invenção e da disposição; o sexto, da elocução; o sétimo, de rimas, métrica e versificação. Uma das poucas poéticas literárias alemãs de século XVII que adentra a pronunciação é a “Teutsche Rhetorica oder Redekunst”, de Johann Meyfart, de 1634.

Convém esclarecer aqui que, nos séculos XVI e XVII alemães, no âmbito literário, não havia uma diferenciação rigorosa entre poética e retórica, como vemos em: “Como a Antiguidade e a Idade Média, também a Renascença não traça nenhuma linha divisória entre Retórica e Poética” (DYCK, 1966, p. 13) (tradução nossa)².

Por questões de delimitação, não se demonstrará aqui a aplicabilidade de cada uma das partes da Retórica e suas subpartes e especificidades à música. Essas informações, contudo, podem ser examinadas, pelo leitor que queira se aprofundar, na obra “Der volkommene Capellmeister” (1739), de Johann Mattheson, em que ele, esforçando-se pela sistematização de uma arte retórica musical, detalha o que seria, em música, por exemplo, a *inventio*, a *dispositio* (*exordium*, *narratio*, *argumentatio* [*confirmatio* e *confutatio*]) e *peroratio* ou *conclusio* e a *elocutio* (com as *virtutes dicendi* ou *elocationis*, quais sejam *latinitas*, *perspicuitas*, *aptum* e *ornatus*). O trabalho que ora se apresenta restringir-se-á a uma pequena parte da *elocutio*, ou a uma de suas virtudes, o *ornatus*, em que está abrigada a anáfora ou repetição, que apontaremos no texto verbal escrito e no texto musical.

² No original: “Wie die Antike und das Mittelalter zieht auch die Renaissance keine scharfe Trennungslinie zwischen Rhetorik und Poetik” (DYCK, 1966, p. 13).

Ainda no que diz respeito à aproximação entre retórica e música, é lícito mencionar a imitação. Constante nas retóricas e poéticas alemãs do século XVII alemão, a imitação era, na verdade, entendida – assim como já o havia sido na Antiguidade clássica latina – como *aemulatio*, ou seja, propunha não uma imitação fiel, sem criatividade, mas, antes, uma imitação criativa, sempre com o intuito de superar os “originais”. As formas de tratamento do “material” (lat. *res*, al. *Stoff*) musical coincidem em grande parte com o tratamento geralmente aconselhado para se lidar com o “material” a ser imitado no âmbito retórico-literário.

Os devidos aprofundamentos acerca da *imitatio* serão assunto de outros trabalhos. Mais uma vez remetemos o leitor que busca aprofundamento à obra “Der volkommene Capellmeister”, de Johann Mattheson, cujo capítulo sobre invenção melódica se inicia com uma discussão dos motivos melódicos que podem ser usados na estruturação da melodia. Embora afirme que seja lícito a um compositor poder “reunir todos os motivos agradáveis que encontrar, ordená-los de acordo com capítulo e título e, quando necessário, neles buscar conselho e com eles se consolar”, ele assegura ao leitor que isto resultaria numa colcha de retalhos esfarrapada. Segundo ele, os motivos (musicais) devem ser mantidos na mente de forma que o compositor possa se expressar confortavelmente “sem ter de consultar constantemente um léxico para as ideias musicais”. Adverte, contudo, que o compositor deve prestar atenção para não copiar a obra de outrem, ou seja, deve evitar a imitação sem criatividade. Eis aí o princípio da emulação: “o compositor deve arranjar (dispor) os materiais emprestados de tal forma que assumam uma expressão melhor e mais bela do que em seu contexto original” (p. 79)

As relações entre *inventio* e *elocutio* também são mencionadas na obra de Bartel (1997), quando menciona Athanasius Kircher, autor da obra “Musurgia Universalis” (1650), o primeiro tratadista a introduzir o conceito de uma invenção retórico-musical. Todavia, Kircher limitou sua aplicação à representação musical do texto associado à música. Bartel (1997) aponta uma relação interessante entre *inventio* e *elocutio* no trecho seguinte:

[...] Com a invenção relacionada à expressão do texto, esta primeira parte do processo retórico estava diretamente relacionada à terceira, *elocutio* ou *decoratio*, que se ocupava tradicionalmente das figuras retóricas (cf. Unger, *Beziehungen*). O gênero florescente da música instrumental do século XVII trouxe consigo uma expansão do conceito da invenção musical orientada pelo texto (p. 77-78) (tradução nossa).³

Figuras retóricas e figuras retórico-musicais

Segundo Bartel (1997), o conceito de figuras retórico-musicais, na *musica poetica*, abrigada pelo Barroco, período a que nos referimos aqui, não é estática na linha de tempo (início ao fim do movimento): ele evolui de um entendimento orientado pelo *ornatus*, no início da era barroca, para um entendimento baseado no *movere*, ou seja, diretamente relacionado aos afetos.

³ No original: With inventio thus linked to text-expression, this first step of the rhetorical process was directly linked to the third step, elocutio or decoratio, which traditionally concerned itself with the rhetorical figures. (see Unger Beziehungen, 35ff.) The flourishing genre of seventeenth-century instrumental music brought with it an expansion of the text-oriented concept of the musical invention (BARTEL, 1997, p. 77-78).

Burmeister, segundo o qual a relação entre música e retórica era mais frequente e concretamente articulada por intermédio do conceito das figuras retórico-musicais, elucida que, embora fosse utilizada uma linguagem expressiva peculiar à disciplina, ela dizia respeito também ao princípio expressivo, um fenômeno possível devido à forma de consideração dos afetos. Para nós, é importante ressaltar que a música constitui uma linguagem autônoma e que, para fins de comparação, não é possível considerar que as notas, na música, comportam-se como as palavras, no texto.

As figuras retóricas de que falaremos aqui nos remetem, conforme apontamos anteriormente, à terceira parte da Retórica, ou seja, à *elocutio*. Segundo Lausberg (2004), a *elocutio* “é a expressão linguística (*verba*) dos pensamentos (*res*) encontrados na *inventio*” (p. 116). Sobre as *virtutes elocutionis*, o mesmo autor diz:

As *virtutes elocutionis* são a concretização, aplicada à *elocutio*, da *virtus* geral do discurso partidário. A *virtus* central é, nesse caso, o *aptum*. A isso se juntam, como *virtutes* retóricas, a *perspicuitas* e o *ornatus* e, como *virtus* gramatical, a *puritas*. A *maiestas*, que vigora como *virtus* da poesia, pode ser considerada como *ornatus* poético (p. 119).

Para Lausberg, o *ornatus* não é uma virtude imprescindível, e sua função é, em princípio, a de embelezar o discurso, ou seja, trata-se da virtude que tem como finalidade a beleza da expressão linguística. O autor ainda pressupõe uma intenção criadora do *ornatus*, por meio do qual afirma atingir o domínio das artes elevadas, dentre elas, a composição musical.

As figuras retóricas, na música, contudo, não possuem apenas a finalidade de embelezar. Essa afirmação nos conduz a discussões aprofundadas, como, por exemplo, se é função dos ornamentos apenas a simples ornamentação. A ornamentação não tem também uma finalidade, em termos de expressão musical? Sabemos, por exemplo, que os ornamentos, na música para cravo, têm, dentre suas funções, a de prolongar determinado som. Mas o tipo de ornamento, em si, não deixa de provocar ou despertar certo afeto no ouvinte.

Pensar a música do século XVII – com todas as figuras advindas do texto, no caso da música poética, ou com as figuras no próprio texto musical, na música puramente instrumental – remete-nos aos teóricos sobre composição musical naquele século: a função da música é “*affectus movere*”. Assim, certamente, os ornamentos, bem como as figuras, não são usados para fins puramente técnicos: baseiam-se, sobretudo, na possibilidade de mover afetos. O mesmo, acreditamos, ocorria no texto retórico: o seu fim máximo era a persuasão, alcançada, contudo, apenas pelo fato de mover os afetos da audiência.

Não podemos dizer, contudo, da música ou da literatura, que o seu fim é a persuasão, como o texto retórico de gênero judicial. O que essas artes fazem, na verdade, é tomar da retórica aquela parte que diz respeito aos afetos e buscar exprimi-los ou movê-los, sem a necessidade de persuadir ou convencer. A criação artística não tem esse dever, e essa, na verdade, não parece nunca ter sido sua tarefa ou intenção.

Figuras em música: a anáfora e seus efeitos

Para Lausberg (2004), a anáfora (*repetitio*) “consiste na repetição de uma parte da frase no início de grupos de palavras que se sucedem” (p. 174). Para o autor, há cinco tipos de anáfora: entre inícios de versos; entre o princípio e o meio do verso; com a repetição do verso inteiro; em diversos lugares do verso e anáfora sintática em prosa. Para nossas considerações sobre a anáfora em música, não podemos prescindir do que diz Lausberg acerca da ênfase: “a diferença de significado provocada pela ênfase parece devido ao facto de se enriquecer enfaticamente o membro da frase repetido, em comparação com o membro que foi empregado primeiramente. [...]” (p. 184).

Para a comparação que iremos traçar entre a anáfora no texto verbal escrito e na música (instrumental), apoiar-nos-emos nas definições de figuras na “Rhetorica ad Herennium”, de autoria anônima (obra atribuída a Cícero durante a Idade Média); nas definições de Joachim Burmeister em sua obra “Musica Poetica” e nas definições de Athanasius Kircher em sua obra “Musurgia Universalis”, retiradas da obra de Bartel (1997).

Antes de passarmos à comparação propriamente dita, mostraremos como Burmeister (1993) define os ornamentos em música. Para o autor:

Um ornamento ou figura musical é a passagem, tanto na harmonia quanto na melodia, contida dentro de um período definido que começa de uma cadência e termina numa cadência; parte do método simples de composição e, através da elegância, assume e adota um caráter mais ornamentado. Há dois tipos de ornamentos: um que pertence à harmonia; outro, à melodia (p. 154) (tradução nossa).⁴

Na “Rhetorica ad Herennium” encontramos a seguinte definição de anáfora, nesta obra denominada *repetitio*:

Temos a *repetição* quando iniciamos com uma mesma palavra, sucessivamente, coisas iguais ou diversas, assim: “A vós, isso deve ser creditado; a vós deve-se agradecer; a vós, isso será motivo de honra”. Ou assim: “Cipião subjugou a Numância, Cipião destruiu Cartago, Cipião promoveu a paz, Cipião salvou a cidade”. Ou ainda: “Queres adentrar o fórum? Queres vir à luz? Queres comparecer diante destes homens? Ousas tomar a palavra? Ousar pedir-lhes algo? Ousas implorar perdão? Que podes em tua defesa? Que ousas postular? Que pensas que te deva ser concedido? Não quebraste o juramento? Não traíste os amigos? Não ergueste a mão contra teu pai? Não te envolveste, enfim, em todo tipo de infâmia?” Esse ornamento tem muito de

⁴ No original: *Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, tam in harmonia, quam in melodia, certa período, quae a clausula initium sumit et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis rationae discedit, et cum virtute ornatiorem habitum assumit et induit. Id duplex est: alterum harmoniae, alterum melodiae.* (BURMEISTER, 1993, p. 154)

encanto e mais ainda de gravidade e acrimônia, por isso pode ser aplicado para ornar e ainda para elevar o discurso (p. 227) (tradução de Ana Paulo C.Faria e Adriana Seabra).⁵

Para Burmeister (1993), a anáfora é definida assim:

A anáfora é um ornamento que repete padrões similares em várias, mas não em todas as vozes da harmonia. Isso ocorre à maneira de uma fuga, embora não se trate, de fato, de uma fuga. Pois todas as vozes devem estar na fuga para que a harmonia possa ser denominada fuga. Há um exemplo de anáfora no “*Surrexit pastor bonus*”, de Orlando, na parte do baixo, nas palavras *qui animam suam* e também no *In me transierunt*, nas palavras *conturbaverunt me* (p. 187) (tradução nossa).⁶

E Athanasius Kircher apud Bartel (1997) define-a como vemos:

O que se denomina anáfora ou repetição ocorre quando uma passagem é frequentemente repetida com a finalidade de dar ênfase. É geralmente usada em afetos veementes como crueldade ou desprezo, como numa composição baseada no texto “Às armas! Às armas!” (BARTEL, p. 188, [L8, p. 144]) (tradução nossa).⁷

Para discutirmos a anáfora, consideraremos do trecho da “*Rhetorica ad Herennium*” apenas o seguinte fragmento: *Quid est, quod possis defendere? Quid est, quod audeas postulare? Quid est, quod tibi concedi putas oportere?* É bastante visível o caráter de ênfase neste trecho por meio da repetição. Os exemplos que temos dados por Burmeister e por Kircher referem-se diretamente à música com texto, ou seja, a repetição ocorre, de fato, no texto escrito, e condiciona o texto musical. É possível, contudo, encontrar figuras retóricas como a anáfora em trechos de música instrumental, ou seja, na música cuja composição não deva se submeter a causar ou reproduzir os afetos despertados pelo texto poético, como é o caso do “Prelúdio VI” de “O Cravo Bem Temperado”, vol. I, de Johann Sebastian Bach, em ré menor. Mostraremos abaixo os quinze primeiros compassos do Prelúdio, sobre o qual discorreremos, para facilitar o entendimento do leitor.

⁵ No original: *Repetitio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus similibus et diversis principia sumuntur, hoc modo: "Vobis istuc adtribuendum est, vobis gratia est habenda, vobis ista res erit honori." Item: "Scipio Numantiam sustulit, Scipio Kartaginem delevit, Scipio pacem peperit, Scipio civitatem servavit." Item: "Tu in forum prodire, tu lucem conspicere, tu in horum conspectum venire conaris? Audes verbum facere? Audes quicquam ab istis petere? Audes supplicium deprecari? Quid est, quod possis defendere? Quid est, quod audeas postulare? Quid est, quod tibi concedi putas oportere? Non ius iurandum reliquisti? Nona micos prodisti? Non parenti manus adulisti? Non denique in omni dedecore voluntatis es?" Haec exornatio cum multum venustatis habet tum gravitas et acrimoniae plurimum. Quare videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaudendam orationem (BURMEISTER, 1997, p. 227).*

⁶ No original: *De Anaphora. Anaphora est ornamentum, quod sonos símiles per diversas aliquas, non autem omnes, harmoniae voces repetit in morem fugae, cum tamen revera non sit fuga. Ad fugam enim requiruntur omnes voces, si fugae nomen harmonia mereatur. Exemplum est apud Orlandum in *Surrexit pastor bonus*, ad textum bassi: "qui animam suam"; et In me transierunt, ad textum: "conturbaverunt me" (BURMEISTER, 1997, p. 187).*

⁷ No original: *Dicitur avapopa sive repetitio, cum ad energiam exprimendam una periodus saepius exprimitur, adhibetur saepe in passionibus vehementioribus animi, ferociae, contemptus, uti videre est in illa cantilena nata: Ad arma, ad arma, etc. (BARTEL, p. 188, [L8, p. 144]).*



Figura 1. Praeludium VI, Wohltemperiertes Klavier I.

Temos uma grande modulação que se inicia no final do segundo tempo do compasso 6 e que se resolve apenas no compasso 15. Dentro dessa modulação, temos um clímax, de que trataremos adiante e, no final, a repetição, que fará culminar numa resolução (para tonalidade maior). A repetição ocorre no compasso 14. O material repetido está no baixo e tem como base a voz do baixo no compasso 13. A repetição ocorre uma oitava abaixo daquela em que se executa o baixo “imitado” (compasso 13) e, não obstante o fato de a passagem toda ser vista como uma grande modulação, podemos perceber a figura da repetição com finalidade de ênfase (a ênfase é que direciona para a resolução).

Como vimos, para Kircher a anáfora ou repetição tem a finalidade de dar ênfase. No Prelúdio VI do Cravo Bem Temperado vol.I, o exemplo que utilizamos cumpre a finalidade da ênfase por meio do clímax ou gradação; ou seja, existe claramente uma gradação que conduzirá à resolução na tonalidade maior, como comentamos anteriormente. Por essa razão, julgamos necessário discorrer, ainda que brevemente, sobre esta figura retórica.

Para Lausberg (2004), a gradação, ou clímax, “que cada vez começa de novo, consiste na continuação progressiva da anadiplose” (p. 170).

Na “Rhetorica ad Herennium”, a gradação é assim definida:

A gradação é o ornamento que faz com que não passemos à palavra seguinte sem, antes, voltar à anterior, deste modo: “Que esperança de liberdade ainda resta se o que os apraz é permitido; o que é permitido, podem; o que podem, ousam; o que ousam, fazem; e o que fazem não vos desagrada?” Ou também: “Não pensei nisso sem recomendar, nem recomendei sem imediatamente me por a fazer, nem me pus a fazer sem terminar, nem terminei sem aprovar”. Ainda: “A Africano, a dedicação trouxe virtude; a virtude, glória; a glória, êmulos”. Ou: “O poder, na Grécia, esteve nas mãos dos atenienses; os atenienses foram dominados pelos espartanos; os espartanos foram vencidos pelos tebanos; os tebanos, derrotados pelos macedônios,

que, em pouco tempo, subjugaram a Ásia e a anexaram ao império grego". [35] Possui certa lepidez a constante repetição da palavra anterior que é própria desse ornamento (p. 251) (tradução de Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra).⁸

De acordo com Burmeister (1993), o clímax:

[...] é aquela (figura) que repete padrões similares sobre o grau dos intervalos, como indica este exemplo. Produzimos essa sequência de intervalos aqui como exemplos. O estudante de música encontrará outros exemplos em outros compositores. Exemplos claríssimos são encontrados na composição *Maria Magdalena* de Clemens non Papa e no moteto a cinco vozes *Angelus ad pastores*, de Orlando, sobre a palavra "Alleluia" no discantus, e em outras composições (p. 181) (tradução nossa).⁹

Para Athanasius Kircher apud Bartel (1997), essa mesma figura é assim definida: "o clímax ou gradação é uma passagem musical que ascende gradativamente, geralmente usada em afetos de amor divino e desejo pelo reino celestial, como se vê em *Quemadmodum desiderat cervus* de Orlando" (1.8 ou L8, p. 145, apud Bartel, 1997, p. 223) (tradução nossa)¹⁰.

Para discutirmos o clímax (ou gradação) no texto verbal escrito e no texto musical, tomaremos como exemplo um pequeno fragmento do exemplo arrolado na "Rhetorica ad Herennium" e, novamente, os quinze primeiros compassos do "Prelúdio VI" de "O Cravo Bem Temperado", vol. I, de Johann Sebastian Bach.

O fragmento "Nam quae reliqua spes manet libertatis, si illis et quod libet, licet; et quo licet, possunt; et quod possunt, audent; et quod audent, faciunt; et quod faciunt, vobis molestum non est?" mostra claramente que a estrutura do clímax se constitui, internamente, de uma repetição no início. Numa acepção mais moderna, relacionamos clímax diretamente com ponto culminante, com ápice: no exemplo do Prelúdio VI está claramente expressa uma gradação, ou seja, há um caminhar gradativo até a resolução em tonalidade maior.

A gradação no Prelúdio VI vai do compasso 6 ao 15, e sua realização envolve a repetição de uma estrutura (anáfora): o motivo iniciado no compasso 6 e termi-

⁸ No original: Gradatio est, in qua non ante ad consequens verbum descenditum, quam ad superius ascensum est, hoc modo: "Nam quae reliqua spes manet libertatis, si illis et quod libet, licet; et quo licet, possunt; et quod possunt, audent; et quod audent, faciunt; et quod faciunt, vobis molestum non est?" Item: "Non sensi hoc, et non suasi; neque suasi, et non ipse facere statim coepi; neque facere coepi, et non perfeci; neque perfeci, et non probavi." Item: "Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit." Item: "Imperium Graeciae fuit penes Athenienses, Atheniensium potiti sunt Spartiatae, Spartiatas superare Thebani, Thebanos Macedones vicerunt, quid ad imperium Graeciae brevi tempore adiunxerunt Aisam bello subactam." [35] Habet in se quendam leporum superioris cuiusque crebra repetitio verbi, quae propria est huius exornationis (Rhetorica ad Herennium, p. 251).

⁹ No original: De Climace. Climax (klimaks) est, quae per gradus intervallorum similes sonos repetit, ut hoc exemplum indicat. Exempli loco hanc intervallorum consequentiam deponimus, iuxta quam alia exempla apud artifices, philomusus observabit. Luculentissima inveniuntur exempla apud Clementem non Papam in cantilena *Maria Magdalena* et apud Orlandum in moteta *Angelus ad pastores* quinque vocum, ad textum: "Alleluia" in discantu, et aliis (BURMEISTER, 1993, p. 181).

¹⁰ No original: Vocatur Climax sive gradatio, estque periodus harmonica gradatim ascendens adhiberique solet, in affectibus amoris divini & desiderii patriae colestis, ut illud Orlandi. (*Quemadmodum desiderat cervus* ad fontes aquarum).

nado no primeiro tempo do compasso 8 e sua repetição, ocorrida no final do segundo tempo do compasso 8 até o primeiro tempo do compasso 10.

Nosso segundo exemplo musical é o trio do minueto da Sonata KV 331 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Figura 2. Trio da Sonata KV 331 de Wolfgang Amadeus Mozart (compassos 1-16).

A repetição das frases introdutórias dão-se segundo descrevemos: a primeira frase “imitada” começa no segundo tempo do compasso 2 e termina no primeiro tempo do compasso 4; sua repetição começa no segundo tempo do compasso 4 e termina no primeiro tempo do compasso 6; a segunda frase “imitada” começa no segundo tempo do compasso 6 e termina no primeiro tempo do compasso 8, e sua repetição começa no segundo tempo do compasso 8 e termina no segundo tempo do compasso 10. A terceira tem início no segundo tempo do compasso 10 e é encerrada no primeiro tempo do compasso 12. Sua repetição inicia no segundo tempo do compasso 12 e termina no primeiro tempo do compasso 14. Os segundo e terceiros tempos do compasso 14, sendo o segundo iniciado pela inflexão da última nota do primeiro tempo, repetem-se (de modo idêntico) no compasso 15, e o compasso 16 encerra a primeira parte do trio.

Naturalmente tratamos aí mais uma vez de repetição. Há, contudo, algumas observações a serem feitas: as repetições encontradas no Trio da sonata KV331 de Mozart não têm a mesma natureza da repetição encontrada no Prelúdio VI do Cravo Bem Temperado I de Johann Sebastian Bach, pois o componente *gradação* ou *ênfase* não estão presentes aí. O que se busca, com essas repetições, é um efeito de eco. Parece ser um consenso, em algumas gravações, embora não haja aí sinais de dinâmica, que a frase seja bem pronunciada da primeira vez, ou seja, tende para o *forte*, enquanto sua repetição seja executada *piano* (só assim podemos conseguir o efeito de eco, uma figura relacionada à aliteração e, consequentemente, à repetição ou anáfora).

Além disso, identificar uma figura retórica (ou figura de linguagem) em música composta já no século XVIII significa mostrar que, não obstante a música (principalmente a instrumental) ter passado a objeto próprio da Estética (e não mais da Retórica), as composições continuavam lançando mão de figuras desta natureza. A

sequência *forte-piano* na execução deste Trio ainda reforça uma forte característica da música do classicismo vienense: o *chiaroscuro*, originalmente uma técnica de pintura da Renascença tardia e início do Barroco na Itália.

Não é o que ocorre, por exemplo, no mesmo Trio, do segundo tempo do compasso 20 ao primeiro tempo do compasso 24, em que é necessária a ênfase na repetição (cuja frase “imitada” já tem a indicação de *forte*), talvez para que o segundo tempo do compasso 24 inicie um desenvolvimento gradativo a partir do piano, como podemos ver na figura abaixo.



Figura 3. Trio da Sonata KV 331 de Wolfgang Amadeus Mozart (compassos 17-24).

229 ■

As discussões entre os limites daquilo que se pode considerar uma repetição, ou seja, se devemos restringir a repetição ou anáfora apenas àqueles casos em que haja ênfase, como indicado por Burmeister, numa comparação com outros autores, fica como sugestão para pesquisas futuras.

Aqui, mostramos que a repetição ocorre tanto como uma figura de linguagem de caráter enfático, dentro de uma graduação, quanto como uma figura de linguagem que serve de recurso expressivo para marcar a distinção entre *forte* e *piano*.

Algumas considerações

Este artigo teve como objetivo principal demonstrar como ocorre na música de diferentes períodos a figura retórica anáfora, também denominada *repetitio* ou repetição.

Antes de adentrarmos os exemplos propriamente ditos, como ocorridos no texto verbal (exemplos de textos escritos ou proferidos ou escritos para que fossem proferidos), buscamos traçar um panorama dos principais conceitos de Retórica e da época em que a “importação” desses conceitos teve início, as *Lateinschulen*, no século XVI alemão.

O elemento comum que permitiu a aproximação entre Retórica e Música, foram os afetos, tanto na música renascentista (*affectus exprimere*) quanto na música barroca (*affectus movere*), pois por meio deles, acredita-se, é que se pode “persuadir”, “convencer”, ou seja, por intermédio deles é que um discurso (retórico) atende plenamente a suas principais funções.

A entrada de termos retóricos na Música dá-se com o seu deslocamento, nareforma curricular proposta por Martinho Lutero (e levada a cabo por Ph. Melanchton) do *quadrivium* (que consistia em Aritmética, Geometria, Astronomia e Música) para o *trivium* (que consistia em Retórica, Gramática e Dialética). Tomando a música

como uma arte suprema, por meio da qual fosse possível se aproximar de Deus, Lutero incentivou a prática musical em suas *Lateinschulen* (tradicionalis, estas escolas, desde a Idade Média). A função da música era de realçar o texto poético (neste caso, de sentido religioso).

Percebemos aqui estarmos tratando da *musica poetica*, conceito musical desenvolvido na Renascença que perdurou até o final da era barroca. A música incentivada por Lutero, embora guardasse características da *musica poetica*, já que o principal elemento era o texto (e a partir dele deveria se fazer a música), era a *musica practica*, que se opunha à *musica theoretica* ou *speculativa*, estas, talvez, mais próprias ao *quadrivium*.

Trabalhamos aqui com conceitos advindos dos séculos XV e XVI e apresentamos, como exemplos, música composta nos séculos XVII e XVIII, oriunda de diferentes movimentos (Barroco e Classicismo). Não se trata aqui de descuido ou desinformação: pretendemos, com isto, mostrar que expedientes da discussão musical de base retórica são aplicáveis à música de períodos posteriores. Em primeiro lugar: apresentamos exemplos de música instrumental (em oposição à música vocal). Com isso, mostramos, já, que a música, uma linguagem autônoma, possui em seu texto autêntico (sem poema ou letra a que esteja submetida) figuras retóricas. E não acreditamos que, por ter se tornado objeto de estudo especial da Estética, no século XVIII, as composições musicais deixaram de ser “retóricas”, do sentido mais amplo ao mais estrito da palavra.

Podemos afirmar que as figuras retóricas são usadas na música de séculos posteriores e que mantêm, além das características que as definem no âmbito retórico, funções semelhantes no texto musical.

Referências

- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BACH, Johann Sebastian. **Wohltemperierte Klavier**. Leipzig: Edition Peters, 1937
- BURMEISTER, Joachim. **Musica Poetica**. New Haven: Yale University Press, 1993.
- DYCK, Joachim. **Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition**. Bad Homburg: Verlag Dr. Max Gehlen, 1966.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Kassel; Basel, London; New York; Prag: Bärenreiter, 1999.
- PSEUDO-CÍCERO. **Retórica a Herônio**. São Paulo: Hedra, 2005.

Recebido em: 15/08/2016 - Aprovado em: 08/09/2016

O Manifesto dos artistas no Salão Moderno de 1942 no RS

URSULA ROSA SILVA

■ 232

Ursula Rosa Silva é professora associada na Universidade Federal de Pelotas (UFPel - Pelotas Rio Grande do Sul). Atua no Centro de Artes, nos Cursos de Graduação, Especialização em Artes Visuais e no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. É líder do NEAP (Núcleo de Estudos em Arte e Patrimônio) junto ao CNPq, e é diretora do Centro de Artes da mesma instituição desde 2013.

■ RESUMO

O movimento Modernista teve diferenciadas manifestações no Brasil entre os anos das décadas de 1920 e 1940. O presente texto apresenta o contexto do Rio Grande do Sul nos anos 1940 e como foi organizado o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas, tendo como base nos artigos e no manifesto das artistas publicados no jornal *Diário de Notícias*. Além disso, o texto considera as abordagens históricas sobre a arte e crítica de arte no Rio Grande do Sul, tais como Aldo Obino, Carlos Scarinci e Ângelo Guido.

■ PALAVRAS-CAVE

modernismo; arte; arte moderna, Rio Grande do Sul.

■ ABSTRACT

The Modernista movement had different manifestations in Brazil between the years of 1920 and 1940. This paper presents the Rio Grande do Sul context in the 1940s and as was organized the 1st Modern Hall of Plastic Arts, based on the articles and the manifesto of the artists published in the newspaper *Diário de Notícias*. In addition, the text considers the historical approaches to art and art criticism in Rio Grande do Sul, such as Aldo Obino, Carlos Scarinci and Ângelo Guido

233 ■

■ KEYWORDS

modernism; art; modern Art, Rio Grande do Sul.

A Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922 foi referência para a organização do 1º. Salão Moderno do RS. O presente texto aborda este Salão bem como suas peculiaridades, e reflete sobre os fatos que representaram a transição para o que se considera Modernidade nas Artes no Rio Grande do Sul. Para tanto, tomamos como uma das fontes principais nesta pesquisa os artigos publicados no jornal *Diário de Notícias*, do Rio Grande do Sul.

Os artigos dos jornais tiveram um papel importante na propagação das artes, no início e até meados do século XX, como mídia principal. O jornal *Diário de Notícias* foi um dos mais importantes jornais do Estado do Rio Grande do Sul que veiculava notícias e textos de arte, assim como foi o primeiro a contratar um crítico de arte, em 1925, o artista e professor Ângelo Guido¹, que exerceu esta função até os anos 1960. Ângelo Guido possuía formação na área das artes plásticas e atuava, também, como pintor. Além disso, tinha profundo conhecimento em história da arte e filosofia. Conforme Kern:

¹ Ângelo Guido Gnocchi nasceu em 1893, na Itália. Guido viera para o Brasil com dois anos de idade. Foi pintor, escultor, gravador, escritor e crítico de arte. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 1900. Por volta de 1914, residiu em Santos, onde trabalhou como crítico de arte no jornal *A Tribuna de Santos*. Em 1922 expôs com Benedito Calixto. Em 1925, passou a residir em Porto Alegre, contratado pelo jornal *Diário de Notícias* como crítico de arte. Em 1935 participou da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha. Em 1936 foi nomeado para ministrar a disciplina de Estética e História da Arte no Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, do qual foi diretor em 1959. A 9 de dezembro de 1969, Guido falece na cidade de Pelotas (RS). Cf. SILVA, 2002.

Neste momento, as ideias de Guido estão, às vezes, mais avançadas e atualizadas em relação às dos outros críticos de arte. Mas é preciso sublinhar que suas idéias não são revolucionárias e acrescentar que a maioria dos críticos de arte, mesmo discutindo as idéias do grupo modernista de São Paulo e Rio de Janeiro, preferem a arte “tradicional”. (KERN, 1981, p.80)

Zanini, comentando a respeito da crítica de arte no Brasil, nas décadas de 1930 e 40, afirma que, de maneira geral, a crítica estava em compromisso com a arte moderna, mas registra algumas posições conservadoras, ligadas ao academicismo², como as de Flexa Ribeiro e Carlos Rubens, no Rio, Aníbal Matos, em Minas, e Ângelo Guido, no Rio Grande do Sul (ZANINI, 1991, p.79).

O Modernismo no Rio Grande do Sul

Na primavera de 1925, duas conferências ocorreram no Clube Jocotó², em Porto Alegre, com a finalidade de divulgar e esclarecer o que viria a ser o Modernismo: a do poeta Guilherme de Almeida e a do artista e crítico de arte Ângelo Guido. Na capital rio-grandense, os primeiros rumores e manifestações - a favor ou contra ao movimento - aconteceram no âmbito literário. O debate iniciou nos grupos formados por escritores que se reuniam no Café Colombo e na Livraria do Globo, propagando-se o interesse, mais tarde, para as outras áreas artísticas³. Muitos intelectuais foram convidados para discutirem o assunto no Rio Grande do Sul, mas estas duas palestras merecem destaque, principalmente por apresentarem posições antagônicas.

