

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. 15	n. 2	p. 247- 635	jul./dez. 2019
------------	------------	-------	------	-------------	----------------



Universidade Federal de Uberlândia

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

EDUFU– Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

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

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica

Bloco 3E - Sala 130 / 38408.100 – Uberlândia-MG

www.iarte.ufu.br

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOUver ou à Edufu.

OuvirOUver : revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes. Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia,

Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005–v.
Semestral, 2010 – Anual de 2005 a 2009.

ISSN 1809-290X
ISSN 1983-1005(online)

1. Artes – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Artes Cênicas – Periódicos. 4. Artes Visuais– Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 7(05)



Diretor IARTE

Cesar Adriano Traldi

Coordenadores dos Programas Pós-Graduação em Artes / Marco Antônio Pasqualini de Andrade
Pós-Graduação em Artes Cênicas / Fernando Manoel Aleixo
Pós-Graduação em Música / André Campos Machado
Mestrado Profissional em Artes / Narciso Larangeira Telles da Silva

Comitê Editorial

Fernanda de Assis Oliveira (Editora Responsável)
Beatriz Basile da Silva Rauscher
Mara Lucia Leal

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)
Arao Paranaguá 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 Gímenes Antunes (UNICAMP - Brasil)
Guillermo Aymerich (Universidad 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 Califórnia - 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 do Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFU - Brasil)
María Isabel Baldassarre (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
Marco Túlio Silva | Estagiário IARTE

Imagem da Capa e Miolo

Concepção gráfica: Marco Pasqualini de Andrade.

Marcia de Moraes

Línguas verdes, Green toques, 2018

Colagem de papéis desenhados com grafite e lápis de cor

Graphite and colored pencil collage drawing

78 x 66 cm

Foto *Photo*: Filipe BerndtCrédito da Imagem:

Filipe Berndt



Sumário

Editorial 254

DOSSIÊ

Apresentação - Embrenhar a cena entre corpos, poéticas, políticas 257
DIRCE HELENA BENEVIDES DE CARVALHO
JULIANA SOARES BOM-TEMPO
PAULINA MARIA CAON

Gesto, traço, palavra: os contornos humanos sob suspeita 268
ANITA MARTINS RODRIGUES DE MORAES
Universidade Federal Fluminense (UFF) - Niterói RJ – Brasil

Movimento, dança, coreografia: reflexões sobre um desenvolvimento artístico
282
JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES
Universidade de Campinas (UNICAMP) - Campinas SP - Brasil

Poética do convite: residências artísticas como estratégia de resistência de artistas
contemporâneas para criações em colaboração 294
JANAÍNA MORAES
Universidade de Brasília (UnB) - Brasília DF - Brasil

Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança
contemporânea 308
JARBAS SIQUEIRA RAMOS
PATRÍCIA CHAVARELLI VILELA DA SILVA
MARIANE ARAÚJO VIEIRA
Mestranda em Artes Cênicas (UFU) - Uberlândia MG - Brasil

Sobre caminhos não formais de educação em dança: a experiência do Grupo
Jovem de Dança entre 2013 e 2016 324
FERNANDO BORGES BARCELOS
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Uberlândia MG - Brasil

Transitoriedades do corpo: gênero e sexualidade nas criações IN/Compatível e
Tempostepegoquedelícia 342
LUCIANO CORREA TAVARES E SUZANE WEBER DA SILVA
SUZANE WEBER DA SILVA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) - Porto Alegre RS - Brasil

Afronte como verbo: escrituras do ser ator negro em performatividade
360

VICTOR HUGO LEITE DE AQUINO SOARES
ROBERTA K. MATSUMOTO

Universidade de Brasília (UnB) - Brasília DF - Brasil

Re-existência epistêmica: diferença colonial como discurso de corpos da
exterioridade e paisagem biogeográfica 372

MARCOS ANTÔNIO BESSA-OLIVEIRA

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) - Campo Grande MS -
Brasil

LEONARDO REINALTT SIMÃO

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS) - Campo Grande MS
- Brasil

Cena, Cinema e Literatura 392

SAMUEL ANTONIO SANTANA (SAMUEL GIACOMELLI)

Universidade de Campinas (UNICAMP) - Campinas SP - Brasil

Entre causos e cenas: o uso de narrativas orais na construção de
dramaturgias 410

THIAGO HENRIQUE FERNANDES COELHO

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Uberlândia MG - Brasil

O palhaço tradicionalista: um olhar sobre a experiência de um palhaço do
interior de Minas Gerais 424

ANDERSON GALLAN UED

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Uberlândia MG - Brasil12-

Palhaço e Trickster: A performance e o jogo como encontro com o outro e
consigo mesmo 436

MELAINE PILATTO GONÇALVES

Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) - Florianópolis SC - Brasil

ARTIGOS

Limites e exigências da colaboração artística horizontal: um olhar sobre o jogo e a encenadora no processo colaborativo 446

JULIANA GEDOZ TIEPPO

MARCIA BERSELLI

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) - Santa Maria RS - Brasil

Literatura infantil, teatro e educação: uma investigação sobre diálogos possíveis 470

BÁRBARA EVANGELISTA VIEIRA PRUDÊNCIO

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - Santa Catarina RS - Brasil

Um diálogo entre epistemologia, educação e pedagogia teatral 482

FÁBIO DA SILVA MOURA

CAROLINE CAREGNATO

Universidade do Estado do Amazonas (UEA) - Amazonas AM - Brasil

A Retórica do Gesto de Lavínia em Titus Andronicus 498

IGOR ALEXANDRE CAPELATTO

Universidade de Campinas (UNICAMP) - Campinas SP - Brasil

O ato de "perseguir" na arte contemporânea 510

BRUNO GOMES DE ALMEIDA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil (UNIRIO- Rio de Janeiro SP - Brasil

¿Tiene límites la interpretación? Apuntes sobre la intencionalidad en el arte 526

HAMLET FERNÁNDEZ DÍAZ

Universidade de Uberaba (Uniube) - Uberaba MG, Brasil

Proust e Boltanski: a obsessão pelas coisas 540

BIAGIO D'ANGELO

Universidade de Brasília (UnB) - Brasília DF - Brasil

Criação-performance partilhada em música: a imprevisibilidade no fazer musical 552

ÍTALO ROBERT DA SILVA ARAÚJO

ALEXSANDER JORGE DUARTE

Universidade Aveiro - Aveiro - Portugal

O uso da manipulação motívica como recurso composicional: análise da obra Miniaturas Salmáticas 568

RAFAEL MILHOMEM SILVA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Uberlândia MG - Brasil

Música caipira de raiz e modelos de canções medievais: uma aproximação possível 600

WILSON ROGÉRIO SANTOS

ROSILENE RIBEIRO

Universidade Federal do Tocantins (UFT) - Palmas TO - Brasil

ENTREVISTA

Entrevista com Gilvan Samico 620

FÁBIO FONSECA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Uberlândia MG - Brasil

NORMAS PARA SUBMISSÃO

Editorial

O dossiê temático **Embrenhar a cena**, que abre este número 2 do volume 15 da revista ouvirOUver, é um desdobramento do 1º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do 2º. Seminário do Mestrado Profissional em Artes do Instituto de Artes da UFU. Tendo como foco a transdisciplinaridade entre as Artes do Corpo e outras áreas de conhecimento, o dossiê foi organizado pelas editoras convidadas Dirce Helena Benevides de Carvalho, Juliana Soares Bom-Tempo e Paulina Maria Caon. Composto por 12 textos, apresenta pesquisas que transitam entre dança, teatro, performance, circo e literatura, abrangendo processos criativos e pedagógicos em interfaces com discussões fundamentais para as artes contemporâneas como decolonialidade, gênero, sexualidade e raça.

Dos artigos selecionados por submissão, apresentamos quatro artigos sobre as artes da cena, dois deles oriundos de projetos de pesquisas teórico-práticos desenvolvidos em Universidades Públicas, e dois de cunho analítico, um fazendo revisão sobre concepções epistemológicas no campo do ensino de teatro e o último desenvolvendo análise de uma obra de Shakespeare.

Em “Limites e exigências da colaboração artística horizontal...”, Juliana Gedoz Tieppo e Marcia Berselli nos expõe os resultados de pesquisa realizada a partir de procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal, que integrou pessoas com e sem deficiência. Além da investigação sobre práticas colaborativas também se aprofundaram na definição de jogo e em como a função de encenadora nesse tipo de processo pode contribuir para se descobrir outros modos de práticas cênicas. Bárbara Evangelista Vieira Prudêncio, em “Literatura infantil, teatro e educação...”, ao apresentar o projeto de criação e manutenção de uma biblioteca infantil, discorre sobre os potenciais da literatura infantil no contexto da educação escolar, fazendo considerações a respeito da aproximação e da apropriação da literatura infantil pela Pedagogia do Teatro e refletindo sobre os aprendizados que a literatura para crianças pode oferecer aos educadores.

Fábio da Silva Moura e Caroline Caregnato, em “Um diálogo entre epistemologia, educação e pedagogia teatral”, relacionam três correntes epistemológicas com suas derivações dentro da educação e, mais especificamente, com o ensino do Teatro com o objetivo de fazer uma revisão de literatura em diálogo com autores do campo da Epistemologia, da Educação e da Pedagogia Teatral. O trabalho ainda tece críticas aos paradigmas empirista e inatista, bem como às pedagogias a eles relacionadas, defendendo a adoção de uma perspectiva construtivista como embasamento para a prática do professor de Teatro.

Em “A Retórica do Gesto de Lavínia em Titus Andronicus”, Igor Alexandre Capelatto investiga o corpo da personagem Lavínia e como ela se comunica através dos gestos na peça Titus Andronicus, de William Shakespeare, a partir da consideração do gesto como uma manifestação cultural que se configura no corpo. O interesse do autor está no comportamento do gesto que comunica fisicalidade e subjetividade e se constitui como discurso da peça. Para esse debate se estabelece diálogo com Agamben, Benjamin, Flusser entre outros filósofos do gesto.

No campo das artes visuais apresentamos dois artigos que abordam a

produção contemporânea. Bruno Gomes de Almeida toma a perspectiva do estar-junto que identifica como a potência por trás da ação de “perseguir” como ponto de partida. Elege para sua análise trabalhos de Francis Alys, Vito Acconci, Sophie Calle e Marina Abramovic. As práticas artísticas contemporâneas permitem a Hamlet Fernández Díaz propor uma discussão teórica sobre o processo de interpretação/compreensão estética a partir de uma perspectiva semiótica. Como parte do quadro problemático que apresenta, o autor quer responder à questão sobre limites na interpretação artística. Para tanto, analisa o fenômeno da intencionalidade na arte e indaga: qual é a dialética que se estabelece entre a intenção do autor, a intenção da obra e a intenção do receptor?

A procura obsessiva de respostas sobre questões fundamentais da índole humana aproxima, na visão de Biagio D’Angelo, Marcel Proust e Christian Boltanski. Para o autor enquanto Proust tenta resolver a obsessão pela memória numa fulguração epifânica, em Boltanski manifesta-se a consciência de uma divisão entre o eu e a realidade e, especialmente, a impossibilidade de que um Ideal possa preencher o vazio criado pelo sujeito. D’Angelo nos mostra que os objetos e a memória a eles ligada reescrevem a “Recherche” proustiana em um arquivo antropológico que tenta lançar luz sobre zonas obscuras do Eu.

No campo da música apresentamos três artigos que abordam aspectos musicais no âmbito da música caipira, da performance e do fazer musical e análise musical. Ítalo Robert da Silva Araújo e Alexander Jorge Duarte se debruçam sobre ao estudo de práticas performativas coletivas nas quais o som, com intenção musical, é usado como material para a criação em tempo real. A pesquisa tem como ponto de partida um trabalho etnográfico com dois grupos praticantes deste modelo, sendo um no Brasil e outro em Portugal, e o modelo teórico de análise utilizado assenta-se no conceito da imprevisibilidade e no Paradigma da Complexidade que problematiza os conceitos de “ordem” e “desordem”.

O segundo artigo aborda uma reflexão sobre a manipulação motivica como procedimento composicional e faz uma análise da obra *Miniaturas Salmáticas* para violão solo do compositor Rafael Milhomem Silva. Com finalidade analítica, esse artigo busca sublinhar aspectos do desenvolvimento composicional através da manipulação motivica e da economia de material para gerar unidade.

Por fim, Wilson Rogério Santos e Rosilene Ribeiro enfocam o gênero musical caipira ou a música sertaneja de raiz no período compreendido entre 1929 e 1960. Nessa perspectiva, buscou analisar processos metodológicos qualitativos, tendo como instrumentos de coleta de dados a pesquisa bibliográfica e a análise de conteúdo. Como resultado apresenta a relação entre os modelos medievais e os tipos de canção compostos pelos músicos caipiras.

Entendemos a entrevista com artistas como importante fonte de pesquisa, neste número a ouvirOUver apresenta uma entrevista inédita com o xilogravador pernambucano Gilvan Samico. Realizada em 2010, por Fábio Fonseca, a entrevista fornece um panorama da trajetória do artista, desde o início no Ateliê Coletivo de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife, seu aprendizado com Lívio Abramo na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo e com Oswaldo Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, até o período no qual viveu em Madri. Samico também discorre sobre questões técnicas, suas

relações com o mercado de arte e algumas lembranças da infância.

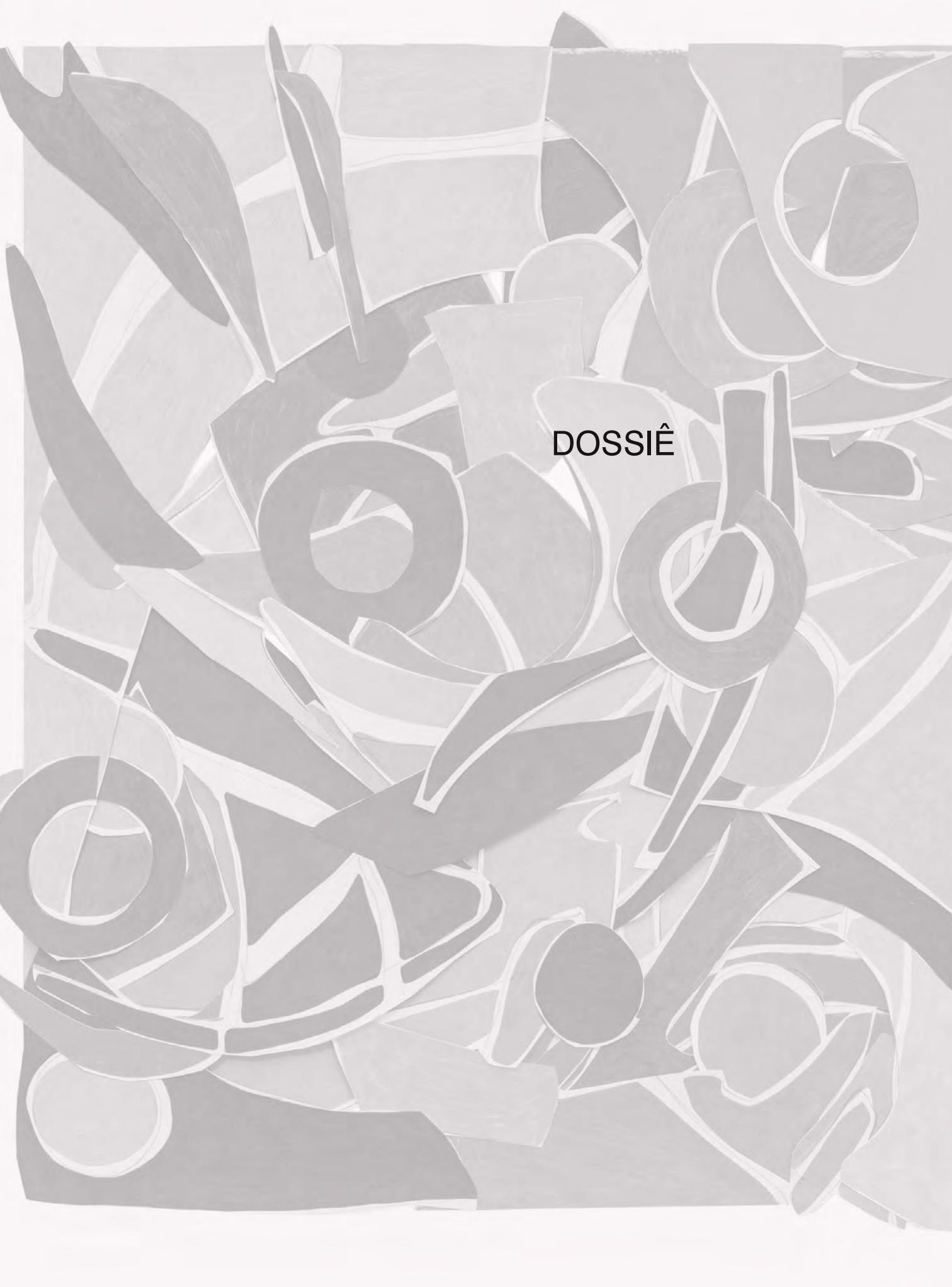
Agradecemos aos autores e pareceristas pelas enriquecedoras contribuições para a publicação de mais um número da revista ouvirOUver. Aproveitamos para agradecer também a artista visual Marcia de Moraes, que cedeu generosamente o trabalho usado na capa desta edição.

Boa leitura

Fernanda de Assis Oliveira (editora responsável)

Mara Leal

Beatriz Rauscher

The background is a complex, layered collage of various shapes and patterns. It features overlapping circles, triangles, and irregular polygons in shades of gray, white, and black. Some shapes have a textured, paper-like appearance, while others are solid. The overall effect is a dense, abstract composition that suggests movement and depth.

DOSSIÈ

Apresentação - Embrenhar a cena entre corpos, poéticas, políticas

PAULINA MARIA CAON
JULIANA SOARES BOM-TEMPO
DIRCE HELENA BENEVIDES DE CARVALHO

■ 258

Paulina Maria Caon é docente, performer, pesquisadora. Professora adjunta do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia e dos programas de pós-graduação (PPGAC e PROF-ARTES) do Instituto de Artes da UFU. Doutora e mestre em Pedagogia do Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da USP; bacharel e licenciada em Teatro pela mesma instituição. Colabora desde 2008 com o Coletivo Teatro Dodecafônico. Atua e pesquisa na interface entre as áreas de artes, antropologia, educação e corporalidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4440863322840233>
Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3317-3496>

Juliana Soares Bom-Tempo é Performer em Processo. Atualmente atua como professora adjunta do Curso de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU). Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (FE/UNICAMP). Mestre e Graduada em Psicologia pela UFU. Coordena os projetos de pesquisa e extensão: Por uma Clínica-Poética; Grupo Asfalto; Feminismos em Performance. Atua com os temas: Arte da Performance, Educação Somática; Contato-Improvisação e Intervenção Urbana nas interfaces corpo/clínica/política com ênfase nas concepções de Gilles Deleuze; Félix Guattari; Michel Foucault e Gilbert Simondon.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2239538709638520>

Dirce Helena Carvalho é atriz, diretora teatral, docente e pesquisadora. Atualmente é professora adjunta do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia/MG e dos programas de pós-graduação (PPGAC e PROF-ARTES) do Instituto de Artes da UFU. Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo e Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. A pesquisa aborda os seguintes temas: atuação; corpo-voz; performance text (Richard Schechner).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3912456509075556>

■ RESUMO

Este texto se propõe a tangenciar algumas ideias sobre as discussões apresentadas no dossiê *Embrenhar a Cena*, fruto do 1º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do 2º. Seminário do Mestrado Profissional em Artes do Instituto de Artes da UFU, realizado em 2018. A transdisciplinaridade entre as Artes do Corpo e outras áreas de conhecimento nos mobiliza a pensar a concepção do que seria o embrenhar de campos diversos, as relações entre as áreas e entre os corpos, na construção das cenas poéticas e políticas na contemporaneidade. A proposta dos textos e, também, do Seminário, foi provocar-nos diante das brechas em nosso campo de investigações nas artes contemporâneas, que, junto a diversas áreas, como as Artes Visuais, a Literatura, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, entre outras, encontram-se emaranhadas, indecifráveis, por vezes confusas; matas bravas, em que há diversidade de modos de existência e resiliência às condições mais inóspitas que se apresentam neste cenário. Assim, estamos mobilizadas pelo direito às sensibilidades, à diversidade de modos de existência e de termos nas artes modos de operação que se dão nas interfaces com várias práticas e saberes.

259 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Brechas, cena contemporânea, corpos, poéticas, políticas.

■ ABSTRACT

This text intends to focus on some ideas about the presentation of the dossier *Embrenhar a Cena*, fruit of the 1st Seminar of the Postgraduate Program in Performing Arts and 2nd. Seminar of the Professional Master in Arts of the Institute of Arts (UFU), held in 2018. The transdisciplinarity between the Body Arts and other areas allows us to think about the conception of what would be the entangling of diverse fields, the relationships between areas and between bodies in the construction of poetic and political scenes in contemporary times. The proposal of the texts and, also, of the Seminar was to provoke us in front of the brakes in our field of investigations in the contemporary arts, that, in diverse areas, such as Visual Arts, Literature, Anthropology and Sociology, Philosophy, among others, they are tangled, indecipherable, sometimes confusing; wild forests, in which there is a diversity of modes of existence and resilience to the most inhospitable conditions in the environment. Thus, we are mobilized by the right to sensitivities, to the diversity of modes of existence and terms in the arts, in this mode of operation that occurs at the interfaces with various other practices and knowledge.

■ KEYWORDS

Brakes, contemporary scene, bodies, poetics, politics.

Com foco nas interfaces desierarquizadas entre as artes e outras áreas de conhecimento, nas potências de troca efetiva entre artistas-pesquisadores universitários, sejam eles discentes ou docentes, e entre eles e artistas contemporâneos é que propomos o dossiê *Embrenhar a Cena*, nascido do 1º. Seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e 2º. Seminário do Mestrado Profissional em Artes do Instituto de Artes da UFU, realizado em 2018. Nossa urgência está em fazer brotar conexões, acoplamentos, co-implicações em que campos, platôs e perspectivas borrem seus limites, fazendo gestar algo do entre, *intermezzos*, intercâmbios. Gestar, junto à complexidade indiferenciada de práticas e saberes, modos de relação, de produção de si e do mundo, novas imagens e composições; engravidar o contexto de sentidos e transdisciplinaridades para engendrar dramaturgias outras, embrenhar a cena.

Na ocasião do seminário, convidamos os/as participantes a refletir, agir e debater sobre as brenhas como uma metáfora para nosso campo de investigações nas artes contemporâneas – emaranhadas, indecifráveis, por vezes confusas; matas bravas, em que há diversidade de modos de existência e resiliência às condições mais inóspitas que se apresentam no ambiente. Quando criamos a chamada para o dossiê, mantivemos o convite para pensar sobre esse habitar o mundo de modo compartilhado, “estar com”, investigar os modos de relação que criamos entre pensadores/as, entre artistas e entre áreas de conhecimento com suas tensões e entrelaçamentos. Daí a ênfase na desierarquização de ideias, temas e formas de pesquisa em nossos campos de conhecimento prático-teóricos.

Na proposição de desierarquizar nos havemos com a construção de si e do mundo em relações embrenhadas, nas quais as artes convocam uma posição ético-política pelo direito a outros planos de sensibilidade e de vida. Nossa problemática é ecológica no sentido mesmo de que estamos diante da (co)implicação embrenhada da cena junto ao que Félix Guattari (1990) propõe com “as três ecologias”, quais sejam: ambiental, social e corporal; ou no sentido proposto pelo autor, uma “ecosofia”, na qual o problema maior seria “se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero” (1990, p. 15). A operação aqui convocada se dá colocando as artes em tensionamentos propositivos junto a outros campos de práticas e saberes.

Tal convocação nos leva a pensar sobre os dispositivos acionados no embrenhamento da cena, sobre seus tensionamentos, para além de lógicas e sentidos únicos, buscando a instauração de novas arquiteturas, hibridismos e contaminações das práticas cênicas. Nela consideramos fértil o restabelecimento dos lugares de “interstícios” ou de “intermeios”, como os nomeia Ileana Diéguez Caballero (2016), referindo-se aos lugares possíveis de significações para as relações entre os sujeitos, e para os tensionamentos propositivos das artes evidenciadas pelas manifestações de subjetividades.

Tivemos como artistas pesquisadoras convidadas para o seminário Márcia de Moraes (artista visual de São Paulo), Anita Martins Rodrigues de Moraes (pesquisadora e docente das teorias literárias da UFF-RJ) e Juliana Martins Rodrigues de Moraes (dançarina, coreógrafa e docente da UNICAMP-SP). No corpo do dossiê,

aparecem materiais artísticos de Márcia de Moraes, que gentilmente selecionou algumas de suas obras ou detalhes delas para a composição da revista. Anita e Juliana de Moraes abrem o dossiê com seus textos. Em suas apresentações orais junto ao seminário trouxeram à tona o debate sobre os atravessamentos artísticos e biográficos de seus trabalhos, buscando abrir pequenas frestas no emaranhado da mata brava, elaborar sentidos parciais e leituras sobre a fertilidade dos encontros entre esses corpos no mundo e o corpus de discursos e experiências das áreas em que atuam e pensam suas práticas.

Dessa jornada de reflexão que o encontro com as artistas-pesquisadoras engendrou, emergem ao menos duas *ideações* que parecem atravessar a diversidade de contribuições recebidas para o presente dossiê. De um lado, a reafirmação dessa *condição incorporada de existência*¹, que faz com que cada corpo-pessoa reelabore a si mesmo/a sistematicamente a partir de seus múltiplos encontros com outros corpos-pessoas, com as materialidades do mundo e com seus próprios impulsos reflexivos. Essa “condição” coloca os planos práticos e teóricos em estado de diferenciação contínua, lidando com os paradoxos produzidos no “entre” das relações, estas que podem a todo tempo ampliar nossas capacidades de afetar e sermos afetados. Deleuze (2002), junto à filosofia de Espinosa, propõe compreendê-los como bons encontros, alegres e produtores de afecções ativas, que afirmam a vida e aumentam nossas possibilidades de agir. De outro lado, como segunda *ideação*, a importância da atitude de *suspeita* de artistas pesquisadores/as diante de campos de conhecimento e categorias construídas histórica e academicamente, mas naturalizadas por diversos agenciamentos culturais e institucionais. Nesse sentido, resgatamos aqui a ideia benjaminiana² de escovar a história a contrapelo como uma das dimensões possíveis dessa atitude de *suspeita* a ideias hegemônicas em qualquer campo da vida social. A própria noção de *suspeita* tem sua trajetória de construção no campo da hermenêutica e dos debates sobre as teorias de interpretação (de realidades, textos, discursos) na modernidade. Para alguns (PEREIRA, 2003; ZUBEN, 2008), Foucault e Ricoeur seriam nossos mestres da *suspeita* no pensamento do último século. Mas também eles construíram parte de sua reflexão sobre mestres anteriores (Nietzsche, Freud e Marx), ao colocarem em perspectiva a modernidade por meio de proposições genealógicas, arqueológicas, que proporcionam análises dos subterrâneos sociais e subjetivos, em correlações entre os modos de produção e as subjetividades decorrentes do capitalismo. Como resistir? Como re-existir?

Anita Moraes, no artigo **Gesto, traço, palavra: os contornos humanos sob suspeita**, que abre o dossiê, apresenta esse princípio para a reflexão sobre os fazeres artísticos:

¹ Noção trazida desde a literatura do pesquisador Thomas J. Csordas (Universidade de San Diego), que se debruça há mais de uma década aos estudos no campo do *embodiment*, com diferentes publicações no tema. Uma boa síntese de sua proposta pode ser encontrada no texto indicado nas referências bibliográficas do artigo.

² A ideia se apresenta no clássico texto de Walter Benjamin, “Sobre o conceito de História”, presente nas Obras completas 1 – Magia e Técnica, Arte e Política, editado no Brasil pela Brasiliense.

[...] tenho investido na discussão de premissas, de pré-noções que sustentam certos edifícios teóricos no âmbito dos estudos literários. Talvez tal atitude teórico-crítica, marcada pela suspeita, surja da compreensão de que a inteligência artística, em corpo e cor, em movimento e traço, resista a dicotomias que apartam o pensamento do corpo, o concreto do abstrato, o sensível do inteligível, seja para valorizar o polo material/corporal, seja para valorizar o espiritual/intelectivo [...] (p.270).

Em seu texto, no debate sobre as interfaces que estabelece com o trabalho das suas irmãs, artistas, pesquisadoras, ela questiona alguns pressupostos, especialmente aqueles presentes nas teorias da função humanizadora da literatura, presentes no trabalho de Antônio Cândido.

Juliana Moraes, em **Movimento, dança, coreografia: reflexões sobre um desenvolvimento artístico**, ao rastrear brevemente sua trajetória biográfica e artística, põe em relevo as noções de corporeidade e coreografia em seu trabalho, seu modo de pensar sobre a dança. Sobre a primeira noção, ela destaca:

[...] corpo e ambiente atuam de maneira entrelaçada em sistemas codependentes, que dão origem a ecologias específicas que fomentam e reforçam determinadas formas de corporeidade. Isso posto, supera-se a ideia dualista de um cérebro que comanda um corpo e a divisão dicotômica entre natureza e cultura. (p.286).

Nessa mesma perspectiva sistêmica, ela apresenta a noção de coreografia como função estruturante multidimensional, colocando em diálogo corpos vivos e não vivos. Assim ela reafirma a atitude investigativa e de *suspeita* à ideias correntes, como aquelas que tratam dança e coreografia como sinônimos, por exemplo.

Na sequência, o dossiê apresenta outros quatro textos centrados em pesquisas na Dança. Janaína Moraes, em seu Poética do convite: residências artísticas como estratégia de resistência de artistas contemporâneas para criações em colaboração, põe em jogo a noção de convite como disparador de outros modos de criação em diálogo com e entre artistas e grupos, sublinhando seu modo de enunciação linguística. No percurso de seu texto, pensamos que o convite se aproxima de um programa performativo, tomado como *enunciado da performance*, desde a perspectiva de Eleonora Fabião:

Chamo este procedimento de “programa” inspirada pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. Programa é motor de experimentação porque a prática do *programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação

psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são **iniciativas**. (2013, p.03)

Pensamos que a poética do convite de Janaína Moraes, muitas vezes manifesta em processos de residência artística, dialoga com esse sentido complexo da noção de programa que Fabião apresenta no fragmento, buscando engendrar modos de existência diversos, circulação de afetos, desestabilizando e abrindo *brechas*, nas palavras de Moraes, nas formas de compreensão da própria ideia de composição e coreografia. A improvisação é um dos seus modos de trabalho e composição coreográfica, tomada para além da noção de improviso, como parte de um processo e poética relacional que estaria no princípio do próprio convite.

A improvisação e a composição em tempo real são o eixo do texto **Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea**, de Jarbas Siqueira Ramos, Patrícia Chavarelli Vilela da Silva e Mariane Araújo Vieira. O texto traz em seus desígnios a apresentação de procedimentos contemporâneos da dança que se inscrevem no acontecimento artístico, sublinhado pela noção de jogo e das relações com o espectador, elementos fundantes da cena contemporânea. Mais ainda, a ideia das/o autoras/o, integrantes do Núcleo de Estudos e Improvisação em Dança (NEID) da UFU, é pensar sobre *a improvisação em dança como cena artística*, como composição em tempo real: “A composição a qual nos referimos é aquela que pretende dar conta dos elementos dramaturgicos constituídos em processo de improvisação mediante a presença do público [...]” (p.312). No texto ainda são apresentados dois processos criativos realizados pelo grupo de pesquisa, a partir desse ponto de partida para a investigação artística.

Na sequência, bastante estruturado na narrativa de processos de criação em dança com jovens bailarinos em contexto de educação não formal, apresenta-se o texto de Fernando Borges Barcellos, **Sobre caminhos não formais de educação em dança: a experiência do Grupo Jovem de Dança entre 2013 e 2016**. O autor narra e reflete sobre os modos de organização desses processos, destacando a fertilidade da descoberta de *outras dinâmicas de construção de conhecimento* no campo da educação não formal em dança, a valorização das diferenças e do trabalho coletivo, além da ampliação de conhecimentos técnicos, poéticos e transversais ao longo do trabalho com o grupo. Na finalização do texto, Barcellos ressalta a interrupção do projeto por motivos diversos (materiais e políticos), colocando em relevo a necessidade da construção da memória de experiências como as do grupo, especialmente em contextos de desvalorização da prática artística e precarização de condições de trabalho em diferentes setores da sociedade.

Luciano Correa Tavares e Suzane Weber da Silva contribuem com o texto **Transitoriedades do corpo: gênero e sexualidade nas criações IN/Compatível e Tempestepagoquedelícia**. Nele, inicialmente, sublinham a existência de profícua produção bibliográfica brasileira sobre estudos de gênero nas últimas décadas e a importância da legitimação desses materiais reflexivos. No corpo do texto eles discutem as propostas estéticas de dois trabalhos da Eduardo Severino Cia. de Dança, colocando em destaque o modo como as encenações questionam, ironizam, desestabilizam as normatividades de gênero e sexualidade, gerando alternativas refle-

xivas e poéticas que contribuem para o debate e a existência dos corpos que se posicionam fora do binarismo e de qualquer normatividade corporal.

Articulado à discussão das normatividades de gênero e sexualidade, mas adicionando a identidade negra ao debate, segue-se o texto de Victor Hugo Leite de Aquino Soares e Roberta K. Matsumoto, **Afronte como verbo: escrevivências do ser ator negro em performatividade** – “Fluo em fluxo, nesse vir-a-ser bixa-preta-diaporizada-ator-performer-pesquisador, negr’artista, espectadora e atuante dos processos estéticos movedores das minhas identidades, de meu ser/tornar-se homossexual negro.” (p.365). A construção do texto dialoga com escritas performativas e com a genealogia dos estudos críticos e descoloniais. Texto, reflexão, manifesto, traz para primeiro plano a interseccionalidade entre raça, gênero e classe social, a partir do debate sobre o doc-ficção *Afronte*, em que aparece o processo de constituição da “personagem-autor” da reflexão, entre outros personagens-pessoas homossexuais negros no Distrito Federal.