Guilherme de Almeida viajou do Sul ao Nordeste do Brasil com o propósito de divulgar o Modernismo, por meio de conferências, ressaltando, primeiramente, o caráter nacionalista do movimento e declarando-se, ele próprio, um modernista. Augusto Meyer, Cyro Martins e Moysés Vellinho reconheceram⁴ que a visita de Guilherme de Almeida incentivou o movimento modernista no Sul, articulando elementos dispersos; todavia, esse movimento já havia iniciado, conforme eles, na literatura, não com as características paulistas, mas, antes, com as peculiaridades do Rio Grande do Sul.

Ângelo Guido, por sua vez, não se apresentou como modernista, mas, por outro lado, manifestou ser um artista com propostas um tanto inovadoras frente ao que existia no RS, na época, no âmbito das artes plásticas. Em sua palestra já revelava o que, mais tarde, pode-se perceber em sua obra: o caráter paradoxal de sua concepção artística, de não querer se ligar a nenhuma corrente, nem a “passadista” nem a “modernista”, conforme seus termos (GUIDO, 1925, p.3).

² O academismo aqui é entendido como vinculado à tradicional concepção de representação artística, disseminada, no Brasil, pelo ensino ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Este ensino, ainda que com características próprias ao nosso país, tinha tendências formais e metodológicas baseadas no classicismo europeu, advindas desde a época da Missão Artística Francesa (1816), responsável pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Cf. SILVA, 2002.

³ Mário Totta promovia no Clube Jocotó as “Horas de Arte”, com palestras literárias.

⁴ Os artistas Sotero Cosme, João Fahrion e Pelicheck já participavam deste grupo junto aos literatos.

⁵ Augusto Meyer, Eduardo Guimarães, Pedro Vergara, Ruy Cirne Lima, Theodomiro Tostes, entre outros. Entrevistas presentes no texto de LEITE, Lígia C.M. Modernismo no Rio Grande do Sul - materiais para o seu estudo. São Paulo: IEB, 1972, p.228-264.

Sua primeira impressão do Modernismo é a de um movimento que foi buscar motivação nas tendências européias, deixando a desejar quanto à sua brasiliade. Nesse sentido, critica a corrente paulista que pretende assumir um tom nacionalista, mas não deixa de ser um reflexo do que já havia se apresentado na Europa:

Não possui este modernismo, nos seus processos de criação, uma diretriz própria, brasileira ou internacional. É uma mistura de cubismo, dadaísmo, futurismo, ultraísmo e expressionismo, faltando, porém, a essa salada de “ismos” precisamente a parte espiritual que constitui o fundo das reformas estéticas estrangeiras (GUIDO, 1925, p.3).

E quanto aos escritores e artistas que se diziam modernistas, Ângelo Guido elogia seus trabalhos, no entanto, diz que se equivocam no que tange ao traço profundo de brasiliade, pois este está ausente de suas obras (1925, p.3).

No Rio Grande do Sul, em 1922, em termos literários, não repercutiu imediatamente o Modernismo, pelo menos não da forma como este ocorreu em São Paulo. O que aconteceu no Rio Grande do Sul, desde 1923, e que se aproxima a este movimento, foi uma busca de novos valores, uma crítica aos cânones estabelecidos e à forma fixa de criação literária. Nesse sentido, mesmo que retomando o regionalismo como ponto de partida para a pesquisa por uma linguagem própria e uma releitura da tradição, os escritores gaúchos consideraram-se modernos. E a passagem de Guilherme de Almeida, ainda que indiretamente, no caso da literatura, contribuiu para entusiasmar esta busca pelo novo. Por isso, Lígia Leite defende a existência de um Modernismo no Rio Grande do Sul, desde os anos vinte, considerando o envolvimento e intercâmbio dos escritores gaúchos com os intelectuais paulistas e a consciência que os literatos tiveram de querer renovar a escrita literária (Leite, 1972).

No caso das artes plásticas, essa consciência e motivação não ocorreram na década de 1920. Mas a presença de Ângelo Guido e, mais tarde, sua constante atuação na capital gaúcha, como pintor e crítico de arte, tende a motivar alguma inovação, principalmente na fundamentação das idéias estéticas no campo artístico.

O Salão Nacional e a Arte Moderna

Considerando o panorama nacional artístico, no Rio de Janeiro, até 1946, a tendência acadêmica teve forças para combater os artistas modernos dentro da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Com a pressão dos artistas jovens, no ano de 1940 o Salão Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, fora desdobrado em duas seções: a dos “antigos” e a dos “modernos”⁶, recebendo, assim, a arte moderna, o reconhecimento oficial pelo Ministério da Educação. Neste mesmo ano, Portinari e Segall foram os destaques da ala moderna, mas este reconhecimento, em plena década de 1940, não inibiu a manifestação de uma arte mais conservadora, como detectou Ruben Navarra, crítico de arte atuante no Rio de Janeiro:

⁶ O Salão Nacional de Belas Artes passou a incluir, a partir de 1940, uma ala Moderna e, em 1951, (mesmo ano da 1ª. Bienal de São Paulo) dividiu-se em dois Salões, um ficou só para a Arte Moderna.

Apesar de todo o prestígio oficial da arte de Portinari, a quem todos os artistas modernos do Brasil devem ser gratos por esse serviço moral, a persistência e o domínio numérico da pintura acadêmica, nesta terra ainda é um fato que não se deixa abalar assim. Os nossos Salões anuais não permitem outra conclusão. Há uma correspondência entre essa forma de arte morta e o gosto do ‘grande público’, que pode muito bem ser observada nas reações dos curiosos e frequentadores de exposições, a se divertirem com as ‘extravagâncias’ modernas. (NAVARRA, 1941, s.p)

Conforme Ruben Navarra, esse encantamento com a arte acadêmica não é mais que um hábito, pois esse tipo de pintura atinge a popularidade por representar um superficialismo visual. Já longe dos primeiros tempos em que a arte moderna confundia-se com o uso da expressão ‘futurismo’, Portinari é quem conquista o crédito oficial para essa arte. Isso não significa a superação da arte acadêmica, que Navarra define como uma arte tradicionalmente figurativa, limitada dentro de convenções invioláveis de forma e de gosto (Navarra, 1941, s.p.).

Acontecimentos que antecederam o Salão de 1942, no Rio Grande do Sul

A partir deste breve contexto das artes no Rio de Janeiro, voltamos-nos para o Rio Grande do Sul. O campo artístico gaúcho, no final da década de 1930, recebeu um novo impulso com o surgimento da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, também conhecida como Associação Chico Lisboa, em 1938, com seu respectivo Salão.

A Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa foi fundada em 1938 por um grupo de jovens artistas, a cuja frente se encontravam, no momento da fundação, João Faria Viana, Edgar Koetz, Guido Mondin Filho, Carlos Scliar, Carlos Alberto Petrucci, Vasco Prado, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter, Edla Silva, Honório Jardim, João Mottini, Oswaldo Goidanich e Mário Mônaco. (GUIDO, 1944, p.34-39).

No entanto, segundo Ângelo Guido, foi o Salão de 1939, organizado pela Escola de Belas Artes, que marcou um período novo na história artística do Estado, estabelecendo um movimento mais vivo de atividades neste meio. O 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, de 1939, que se inspirou no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi promovido em comemoração ao Cinquentenário da República e contou com o auxílio da prefeitura de Porto Alegre, do governo do Estado e ainda do governo federal⁷.

O entusiasmo provocado pelo Salão favoreceu inclusive a campanha para a construção do novo edifício do Instituto de Belas Artes. Guido desconsiderou, neste momento, a realização do Salão da Associação Francisco Lisboa, que havia ocorrido em 1938, como um evento importante para o meio artístico⁸.

⁷ Getúlio Vargas pagou a passagem aérea dos artistas de outros Estados e o transporte das obras para incentivar a participação. Dos 85 pintores participantes, apenas 22 eram do Rio Grande do Sul; dos 63 artistas de outros estados brasileiros, a maioria era do Rio de Janeiro. Cf. KERN, M.L.B. Les Origines de la Peinture Moderniste au Rio Grande do Sul – Brésil. Université de Paris I- Panthéon. Sorbonne , tese, 1981, p.105.

⁸ Ângelo Guido só vai considerar o Salão da Associação Francisco Lisboa em suas publicações e textos de crítica, a partir de 1941.

Ângelo Guido dá ênfase ao fato de que a exposição coletiva de 1939 não foi restrita ao âmbito estadual, mas foi aberta para a participação de outros estados brasileiros e também para os estrangeiros. Como afirmou ele:

Desta vez o certame organizado pelo Instituto de Belas Artes não teve, como as exposições coletivas anteriores, um caráter regional. (...) Reconheçamos que, com o seu Primeiro Salão de Belas Artes, o Rio Grande do Sul deu ao país uma bela demonstração de sua cultura artística e do nobre sentido de brasiliade com que essa cultura é orientada. Aqui não se fez questão de sobrepor aos expositores do Rio, de São Paulo ou de outras partes do Brasil que concorreram ao nosso salão, os artistas do Rio Grande do Sul. Nenhum preconceito regionalista, nenhuma restrição de escola veio perturbar a límpida finalidade cultural do grandioso certame artístico do ano passado. (GUIDO, 1940b, suplemento p.10)

Além de assumir a organização do evento, o Instituto de Belas Artes (I.B.A.) também constituiu o júri, contando com seus professores: Ângelo Guido, presidente do júri, José Lutzenberger, João Fahrion, Luiz Maristany de Trias, e Ernani Dias Corrêa. No catálogo do Salão não constam os critérios de seleção utilizados pelo júri, apenas a premiação que seria conferida por este. Fazendo o balanço da temporada artística de 1939, Ângelo Guido analisa todo o movimento cultural de Porto Alegre da década de 1930. Ele afirma que, nos últimos tempos, a cidade tivera uma expressão mais vigorosa nos domínios da literatura. Do ponto de vista artístico, as exposições de pintura foram se fazendo cada vez mais raras. Essa avaliação de Ângelo Guido desconsidera o surgimento, em 1938, da Associação Francisco Lisboa (Chico Lisboa), demonstrando sua postura de não-aceitação, neste momento, da prática artística dessa entidade, que se pretendia, inicialmente, diferente da produção dos professores do Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre. Segundo Guido, somente no ano de 1939 é que teria mudado o quadro do movimento artístico na capital rio-grandense:

237 ■

As mobilizações artísticas de 1939 demonstram que essa temporada foi mais interessante para o meio artístico da cidade. (...) O mais notável acontecimento do ano deve-se à iniciativa do Instituto de Belas Artes, que, com o amparo do governo do Estado e da prefeitura municipal, pode organizar o 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. (...) Com o 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, não só se iniciou um movimento notavelmente educativo para o nosso meio e de estímulo da arte entre nós, como se criou, também, um movimento de intercâmbio artístico entre Porto Alegre e os outros centros artísticos do país que será de maior importância para o desenvolvimento e propaganda da cultura rio-grandense. (GUIDO, 1939, p.11)

Na avaliação de Guido, não se formaram grupos artísticos divergentes no RS em termos de orientação estética, não havendo conflitos entre “passadistas” e “modernistas” (1944, p.34-39). O que houve foi uma passagem, na pintura, de uma arte “acadêmica” para uma arte mais livre de regras, em que a sensibilidade superou o rigor do cânone e permitiu que se desenvolvesse um estilo pessoal em cada artista. E ele reconhece que o Instituto de Belas Artes foi uma influência marcante sobre a orientação artística do meio rio-grandense (Guido, 1944, p.39).

Na realidade, não houve mesmo grandes divergências estéticas no Rio Grande do Sul, nesta época, mesmo com a criação da Associação Francisco Lisboa, que se dizia contrária à orientação do Instituto de Belas Artes. Na prática, a produção de seus participantes era muito semelhante a dos professores e alunos do I.B.A. e, assim como estes, a Associação, com poucas exceções, não aceitava o Modernismo por considerar esta uma arte audaciosa.

Os artistas da Chico Lisboa eram considerados mais dissidentes da “arte oficial”, legitimada pela Escola de Artes do Instituto (I.B.A.), do que propriamente partidários de uma divergência estética. Eles não eram revolucionários, apenas queriam ter o mesmo espaço e reconhecimento público que obtiveram os professores da Escola. Tanto que o Salão da Associação, realizado em 1938, foi uma espécie de Salão dos Recusados, pois somente os onze associados participaram deste evento, o qual recebeu apenas uma pequena nota, acompanhada de uma fotografia, na Revista do Globo como registro informativo. Talvez por isso, os artistas da Chico Lisboa sugeriram ao escritor Aldo Obino, jornalista do jornal *Correio do Povo*, que começasse a exercer a crítica de arte, como uma maneira de se ter um novo ponto de vista, que contestasse o até então praticado (KERN, 1981).

A década de 1940 inaugura uma nova fase de estímulo para a área cultural, vindo dos empreendimentos da Prefeitura Municipal. O aniversário de duzentos anos da fundação da cidade de Porto Alegre levou o prefeito Loureiro da Silva a dar andamento ao projeto que previa a assistência do município na realização das manifestações culturais. Ângelo Guido foi o primeiro a elogiar a iniciativa e divulgar o projeto do Departamento Municipal de Propaganda, que teria por fim “encorajar, por meio de prêmios e outros recursos, todas as atividades de ordem artística, literária, científica, educacional e desportiva de Porto Alegre” (1940a, p.6).

Em 1940, ocorreram o 3º. Salão da Associação Francisco Lisboa e o 2º. Salão do Instituto de Belas Artes (I.B.A.), ambos com o apoio oficial da Prefeitura. Do Salão da Chico Lisboa participaram alguns artistas modernistas que Carlos Scliar⁹, organizador deste Salão, trouxe de São Paulo¹⁰. O Salão do I.B.A, por sua vez, teve um caráter internacional, por contar com a presença de representantes da Sociedade Argentina de Artistas Plásticos e do Grupo de Artistas Plásticos Paul Cézanne, de Montevidéu. Por ocasião destes Salões de 1940, Aldo Obino começou a aparecer no cenário da imprensa, fazendo sua crítica de arte.

⁹ Carlos Scliar ganhou em 1940 a medalha de prata em pintura na divisão de Arte Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, no mesmo Salão em que Guinard ganhou o prêmio viagem com a obra *As Gêmeas*. Scliar foi um dos fundadores da Chico Lisboa, mas desde 1940 mudou-se para São Paulo e começou a participar do Grupo Santa Helena e, depois, da Família Artística Paulista, outro grupo que contestava a arte acadêmica.

¹⁰ Participaram do Salão da Chico Lisboa os artistas: Oswald de Andrade, Arnaldo Barbosa, Aldo Bonadei, Flávio de Carvalho, Luci Citti Ferreira, Rebolo, Clóvis Graciano, Renée Lefèvre, Manoel Martins, Nelson Nóbrega, Fúlvio Penacchi, Volpi, Joaquim Figueira, Mário Zanini, Lívio Abramo, D'Amico, e Bruno Giorgi. Cf. texto de Carlos Scarinci, *A Gravura no RGS (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Um dos critérios de premiação do Salão do Instituto de Belas Artes revela o vínculo que existia entre os prêmios recebidos anteriormente pelos participantes e um – consequente – reconhecimento inquestionável: “segundo resolução prévia do júri, não foram concedidos a nenhum expositor prêmios inferiores a outros porventura já obtidos nos Salões Nacionais de Belas Artes ou no 1º. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul” (CORREIO DO POVO, 1940, p.3). Pode-se deduzir, por este critério, que os trabalhos vencedores do Salão estariam entre os artistas que já foram premiados em outros Salões, ou seja, entre os que já tivessem obtido o reconhecimento do público e da crítica. Ou, no mínimo, era garantido que todo o artista que já houvesse sido premiado não receberia prêmio inferior aos que recebera em sua carreira artística. E o vínculo com o Salão Nacional do Rio de Janeiro percebe-se pelo critério de premiação e pela participação, no júri, do presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Manoel Ferreira de Castro Filho.

Deve-se destacar, dentro deste cenário, o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, que teve peculiaridades e propósitos que o diferenciam de outros Salões que ocorreram no Brasil com a mesma denominação.

O Primeiro Salão Moderno do Rio Grande do Sul

No contexto, o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, realizado em 1942, tornou-se relevante, não como um movimento inovador, o que parecia estar na base de sua proposta, nem tampouco como uma manifestação das novas tendências na arte gaúcha ou a aceitação de ideias veiculadas pela Semana de Arte Moderna paulista, de 1922, mas sim como um protesto contra estas.

Em decorrência da premiação que recebera no Salão Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, de 1940, Carlos Scliar foi homenageado no Rio Grande do Sul, com um discurso elogioso do escritor Manoelito de Ornellas (1941, p.1- 4). Nesta ocasião, alguns artistas de Porto Alegre resolveram organizar o 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, que ocorreria em 1942 e para o qual Scliar não fora convidado.

O 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul começou a ser divulgado ainda no final de 1941, como um evento que contaria com trabalhos “executados todos nos moldes tão em voga da pintura modernista, campo fértil de experiências e inovações”¹¹.

O público e a crítica prepararam-se para assistir a um movimento de renovação na arte, alguns aceitando a atualização do Rio Grande do Sul em termos de manifestação moderna nas artes, enquanto outros criticavam a iniciativa. Inicialmente, a maioria não percebeu a real intenção do Salão, e alguns preferiram elogiar a inovação para não serem considerados ‘fora de moda’. Entretanto, houve quem questionasse, desde a abertura do evento, o valor dos trabalhos ditos ‘modernos’. Valdez publicou um artigo no *Diário de Notícias*, no dia seguinte ao da inauguração do Salão, e relatou sua experiência, não como repórter, mas como uma pessoa que fazia parte do público:

¹¹ Animados os preparativos para o Salão de Pintura Moderna, jornal Diário de Notícias, 10/12/1941, p.6.

Cada um de nós sente a beleza, o perfeito, e não precisa ser artista para isto. (...) O apenas sentir, apreciar, gostar, é a característica do público, entre o qual estou. (...) A iniciativa dos artistas porto-alegrenses ressentente-se de maior valor, porque não souberam, ou propositadamente, não quiseram reconhecer a hostilidade de seus próprios sentimentos à corrente modernista. Até ontem, apenas o nome de Scliar era citado como modernista. E parece estranho que seu nome não figure no primeiro Salão, por quê? (VALDEZ, 1942, p.11)

E, antes de mais nada, analisou as obras como pertencentes a duas espécies de trabalhos: os completamente sem sentido e as ‘charges’ ou ‘caricaturas pessimistas’. Finaliza o texto afirmando que as ideias não eram novas, apenas a forma de externá-las, e que o segredo da verdadeira arte estaria no modo de exteriorizá-la, em saber fazê-lo da melhor maneira (VALDEZ, 1942, p.11).

Aldo Obino, no jornal *Correio do Povo*, também no dia seguinte ao da abertura do Salão, afirma não ser contra o Moderno – sem explicitar o que entendia por Moderno –, mas sim contra as extravagâncias que atendiam pelo nome de ‘Futurismo’, ‘Cubismo’ e ‘Dadaísmo’. Ele acreditava que Porto Alegre teria que passar por esta prova a que se submeteram outras capitais brasileiras e que:

A Antiguidade deve ser cultivada sem obstar, contudo, a marcha do progresso, da renovação e da tendência de aperfeiçoamento. Isso não impede que os artistas, como o povo em geral, caiam no redemoinho dos vários ‘ismos’, do fazer humano, paralelo ao agir nosso. (...) A ânsia de renovação no sentido de aperfeiçoamento é nobre e viável. Agora a atitude preconcebida e teatral de poses é artimanha de quem quer fazer barulho e por isso não merece nenhuma atenção. (OBINO, 1942, p.1)

Quando trata de comentar as obras, Obino evita qualificá-las, restringindo-se simplesmente a afirmar que “há trabalhos abaixo da crítica, que contrastam com outros que merecem apreciação” (1942, p.1).

Depois da confusão e do escândalo de três dias, o Salão fechou com um Manifesto assinado por seus idealizadores e publicado na imprensa. O propósito do Salão seria o de ridicularizar a Arte Moderna, considerada “obra destruidora subversiva e letal” (MANIFESTO, 1942, p.7) por este grupo de artistas conservadores.

Enfim, os artistas organizadores levam a público seu Manifesto contra a Arte Moderna e, neste documento, percebe-se não apenas como foi lento o processo de reavaliação da tradição pictórica, referente às artes, no Rio Grande do Sul – processo que já havia ocorrido nas últimas décadas do século XIX na Europa – mas o quanto, ainda na década de 1940, era forte a defesa de uma arte que expressasse o rigor da verdade e a busca da perfeição, ideias pertinentes a essa tradição desde Platão. Assinaram o “Manifesto de Encerramento do 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas” os artistas: Osvaldo Goidanich, João Faria Viana, Edgar Koetz, Guido Mondin Filho, todos membros da Associação Francisco Lisboa, entidade que foi considerada como contrária aos parâmetros acadêmicos do Instituto de Belas Artes, ou seja, seus participantes eram considerados como dissidentes, em princípio,

dos cânones da arte dita oficial. Entretanto, são esses “recusados” que protestam contra o Modernismo divulgado por Carlos Scliar no RS. Na concepção deles, o Modernismo é uma arte falsa. Para esses artistas, a arte é fruto de uma evolução que se processa há milênios e que não é obra de improvisação, mas de cristalização de princípios reconstruídos. (MANIFESTO, 1942, p.7)

Um fator interessante, é que tanto os ditos “passadistas” quanto os que se diziam “modernistas”, nesta época, utilizavam-se dos mesmos termos para fundamentar suas propostas e argumentos sobre a produção artística, tais como: “belo”, “agradável”, “harmonia”, “equilíbrio”, “personalidade”, e “temperamento do artista”. Quer dizer que, embora os significados atribuídos aos critérios tenham alguma diferenciação, a base dos conceitos ainda está arraigada, de um lado, em uma tradição de representação pictórica nem sempre consciente, mas muito em voga na linguagem corrente, e, de outro lado, buscando uma base classificatória objetiva, própria das ciências positivas características do início do século XX.

No texto do “Manifesto de Encerramento”, afirmam:

O movimento ‘Modernista’, no travesti com que já se apresentou no Rio, em São Paulo e em outras capitais brasileiras, tinha que surgir também, inevitavelmente, em Porto Alegre – que esse ‘modernismo’ nada mais é que uma arte falsa nos seus processos e mistificadora nas suas intenções, praticada por gênios improvisados que surgem, na espontaneidade dos cogumelos, para prearem revoluções dentro dos conceitos eternos da beleza, com ares inspirados de iluminados portadores da verdade NOVA ... – mas não existe mais que uma verdade. E o que houve sempre foi a ânsia do homem em busca da perfeição e, nesta ânsia, a procura dos caminhos vários que o levassem até a LUZ SUPREMA. Daí o surgimento dos processos, dos métodos, das escolas em que, sempre com o mesmo objetivo – a colimação do belo – todos os artistas viram processar-se o seu aperfeiçoamento, segundo suas próprias tendências, seu feitio, sua personalidade e sua cultura. (MANIFESTO, 1942, p.7)

Além disso, o texto também vincula a manifestação artística às expressões morais e ideológicas de um povo. Este elo existente entre o ideal de belo e a moralidade foi um dos critérios presentes na estética do século XIX e início do século XX.

O discurso, neste texto, está fortemente arraigado nos conceitos herdados da tradição artístico-filosófica, além do caráter marcante da ideologia da época:

(...) que a arte pseuda, o falso e o deturpado ‘modernismo’ dessas correntes postas tão em voga pelos críticos e entendedores cozidos na mesma panela, é obra destruidora, subversiva e letal, que utiliza processos ultra-socialistas, vermelhos e implacáveis. Seu objeto preferido são as deformidades físicas e morais. Ela subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando, com suas extravagantes manifestações no terreno da música, da pintura, da escultura e da poesia, um ambiente propício – pela ausência da ética, fonte pura da moral – um clima favorável à infiltração das ideias extremistas, perturbadores do

ritmo cristão em que, há muito, vive a HUMANIDADE a sua luta pelo IDEAL do BELO. (...) o Salão local foi obra consciente, digna e honesta de profilaxia artística. (MANIFESTO, 1942, p.7)

Este Salão de 1942 é o retrato da tensão e do paradoxo que viveu o Rio Grande do Sul, que, até este momento, conservou ideais vinculados à tradição clássica, mas, ao mesmo tempo, ainda incipientemente, sem muita certeza, refletia sobre a necessidade de repensá-los. A herança dessas concepções de ‘verdade’, ‘perfeição’, ‘ideal de belo’, vem acompanhando a arte Ocidental desde a Antiguidade clássica, cânones nas artes e em outros campos culturais, que, neste momento, também serviram de argumento para a proposta de uma “profilaxia artística” dos proponentes do Salão Moderno.

Pelo que percebemos, em plena década de 1940, o que havia no Rio Grande do Sul, em termos de expressões, linguagem e produção artística, em relação ao Modernismo, não se evidencia ainda a necessidade de questionamentos, ou de mudanças do que se mostrava como uma arte com características mais academicizantes.

Nesse sentido, entendemos que este movimento que aconteceu no ano de 1942 foi importante para que o grupo de artistas, atuante no sistema artístico do Rio Grande do Sul, se posicionasse e refletisse a respeito das ideias e práticas do Modernismo. É importante também considerar que esta manifestação dos artistas foi reveladora de uma postura que se pretendeu diferenciar de uma corrente estilística que caracterizou uma época no centro do país.

Referências

AVANCINI, José Augusto; BULHÕES, Maria A. Imagem e Memória: a pinacoteca Barão de Santo Ângelo; IN: **Catálogo Instituto de Artes 90 Anos**. Porto Alegre: Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, 1998, p.7-8.

Correio do Povo, 29/11/1940, p.3.

CORONA, Fernando. **Caminhada nas Artes** (1940-76). Porto Alegre: URGs/IEL, 1977.

GUIDO, Ângelo. **Forma e Expressão na História da Arte**. Porto Alegre: Ed. do autor, 1938.

_____. “Arte Moderna” (Conferência), **Diário de Notícias**, 18.10.1925, p.3 e 6.

_____. A Temporada Artística de 1939, jornal **Diário de Notícias**, 31/12/1939, p.11.

_____. O desenvolvimento científico, literário e artístico estimulado pela prefeitura, jornal **Diário de Notícias**, 05/07/1940a, p. 6 e 10.

_____. Exposições Coletivas de Arte em Porto Alegre, jornal **Diário de Notícias**, 05/11/1940b, suplemento p.10.

_____. Uma Galeria de Arte Aplicada, jornal **Diário de Notícias**, 24/12/1941, p. 12.

_____. Evolução da Pintura no Rio Grande do Sul, **Revista Lanterna Verde**, Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, no. 8 jul/1944, Rio de Janeiro, p.34-39.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Les Origines de la Peinture Moderniste au Rio Grande do Sul - Brésil**. Tese de Doutorado, Universidade de Paris, 1981.

_____. "A Crítica de Arte no RS e o Debate sobre Tradição e Modernidade"; IN: **Veritas**, Porto Alegre, v.34, n.º 136, dez./1989.

_____. "A Pintura Modernista no RGS"; IN: KERN, Maria L. e Bulhões, Maria A. (orgs.), **A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil**. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. "A Pintura Modernista no RGS: Tradição e Inovação"; IN: **Estudos Ibero-Americanos**, XI(2), 1985, p.13-14.

_____. **Arte Argentina – Tradição e Modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
LEITE, Lígia C. M. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Modernismo no Rio Grande do Sul** - materiais para o seu estudo. São Paulo: IEB, 1972.

243 ■

Manifesto de Encerramento ao 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do RS, jornal **Diário de Notícias**, 06/01/1942, p.7.

NAVARRA, Ruben. Salão de 1941, jornal **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11/10/1941.

OBINO, Aldo. O 1º. Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, jornal **Correio do Povo**, 04/01/1942, p.1.

ORNELLAS, Manoelito de. Elogio da Arte Moderna, IN: **Revista do Globo**, 20/12/1941, p.1-4.

_____. Salão de 1945, jornal **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23/12/1945.

SCARINCI, Carlos. **A Gravura Contemporânea no RGS**. Porto Alegre: MARGS, 1980.

_____. **A Gravura no RGS** (1900-1980). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SILVA, Ursula Rosa da. **A Fundamentação Estética da Crítica de Arte de Angelo Guido: a crítica de arte sob enfoque da história das idéias**. Porto Alegre: PUCRS, 2002.

SOUZA, Nelson Mello. **Modernidade – desacertos de um consenso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

VALDEZ, E. Cros. Arte Moderna, jornal **Diário de Notícias**, 04/01/1942, p.11.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.

Recebido em: 31/07/2016 - Aprovado em: 12/03/2016

ouvir ouver ■ Uberlândia v. 13 n. 1 p. 232-243 jan.|jun. 2017

Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras de Salões de Arte da década de 1960

NELYANE GONÇALVES SANTOS

■ 244

Nelyane Gonçalves Santos é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2016-2020). Mestre em Artes pela EBA/UFMG (2014). Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela EBA/UFMG (2011). Licenciada em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas FAFICH/UFMG. Integrante do grupo de pesquisa do CNPq Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH).

■ RESUMO

Na tendência de estudos acerca dos salões na história da arte no Brasil é necessário o desenvolvimento de uma metodologia pautada na análise das obras que compuseram esses eventos. A constituição dos circuitos artísticos a partir da efervescência que os salões geravam entre artistas, críticos e público, nos chama a atenção sobre a necessidade de ampliarmos a compreensão das propostas artísticas vistas a partir da materialidade e visualidade das obras. Isto porque, o estabelecimento de marcos definidores de uma arte brasileira na transição do moderno ao contemporâneo, afastou os discursos históricos das obras e os aproximou da interpretação de fontes documentais, forçosamente associadas aos movimentos de arte em esfera internacional. Assim, a proposta metodológica que aqui se apresenta, coloca o desafio da interpretação das obras a partir de seus próprios vestígios e sentidos, sem desconsiderar a ampliação da pesquisa por meio de fontes documentais que esclareçam, mas não “profetizem” uma revelação de significado para a arte no Brasil da década de 1960.

■ PALAVRAS-CHAVE

Metodologia, história da arte, salões de arte, visualidade, materialidade.

245 ■

■ ABSTRACT

The trend of studies on the salons in Brazil's art history is necessary to develop a guided methodology in the analysis of the works that made up those events. The constitution of the artistic circuit from the effervescence that the halls generated among artists, critics and the public draws our attention on the need to broaden the understanding of artistic proposals views from the visual and materiality of the works. This is because the establishment of the defining landmarks of Brazilian art in the transition from modern to contemporary, away from the historical discourse of the works and approached the interpretation of documentary sources, necessarily associated with art movements in the international sphere. Thus, the methodological proposal presented here, puts the challenge of interpretation of works from its own traces and directions, without disregarding the expansion of research through documentary sources to clarify, but not "prophesy" a revelation of significance for art in Brazil in the 1960s.

■ KEYWORDS

Methodology, art history, art salons, visuality, materiality.

Introdução

Os salões de arte no Brasil nas décadas de 1950 e 1960 faziam parte do repertório de ações que impulsionavam o ideário desenvolvimentista, no sentido da divulgação dos espaços de cultura e da difusão dos circuitos artísticos. Tais eventos, para os historiadores da arte, são objetos de estudo por concentrarem referê-

cias artísticas, propagando valores impressos em obras e podendo contribuir para a ampliação e revisão da história da arte no país (LUZ, 2005).

Os salões de arte são eventos datados, como cenário de época, nos quais cada edição propicia um recorte temporal e espacial. Eram constituídos pelos seguintes aspectos comuns: a gerência do Estado, o sistema competitivo pela seleção e premiação por mérito, a aquisição das obras pelo poder público ou instituições autorizadas, o relacionamento com sistemas educacionais ou divulgadores (museus, galerias, escolas de arte) e a interferência direta em mercado incipiente de arte (OLIVEIRA, 2011).