A partir de perspectivas e atitude descolonial na pesquisa artístico-acadêmica, apresenta-se **Re-existência epistêmica: diferença colonial como discurso de corpos da exterioridade e paisagem biogeográfica**, de Marcos Antônio Bessa-Oliveira e Leonardo Reinaltt Simão. De escrita performativa, o texto coloca em jogo um conjunto de referenciais bibliográficos descoloniais para debater a existência, re-existência de corpos histórica e socialmente invisíveis, inclusive por sua exígua presença nas instituições acadêmicas. Conforme seus autores, para além de um texto sobre esses corpos invisíveis, busca-se abrir espaços para que as vozes de alguns deles, indígenas e artistas de rua, estejam presentes no próprio corpo do texto.

Mais focados no campo teatral, apresentam-se dois textos analisando dramaturgias a partir de processos de criação e de encenações. Samuel Antonio Santana, no texto **Cena, Cinema e Literatura**, apresenta alguns elementos do processo de construção dramática da peça *Liquidados*, buscando explicitar a articulação entre literatura, cinema e teatro, a partir de procedimentos de intertextualidade (bricolagem, paródia, apropriação). Thiago Fernandes Coelho, no texto *Entre causos e cenas: o uso de narrativas orais na construção de dramaturgias*, analisa a presença da oralidade e das narrativas orais em encenações contemporâneas, por meio da abordagem dos estudos culturais e do estabelecimento de relações com sua pesquisa de mestrado sobre as narrativas orais na dramaturgia das telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, especialmente em *Paraíso*.

Encerram o dossiê, dois textos sobre o palhaço na tradição teatral e circense. Anderson Gallan Ued, mestrando, em **O palhaço tradicionalista: um olhar sobre a experiência de um palhaço do interior de Minas Gerais**, compartilha a trajetória de Mario Soares do Nascimento, palhaço Pernilongo, de Uberaba, colocando em destaque seus processos de aprendizagem e construção na palhaçaria a partir da convivência em família circense e circos em que trabalhou. Nesse sentido, ele sublinha a presença das narrativas orais em sua formação e no processo de pesquisa, reafirmando a ideia de um conhecimento incorporado, a partir da leitura de Kirsten Hastrup.

No texto **Palhaço e Trickster: a performance e o jogo como encontro com o outro e consigo mesmo**, de Melaine Pilatto Gonçalves, aparece o palhaço desde sua apropriação no campo da cena teatral contemporânea. A mestrandia re-

flete sobre a relevância do jogo como fenômeno humano no fazer teatral e no campo da palhaçaria, apresentando a experiência do jogo fundamentada na "capacidade de jogo", de Jean-Pierre Ryngaert (2009), e na "teoria da transicionalidade", de Donald Woods Winnicott (1975), aproximando o palhaço do arquétipo do *trickster* e sua habilidade em produzir outras formas de encontro do artista consigo mesmo e com o público.

Diante das diferentes produções que se seguem neste dossiê, vale ressaltar as dimensões éticas, políticas e estéticas implicadas nos entremeios das artes com outros campos dos saberes; entre a literatura, a coreografia, a improvisação, as práticas artísticas ligadas aos gêneros e a interseccionalidade com as questões de raça, o cinema e suas interfaces dramáticas, as relações de tensão junto aos financiamentos que viabilizam ou não os encontros e a criação artística. O que se encontra em jogo ao embrenharmos a cena é o diagnóstico das forças ativas que potencializam a vida e a criação e, também, daquelas que interceptam e bloqueiam os fluxos de produção.

O dossiê apresenta investigações em andamento ou concluídas por artistas pesquisadores/as de programas de pós-graduação de sete estados brasileiros, algumas delas escritas em co-autoria entre discentes e docentes dos mesmos programas. O rastreamento das origens de cada artigo coloca em destaque a produção de pesquisa desde o Mato Grosso do Sul ao Rio de Janeiro, desde o Rio Grande do Sul às Minas Gerais, manifestando outros caminhos de circulação do conhecimento no país, outras redes de diálogo em tessitura. Parece-nos fundamental essa exposição das experiências investigativas nas curvas, nas dobras e margens dos aparentes centros de produção de conhecimento já reconhecidos no Brasil. Nossa urgência está em habitar as relações complicadas e complexas que tangenciam o fazer artístico contemporâneo, apostando nas bordas e nas interfaces que abrem os campos, convocam os corpos aos encontros e possibilitam reinventar os fazeres, os modos e os conhecimentos, colocando preceitos sob *suspeita* e afirmando uma *condição incorporada de existência* que se faz no entre da produção de si e de outros mundos possíveis.

Num momento histórico-político do país em que a diversidade de perspectivas e modos de existência têm sido ameaçadas, que o presente dossiê, que o trabalho artístico-acadêmico na universidade possam ser multiplicadores de ideias, de criações para a sobrevivência e ampliação dos modos de pensar e existir no mundo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas I** - Magia e técnica. Arte e Política. SP: Brasiliense, 1994.

CSORDAS, Thomas J. Agency, Sexual Difference, and Illness. In: MASCIA-LEES, Frances (org.). **A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment**. Chichester, UK: John Wiley and Sons, 2011, p. 137-56.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performance e política. Uberlândia: EDUFU, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX Revista do LUME**. Campinas, no.4, dez. 2013, p.1-11.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas/SP: Papirus, 1990.

HASTRUP, Kirsten. O Conhecimento Incorporado. **Revista Repertório**, Salvador, ano13, no.14, 2010, p.74-79.

PEREIRA, Miguel Baptista. A hermenêutica da condição humana de Paul Ricoeur. **Revista Filosófica de Coimbra**, Coimbra, no.24, 2003, p.235-277.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. SP: CosacNaif, 2009.

■ 266

WINNICOTT, Donald Woods. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Imageo Editora Ltda, 1975.

ZUBEN, Marcelo de Camargo von. Ricoeur, Foucault e os mestres da suspeita: em torno da hermenêutica e do sujeito. **Trilhas Filosóficas**, Caicó-RN, ano 1, n.1, 2008, p.34-42.

Recebido em 30/11/2019 - Aprovado em 01/12/2019



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Gesto, traço, palavra: os contornos humanos sob suspeita

ANITA MARTINS RODRIGUES DE MORAES

■ 268

Anita Martins Rodrigues de Moraes é professora de Teoria da Literatura junto ao Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). Seus interesses de pesquisa se voltam à questão das relações entre literatura, antropologia e estudos pós-coloniais. De suas publicações, destacam-se os livros *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula*, de Mia Couto (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009), e *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (São Paulo: Editora da Unesp, 2015).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1365201667682092>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4897-8799>

■ RESUMO

Este artigo explora possibilidades reflexivas que o encontro entre artes plásticas, dança e literatura pode desencadear. Trata-se de pensar a produção artística em sua diversidade e em tensão com teorias expressivas e miméticas da arte. Pretende-se, especialmente a partir do encontro com o desenho de Marcia de Moraes, a dança de Juliana Moraes e a escrita de Clarice Lispector, confrontar a teoria da função humanizadora da literatura elaborada por Antonio Candido. Na problematização da própria ideia de *humanização*, terá destaque a leitura do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

■ PALAVRAS-CHAVE

Relações inter-artes, figurações do humano, biopolítica, Clarice Lispector, Antonio Candido, Marcia de Moraes, Juliana Moraes.

■ ABSTRACT

This article explores speculative possibilities that the encounter between fine arts, dance and literature can trigger. It aims to think about artistic production in its diversity and in tension with expressive and mimetic theories of art. It is intended, especially considering the encounter with the drawing of Marcia de Moraes, the dance of Juliana Moraes and the writing of Clarice Lispector, to confront the theory of the humanizing function of literature elaborated by Antonio Candido. In problematizing the very idea of humanization, the reading of Clarice Lispector's book *A paixão segundo G.H.* becomes crucial.

■ KEYWORDS

Interart relations, human figurations, biopolitics, Clarice Lispector, Antonio Candido, Marcia de Moraes, Juliana Moraes.

Pretendo, neste trabalho, partilhar algumas reflexões em torno de minha trajetória de estudos sobre literatura tendo em conta a cotidiana convivência com a produção artística de minhas irmãs, ou seja, com o desenho de Marcia de Moraes e com a dança de Juliana Moraes. Tentarei investigar como tal partilha, tão profunda, afetou e afeta minha experiência com a literatura, particularmente minha maneira de pensá-la.

Como pesquisadora e professora de teoria da literatura, tenho investido na discussão de premissas, de pré-noções que sustentam certos edifícios teóricos no âmbito dos estudos literários. Talvez tal atitude teórico-crítica, marcada pela suspeita, surja da compreensão de que a inteligência artística, em corpo e cor, em movimento e traço, resista a dicotomias que apartam o pensamento do corpo, o concreto do abstrato, o sensível do inteligível, seja para valorizar o polo material/corporal, seja para valorizar o espiritual/intelectivo (certamente, a valorização mais corrente). Vale notar que minha resistência a tais dicotomias se mantém também no que se refere a supostas tentativas de síntese ou reintegração dos polos – afinal, muitas vezes partem já de categorias polarizadas e comumente as sínteses desejadas dissimulam a subordinação de um polo a outro.

270 ■ O contato com a dança e o desenho tem sido parte do contato com minha irmãs. Pude participar, como observadora, de processos: pude testemunhar a elaboração de desenhos e coreografias, ver exposições e encenações (inúmeras vezes, pois me fascinam). Ver de perto, no dia a dia, o processo de elaboração artística de minhas irmãs talvez me tenha feito perceber a inteligência artística em ação: trabalho cotidiano de envolvimento com possibilidades, em flerte com o desconhecido. Trata-se de trabalho incansável de estudo, de pesquisa. Talvez eu tenha sido levada a avaliar o valor do pensamento em movimento e traço, em corpo e cor – e, então, a suspeitar de certos modos de entender a arte. Afinal, não há pessoa-fonte, não há antes – há contínuo autodesdobramento, descoberta que é *transformação*.

De outra maneira: fui levada a duvidar da suposição de que haja uma realidade prévia que se vê, então, duplicada pela arte, a arte entendida, assim, na chave da expressão/representação. Tornou-se pouco convincente para mim a aposta de que haja uma realidade-fonte (seja a realidade interior do artista, sua subjetividade, seja a realidade exterior, social). Como pensar a arte, e a literatura em particular, para além da chave do reflexo (*do espelho do eu e do mundo*)? Recorro a uma passagem do ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, de Paul Valéry (1871-1945), poeta e ensaísta francês:

Pensem em uma criancinha: a criança que fomos trazia consigo diversas possibilidades. (...) Tendo aprendido a usar as pernas, descobrirá que pode não só andar, mas também correr; e não só andar e correr, mas também dançar. É um grande acontecimento. Ela inventou e descobriu ao mesmo tempo uma espécie de utilidade de segunda ordem para seus membros, uma generalização de sua fórmula de movimento. Efetivamente, enquanto o andar é, em suma, uma atividade bastante monótona e pouco perfectível, essa nova *forma* de ação, a Dança, permite uma infinidade de criações e de variações ou configurações.

Mas, no que diz respeito à palavra, ela não encontrará um desenvolvimento análogo? (...)

(...)

Mas por mais diferente que seja a dança do andar e dos movimentos utilitários, notem esta observação infinitamente simples, a de que ela se serve dos mesmos órgãos, dos mesmos ossos, dos mesmo músculos, diferentemente coordenados e excitados.

É aqui que reunimos a prosa e a poesia, no seu contraste. Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas *formas* e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados ou excitados. (VALÉRY, 1991, p. 211-212)

A relação entre poesia e dança sugere que se pense a arte verbal em sua dinamicidade, como um modo singular de contato com a palavra – sua sonoridade, sua materialidade, seus sentidos – num regime alterado, diferente daquele que, diminuído pelo hábito, seria marcado pelo prosaico, análogo ao caminhar como movimento automatizado. Valéry propõe que pensemos nossa existência como modos de estar, como estados, frequências ou vibrações, resultantes da interação de três forças: a força-mundo, a força-corpo e a força-espírito (exterioridade, corporalidade, interioridade). Tais forças, em permanente interação, podem encontrar um modo estável e “normal” de relacionamento, modo que tende à diminuição de nossas possibilidades de percepção e invenção; fluxos excepcionais entre tais forças, levando a novos modos de estar, seriam o que Valéry chama de “estados poéticos”. Em sua perspectiva, a poesia é uma pequena máquina fabricada por alguém que se viu lançado nesse estado alterado, alguém capaz de desdobrar tal estado numa atividade criativa, na fabricação de um objeto que poderá, esta é a aposta, produzir em outras pessoas tal mudança de percepção, uma participação no estado poético – a partir de seus próprios recursos criativos, de sua interação com o poema-máquina. Pensar nossa existência em termos de fluxos, vibrações, interação de forças, parece-me instigante.

Tal modo de pensar mantém afinidade com concepções bambara e fula acerca da palavra, como nos ensina o malinês Amadou Hampaté Bâ (1900-1991), escritor e estudioso das culturas da África Ocidental, ele próprio fula. Ao comentar o mito bambara da criação, Hampaté Bâ afirma:

Do mesmo modo, sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a *forma* que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e *forma*. (...) Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa-warta*, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem, como veremos adiante ao falarmos sobre os ofícios tradicionais. (Com efeito, o simbolismo do ofício do tecelão baseia-se inteiramente na fala criativa em ação.)

À imagem da fala de *Maa Ngala* [o Criador], da qual é um eco, a fala humana coloca em movimento forças latentes, que são ativadas e suscitadas por ela – como um homem que se levanta e se volta ao ouvir seu nome. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 185)

Valéry me parece avançar, também, em sentido afim ao dos *formalistas* russos que defendiam o estranhamento, a intensificação da percepção, como finalidade da arte (sem finalidade prática imediata, a arte adquiriria uma finalidade própria que seria a intensificação de nossa “sensação de vida”)¹. Talvez a noção de estranhamento (em russo, *ostranenie*: procedimento de singularização, desfamiliarização, combate ao embotamento do hábito) seja a noção mais decisiva do pensamento artístico e teórico do século XX, que buscou se contrapor à tradição mimética e expressiva. Mais que referir o mundo conhecido, a arte é tida, então, como evento, como acontecimento em que algo se dá, algo emerge – cujo resultado é desestabilizador: abalam-se as referências de realidade do receptor (ou assim deveria ser, na chave programática da arte de vanguarda).

Gostaria de destacar o jogo entre som e sentido sugerido por Valéry como próprio da poesia: o movimento pendular entre som e sentido, entre o que seria sensível – material, a onda sonora – e o que seria inteligível – os significados das palavras. Esse trânsito, intensificado pelo enunciado artístico, sugere um regime desierarquizado entre o sensível e o inteligível. Tocamos (para subvertê-la) em uma oposição fundamental, talvez fundante do que podemos chamar de “pensamento ocidental” (mesmo que, é certo, abusando de alguma generalização), a oposição entre corpo e alma, oposição que implica outras, no mesmo paradigma: corpo *versus* intelecto, emoção *versus* razão, natureza *versus* cultura, animal *versus* humano, ruído/grunhido *versus* fala, garatuja/rastro *versus* escrita². Temos o polo da matéria e o polo do espírito, este como sendo aquilo que faz do homem “humano” (ser dotado de algo a mais: razão, centelha divina, língua, cultura, *civilização*, etc.). Suspeitar desse paradigma binário (que supõe opostos a serem apartados ou harmonizados), suspeitar desse paradigma que reserva ao homem um posto de superioridade (é preciso lembrar que a mulher não tem sido sempre candidata a

¹ Nos termos de Chklovski (1893-1984), já em 1917: “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar a sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que veio a ser já não importa para a arte.” (CHKLOVSKI, 2013, p. 91)

² Em *A elite do atraso*, Jessé de Souza reflete sobre tal paradigma: “O pressuposto nunca refletido no caso é a separação da raça humana entre aqueles que possuem espírito e aqueles que não o possuem, sendo, portanto, animalizados e percebidos como corpo. A distinção entre espírito e corpo é tão fundamental porque a instituição mais importante da história do Ocidente, a Igreja Cristã, escolheu como caminho para o bem e para a salvação do cristão a noção de virtude como definida por Platão. Este, por sua vez, definia a virtude nos termos da necessidade de o espírito disciplinar o corpo percebido como habitado por paixões incontroláveis – o sexo e a agressividade à frente de todas – que levariam o indivíduo à escravidão do desejo e à loucura. (...) Como nunca refletimos sobre essa ideia-força e suas consequências, ela se presta como nenhuma outra a separar e hierarquizar o mundo de modo prático e muito diferente da regra jurídica da igualdade formal. Ela é, inclusive e por conta disso, muito mais eficaz que todos os códigos jurídicos juntos. Não só a separação entre povos e países, mas também entre as classes sociais, entre os gêneros e entre as “raças”, é construída e passa a ter extraordinária eficácia prática precisamente por seu conteúdo aparentemente óbvio e nunca refletido. Afinal, as classes superiores são as classes do espírito, do conhecimento valorizado, enquanto as classes trabalhadoras são do corpo, do trabalho braçal e muscular, que as aproxima dos animais. O homem é percebido como espírito, em oposição às mulheres definidas como afeto.” (SOUZA, 2019, p. 21-23).

ocupar tal posto, para não mencionar o interdito aos não-europeus, implicado, por exemplo, no debate sobre indígenas serem ou não dotados de alma, debate que se atualiza e se mantém de tantas maneiras), suspeitar desse paradigma implica combater a premissa da “matéria estúpida”³, leva a considerar que a vida mesma é inteligência e corpo, em corpo. Retomando Hampaté Bâ: “no universo tudo fala” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 185).

Em trabalho sobre aspectos do pensamento de Antonio Candido (1918-2017), importante estudioso da literatura e da sociedade brasileiras, sugeri que, para Candido, a literatura implicava a “ampliação dos domínios do espírito sobre a realidade” (“Literatura de dois gumes”, 2006, p. 204), supondo um embate entre matéria (realidade concreta) e espírito (consciência produtora de ordem e inteligibilidade), embate implicado na dialética entre universal e particular⁴. Destaquei, então, a concepção etapista de Candido, que prevê estágios de desenvolvimento cultural partindo de uma integração, ou simbiose, do homem com o mundo natural, com a realidade concreta e imediata, para a paulatina construção de mediações, de modo que o homem conquiste um afastamento da natureza e habite o mundo da cultura, este sim aberto, ganhando sentido e carga simbólica. Desse modo, a natureza sendo pensada como lei do instinto e das necessidades materiais aprisionantes; o espírito como abertura, traço propriamente humano que o liberta e que o distingue dos outros animais, fechados em seus mundos repetitivos e irrefletidos.

A defesa de uma função humanizadora da literatura elabora-se especialmente em dois textos de Antonio Candido: “A literatura e a *formação* do homem” (1972) e “O direito à literatura” (1988). Em ambos, além de evidência, o “humano” é tanto ponto de partida (todos somos humanos e, portanto, fazemos literatura), como ponto de chegada (através da literatura, nós nos humanizamos). No segundo texto, de 1988, a “*humanização*” se define como oportunidade de superação de um estado de confusão: a literatura humaniza porque organiza, porque apresenta uma “proposta de sentido” (CANDIDO, 2004a, p. 20), produzindo ordem. A “confirmação da humanidade do homem” (formulação de 1972 [CANDIDO, 1999, p. 81]) surge, então, como ativação de uma faculdade, a razão, que distingue o homem dos outros animais. A confirmação de tal humanidade racional supõe implícito anseio por marcar fronteiras com os não-humanos, aqueles que viveriam imersos em estado irremediável de confusão. Subentende-se, assim, um terrível perigo: se o homem não confirmar sua humanidade – definida por sua capacidade de entendimento, de uso da razão ordenadora – afundará no caos desordenado e estúpido do mundo, confundindo-se com o que não é (ou não deveria ser), deslizando, então, para uma condição inumana ou simplesmente animal. É contra esse perigo de desumanização que a literatura parece agir.

O “princípio estruturante” da obra literária, ou “padrão” ordenador, parece, assim, antídoto contra um estado de confusão geral (ou animal). O propriamente humano resulta de penosa (e silenciosa) luta contra o não-humano – luta travada como esforço de produção de ordem e sentido. O *cosmos* é o mundo humano –

³ Para uma crítica a tal paradigma que rebaixa a vida sensível, ler *O que os animais nos ensinam sobre política*, de Brian Massumi. Ler também “Decálogo Neoanimista”, do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho (2009).

⁴ O trabalho, publicado em 2015, intitula-se *O que os animais nos ensinam sobre política: representação e realidade em Antonio Candido*.

humanizado. Trata-se de “elevar a experiência amorfa ao nível da expressão organizada”, de transformar “o informal ou o inexpresso em estrutura organizada” (CANDIDO, 2004a, p. 21), em “ordem definida que serve de padrão para todos e, deste modo, a todos humaniza, isto é, permite que os sentimentos passem de um estado de mera emoção para o da *forma* construída” (CANDIDO, 2004a, p. 21). A ação da palavra ordenada (ancorada em aliterações com consequências espantosas [CANDIDO, 2004a p. 21]) produz uma mudança de estado (algo como do vapor ao sólido): da “mera emoção” (particular) à “*forma* construída” (universal); da impertinente impermanência caótica da vida ao “padrão” geral; do perecível, múltiplo, inconstante e confuso ao fixo, uno, estável e inteligível. A humanidade do homem assim se afirma, confirma-se e se fortalece: dotado de razão estabilizadora, o homem combate a perecibilidade, a multiplicidade caótica do mundo, sua inconstância e mutabilidade. Insinua-se, assim, uma espécie de negação da vida sensível, um desejo de transcendência que rebaixa a imanência, desejo que parece coincidir com a própria aventura do homem – agente dialético empenhado em negar a vida, em rebaixá-la como natureza bruta ou animal, rebaixamento que se faz condição para a afirmação do humano como *forma* superior.⁵

Nesta breve abordagem da teoria da função humanizadora da literatura de Antonio Candido, sugiro, é evidente, que o autor parte de pré-noções acerca do que sejam o homem (humano) e a literatura: o primeiro é tido como capaz de ordenar o mundo (pela razão de que seria dotado); a literatura, enquanto “bem-humanizador”, surge como instrumento implicado em tal esforço de esconjurar o caos, de transcender a “mera” realidade. Aqueles que desse “bem” se veem privados (no Brasil, os pobres), sofreriam as mais terríveis consequências, sendo “mutilados” em sua humanidade (CANDIDO, 2004a, p. 16, p. 28). Na *Formação da literatura brasileira* (1959), Candido já sugeria que a “aclimatação penosa” da cultura europeia num “país semibárbaro” (CANDIDO, 1964, p. 68) garantiria “as disciplinas mentais que lhe pudessem exprimir a realidade” (CANDIDO, 1964, p. 111). O “bem-humanizador”, legado europeu, quando devidamente “aclimatado”, poderia desempenhar sua função ordenadora, resistindo e se impondo ao “primitivismo” (CANDIDO, 1964, p. 68). Lembremos que, n'*Os parceiros do Rio Bonito* (1964), Candido afirmava que *humanização* é sinônimo de *civilização*, consistindo na destruição das “afinidades entre homem e animal, entre homem e vegetal” (CANDIDO, p. 1971, p. 176). Cavar distância, separar-se dos animais/vegetais, produzindo-se o homem propriamente humano (o “civilizado”), é processo com resultados mais ou menos bem sucedidos – afinal, em sua perspectiva, haveria estágios progressivos de *civilização/humanização* (CANDIDO, 1971, p. 217).

Gostaria, aqui, de explorar o encontro (e desencontro) dessa teoria da literatura e da *humanização*, de Antonio Candido, com *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector (1920-1977). Gostaria, ainda, de recorrer ao assombroso livro de Clarice Lispector para sugerir possíveis afinidades entre o que os trabalhos de minhas irmãs me dão a pensar e o que Clarice Lispector me dá a pensar. Parece-me que *A paixão segundo G.H.* revolve e desarranja as pré-noções que sustentam os argumentos de Antonio Candido, a ideia mesma de “*humanização*”. Logo no início

⁵ Para uma crítica da dialética, especialmente de Hegel, conferir *Nietzsche e a filosofia*, de Gilles Deleuze (em particular o quinto capítulo: “O além-do-homem: contra a dialética”).

do livro, G.H. nos diz que perdera “durante horas” sua “montagem humana” (LISPECTOR, 1998, p. 8). Inclusive, como lembra Gabriel Giorgi, as iniciais “G. H.” coincidem com as de “gênero humano” (GIORGI, 2016, p. 102). Diz G.H.:

Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma *forma*? Uma *forma* contorna o *caos*, uma *forma* dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. // A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 10)

Noções que Candido delinea pacificamente – a *forma*, o *dar forma*, a *formação humana*, a *humanização*, a saída do *caos* e do *amorfo* –, na fala de G.H. emergem estranhas. Afinal, o que transmite a personagem é evento de dissolução, de contato com uma “substância amorfa”, a matéria da vida, *continuum* sugerido pela imagem assombrosa de uma “carne infinita”. Seu empenho é resistir às solicitações poderosas do “sentido humano” (LISPECTOR, 1998, p.66); trata-se, como se verá, de contato com “a vida mais profunda” (LISPECTOR, 1998, p. 54):

275 ■

Era isso – era isso então. É que eu olhava a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas.
(...) – e eu sentia com susto e nojo que “eu ser” vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. (LISPECTOR, 1998, p. 54)

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei.

Mas esta não é a eternidade, é a danação.

Como é luxuoso este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas. As coisas sabem tanto as coisas que a isto... a isto chamarei de perdão, se eu quiser me salvar no plano humano. É um perdão em si. Perdão é um atributo da matéria viva. (LISPECTOR, 1998, p. 62-63)

G.H. lida com uma espécie de catástrofe: “Escuta, diante da barata viva, a

pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.” (LISPECTOR, 1998, p. 66) A perda de sua “montagem humana” sucede-se à visão dos desenhos grafados na parede do quarto de empregada por Janair, demitida na véspera – a inimiga “invisível” (LISPECTOR, 1998, p. 37):

O desenho não era um ornamento, era uma escrita. (LISPECTOR, 1998, p. 35)

Um chiado neutro de coisa era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranquila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a *rainha* africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente. (LISPECTOR, 1998, p. 39)

A grafia a carvão de Janair (neutro nome, quase anagrama de *rainha*) intoxica G.H.. A palavra de G.H. também contagia o leitor, coloca-o em contato com associações perturbadoras: barata imemorial, pobreza, pré-história, *rainha* africana, país estrangeiro incrustado numa cobertura carioca. No texto “O direito à literatura”, de Candido, o pobre surge como ouvinte sedento, aquele que recebe o “alimento humanizador” (CANDIDO, 2004a, p. 31) oferecido pelo autor (CANDIDO, 2004a, p. 32); aqui, G.H. se vê vista por Janair (LISPECTOR, 1998, p. 36), empregada negra cuja grafia (“desenho hierático” [LISPECTOR, 1998, p. 36]) faz emergir pontos de vista imprevistos – até mesmo o escuro parece espiar de dentro do armário (LISPECTOR, 1998, p. 41)⁶.

A “desumanização” de G.H. é *metamorfose* (LISPECTOR, 1998, p. 70-71), é descoberta da vida como *continuum*: “larva úmida, (...) pessoa viva” (LISPECTOR, 1998, p. 53). Gabriel Giorgi sugere que:

A casa própria, o lar que se abre, como numa trajetória vertiginosa, ao vazio, à loucura, à alteridade de corpos atravessados por inscrições políticas – a classe, a raça, e finalmente o animal: o corpo outro, irreconhecível, no interior do próprio. Se as retóricas do selvagem permitiam desdobrar estes antagonismos na topografia extensa e mensurável do espaço nacional (e então o selvagem, o bárbaro, a diferença cultural, o outro racial se situam numa distância medível com respeito ao interior da nação, tornando-se sempre os signos móveis de um fora demarcável, reconhecível, cartografável), aqui entramos efetivamente em outro umbral: *o da intensidade do vivo, da espessura do bios, como a arena sobre a qual têm lugar os antagonismos e as diferenciações; mudam a topologia e as matérias a partir dos quais se pensa o político.*

⁶ O livro *O que é lugar de fala?*, de Djamila Ribeiro, traz recursos importantes para pensarmos as diferenças que marcam as posições de G.H. e de Janair. Trata-se de considerar proposições e questionamentos do feminismo negro para refletir sobre as posições da mulher branca e da mulher negra numa sociedade a um só tempo machista, classista e racista, posições figuradas no livro de Clarice Lispector como a da patroa branca e a da empregada negra.

Uma vez mais, então, o animal chega à cultura para impugnar uma ordem política. E chega pela mão do “povo”. (...) Essa interseção entre o animal e o povo, o povo-animal não refere somente os estereótipos da imaginação civilizatória, racista e classista que ‘animaliza’ os outros sociais: é também a ferramenta de um saber que desafia uma biopolítica que produz os corpos e os ordena para dominá-los, para traçar a partir dali as distinções entre as vidas vivíveis e as vidas insignificantes (a Macabéa de *A hora da estrela* será a instância nítida desse novo desafio). O ‘povo’ nunca foi – nunca será – ‘humano’: foi, e continuará sendo, o testemunho desse limite, que comparte com o animal, a partir do qual se traçam hierarquias de classe, raciais, de gênero, sexuais, etc., mas a partir do qual também se alteram, se deslocam e se impugnam.” (GIORGI, 2016, p. 106-107)

Na perspectiva de Giorgi, Clarice Lispector parece trazer à tona preconceitos para, então, produzir deslocamentos que abalam seus alicerces. Onde se busca separação – humano *versus* animal, por exemplo –, G.H. retorna com o *continuum*, o espaço-entre. Trata-se, assim, de explorar os interstícios, as membranas, a multiplicidade relacional e movediça do vivente.

Giorgi sugere que *A paixão segundo G.H.* “narra a emergência de uma matéria irreduzível a essa polaridade [‘humano’ e ‘animal’] – um *continuum* que o texto se encarregará de pensar como uma nova substância ética que desafia certos modos normativos de subjetivação, e uma linha de indagação estética, que interroga regras de percepção e sensibilidade sobre os corpos e seu ter lugar.” (GIORGI, 2016, p. 118). Em sua perspectiva, “entre as espécies, emerge algo que não é humano nem animal, uma matéria que elude sua redução a *formas* e organismos reconhecíveis – essa matéria é o que o texto de Lispector designa de muitas maneiras, mas principalmente como ‘plasma’ (...).” (GIORGI, 2016, p. 118). Para Giorgi, tal “plasma” não é fundamento, é deslocamento e espaçamento, é “vida aberta à *forma* como multiplicidade” (GIORGI, 2016, p. 124).

Lembremos que G.H. também nos diz sobre a descoberta de uma impostura:

Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana.

– Mas é que tornar-se humano pode se *transformar* em ideal, e sufocar-se de acréscimos... Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana. Eu não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma uma alma; tenho apenas que escolher viver. Somos livres, este é o inferno. Mas há tantas baratas que parece uma prece. (LISPECTOR, 1998, p. 120)

Podemos, certamente, soltando a mão de G.H., agarrar a de Antonio Candido. Poderemos, talvez então, nos acalmar: 1) Clarice Lispector escreve, elabora um texto literário, inventa a fala de uma personagem; 2) nessa fala, a personagem mes-

ma elabora um discurso sobre algo vivido, “mera emoção” (CANDIDO, 2004a, p. 21); 3) ao fazê-lo, a escritora (com sua personagem) explora novos territórios, ampliando as possibilidades e capacidades da linguagem humana sobre o “concreto espontâneo” (CANDIDO, 1993, p. 16), numa “conquista progressiva de território” (CANDIDO, 1993, p. 101). Não há perigo: o “desmonte” é enunciado por palavra humana; a literatura humaniza mesmo quando seu assunto é a “desumanização”. Esse é, parece-me, o teor da crítica elaborada por Candido, em 1944, a respeito de *Perto do coração selvagem* [CANDIDO, 2004b]. Inclusive, a *forma* do livro *A paixão segundo G.H.* se funde a seu assunto, forjando o *continuum* em sua própria constituição (lembremos que o início e o fim se confundem, tanto dos capítulos como do livro mesmo; notemos que a fala de G.H., em sua vertigem associativa, transtorna coordenadas espaciotemporais, de modo que o longe e o perto, o antes e o depois se atravessem). Tal “fusão entre *forma* e conteúdo” (CANDIDO, 2004a, p. 20), para retomar os termos de Candido, não produziria justamente a sólida palavra ordenada-organizadora proposta pelo estudioso como recurso de *humanização*?

Mas se resistirmos às seguras mãos do crítico e a sua síntese dialética (empenhada na superação do particular no seio do universal, ou do sensível-corporal no inteligível-espiritual), se nos demormos mais, um pouco que seja, agarrados à mão de G.H., talvez a toxidade do livro de Clarice Lispector nos afete irremediavelmente. O solo se faz, então, movediço, emergindo a “invisível” alteridade do “humano”: “ideal” que depende da produção violenta de um “outro” – o animal, o feminino, o pobre, o negro, o primitivo... Tal humanidade-humanizada precisa de um fundo contra o qual possa se distinguir como figura, tem, necessariamente, uma contraface (a do “outro” a humanizar, civilizar, domesticar ou exterminar...). Como “ideal”, o humano se *forma* contra Janair, contra a barata, contra todo corpo concreto e vivo (seus ovários, cílios, cabelos e células). Trata-se de algo como a normatividade branco-ocidental-masculina do humano, da “*formação do homem*” (agência da “*humanização que é civilização*” [CANDIDO, 1971, p. 176]). Ao invés deste “ideal”, desta impostura, G.H. propõe o “humano” como “espécie”, “orgasmo da natureza” (LISPECTOR, 1998, p. 122).