Quais seriam os objetos de pesquisa a serem analisados no estudo de salões de arte? Quais são os questionamentos e hipóteses na condução do ofício do historiador da arte? E os sujeitos históricos? E as fontes, quais seriam seus tipos de suportes e acessos? É importante definirmos o papel de cada um dos elementos que compõem este tipo de estudo. Como fonte primordial e objeto de pesquisa, as obras de arte selecionadas conduzem a investigação. Na análise das mesmas é que surgem os questionamentos e são formulados os métodos de consulta às outras fontes de pesquisa, tais como, periódicos, fotografias e registros institucionais. Os artistas são os sujeitos históricos envolvidos, autores dos nossos objetos de pesquisa. Além destes, há também os agentes sociais considerados especialistas, e que compunham os circuitos artísticos: os críticos de arte. Apesar de serem raros os vestígios deixados pelos representantes das instituições museológicas e pelo público, são também sujeitos históricos consideráveis na pesquisa.

A grande maioria dos salões de arte realizados no Brasil na década de 1960 era promovida por museus. A identificação da vinculação institucional do salão é primordial para a viabilidade da pesquisa, visto que são os museus que abrigam os acervos de arte moderna e contemporânea e guardam importantes fontes de pesquisa.

Para Emerson Dionísio de Oliveira, os salões demonstraram grande relevância, tanto por terem sido eventos propulsores da política de aquisição museológica quanto por determinarem os principais aspectos de uma arte reconhecida institucionalmente.

Os salões ligados ou herdados pelos museus, no âmago de uma coalização heterogênea de atores culturais e econômicos, desempenharam na história recente das instituições brasileiras um papel determinante na homologação e na hierarquização dos valores artísticos utilizados na construção dos acervos. Dos salões não saíram apenas obras assimiladas às coleções públicas, mas também, atribuições, classificações, publicidade e interdições que afetaram parte considerável do circuito artístico doméstico, em uma função de qualificação dos criadores. (OLIVEIRA, 2010, p. 51).

Assim, os salões podem orientar a seleção de acervos para estudo na história da arte no Brasil. Encontrar as obras que participaram de salões nos museus é fundamental para o historiador da arte desenvolver suas pesquisas.

A proposta metodológica para abordagem dos salões de arte

Na perspectiva de análise que concentra a condução de todo o processo de pesquisa no estudo da materialidade e visualidade da obra de arte, a compreensão da proposta artística é constituída por referências que vão desde os vestígios encontrados na própria obra, passando pela documentação produzida nas suas primeiras exibições, até aos registros atuais sobre sua permanência em instituições museológicas. Esse percurso é conduzido pela metodologia do triplo registro da obra de arte, pautada nos aspectos formais, semânticos e sociais, sendo estes capazes de comportar a esfera material e técnica, artística e estética e a historicidade¹. O par conceitual “materialidade e visualidade” reforça a historicidade da obra de arte enquanto fonte histórica de registro de uma cultura visual, indo de encontro às tradições teóricas metodológico encabeçadas pelos pensadores da Escola de Viena, pelos teóricos da visibilidade e do formalismo (BAZIN, 1989). O tratamento da materialidade é para evitar que a obra artística seja apenas informativa, desconsiderando os seus elementos formais. No campo da história o interesse pela visualidade configurou-se a partir da década de 1960 como uma das frentes para ampliação do conceito de fonte histórica.

A década de 1960 é identificada na literatura da história da arte no Brasil como sendo o momento de transição da “arte moderna” para a “arte contemporânea”, assistindo à emergência de novas referências visuais e de variadas proposições artísticas. Tal afirmação – recorrente nos livros de Zanini (1983), Amaral (1987) e Peccinini (1999) – nem sempre é argumentada a partir da análise de obras de arte, demonstrando o quanto estas dialogaram na sua materialidade e visualidade com as teorias e conceitos do campo da arte do período. Em contrapartida, a pesquisa dos elementos materiais e visuais pode propiciar uma ampliação das possibilidades de compreensão das propostas artísticas. Estas guardam nos seus sentidos mais intrínsecos o diálogo da produção artística com a poética de fruição individual almejada. O esforço de interpretação da obra passa pela análise crítica do historiador da arte que detém como instrumento de seu ofício, o conhecimento das interseções entre materialidade e visualidade com a narrativa de uma cultura visual historicamente datada pelos seus vestígios documentais.

A proposta metodológica do triplo registro se diferencia da história da arte constituída por um enquadramento temporal e estilístico que considera apenas a identificação de movimentos artísticos da época na produção. É a própria obra e o estudo dos seus diálogos com a contextualização discursiva dos artistas e com a crítica que proporcionam as correlações entre determinada produção e outras inseridas no circuito de arte.

A necessidade da mudança de perspectiva de um enquadramento estilístico e temporal para uma metodologia que possibilite que a história da arte acompanhe as transformações concernentes à própria arte é problematizada por Hans Belting (2006), que considera o conceito de enquadramento como referente à disposição temporal estabelecida para a identificação de estilos na história da arte (BELTING,

¹ Assim como propõe Artur Freitas em “As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte” (2005) e Rodrigo Vivas em “A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas” (2010) e no artigo de 2011, “O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil”.

2006). Belting afirma que a história da arte começa a questionar a adoção desta linha do tempo a partir da explosão de movimentos da arte moderna, que colocaram para a disciplina a dificuldade de enquadramento diante das variedades de experimentações surgidas num mesmo período.

A crítica ao enquadramento feita por Belting, não exorta o fim desta prática que a história da arte desenvolveu na constituição de uma disciplina autônoma, mas sugere que desde a virada do século XIX para o XX, a vivência dos historiadores da arte com a produção artística de sua época já sugeriu a necessidade de mudanças de paradigma, conceituais e metodológicos. É justamente a busca destas mudanças que levam tantos historiadores da arte a olharem mais para o objeto artístico do que propriamente para o seu entorno nas pesquisas desenvolvidas ao longo do século XX.

Porém, no caso do Brasil, é preciso considerar que os embates com o enquadramento vão além do temporal e do estilístico. Inclui-se na análise da história da arte no Brasil o enquadramento dos “estrangeirismos”, visível também no discurso da crítica. A história da arte nacional adotou critérios “importados” de enquadramento para definir a arte produzida no país, tanto para sua identificação numa metodologia comparativa de elementos externos às obras, quanto para sua valoração na inserção desta história da arte. No caso da década de 1960, isto fica claro na definição de *Pop Art*, Novo Realismo e Nova Figuração para quase todas as representações em voga na época. Sobre as classificações delimitadoras da arte no Brasil, Rodrigo Naves nos alerta dos riscos de não ampliarmos o olhar.

Temos uma história da arte modesta, e de nada interessa estreitar um campo já demasiadamente estreito. Precisamos ver e compreender melhor a arte que produzimos no século XX a partir de seus valores intrínsecos e de sua historicidade, antes de querer restringir precocemente o que por si já é bastante restrito. (NAVES, 2002, p. 18).

Com vistas a esquivar de semelhantes equívocos, adota-se a análise direta da obra como exercício fundante da pesquisa em história da arte. A obra constitui-se como fonte primordial dessa narrativa histórica. É a partir dela que emergem os questionamentos e as reflexões necessárias para conduzir o estudo a outras fontes históricas. Como argumenta Jorge Coli, o historiador da arte “tem que dominar os métodos do historiador, saber trabalhar com arquivos, com fontes primárias e secundárias, organizar interpretações que dependem dos ramos mais diversos dos estudos históricos” (COLI, 2007, p. 127). São essas linhas dos estudos históricos que nos permitem reconhecer o cenário de entorno da obra e as motivações que levaram um grupo de detentores do conhecimento artístico a identificá-la no circuito, relacionando-a com suas mais variadas expressões e vinculações do artista com a sua produção, com o seu meio, com o seu campo e prestes a se inserir e constituir-se na história da arte. No caso da análise de obras presentes nos salões de arte da década de 1960, estas se relacionam ao circuito artístico brasileiro, às instituições, aos valores em voga e aos sujeitos históricos, a produção e fruição da obra e seus vários momentos de existência.

Ao propormos a análise da materialidade e visualidade da obra, nos disponemos ao estudo de seus aspectos de convergência na arte, intrínsecos a esse cam-

po de conhecimento. Diante desta convicção, cabe primeiramente uma orientação metodológica para os primeiros passos de análise do nosso objeto de pesquisa proposta por Rodrigo Vivas e Gisele Guedes (2015) num artigo de relevância pelo seu teor didático.

A obra é uma experiência visual que foi trabalhada com um material e técnica específicos; antes da análise do sentido, considera-se inicialmente a forma pela qual a imagem se apresenta. É necessário realizar a descrição física identificando: a) modalidade artística (pintura, escultura, desenho, gravura ou objeto), b) os materiais (óleo, acrílico, têmpera, aquarela, guache, pastel, encáustica, lápis, carvão, nanquim e grafite); c) suporte (madeira, tela, papel, ferro, mármore, pedra, argila, gesso), d) dimensão. (VIVAS, GUEDES, 2015, p. 11)

A análise da obra de arte deve abarcar o seu percurso de criação, divulgação, seleção e inserção no circuito artístico e na história da arte. A divulgação dos demais salões e a visualidade dos trabalhos selecionados transitam como referências imagéticas e teóricas dos movimentos e das tendências artísticas, dialogando diretamente com a criação e com os vários problemas artísticos relacionados a esse processo. Por sua vez, a seleção realizada pelo júri, composto por críticos de arte, ocupa um movimento convergente entre a celebração do novo na arte e a trajetória de permanências e diálogos com a tradição. Tais personagens detinham o poder de consagração do artista e de sua obra, ao mesmo tempo em que podiam condenar ao ostracismo as produções que não dialogassem com as tendências artísticas selecionadas como representativas do momento.

É importante lembrar as limitações que existem na compreensão da criação, pois o sentido criador para o artista muitas vezes é transformado pela passagem do tempo e pelos acúmulos de significados agregados ou, até mesmo, fragmentados na história da obra. Entende-se, pois, que o estudo da criação na metodologia da visualidade da obra de arte abrange apenas os vestígios materiais que auxiliam na descrição da construção artística e os vestígios documentais que registraram aspectos da feitura pelos próprios artistas.

A materialidade perpassa os problemas artísticos e o ato de criação se rende a pesquisas táteis que dialogam com as ideias do artista e os sentidos que ele pretende inserir para recepção do espectador. Dos materiais e das técnicas utilizados, muitas vezes o artista parte para o discurso: observando os primeiros olhares e avaliando o cenário artístico de sua época, ele elabora argumentos que reafirmam a inserção de sua produção. A crítica analisa a obra e o discurso do artista e, muitas vezes, se rende à avaliação do público. A compreensão desta reciprocidade entre produção, crítica e teoria da arte apresenta limitações e suscita questionamentos complexos, pois muitas obras passaram despercebidas pela crítica da época e, em compensação, outras foram transformadas em marcos estruturadores de uma determinada história da arte em momentos distintos. O ato de eleger ou preterir dos críticos é identificado na pesquisa instigando novos questionamentos e reconduzindo a novas análises da obra em busca de sentidos contrapostos ou convergentes à cultura visual.

O objetivo da metodologia de pesquisa que aciona os salões de arte como definidores de uma trajetória no ofício do historiador da arte é o de traçar um reper-

tório de compreensão da inserção da obra no circuito artístico e na própria história da arte. O reconhecimento da obra nesse campo do conhecimento vai além do momento de sua estreia num salão de arte, já que algumas obras possuem seus sentidos reativados em exposições posteriores. O fato de a obra ter sido premiada é representativo para demarcar a relevância conferida à produção do artista que concorria em determinado salão, o que pode ser crucial para a compreensão tanto da trajetória do artista quanto da afirmação de algum movimento artístico da época. Para conseguir compreender a consubstanciação da inserção de determinada obra e, consequentemente, do artista, no circuito, estabelece-se então uma trajetória metodológica entre a obra de arte, as fontes documentais que a cercam, e as referências da história da arte. Tudo sem perder de vista a compreensão dos aspectos formais, semânticos e sociais da obra.

A tríade interpretativa: eixo propulsor e disseminador dos aspectos da obra de arte

■ 250

Na abordagem dos aspectos formais da obra de arte deve ser feita a descrição do que se vê e dos principais materiais e técnicas construtivas. Todo o conjunto visual da obra precisa ser descrito detalhadamente durante o processo de pesquisa para se adentrar num processo interpretativo que cria uma familiaridade com o resultado da produção artística, capaz de criar relações posteriores para a construção dos sentidos semânticos e sociais da obra de arte. Sobre a importância desse contato, a posição de Giulio Carlo Argan (1995), sobre a relevância do convívio com a obra de arte, até mais que aulas e leituras de livros, deve sempre nos orientar, pois este importante historiador da arte considera que sem a visualização do objeto, não há argumentos sobre sua interpretação que se sustentem.

No mesmo sentido Jorge Coli reafirma a necessidade em confiar nas obras como primeiro passo nos procedimentos de pesquisa.

Para tanto, o olhar é o ato fundador. Antes de acreditar nos escritos, é melhor acreditar nas obras. Os grandes escritos sobre arte (de Panofsky, Warburg, Longhi, Wölfflin, Focillon, entre tantos) nos obrigam a olhar. Ainda assim, antes de mergulhar neles, é preferível ver bem: ver antes de ler deveria ser o lema. É muito bom sentir que a obra desafia, pedindo: decifra-me! (COLI, 2010, p. 13)

A imagem das obras acompanhando a narrativa da história da arte não é meramente ilustrativa. Ela vem, mesmo com as suas limitações fotográficas e de impressão, para convidar o leitor a olha-la, a consultar as informações disponíveis no texto, para instiga-lo a ver outros sentidos e também estimulá-lo a buscar a experiência presencial de colocar-se diante da obra.

Na busca por perceber as relações da escolha de materiais e técnicas empregadas com os problemas artísticos enfrentados pelo artista, há variações e detalhes no tratamento das informações e das observações, inerentes a cada tipo de produção artística do período. As pinturas devem ser analisadas para se perceber: a

trama do tecido, a densidade e espessura das pinceladas, o uso de diferentes instrumentos para aplicação da tinta (como por exemplo, espátulas, esponjas e as próprias mãos), a inserção de materiais diversos e o modo de impregnação dos mesmos, o tipo de chassi e moldura, o modo de estiramento e preparação da tela, os diferentes tipos de tintas e texturas empregadas, as assinaturas e inscrições. No caso das pinturas expostas em salões o verso da tela e o chassi podem trazer indícios reveladores, quando possuem inscrições e/ou etiquetas que se referem à identificação do artista, ao valor que à obra foi atribuído, ao tombamento institucional, endereços de comercialização de materiais, dentre outras informações.

A década de 1960 para a pintura foi marcada pelos desafios dos artistas em querer romper com a sua valoração clássica e canônica diante das demais formas de arte. Veremos nas pinturas do período propostas plásticas diferenciadas, valorizando texturas; rompimento com a bidimensionalidade; a figuração narrativa antes como mensagem que como apreciação estética; novos materiais pictóricos utilizados sem testes, com pouca preocupação de durabilidade e compatibilidade.

Na escultura também há vários exemplares do uso de materiais não tradicionais e de uma forma sintética que se vincula ao rompimento da categoria escultórica e à emergência da definição de objeto como representação artística. A observação direta da escultura nos conduz ao entendimento do projeto e do fazer artístico, muitas vezes realizados em simbiose. Herbert Read (2003) considera que após a Segunda Guerra Mundial a história da escultura dificilmente apresenta coesão e elementos definidores comuns, mas destaca o uso do metal enquanto matéria prima e o gesto do artista explorando-o como principais pontos em comum. No uso de diferentes ligas metálicas a matéria é o fim em si mesma, tema e objeto da obra. O escultor moderno, segundo Read (2003), despreza o acabamento do metal, explorando as qualidades brutas do material forjado ou fundido.

Rosalind Krauss (2001) em seu estudo sobre as esculturas modernas nos leva a questionar sobre a formação volumétrica e as possíveis correlações desta com os problemas e as propostas artísticas. O fato de a escultura ser oca, por exemplo, remete não somente a uma questão técnica de proporcionar menos peso.

A escultura se fecha em um espaço oco que impossibilita a observação, concentrando o olhar do observador somente na superfície do material. Apresenta-se num volume totalizado, fechado em si mesmo, concentrando toda a atenção na superfície. Krauss instiga-nos a analisar a silhueta e a volumetria das esculturas como parte de uma proposta artística para a ocupação do espaço e interação com o ambiente e o observador.

Na gravura, as experimentações ultrapassaram os desafios do uso de várias cores e passaram ao nível da mistura de diferentes técnicas e à impressão de variadas texturas. O desafio transfere-se então da imagem para a forma, transcende o estímulo e o diálogo com os sentidos do espectador ao observar o produto artístico, chamando mais a atenção para o processo. Dessa forma as peças gravadas durante o processo de experimentação não eram descartadas e muitas vezes eram apresentadas como obra estendida. Os artistas da década de 1960 valorizavam a gravura pelo seu aspecto de manufatura, pelo acompanhamento de seu processo e contrapunham seu fazer artístico à industrialização em massa (FERREIRA; TÁVORA, 1995). Por esta razão surgiram muitos grupos de gravuristas que se reuniam para realizar experimentações com materiais e diferentes técnicas e também para facilitar

a aquisição coletiva do maquinário das impressões (DA SILVA, 1976).

No desenho, os desafios mais comuns também foram ultrapassados, como o movimento e a perspectiva, embora muitas vezes sejam retomados para dialogar com a tradição e demarcar o rompimento com as técnicas mais difundidas. Essa expressão artística fazia parte do currículo acadêmico, com toda a determinação de aperfeiçoamento das técnicas e exigências de aprimoramento pela repetição e treinamento de observação. Diante de tamanha exigência formal, o rompimento com os cânones do desenho, também deviam ser um atrativo para os artistas do período, engajados em novas experimentações.

Os materiais canônicos, como o grafite e o nanquim, passam a coadunar com novos materiais que eram tradicionalmente reconhecidos como elementos da pintura, como a aquarela, as colagens e a ecoline. Se nos remetermos à história da arte, o desenho aparece muitas vezes sob a forma de um estágio preparatório para obras que se concretizaram por outros meios de expressão. Nos salões da década de 1960 no Brasil, após quase meio século de reconhecimento desta categoria, o desenho não só era meio definitivo na produção artística, mas também era um dos mais representativos na concorrência a premiações.

As mudanças entre estas categorias não foram uniformes e não tiveram o mesmo impacto de transformações na passagem da arte moderna para a arte contemporânea. A pintura provavelmente foi a que teve seus cânones mais questionados. A escultura, ao aproximar-se das propostas que valorizavam o objeto, foi a que provavelmente mais motivou manifestos e teorias entre os artistas. A gravura e o desenho tiveram espaço suficiente para buscar sua valorização e reconhecimento na arte contemporânea.

Esta investigação sobre os vários aspectos formais, que podem esclarecer em certa medida o modo de execução da obra, é fundamental por ir ao encontro das discussões teórico-conceituais da arte contemporânea, que dizem respeito, principalmente, ao uso de novos materiais, rompimento com os cânones tradicionais e com as diluições das categorias de arte. Os sentidos formais da obra trazem pistas sobre os sentidos semânticos e sociais. Na arte contemporânea, a imbricação destes sentidos é ainda mais forte, visto que a escolha dos materiais e da técnica, muitas vezes pretende imprimir o sentido de rompimento com a tradição da arte, sendo esta tentativa de ruptura, em alguns casos, a composição do próprio tema e do movimento ao qual o artista se filia.

A análise dos aspectos semânticos se constitui na medida em que os aspectos formais são compreendidos e revelam questionamentos sobre o sentido da visualidade da obra. Na análise da documentação correlacionada às obras e no estudo da bibliografia da história da arte devem ser buscadas as respostas para as interrogações pertinentes à compreensão da imagem da obra. No estudo dos aspectos semânticos, são analisados o simbolismo e o sistema de representação inseridos na imagem. Como já foi dito, na arte contemporânea a forma e o sentido possuem imbricações que nos permitem interpretar a obra a partir de sua descrição material e estrutural. Mas há também muitas obras do período que dialogam com símbolos, sinais, sistemas de representação e referências visuais carregadas de sentidos da cultura material e comportamental de difícil resgate considerando o intervalo temporal existente, tendo como alternativa a busca por memórias sociais, que também carregam em suas interpretações e releituras sentidos acumulados a

posteriori. Deste modo, o domínio do repertório visual presente na história da arte, registrado em vários tipos de documentação, principalmente o circulante no recorte temporal da pesquisa, é muito importante no reconhecimento dos aspectos semânticos de cada obra em estudo.

Nos aspectos sociais, analisamos a função e destinação da obra e os problemas artísticos que o autor enfrentou em sua execução. Neste processo, restamos investigar como o artista empreendeu materiais e técnicas capazes de inserir em sua obra os diálogos com as produções da época. Na documentação consultada, é possível traçar uma narrativa que envolva a obra nos seus principais aspectos sociais, desde o momento de sua produção, passando por sua participação no salão e por sua trajetória como componente de um acervo museológico. Poderíamos simplesmente entender aspectos sociais da obra de arte como contexto de época, mas esta simplificação pode incorrer no engano de narrativas que condicionam elementos interpretativos da obra ao cenário sociopolítico.

Os aspectos sociais dizem respeito ao espaço-tempo no qual se insere o artista no momento de sua produção. A trajetória do artista, composta por informações sobre a sua formação, e seus vínculos com outros artistas e espaços institucionalizados da arte e elementos biográficos que dialoguem com seus temas e propostas fazem parte destes aspectos sociais. Por outro lado, a obra em si, desde o momento em que é produzida, já inicia seu processo de testemunho e agente dos fatos sociais. Os momento subsequentes à sua produção, marcados por mostras comemorativas e retrospectivas, reforça, renova, reinterpreta sua inserção na história da arte, compondo mais um aspecto social da obra de arte.

As fontes pesquisadas cercam a obra de informações concernentes ao seu processo de feitura, perpassando a sua seleção nos salões, a sua acessibilidade e a aquisição por um museu. No caso de obras selecionadas em salões de arte, esta última etapa da existência da obra é que consagra sua inserção no circuito artístico, visto que a instituição museológica, neste momento da história da arte (da década de 1950 a 1970), era o destino específico para tal reconhecimento. Sendo assim, para estudarmos as obras selecionadas em salões de arte pertencentes aos acervos museológicos, a documentação consultada deve estar vinculada a estes e a outras instituições de memória, por meio de catálogos, fotografias, fichas e documentos de registro museológico, reportagens de jornais, artigos de periódicos, atas dos salões e os seus respectivos regulamentos. É importante frisar que os periódicos oferecem registros fragmentários do cotidiano, imersos em subjetividade, estabelecimento de conceitos, identidades e reafirmação de memórias, sendo assim, a leitura dever ser sempre interpretativa, interrogativa e conjecturada.

A importância da adoção dessa metodologia ocorre diante do fato de que o documento visual não pode ser tratado da mesma forma que uma fonte escrita, pois exige uma especialização de método na análise. Há um conjunto de elementos formais que caracterizam e demarcam a especificidade da imagem artística. Por considerarmos a obra de arte como objeto de análise crítica, resguardando seus valores artísticos e considerações sobre sua historicidade, é que adotamos metodologias específicas de análise da obra de arte, recusando categorias estilísticas preestabelecidas.

A condução de pesquisas na história da arte, orientadas por discussões dialéticas entre discurso artístico e produção artística, tem o intuito de subsidiar a dife-

renciação entre a história da arte legitimada pelas instituições e academia e a história da arte consolidada pelos embates e problemas artísticos inseridos nas obras de arte. De acordo com Yve-Alain Bois (2009), cada obra demanda a formulação de uma pergunta, determinando assim o início de uma nova investigação, calcada pela consciência permanente da necessidade da análise da imagem acompanhada da análise do discurso, sem, contudo determinar uma supervalorização de uma análise sobre a outra².

A escolha pela análise de obras como condução da estrutura narrativa da história da arte em Belo Horizonte vai ao encontro das teorias de história da arte que privilegiam a obra de arte como objeto de pesquisa fundador e fonte primária.

Considerações Finais

Tendo em vista a necessidade, não apenas de uma constante atualização da história da arte para acompanhar as mudanças engendradas na própria arte; mas considerando principalmente a deficiência de uma história da arte no Brasil que dê conta das particularidades e caminhos próprios da produção artística; a metodologia apresentada buscou desenvolver a compreensão dos aspectos indispensáveis da visualidade na análise das obras artísticas. Todavia, a história da arte deve levar em conta o contexto da obra e, quanto a isso, no caso dos salões de arte, pode-se aprofundar nos temas relativos à estrutura dos salões e aos diálogos entre seus sujeitos e interlocutores.

Sabemos que os artistas participavam com obras de uma mesma produção em vários salões e que os críticos circulavam entre estes eventos muitas vezes reafirmando ou contradizendo suas seleções. Mas, ainda está pendente um estudo que abarque as correlações que podem ter surgido à partir da itinerância dos artistas e dos críticos pelos vários salões regionais e bienais que compunham o calendário dos circuitos artísticos no Brasil.

Os salões apresentam, como objeto de estudo, demandas próprias na condução de uma metodologia de análise das obras de arte, uma vez que compreendem em seus registros documentais referências para o diálogo com os aspectos formais, semânticos e sociais da obra, visando a constituição de uma interpretação adequada às teorias da história da arte. Munidos desses preceitos há possibilidades de desenvolver e aprofundar o estudo de circuitos artísticos, constituídos pelos salões regionais, rompendo com a posição privilegiada do eixo Rio-São Paulo como representativa da história da arte do país.

Por mais que seja recorrente nas narrativas da história da arte no Brasil que enfocam a década de 1960, a passagem da “arte moderna” para a “arte contemporânea”, percebe-se ao buscar referências às obras, que os sentidos dessa transição concentram-se apenas num discurso que tenta equiparar a arte do país com a arte internacional. Por isso, se faz necessário o estudo mais aprofundado dos pressupostos teóricos que abarquem esse período, por meio da análise das críticas de época e das obras nelas citadas.

² Na sua coletânea de artigos intitulada *A pintura como modelo* (2009), Bois apresenta críticas que reforçam a necessidade da construção da história da arte enquanto campo do conhecimento autônomo.

Referências

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte. De Vasari a nossos dias.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo.** São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2009.
- COLI, Jorge. "Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras". In: Colóquio do Comitê de História da Arte, 26. Belo Horizonte. **Anais do XXVI Colóquio do CBHA.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 127-128.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LUZ, Angela Ancora. **Uma Breve História dos Salões de Arte.** Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Calígrama Edições, 2005.
- NAVES, Rodrigo. "Um azar histórico. Desencontros entre moderno e contemporâneo na Arte Brasileira". **Novos Estudos CEBRAP**, Nº 64, São Paulo, 2002.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos contemporâneos no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. "Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960". **Revista Esboços.** Florianópolis, v.18. nº 25, p. 212-236, ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011v18n25p212/21539>. Acessado em 24 set. 2014.
- PECCININI, Daisy Valle Machado. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade.** São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.
- VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. "Da narrativa comum à história da arte: uma proposta metodológica". **Art Sensorium - Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais.** UNESPAR/ EMBAP, Vol. 2, Nº 01, 2015, p. 1-14. Disponível em <http://periodicos.unesp.br/index.php/sensorium/article/view/362/381>. Acessado em 27/10/2015.
- ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil.** Vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Mediações poéticas sobre o corpo gordo de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

■ 256

Júlia Almeida de Mello é doutoranda em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/2015), pesquisadora no Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA), Especialista MBA em Design e Produção de Moda pelo Centro Universitário de Vila Velha (UVV/2008), Licenciada Plena em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/2008) e Bacharela em Design, habilitação em Moda e Vestuário, pelas Faculdades Integradas Espírito Santenses (FAESA/2005).

■ RESUMO

O presente artigo traz uma interseção entre o projeto poético das artistas brasileiras Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Ambas possuem produções autorreferenciais que permitem reflexões acerca da corpulência. As artistas provocam os espectadores através de trabalhos feitos em diferentes suportes e superfícies e parecem tensionar as normas e padrões estéticos vigentes na sociedade contemporânea ocidental. Para a leitura dos projetos, são considerados os escritos de autores como Donna Haraway (2009), Chantal Mouffe (2007), Whitney Chadwick (2001) e André Rouillé (2005), que tratam de gênero, política e práticas artísticas como política. Os resultados revelam a possibilidade em realizar uma conversa entre as obras das artistas, partindo dos seus corpos para alinhavar discursos concernentes à identidade, gênero e poder.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte, Elisa Queiroz, Fernanda Magalhães, corpo, gênero.

■ ABSTRACT

This article provides an intersection between the poetic project from Brazilian artists Elisa Queiroz and Fernanda Magalhães. Both have self-referential productions that allow reflections about corpulence and seem to tighten standards and aesthetic standards prevailing in contemporary society. For the reading of the projects are considered the writings of authors such as Donna Haraway (2009), Chantal Mouffe (2007), Whitney Chadwick (2001) and Andre Rouillé (2005), dealing with gender, political and artistic practices as politics. The results reveal the possibility to hold a conversation between the artists works starting from their bodies to tack speeches concerning identity, gender and power.

257 ■

■ KEYWORDS

Art, Elisa Queiroz, Fernanda Magalhães, body, gender.

Apontamentos históricos sobre o corpo gordo feminino

A imagem da corpulência foi sendo construída de forma bastante negativa, sobretudo com os discursos hegemônicos que permeiam a história do ocidente. Mesmo que em determinados momentos e circunstâncias a gordura corpórea tenha sido enaltecia – e associada à fartura e fertilidade, como por exemplo em meados do século XVIII nos EUA, como afirma o historiador Peter Stearns (2012) – alguns campos como o da medicina e o da religião cristã contribuíram para que fosse vista como doença e/ou algo desmoralizador.

A moda contribuiu bastante para a valorização do corpo magro, sobretudo no ocidente, e grande parte dela estava voltada para o público feminino. Revistas como Marie Claire e Vogue, ainda no início do século XX, estimulavam as leitoras a praticarem atividades físicas e a fazerem dietas – e podemos afirmar que isso não mudou.

Também no início do século XX, em 1909, Horace Fletcher (1849-1919), membro da American Association for the Advancement of Science, sugeria que as mulheres carregavam a culpa por problemas com o peso por terem maior facilidade em cometer abusos na alimentação, justificados pela necessidade de satisfazer seus generosos impulsos (HASLAM & HASLAM, 2009).

Embora, de uma maneira geral, não haja aparentemente diferença entre ser um homem ou uma mulher “acima do peso”, afinal sabemos que ambos (independente de gênero) sofrem preconceitos, devemos considerar alguns comentários da filósofa feminista Susan Bordo (2003) referentes ao assunto. A autora diz que mesmo hoje, com a descoberta do público masculino pela indústria da moda e do cosmético, ainda é o corpo feminino o mais direcionado às pressões da chamada “boa forma” e, por que não, da “beleza”.

Peter Stearns (2012) se mostra curioso sobre como a moda e a medicina, mesmo que “ingenuamente”, fizeram com que as mulheres se vissem de forma negativa e, em casos extremos, se tornassem profundamente doentes por causa do que viam no espelho.

Também devemos lembrar da desigualdade entre os gêneros quando falamos de doenças decorrentes de dietas radicais, como é o caso da anorexia. Susan Bordo (2003) indica que no início do século XXI o índice de homens que adquiriam a doença havia aumentado substancialmente, talvez pela descoberta já comentada da indústria de cosmético e da moda para este público.

A escritora feminista Naomi Wolf (1992) observa a potência da dieta no cotidiano das mulheres afirmando que isto as mantinha ocupadas e como consequência as distraía de outros interesses mais perturbadores da ordem de gênero estabelecida.

Em 1940, livros de etiqueta estimulavam mulheres a emagrecer afirmando que era impossível ter dignidade sem ser magra. Não havia material correspondente direcionado ao público masculino. A própria medicina tinha menor tolerância à gordura no corpo feminino. Alguns médicos insinuavam a relação entre magreza e beleza: “em outras palavras, os médicos contribuíram para a disseminação da crença popular de que não só a gordura era feia, como as mulheres gordas eram particularmente imperfeitas” (STEARNS, 2012, p. 79) (tradução nossa)¹. Termos pejorativos não eram apenas direcionados aos homens. Na primeira década do século XX constatou-se que a palavra “broad” (“larga”) estava sendo atribuída as americanas gordas.