Parece-me que a dança de Juliana Moraes e o desenho de Marcia de Moraes empenham-se também na desestabilização de tal normatividade. Em seus desenhos, que alcançam grandes proporções (e tantas vezes se expandem em dípticos, trípticos e polípticos), Marcia elabora zonas de indeterminação entre o abstrato e o figurativo. Cada desenho, feito de traços, rastros do lápis no papel, resulta do enredamento de vazios e manchas de cores (que se *formam* com o acúmulo dos traços), em arranjo sugestivo de figurações que evocam, sem confirmá-las, *formas* conhecidas, numa alusão a paisagens aquáticas, subterrâneas ou ao interior dos corpos. Camadas, escamas e membranas são sugeridas nas colagens, em que pedaços cortados dos desenhos são sobrepostos; nas recentes esculturas feitas de argila, ganham espessura as sugestões de *formas* orgânicas, em arranjos desestabilizadores⁷. Em seu comentário acerca dos desenhos e colagens de Marcia, Paulo

⁷ Sobre a produção de Marcia de Moraes, conferir seu belo livro de artista, *Marcia de Moraes* (coordenação editorial de Camila Belchior), que apresenta vasta seleção de desenhos e colagens, além dos estudos “Partilha de verbos e gestos”, de Paulo Miyada, “Um espaço entre outros”, de Camila Belchior, e uma entrevista com a artista, conduzida por Lourenço Egreja. Para apreciação das obras, incluindo as esculturas, consultar sua página: <http://marciademoraes.com.br/>.

Myiada aponta “a ambivalência das imagens, que oscilam diante do olhar, ora como fluxos contínuos, ora como paisagens embaralhadas, ora como explosões centrífugas, ora como tramados empilhados” (MYIADA, 2017, p. 19). A experiência de recepção das obras – desenhos, colagens e esculturas – envolve, assim, associações que não se estabilizam, chamando percepção e imaginário a novas interações e atravessamentos, tal como Valéry sugeria se dar no evento-acidente que chamou de “estado poético”.

As coreografias de Juliana Moraes elaboram-se, em grande medida, a partir da pesquisa de gestos e movimentos cotidianos, forjando-se uma espécie de vocabulário que será acionado em cena. Pela repetição, intensidade e sequência inabitual, os gestos e movimentos cotidianos (inclusive faciais, respiratórios, sonoros) são deslocados, cancelando-se a sintaxe que os dispõe no teatro da vida, tão familiar, de modo a emergir outro arranjo, desafiador e impactante. O corpo em cena corrói nossas crenças num fundamento natural, sólida base que poderia sustentar nossa *formação humana*, em segurança. É, inclusive, tal *forma* que se desmonta, num trabalho minucioso de desnaturalização⁸. Em “3 tempos num quarto sem lembrança” (2005), são clichês acerca do corpo feminino (a partir do estudo de posturas reproduzidas em revistas de moda) que se veem expostos, por exemplo. Já em “Antes da queda” (2008) e “(Depois de) antes da queda” (2009), trabalhos da Companhia Perdida que Juliana dirigiu entre 2008 e 2014, são as fotografias de Francesca Woodman (1958-1981) que funcionam como referência para a elaboração de um vocabulário coreográfico. Relações de simbiose entre corpos, indistinção, perda de contornos (com tecidos que envolvem as intérpretes), duplicação (dos olhos desenhados em vendas sobre os olhos, por exemplo) e a mimese do movimento de animais são algumas das estratégias, entre outras, de corrosão e desmonte de nossos hábitos mentais e corporais. A transcendência, aqui, não é superação/elevação, mas deslocamento, vertigem e reposicionamento, ou seja, dá-se, podemos pensar, no plano da própria imanência, tendo desdobramentos éticos e políticos evidentes.

A dança de Juliana Moraes (que, como vimos, explora a desmontagem e a emergência de movimentos corporais com resultados impactantes, de maneira que a *forma* humana mesma se revele artefactual), sua tese de doutorado publicada em livro, *Dança Frente e Verso* (que questiona as premissas deterministas e evolucionistas de Rudolf Laban, premissas implicadas em sua defesa de um “homem novo”, harmônico ou integrado⁹), o desenho de Marcia de Moraes (que lida com interstícios movediços do vivo, com contornos de *formas* de vida, arranjando pedaços inde-

⁸ Para conhecer mais sobre os trabalhos coreográficos e teóricos de Juliana Moraes, acessar: <http://www.julianamoraes.art.br/>. Conferir o e-book *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida*, lançado em 2012. Conferir também a tese de doutoramento de Thais Gonçalves Rodrigues da Silva, intitulada *Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea* (Universidade Estadual de Campinas; Universidade de Lisboa, 2018).

⁹ Em seu estudo, Juliana critica também o viés platonizante da teoria de Laban, além de refletir sobre seu envolvimento com o nazismo. Vale destacar também a problematização que elabora acerca do sequestro do movimento na dança contemporânea, especialmente devedor do elogio à *stillness* de André Lepecki. Noto, ainda, que o livro *Dança Frente e Verso* é, ele próprio, fascinante, pois a autora, além de tratar de seu próprio percurso artístico, lida com a página em branco de modo coreográfico, propondo uma leitura que perpassa diferentes frequências e vibrações em linhas “mais ou menos ligadas a diferentes órgãos e partes do corpo – coração, cérebro e estômago, mas também fígado, músculos, intestinos, olhos, boca, coxas, culotes, pescoço, hipotálamo, etc.” (MORAES, 2013, p. 187). Destacam-se, ainda, os sutis e impressivos desenhos feitos por Marcia de Moraes dos processos de criação coreográfica, em particular das peças da Companhia Perdida, desenhos-linhas que desdobram graficamente a desmontagem da forma humana em movimento e, no espaço do livro, imprimem uma espécie de ritmo, de respiração à leitura.

cidíveis de ossos, minérios, algas, fibras, ovos, vaginas, línguas, folhas...) e a literatura de Clarice Lispector (no caso, a grafia de Janair e a palavra de G.H.) surgem, parece-me, como desafio à normatividade do “humano”, o humano como “ideal” masculino e eurocêntrico (“ideal” subjacente, em minha perspectiva, à teoria da função humanizadora da literatura de Antonio Candido). Assim, antes de refletir o mundo ou ordená-lo, instauram um pequeno caos que nos leva a dele suspeitar, a suspeitar das categorias e hierarquias que o constituem, de seus contornos habituais. Será que vale mesmo a pena voltar à segurança?

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira** (v. I). São Paulo: Martins, 1961.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira** (v. II). Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

■ 280 CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In Antonio Candido. **O direito à literatura e outros ensaios**. Coimbra: Angelus Novus, 2004a. (Org.) Abel Barros Baptista.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In Antonio Candido. **O direito à literatura e outros ensaios**. Coimbra: Angelus Novus, 2004b. (Org.) Abel Barros Baptista.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Revista Remate de Males**: Antonio Candido (número especial), Campinas: DTL-Unicamp, 1999.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Decálogo neoanimista**. 2009. In: <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da Literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In KI-ZERBO (Org.). **Metodologia e Pré-História da África**. São Carlos-SP: Ufscar, UNESCO, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MORAES, Juliana. *Dança Frente e Verso*. São Paulo: Editora nVersos (SJT), 2013.

MORAES, Juliana (Org.). **Sensorimemórias**: um processo de criação da Companhia Perdida. São Paulo: Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 2012.

MORAES, Marcia de; BELCHIOR, Camila. **Marcia de Moraes**. Rio de Janeiro: Cobogó; Fundação Pollock-Krasner, 2017.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Para além das palavras**: representação e realidade em Antonio Candido. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.

MYIADA, Paulo. Partilha de verbos e gestos. In MORAES, Marcia de; BELCHIOR, Camila. **Marcia de Moraes**. Rio de Janeiro: Cobogó; Fundação Pollock-Krasner, 2017.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVA, Thais Gonçalves Rodrigues da. **Sensorialidades antropofágicas**: saberes do sul na dança contemporânea. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas; Universidade de Lisboa, 2018.

281 ■

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato (1939). In **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Recebido em 25/08/2019 - Aprovado em 07/09/2019

Como citar:

Moraes, A. M. R. de (2019). Gesto, traço, palavra: os contornos humanos sob suspeita. *OuvirOUver*, 15(2), 268-281. <https://doi.org/DOI 10.14393/OUV25-v15n2a2019-50249>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Movimento, dança e coreografia: reflexões sobre um desenvolvimento artístico

JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES

■ 282

Juliana Martins Rodrigues de Moraes é professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade de Campinas, UNICAMP. É doutora em artes e bacharel em dança pela UNICAMP e mestre em estudos de dança pelo Conservatório Trinity Laban de Música e Dança de Londres. Recebeu prêmios como a Bolsa Vitae, a UNESCO Aschberg Bursary for Artists, três edições do Festival Cultura Inglesa e APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Teve pesquisas coreográficas financiadas por vários Editais de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo e, atualmente, desenvolve pesquisa financiada pela FAPESP para criação e desenvolvimento do Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia (NPEC).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2645941853332386>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0623-8178>

■ RESUMO

Nesse texto abordo aproximações entre meus trabalhos e os de minhas irmãs, a partir do convite para que nós três abrissemos o 1º Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), intitulado “Embrilhar a cena: corpos, poéticas, políticas”. Descrevo um pouco de nossa formação na infância, especialmente a preocupação de nossos pais com o ensino humanístico em aulas de diferentes linguagens artísticas, além da escola com pedagogia de Célestin Freinet na qual fizemos todo o ensino fundamental. Apresento as fases de minha carreira como bailarina e coreógrafa e reflito sobre os conceitos de corporeidade e coreografia, indicando artigos e livros nos quais abordo os temas com maior profundidade. Discorro sobre aspectos convergentes entre os trabalhos de minhas irmãs e o meu, e reflito sobre minha dificuldade em tecer relações mais profundas entre eles. Dentro do que minha própria opacidade em relação a mim mesma permite, busco escrever com clareza e honestidade a respeito de afetos e memórias construídos pela convivência com minhas duas irmãs.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte, irmãs, dança, artes visuais, literatura.

■ ABSTRACT

In this text, I write about approximations between my work and those of my sisters. It is a response to an invitation for the three of us to open the 1st Research Seminar of the Postgraduate Program in Performing Arts of the Federal University of Uberlândia (UFU), entitled "Embracing the scene: bodies, poetics, politics". I describe a little our childhood, especially our parents' concern with humanistic teaching. The three of us attended classes in different artistic languages and were educated in an elementary school that followed Célestin Freinet's pedagogy. I present the stages of my career as a dancer and choreographer and reflect on the concepts of corporeality and choreography, indicating articles and books in which I approach the themes in greater depth. Convergent aspects between my sisters' works and mine are discussed, as well as my difficulty in consciously finding deeper connections between them. As far as my opacity to myself allows, I seek to write clearly and honestly about affections and memories built by growing up with my two sisters.

■ KEYWORDS

Art, sisters, dance, visual arts, literature.

1. Introdução

Primeiramente, gostaria de agradecer o convite para abrir o 1º Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), intitulado “Embrenhar a cena: corpos, poéticas, políticas”. É uma honra e uma alegria fazer parte de uma mesa com minhas duas irmãs e com a mediação da Paulina Caon. Trata-se de uma oportunidade para pensarmos sobre as relações que existem entre nossos trabalhos, já que nossas trajetórias, como irmãs, estão entrelaçadas desde o berço. Há dois anos de distância entre cada uma, sendo Márcia a filha mais jovem, Anita a do meio, e eu a mais velha. Se, na infância, essas distâncias pareciam grandes, quando adultas, dois ou quatro anos não parecem muita coisa.

Sinto que o convite para que nós três viéssemos fazer a abertura desse seminário tem a ver com o fato de que nos dedicamos a linguagens artísticas: Anita trabalha com literatura, Márcia com artes visuais e eu com dança. Nossos pais nos apresentaram a muitas linguagens das artes na infância: todas fizemos aulas de dança, desenho, pintura e piano, além de termos sido muito incentivadas para a leitura, tanto em casa quanto na escola de ensino fundamental que frequentávamos, chamada Oca dos Curumins, na cidade de São Carlos, que seguia o método de Célestin Freinet, com professores ligados ao curso de pedagogia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Ambos meus pais são professores, minha mãe (Maria Lúcia Martins R. de Moraes) de geografia e meu pai (Benedito Rodrigues de Moraes Neto) de economia, então, o conhecimento humanístico sempre foi muito valorizado em nossa formação. Cada uma de nós foi permanecendo nas aulas de artes de que mais gostava e saindo das que não entusiasmavam muito. Eu, por exemplo, pedi aos meus pais que me matriculassem na escola de dança aos seis anos de idade, e lá fiquei até entrar na faculdade. Minhas irmãs estudaram dança por alguns anos, mas logo saíram para se dedicarem a outros interesses.

2. Breve descrição de minha trajetória na dança

Dentro da perspectiva de refletir sobre quais elementos do trabalho de minhas irmãs se embrenha no meu, sinto que, primeiramente, preciso escrever sobre minha trajetória como artista na linguagem da dança. Para ilustrar essa minha fala, e não deixá-la somente no campo das palavras (que não são minha linguagem artística de preferência), preparei um vídeo no qual incluí trechos de algumas obras minhas desde 2007 (<https://vimeo.com/348702599>).¹

¹ Peço desculpa pela qualidade de vídeo dos trabalhos mais antigos, pois, na época, eram-me entregues CDs e não os arquivos em Full HD, como é feito hoje em dia. Sendo assim, um dos trabalhos aos quais precisarei me dedicar no futuro próximo será solicitar para algumas instituições os arquivos originais, além de revirar as dezenas de fitas mini-DVs que possuo em meus arquivos. A partir das obras de 2012, é possível notar que a qualidade da filmagem já melhora consideravelmente. Aproveito para dizer que o registro em vídeo de todos os meus trabalhos pode ser encontrado em meu canal no vimeo (<https://vimeo.com/julianamoraes>), que está conectado ao meu site (www.julianamoraes.art.br).

Ainda criança, minha paixão pelo movimento era facilmente perceptível. Subir em árvores, dar cambalhotas em traves de futebol, caminhar equilibrando-me em muros, rolar no quintal dentro de barris, andar de bicicleta na rua, subir na antena de televisão e no telhado da nossa casa: esses eram os momentos nos quais sentia mais contentamento na infância.

O prazer pelo movimento foi canalizado através da dança na Academia Beth Ballet, na qual estudei dos seis aos dezessete anos. Participávamos de competições e festivais, além dos tradicionais espetáculos de final de ano no Teatro Municipal, que mobilizavam grande parte da cidade. A seguir, durante a graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mesmo que muitas de minhas aulas tivessem como foco a improvisação e a criação, o que me entusiasmava de fato naquela época eram as aulas de técnica. Somente a partir da especialização e do mestrado, quando estudei mais profundamente a análise de movimentos a partir das teorias de Rudolf Laban, foi que encontrei algumas chaves para um caminho em criação e improvisação que se desdobra até hoje.

Seguindo essa breve introdução, sinto que passei da paixão pelo movimento, na infância, para a paixão pela dança e, em seguida, pelo interesse por coreografia, que continua a me mobilizar cada vez mais. Hoje em dia, quando me perguntam qual é meu campo de trabalho, respondo que é a coreografia.

Nos últimos vinte anos dediquei-me à criação de muitos trabalhos artísticos. Inicialmente, entre 2000 e 2007, elaborei solos e duetos dançados por mim. São dessa época “Querida Sra. M.” (2000), peça de vinte minutos inspirada na personagem Lady Macbeth, de Shakespeare; o dueto “Corpos Partidos” (2005), de cinquenta minutos, criado e dançado por mim e pela bailarina Alexandra Itacarambi; e o solo “3 Tempos num quarto sem lembrança”, que durava quarenta minutos.

Em 2008, coreografei o solo “Na Dobra do Tempo” para a bailarina Lavínia Bizzotto, que havia acabado de sair do Grupo Quasar, de Goiânia, e iniciava sua carreira independente no Rio de Janeiro. Essa foi a primeira vez que criei um solo para outro corpo que não o meu. Foi instigante e desafiador lidar com uma artista incrivelmente carismática e tecnicamente extremamente hábil, com tanto domínio de palco, além de uma feminilidade transbordante e uma beleza arrasadora. Meus gestos em seu corpo ganhavam uma potência sedutora, que eu nunca havia reconhecido em mim mesma, o que revela a particularidade de cada corpo na execução do mesmo desenho gestual.

Com o objetivo de expandir minha pesquisa para situações de grupo, em 2008, fundei a Companhia Perdida, que dirigi - em São Paulo - até sua dissolução, em 2014. Esse coletivo fez duas longas pesquisas: a primeira, sobre a obra da artista visual Francesca Woodman, que deu origem à peça “(depois de) Antes da Queda” (2009); a segunda, sobre lembranças retomadas pela sensação corporal, que deu origem à série coreográfica “Peças Curtas para Desesquecer” (2012), formada por oito peças de dez a vinte minutos cada.

Após a dissolução da Companhia Perdida, retornei à criação de solos dançados por mim, tendo feito a peça “Desmonte” em parceria com meu companheiro Gustavo Sol (nome artístico de Gustavo Garcia da Palma), em 2015, e “Eu Elas”, em 2016. A partir de 2015, intensifiquei colaborações com artistas de outras linguagens, com a performance “Ação para Corpos Dissonantes”, criada para a exposição individual da artista Ana Maria Tavares na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e a peça

“Qual?”, para os cantores da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) Laércio Resende e João Vitor Ladeira, com músicas compostas por Laércio (meu parceiro sonoro desde 2004). Em 2018, criei e dirigi uma performance juntamente com o professor e pesquisador em teoria literária Marcelo Moreschi, da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus de Guarulhos, chamada “Des/empenho: 7 definições de performance”. Atualmente, estou envolvida na criação de um novo trabalho intitulado “Afetos”, ainda inédito, em parceria com os bailarinos Gabriel Tolgyesi e Talita Florêncio.

3. Corporeidade e Coreografia

Acredito que eu dê importância, na criação de minhas peças, a dois eixos principais e totalmente interdependentes: corporeidade e estruturação coreográfica.

Tenho alguns materiais publicados que versam sobre como abordo o conceito de coreografia, tais como os artigos “Sobre Coreografia em Roteiro” (Revista Moringa, 2015), “Coreografia e Instalação: organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra” (Revista O Percevejo Online, 2015), e “Coreografia: um conceito em transformação” (Revista Urdimento, 2019). Resumidamente, partilho do entendimento de que coreografia consiste em estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não vivos, além de experiências e pensamentos (de seres vivos e/ou de inteligência artificial). Sendo assim, dança e coreografia deixam de existir como sinônimos e a coreografia passa a ser vista como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e afetam-se reciprocamente. É possível pensar a coreografia em diferentes linguagens das artes (performance, teatro, vídeo, artes visuais, dança, artes digitais) e da vida (fluxo de usuários em transporte particular e coletivo, desenhos de carros coordenados por aplicativos, coreografias de dados e de fluxo de informações). Também acredito que a coreografia possa ser compreendida como função perceptiva, que coordena e controla comportamentos privados e públicos, como pode ser visto atualmente nas diversas formas de agenciamento coreográfico de obras e espectadores em museus e galerias de arte.

A respeito de como abordo a questão da corporeidade em minhas peças, já publiquei o capítulo de livro “Desmonte: remontando o trajeto” (parte do livro “Dança no Século XXI”, organizado por Célia Gouvêa, Editora Prismas, 2018), o artigo “Repetição como estratégia de dramaturgia em dança” (Revista Sala Preta, 2012), e fiz a organização do livro eletrônico “Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida” (2012). Pesquisas sobre corporeidade vêm sendo feitas em áreas diversas, tais como neurociências, ciências cognitivas, filosofia da mente, estudos de performance etc., sendo um dos campos de maior efervescência acadêmica no momento. Partilho do entendimento de que corpo e ambiente atuam de maneira entrelaçada em sistemas codependentes, que dão origem a ecologias específicas que fomentam e reforçam determinadas formas de corporeidade. Isso posto, supera-se a ideia dualista de um cérebro que comanda um corpo e a divisão dicotômica entre natureza e cultura.

Só comecei a coreografar quando entendi o entrelaçamento entre movimento e cognição, ou seja, a maneira como alguém se move tem efeito direto em

sua formação de linguagem, seu sentido de mundo e seu entendimento de si. Por exemplo, no meu solo “Eu Elas” fico sentada em uma cadeira por 30 minutos, repetindo gestos que aprendi desde criança para ser uma moça/mulher bem-educada/comportada. Depois que percebi, durante uma disciplina de mestrado, que tinha o corpo treinado de uma boa menina, iniciei o estudo de meus próprios gestos e fiz uso da análise de Laban para identificar suas qualidades espaciais e dinâmicas. Notei, por exemplo, que minhas mãos tinham o costume de moverem-se levemente, e que meus gestos femininos continham-se em uma cinesfera restrita e pouco expansiva. Se, como disse anteriormente, nosso movimento forma nosso pensamento e vice-versa, corpos femininos condicionados a atitudes submissas podem contribuir na formação de estruturas mentais de submissão. Ao atentar para o fato de que eu mesma lidava com essas questões no meu dia a dia, percebi que era possível colocar essa questão em pauta através do meu trabalho coreográfico.

No solo “Eu Elas” muitos dos gestos com os quais trabalho já existem. Portanto, empresto-lhes como *ready-mades* e formo arquivos corporais para as diferentes cenas. Não sei a ordem detalhada que usarei para fazer os gestos, mas a peça segue uma estrutura precisa que organiza as cenas com bastante clareza. Escrevi graficamente uma partitura para iluminar algumas falas em congressos e seminários, e a disponibilizo em meu site para quem se interessar (<http://julianamoraes.art.br/EU-ELAS-I-HER>). Também tornei acessível meu diário de criação para esse solo, pois acredito que possa ser interessante para outros artistas, especialmente os que estão iniciando seus estudos, a possibilidade de entrar em contato com as formas através das quais artistas mais experientes agenciam suas criações.

Desde que iniciei meu trabalho como criadora e intérprete de meus próprios trabalhos, pesquiso formas coreográficas que não se estruturam em sequências de movimentos lineares e repetíveis. Interesse-me por criar parâmetros para os movimentos (qualidades espaciais, temporais e dinâmicas) que norteiam a interpretação de cada cena, mas a composição é feita no tempo real. Inicialmente, eu dava o nome a isso de texturas corporais. Atualmente, prefiro o termo estados corporais, pois a ideia de estado engloba aspectos mais amplos. Influenciada pela pesquisa de Gustavo Sol, nos últimos anos, passei a reconhecer que meu trabalho coreográfico depende do entrelaçamento entre os estados sensoriais, cognitivos, perceptivos e motores.

Seria impossível coreografar minhas peças de maneira tradicional. Por exemplo, imagine tentar, em “Eu Elas”, contar o número de movimentos de cabeça para iniciar os movimentos dos pés, ou contar o número de movimentos dos pés para então incluir um gesto de braço. Simplesmente não funciona. É justamente porque coreografo os parâmetros e não os movimentos em si que o grau de complexidade do solo “Eu Elas” atualmente é muito maior do que quando ele estreou, anos atrás. Obviamente, em obras nas quais as ações são coreografadas em sequências lineares de um movimento por vez, as interpretações são aperfeiçoadas ao longo do tempo, porém, as coreografias permanecem inalteradas. Já em minhas obras o que ocorre é que a coreografia continua a se complexificar através do tempo, paralelamente ao aperfeiçoamento interpretativo. Ao longo das apresentações e dos ensaios, gestos são adicionados, habilidades são desenvolvidas, jogos combinatorios são descobertos e praticados etc.

Outra característica associada às minhas obras é o traço rascunhado dos

movimentos. Em vez de linhas predefinidas e marcadas, meus movimentos são geralmente mais rasurados, como se eu riscasse o espaço em múltiplas dimensões em vez de executar uma ação por vez. Essa característica de meus traçados gestuais deriva de pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos vinte anos a respeito do entrelaçamento entre coreografia, improvisação e técnica. Ao coreografar parâmetros e não sequências, faço uso de improvisações nas quais as qualidades que regem os gestos são fixas, porém, as combinações são abertas. Para isso, habilidades técnicas precisam estar desenvolvidas, como capacidade de mover-se em geometrias complexas, variar tónus, ritmo e partes do corpo, e agenciar escalas de extroversão e introspecção. Também busco a integração dos músculos da face, que não devem ser neutralizados, mas responder às ações do corpo de maneira complexa. Procuro, principalmente, a capacidade intencional de jogar com diversidades combinatórias no tempo presente da cena.

Espero essas habilidades tanto de mim mesma, ao interpretar minhas peças, quanto dos bailarinos que trabalham comigo. Interesse-me por bailarinos que se movem com intencionalidade e com um pensamento coreográfico por trás. Para mim, isso demonstra inteligência motora e capacidade de construir e agenciar experiências através de estados corporais. A partir de todas essas premissas, é possível criar gestos intencionalmente soltos, rasurados e riscados no espaço, que tensionam complexidades entre passividade e atividade, figuração e abstração, coreografia e improvisação, espontaneidade e controle.

4. Relações com os trabalhos de minhas irmãs

Agora gostaria de citar, mais especificamente, algumas relações que vejo entre minhas obras e os trabalhos de minhas irmãs.

Márcia desenhou algumas de minhas peças até 2013, quando costumava ficar no canto da sala, observando e desenhando. Muitos desses desenhos se tornaram imagens de cartazes e programas, além de terem integrado minha tese de doutorado intitulada “Textos para Prosa, Dança e Verso: traços de discursos coreográficos” (UNICAMP, 2011). Quando a tese foi publicada em livro, em 2013, sob o título “Dança, Frente e Verso” (Editora nVersos), um dos desenhos de minha irmã tornou-se a capa e outros muitos entraram no miolo da publicação (<http://www.julianamoraes.art.br/LIVRO-BOOK>).

No caso da série coreográfica “Peças Curtas para Desesquecer”, de 2012, escolhemos oito desenhos de Márcia, um de cada peça, e os usamos como cartões de divulgação. Cada desenho tomava toda a frente do cartão, mas todos tinham o mesmo conteúdo no verso: dias de apresentação, ficha técnica, barra de logotipos das instituições apoiadoras etc. Notamos que os cartões com os desenhos de minha irmã tornaram-se pequenas obras colecionáveis — eu mesma presenteei amigos com as oito versões dos desenhos. Também nos preocupamos em imprimi-los em tamanho duas vezes maior do que o comum e em papel de alta qualidade, com somente o título de nossa peça junto ao desenho, em tipografia escolhida por Márcia. Assim, os cartões poderiam ser emoldurados se o espectador assim desejasse.

Alguns desenhos de minha irmã, inspirados em minhas peças, podem ser vistos no *link* <http://www.julianamoraes.art.br/Desenhos-de-Marcia-de-Moraes>.

Márcia defendeu seu mestrado em 2006, com a dissertação “Entre o Museu e a Praça: o Legado de Lygia Clark e Helio Oiticica”. Em 2005, como parte de sua pesquisa, ela frequentou várias vezes a exposição “Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fui com ela em algumas ocasiões e aprendi muito sobre a obra dessa artista brasileira - fundamental - através do olhar de minha irmã. Sendo assim, em 2012, quando a Companhia Perdida embarcou no universo dos objetos relacionais desenvolvidos por Clark, eu já tinha uma aproximação desenvolvida anos antes, por meio do olhar de minha irmã.

O trabalho plástico de Márcia debruça-se há tempos sobre o desenho abstrato em grandes dimensões. Alguns anos atrás, ela iniciou a feitura de colagens e, mais recentemente, de cerâmicas. Fotografias de suas obras podem ser apreciadas no site <http://marciademoraes.com.br/>. O traço solto e leve é uma característica de seus desenhos. Através de um jogo entre áreas coloridas a lápis e outras deixadas no tom do papel, descortina-se um jogo entre figura e fundo, entre formas, linhas e manchas. Há uma organicidade que perpassa todos os suportes e uma tridimensionalidade sugerida nos desenhos e nas colagens, e efetivada de fato nas cerâmicas. Suas peças escultóricas lembram-me o corpo visto de dentro, aberto, ainda vivo e pulsante. Enxergo veias, artérias e vísceras em suas cerâmicas. A altíssima qualidade técnica das obras de minha irmã alia-se ao deslumbre visual que cativa e captura o olhar. Sua obra é sensorial, corporal e possui muito movimento. Suas formas tensionam abstração e figuração e impedem leituras fixas e unívocas. Essas são características similares às que busco em meus trabalhos, ou seja, certa potência corporal da qual a estrutura coreográfica se desdobra. Diferentemente de obras puramente conceituais, o trabalho de minha irmã Márcia aposta, assim como o meu, na força da linguagem visual, plástica e corporal, sendo ambos visualmente e corporalmente barulhentos.

Chegado o momento de escrever minha tese de doutorado, senti-me confusa não somente com o volume de informações que eu precisava organizar, mas também com o desafio de escrever textos complexos novamente em português. Eu havia feito o mestrado na Inglaterra e a maior parte da bibliografia de minha pesquisa de doutorado era também em inglês. Faltavam-me palavras e expressões, ou seja, traquejo com a nossa língua. Anita havia terminado seu doutorado em teoria literária poucos anos antes, então, quando iniciei minha pesquisa, pedi para ler seu texto, pois havia considerado sua abordagem muito interessante e útil à minha reflexão. Sua tese intitula-se “O Inconsciente Teórico: Investigando Estratégias Interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto” (2007). Ao começar a leitura, quase imediatamente precisei buscar uma caneta marcadora: a escrita de minha irmã continha inúmeras formas de alinhar complexidades teóricas, palavras específicas que eu desconhecía. Eu realmente marquei sua tese praticamente inteira e passei a usar algumas de suas expressões em meus textos. Além de sempre ter escrito muito bem e de ter se especializado em literatura, Anita fez seu desenvolvimento teórico em português e sua escrita demonstrava esse amadurecimento no uso da linguagem — coisa que eu não tinha, em parte porque palavras não são o foco do meu trabalho e também porque grande parte de minha formação teórica foi feita em outra língua. Auxiliada pela clareza do pensamento de minha irmã Anita, consegui organizar o meu texto de doutorado.

Conceitualmente, também citei Anita como fonte fundamental em minha crítica ao posicionamento teórico de Andre Lepecki, contido em seu livro “Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement” (2006). Anita havia feito uma crítica a uma parcela dos estudos literários sobre literatura africana ao notar que muitos pensadores criavam categorias de valoração que enalteciam, por exemplo, a oralidade e desvalorizavam textos nos quais a oralidade não se fazia tão presente. Os escritos com conteúdo oral eram considerados mais africanos do que outros, mesmo que criados por autores também africanos. De minha parte, eu considerava que Lepecki fazia algo aproximado ao associar o movimento aos aspectos negativos da modernidade e oferecer como resposta ideal o silêncio e a pausa, presentes em muitas coreografias conceituais europeias da década de 90 e início de 2000. Lepecki criava categorias de valoração ao positivar o silêncio e a pausa e negatizar o movimento.

Meu posicionamento teórico, influenciado pelas categorias criadas pela minha irmã Anita, está contido no segundo capítulo de minha tese, publicada como livro em 2013, intitulado “Objeto-estável/Corpo-que-move, Corpo-estável/objeto-que-move”. Nele, apresento os conceitos de Mark Johnson (1999) sobre a evolução entrelaçada entre tempo, espaço e movimento no desenvolvimento infantil, e a forma metafórica pela qual nos concebemos em relação às dimensões temporais e espaciais, para contrapor a negatividade atribuída por Lepecki ao movimento.

Sendo assim, em meu doutorado, influenciei-me pela tese de doutorado de minha irmã Anita tanto na forma (reproduzindo algumas de suas expressões linguísticas) como no conteúdo, ao usar como referência sua construção teórica e transpô-la para minha análise da obra de André Lepecki. Deu-me forças a independência intelectual de minha irmã, expressa em sua crença de que categorias de valoração arbitrárias e preconcebidas empobrecem o campo de análise das literaturas africanas e abrem espaço para leituras marcadas pelo romantismo idealizado, seccionário e redutor.

Minha tese de doutorado divide-se igualmente entre duas formas de escrita: uma acadêmica, nas páginas ímpares, e outra mais pessoal, nas páginas pares. Para ler com continuidade o texto teórico, é preciso pular todos os versos das páginas, e vice-versa. O leitor precisa escolher como lerá o volume: o verso e depois a frente (ou o contrário), ou todas as páginas em sequência, alternando entre as vozes. Essa coreografia entre formas de escrita me possibilitou incluir nos versos das páginas trechos de diários de criação, anotações pessoais feitas ao longo de minhas pesquisas acadêmicas, desenhos da Márcia e, inclusive, um poema que Anita me deu de presente quando completei trinta anos, chamado “Juju”. Nele, ela relaciona minhas travessuras na infância com o fato de eu ter me tornado bailarina: De cabeça para baixo / *Sem as mãos!* / *Rodopio,* / *Já no alto,* / *Equilibrista* / *Sem as mãos!* / *Roda a roda,* / *Bem depressa,* / *Quem chega primeiro?* / *Sem as mãos!* / *Cadê?* / *É bombom?* / *É de quê?* / *É tchu-tchu!* / *Rosa-rosa roda!* / *Piruetas,* / *Pirulito,* / *Cola,* / *Collant,* / *Bate-palminha,* / *Engatinha,* / *Tem festa na casinha!* / *Roda, roda,* / *Pula a corda,* / *Bate as mãos!* / *Piruetas,* / *Pirulito,* / *Vira a estrela,* / *Só uma mão!* / *Roda, roda,* / *Bate a massa,* / *Põe areia* / *e assa o pão!* / *Roda, roda,* / *Na caixinha,* / *Delicada,* / *a bailarina,* / *Roda a roda* / *da fortuna,* / *afortunada,* / *a bailarina!*

5. Considerações finais

Apesar de instigante, refletir sobre os entrelaçamentos entre os trabalhos de minhas irmãs e o meu consiste em tarefa árdua e complexa. Desenvolvi, por necessidade de carreira e por escolha, habilidades para descrever e analisar meus próprios processos artísticos, mesmo sabendo que a criação não segue percursos lógicos e facilmente observáveis. Sendo assim, vencer (mesmo que em parte) a inerente opacidade do artista em relação a si mesmo é um desafio que enfrento com paciência e muito trabalho. Pesquiso palavras, conceitos e metodologias para dar conta de ser uma artista que pensa sobre a própria prática através da escrita.