Stearns (p. 83) apresenta inúmeros exemplos de juízos negativos em relação ao corpo feminino gordo, que surgiram principalmente em revistas e documentos publicados entre 1940 e 1950. A mulher gorda era considerada preguiçosa, feia, doente, “ridícula”, “um símbolo do ódio de si e uma falha social” ou uma “renunciadora da sociedade”. De acordo com os escritos indicados pelo autor, a gordura destruía o “sex appeal” da mulher e também a deixava mais velha, resultando em descomprometimento por parte das pessoas em qualquer nível de relacionamento. Ainda era comum ouvir que a mulher corpulenta se tornara assim porque comia muito para compensar o ódio que tinha de si mesma. E esse tipo de comentário contribuiu para o isolamento da mulher gorda da normalidade.

¹ No original: “doctors, in other words, echoed the growing public belief that not only was fat ugly, but fat women were particularly flawed” (STEARNS, 2012, p. 79).

De acordo com o autor, a autonomia da sexualidade das mulheres, que ganhou fôlego após o século XIX com a queda do prestígio da maternidade, pode ter auxiliado na ênfase nas dietas. Mesmo com a retomada da popularidade de ser mãe nas décadas de 1940 e 1950, o físico exigido continuou o mesmo. Sentimentos de culpa começaram a fazer parte do cotidiano das mulheres em se tratando de consumo, inclusive alimentício.

Os padrões vitorianos de distinção entre os gêneros reforçaram o papel subjugado da mulher e provavelmente contribuíram para a negativação da gordura.

Para Stearns (2012), o ataque da gordura nas mulheres servia para a preservação das distinções entre os gêneros (onde o masculino evidentemente prevalecia) num contexto renovado que envolvia consumo, trabalho e comportamentos sexuais. As novas dietas indicavam que as mulheres deveriam ser disciplinadas, ao passo que para os homens isso era mais flexível. Elas eram estimuladas a consumir cada vez mais, e isso se dava em proporção às preocupações com o próprio peso.

A gordura feminina estava atrelada à culpa e a beleza à magreza.

Os anos passaram e, apesar de algumas tentativas do próprio mercado em reconstruir o lugar da mulher gorda – obviamente com intenções de obtenção de lucro para esse “novo” nicho -, as mulheres corpulentas ainda são muitas vezes anuladas e segregadas na sociedade. Ser gorda ainda está vinculado ao fracasso e à vergonha.

Pincelando o projeto poético de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães

Após uma breve contextualização do corpo gordo feminino, podemos iniciar a discussão dos trabalhos de Elisa Queiroz (1970-2011) e Fernanda Magalhães (1962-) considerando-os tensionadores das normas e padrões estéticos ainda viventes na sociedade contemporânea. Ambas têm produções variadas e diversificadas, mas lançam a possibilidade de leitura de suas obras como aparatos da rediscussão dos corpos e gêneros na contemporaneidade. Parece haver uma possibilidade de aproximação política, sobretudo com o papel que esses trabalhos podem exercer na esfera pública.

As produções das artistas podem ser consideradas (re)pensamentos da *nova hegemonia democrática radical e plural*, termo utilizado pela teórica política Chantal Mouffe (2007, 2015). Mouffe, após fazer um levantamento com vários autores que tratam das correlações entre política e sociedade (incluindo Heidegger, Schmitt, Ulrick Beck, Anthony Giddens, Daniele Archibugi, David Held, Rancière) - e em alguns casos criar um embate contra discursos proferidos por alguns destes - propõe um modelo de pluralização, reforçando a importância do dissenso para uma nova política democrática. Assim, podemos pensar nas obras das duas artistas como desafiadoras do “modelo de consenso”. Se estamos falando em uma espécie de luta aparentemente em comum por parte destas artistas, falamos de atos de poder que, na visão de Mouffe resultam no “político”.

Para a autora, pensar “o político” significa pensar a situação multifacetada em que a sociedade se encontra, incluindo uma diversidade de conflitos e situações que envolvem opressão, reconhecendo as falhas do liberalismo que ensaiava certa “igualdade” para todos. As artistas citadas parecem dispor de uma camada do político em seus projetos que propiciam, através das diversas linguagens (fotografias,

colagens, estampas em alimentos, vídeo, performance) modalidades novas de percepções e aberturas de caminhos.

A filósofa Donna Haraway (2009) mostra em sua obra uma potência irônica para discutir a nossa situação como seres complexos e dignos de uma transcendência de gênero, raça, classe ou algo que possa de alguma maneira nos limitar ou oprimir. Analisando alguns aspectos dos seus escritos, podemos criar links ou linhas imaginárias que podem ser postos ao lado dos trabalhos de Queiroz e Magalhães. Existe nestas produções uma possibilidade de expor, discutir, questionar, deslocar a situação do corpo gordo – e não só dele – na contemporaneidade.

A utilização do corpo gordo na arte de Queiroz e Magalhães também permite certo distanciamento das “qualidades femininas” que Haraway (2009) considera como sendo naturalizadas: submissão, sensibilidade à flor da pele, incapacidade de pensamentos “complexos”. As artistas parecem lutar contra estas e outras naturalizações (como a própria noção de gordura associada à preguiça, feiura, desajeito).

Primeiras obras

■ 260 As primeiras obras de Queiroz e Magalhães mostram um aparente desejo em expor seus corpos, mesmo que de maneira fragmentada. Parece que ainda não haviam “assumido” a corpulência, mas lutavam pelo seu aceite. O trabalho de mix, remixes, justaposições, *fotografias contaminadas*, termo cunhado por Magalhães (2008), se mostra como um propulsor da crítica em favor do respeito – ou espaço – da gordura. As técnicas mistas, que muito se aproximam das colagens e fotomontagens dadaístas, apresentam-se como uma possível estratégia de acrescentar elementos à fotografia possibilitando ressignificações em sua leitura. Nádegas à vista (Figuras 1 e 2), camufladas pela transparência do tecido ou do lenço que cobre a imagem (no caso de Magalhães). Entendemos como um momento de autoconhecimento sobre a condição de ser gorda, um possível desejo de enfrentamento contra as construções (e não a natureza) de ser corpulenta. Na linha de Haraway, essas obras tem um quê de *blasfêmicas*. Mostrar “as nádegas gordas”, desconstruindo o pudor, significa jogar com a ironia, considerando-a um misto de humor e jogo sério.

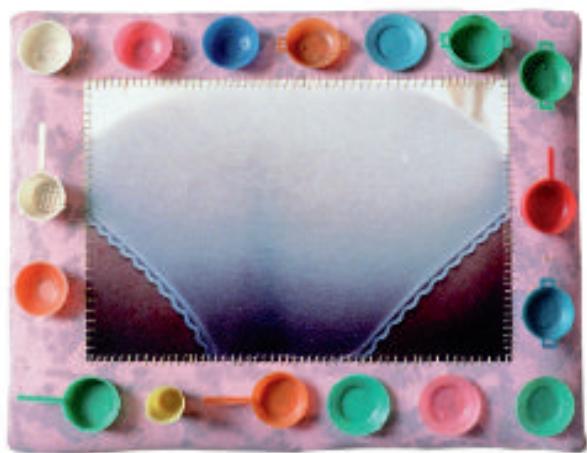


Figura 1. Elisa Queiroz, S/ título, 1998. Técnica mista. Fonte: Queiroz, [200-].



Figura 2. Fernanda Magalhães, da série “Autos retratos, nus no RJ”, 1993. Técnica mista. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

O que sempre devemos nos lembrar ao analisar essas obras é o contexto ao qual estão inseridas. Vivenciamos a forte influência da medicina e da indústria cultural no enaltecimento da pouca gordura corpórea e segundo a pesquisadora Paula Sibilia (2002, p. 201), “não há veredito mais categórico e fatal, na sociedade contemporânea, do que a comprovação científica de um fato qualquer”. Se a ciência diz que algo não está no lugar certo, evidentemente haverá exclusão. O corpo das artistas, considerado não saudável pelo saber hegemônico, acaba sendo alvo de discriminação. Desta forma, esses trabalhos iniciais mostram-se de fato como um grande enfrentamento para conseguir expor algo que, por razões de discriminação categórica, não se deseja ver.

O ponto de partida dos projetos foi a autorrepresentação, o que nos permite uma melhor compreensão da imagem que elas criam de si mesmas enquanto sendo “construídas” como mulheres, artistas e gordas. Para a historiadora de arte e gênero, Whitney Chadwick (2001), a artista que se autorrepresenta também traz um novo significado para a relação tensionada que há entre a “ação masculina” e a “passividade feminina” na história da arte ocidental.

Segundo a pesquisadora Mariana Botti (2005, p. 24), as autorrepresentações feitas pelas artistas são “[...] manifestações simbólicas capazes de desvendar aspectos de uma cultura socialmente construída e orientada por relações de gênero, que promulgam diferentes lugares para ‘homens’ e ‘mulheres’ na sociedade”.

Podemos alargar essas construções se considerarmos as premissas Queer que pensam não somente nos poderes instituídos em torno das relações de gênero, mas também em torno do que se chama de raça, cor, etnia e – alvo de nosso estudo – forma corpórea. Nas linhas de Haraway (2009, p. 47), devemos lembrar que o gênero, a raça, a classe (e, acrescentamos, o corpo) são social e historicamente construídos: “não existe nada no fato de ‘ser’ mulher. Trata-se ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis.

Através do próprio corpo, Queiroz e Magalhães encontraram um caminho para a expressão que lhes conferiu um poder de “emancipação corpórea” e de questionamento a essas e outras construções.

Afeto e memória

O afeto e a memória também parecem ser um ponto importante no projeto das artistas. Obras como “Álbum de Retratos” (1999) e a série “Fotos em Conserva” (2000-2008) possuem conexões por tratarem das suas trajetórias, imbebidas na corpulência, marcadas em fotografias e imagens tiradas delas e por estarem guardadas e lacradas em caixas de acrílico e garrafas. Uma possível intenção em fazer com que permaneçam intactas algumas recordações (Figuras 3 e 4).



Figura 3. Elisa Queiroz, peça da obra Álbum de retratos, 1999. Acrílico, maria-mole, biscoito, papel e tinta. Fonte: Queiroz, [200-].



Figura 4. Fernanda Magalhães, obra da série Fotos em conserva, iniciada em 2000. Fonte: Tvardovska; Rago, 2007.

A Figura 3 faz parte de um grande mosaico feito por Queiroz, com caixas de acrílico que guardavam biscoitos recheados com maria-mole, “estampados” por imagens retiradas de fotografias do cotidiano da artista. Cenas e passagens de anos atrás pareciam costuradas aos doces biscoitos. Na Figura 4, Magalhães também conserva imagens de seu cotidiano. A série exposta no SESC-SP em 2004 consistia em abrigar fotografias de momentos marcantes e especiais para a artista em garrafas, frascos de perfume e potes de vidro. Também lúdicas, remetiam aos bonecos “Gente em conserva” feitos artesanalmente dentro de vidros, bastante populares na década de 1990 no Brasil.

A arte parece ter permitido um contato maior com a subjetividade de cada uma. A exploração de seus desejos e afetos indicam a visibilidade do outro, o acolhimento dos tornados invisíveis. Isso pode ser confirmado em “Free Williams” (2004) e “A Natureza da Vida” (2011), respectivamente de Queiroz e Magalhães. O primeiro (cujo fragmento é representado na Figura 5) é um vídeo disponibilizado no *Youtube*, onde a artista faz uma paródia de coreografias aquáticas do cineasta norte-americano Busby Berkeley (1895-1976) justaposta com elementos do filme “Free Willy” (1993) e nadadores sincronizados da atriz hollywoodiana Esther Williams (1921-2013). Elisa Queiroz combina imagens e justaposições com vários dançarinos que criam contrapontos com as imagens dos filmes. Diferentes corpos e posições confrontam os padrões dos musicais de nado sincronizado de Hollywood.

Em “A Natureza da Vida”, Magalhães age coletivamente contra a derrubada de árvores do Bosque Central de Londrina, se dispõndo nua numa performance que resultou em fotografias como a Figura 6. Várias pessoas, de diferentes campos e situações se dispuseram a protestar contra a construção de uma rua com circulação de veículos. A performance e toda a comoção envolvida na ação causaram impacto positivo, pois a obra foi cancelada e a área passou a ser considerada zona de preservação ambiental permanente.



Figura 5. Elisa Queiroz, frame de Free Williams, 2004. Vídeo em baixa resolução. Fonte: Banco de dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.



Figura 6. Fernanda Magalhães, Performance no Bosque Central de Londrina, referente ao projeto A Natureza da Vida, 2011. Fotografia: Graziela Diez. Fonte: www.fermaga.blogspot.com.br. Acesso em: 16 mar. 2014.

Também observamos em ambas as artistas o desejo de fixação da mensagem através da repetição das imagens. Diversas obras realizam uma padronagem com fotografias, como se fossem propagandas intencionadas a atingir o subconsciente dos espectadores. Barrigas, nádegas, seios. As partes comumente associadas à gordura e também à objetificação sexual feminina. Em obras como essas as artistas desconstroem a ideia de corpo feminino como apropriação sexual e criam o que Haraway (2009, p. 76) sugere como rede ideológica, isto é, a sugestão de “[...] uma profusão de espaços e identidades e a permeabilidade das fronteiras no corpo pessoal e no corpo político”. Trata-se de resgatar no pessoal algo que possa prevalecer no campo crítico. São intervenções que confrontam as formas de representação do feminino, da tipologia que carrega a tradição do corpo jovem e esbelto. Mais uma vez, elas nos dão a ver aquilo que não costuma ser retratado.

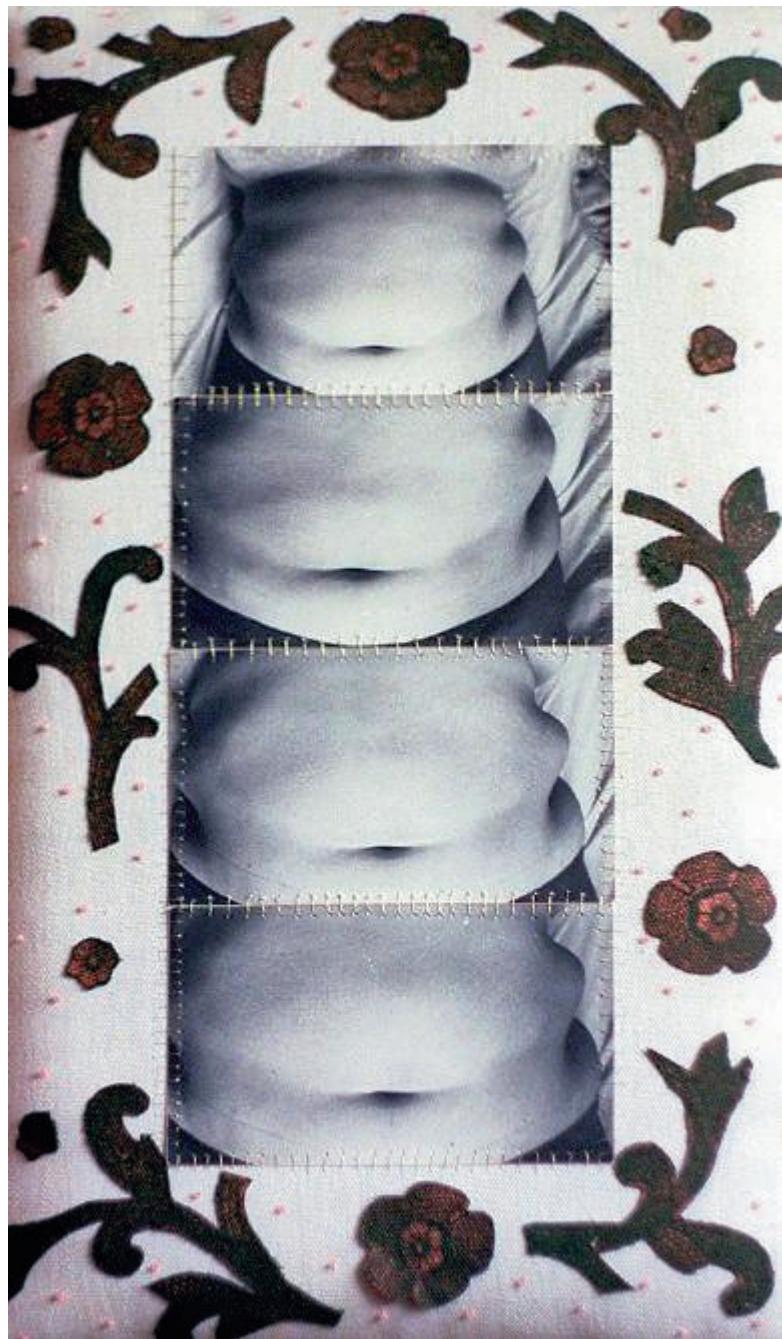


Figura 7. Elisa Queiroz, S/ título, 1998. Técnica mista. Tecido, plástico, tinta, linhas, espuma e fotografia. Fonte: Queiroz, [200-].

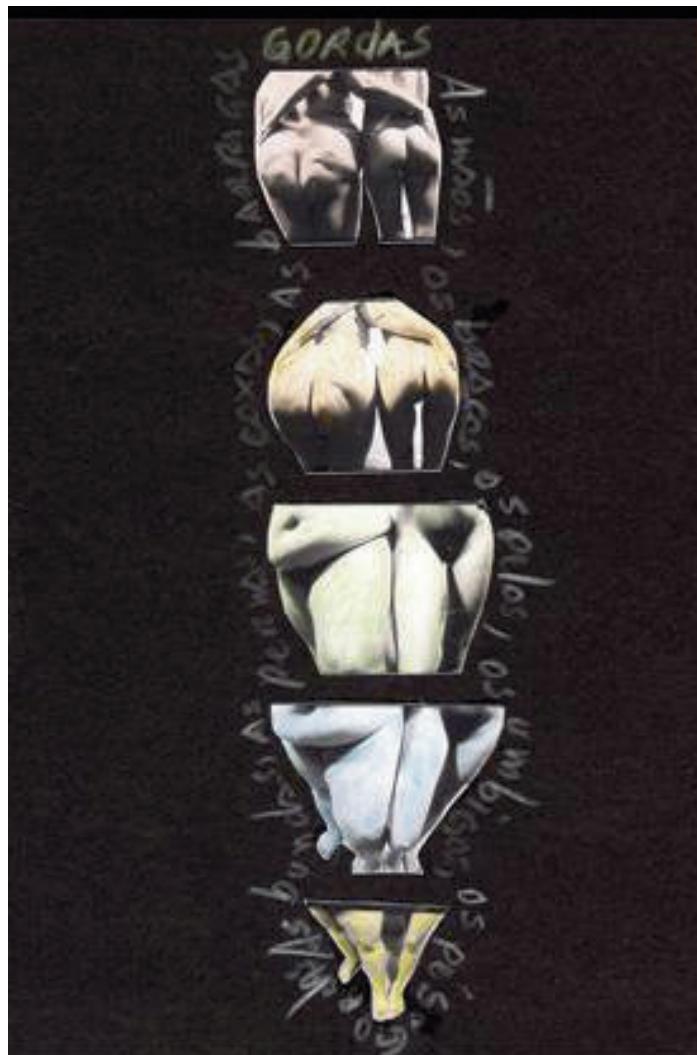


Figura 8. Fernanda Magalhães, Gorda 28, da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

A imagística corporal apresentada por Queiroz e Magalhães interliga a escrita da gordura com o erotismo e a política possibilitando enxergarmos os corpos como “[...] mapas de poder e identidade” (HARAWAY, 2009, p. 96). Queiroz (Figura 7) cria novas paisagens com as cenas repetitivas de sua barriga repleta de curvas e dobras e provoca ao quase exibir os seios na primeira imagem. Magalhães (Figura 8) parece construir um novo corpo com fragmentos de cópias em tonalidades variadas de uma mesma fotografia, onde ela se encontra abraçada a uma mulher magra. A artista parece construir com essas imagens de pés, coxas, nádegas e barriga uma nova Vênus em cuja aura se inscreve a seguinte frase: “As bundas, as pernas, as coxas, as barrigas. Gordas. As mãos, os braços, os pelos, os umbigos, os pés. Gordas”.

Parece haver com frequência no projeto das artistas a relação do corpo gordo e suas partes com a celebração e a associação à Willendorf (por exemplo a Figura 9), cujo significado é atribuído à deusa, fartura, beleza e até mesmo à fertilidade (evocada aparentemente pela ideia de abundância).

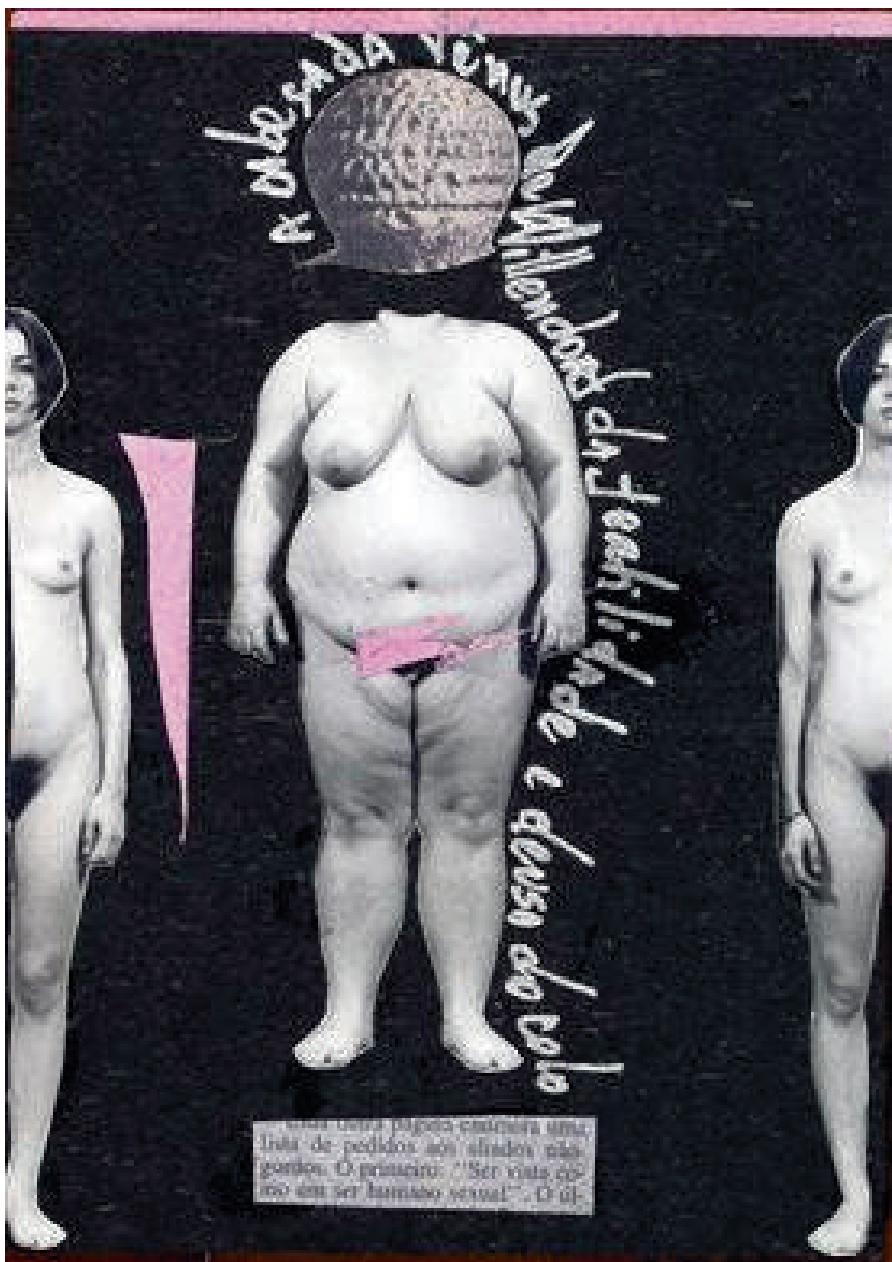


Figura 9. Fernanda Magalhães, Gorda 9, da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

Fotografia: novas referências no espaço contemporâneo

Observamos que parece ser através da fotografia que as artistas descobrem novas referências no espaço contemporâneo. Com ela, segundo o historiador e teórico André Rouillé (2005, p. 163) se pode “inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver [...]”. As visibilidades de Queiroz e Magalhães são, nesse sentido, produzidas indiretamente, através do trabalho da forma, acréscimo de elementos/objetos e do trabalho da “escrita fotográfica”, que resultam numa liberdade de expressão. A fotografia como expressão permite a assunção da subjetividade, encarada como uma vivência íntima e pessoal.

Rouillé (p. 179) indica que a fotografia distanciada do documento – e portanto ligada à expressão – pode tornar-se “[...] um catalisador de processos sociais”. Ao se apropriarem da imagem fotográfica como forma de elaborar e exprimir ideias, Queiroz e Magalhães desenvolvem uma arte aparentemente livre de estígmas, onde seus corpos podem sair da exclusão e dar voz a outros. Podemos dizer que essas artistas fazem parte do que o autor chama de secularizações, isto é, “[...] deslocamento de suas fronteiras, de uma reconfiguração das passagens, de uma redistribuição dos limiares e barreiras” (ROUILLÉ, 2005, p. 389).

Os trabalhos das artistas parecem pensar em um presente que possa ser melhor articulado, que façam, nas palavras de Rouillé, *arte politicamente, tornem visível* o que escapa às visibilidades dominantes, *criem ressonâncias*, aberturas às imagens. Para o autor, o papel da arte crítica aumentou significativamente a partir da década de 1990 no contexto “[d]o crescente movimento de retrair-se em micro-territórios, de romper com a globalidade social [...]”(ROUILLÉ, 2005, p. 418). Queiroz e Magalhães desenvolveram o seu projeto em períodos próximos, onde o corpo e a subjetividade pareciam ser fatores importantes para a construção de novas paisagens artísticas, associadas a novos contornos e limites.

Não podemos deixar de mencionar algumas aproximações desses trabalhos com a série “*Remodelling Photo History*”, de Jo Spence (1934-1992) e Terry Dennett (1938-), que também explora as construções sociais em torno do gênero. O significado de “mulher” e “natureza” é questionado e uma das obras, “*Industrialization*” (Figura 10), parece lidar com a ideia de estranhamento e paisagem, carne e ferro, corpulência e estrutura “esquelética”. Uma forte proposta de oferecer alguns contrapontos que talvez devam ser tidos como contidos uns nos outros e não inversamente proporcionais e opostos.

Embora a intenção seja criar diálogos entre os projetos das artistas, não devemos deixar de mencionar alguns afastamentos entre eles. Elisa Queiroz não se expunha explicitamente, tinha certo recato, embora buscassem uma provocação com o espectador através de detalhes da sua corpulência em transparências e decotes. Fernanda Magalhães, depois da fase de isolamento e exclusão, passou a mostrar uma faceta crua do seu corpo através da nudez. Uma nudez que revela as gorduras, as dobras, as celulites, diferente da sensualidade explicitada por Queiroz, que evidentemente não deixa de ser uma estratégia.

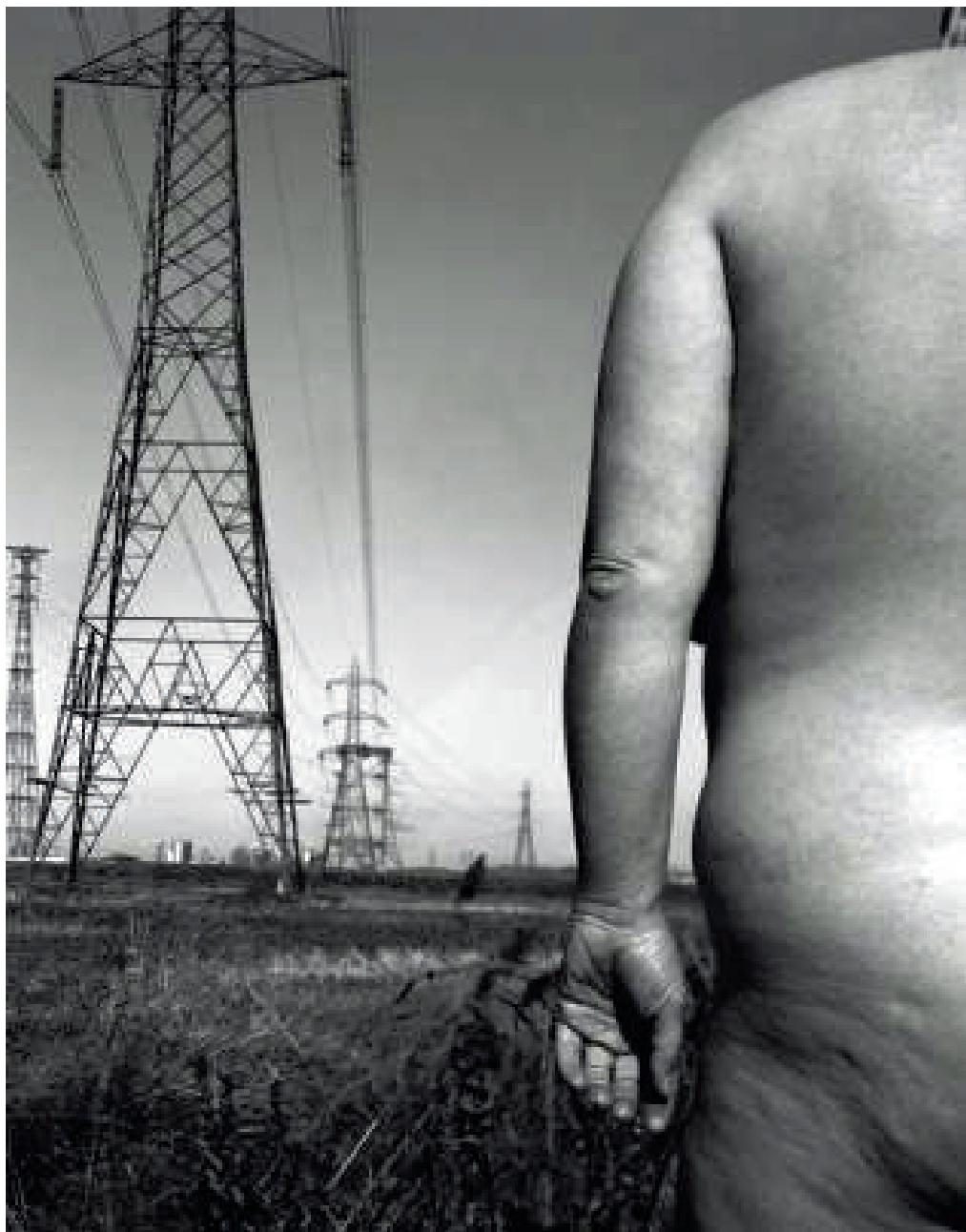


Figura 10. Jo Spence e Terry Dennett. Industrialization, da série Remodeling Photo History, 1981- 82. Fotografia. Fonte: www.c4gallery.com/editions/industrialisation.htm. Acesso em: 3 jan. 2015

Conclusão

Mesmo com as diferenças, observamos que ambos os projetos, além de parecerem lutar por uma libertação, distanciamento dos preconceitos e das diferenças, indicam uma busca pela regeneração das artistas. As obras que alimentam ideias de discutir a exclusão, a opressão, o “desajuste”, mais uma vez citando “Free Williams” e “A Natureza da Vida”, parecem representar muito bem as linhas acima e possibilitam a construção de novas subjetividades. Nas artes mostraram pensar em outras minorias, indo além da questão do preconceito ao gordo, e é nesse ponto em que seus projetos se aproximam do Queer, indicando que não é só o gordo o oprimido, mas o muito magro, o “afeminado”, os homossexuais, os travestis e tantos outros. Trata-se de projetos que frustram a tirania da anatomia, das formas, dos gêneros e da sexualidade. Trata-se, por fim, de permitir um espaço de discussão, de “[...] um modo de entrar em ressonância com o mundo, de secularizar-se e, até mesmo, de resistir modestamente à exclusão do Outro, ao isolamento, ao individualismo” (ROUILLÉ, 2005, p. 433).

Referências

271 ■

BORDO, Susan. **Unbearable weight: feminism, western culture and the body.** 10 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2003.

BOTTI, Mariana **Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade.** 2005. Dissertação apresentada ao curso de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, 2005, p. 24-43.

CHADWICK, Whitney. **Women, art and society (World of art).** Londres: Thames & Hudson, 2001. ISBN-10: 0500203938.

HARAWAY, Donna. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118. ISBN: 9788575263952

HASLAM & HASLAM. **Fat, gluttony and sloth:** obesity in literature, art and medicine. 1 ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo Re-construção Ação Ritual Performance.** 2008. 260 p. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Artes, Campinas, 2008.

_____. **Fernanda Magalhães.** Disponível em:
<<http://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

_____. **Fotografias e Anotações:** Blog de Fernanda Magalhães construído com trabalhos e anotações pessoais diárias desde dezembro de 2005. Disponível em:
<<http://fermaga.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica.** Prácticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: MAC/UAB, 2007, (cap. 3). ISBN: 9788489771413

_____. **Sobre o político.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

QUEIROZ, Elisa. **Elisa Queiroz.** Catálogo de obras da artista não publicado. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponível no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo. [200-]. 36 p.

_____. Frame de **Free Williams.** 2004. Banco de dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.

_____. [Entre 1990 e 2004]. Fotografias disponibilizadas e digitalizadas pela Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) em janeiro de 2015.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. ISBN13: 9788573598766.

■ 272

SIBILIA, Paula **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais.** Rio de Janeiro: Relume, 2002. ISBN: 978-85-7866-108-3

STEARNS, Peter. **Fat history:** bodies and beauty in the modern west. 1 ed. Nova York: NYU Press, 2002.

TVARDOVSKAS, Luana; RAGO, Margareth. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. In: **Caderno Espaço Feminino**, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Uberlândia, v. 17, nº1, jan./jul. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

Recebido em: 30/08/2016 - Aprovado em: 02/12/2016

Traçando diferentes linhas para o balé: perspectivas políticas do movimento do coreógrafo William Forsythe

ROUSEJANNY SILVA FERREIRA

■ 274

Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás (2006); Especialista em Filosofia da Arte pela IFITEG/UEG (2008) e Pedagogias da Dança -PUC-GO (2012). Mestre em Performances Culturais EMAC-UFG (2015) Professora de Dança da Rede Estadual de Educação do Estado de Goiás entre 2006 e 2011. Coordenou e lecionou nos cursos de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília - IFB e Programa de Segunda Licenciatura em Dança IFB-GDF nos anos 2012-2013. Desde 2013 é professora do Instituto Federal de Goiás - Campus Aparecida nos cursos de Licenciatura em Dança, Técnico Integrado e EJA. Membro Titular do Colegiado Setorial da Dança-MinC e da Diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

■ RESUMO

Este artigo problematiza a feitura e sentidos do balé na contemporaneidade a partir do diálogo entre os estudos da dança e da performance. Como norte desta pesquisa, recorro ao pesquisador André Lepecki para traçar algumas linhas políticas do movimento na dança cênica, focando na expressão do balé e seu desenvolvimento potencial com o coreógrafo norte-americano William Forsythe, a frente do Frankfurt Ballet na década de 1990. Forsythe problematizou pontos conceituais e composicionais do balé que desencadearam uma série de questões sobre o modo de entendê-lo na contemporaneidade.

■ PALAVRAS-CHAVE

Balé; estudos da dança; William Forsythe.

■ ABSTRACT

This article discusses the making and contemporary ballet's senses from the dialogue between dance and performance studies. As North of this research, turn to the researcher André Lepecki to plot some political lines of movement in scenic dance, focusing on expression of the ballet and its development potential with the American choreographer William Forsythe, the Frankfurt Ballet in late 1990. Forsythe discussed conceptual and compositional points of the Ballet that triggered a series of questions on how to understand him in contemporary times.

275 ■

■ KEYWORDS

Ballet; dance studies; William Forsythe.

Introdução

O balé não muda, o balé é intocável, o balé é uma dança morta. Sim, estes discursos têm rondado o balé no ocidente ao longo das últimas décadas. Sustentando o fardo de erudito, clássico e convicto de suas verdades, o balé – dança com cerca de quatrocentos anos de existência – vive desde a segunda metade do século XX, uma crise pela escassa renovação de seus métodos, políticas e estéticas. Este contexto desencadeou uma perda significativa de seus espaços artísticos, diminuição das produções e distanciamento dos diálogos e perspectivas da arte e da cena da dança atual. Em busca de brechas ou pontos de respiro em discursos tão generalizados e dominantes, debrucei-me sobre estas questões investigando possíveis lacunas que pudessem reverberar em métodos, pensamentos e propostas coreográficas capazes de ascender o debate sobre o tema.

Nesta procura, cheguei ao nome do coreógrafo norte americano William Forsythe¹ que fez um interessante trabalho junto ao *Frankfurt Ballet* (Alemanha), entre 1984 e 1994. Forsythe provocou a mentalidade conservadora de artistas e escritores do balé investigando de que forma os conceitos, narrativas e estéticas do cha-

¹ William Forsythe nasceu em New York no ano de 1949. Ao ingressar na Jacksonville University iniciou seus estudos formais em dança, com aulas de balé e dança moderna. Para aprimorar seus estudos, foi para a Joffrey School e em 1971 ingressou na companhia da escola, o Joffrey Ballet. Prosseguindo na carreira, vai para Stuttgart Ballet (Alemanha) em 1973 como bailarino e em 1976 inicia seus trabalhos na mesma como coreógrafo residente. Seu primeiro balé foi um pas de deux chamado Urlich (1976) e continuou como freelancer em companhias da Europa e Estados Unidos até 1981. No Stuttgart Ballet, um trabalho de grande repercussão foi Gange (1982), que já apontava algumas nuances experimentalistas com o vocabulário e a composição clássica.

mado balé clássico seriam discutidos por uma lente atual. Neste recorte temporal compôs importantes espetáculos e desenvolveu um método de improvisação e investigação do movimento chamado *Improvisation Technologies – a tool for the analytical dance eye* (1994) que já está em sua quinta edição.

O coreógrafo levantou questões importantes referentes à condução artística e os princípios que norteiam a história e a estética do balé recebendo diversas críticas pelo caráter experimental de seus trabalhos e por deslocar-se das matrizes clássicas do vocabulário balético. Contrapondo a visão canônica do balé como imutável, Forsythe assinala em entrevista cedida à crítica de dança Helena Katz para o jornal *O Estado de São Paulo* em 10 de junho de 2003, que: “Nós precisamos saber usar as instituições a nosso favor, tirar delas o que precisamos e não simplesmente cumprir estatutos” (FORSYTHE *apud* KATZ, 2003, [s.p.]).

Nesta configuração o balé apresenta-se como um campo de provocações em direção contrária à prioridade do entretenimento ou beleza coreográfica elucidados em outros períodos de sua história, como afirma a jornalista e crítica de arte Ismene Brown (2009): “a estética do balé está lá por razões muito complexas, não apenas para entreter ou agradar”². Tais razões evocam uma compreensão de balé que abra contatos com a contemporaneidade da dança e ressignifique suas práticas artísticas. Mas como lidar com algo minuciosamente sistematizado como o vocabulário do balé clássico? Ele ainda poderia se modificar ou agregar outros elementos? O fato de não seguir os formatos tradicionais de composição tirariam uma coreografia do que a chancelaria como balé? Estas são algumas questões liminares que ainda rendem muitos debates para Forsythe e outros autores preocupados com estas questões. Como ele mesmo insiste: “o vocabulário clássico nunca será velho, a sua escrita que é datada” (FORSYTHE, 1990 *apud* SPIER, 1998, p.136).

Por isso, discutir o balé surge como um desafio em função dos estereótipos e hierarquias construídas nos discurso de quem produz e escreve sobre esta dança. A fim de compreender as problemáticas que dificultam o acesso do balé às linguagens contemporâneas e reflexões mais aprofundadas sobre suas relações estético-sociais, trago algumas questões elucidadas a partir de estudos das performances culturais e da dança, que dão o tom para compreensão de políticas da dança e da arte.

Estudos da dança e da performance: uma possível compreensão forsytheana

A partir da década de 1920, principalmente nos Estados Unidos, a dança começou a estabelecer-se como área de conhecimento acadêmico nos países de língua inglesa chamada *dance studies*. Este campo investigativo impulsionou a produção/discussão de aspectos políticos, sociais, antropológicos, somáticos, etc., relacionados à dança, ao corpo e ao movimento. Reflexões estas que atraíram importantes pensadores da dança, como Sally Banes, Alexandra Carter, Helen Thomas, Ramsay Burt, Mark Franko, Randy Martin e André Lepecki.

Este é um ramo de estudos relativamente novo, ainda hoje – principalmente no Brasil –, e tem como premissa investigar a dança como expressão simbólica que

² “The aesthetics of ballet are there for very complex reasons, not just to entertain or please.” (FORSYTHE *apud* BROWN, 2009).

incorpora e produz sentidos de ser e estar no mundo. Essa perspectiva foi essencial para deslocar o balé de sua redoma. Que, de certa forma, limitava suas discussões a pessoas pertencentes às escolas e instituições pares de seu entendimento.

Na década de 1980 surgiu uma nova abordagem interdisciplinar denominada nos Estados Unidos de *performance studies*. A partir dela, as performances, abordadas no plural, passaram a integrar conceitos das ciências humanas e das artes no intuito de alargar as discussões que se apresentam a partir dos espetáculos, de rituais e dos aspectos da vida cotidiana. Richard Schechner, diretor de teatro, antropólogo e fundador do programa de estudos da performance *Tisch School of the Arts*, da Universidade de Nova Iorque, acompanhado do antropólogo Victor Turner, foram alguns dos pesquisadores propulsores desta nova abordagem acadêmica. Especialmente por esmiuçarem os processos e condições das formas simbólicas e como elas se constituem nas experiências e vivências, e também por aliar conhecimentos do teatro à antropologia.

Dessa forma, devemos compreender os processos performáticos na sua completude, envolvendo a percepção do que se passa antes, durante e depois do ato performático, dos contextos que o permeiam e da formação das ideologias que regem tal ato. Robson Corrêa de Camargo define que performances culturais são formas de pensamento construídas pela humanidade que possibilitam distintas experiências pessoais, carregando tensões, modos de ser e ver, desejos e esquecimentos. De acordo com este autor:

As performances se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em sua múltipla configuração, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção deste fenômeno em diálogo com estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir de formas culturais contemporâneas. Performances Culturais, mais uma vez sempre no plural, são a busca da determinação do que foi, do que é e do que se pode tornar, não apenas um levantamento particular do “essencial” de determinada cultura, mas como uma forma em processo de diálogo. (CAMARGO, 2012, p. 19)

Para ele, estas relações são constantes rejeições e reposições que modelam o comportamento humano em sua qualidade liminar e processual, ao mesmo tempo em que desvelam seus caminhos obscuros e libertadores. As performances revelam-se como ponto de partida para o entendimento de teorias e práticas sociais num âmbito dialógico e complexo de sua conformação. Em consonância a essa perspectiva, André Lepecki (2013) afirma que na medida em que produzimos coisas, também somos produzidas por elas e, por isso, a performance é um ponto de convergência.

Por este caráter convergente é que os estudos de dança e performance têm se conectado e formado uma recente, porém significativa, bibliografia, que tem como pontos de partida cruzamentos entre dança e filosofia, dança e história, dança e antropologia, entre outras intersecções. Este é um caminho para que o balé – ainda

tão arraigado de posturas conservadoras e restritas – coloque-se ativamente frente às discussões de dança do nosso tempo. Como destaca Lepecki (2008), a dança deve recuperar seu lugar no mundo, atentando-se a quem e ao que serve, o que é ser e fazer dança e de que forma ela afeta as pessoas.

A partir dessa natureza de preocupações surgem importantes questões, como: de que forma o balé produz reflexões sobre seus fazeres? As provocações artísticas e sociais poderiam atingir a sistematização do vocabulário clássico a ponto de proporcionar mudanças? Os princípios de técnica sistematizada, relação mestre-súdito, conjuntos uniformemente coreografados e a hierarquia das companhias de dança teriam relevância na atualidade? Estas são algumas das provocações lançadas ao balé na contemporaneidade.

No livro *Agotar la danza*, Lepecki (2008) afirma que a ideia de coreografia³ deu-se paralelamente ao pressuposto da modernidade cinética (harmonia, ritmo, dinâmica) vinculada aos ideais de agitação e constante mobilidade. Desde o período renascentista e a conseguinte busca pela autonomia das artes, a dança teve na exibição espetacular e frenética do movimento as bases para sua formatação estética. O surgimento da coreografia – como cadência de passos organizados – criou um corpo disciplinado que, segundo o autor, age de acordo com ordens de escritura e colonização reféns da lógica capitalista. Tais políticas históricas norteiam os preceitos de corpo e valores que a dança sustenta desde a modernidade pela determinação de hierarquias que estabelecem seus lugares e fazeres.

Para Lepecki, a modernidade:

É um projeto de longa duração, que metafísica e historicamente produz e reproduz um marco psicofilosófico (PHELAN, 1993, p. 5) no qual o sujeito privilegiado do discurso é sempre marcado como homem heteronormativo, indicado como pertencente à raça branca e que experimenta sua verdade como (e dentro de) um incessante impulso a favor de um movimento autônomo, automotivado, interminável e espetacular. (LEPECKI, 2008, p.33, tradução da autora)⁴

Por isso é necessário atenção às políticas coreográficas impostas, já que por elas se acionam domínios raciais, locais e estéticos analisados para além da simples geração de movimento. Os determinismos técnico-estéticos constituídos nas práticas artísticas e sociais do balé foram e permanecem questionados por pretenderem (direta ou indiretamente) colonizar os meios artísticos da dança. Como, por exemplo, o pensamento de que esta é uma dança fundamental para a formação de bailarinos e o modo de organização da cena: passos previamente decorados, grupo homogêneo e padronização de corpos. Tais implicações muitas vezes reverberam num entendimento e produção cênica arbitrária, que restringe ou determina os modos de criação e circulação de diversas manifestações em dança.

³ O termo coreografia foi intitulado pelo mestre e notador de dança francês Thoinot Arbeau (1519-1595) em 1589. O nome é a junção das denominações gregas: escrita (graphie) e dança (orchesis).

⁴ “La modernidad se entiende como un proyecto de larga duración, que metafísica e históricamente produce y reproduce un marco psicofilosófico (Phelan, 1993:5) donde el sujeto privilegiado del discurso es marcado como hombre heteronormativo, señalado como perteneciente a la raza blanca y que experimenta su verdad como (y dentro de) un movimiento autônomo, automotivado, interminable, espetacular”.

Por outro lado, a dança que se faz contemporaneamente engaja-se em um projeto de reorientação conceitual a fim de romper sua aliança com a coreografia e, assim, estafar os paradigmas modernos. De certa forma, William Forsythe estabelece uma sintonia com os princípios lepeckianos e levanta a questão coreográfica em um dos poucos textos de sua autoria, chamado *Choreographic objects* (2011). Segundo Forsythe, a coreografia reside no campo das ideias, sendo um canal de transição que serve como desejo para a dança. Sendo o balé uma inscrição geométrica no espaço, sua investigação e repertório devem servir como ferramentas para alcançar a dança em sua inteireza, o que não significa determinar suas feituras. De acordo com o coreógrafo:

Não há coreografia, pelo menos, esta não deve ser entendida como um exemplo particular, como representando uma norma universal ou padrão. Cada época, cada instância de coreografia, está idealmente em desacordo com suas encarnações anteriores enquanto se esforça para dar testemunho da plasticidade e riqueza de nossa capacidade de reconfigurar e nos desapegar das posições de certeza. (FORSYTHE, 2011, p. 90, tradução da autora)⁵

Este tem sido um desafio para grande parcela do balé, que ainda se restringe aos ideais modernistas de dança e, de certa forma, desconsideram as críticas que o envolvem. Lepecki (2008) defende a problematização da dança como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência que deflagra novos mapeamentos do corpo como ser social e cita William Forsythe, no ano de 2013, como um coreógrafo que rejeita a relação do corpo laboral, emudecido e submetido às estruturas de comando do balé, ressaltando a urgente necessidade de debates sobre os jogos políticos que mantêm o balé no convencionalismo da ética e dificultam seu prosseguimento como uma dança ativa e provocadora de seu tempo.

Um dos instrumentos para a operacionalização disto é o método de investigação do movimento e composição coreográfica *Improvisation Technologies* lançado por Forsythe no ano de 1994 e que já está em sua quinta edição. O método desorganiza a coordenação do passo do balé clássico, formulando lógicas distintas para o percurso do movimento e tomando como referência formas geométricas, escritas e ações cotidianas. Este esquema dispõe-se como uma ferramenta político-coreográfica para contrapor os modos já hierarquizados e reprodutores de padrões de movimento da dança, o que Lepecki (2012) denomina como políticas do corpo, ou *coreopolítica*.

Coreopolítica é o repensar da coreografia como uma ação política⁶ capaz de perturbar a formatação dada de gestos e percepções, sendo a coreografia uma construção estética/política manifestada no corpo e, principalmente, emanada dos

⁵ “There is no choreography, at least not as to be understood as a particular instance representing a universal or standard the term. Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations as it strives to testify to the plasticity and wealth of our ability to re-conceive and detach ourselves from positions of certainty”.

⁶ A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metafóricamente possível. Como nos diz ainda Rancière (2010, p. 37, grifos nossos): ‘a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer’. Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercitar a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados”.

contextos sociais em que é desenvolvida. Isso se dá a partir do que Lepecki (2012, p. 47) denomina como *política de chão*, ou seja, o modo como as coreografias fincam os pés nos chãos que as sustentam e o estabelecimento das relações políticas e artísticas na dialética dança-lugar. Sobre isso, Lepecki afirma que:

Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele, escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. (LEPECKI, 2012, p. 56)

Pela leitura coreopolítica, as fissuras das práticas sociais e estéticas percebem o corpo como processo dinâmico capaz de desbloquear movimentos e abrir-se para um por vir. Forsythe potencializa tais forças ao propor que seus bailarinos construam seus próprios processos coreográficos modificando a relação hierárquica do balé entre coreógrafo (reverenciado como criador) e bailarino (tido como executor) para a construção de investigações particulares de movimento. Ou seja, ele organiza um balé que constantemente se transforma a partir de impulsos e provocações e que, segundo a coreógrafa Senta Driver, “Trata as premissas da linguagem técnica clássica como uma linguagem capaz de um novo significado, em vez de uma coleção de frases e passos ligados pela tradição e que mantêm regras, formas e conteúdos tradicionais apenas para reorganização” (DRIVER, 2011, p. 52, tradução da autora)⁷.

Pelos motivos acima expostos, busco um balé que mude lugares, que escape à delimitação reprodutiva que o atingiu e provoque rachaduras em seu chão liso de certezas e sujeições. Por isso, torna-se oportuno desvelar as forças históricas que penetraram o corpo e provocaram a rigidez e excessiva definição de passos que estagnaram o movimento do balé. O intervalo, a pausa, a reflexão, seriam estratégias para desacelerar o tempo linear-progressista da modernidade e proporcionaria novos canais de composição e teorias da dança.

A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra polis, de uma outra política – de uma coisa outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. (LEPECKI, 2013, p.57)

Acredito numa dança sensível aos olhares e problemáticas de seu tempo e lugares. O conservadorismo, disfarçado de tradição, muitas vezes distancia o balé de um potencial fazer e pensar artístico integrado e colaborativo, que reclama por leituras singulares e imbricadas de suas próprias histórias e questões.

⁷ “Treats the premises of classical technique as a usable language capable of new meaning, rather than as a collection of phrases and traditionally linked steps that retain traditional rules, shapes, phrases and content subject only to rearrangement”.

Acredito que Forsythe potencializa o desejo de um balé autoral ao impulsional arquétipos mais interessados em explorar brechas e acordos de movimentos, a seguir a fidelidade da tradição dos passos e conceitos do balé. Não é a negação do já feito; mas a tentativa de incluir mais tonalidades a um sistema de dança tido como esgotado em possibilidades de reestruturação de seus códigos.

Para não encerrar aqui

Discutir balé é um ato de insistência. Insistência porque a dança mudou, o balé se transformou, mas sua escrita e ensino ainda permanecem em longos adágios guiados por conservantismos que só alimentam os abismos entre o balé e uma leitura crítica e atual sobre este, principalmente no Brasil. Esta parece ser uma digestão demorada que rumina há mais de vinte anos, mas que acontece por troncos periféricos. Essa dança que se arrisca é um balé que escolheu o dissenso e pisa num terreno muito poroso entre a preservação da tradição e o anseio por transformações de uma expressão norteada pelos interesses das instituições (métodos, escolas oficiais, festivais e seletivas internacionais) que determinam os caminhos mais prudentes para o balé.

Ao propor reformulações aos princípios desta dança, Forsythe a coloca como um projeto sujeito à revisão, que lê e relê os códigos e estéticas produzidos buscando maneiras de intervir, jogar ou contradizer o que está posto. São as incertezas do futuro do balé quanto à perda de sua legitimidade e continuidade que por vezes geram as tensões entre o já criado e o por criar. Seu estado de aparecimento/abstração, forma/ideia percorrem nosso tempo sem a intenção primeira de determinar novas verdades ou, como Thereza Rocha defende: “em seu estado de desaparecimento, a dança, entretanto, ali permanece; permanece durando como pergunta” (2012, p.129).

As proposições de Forsythe para o balé não configuram a certeza de um novo pensamento a respeito dessa dança e, assim, nada garante a continuidade de seu projeto. Já que, por enquanto, isso não refletiu enfaticamente nos espaços de formação em balé clássico e em grande parte de sua crítica. Ele continua sendo uma possibilidade de entendimento do balé por vias não canônicas, um ponto de luz para que nas gerações seguintes ressoe nos mais variados formatos e lugares. Na última década, Forsythe distanciou-se das discussões e criações do balé – mesmo que ainda receba convites para remontagens de seus célebres trabalhos – e tem priorizado produções próximas às instalações artísticas e pesquisas experimentais que transitam entre a dança, *performance art* e artes visuais.

O possível fim de uma luta de Forsythe por outra referência de balé pode ser uma condição extemporânea que cause o despertar de outras articulações continuadas a partir de suas discussões ou de outras pontes. Sua postura artística é uma política de persistência e paciência que ainda tem muitos caminhos a trilhar rumo a um balé consciente e propositivo de estéticas, técnicas e histórias que desejem sempre mais e além.

Referências

BROWN, Ismene. **The radical american choreographer speaks ballet - Q&A Special:** Choreographer William Forsythe Over Time 2009. Disponível em: www.theartsdesk.com/dance/qa-special-choreographer-william-forsythe-over-time. Acesso em: 10 março 2012.

CAMARGO, Robson C. **Performances Culturais:** Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise, 2012. Disponível em:
<http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1liseRobson_Camargo.pdf>. Acesso em: 08 março 2014.

DRIVER, Senta. Nijinsky. "Heir: a classical company leads modern dance". In: SPIER, Steven (org.). **William Forsythe and practice of choreography** - it start from any point. New York: Routledge, p.51-53, 2011.

FORSYTHE, William. **CD ROM Improvisation Technologies:** a tool for the analytical eye. Alemanha: ZKM Digital Arts Editions, 1999 e 2012.

■ 282
_____. **Choreographic objects.** In: SPIER, Steven (org.). **William Forsythe and practice of choreography** - it start from any point. New York: Routledge, p.90-92, 2011.

KATZ, Helena. **Forsythe dá aula sobre o absolutamente novo**, 2003. Disponível em:
<<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61218035259.jpg>>. Acesso em: 29 outubro 2014.

LEPECKI, André. "Presence and body in dance and performance theory". In: LEPCEKI, André (org.) **Of the presence of the body: essays on dance and performance**. Middletown: Wesleyan University, p. 1-9, 2004.

_____. "Inscribing dance". In: _____. Wesleyan University, Middletown, p. 124-139, 2004.

_____. **O Síndrome de Stendhal (I): Corpo Colonizado**, 2006. Disponível em:
<http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>. Acesso em: 20 março 2013.

_____. **Agotar la Danza:** performance y política del movimiento. Trad. Antonio Fernandez. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2008.

_____. **Coreopolítica e Coreopólio** 2011. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p4>>1. Acesso em: 5 janeiro 2014.

_____. **9 variações sobre coisas e performance.** Trad. Sandra Meyer, 2012. Disponível em:
<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>>. Acesso em: 4 janeiro 2014.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade**, 2011. Disponível em: <revistaelectronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/view/217>. Acesso em: 20 outubro 2012.

SCHECHNER, Richard. "Performers e Espectadores: Transportados e Transformados". **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, vol. 2. n. 1, 2011. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>. Acesso em: 06 março 2014.

SEMINÁRIO DOCUMENTOS MOVIMENTOS | PANORAMA 2013. André Lepecki, Palestra, Museu de Arte do Rio, 1' 47". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>>. Acesso em: 10 janeiro 2014.

SPIER, Steven. "Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballet Frankfurt". **The journal of architecture**, p. 135-146, 1998. Disponível em: <[dx.doi.org/10.1080/136023698374251](https://doi.org/10.1080/136023698374251)>. Acesso em: 7 outubro 2011.

Recebido em: 12/05/2015 - Aprovado em: 24/11/2015

Entre a escrita e a pele: a dramaturgia confessional e a encenação de Angélica Liddell redimensionados em devir

MIRELA FERREIRA FERRAZ

■ 284

Doutoranda na linha de Teatro e Sociedade e Criação Cênica pelo programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC, dedica-se atualmente ao estudo das relações existentes entre Teatro, Performance e Violência. Mestra na linha de História da Arte e Arquitetura pelo Programa de Pós graduação em História Social da Cultura - PUC-Rio (2013), pela dissertação A zona de tensão instaurada pela performance: Linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza. Possui graduação em Artes Cênicas/licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance.

■ RESUMO

Ao considerar a escrita teatral como ponto nevrálgico do teatro contemporâneo, esse artigo propõe trabalhar com a ideia de uma ligação contínua presente entre a escrita confessional e a encenação na obra "Yo no soy bonita" de Angélica Liddell. Acredita-se que o espetáculo e a língua da autora, encenadora e atriz/performer tornam-se diluídas no próprio acontecimento teatral, em que a ideia de um "devir-cênico" estabelece-se como um dispositivo cênico das novas teatralidades. Analisa-se como a noção de "eu" da artista se mescla ao desfalecimento da ideia de um personagem, criando uma zona de fronteiriça entre o teatro e a performance art, a qual se evidencia pela busca de uma possível "experiência-limite" da artista.

■ PALAVRAS-CAVE

Devir-cênico; escrita confessional; experiência-limite; teatro contemporâneo.

■ ABSTRACT

When considering the theatrical writing as nerve center of contemporary theater, this article proposes working with the idea of a continuous link between the present confessional writing and staging the Angélica Liddell work "Yo no soy bonita". It is believed that the show and the language of the author, stage director and actress / performer become diluted in their own theatrical event, in which the idea of "becoming-scenic" is established as a scenic device of new theatics. It is analyzed how the notion of "I" of the artist melds the faintness of the idea of a character, creating a border zone between theater and performance art, which is evidenced by the search for a possible artist of limit-experience

285 ■

■ KEYWORDS

Becoming- scenic; confessional writing; limit-experience; contemporary theater.

A dramaturgia contemporânea: entre o mythos e a opsis

A emancipação do espetáculo teatral do texto dramático, já preconizada pelos simbolistas, provocou profundas transformações nos palcos teatrais na segunda metade do século XX, cuja ideia da presença do corpo do ator em cena e a autonomia do espetáculo, ou a seja, a *opsis*¹, passaram a ser demasiadamente valorizadas. Contudo, pergunta-se, tratar-se-ia de um esforço de eliminação do *mythos*? Como tratar a dramaturgia contemporânea, a qual se flexibiliza constantemente?

¹ É importante considerar que os conceitos de *opsis* e *mythos* surgem primeiramente com Aristóteles (1966). Ambos serão analisados à luz dos estudos do professor e pesquisador Luiz Fernando Ramos, o qual estuda a reverberação dessas categorias no teatro contemporâneo. Na visão de Ramos (2012) a ideia de *mythos* apresentada pelo filósofo grego designa, justamente, a estrutura narrativa, ou a trama da tragédia. Já *opsis* refere-se ao aspecto material e visual do espetáculo trágico.

O teórico Peter Szondi (2011) em “Teoria do drama moderno [1880 – 1950]” assinala uma crise progressiva do drama moderno causada pela crescente cisão entre sujeito e objeto, lançando um polêmico debate acerca de certos conceitos do âmbito dos estudos teatrais, reconfigurando, sobretudo, específicas noções referentes ao campo da dramaturgia. O teórico, neste modo, entende que a palavra “dramaturgia” é empregada em um sentido mais amplo, abrangendo tudo o que é escrito para o palco.

O teórico Peter Szondi (2011) em “Teoria do drama moderno [1880 – 1950]” assinala uma crise progressiva do drama moderno causada pela crescente cisão entre sujeito e objeto, lançando um polêmico debate acerca de certos conceitos do âmbito dos estudos teatrais, reconfigurando, sobretudo, específicas noções referentes ao campo da dramaturgia. O teórico, neste modo, entende que a palavra “dramaturgia” é empregada em um sentido mais amplo, abrangendo tudo o que é escrito para o palco.

Compreende-se que os textos dramáticos se transformaram radicalmente, e que a ideia de estruturas dialógicas, seguidas de ações e conflitos, como também, a estrutura dialética do drama, não sustentam mais a potência do texto, doravante, texto “não dramático” e performativo. Essas novas categorias da escrita para o palco são autorreflexivas, potentes e consolidam-se como críticas do próprio território teatral.

A língua é viva e transforma-se pungemente nos corpos e vice-versa, num processo contínuo e incessante. O espetáculo teatral compreendido como um corpo, também se torna afetado, numa afetação mútua, em uma espécie de “devenir cênico”, pois diz Sarrazac:

o devir cênico não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a “fortuna cênica” de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo “possíveis” de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto – que pode ser não dramático – solicita o palco, e numa certa mediada, reinventa-o. (SARRAZAC, 2002, p.16).

Portanto, entende-se que a ideia de “devenir cênico” dinamiza as forças e as virtualidades cênicas, que se tornam evidentes no ato concreto da ação. Assim, a palavra, a língua, o corpo e o palco, fundem-se em pura potência durante a encenação. Acredita-se, dessa forma, que as noções de mythos e opsis, teorizadas desde Aristóteles, são categorias indiscerníveis da própria tekne, e, e que as dimensões da língua e da escrita são indiscerníveis da materialidade do espetáculo. Afirma-se, deste modo, que ambas as esferas se afetam mutualmente, transformando-se.

A potência da dramaturgia confessional de Angélica Liddell

A performer, atriz, encenadora, dramaturga e poetisa espanhola Angélica Liddell se destaca na cena contemporânea por meio de seus trabalhos impactantes, que hibridam as mais diversas linguagens artísticas, instaurando um espaço fronteiriço.

Graduada em psicologia e arte dramática, Liddell inicia seu percurso teatral 1988, e funda, posteriormente, em 1993 a companhia Atra Bilis Teatro, em parceria com Gumersindo Puche. Sua poética é construída por temas densos que envolvem o lado obscuro das ações humanas, os quais são trabalhados através de espetáculos provocadores, conforme declara: “A natureza do teatro é a provação. O encontro entre obra e público deve ser conflituoso. Sem conflito não há conhecimento.” (LIDDELL apud MELLÃO, 2012, p.1).

O teatro conflituoso de Liddell se ergue por meio do corpo da própria atriz/performer, que concebe e dirige seus espetáculos. A artista espanhola utiliza de seu corpo para dar voz às inquietudes humanas, que são trabalhadas em uma perspectiva trágica, por meio de espetáculos fortes e perturbadores, já que segundo a artista, seu trabalho com o terror surge como uma forma de questionar os caminhos traçados pela humanidade.

Considera-se, no entanto, que a característica mais gritante em seus trabalhos está na sua autoexposição colocada em cena: sua autobiografia exposta em carne viva, como um legítimo diário que é transfigurado para o palco.

Em “Yo No Soy Bonita”, Liddell desfolha sua memória para o público, relatando o abuso sofrido em sua infância no corpo da personagem representada. E é dessa forma, que Liddell coloca sua escrita em cena, redimensionando-a como um dos principais vetores do espetáculo, pois como diz a artista em relação ao seu teatro “meu objetivo é solucionar minha angústia e uma certa necessidade de expressão”. (LIDDELL apud MELLÃO, 2012, p.1).

Contudo, essa necessidade de expressão de Liddell, que desencadeia o caráter confessional de sua escrita e cena, reconfigura-se no palco, na medida em que é perceptível como o “eu” da artista se dissolve, ganhando uma dimensão política. Liddell não fala apenas de si, fala também de várias mulheres que sofrem abusos da sociedade patriarcal.