Entretanto, ao receber o convite de Paulina Caon para refletir sobre o que dos trabalhos de minhas irmãs se embrenha no meu, reconheço que, no momento, consigo nomear aspectos mais visíveis, como os desenhos feitos por Márcia durante alguns de meus ensaios e o empréstimo de expressões e conceitos que fiz da tese de Anita para me auxiliar em meu doutorado. Ao escrever sobre esses eventos, noto que a descrição auxilia a desembaraçar os fios do emaranhado que é viver o dia a dia e construir afetos e memórias. Muitas intuições de entrelaçamentos mais profundos saltaram à consciência durante o exercício descritivo, mas elas ainda não possuem a coerência necessária para tomar forma em palavras.

Uma pesquisa mais profunda teria que levar em consideração o papel de meus pais em nossa formação, sua atuação constante e sempre próxima, suas inclinações ideológicas e seus valores. Eu precisaria ser capaz de refletir a respeito das produções teóricas de meus pais e delimitar o que disso permanece em mim, assim como explorar as aproximações entre eles e os trabalhos de minhas irmãs. Busquei escrever na medida de minha capacidade e honestidade, com a clareza que minha própria opacidade permite.

Mais uma vez, muito obrigada pelo convite.

REFERÊNCIAS

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding**. Chicago and Londres: Chicago University Press, 1999.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York and London: 2006.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. Tese de doutorado. IEL — UNICAMP, 2007.

MORAES, Juliana. Coreografia e Instalação: organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 13-27. 2015.

MORAES, Juliana M. R. de. **Dança, frente e verso**. São Paulo: Editora nVersos, 2013.

MORAES, Juliana. Desmonte: remontando o trajeto. Capítulo de livro. GOUVÊA, C. (org) **Dança no Século XXI**. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

MORAES, Juliana. Repetição como estratégia de dramaturgia em dança. **Revista Sala Preta**. USP. Vol. 12, n. 2, pág. 86-104, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p86-104>

MORAES, Juliana (org.). **Sensorimemórias**: um processo de criação da Companhia Perdida. ISBN 978-85-914765-0-3, 2012.

MORAES, Juliana. Sobre Coreografia em Roteiro. **Revista MORINGA** - Artes do Espetáculo, UFPB. Vol. 6, n. 2, pág. 11-22, 2015. DOI: <https://doi.org/10.21604/2177-8841/moringa.v6n2p11-22>

MORAES, Márcia. **Entre o museu e a praça**: o legado de Lygia Clark e Helio Oiticica. Dissertação de mestrado. IA — UNICAMP, 2006.

PALMA, Gustavo Garcia da. **Estados de presenças poéticas mapeadas pela técnica de Eletroencefalografia (EEG) e pela frequência cardíaca (BPM) e uma proposta de criação performativa por meio do sensoriamento neurofisiológico ao vivo**. Tese de Doutorado. ECA — USP, 2016.

Recebido em 25/08/2019 - Aprovado em 07/09/2019

■ 292

Como citar:

Moraes, J. M. R. de (2019). Movimento, dança e coreografia: reflexões sobre um desenvolvimento artístico. *OuvirOUver*, 15(2), 282-292. <https://doi.org/DOI.10.14393/OUV-v15n2a2019-51515>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Poética do convite: residências artísticas como estratégia de resistência de artistas contemporâneas para criações em colaboração.

JANAÍNA MORAES

■ 294

Janaína Moraes é artista da dança cujas poéticas percorrem o campo da improvisação na dança contemporânea. Mestre em Artes Cênicas (UnB), Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança - lato sensu (UFBA) e Licenciada em Dança (IFB). Idealizadora do Ajuntamento Artístico Abrindo a Sala com o qual mergulha na ideia de convites coreográficos e(m) poéticas relacionais. Movida a pensar-propor modos de reconfigurar tempos e espaços para coexistir, estuda formatos de residências artísticas e suas (im)possíveis materializações coreográficas, a aproximação da dança e/m outros contextos e o não-saber como potência de colaboração.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8402599923667945>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6910-8691>

■ RESUMO

Esse artigo é um recorte imaginário do ajuntamento de duas noções que permeiam minha pesquisa de mestrado: o convite enquanto poética e a residência artística enquanto situação de processo criativo. Nele discorrerei sobre algumas características levantadas para a elaboração da ideia de convites coreográficos, bem como sobre as motivações de configurar situações de residências artísticas como uma estratégia para artistas contemporâneas que re/existem na lógica da colaboração. Ainda, como escolha estética, ética e política, dialoga-se sobre estrutura enquanto conteúdo, ao convidar (metalinguisticamente) a uma leitura que se abra à possibilidade de ser realizada de corpo todo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Poética do convite, Residência artística, Composição coreográfica, Improvisação em dança.

■ ABSTRACT

This article is an imaginary clipping of the collection of two notions that permeate my masters research: the invitation as poetic and the artistic residency as a creative process context. In it, I am discussing some characteristics raised for the elaboration of a session of ideas about choreographic invitation, as well as about the motivations for building artistic residencies as strategy of contemporary artists in order to persist onto collaboration mode. Still, as an aesthetic, ethical and political choice, I dialogue about structure as content while I invite to a reading that might be open to the possibility of being full-body performed.

295 ■

■ KEYWORDS

Invitation poetics, Artistic residency, Choreography, Dance improvisation.

1. Chegando às questões

Tomo esse artigo como mais uma oportunidade para exercitar modos de organizar uma escrita que possa transitar entre as questões que me perturbam enquanto artista-pesquisadora-educadora. Existe um desejo de experimentar outros modos de pensar-fazer coreografia, reconfigurando-se entre materialidades e modos de relação entre quem/o *quê* coreografa e quem/o *quê* é coreografia ou, ainda, quem/o *quê* dança e quem/o *quê* é dança. Assim, a escrita que aqui se configura tem na palavra o interesse de convidar a outros desenhos de relações, com o intuito de reposicionar a imaginação - e as experiências junto à imaginação - a cada novo tipo de relação desejada.

Para que andemos juntas ao longo dessa leitura, lancei mão de algumas escolhas estruturais na organização da escrita. Algumas explico para que tenha mais conforto ao longo do texto, outras deixo a você a possibilidade da descoberta, confiando que as possíveis dúvidas, ambiguidades e curiosidades que venham surgir são nada mais do que o exercício de conversa a que podemos nos abrir. Conversemos. Versemos juntas.

Primeiro, explícito minha decisão em utilizar o plural em sua maioria no feminino para dizer a respeito ambas de mulheres e homens. Prática esta que nos convida a deslocar nossa habitualidade gramatical de plurais masculinizados. Uma vez que as pessoas com as quais usualmente dialogo são de uma quantidade muito maior de mulheres do que de homens, deixo a oportunidade ao masculino vivenciar a escuta preponderante do artigo feminino.

Segundo, enfatizo que, embora transite no universo conceitual, a criação-pesquisa aqui elaborada se dá a partir de relações concretas com as materialidades. Assim como foi durante a escrita, convido que ao longo da leitura permita-se escutar o tempo e os modos de relação com que cada palavra-universo aqui chega a você. Se a ideia é meu corpo, como e onde ela se dá em mim, corpo? Leia com os olhos, mas provoque-se a ler também com os lábios, com as mãos, com a respiração. Ler de corpo todo.

Terceiro, visibilizar as questões inerentes ao formato de escrita é uma escolha estética, ética e política. Na atualidade, em que cada vez mais temos visto a necessidade de repensar os formatos e estruturas das/os quais compomos, tomar a própria estrutura enquanto conteúdo de reflexão me parece um exercício urgente para acionarmos a consciência de nossas tomadas de decisão. E é sobre isso, também, que a “poética do convite” diz respeito:

escolher para compor.
como compor.
o *quê* compor.

Compor. Composicionar. Posicionar com.

No mais, desejo que seja uma leitura permeada de bons percursos coreográficos, permitindo-se divertir e escolhendo re/pousar naquilo que de fato te interesse. Fique com o que te interessa. Convidar a conviver é também sobre isso.

2. Poética do convite

A “poética do convite” nasce durante meu mestrado, como uma possibilidade de utilizar-me da escrita como meio de materializar em outra mídia diversas questões coreográficas que têm me atravessado ao longo dos anos. Poética surge muito mais como uma porta que dá acesso à brincadeira com o universo das imagens, das palavras, das estruturas: dos modos de fazer poesia de tudo o que se dá. Convite me vem como o dispositivo de abertura, a ação de abrir essa porta de acesso, o próprio material em que conteúdo e forma se con/fundem, materializam, trans/formam. Sem o objetivo de definir regras ou cartilhas de que para se alcançar níveis de convite deva-se fazer isso ou aquilo, minha dissertação visa compartilhar alguns de meus percursos, questionamentos e possibilidades de experimentações que, atravessadas pelas explorações de tantas outras artistas¹, me levaram a caminhos e práticas que de alguma forma se demonstram passíveis de discussão e parâmetro para outros caminhos coreográficos. Esse artigo é um recorte imaginário do ajuntamento de duas noções que permeiam a pesquisa supracitada: o convite enquanto poética e a residência artística enquanto situação de processo criativo.

Na perspectiva da poética do convite, a arte é experimental e relacional e, portanto, é aberta para a descoberta de tesouros a partir do erro, do encontro e desencontro, e do compartilhamento de diferentes pontos de vista, amparada numa “estética relacional”, na qual buscamos:

[...]aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. [...] já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...] Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. (BOURRIAUD, 2009, p. 18-20)

A partir da perspectiva de Bourriaud (2009), proponho uma abordagem estético-poética amparada dos estudos de uma arte relacional. Arte relacional pressupõe, minimamente, uma noção de que não se está só. Ainda que isolado, isola-se em relação a algum contexto ou grupo. Distância e proximidade são dois pólos de um mesmo *spectrum*, tangenciando-se e tensionando-se a todo tempo. São assim também diversas outras dualidades que, por nossa tendência à dicotomias, assumimos serem separadas. No entanto, cada vez mais vejo a importância de perceber que distinguir não necessariamente é separar. Distinguir é necessário, pois nas distinções percebemos as particularidades, tanto quanto encontramos as semelhanças, as aproximações e as distâncias que habitam nos paradoxos.

Ao longo desse percurso de criação-pesquisa muitos paradoxos tem sido de suma importância, entre eles: ser educador e ser artista; indivíduo e coletivo;

¹ Algumas artistas e movimentos de artistas com as quais dialogo são Anna Halprin, Judson Dance Theater, Anne Bogart, Tina Landau e Mary Overlie, Eleonora Fabião, entre outras.

vazio e cheio; tudo e nada. Esses paradoxos, casas de contradições, têm acionado fricções crítico-criativas substanciais. Por meio delas vêm se construindo esse imaginário artístico que, apoiado na perspectiva relacional apontada acima, junto às perspectivas de outras pesquisadoras, filósofas e artistas, me ajuda a levantar noções de colaboração, aproximação, encontros e diálogos: de convite. Essas noções pressupõem engajamento, reestruturação, fricção, deslocamento de perspectivas (pontos de vista) que voltam a nos lembrar: somos e estamos em relação. Compreendo, e sugiro, que essas noções estão vinculadas também a várias outras, tais como contraposição, conflitos e confrontos: vulnerabilidade. Afinal, o convite é uma zona de risco. Dessas zonas de riscos desejados em que nos colocamos pelo simples fato de nos abrir à escuta e à troca: aos modos de relações como própria investigação estético-poética. Isso me faz lembrar de uma fala de Charles Feitosa², que agradecia o convite para palestrar em um seminário, mas atentava que o convite é sempre um risco, afinal, nunca se sabe como o convidado vai se comportar quando chegar no evento. Esse risco é também do convidado.

Os riscos do convite me parecem ser relacionados diretamente a disposições de afeto. É como se, ao pensar em convidar e/ou ser convidado, estivessem implícitas questões como vulnerabilidade, intimidade, exposição, abertura ao encontro (onde o não é também uma possibilidade). Nesse universo imaginário, tenho mapeado noções de convite advindas de fontes distintas, para elaborar uma possível poética cujo interesse se desdobre a partir da ideia de convite. Para organizá-la, posicionei conceitos, noções e práticas de modo a compor essa poética. Assim, leituras sobre convite em diversos contextos são arranjadas junto às experimentações vivenciadas em residências artísticas que realizei durante o Mestrado. Em um exercício de coletar, colar e costurar interesses, transformo (meus) olhares, colaborando convites coreográficos. Compartilho a seguir, duas das características de convites coreográficos levantadas durante essa pesquisa.



QUER OUVIR UMA NOTA MENTAL SOBRE O ASSUNTO? É SÓ INDICAR COM A CÂMERA DO CELULAR PARA O CÓDIGO QR AO LADO, OU USAR UM APP LEITOR DE QR.

2.1. Da etimologia, convidar é “querer junto”

Passeando pela etimologia da palavra convite, descubro que esta aparentemente vem do Latim *invitare*, com a troca do prefixo *in-*, “em”, por *com-*, “junto”, mais o desaparecido verbo *vitare*, significando “querer” (troca que teria se dado sob a influência de *convivium*, “banquete”)³. Ou seja, convidar é querer junto. Abrir-se à possibilidade de querer junto. No entanto, para querer junto, é necessário saber o que se quer! Nesse momento assumo que convidar está relacionado a como nos conectamos com nossos próprios interesses ao mesmo tempo em que reconhecemos que estamos em relação a outras pessoas. Estas, possivelmente, possuem outros interesses. Então, como nos relacionamos em diversidade de interesses?

² Doutor em Filosofia e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, realizou a fala mencionada durante uma palestra no Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da UDESC em Setembro de 2017.

³ Essa definição foi pescada do site origemdapalavra.com, disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/?s=convite>. Acessado em 17 de Agosto de 2017.

Enquanto coreógrafa-diretora, minhas propostas se percebem potentes na colaboração com outras criadoras apenas enquanto há [interesse.

envolve.

criadores] em colaboração e envolve artistas e públicos. Envolvimento abre espaço para engajamento. Quando percebemos que não apenas seguimos um roteiro, mas podemos criá-lo, transformá-lo ou até mesmo convocá-lo, nos percebemos pertencentes. Ao engajar, nos responsabilizamos: somos e estamos em criação; somos e estamos em trans/formação do que se cria.

Em minhas práticas, tenho costumado a iniciar muitas das proposições coreográficas em colaboração com outras criadoras por meio de exercícios para ativar modos de reconhecimento dos interesses presentes. Chegar no espaço a fim de reconhecê-lo e reconhecer a si mesmo hoje, agora. Ao reconhecer nossos estados atuais, muitas vezes temos pistas do que nos incomoda e/ou conforta. Reconhecer interesses pode estar muito próximo a reconhecer confortos e confrontos. Esse movimento, muitas vezes, nos co/move para uma percepção mais atenta, uma escuta mais ativada. Escuta é condição para o convite. Na escuta identificamos interesses. No diálogo jogamos com a possibilidade de deslocar interesses. A escuta é caminho para o diálogo. Escuta e diálogo se dão de corpo todo.

299 ■

Durante os processos de criação, colocar-se em relação (seja com gente, coisa, tempos e espaços) aciona inúmeras camadas de percepção. O exercício que venho propondo é, de que modos podemos transitar a atenção focalizada para cada camada de percepção como possíveis caminhos de escolha (em ação) para a procedimentalização do que já (pode) está(r) acontecendo. Esse é um estudo de improvisação. A improvisação entendida para além do improviso. Quando me utilizo da improvisação, no contexto de minha prática, há uma ação outra sobre o improviso, que se compromete com uma responsabilização composicional entre improvisador/a e as potências poéticas que está gerando. Isto é, em minhas práticas, a improvisação abarca o improviso, mas está para além dele, comprometendo-se com estudos e elaborações estético-composicionais de seu fazer. Está muito ligada à ação de fazer escolhas. Dessas escolhas, a percepção atenta abre à possibilidade de retornar aos materiais, seja para repetí-los, transformá-los, reciclá-los.