Logo, pensa-se que a voz de Liddell não se caracteriza como voz ausente da autora, como na compreensão aristotélico-hegeliana da forma dramática, tampouco como uma forma voz distanciada. A partir de uma concepção pós-estruturalista (Derrida, Deleuze e Guattari), considera-se que a voz de autora, fundida a sua voz de atriz/performer, coloca-se no palco como uma “voz enunciante”, que se aproxima da ideia de uma voz, ou língua que se cria em um processo de singularização².

Como uma forma de coralidade, característica tão presente nas dramaturgias contemporâneas, sua “voz enunciante” parece dar voz ao coro feminino de corpos que passaram por situações de abuso, corporificando uma espécie de produções de forças de um “devir-mulher”, que para Deleuze e Guattari: “são como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também, duras, obstinadas, irredutíveis e indomáveis”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.72). Deste modo, entende-se como o texto redimensionado no palco cria outras possibilidades para o monólogo da artista, que evidencia o discurso polifônico.

² Refere-se à ideia de Félix Guattari e Suely Rolnik, pois: O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47).

co, o qual se sobressai pela diversidade dos ritmos, nos signos deslizantes, de uma narrativa não linear.

É perceptível em seus escritos e na sua ação, na escrita/cênica de suas memórias, a característica processual de uma narrativa que escapa aos moldes tradicionais de ações lógicas, pois pelo contrário, Liddell explora a dúvida, as lacunas e a solidão do sujeito contemporâneo: desfragmentado, cambiante, sem identidade fixa, por meio da apresentação de uma mulher, a qual se transforma incessantemente durante o espetáculo.

Assim, acredita-se que o caráter confessional da artista atravessa suas letras e pele, tornando visível³ as forças e as virtualidades cênicas latentes em sua dramaturgia, criando uma realidade possível do texto teatral, em puro devir, pois: “um devir não é uma correspondência de relações, nem tampouco de uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação (...) devir não é progredir nem regredir segundo uma série.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 18). Logo, a opsis não reproduzirá ou imitará o mythos, ou vice-versa, pois não se trata de planos hierárquicos. Trata-se de instâncias indiscerníveis, que se misturam e afetam.

Há muitas sutilezas de seu texto, que se tornam evidentes no palco e vice-versa, como se lacunas e espaços vazios se transformassem num “vir a ser”, outra realidade, a realidade do texto vivo no palco. A língua se torna gritos, canções, suspiros e palavras, de uma apresentação decadente que não deseja aplausos do público, pois é assim que Liddell sai de cena: negando as palmas da plateia.

Contudo, questiona-se, com quem e para quem a artista fala? Sua voz, que retoma o passado por meio da memória reinventada em cena, parece se dirigir também aos mortos, através do universo fantasmagórico de animais empalhados do cenário. Seria uma espécie de coralidade fúnebre? Parafraseando Müller, seu texto e corpo, parecem pulsar como um coração, que é um vasto cemitério.

Ao descrever sobre o universo funesto da poética de Liddell, rememora-se a cultura dos antigos gregos. Na mitologia grega, a barca de Caronte⁴ carregava os recém-mortos sobre as turvas águas dos rios Estige e Aqueronte, divisores do mundo dos vivos e dos mundos dos mortos. De acordo com o mito, Caronte, o barqueiro de Hades, exigia uma moeda como pagamento pela travessia, a qual era coloca dentro ou sobre a boca dos cadáveres.

A figura emblemática do barqueiro parece ser retomada na montagem contemporânea “Yo no soy bonita”, pois num determinado momento, em meio ao cenário decadente composto por colchões velhos, bichos empalhados, feno e um cavalo vivo, Liddell canta melancolicamente sua dor, rememorando o fantasma do velho barqueiro, que aparecia em sua infância:

Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.

³ Refere-se à noção de Deleuze acerca da arte e o campo de forças, pois o artista, como lutador, enfrenta: “as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de trinhar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. (DELEUZE, 2007, p.67)

⁴ Caronte (em grego antigo: Χάρος, transl. Kháron).

Me disse el barquero.
 Las niñas bonitas no pagan dinero.
 Lo disse cantando.
 Como se llevara basura em la boca.
 No me mates barquero, por favor, no me mates. (LIDDELL, texto fornecido pela autora, p.4)

Por meio dessa fantasmagórica canção de ninar, a persona de Liddell rememora a figura grotesca de um barqueiro, numa espécie de passagem que remonta a memória de infância da artista, com a personagem, ou os resquícios dessa estrutura. A mulher apresentada em cena, ao negar a sua passagem livre para o barco, ao recusar sua beleza de menina, remete diretamente à dor do abuso sexual sofrido durante a infância. Nessa passagem, por meio de uma voz infantil, a persona parece encarar a face da própria morte, fazendo do público espécie de testemunhas ou voyeurs de um passado redimensionado no palco.

Esse *flashback* de sua infância faz com que a cena, tão contaminada pelo caráter performativo, crie uma forma de “ritornelo”, que flexibiliza a distância entre o passado e o presente, passando pelas duas instâncias, durante a obra. Compreende-se no universo poético da artista essas passagens, que corroboram com a ideia de *história-memória*, apontada por Deleuze e Guattari, já que segundo os filósofos, a “fronteira não passa entre a história e a memória, mas entre os sistemas pontuais ‘história-memória’ e os agenciamentos multilineares ou diagonais, que não são absolutamente o eterno, mas sim o devir.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 99-100).

Parece haver na poética de Angélica Liddell, uma revivificação da tragédia grega, que se torna potente em seus trabalhos. A ligação com o passado traça, ainda, um paralelo com a “presentificação” dos mortos, tão presente nos trabalhos de Müller, o qual disse que, “é preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou como destruidores, somente o diálogo com os mortos engendra o futuro”. (MÜLLER apud KOUDÉLA, 1990-94, p. 15)

Assim, vê-se, também, nos trabalhos de Liddell uma conexão com o universo da fúnebre, fantasmagórico pela retomada do passado, que se flexibiliza nos contornos da cena, onde passado e presente, se mesclam constantemente.

Contudo, a particularidade que se sobressai, é justamente, o envolvimento estabelecido entre ela e a personagem criada a partir de sua vivência recriada e re-elaborada para cena. Encarnando a figura de atriz/performer, a artista espanhola constrói sua dramaturgia para ser encenada por ela própria de forma radical: giletes que cortam a sua pele, respingos de sangue escorridos diante do público, entre outras ações violentas cometidas contra o próprio corpo, pois como nos diz Liddell: “Faço uso da violência poética para me defender da violência real” (LIDDELL apud GIORDANO, 2012 p.1). Assim, o real e o ficcional se tornam borrados em meio a relatos confidenciais da artista, como uma maneira de tocar pela dor de sua presença o corpo do espectador, e sua respectiva dor, num ato de puro compartilhamento. De acordo com a pesquisadora Sara Rojo:

essa escrita a partir do corpo envelhecido, que resgata a história com base no relato-vivência, constitui-se num dos indícios performáticos mais fortes dessa obra, pois questiona o sujeito em cena e não a re-

presentação de uma personagem ou a própria personagem. É ela (sujeito e objeto da cena) questionando suas próprias vivências, sensações e visões de mundo. O segundo traço performático é constituído pelas lacunas e suposições que nos impõe uma obra aberta como essa; a peça-performance funciona como uma montagem de flashes de memória e não uma trama como princípio, meio e fim. (ROJO, 2014, p.77)

Logo, vê-se como a presença desse corpo entregue da artista, que confunde a personagem a sua própria história gera um colapso nos moldes tradicionais da noção de representação teatral.

Observa-se uma grande autoexposição da artista que é trabalhada na cena, em que a carne da atriz/performer mostra-se diante do espectador em um ato compartilhado, assumindo os riscos da vivência real, questionando os limites da representatividade.

Tais reconfigurações evidenciam a crise da ideia de personagem, já iniciada na metade do século XX, pois: o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado ou de uma história, e tampouco de projetos identificáveis. (RYNGAERT, 2012, p.136 -137)

Logo, na medida em que se lida com ideia de uma possível confluência entre os trabalhos do ator e do performer realça-se a crise do conceito de personagem, o qual se torna questionado por essa vertente teatral. Contudo, pergunta-se, a incidência cada vez maior do real presente hoje no campo teatral, eliminaria, de fato, a mimesis? Ou ainda, seria “realmente possível escapar de toda a referencialidade e, assim, à representação?” (FÉRAL, 2008, p. 207).

Em “Léxico do drama moderno e contemporâneo”, obra organizada por Jean-Pierre Sarrazac, entende-se que a ideia de mimese está além da noção de “imitação”, pois:

redescobrimos hoje o equívoco de um conceito longamente considerado unívoco. Jean Lallot e Roselyne Dupont-Ronc optam assim por traduzir o termo mimese em Aristóteles por representação e não por imitação para mostrar, dizem eles, que Aristóteles, em outras distâncias que toma em relação a Platão, “desloca o conceito”, que sofre então uma metamorfose e uma ampliação semânticas. Ou, como escreve Philippe Lacoue-Labarthe: “Para os gregos mimese designava, ainda, de maneira obscura, a essência da relação que liga necessariamente a physis à techné, ou que impõe a techné à physis. Mimese era um conceito ‘ontológico’. Exprimia a representação não no sentido da reprodução ou da objetivação, mas no sentido de ‘tornar-se presente’. (LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p.112)

A partir dessa afirmativa compreendemos, portanto, que a noção de mimese atribuída à ideia de “imitação” é mais condizente com a visão platônica, do que com a aristotélica, o que nos sugere outras possibilidades para compreensão do conceito mimesis na contemporaneidade.

O pesquisador Luiz Fernando Ramos também traça um aspecto veemente ao considerar a mimesis como um conceito ligado à poiesis e a tekhné. Para o pesquisador a mimesis se edifica, justamente, através das ações humanas, por meio de uma ou várias tekhnés. Ou seja, a mimesis segundo Ramos não é compreendida como uma simples imitação, mas como “apresentação de algo que anteriormente inexistia, ou que só havia em potência, e agora (...) materializa diante dos nossos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo.” (RAMOS, 2009, p.84).

Contudo, ao atribuir a noção de mimese para além de “imitação”, aproximando-se do sentido de “tornar-se presente” (LOSCO; NAUGRETTE, 2005, p.112) ou como, apresentação da “potência de algo que anteriormente não existia” (RAMOS, 2009, p. 84), concorda-se que a ideia de mimesis torna-se flexível no teatro contemporâneo.

Portanto, essa potência de algo que não existia, que se torna presente pela mimesis, poderia ser a evidência de um “devir-cênico”, de um “vir a ser” de potências que se fazem possíveis pela realidade do texto recriado no palco? Há uma certa força, a qual só se torna evidente nessa linha indiscernível existente entre a escrita e o palco, das letras da dramaturga, que parecem escorrer de suas vísceras, por meio de um “nó” formado entre a pele e escrita, pois a potência do texto descortina-se na cena, fazendo-se concreto pela mimesis instaurada.

Outro ponto que se destaca, a qual problematiza a questão da representatividade é a possível busca pela “experiência-limite” da artista, pois tal ideia parece ser evidente tanto na sua escrita quanto em suas performances.

À luz dos estudos de Maurice Blanchot, entende-se o conceito como algo que refere-se à ideia de uma experiência intensa e transgressora, já que “a experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide se pôr radicalmente em questão.” (BLANCHOT, 2007, p.185). Liddell parece, justamente, colocar-se radicalmente em questão, indo até o âmago da experiência.

Como uma forma de buscar a “experiência-limite”, a artista literalmente rasga sua pele, a fim de se adentrar aos mistérios desconhecidos da carne. Tal ação parece se tornar possível somente pelo seu ato de entrega, desde o desfolhamento de suas letras regurgitadas por seu corpo em cena. Portanto, a partir de Blanchot, comprehende-se que:

A experiência-limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, quando tudo exclui tudo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido. (BLANCHOT, 2007, p. 187)

Logo, pensa-se que a procura pela “experiência-limite”, que parece ser tão presente nos trabalhos de Liddell, está na avidez pelo próprio desconhecido: pelo avesso da carne. Isso se torna evidente nas imagens dessa mulher sem nome e sem identidade, a qual se autoflagela em cena, como se estivesse em busca de seu desconhecido.

Durante sua apresentação, por meio dos atravessamentos de um possível “devir-mulher”, Liddell parece vivenciar o poema de Ana Cristina César, como se dissesse:

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo
[ponto de vista
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante. (CESAR, 2013, p. 172)

Conclusão

Este artigo buscou estabelecer os pontos de diálogo entre a dramaturgia contemporânea, “experiência-limite” e devir, por meio da dramaturgia confessional de Angélica Liddel, no espetáculo “Yo no soy bonita”. Dentro desse contexto, discutiu-se a problemática da representatividade e, ainda, a dimensão performativa, que se tencionam no trabalho, questionando os limites da dramaturgia e do próprio teatro.

Sem fechar as questões levantadas, conclui-se que a possibilidade de um “devir-cênico” redimensionado pela escrita e pela encenação de Angélica Liddell, é uma forma de questionar a própria incompletude humana diante das desavenças dos embates contemporâneos.

Considera-se que seu trabalho se constitui como uma legítima “experiência-limite”, a qual desafia os contornos das linguagens artísticas, hibridizando fronteiras. Trata-se, enfim, de uma possível transformação pela arte, uma maneira de tocar as fibras do espectador, entrelaçando escrita e cena, em uma nova realidade mimética.

Referências:

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BLANCHOT, M.; MOURA JÚNIOR, J. **A conversa infinita - 2 a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BIRKENHAUER, Theresia. **O tempo do texto no teatro**. Trad. Stephan Baumgärtel. In Cena. VI 12, Porto Alegre, 2012.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética/Ana Cristina Cesar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____; GUATARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4* São Paulo: Editora 34, 2012.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.** In: Revista Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008. p. 197-210. Tradução: Lígia Borges.

GIORDANO, Davi. **Reflexões sobre autobiografia, arte e violência na cena contemporânea.** Disponível em: <http://tempofestival.com.br/tags/angelica-liddell/>, acessado em setembro de 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

KOUDELA, Ingid, **Os fantasmas de Heiner Müller.** Disponível em:
<http://www.ime.usp.br/~is/infousp/koudela.htm>, acessado em julho de 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

MELLÃO, Gabriela. **Leia a entrevista de Angélica Liddell na íntegra.** São Paulo. Folha de São Paulo, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137627-expoente-do-teatro-mundial-angelica-liddell-ganha-primeira-encenacao-brasileira.shtml>, acessado em setembro de 2012.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis espetacular: a margem de invenção possível.** 2012. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo. USP. Brasil.

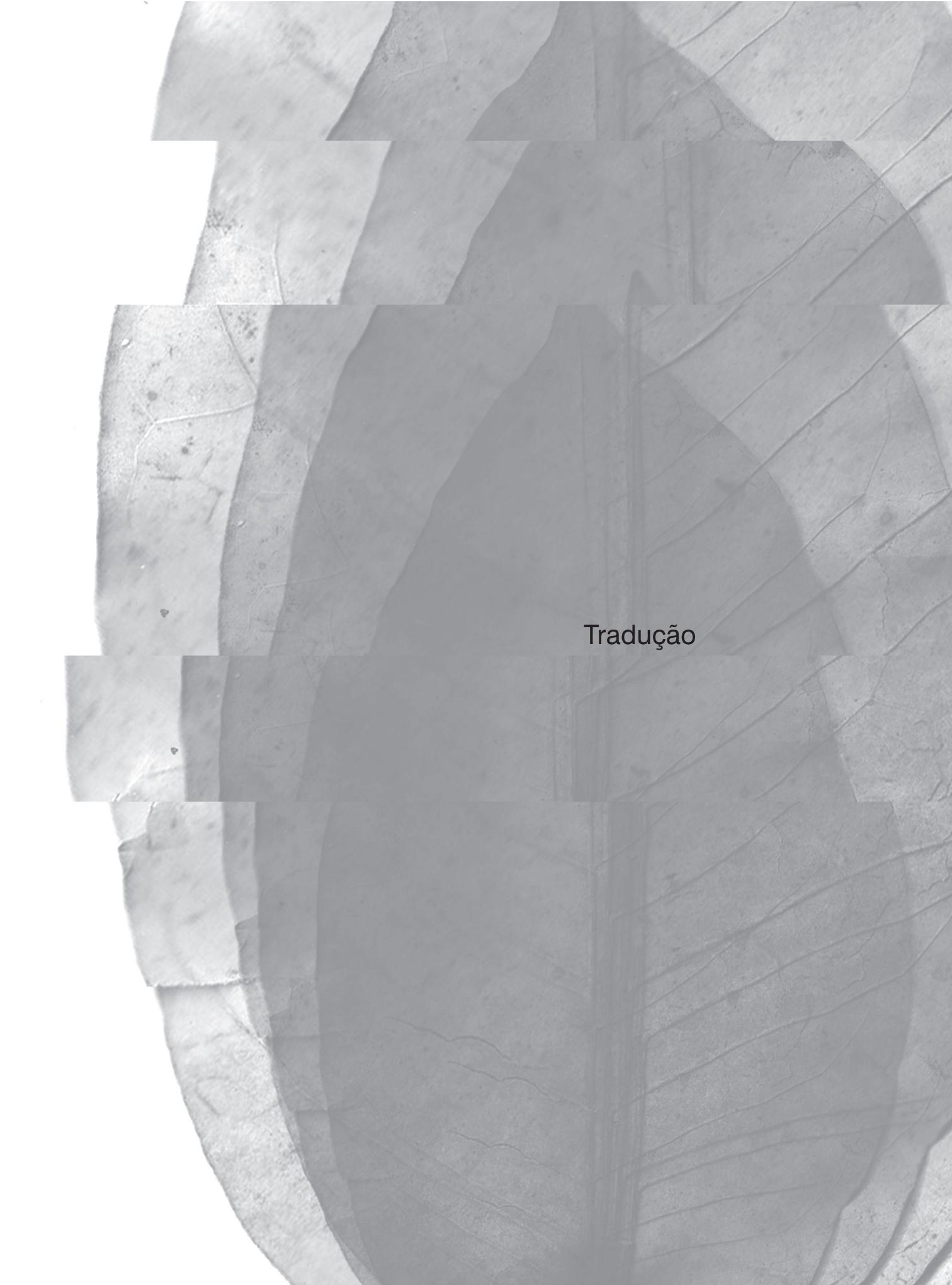
_____. **Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho.** In: Revista Urdimento, Santa Catarina, 2009, nº12, p. 71-84.

ROJO, Sara. **O corpo na performance de Angélica Liddell.** In: Cartografias.mitsp_01Revista de Artes Cênicas, São Paulo, 2014, nº1, p.76-81.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950].** Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 09/08/2016 - Aprovado em: 17/01/2017



Tradução

Três micromonólogos de Sebastián Huber¹

SEBASTIÁN HUBER

RAFAELA SCARDINO (TRADUTORA)

■ 296

Sebastián Huber é dramaturgo, diretor e professor. Graduado em Teatro pela Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, realizou mestrado em Estudos Teatrais na Universidad Autónoma de Barcelona e residência artística na Université Sorbonne Nouvelle. Atuou como diretor teatral na Argentina e na Espanha. Sua primeira obra dramatúrgica, "48 entre 11 y 12. Conmociencia", foi premiada em 2007. Em 2012 foi premiado no 1º Concurso Nacional de Micro Monólogos com o texto "Mimos de perro subterráneo" e, em 2013, recebeu a Bolsa para Escritores do Fondo Nacional de las Artes. Como fruto dessa bolsa, escreveu e encenou "Especie", obra traduzida para o português por Rafaela Scardino e publicada no âmbito do Programa Sur de Apoio às Traduções do Ministério das Relações Exteriores, Comércio Internacional e Culto da República Argentina.

Rafaela Scardino é doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Professora de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente no seguinte tema: narrativa contemporânea, deslocamento, experiência e comunidades.

¹ O texto Monólogo Obligado foi traduzido por Scardino e publicado na Revista Percevejo, da UNIRIO, em 2015. Optamos por publicá-lo novamente, junto aos demais, por considerarmos importante esta oportunidade de disponibilizar o conjunto dos micromonólogos, os quais são representativos de uma fase de transformação poética na obra de Sebastián Huber. (N. da E.)

■ RESUMO

Tradução de três micromonólogos do dramaturgo argentino Sebastián Huber, intitulados “Confissão”, “Pantomimos de cachorro subterrâneo” e “Monólogo obrigado”. Nestes textos, o autor dá a ver o cinismo corrosivo que permeia relações sociais através de agudo humor negro. Um homem que se vinga, um mímico tagarela e uma mulher que visita um amante do passado nos mostram, mordazes, os (des)limites do cuidado com o outro em nossos tempos.

■ PALAVRAS-CAVE

Dramaturgia argentina, dramaturgia contemporânea, monólogos.

■ ABSTRACT

Translation of three micro monologues by the Argentine playwright Sebastián Huber, titled “Confession”, “Pantomime by an underground dog” and “Obliged Monologue”. In these texts, the author shows the corrosive cynicism that permeates social relations through poignant dark humor. A man who takes revenge, a chattering mime, and a woman who visits a lover from the past, show us, caustically, the limits of civilization in our times.

297 ■

■ KEYWORDS

Argentine dramaturgy, contemporary dramaturgy, monologues.

Confesión

(Está cavando en la arena. Se oye el viento, se oyen las olas)

MR. Y - Es cierto entonces, lo que no dicen los folletos, lo que igual se sabe. La gente viene a pasar un tiempo a estos lugares desolados, a desconectar, a alejarse de la realidad. ¿Cómo hacés? Como los soldados yankees después del servicio, que se pasan unos meses de reviente en Tailandia comiendo pibitos. ¿Cómo te llamás vos? ¿Tenés hambre? En Tailandia hay hambre, el que va con guita consigue cosas que ni te imaginás. Lo que se te ocurra conseguís, de quien se te ocurra. No tengo comida, no, pero podés morder un cachito de acá, dale. Te corto. ¿Qué, no te gusta la carne cruda? (Sigue cavando) No voy a hacer un fuego, no puedo hacer bandera. Dale, comé, mierda. Bueno, jodete. Queda acá, mirá, hasta que termine con el pozo. Está dura la arena; mejor. Hasta acá no llega el agua... ni en pedo. Tengo que seguir. ¿A vos te abandonaron? Seguro, esos turistas que usan un animal y después lo dejan, como si fuera un salvavidas de plástico. Yo soy un salvavi-

das ahora. Sí señor. Che, si no comés, podés vigilar que no venga nadie, ¿no? ¿Sos guardián o no? ¿Cómo te voy a poner? Y a éste, ¿cómo lo voy a poner? Es cierto lo que dicen los folletos, acá no anda ni Dios. Mejor. Mañana pago y me vuelvo a casa. El hotel ya va a cerrar, esto es fin de temporada. ¡Si hoy el sauna ya estaba casi desierto! Yo adentro, y este gil que hablaba con otro, y va y le dice. Yo, adentro, ni "mu". *Good morning* les había dicho cuando entré, no me gusta que me reconozcan. Pero yo sí, los cazo al vuelo, ese acento inconfundible. El otro, ni idea, un putito caribeño. Claro, iqué iba a saber! Y yo, con el *good morning* que tiré... Y este que va y le dice "Sí, yo hace casi 30 años que vivo afuera.... desde que la cosa se puso difícil en mi país" (*Sigue cavando en la arena*) ¡Y el otro, nada, qué iba a decir, si tenía la boca llena! ¿En serio no querés comer? Te corto un cachito de acá si querés. Está fresquito todavía. Tomá. (Cava) Bueno, la cosa es que yo saco cuentas en silencio y me daba justito. El bigote era de bufarreta, sí, pero no solamente. ¡Un descarado! Le suelta muy tranquilo que 29 años, "...vos ni habrías nacido nene" y le llena toda la boca. ¡Se fue en el 84, entendés! Me enloquecí en el sauna, salí y les dije *good bye* y lo esperé afuera, y lo seguí hasta que se descuidó. Eso a la tardecita, si ya no hay nadie, y acá estamos, ¿quién nos va a ver? Un perrito abandonado nomás, pobrecito, qué gente chota que se viene de viaje y abandona las mascotas, hay que ser desalmado... (Se detiene, cansado) Ya está, con este agujero ya estamos. Acá el mar no llega ni loco. ¿Y vos? ¿Qué hago con vos? No te puedo dejar acá, yo no te voy a abandonar. ¡Me vas a deschavar después! Comete eso, dale, mientras pienso. No te puedo llevar conmigo en el avión. Me da una lástima... Eso, coma, coma. Hago un poco más profundo, por las dudas. Perdoname perro, ni nombre te puse, pero es que si me encariño después no voy a poder. Perdoname. (*Palazo y apagón*)

Confissão

(Está cavando na areia. Escuta-se o vento, escutam-se as ondas).

MR. Y — É certo, então, o que dizem os folhetos, o que se sabe. As pessoas vêm passar um tempo nesses lugares desolados, desconectar, distanciar-se da realidade. Como se faz? Como os soldados ianques depois do serviço, que passam uns meses de folga na Tailândia comendo molequinhos. Como você se chama? Está com fome? Na Tailândia há fome, quem vai com grana consegue coisas que você nem imagina. O que você imaginar, consegue, de quem imaginar. Não tenho comida, não, mas pode morder um pedacinho daqui, anda. Eu corto. O que, você não gosta de carne crua? (Continua cavando) Não vou fazer fogo, não posso dar bandeira. Anda, come, merda. Bom, foda-se. Fica aqui, olha, até que termine a cova. Está dura a areia; melhor. A água não chega a aqui... nem fodendo. Tenho que continuar. Te abandonaram? Com certeza, esses turistas que usam um animal e depois o deixam, como se fosse um colete salva-vidas. Eu sou um salva-vidas agora. Sim, senhor. Tchê, se você não come, podia vigiar para que não venha ninguém, não? É um cão de guarda ou não? Qual nome boto em você? E este aqui, como boto ele? É certo o que dizem os folhetos, por aqui não anda nem Deus. Melhor. Amanhã pago e volto para casa. O hotel já vai fechar, este é o fim da temporada. Se hoje a sau-

na já estava quase deserta! Eu lá dentro, e esse babaca que falava com o outro, e vai e diz. Eu lá dentro, nem um pio. *Good morning* disse quando entrei, eu não gosto que me reconheçam. Mas eu sim, peguei no ar, esse sotaque inconfundível. O outro, sem noção, um viadinho caribenho. Claro, o que ele ia saber! E eu, com o *good morning* que mandei... E este vai e diz "Sim, faz quase 30 anos que vivo fora... desde que a coisa ficou complicada no meu país". (*Continua cavando a areia*) E o outro, nada, que ia dizer se tinha a boca cheia! Sério que você não quer comer? Eu cortei um pedacinho, aqui, se você quiser. Ainda está fresquinho. Toma. (*Cava*) Bom, a coisa é que eu fiz as contas em silêncio e me saiu justinho. O bigode era de maricona, sim, mas não só isso. Um descarado! Muito tranquilamente solta que 29 anos, "... você nem tinha nascido, menino" e enche a boca dele. Se foi em 84, entendeu? Fiquei louco na sauna, saí, disse *good bye* e esperei por ele lá fora, e o segui até que se descuidou. Isso de tardezinha, quando já não há ninguém, e aqui estamos, quem vai nos ver? Um cachorrinho abandonado, só isso, pobrezinho, que gente escrota que viaja e abandona os animais de estimação, tem que ser desalmado... (*Para, cansado*) Já está bom, com este buraco está bom. Aqui o mar não chega de jeito nenhum. E você? O que faço com você? Não posso te deixar aqui, eu não vou te abandonar. Depois você vai me caguetar! Come isso, anda, enquanto eu penso. Não posso te levar comigo no avião. Me dá pena... Isso, come, come. Faço um pouco mais fundo, por via das dúvidas. Me desculpa, cachorro, nem nome te dei, mas é que se eu me apego depois não vou conseguir. Me desculpa. (*Paulada e apagão*)

299 ■

Mimos de perro subterráneo

Camiseta blanca con finas rayas horizontales en negro, tiradores rojos; guantes blancos y cara pintada, chorreante. Ojos grandes, una lágrima. Las limosnas propias. Secuencia mimosa. Él se debate entre el trabajo y la verborragia. A público.

Mimo: Qué bonita canción que es "Pet semetary" de Los Ramones. Ideal para viajar en subte. (*Tiempo. Hace como que va agarrado en el subte, los movimientos y todo; construye. Hasta el ruido insopportable de las vías nos hace sentir con sus mimos. Intenta narrar, pero se sabe la del vidrio, la de la soga y nada más. Entonces habla y, cuando puede, mete gestos.*) Veo venir un perro; me saco los auriculares y escucho "... claro, y a mí, que me culeen". ¡Juá juá, cómo están estos Ramones! Dice "... que me culeen", otra vez. (*Pausa grave*) Yo apago la música. "¡Que me culeen!", ya en voz alta. ¡Ahhh, no, es una chica down! (*Clown que cae en secuencia cómica con un telescopio imaginario*) Debe tener unos 25 años. O tiene 40, es igual. Y va con otros, parecidos a ella. Un grupo. Parada. ¿Se olvidan de darles la pastilla anti libido? Bajamos en la misma estación, los veo juntarse. Escruto. Así. Entonces me doy cuenta de que no llevan un guía, un normal, sino que el que coordina es uno de ellos, que es algo así como "el menos down". (*Mimo secuencia de algo mecánico*) Solos. ¡Claro!, les dan esa responsabilidad como forma de integración a la sociedad normal, y yo deduzco -mientras el subte se va y me pregunto si ir para Retiro o hacia el otro lado- que no hay un "hasta acá" y un "desde acá" bien marcados de

monguez y límite, (Se choca con gente) sino que se trata de un continuo, y que del menos tonto de ellos al vigilante vestido de fosforecente con su perro lo que hay es poca cosa. ¿Y yo, dónde estoy? ¡Póngan monedas, carajo! Le arranco un pelo, hago un análisis de ADN instantáneo, por mi cuenta, ahí mismo, y obtengo que de diferencia hay una macana y un silbato. “¡Guau！”, pienso, y el perro me mira. Y yo miro al perro. Y la chica sigue con su “Que me culeen”, que en la repetición ya parece menos una queja que un deseo ardiente de perro. Voy y le pido permiso al vigilante para liberar al perro, para darle voz en todo esto, y ponerle el bozal a la chica antes de que alguien le haga caso y todo se vaya a la mierda, pero él me mira como con ganas de morderme y se lleva la mano a la macana. Ya me imagino una orgía en plenas vías, iguaui!, pero justo en eso el guía semitonto señala dirección Constitución, yo me sumo y para ahí nos vamos todos. No pasó nada. Todo sigue igual de bien. Guau. Que le den masa de una vez. ¡Hey, les voy a enseñar a cantar una bonita canción! “Yo no quiero que me entierren en este cementerio de animales”. ¡Cantemos todos, vamos, no sean tontos, hagamos oír nuestras voces!

Pantomimos de cachorro subterrâneo

■ 300

Camiseta branca com finas listras horizontais negras, suspensórios vermelhos; luvas brancas e cara pintada, pingando de suor. Olhos grandes, uma lágrima. As gorjetas que são esmolas. Sequência de mímica. Ele se debate entre o trabalho e a verborragia. Ao público.

MÍMICO: Que música bonita é “Pet semetary” dos Ramones. Ideal para andar de metrô. (*Tempo. Faz como se estivesse agarrado no metrô, os movimentos e tudo; constrói. Até o ruído insuportável das vias nos faz sentir com sua mímica. Tenta narrar, mas sabe a do vidro, a da corda e nada mais. Então fala e, quando pode, mete gestos*) Vejo vir um cachorro; tiro os fones e escuto “... claro, e a mim que me enrabetem”. Há, há, esses Ramones! Diz “... que me enrabetem”, outra vez. (*Pausa grave*) Eu desligo a música. “Que me enrabetem！”, já em voz alta. Ahhhh, não, é uma garota down! (*Clown que cai numa sequência cômica com um telescópio imaginário*) Deve ter uns 25 anos. Ou tem 40, dá na mesma. E vai com outros, parecidos com ela. Um grupo. Parada. Se esqueceram de dar a eles o comprimido antilibido? Desemos na mesma estação, vejo eles se juntarem. Escruto. Assim. Então me dou conta de que não têm um guia, um normal, mas que o que coordena é um deles, que é algo assim como “o menos down”. (*Sequência mímica de algo mecânico*) Sozinhos. Claro!, dão a eles essa responsabilidade como forma de integração à sociedade normal, e eu deduzo — enquanto o metrô se vai e me pergunto se ir para Retiro ou para o outro lado — que não há um “até aqui” e um “a partir daqui” bem marcados entre mongolice e limítrofe, (*choca-se com gente*) mas que se trata de um contínuo, e que do menos tonto deles ao vigilante vestido de fosforecente com seu cachorro o que existe é pouca coisa. E eu, onde estou? Coloquem moedas, caralho! Arranco um fio do cabelo dele, faço uma análise de DNA instantânea, por minha conta, aí mesmo, e descubro que a diferença é um cassete e um apito. “Uau！”, penso, e o cachorro me olha. E eu olho o cachorro. E a garota segue com

seu “Que me enrabem”, que na repetição já parece menos uma queixa que um desejo ardente de cadela. Vou e peço permissão ao vigilante para liberar o cachorro, para dar a ele voz em tudo isso, e colocar a focinheira na garota antes que alguém a atenda e tudo se vá à merda, mas ele me olha como com vontade de me morder e leva a mão ao cassetete. Já imagino uma orgia em plenas vias, uau!, mas justo nesse momento o guia semitonto aponta a direção de Constitución, eu me junto e para aí vamos todos. Não aconteceu nada. Tudo segue igualmente bem. Uau. Que lhe metam o cacete de uma vez. Ei, vou ensinar uma música bonita pra vocês! “Eu não quero que me enterrem num cemitério de animais”. Cantemos juntos, vamos, não sejam tontos, vamos fazer ouvir nossas vozes!

Monólogo obrigado

Hospital. El salón, vacío, tiene diez metros de ancho por quince de profundidad. En el centro están los zapatos de Analía, prolijamente acomodados, negritos. Tiene unos treinta y seis años y camina llevando de paseo a un hombre que está en silla de ruedas. Él parece de su misma edad, pero mal conservado. Unos aparatos le sostienen la cabeza. Ella lo pasea bordeando las paredes, cerca de los ventanales, para poder ver hacia afuera, para poder disfrutar del paisaje. El piso del lugar es de goma, la iluminación fluorescente. Analía viste medias verdes y sus pasos no se oyen. Cada tanto, una rueda chirría.

Analía: (*Detiene el paseo, hace una pausa, lo mira*) Vamos a cambiar, ahora para el otro lado, vamos a girar en sentido antihorario. Un reloj al revés, como retrocediendo el tiempo. Despacito... Ahí va. (*Gira y sigue con el paseo*) Para variar. Vas a ver lo mismo, pero al revés. Para mí es un ejercicio, un gasto energético; después te cuento. Vamos para un lado... vamos para el otro. ¿Sentís el calorcito? ¿Sentís el sol en la cara? Como en la playa, ¿te acordás? (*Llegan al lugar desde donde habían arrancado*) Una vuelta, un año. Y seguimos, como el tiempo, que siempre sigue. No sé si entenderás, porque siempre fuiste un poco duro de cabeza. Pero no tanto, al final no la tenías tan dura... (*Pausa*) Dicen que no escuchás, que no te llega nada, pero yo te hablo igual. Como a Dios. No necesito que me contesten, ni vos ni Él. Pero vos no estás en todos lados. No. Por suerte estás acá y en ningún otro lado. Otra vuelta, icómo se pasa el tiempo! Ahora hace dos años, más o menos cuando nos fuimos con tu familia a las sierras. (*Pausa*) ¿Nunca vienen, no? Al final, tanto que me criticaban, soy la única que viene. Tu vieja, cuando el accidente, no se movía del asiento en el pasillo, día y noche. Pero después se fue enfriando. Ya ni viene. Ya sé que no te gusta escuchar eso, pero yo te tengo que contar. Te tendría que contar tantas cosas... Mirá, vos, si sentís algo, alguna emoción... algún dolor, hacé-melo saber. Como se le dice a los espíritus en las sesiones, “házmelo saber si estás ahí”. De qué manera, no sé; inventá algo. Podría ser un cambio en el babeo. Eso, hagamos así: si babeás mucho es que... ¿qué significa? Tenemos que generar un código. Uy, se te secaron los ojos otra vez (*Para. Le pone gotitas en los ojos. Sigue*) Parece que estuvieras llorando. ¡Y dale con lo mismo! No llores. Mirá el paisaje, las plantas, qué bonito. Para mí es ejercicio. Tengo que hacer un poco de ejercicio. Te habrás dado cuenta de la pancita, ¿no? Camino y refuerzo los músculos de la pel-

vis, que los voy a necesitar para el parto. Ya dimos tres vueltas, cumplimos tres años. Si me preguntaras ahora si quiero casarme con vos te diría que no, te diría: "No, mirá, dentro de tres años voy a estar embarazada paseándote por una sala de hospital hablándote como a una planta, o como a Dios, pura retórica, una confesión antes de no verte la jeta nunca más." ¿Pero cómo lo iba a saber? ¡Yo adivina no soy! ¿Vos, sos adivino? ¿Sos Dios? ¿Sos un espíritu? ¿Una planta? (Se detiene otra vez, gira y arranca rápido en sentido horario) Vamos al presente, que me tengo que ir, en tres vueltas me voy. Tengo muchas ganas de mear. ¿Y? ¡Decime algo! Una babita de más aunque sea, una señal. ¿Querés saber de quién es? (Le habla al oído) No llores, que me parte el corazón. Falta una vueltita y ya llegamos al hoy. Eso, muy bien, muy bien. Calladito.

(Cumple la vuelta que faltaba, lo lleva hasta el centro del lugar, se pone los zapatos, se arrodilla frente a él. Lo besa en la boca, se queda mirándolo de cerca. Él babea. Después ella se incorpora, se pone tres gotitas en cada ojo y llama a la enfermera, que llega, la compadece y se queda con Él. Analía sale, secándose)

Monólogo obrigado

■ 302

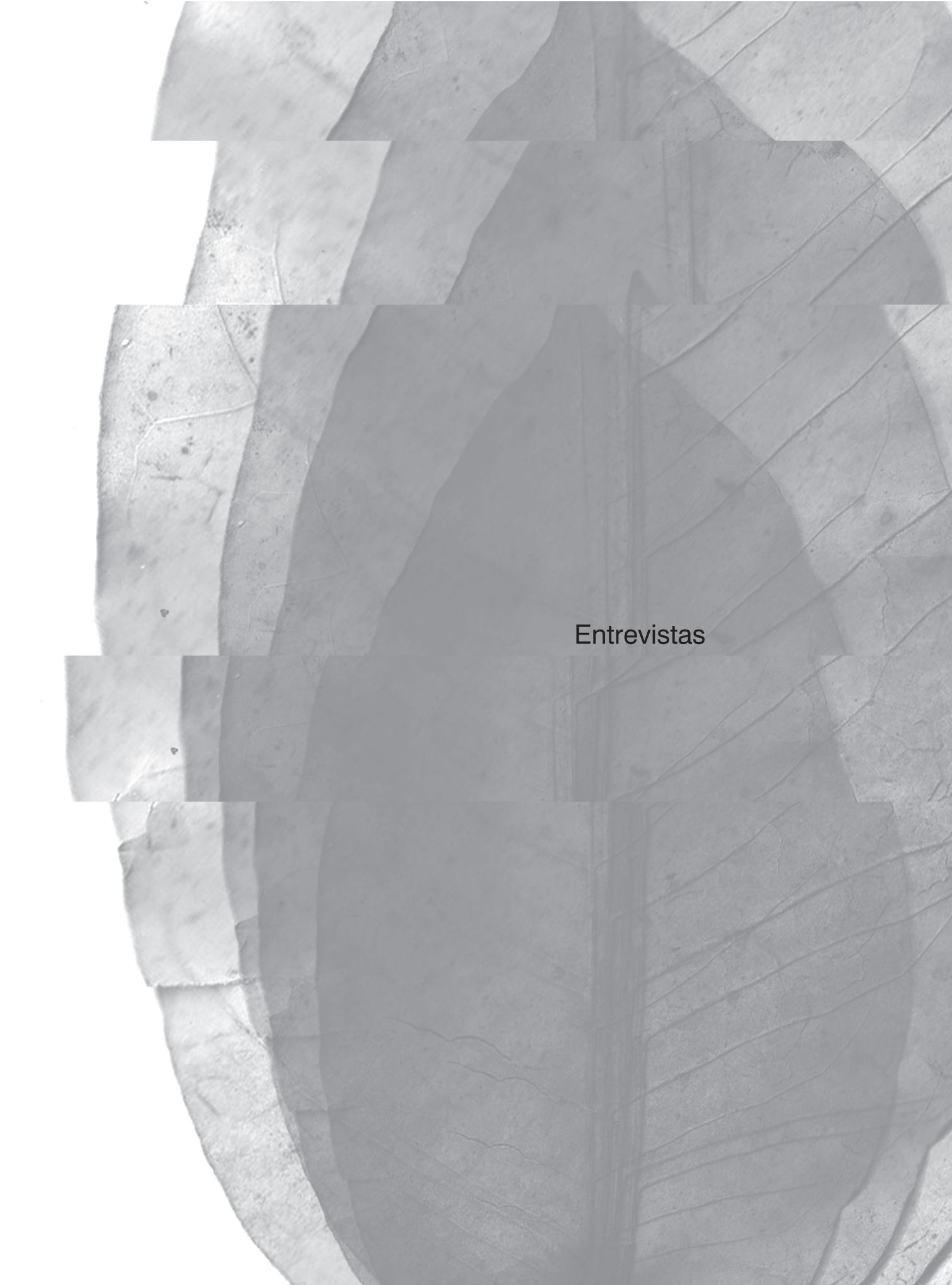
Hospital. O salão, vazio, tem dez metros de largura por quinze de profundidade. No centro estão os sapatos de Analía, prolixamente acomodados, pretos. Tem uns trinta e seis anos e caminha levando para passear um homem que está numa cadeira de rodas. Ele parece ter a mesma idade que ela, mas malconservado. Uns aparelhos sustêm a sua cabeça. Ela passeia com ele margeando as paredes, perto das janelas, para poder ver lá fora, para poder aproveitar a paisagem. O piso do lugar é de borracha, a iluminação fluorescente. Analía veste meias verdes e seus passos não se escutam. De tempos em tempos uma roda chia.

ANALÍA: (Detém o passeio, faz uma pausa, olha para o homem) Vamos mudar, agora para o outro lado, vamos girar em sentido anti-horário. Um relógio ao contrário, como que retrocedendo no tempo. Devagar... Agora vai. (Gira e continua com o passeio) Para variar. Você vai ver o mesmo, mas ao contrário. Para mim é um exercício, um gasto energético; depois te conto. Vamos para um lado... vamos para o outro. Você sente o calorzinho? Sente o sol no rosto? Como na praia, você se lembra? (Chegam ao lugar de onde haviam começado) Uma volta, um ano. E seguimos, como o tempo, que sempre segue. Não sei se você vai entender, porque sempre foi um pouco cabeça dura. Mas não tanto, afinal ela não era tão dura... (Pausa) Dizem que você não escuta, que não te chega nada, mas eu falo com você da mesma maneira. Como com Deus. Não preciso que me respondam, nem você nem Ele. Mas você não está em todos os lugares. Não. Por sorte está aqui e em nenhum outro lugar. Outra volta, como passa o tempo! Agora faz dois anos, mais ou menos quando fomos com a sua família para a serra. (Pausa) Eles nunca vêm, não? Por fim, tanto que me criticavam, sou a única que vem. Tua velha, quando aconteceu o acidente, não se movia da cadeira do corredor, dia e noite. Mas depois foi esfriando. Já nem vem. Já sei que você não gosta de escutar isso, mas eu tenho que te contar. Teria que te contar tantas coisas... Olha, se você sente algo, alguma

emoção... alguma dor, me deixe saber. Como se diz aos espíritos nas sessões, “deixe-me saber se estás aí”. De que maneira, não sei; invente algo. Poderia ser uma mudança na baba. Isso, façamos assim: se você baba muito é porque... o que significa? Temos que criar um código. Ui, seus olhos secaram outra vez (*Para. Põe colírio nos olhos dele. Continua*) Parece que você esteve chorando. E pare com isso! Não chore. Olhe a paisagem, as plantas, que bonito. Para mim é exercício. Você já se deu conta da barriguinha, não? Caminho e reforço os músculos da pélvis, que vou precisar deles para o parto. Já demos três voltas, completamos três anos. Se você me perguntasse agora se quero me casar com você, te diria que não, te diria: “Não, olha, dentro de três anos vou estar grávida passeando com você por uma sala de hospital, falando com você como a uma planta, ou como a Deus, pura retórica, uma confissão antes de não ver a sua cara nunca mais”. Mas como eu ia saber? Não sou adivinha! Você, é adivinho? É Deus? É um espírito? Uma planta? (*Detém-se outra vez, gira e se move rápido no sentido horário*) Vamos ao presente, que tenho que ir, em três voltas vou embora. Estou com muita vontade de mijar. E? Me diz alguma coisa! Uma babinha a mais, que seja, um sinal. Quer saber de quem é? (*Fala no ouvido dele*) Não chore, que me parte o coração. Falta uma voltinha e já chegamos ao hoje. Isso, muito bem, muito bem. Caladinho. (*Termina a volta que faltava, o leva até o centro do lugar, coloca os sapatos, ajoelha-se em frente ao homem, fica olhando para ele de perto. Ele baba. Depois ela se levanta, coloca três gotas do colírio em cada olho e chama a enfermeira, que chega, a consola e fica com ele. Analía sai, enxugando-se*)

303 ■

Recebido em: 06/10/2015 - Aprovado em: 28/12/2016



Entrevistas

Quando a escultura transborda – entrevista com Carlos Valverde

CAROLINA FELICE BONFIM

■ 306

Carolina Felice Bonfim é artista, pesquisadora e doutoranda da École Doctorale en Art & Sciences de l'Art da Université Libre de Bruxelles e da École Nationale Supérieure des Arts Visuels La Cambre (Bolsista CAPES – Processo 99999.001141/2015-05) onde desenvolve um projeto prático e teórico centrado na dialética entre corpo e arquivo. Mestre pelo Programa de Produção Artística e Investigação pela Universidade de Barcelona (Espanha) e Licenciada em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP. Nos últimos anos, vem expondo sua obra na Bélgica, Argentina, Colômbia, México, Canadá, Espanha, França e Brasil, além de participar regularmente de residências artísticas. www.carolinabonfim.com / E-mail: carolbonfim@gmail.com

■ RESUMO

Tempo, metodologia, técnica, referentes, pesquisa, reflexão, diário de bordo, tentativas, anotações, making of, entre outros, são elementos próprios da prática artística que, na maioria das vezes, não estão explicitados ao público. O que há por trás de uma obra de arte? Interessada pelos processos artísticos e no relato em primeira pessoa, convido o artista espanhol Carlos Valverde para compartilhar os procedimentos utilizados no seu trabalho, bem como as motivações/inquietações de uma obra que gira em torno de uma reflexão sobre corpo, objeto e espaço.

■ PALAVRAS-CAVE

Arte contemporânea, escultura, espectador empoderado, prática artística.

■ ABSTRACT

Time, methodology, skill, models, research, reflection, logbook, attempts, notes, making of, and so forth, are elements related to the art practice that are mostly unknown to the public. What is behind an artwork? Interested on artistic processes and first-person accounts, I am inviting the Spanish artist Carlos Valverde to share the procedures used in his work as well as the motivations/concerns of a work that moves around a reflection on body, object and space.

307 ■

■ KEYWORDS

Contemporary art, Sculpture, empowerment of the spectator, artistic practice.

Embora seja um campo controverso, indefinido e aberto a diferentes posicionamentos, a pesquisa enfocada na prática artística é uma ‘nova modalidade’ que algumas universidades oferecem aos artistas, através de programas de mestrado e doutorado, para desenvolverem seu trabalho em concordância com o contexto acadêmico. É neste contexto, no qual eu me encontro atualmente, onde experimento uma imersão na minha própria prática ao mesmo tempo que estabeleço diálogo com interlocutores - artistas - com o intuito de conhecer os saberes, metodologias e procedimentos dos seus processos criativos.

Uma das estratégias que utilizo para acessar as particularidades de um processo artístico é a realização de entrevistas com aqueles que, por diferentes razões, me despertam um interesse temático, estético ou técnico. Nesta ocasião convidou o artista espanhol Carlos Valverde¹. Sua prática artística, que transita entre a escultura e a arquitetura, é marcada pela apropriação e ressignificação do espaço expositivo através de suas obras que, por sua vez, podem ser ativadas, atravessadas e percorridas pelo público.

¹ Mais informação sobre o artista em <<http://www.carlos-valverde.com>> Acesso: 15 agosto 2016.



Figura 1. Entrada do espaço onde foi realizado o projeto Adyton do artista Carlos Valverde, 2013, Barcelona, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.

Carolina Felice Bonfim: *Para começar, gostaria que você descrevesse o seu trabalho.*

Carlos Valverde: É interessante porque constantemente eu me faço esta pergunta. Eu poderia dizer que sou um artista que está interessado em procedimentos pós-escultóricos. Entendendo por pós-escultura tudo aquilo que há além da escultura. No fim das contas sou artista e encaixar o meu trabalho em uma disciplina poderia ficar um pouco incompleto. Eu trabalhei diversas áreas, trabalhei de música experimental a propostas mais imateriais. O meu campo de trabalho, o lugar onde eu me sinto cômodo, é o espaço e o estudo dos corpos neste espaço. Ultimamente o meu trabalho é refletir sobre o que é arte. O que faz com que alguém dedique o seu tempo em fazer algo tão improdutivo como é a arte? Eu me questiono continuamente sobre o que é arte, o que implica a arte, o que supõe ser arte, para que serve a arte. Eu não entendo a escultura como um significante que precise dar uns significados concretos. Para mim escultura é tudo aquilo, utilizando os referentes de Rosalind Krauss, que tem lugar no campo expandido. Para mim o escultórico é tudo aquilo que ocupa um corpo no espaço, que está relacionado à espacialidade, com o corpóreo, com a materialidade. Em relação a isso o mercado de arte tem claro o querido aprofundar em dia a produto.

309 ■

Carolina Felice Bonfim: *O que você acabou de dizer me fez lembrar do texto “Os óculos, o ridículo e o desamparo na arte contemporânea” de Luiz Camillo Osorio que li hoje pela manhã que falava de uma ação inesperada no novo MoMA de São Francisco. Dois jovens foram visitar o museu quando “um deles retirou seus óculos, um boné e uma jaqueta e os colocou em lugares pontuais nas galerias, como se fossem ‘obras de arte’. O primeiro utensílio, os óculos, causou frisson. Pessoas se aglomeraram para observá-lo de perto, comentá-lo, fotografá-lo. Estava armado o circo” (OSORIO, 2016). O que se sucede dentro de um espaço expositivo, aparado por uma instituição, legaliza, aprova e legitima o que é arte. Gostaria então que você contasse sobre o projeto “Adyton” que, apesar de ter sido financiado pela Beca Fundación Botín para artistas visuales, não houve nenhuma interferência da instituição na hora de produzir, divulgar e exibir o projeto. Conte-me como surgiu a proposta e como se deu o seu desenvolvimento como projeto experimental.*

Carlos Valverde: Eu recebi uma educação artística na qual se dava ênfase na necessidade de fazer. Fazer sem um objetivo claro, simplesmente tem que fazer. Produzir algo sem um fim claro. É neste fazer que descobrem-se coisas. Neste fazer o inconsciente se transforma em consciente. É interessante que nestas coisas do inconsciente que se transformam conscientes há momentos que recuperam elementos que ficaram guardados na minha memória. Eu sempre senti uma fascinação, desde criança, pela figura do templo egípcio. Sobretudo com a ideia da sala proibida. Esta noção de sala proibida sempre me fascinou e desde criança a minha brincadeira favorita era provar os limites da arquitetura. Eu adorava ir aos shoppings e centros comerciais e me enfiar por passagens secretas que ninguém podia ir. Mas “Adyton” surge de outra coisa. Tudo isso tem que ver pelo contato que tive com Gregor Schneider. Gregor Schneider é um artista alemão muito famoso que, segun-

do ele mesmo, trabalha fazendo ‘quartos’. Quando eu estive estudando em Berlim na *Universität der Künste UdK Berlin* eu pedi para ser seu aluno. Cheguei a passar na primeira seleção mas no momento final não nos entendemos. Ele dizia que eu não seria seu aluno porque eu fazia escultura e ele estava interessado em pessoas que fizessem ‘quartos’. Então eu pensei que era uma estupidez o que ele estava dizendo, porque minha ideia de escultura tem a ver com a sua ideia de quarto. Mas uma pessoa que faz quartos está jogando com elementos relacionados mais ao cenográfico. Para mim a sua resposta era um pouco equivocada. Ao mesmo tempo fui refletindo sobre esta ideia de quarto. É possível que uma escultura seja capaz de modificar o comportamento de um espaço arquitetônico? É aí quando me reencontrei com a ideia do templo egípcio e de ádito. Normalmente o templo egípcio se divide em três espaços: hipostilo, peristilo e ádito. Ádito é o santuário do templo que alberga a representação da divindade. Essa representação é uma figura escultórica de pedra e madeira trabalhada. Os egípcios acreditavam que essa representação era a personificação da divindade do templo e ninguém podia entrar nessa sala, exceto o sacerdote do templo. Caso contrário qualquer pessoa que entrasse seria castigada com pena de morte. Então, a partir da reflexão sobre o comportamento da representação escultórica dentro de um quarto e com a minha ideia de ádito, eu me perguntava o que aconteceria se fizesse esculturas em um espaço que modificasse o comportamento arquitetônico? O que aconteceria se este espaço modificasse também, de algum modo, o papel do espectador?

■ 310



Figura 2. Carlos Valverde, *Sentinel*, madeira e metal, 358 X 394 X 359 cm, exposição de Adyton #1, 2013, Barcelona, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.

Carolina Felice Bonfim: Então o projeto “Adyton” parte da ideia de ‘lugar que não se pode entrar’, conte-me mais detalhes do seu desenvolvimento e como o público era informado das exposições?

Carlos Valverde: Primeiramente houve uma divulgação para a minha lista de contatos, porém o que inaugura “Adyton” é a criação de site do projeto, acessível a qualquer pessoa. “Adyton” se anunciava mas ninguém sabia o que era. Ao entrar no site a pessoa se ‘inscrevia’ no projeto e dessa forma receberia, automaticamente, um e-mail com as instruções. A mensagem fornecia um horário, uma localização imprecisa e 4 números de telefone. Esse primeiro e-mail dizia apenas: uma porta com uma moldura preta, na Rua Lleida em Barcelona e código postal, 08004.

From: adyton@carlos-valverde.com
To:
Date: Tue, 12 Feb 2013 21:47:57 +0200
Subject: JOIN ADYTON

--

*** This is an automatically generated email, please do not reply ***

A BLACK-FRAMED GLASS ENTRANCE AT C/ LLEIDA - 08004 BARCELONA

10:00 AM - 22:00 PM

+34 628 665 068
+34 636 474 637
+34 653 792 182
+34 602 417 491

311 ■

Figura 3. Mensagem enviada por e-mail àqueles que se inscreviam no site do projeto Adyton, 2013, Barcelona, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.

Onde acontecia “Adyton”? Acontecia em uma casa com três andares divididos entre porão, térreo e sótão. Era um espaço estreito e escuro, não muito grande, mas que estava bem dividido. O que eu gostava nesse lugar e a razão pela qual eu decidi desenvolver o projeto lá tinha que ver com o cotidiano sinistro, algo que me fascina também.

Me interessava fazer uma exposição de arte não como algo isolado, com peças autônomas que se confluem no espaço, mas sim com peças com um interesse plástico, físico e material e, também, com um interesse adicional pelo útil. Com isso quero dizer que todas as obras estavam interconectadas, essa é uma constante que eu sigo utilizando em projetos posteriores. No primeiro “Adyton”, quando o espectador localizava a casa, ele se encontrava com uma obra ao abrir a porta de entrada. Era uma escultura com a dimensão de um muro. A primeira percepção do espectador era ‘Ah, ok, um muro de madeira e o que mais?’.

Se a pessoa pulsasse ou tocasse o muro, veria que ele dava acesso ao resto do espaço. Tem quem diga que é uma peça interativa, a mim o que me interessa é o útil, a utilidade da arte, para o que serve a arte? Serve para contemplar? Serve para refletir? Gerar capital simbólico? Gerar *status*? Me interessa fazer peças com interesse plástico, estético, etc., mas também me interessa que quem decida ou esteja disposto chegará num fim maior através da ação.

Em relação ao espectador muitos fatores estão em jogo. O interessante disso é o próprio valor simbólico da instituição onde se trabalha, de algum modo esta legitima certos comportamentos. É muito interessante isso que você me contou do que esses garotos fizeram no MoMA de Los Angeles. O que aconteceria se os óculos estivessem na rua, em uma praça pública ou na minha casa? O que aconteceria com isso? A escolha do espaço, as relações de poder influem com a leitura final sobre o que está acontecendo aí. O espectador que se encontra fora da instituição se permite outras licenças que dentro da instituição seriam distintas. Fora da instituição não há a figura do guarda de segurança, que é quem representa o poder e que sinaliza o que é possível e o que não é possível. Então, quando não há essa figura, quando apresento um trabalho fora da instituição, pelo tipo de trabalho que faço, o espectador se permite fazer certas coisas que em uma instituição tradicional não poderia fazer.

■ 312

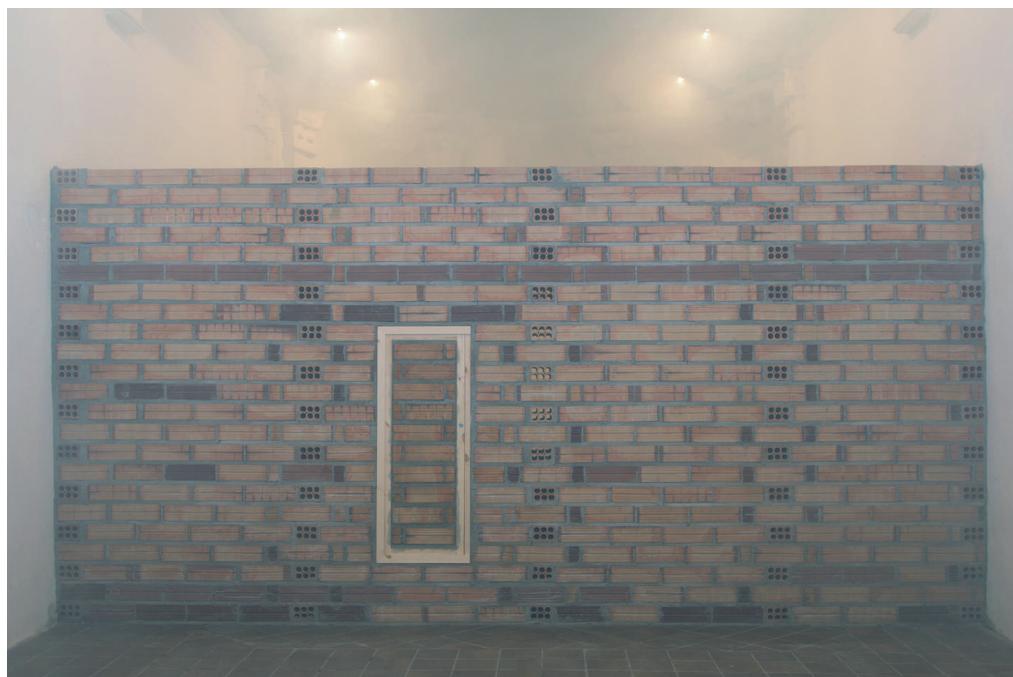


Figura 4. Carlos Valverde, Wall, tijolo, cimento, madeira, metal, 505 x 265 x 28 cm. Vista da exposição Instrumental Transcommunication, Capella de Sant Roc, 2014, Valls, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.

Carolina Felice Bonfim: Na obra “Instrumental Transcommunication”, realizada na Capella de Sant Roc Valls dentro do ciclo Perturbaciones com curadoria de Jordi Antas, você construiu no meio do espaço expositivo um muro de tijolos com uma pequena porta integrada a este. Além do muro, o outro elemento que o visitante encontrava na sala era o programa da exposição. Nele havia um texto curto que fornecia as instruções para obter a chave da porta. É uma característica dos teus trabalhos dilatar a visita do espectador em tempo e até em número de dias, fazendo com que se revisite a exposição caso queira adentrar nas camadas da proposta.

Carlos Valverde: Entendo que o espectador/visitante/usuário é quem decide se envolver ou não. Creio que se não há um leitor, um intérprete que se aproxime à peça ela deixa de existir. Talvez o meu trabalho, ou certas coisas que trabalho, não funciona com o imediato. O que me interessa é jogar com as camadas de implicação. Gostaria que o meu trabalho funcionasse de várias formas e esses vários extratos estivessem vinculados com o tempo, esforço e vontade que uma pessoa dedica. Quero enfatizar aqui que sem implicação não há resultado. A obra de arte lança a pergunta e não a resposta. O público é quem deve interpretar essa pergunta.

313 ■

A WALL
A DOOR IN THE WALL
A LOCK ON THE DOOR
A KEY FITS INTO THE LOCK
A KEY OPENS THE DOOR
A KEY OBTAINED BY WRITING TO
JOSEP TARRADELLAS 9, 3º 1ª
08029 - BARCELONA
OTHERWISE THERE IS
A WALL
A DOOR IN THE WALL
A LOCK ON THE DOOR
A KEY FITS INTO THE LOCK
A KEY OPENS THE DOOR

Figura 5. Texto do programa da exposição Instrumental Transcommunication de Carlos Valverde, Capella de Sant Roc, 2014, Valls, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.



■ 314

Figura 6. Chave que permitia acesso à exposição Instrumental Transcommunication de Carlos Valverde, Capella de Sant Roc, 2014, Valls, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.

Sou um artista que não está interessado em falar de mim mesmo. Creio que sou uma pessoa pouco interessante, prefiro oferecer instrumentos para que o espectador encontre a si mesmo.

Tenho trabalhado ultimamente sobre a lógica de recompensa e sacrifício. É uma reflexão que faço sobre a realidade da arte. Parece que a arte está obrigada ou está condenada a ser recompensadora. Tem que oferecer algo interessante porque, senão, não gera um interesse. Portanto, nos eventos artísticos, como em uma *vernissage*, para fazer que uma obra de arte seja interessante a instituição recompensa o público oferecendo-lhe bebidas alcoólicas, comida, etc. Porém aqui se produz um paradoxo, o artista sacrifica tempo e recursos para fazer algo cuja recompensa não

está garantida. O tempo, o esforço econômico e material que o artista deposita em fazer essa obra de arte são sacrifícios. Ninguém garante que este artista vai recuperar o que foi investido e obter ganhos econômicos dessa atividade.

Portanto é curioso que o artista é forçado a fazer com que sua arte seja recompensadora quando ninguém lhe garante que seu trabalho será remunerado. Então o que eu proponho é o que aconteceria se esta relação de recompensa e sacrifício se extrapolasse ao público, ao espectador. O que aconteceria se o público pode decidir o quão recompensador uma obra de arte é. Recentemente realizei projetos como "Land of Cockaigne", "A brief review on sacrifice and reward" e "Stronghold".



315 ■

Figura 7. Carlos Valverde e Flexo Arquitectura, Land of Cockaigne, metal, madeira, luzes, cadedo e presunto ibérico. Vista da exposição Land of Cockaigne. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya COAC, 2016, Barcelona, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.

Geralmente se educa o público para que seja respeitoso no espaço expositivo. O espaço expositivo tem umas pautas de comportamento claras e digamos que o meu trabalho motiva a romper essas dinâmicas. Me interessa empoderar a audiência - hoje em dia se utiliza muito essa palavra – para que seja o público quem tenha o poder sobre o que acontece no espaço e que a própria instituição perca o poder daquilo que acontece. Me interessa perder o controle, encontrar-me com situações completamente inesperadas.

Carolina Felice Bonfim: *Para finalizar, o que podemos esperar dos seus projetos futuros?*

Carlos Valverde: Vou seguir indagando a noção de sacrifício e recompensa ele

mesmo, trabalha fazendo ‘quartos’. Quando eu estive estudando em Berlim na tendo, ainda, realizar uma série de peças que tenham como *leitmotiv* a recompensa do público, isto é, pensar nessa noção de recompensa de acordo com a implicação e/ou sacrifício que o espectador está disposto a dar. Independente dos suportes, formatos e tipo de projeto a posição do público/espectador é fundamental para mim.



Figura 8. Carlos Valverde e Flexo Arquitectura, Land of Cockaigne, metal, madeira, luzes, ca-deado, presunto ibérico. Vista da exposição Land of Cockaigne. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya COAC, 2016, Barcelona, Espanha. Fotografia de Carlos Valverde.

Referências

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**, Artforum 5, June 1967, p.12-23.

KRAUSS, Rosalind, **Sculpture in the Expanded Field**, October, Vol.8, Spring, 1979, p. 30-44.

OSORIO, Luis Camillo. **Os óculos, o ridículo e o desamparo na arte contemporânea**, 2016. Pipa
Publicado Disponível em <<http://www.premiopipa.com/2016/08/os-oculos-o-ridiculo-e-o-desamparo-na-arte-contemporanea-leia-o-texto-de-luiz-camillo-osorio>> Acesso: 15 agosto 2016.

Recebido em: 16/08/2016 - Aprovado em: 07/10/2016

Entrevista com Renato Mendonça: a Escola de Espectadores de Porto Alegre

OLÍVIA CAMBOIM ROMANO

■ 318

Professora efetiva da Universidade Regional de Blumenau (FURB) desde 2006, onde atua no curso de Teatro do Departamento de Artes. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade da Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), sob orientação do Prof. Dr. Gláucio Machado Santos. Integra o G-PEC-Grupo de pesquisa em Encenação Contemporânea - Linha de Pesquisa Processos Educacionais em Artes Cênicas. Autora do livro “Uma arena no museu: reflexões sobre a primeira montagem de Brecht em Santa Catarina” (Blumenau: Edifurb, 2010).

■ RESUMO

Nesta entrevista, Renato Mendonça, jornalista, dramaturgo e coordenador da Escola de Espectadores de Porto Alegre (criada em 2013), expõe questões pertinentes às transformações que a EEPA vem passando ao longo de seu funcionamento, às dinâmicas dos encontros, à seleção dos espetáculos-tema e enfatiza o estímulo da Escola para que seus participantes tenham autonomia crítica e discutam junto com criadores as peças teatrais tratadas nas aulas. O coordenador da EEPA apresenta o perfil dos participantes e a busca da coordenação em manter a programação da Escola de Espectadores atrativa e estimulante para seus integrantes.

■ PALAVRAS-CAVE

Escola de Espectadores, Porto Alegre, Teatro.

■ ABSTRACT

In this interview, Renato Mendonça, journalist and coordinator of Spectators School of Porto Alegre (created in 2013), presents the dynamics of the meetings, on the selection of plays and emphasizes the stimulation of school so that its participants have critical autonomy and discuss with the artists the spectacles treated in class. The coordinator of EEPA exposes on the profile of participants and the pursuit of coordination in maintaining programming Spectators School of attractive and stimulating for its members.

319 ■

■ KEYWORDS

Spectators School, Porto Alegre City, Theater.

Introdução

A Escola de Espectadores de Porto Alegre (EEPA), criada em 2013 pela Coordenação de Artes Cênicas (CAC) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (PMPA), é coordenada desde sua inauguração pelo jornalista e dramaturgo Renato Mendonça.

A EEPA, primeira e única até o momento em funcionamento no Brasil, tem como inspiração a Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA), fundada em 2001 pelo professor e crítico teatral argentino Jorge Dubatti. A EEBA tem se destacado no cenário teatral latino-americano; pois, desde o seu surgimento, vem servindo de modelo para criação de espaços semelhantes em diversos lugares, como Distrito Federal/México (2004 e 2015); Montevideo/Uruguai (2006); La Paz/Bolívia (2012); Lima/Peru (2012); Medellín/Colômbia (2013) e Porto Alegre/Brasil (2013).

As aulas da EEPA consistem em debates sobre os espetáculos de teatro em cartaz na cidade, juntamente com os artistas envolvidos. As aulas da EEPA, gratuitas e sem exigência de pré-requisitos para participação, são ofertadas quinzenalmente nos sábados pela manhã na sala Álvaro Moreyra do Centro Municipal de Cultura

Lúpicínia Rodrigues. O programa da EEPA, enquanto exemplo atual de mediação teatral, promove a aproximação entre a obra e o público e fornece ferramentas para os espectadores ampliarem a fruição e a compreensão dos espetáculos.

Na entrevista abaixo, realizada em 29 de junho de 2015 em Porto Alegre, o jornalista gaúcho conta como surgiu a ideia de abrir a EEPA, expõe questões pertinentes às dinâmicas dos encontros e à seleção dos espetáculos-tema. Enfatiza o estímulo da Escola para que seus participantes tenham autonomia crítica e discutam junto com criadores as peças teatrais tratadas nas aulas. O coordenador da EEPA apresenta o perfil dos participantes, a importância do momento do café para convivência entre os alunos e os artistas, e a busca da coordenação em manter a programação da Escola de Espectadores atrativa e estimulante para seus integrantes.

Entrevista

Entrevistadora: *Como surgiu a ideia de abrir uma Escola de Espectadores em Porto Alegre?*

Renato Mendonça: Creio que o elemento detonador foi um encontro da ABRACE aqui em Porto Alegre [VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas] em 2011. Um dos convidados foi o argentino Jorge Dubatti, cujos trabalhos são muito usados e discutidos no meio acadêmico, especialmente no Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde me formei como Mestre. Como eu fui editor de teatro por 15 (quinze) anos no Zero Hora, o maior jornal do Rio Grande do Sul, no Mestrado me convidaram para eu ajudar nas revistas eletrônicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Durante o encontro da ABRACE, entrevistei o Dubatti, entrevista publicada no periódico Cena. Fiquei muito provocado por aquelas ideias, por aqueles conceitos, pelas perguntas e respostas que ele propunha sobre convívio teatral, e, especialmente, sobre a experiência da Escola de Espectadores de Buenos Aires, fundada por ele em desde 2001. Por esta época, eu também atuava como jurado do Prêmio Açorianos de Teatro Adulto [realizado anualmente pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre (PMPA), através da Secretaria Municipal da Cultura (SMC)]. Em conversas com o Breno Ketzer Saul [coordenador da Coordenação de Artes Cênicas da SMC/PMPA], falei sobre a importância de termos uma Escola de Espectadores aqui; o Breno também já tinha a ideia de fazer um projeto nesse sentido. No final de 2012, o Breno me convidou para coordenar a Escola de Espectadores de Porto Alegre. A Escola de Espectadores é um projeto da CAC da SMC/PMPA e é coordenada por mim desde seu início, em março de 2013. Não tenho vínculo com a PMPA. A PMPA empresta os funcionários para ajudarem na parte administrativa e burocrática, além de ceder os locais para as aulas, normalmente a Sala Álvaro Moreyra.

Entrevistadora: *Quantas pessoas estão envolvidas na organização para que as aulas da Escola de Espectadores aconteçam?*

Renato Mendonça: Normalmente, eu, um técnico que cuida da iluminação da sala e duas funcionárias da CAC. Então, eu te diria que são três pessoas da Prefeitura e eu. A infraestrutura da EEPa é a sala, um laptop, um projetor multimídia, um telão, um banner da EEPa para reforçar o caráter institucional.

Entrevistadora: Segundo as informações que obtive até agora, acredito que a Escola de Espectadores de Porto Alegre segue o modelo da Escuela de Espectadores de Buenos Aires.

Renato Mendonça: O Breno já assistiu a aulas da Escola de Espectadores de Buenos Aires; mas eu não assisti ainda, então não posso te dizer. O que eu sei foram as trocas de informações, impressões e ideias com o próprio Dubatti quando ele veio para a aula inaugural da Escola aqui em Porto Alegre. No entanto, te digo que é inevitável que cada escola siga o seu modelo.

Entrevistadora: Então vocês não têm como modelo a Escuela de Espectadores de Buenos Aires? Vocês são apenas inspirados pela ideia de uma Escola de Espectadores?

321 ■

Renato Mendonça: O que eu posso te dizer é que o modelo que nós temos usado ao longo desses dois anos e meio (desde março de 2013) tem se transformado. Na nossa primeira aula, por exemplo, tivemos uma palestra com Jorge Dubatti e depois a participação de Patrícia Fagundes, diretora do espetáculo “Natalício Cavalo”, que era nosso espetáculo-tema. Amparei-me na experiência que eu tinha como jornalista e conversei com a Patrícia Fagundes por cerca de uma hora. Depois nós abrimos a fala para o público opinar e fazer questionamentos. Confesso que, nessa ocasião, fiquei decepcionado com a participação do público. Evidentemente, havia muitas pessoas conhecidas minhas na plateia, e depois pedi a elas para me repassarem uma impressão sincera e crítica sobre o que tinha acontecido. De alguma maneira, esses comentários vieram ao encontro do que eu tinha pensado, ou seja, aquele formato de entrevista não privilegiava a participação dos alunos, não estimulava o papel ativo dos alunos. Na verdade, eles eram meros espectadores e a eles foi concedido apenas o direito de fazerem perguntas no final da entrevista. Posteriormente, eu e o Breno conversamos, com base em todas essas impressões, e já para a segunda aula fizemos mudanças. Algumas delas, fundamentais. Por exemplo: não realizar as aulas no Teatro Renascença, porque o palco italiano implicava em um distanciamento entre os alunos e os convidados e isso, de alguma maneira, esfriava aquela relação; segunda, não manter a plateia no escuro. Na primeira aula, deixamos a plateia no escuro, mas depois definimos que a iluminação deveria colocar em pé de igualdade palco e público. Além disso, fomos caminhando, a partir do segundo semestre de 2013, se não me falha a memória, para o seguinte formato: as aulas divididas em três momentos. No primeiro momento, eu compartilho algumas experiências com os alunos sobre o espetáculo escolhido como espetáculo-tema, apresento uma breve trajetória do grupo, falo um pouco sobre o diretor e/ou sobre o ator convidado, contextualizo o trabalho na cena teatral porto-alegrense, embora discutamos espetáculos-tema nacionais também. No segundo momento, abrimos para os alunos se expressarem livremente, com as luzes acesas, com os artistas senta-

dos na plateia, normalmente sem se identificarem e sem haver nenhum tipo de distinção para eles. Somos eu na frente e os alunos opinando e levantando questões, inclusive propondo alternativas de encenação, comparando com outras experiências deles, colocando o retorno deles sobre o espetáculo-tema de maneira livre e espontânea. No terceiro momento, nós chamamos os artistas para frente, e, em geral, esses artistas já anotaram algumas questões levantadas. Aí, sim, eles conversam com os alunos. O importante é que nós garantimos que os alunos tenham um momento de primazia, com praticamente o monopólio de opinar. Eu, inclusive, me esforço para não expor a minha impressão do espetáculo, para não influenciar a opinião deles. Embora deva confessar que às vezes interfiro. Sabemos que os criadores, que os responsáveis pelo espetáculo estão ali junto de ti, os alunos sabem que os artistas estão ali. Então, às vezes, eu coloco uma percepção minha para estimular as pessoas a se colocarem; essa é uma responsabilidade que eu acho que tenho para conduzir bem o debate. Normalmente, são posições mais críticas. Eu, de alguma maneira, coloco aquele assunto na pauta e isso facilita a manifestação das pessoas. Mas, tento me manter o mais à parte possível.

Entrevistadora: *A Escuela de Espectadores de Buenos Aires serviu como uma inspiração, digamos. Mas, pelo o que vocês leram, pelas conversas que vocês tiveram com o Dubatti, pelas informações que vocês obtiveram pela internet, você acredita que há alguma dinâmica, algum fundamento, algum conceito que seja caro para o professor Dubatti – por exemplo, que vocês utilizam aqui na EEPA?*

Renato Mendonça: Eu recomendo que você entreviste o Breno Ketzer Saul, porque ele assistiu a aulas da Escola de Espectadores de Buenos Aires. Ele pode te falar sobre as diferentes dinâmicas das Escolas, pode comparar as didáticas, pode fazer uma comparação. Mas, em relação aos conceitos, acredito que temos em comum fomentar a autonomia crítica do aluno, a participação e emancipação crítica. Esses são conceitos e fundamentos muito caros à ideia original da Escola de Espectadores que o Dubatti levantou em 2001. Eu e o Breno estamos sempre buscando uma maneira de renovar a Escola. Sempre digo para os alunos que a Escola é como um espetáculo, pois ela tem que se renovar e tem que ser interessante o tempo inteiro para os alunos; até porque é uma Escola com uma característica bem especial, na medida em que você se matricula e não tem um prazo para terminar o curso; o aluno permanece na Escola quanto tempo quiser. Claro, a Coordenação de Artes Cênicas dá comprovantes de frequência semestralmente aos alunos que atinjam, no mínimo, 75% de presença. Mas, nós temos que manter os alunos interessados e mobilizados nas aulas o tempo inteiro; assim, durante o segundo semestre de 2013 e no decorrer de 2014, convidamos a professora Graça Nunes para, na primeira parte da aula, ela fazer uma introdução teórica. Buscavamo alinhar a introdução teórica com a peça que nós tínhamos assistido. Por exemplo, “Marxismo Ideologia e Rock'n Roll”, uma peça política, teve uma introdução sobre teatro político; outra peça bem emblemática foi “Os Homens do Triângulo Rosa”, quando trabalhamos o tema sexo no teatro; e assim por diante. Mas também vimos a necessidade de renovar isso, porque, de repente, os conteúdos começam a se repetir. Então, durante este ano (2015) nós estamos usando outro método. De acordo com cada espetáculo-tema, escolhemos um elemento de encenação para ser discutido na primeira

parte da aula por um dos artistas que está envolvido no espetáculo-tema. Exemplificando: em “As Quatro Direções do Céu”, dirigido pelo Camilo de Lélis, uma das coisas que chamava a atenção era o cenário - feito em grande parte com sucata de latas de cerveja e de refrigerante. Então convidamos o cenógrafo e arquiteto Felipe Helfer para falar sobre o elemento de encenação Cenografia. Ele estava viajando, e gravei uma entrevista em vídeo com ele. O Felipe mostrou croquis de como progressivamente foi concebido o cenário de “As Quatro Direções do Céu”, comentou como eles chegaram ao conceito, como eles chegaram à escolha dos materiais, sobre a relação do diretor e dos atores com o cenário, sobre como essas relações foram mudando a cenografia de “As Quatro Direções do Céu”. A última aula do primeiro semestre de 2015 (27 jun. 2015) foi sobre o espetáculo “Fassbinder - O Pior Tirano é o Amor”, dirigido pelo Clóvis Massa, com dramaturgia do Diones Camargo. É um espetáculo que mistura a vida e a obra do Rainer Werner Fassbinder, com uma dramaturgia bem especial. Então, nós convidamos o Diones para na primeira etapa da aula falar sobre como foi feita a dramaturgia da peça e para falar um pouco sobre a carreira dele, como ele cria seus textos, sobre os vários métodos que ele usa, onde ele busca inspiração, sobre as várias maneiras que ele, como dramaturgo, se relaciona com os diretores e com os atores de acordo com cada montagem, com cada grupo. Foi uma experiência muito boa. Em “O Mal Entendido”, com direção do Daniel Colin, escolhemos para discussão o elemento de encenação Iluminação. Então, convidamos o Carlos Azevedo para falar na primeira parte da aula sobre iluminação em geral e sobre como ele criou a iluminação de “O Mal Entendido”. Levando em conta que alguns dos alunos poderiam não ter assistido ao espetáculo, pedi à produção do espetáculo um vídeo integral de “O Mal Entendido”. Editamos um vídeo dos momentos mais emblemáticos da luz, e ele foi projetado enquanto Azevedo os comentava. Isso funcionou bem também.

Entrevistadora: Na aula inaugural deste semestre (24 mar. 2015), em que eu estava presente, você comentou que a EEPA vai inserir uma parte prática nas aulas. Esse procedimento já está em operação?

Renato Mendonça: Não. Nós tentaremos isso para o próximo semestre (2015/2).

Entrevistadora: Você acredita que em Porto Alegre o “boca a boca” é um elemento definidor para o sucesso ou insucesso de público um espetáculo?

Renato: Sim. Não só aqui, acho que em praticamente todos os lugares. São vários os exemplos de espetáculos que só deram certo porque tiveram mais tempo em cartaz e por isso conseguiram viabilizar um trabalho de “boca a boca” mais efetivo. Lembro de um grande sucesso de público aqui em Porto Alegre, “Se Meu Ponto G Falasse”, dirigido por Júlio Conte. Eles estrearam sem grande alarde, sem grande repercussão; mas parece que um espetáculo que seria apresentado depois dele na Casa de Cultura Mário Quintana teve que ser cancelado, eles estenderam a temporada e esse tempo que eles ficaram a mais em cartaz. Isso foi decisivo para o espetáculo estourar em termos de público. Então, muitas vezes, até o comentário, o espaço na mídia é relativizado pela própria eficiência do “boca a boca”. É claro, que aí entra outro tipo de discussão, o “boca a boca” se dá entre quem? Se dá entre

pessoas do mesmo círculo de amizades, ou seja, é similar a rede social. O problema é que as redes sociais acabam falando para quem quer ouvir aquilo, elas não têm o alcance que uma mídia tradicional, como um jornal, um rádio ou uma TV possuem. Então, a mídia social ou o próprio “boca a boca” garantem público; mas é um público determinado. Por isso que talvez haja essa urgência, esse desejo do teatro, da dança e das artes em geral de ganharem espaço dentro da mídia de massa; por aí é possível desbravar, conquistar públicos diferentes. A Escola de Espectadores, em pequena escala, faz esse papel, na medida em que trouxe pessoas de fora do público tradicional do teatro local para conhecêrem, para valorizarem o teatro que é feito aqui. Quando nós lançamos a Escola de Espectadores [em março de 2013] ninguém sabia como divulgar a Escola de Espectadores. Desde o início, queríamos que a Escola de Espectadores não fosse um reduto de quem já fazia teatro, ou seja, nós queríamos pessoas de fora do teatro. Claro, todos são bem-vindos; mas nós não queríamos que a Escola de Espectadores fosse uma escola para pessoas da categoria. A gente queria ir ao encontro desse público novo de pessoas que não conheciam ou que não tinham entrado em contato com o teatro, especificamente local. A Prefeitura colocou à disposição a Assessoria de Imprensa, e visualizamos, a grosso modo, duas maneiras de divulgar a Escola de Espectadores. Uma delas, a maneira tradicional, com release, tentando espaço no jornal, na rádio, na TV; a outra maneira, mais contemporânea, seria a ação nas redes sociais, pedindo para compartilhar posts, criando uma página no Facebook, noticiando repetidas vezes no blog da Coordenação de Artes Cênicas. Então, houve uma divulgação tradicional e uma divulgação virtual, digamos. O que nós percebemos? No momento em que entrou no ar a divulgação pela rede social, as inscrições eram, em geral, de pessoas ligadas à categoria, de pessoas que pelo ofício estavam em contato conosco, eram atores, jornalistas, produtores ligados à área. Quando saíram as matérias nos jornais, as inscrições eram do nosso público preferencial, de pessoas que a gente não conhecia. Então, por aí se percebe como a mídia tradicional é importante para trazer público de fora. Eu te falei isso porque é importante na estratégia de divulgação e de criação da Escola de Espectadores. O Dubatti fala que cada aluno da Escola de Espectadores de Buenos Aires leva 10 (dez) pessoas. Aqui, certamente, não chegamos a tanto. Mas, certamente, há um efeito multiplicador das pessoas, isso é possível perceber, e há uma renovação de alunos também. Mas, a importância existe.

Entrevistadora: De acordo com a matéria “O espetáculo por outro ângulo”, publicada pelo Jornal do Comércio em 25 mar. 2013, foi colocado que tinham 80 (oitenta) inscritos na inauguração da Escola de Espectadores.

Renato Mendonça: Não, até tinha mais.

Entrevistadora: Pois é, a matéria diz: 80 (oitenta) inscritos e uma fila de espera. A partir dessas informações, tenho duas perguntas: Há um número máximo de inscrições? Esses 80 (oitenta) inscritos foram assíduos?

Renato: Não são. No momento em que se faz matrículas pela Internet esse número não se reflete em fatos. É preciso levar em conta também que não são sempre os mesmos alunos, às vezes eles vão numa peça, às vezes não vão na outra.

Entrevistadora: Se o aluno não foi no espetáculo-tema, ele não vai na aula no dia seguinte?

Renato Mendonça: Isso é uma das coisas que a gente analisa. O fato de a primeira parte da aula ser dedicada a um elemento de encenação é uma maneira de estimular as pessoas a comparecerem, mesmo que não tenham assistido ao espetáculo-tema. Propomos outras alternativas para atrair os alunos que não viram o tema, como, por exemplo, projetando vídeos sobre o espetáculo, como no caso de “O Mal Entendido”. Normalmente, escolhemos espetáculos que ainda estarão em cartaz por algum tempo para facilitar o comparecimento. Eu tenho o cuidado de no início da aula perguntar quem foi ao espetáculo, peço para levantarem a mão, e é sempre uma presença massiva.

Entrevistadora: Sim, nos dias em que eu assisti as aulas da EEPa, percebi isso.

325 ■

Renato Mendonça: A gente está tendo uma média de 40 (quarenta) alunos por aula. Essa última aula (27 jun. 2015) tinha menos, uns 20 (vinte) alunos. Isso foi, inclusive, uma decepção; porque a aula foi muito boa. Mas, isso depende também. É preciso levar em conta que é uma coisa de graça e aos sábados de manhã. Então não é um tipo de atividade em que se coloca o caderninho de baixo do braço e chega lá. Normalmente, tem que ter assistido ao espetáculo, tem gente que nem vai ao espetáculo, o aluno da Escola de Espectadores tem que ir ao espetáculo e ainda vai para aula aos sábados (risos). Eu estou brincando para te colocar o que pode representar para alguém, que está meio que balançando, não ir. Tem alunos que estão desde o início, são os “selvagens cães de guerra”, um apelido que carinhosamente lhes dei. Esses alunos “vestiram a camiseta”, eu acho que não só da Escola, são pessoas que gostam de conversar, que gostam de emitir opinião, que gostam de exercitar independência intelectual e sensível deles. Mas, a média é por volta de 40 (quarenta) alunos. No início do ano tem cerca de 120 (cento e vinte) inscritos, que caberiam com dificuldade na Sala Álvaro Moreyra. Mas, qual é o número máximo de alunos em uma aula para que eles se sintam à vontade para falar, para que tudo corra de uma maneira orgânica, para que todos tenham oportunidade de se expressar? Essa também é uma questão. Eu acho que por volta de 40 (quarenta) é um número bom. Essa parte vivencial é muito importante. Eu te falei do café, eu te falei da luz e eu posso te dizer que o uso do microfone também é uma coisa que, de alguma maneira, afasta. O microfone é um complicador. Isso são coisas que nós teríamos que ver ao longo do tempo. Mas, é possível perceber uma sintonia fina. A Escola de Espectadores não perde de vista o indivíduo; por essas observações que eu estou fazendo é possível perceber como a relação interpessoal é considerada, na luz, no café, por conhecer pelo primeiro nome os alunos, por ter um tempo para conversar no intervalo, não usar o microfone, estar atento para a dinâmica de aula e só interferir quando é realmente indispensável. Então se vê que existe uma sintonia fina no nível pessoal, não é só pergunta e resposta, é uma coisa humana e respeita

esse diferencial que as artes cênicas têm, que não pode ser perdido nunca, que é o vivencial, a convivência, a coisa está acontecendo naquele momento e as pessoas se sentirem com o poder de interferir.

Entrevistadora: As aulas da EEPA tratam de espetáculos das diferentes linguagens artísticas?

Renato Mendonça: De alguma maneira, principalmente em tempos de festivais, isso acaba acontecendo. Especialmente durante o Porto Alegre em Cena e o Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre, os alunos acabam tendo acesso e contato com outras formas. Alguns espetáculos de dança foram sugeridos por nós durante do Palco Giratório.

Entrevistadora: As aulas regulares da EEPA são mais centradas no teatro?

Renato Mendonça: São. Como eu te disse, a Escola ainda está em implantação. Eu me sinto à vontade para falar sobre teatro. Eu sou dramaturgo; nós agora vamos lançar um núcleo de críticos aqui (ver site <<http://www.agoracriticateatral.com.br/>>.) De teatro, posso falar. Quando era jornalista, fui a vários festivais, fora daqui. Fiz Mestrado em Artes Cênicas. Então, sobre isso eu posso falar. Na situação atual, é importante garantir a continuidade da Escola. Porque, de repente, e isso pode ser visto nas próprias temporadas, se compararmos as temporadas dos grupos de teatro com os grupos de dança, a produção de dança é bem menor. Então, existe um interesse estratégico de manter uma frequência de alunos. No momento em que começarmos a experimentar demais, esse número pode cair. Essa é uma luta quinzena a quinzena. Na medida em que a gente for ficando mais forte, nós vamos experimentando outras coisas.

Entrevistadora: Por que vocês optaram por aulas quinzenais?

Renato Mendonça: Foi muito pela intuição. A gente sabia que em Buenos Aires as aulas eram semanais e eram com duas turmas. Mas nós também sabíamos do número de peças em cartaz em Buenos Aires, da tradição teatral de lá e a quantidade de público estabelecido que eles têm. Então, o Breno e eu, analisando a quantidade de espetáculos em cartaz em Porto Alegre, chegamos a essa periodicidade e acho que acertamos.

Entrevistadora: Como funciona a seleção dos espetáculos-tema das aulas da Escola de Espectadores?

Renato Mendonça: Normalmente parte de mim. Estou sempre em contato com o Breno. Fazemos uma “conta de chegada” que considera quantas sessões ainda há do espetáculo, se ele é interessante para a Escola de Espectadores em termos de estética, se nós não vamos repetir um grupo ou se a gente não vai fazer uma aula repetitiva.

Entrevistadora: A EEPA é um projeto da CAC da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Esse vínculo é determinante para a escolha dos espetáculos-tema das aulas?

Renato Mendonça: Não.

Entrevistadora: A EEPA trata de espetáculos de diferentes circuitos do teatro porto-alegrense, como no caso da Escola de Expectadores de Buenos Aires que trata de espetáculos do circuito independente, oficial, comercial, entre outros?

Renato Mendonça: Nós não queremos ser um gueto estético para tratar apenas do teatro contemporâneo que seja esteticamente provocativo ou algo assim. Nós também queremos discutir espetáculos que tenham um apelo de público maior, espetáculos que não sejam tão complicados esteticamente, que sejam mais acessíveis ao grande público. Nós reconhecemos vários gêneros de teatro, vários níveis de tratamento estético e isso tem que estar dentro da Escola. Ainda não está como a gente queria.

327 ■

Recebido em: 12/08/2015 - Aprovado: em 09/11/2016

NORMAS PARA SUBMISSÕES / DIRETRIZES PARA AUTORES

ouvirOUver é uma revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Programa de Pós-Graduação em Música / Mestrado Profissional em Artes. Tem como propósito estimular o debate artístico, científico e pedagógico de questões ligadas à música, artes cênicas, artes visuais e áreas afins. A revista tem periodicidade semestral e são editados dois números por ano.

Não há custos para os autores na submissão e publicação de seus artigos na revista ouvirOUver. / There are no costs to the authors when submitting and publishing their articles in ouvirOUver.

Informamos que todos os textos submetidos à revista ouvirOUver são escrutinados para o impedimento de plágio./ Please be advised that all texts submitted to the ouvirOUver journal are scrutinized for the prevention of plagiarism.

Instruções para submissão de trabalhos à revista ouvirouver

Toda submissão deve ser realizada pelo Sistema de Editoração Eletrônica através do endereço eletrônico: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/index>

Nesse site há orientações para cadastro de autores para criação de login e senha de acesso.

■ 328

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões só serão aceitas se estiverem de acordo com as normas. O artigo submetido será avaliado pelo Corpo Editorial e de Pareceristas que decidirão sobre sua publicação ou não.

1. A contribuição deve ser original e inédita, e não deve estar sendo avaliada para publicação por outra revista. Caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. A submissão deve adequar-se a uma das Modalidades de Trabalhos: Artigos, Resenhas e Entrevistas.
3. O trabalho submetido (no caso de artigo) deve ter extensão entre 25.000 e 35.000 caracteres com espaços.
4. O trabalho submetido (no caso de artigo) inicia com Resumo, Palavras-chave, Abstract e Keywords. Após o texto do artigo, há a listagem das Referências.
5. A identificação de autoria do trabalho deve ser removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo para avaliação por pares conforme instruções disponíveis no site.
6. O texto deve seguir os padrões de estilo, de formatação, do uso de citações, de inserções de figuras e de uso de referências conforme o TEMPLATE, disponível no site.
7. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) deverão estar ativos e prontos para clicar.
8. No caso de peças teatrais e partituras: as mesmas deverão estar acompanhadas da especificação do arquivo eletrônico.
9. No caso de partituras: as mesmas deverão estar no formato do Finale.
10. O(a)(s) autor(a)(es) devem declarar estar ciente(s) de que os trabalhos que venham a ser publicados na Revista ouvirOUver são de responsabilidade do(s) próprio(s) autor(es), inclusive quanto à correção ortográfica do texto, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista ouvirOUver, à EDUFU ou à Universidade Federal de Uberlândia.

Modalidades e instruções para a preparação dos trabalhos para submissão

1. ARTIGOS:

Os artigos deverão ser inéditos; apresentar uma questão de pesquisa na área estudada; explicar os objetivos da investigação bem como as fontes e pressupostos teóricos; abordar os resultados e conclusões advindos do processo investigativo. Os textos deverão ter de 25.000 a 35.000 caracteres com espaços, incluindo todas as informações adicionais (resumo, palavras-chave, dados do autor, legendas, etc.). As normas para artigos estão disponíveis no template no site.

2. RESENHAS:

Referem-se a análise e comentários de livros, espetáculos, exposições, filmes e/ou outros trabalhos. As obras devem ter sido publicadas (ou exibidas), no máximo, há dois anos no Brasil ou quatro para publicações (ou obras) internacionais, ou de títulos esgotados e com reedição recente. Deverão iniciar com a referência bibliográfica do texto ou trabalho resenhado. As resenhas deverão ter até 05 páginas. O uso de fontes, alinhamentos e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site.

3. ENTREVISTAS:

Entrevistas com artistas (ou grupo de artistas), profissionais ou acadêmicos atuantes na área de Artes que versem sobre tema atual na sua área de atuação. As entrevistas objetivam obter relatos e expor as ideias do(s) entrevistado(s), como também explorar e problematizar, junto com ele(s), a complexidade do debate sobre a questão abordada.

Na entrevista deve constar o nome do(s) entrevistado(s) e um subtítulo que abarque o assunto. A parte introdutória da entrevista, de até 30 linhas, deve conter uma apresentação breve do entrevistado, as razões que levaram o entrevistador a entrevistá-lo sobre o tema em pauta e a circunstância da entrevista. O entrevistador poderá também situar seu lugar de fala e interesse sobre o assunto. (Na fase de submissão pede-se não identificar o entrevistador).

Os textos em forma de perguntas e respostas, deverão ter de 10 a 15 páginas (ou de 15 mil a 30 mil caracteres com espaço). Na primeira página, deve constar um resumo (de 500 a 1200 caracteres com espaços e não exceder 12 linhas) com a perspectiva sucinta do(s) tema(s) exposto(s) pelo(s) entrevistado(s). O uso de fontes, alinhamentos tanto para a entrevista como para o resumo, abstract, palavras-chave e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site. Junto à submissão deverá ser anexado o Termo de Autorização de publicação assinado pelo entrevistado. No caso de aceite, o termo de autorização de uso de imagem e conteúdo de entrevista assinado pelo entrevistado deverá ser enviado pelo correio.

Contato:

Revista ouvirOUver Contato: ouvirouver@gmail.com Telefone 34 32394424

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Universidade Federal de Uberlândia - Avenida João Naves de Ávila, 2121 / Bloco 3M Campus Santa Mônica - 38408-902 – Uberlândia - MG