Seguindo na lógica do convite enquanto um ajuntamento de querências, com/por é também investigar quais as medidas dos espaços que deixo para o atravessamento entre meu querer e o querer de outras. Como as lógicas de cada relação se reconstroem a cada novo encontro? O que fazer para visibilizar minha querência e tentá-la⁴ como querência do outro? Por meio da escuta ativa e do agenciamento de percepções, a abertura a nos relacionarmos com leituras de mundo alheias às nossas, ajuda-nos a visibilizar procedimentos que acessamos exatamente porquê nos deslocamos de nossas próprias perspectivas. Como a gente se relaciona e interessa junto, a partir da nossa formação, história de vida, memórias e modos de ver/pensar/fazer o mundo, sem desapropriar a dissonância de perspectivas de outras pessoas em relação às minhas próprias? Em constantes

⁴ Tentativa ou sedução.

exercícios de “querermos juntas”, percebo a necessidade de me debruçar sobre a próxima característica do convite coreográfico: a habilidade de re/criar contextos para querências compartilhadas.

2.2. Do gênero literário, convite possui elementos (con)textuais

Após identificar o universo etimológico da palavra convite, encontro-o conceituado sob a ótica da linguística. Nesse contexto, convite é gênero discursivo. Gênero *de discurso* “é a lógica das relações mútuas entre os elementos constitutivos da obra”. (TODOROV, 1980, p.37). Ou seja, gênero é relacional, é mútuo: envolve mais de uma via. Gênero *de discurso*, mais ainda, pois:

Um discurso não é feito de frases mas de frases enunciadas, ou, resumidamente, de enunciados. Ora, a interpretação é determinada, por um lado, pela frase que se enuncia, e por outro, por sua própria enunciação. Esta enunciação inclui um locutor que enuncia, um alocutário a quem ele se dirige, um tempo e um lugar, um discurso que precede e que se segue; enfim, um contexto de enunciação. (TODOROV, 1980, p.47)

Ora, se aqui assumimos a possibilidade do convite enquanto gênero *de discurso*, mas também como o exercício de querer junto, quem “discursa” não é apenas uma pessoa. Gostaria de enfatizar que discurso aqui é entendido como um conjunto de ideias organizadas, seja por meio de palavras escritas ou faladas, imagens visuais ou metafóricas, movimentos, sentidos ou presenças. O convite enquanto con/texto não se resume a um enunciador, a um enunciado ou a um destinatário, mas consiste na relação entre estes. O convite está, ainda, no diálogo entre um convite que (pode) gera(r) outro convite. Afinal, em nosso dia-a-dia, não é assim que o convite acontece?

4 de Novembro de 2017, Brasília-DF⁵
(Janaína Moraes, Iris Luz)

“como está? como vai? tudo bem?” (1: aproximação - escuta);
“como está sua sexta depois do almoço? quer tomar um sorvete? (2: percepção da disponibilidade - proposição);
“hm, que tal um café? estou com a garganta inflamada e o gelado não me faria muito bem...” (3: diálogo; negociação; decisão)

Esse pode até parecer um exemplo bobo, pois essa prática é realizada por qualquer pessoa de forma inconsciente e bastante espontânea quase todos os dias. Aliás, isso é apenas um modo como um diálogo em convite se deu, particularmente, entre mim e outra pessoa, em determinada ocasião. No entanto, é o movimento de olhar para as ações cotidianas e a possibilidade de proceduralizá-las enquanto possíveis caminhos de composição coreográfica que me interessa aqui chamar atenção. Veja, quando olhamos novamente para esses

⁵ Notas de diário durante a residência artística “abrindo a sala”.

procedimentos descritos - aproximar, escutar, perceber disponibilidades, propor, negociar - começamos a levantar uma série de gestos potentes para a criação coreográfica.

Essa é uma prática que identifico como recorrente em meus caminhos de criação coreográfica. É como se os próprios tempos e espaços compartilhados no encontro (convívio) trouxessem os recursos para as possibilidades de querer juntas (convidar). Assim, o convite, nessa criação-pesquisa, é sobre a necessidade de ter atenção às percepções de tudo o que já é nos tempos e espaços que habitamos: a percepção atenta nos permite conectar com o muito que já acontece a cada momento de encontro. Ou seja, descobrir *o quê* acontece enquanto acontece. Quando nossa atenção se interessa pelo que encontramos, podemos fazer escolhas. E é de cada mínima escolha atenta que começamos a perceber as potências poéticas que nos convidam a compor.

Reitero, no entanto, que os diálogos (fala e escuta) e as escolhas (tomadas de decisão), não se dão estritamente na via da racionalização. Aliás, aqui o exercício é muito mais da sensibilidade do que da racionalidade. É sobre aprender a acionar as inteligências de corpo todo, do movimento, da escuta e dos diálogos do imaginário, do sensível, da poesia relacional.

Os elementos textuais que compõem o convite enquanto gênero discursivo são estruturados com a finalidade de “passar as informações de hora, data, local do evento e, é claro, o de convidar. Mas também tem o papel de motivar os convidados para o evento”⁶. Os elementos textuais, portanto, nos ajudam a criar um con/texto. A estrutura formal de um convite (gênero discursivo) consiste em:

DESTINATÁRIO - quem vai receber o convite;
EVENTO - para *quê* a pessoa é convidada;
LOCAL DO EVENTO - onde o evento será realizado (espaço);
DATA E HORÁRIO DO EVENTO - quando o evento acontecerá (tempo);
REMETENTE - quem envia o convite.
CASOS ESPECIAIS - traje específico, *o quê* trazer, condições e condicionantes do evento.
Além disso, é importante lembrar que o convite:
Não configura obrigatoriedade de comparecimento;
Pode conter letras desenhadas e coloridas e outros sinais gráficos;
Pode ser feito de variadas formas e tamanhos;
Pode ser entregue pessoalmente, pelo correio ou através de outra pessoa (2015).

Estes dados, retirados de material didático do ensino fundamental sobre o gênero discursivo convite, não devem ser vistos como meras formalidades, mas como itens necessários para precisar as informações a serem comunicadas. Ainda, é importante entender as tonalidades de linguagem a serem usadas no convite, a depender de variáveis como o grau de intimidade com as convidadas, o teor do

⁶ Definição colhida de material didático sobre gênero discursivo: convite, disponível no site da Associação dos Municípios do Oeste do Paraná - <<http://www.amop.org.br/wp-content/uploads/2015/09/2-|-ANO-CONVITE-APROFUNDAR-E-CONSOLIDAR-1.pdf>>.

evento, ou os objetivos da situação. Entrar em contato com esses elementos textuais me inspiram a pensar que há elementos contextuais correlatos na criação de composições coreográficas que se configuram enquanto convites coreográficos. Fico imaginando uma coreografia implícita ao convidar: aproximo, escuto-percebo, ofereço, negocio, disponibilizo, distancio... De que nos utilizamos para estabelecer um convite coreográfico?

Em todo convite (gênero textual) para um evento temos um endereço a nos destinar e, muitas vezes, um mapa para nos ajudar a chegar a esse local do acontecimento. Tem isso: o convite nos oferece local para um acontecimento. Assim como o espaço, o convite oferece condições de tempo (como data, hora de início e hora de término). Essas condições, a depender das variáveis de cada contexto (anfitriões, motivos do evento ou até mesmo delimitadores sócio-políticos, como regras de uso do local em que se dá a ocasião), tendem a ser delineadas ora pelos proponentes do evento, ora pelos próprios convidados. A frase “é de pessoas que se faz a festa”, cabe muito bem aqui.

É importante ressaltar que o entendimento que construo nessa criação-pesquisa tem uma perspectiva relacional também do espaço, ocupando-se em investigar como este sugere a relação. O espaço me dá pistas de que suas próprias configurações indicam determinados tipos de relações. É então a partir de uma percepção ampliada de suas possibilidades de reconfiguração que o espaço convida ou deixa de convidar. Muitas vezes basta alterar um elemento. Ora, se as estruturas textuais ajudam a precisar a comunicação desejada, encontro nas estruturas contextuais para a composição pistas necessárias para afinar a situação coreográfica com os objetivos relacionais desejados. Isto é, que estruturas específicas ajudam a privilegiar certos tipos de relação?

3. Residências artísticas: convivência ordinária enquanto composição

Como um possível modo de investigar essas questões, encontrei na situação de “residência artística” um terreno fértil para as explorações da poética do convite. Ao longo de dois anos, tenho convidado (e aceitado convites de) pessoas em diferentes contextos (dançarinas, não-dançarinas, artistas e não-artistas) para experienciar exercícios de criação pautados em elementos de abertura, em natureza de residência artística. Esse modo de me aproximar da criação me anuncia que um ponto focal de minha criação-pesquisa é repensar o conceito de composição coreográfica, sendo a coreografia (re)configurada pelo próprio encontro. As residências artísticas me dão pistas sobre outros modos de perceber a criação de acontecimentos coreográficos no sentido de fomentar comunidades temporárias de criação. E é aí que balizadores de processos abertos e marcadores de uma possível poética de convite se amalgamam.

As minhas con/vivências nas residências artísticas tem me sinalizado que estruturas contextuais podem ser trabalhadas ao reconfigurar espacialidades internas (por meio de nossa própria estrutura corporal enquanto espaço) e externas (por meio do espaço enquanto estrutura corporal). Ou seja, a residência aponta-se a mim como uma possibilidade de configurar deslocamentos relacionais nos tempos-espacos em que nos dispomos a con/viver. Esses deslocamentos estão muito atrelados à nossa habilidade em acionar e/ou investigar outros modos de

percepção e(m) ação sobre nossos cotidianos. Assim, residências artísticas, criando contextos de deslocamento enquanto potência criativa, têm me alertado para as seguintes qualidades de habitação em convívio: uma noção ampliada de espaço; e uma suspensão de temporalidades.

Sobre a noção de espaço, dialogo com Eleonora Fabião (2010, p.24) que, ao discorrer sobre um corpo performativo, lança mão de duas ideias-chave - a primeira trazida por Merleau Ponty, ao apontar que o único meio que possuía para chegar ao âmago das coisas era fazendo-se mundo e fazendo-as carne, tornando corpo e mundo indissociáveis; e a segunda é a noção de corpo-imagem proposta por Paul Schiller, em que a pele é entendida não como delimitação do corpo e, assim, o corpo-imagem se expande no meio em que está inserido, não sendo idêntico à forma concreta do corpo, mas estendido e dissolvido no espaço circundante. No diálogo entre essas duas ideias, portanto, o corpo performativo para Fabião (2010, p. 26) “dá visibilidade poética, abre dimensão crítica e enfatiza a politicidade da condição de entrelaçamento” entre corpo, mundo, gente, coisa, espaço...

Da mesma forma, entendo que esses elementos todos podem ser reconfigurados (em percepção e jogo de deslocamentos de percepção) a fim de re/criar contextos relacionais e estruturas contextuais para convidar a certos tipos de relação. Espaços configuram relações. Mais: em sociedade, os espaços possuem certos contratos de leitura⁷. A poética do convite propõe a possibilidade de provocar outros tipos de configurações relacionais e, para tanto, reconfigurações espaciais que permitem des/estabilidades poéticas. Essa abertura à uma escuta de cada espaço, permite com que sejam criadas rachaduras nos planos, diante das urgências que os próprios contextos anunciam. Assim, a prática da composição coreográfica se abre, por meio das relacionais entre pessoas e espaços, como pequenos espaços *com vida* que se dão nesse sutil e potente espaço-tempo do encontro. O encontro, nessa noção de convite, é todo e qualquer momento em que nos percebemos, e nos fazemos perceber, habitando um mesmo espaço. Nesse contexto de con/vivência começamos a acionar outros modos de laborar a criação, experimentamos modos de elaborações compartilhadas: colaborações.

Sobre a relação com as temporalidades, as residências artísticas têm me ajudado a habitar, temporariamente, irrupções nos tempos cotidianos. Ampliando o tempo para percepção, acesso e ocupo o espaço. Escutando o espaço, acesso outros tempos de relação com os próprios espaços e o *quê* (ou quem) o(s) ocupa. Permito-me assombrar-me pelo que se lança em minhas micro-experiências ordinárias. O tempo do encontro abre espaço para freiar ações automáticas, ampliando tonalidades sensoriais e simbólicas nas experiências de compor junto com tudo o que já está acontecendo. Passamos a habitar contextos em que visibilizam-se experiências.

Sobre experiência, Bondía (2002, p. 21) indica que ela “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” e segue dizendo que vivencia-las “requer um gesto de interrupção, (...) suspender a opinião, o juízo, a vontade, o automatismo da ação, (...) cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e

⁷ “Contratos de leitura dos espaços” foi um termo utilizado por Guillermina Bustos durante a residência artística Afecto Societal, em Guanajuato/México, em Abril de 2018.

espaço” (BONDÍA, 2002, p. 24). Acolhida por tais proposições, me posiciono na tentativa de sintonizar minhas práticas ao encontro dos movimentos de escuta, percepção e atenção que de algum modo venham a ajudar-nos a perceber tempos e espaços compartilhados além de fazer-mo-nos percebidos neles. A percepção nos auxilia como uma capacidade dilatada para tomadas de decisão. Aproximo-me de Cohen (2015, p. 212) que afirma que percepção relaciona-se “à maneira como nos relacionamos com aquilo que percebemos. Percepção trata-se de relacionamento”.

Desse modo, as residências artísticas podem se configurar como essa suspensão de espaços-tempos deslocados dentro de um tempo-espaço comum. Interessa perceber as reconfigurações que um ajuntamento de pessoas pode realizar sobre seus contextos cotidianos. Exercitar diferentes formas de habitar espaços (já) habitados (ou não). São assim, contextos temporários de criação em convívio que nos acionam uma identidade de residência artística. Digo temporário pois é essa noção de finitude do (modo como se) habitar que impulsiona e/ou pode vir a diferenciar um estado de residente artística (em que tenho aberta minha percepção de estrangeira, assombrada pelo extraordinariamente ordinário) de uma condição de residente moradora.

■ 304

4.Des-fechos

Pensar sobre convites, para mim, se tornou uma prática consciente ao final de 2014, nascendo na necessidade de experimentar modos de abrir os espaços-tempos em minhas composições coreográficas, a fim de percebê-las enquanto encontros para coexistir esteticamente. A meu ver, a composição coreográfica com/vida se dá quando (exploramos modos de) abri(r)mo-nos para viver juntas um acontecimento, nesse caso, coreográfico. A convivência enquanto experiência estética, ética, poética.

É soando como poesia, mas atravessando como um corte preciso, que Jorge Larossa Bondía (2002) problematiza a lógica atual de sociedades habituadas ao impulso, à pressa e aos excessos. Acolhida por suas proposições sobre “experiência”, me posiciono não na tentativa de anular ação e mobilidade (uma vez que nelas também nos fazemos), mas de sintonizar minhas práticas ao encontro dos movimentos de escuta, percepção e atenção que de algum modo venham a ajudar-nos a perceber e a fazer perceber. A experiência, no contexto da poética do convite, tem se desenhado como esse traço relacional em que tempo e espaço se encontram, abrindo-se para outros deslocamentos composicionais, sintonizando quereres. A composição coreográfica, ao abrir-se para outras materializações coreográficas do encontro, vai ganhando um caráter de composição convivial, cujos objetivos, estratégias e formatos se amparam diretamente a cada contexto.

Nesse sentido, as residências artísticas têm se configurado como situação estrategicamente inteligente para viabilizar colaborações que tenham em seu cerne a troca, a investigação e a provocação mútua para as criações. São ainda, modo de resistir às estruturas de escassez que muitas das realidades de políticas públicas culturais por vezes nos apontam. O artista contemporâneo re/criando seus contextos para criações em colaboração. Ainda, esteticamente, esses tempo-

espaços de convívio são permeados de imagens poéticas, que dão pistas de relacionamentos com as quais podemos jogar composicionalmente, reconfigurando-as ou enfatizando-as à medida do interesse de cada proposição coreográfica. Os tempos, escrutinados a cada encontro, demandam especificidades a cada relação para que criadoras possam compreender, pela experiência, os tempos de visibilidade à cada ação dos (e reação aos) convites propostos. Por meio desses microespaços temporários de convívio tenho sido provocada a desautomatizar (e ocasionar desautomatizações de) costumes operacionais de processos de composição. A abertura para o não planejar (ou des-planejar) acontecimentos ajudam a exercitar camadas de percepção sobre as consciências específicas que cada colaboração demanda.

Como um possível des-fecho (nessa possibilidade aberta que há no que pode estar acabado, mas não terminado enquanto germen de uma prática em trânsito), compartilho alguns verbetes para convite coreográfico, organizados ao longo de meu percurso de mestrado:

*Convite, contexto aberto à poesia de reconfigurar
tempos e espaços como potências poéticas do encontro;*

*Convite, modos de solicitar a atenção para as percepções coletivas e individuais:
contextos para desdobramentos do que ainda não está, pelo que já é;*

*Convite, modos de solicitar a atenção para as percepções coletivas,
em individuais contextos, para desdobramentos do que ainda não é, pelo que já está;*

*Convite, exercício de querer junto, abrir-se aos riscos em afeto no/do processo,
expondo-se às possibilidades de repensar-se no contato com o outro.
Estar imbuído do que se é, a fim de propor o que (ainda) não é,
para se colocar à disposição em repensar sobre o que já pensamos,
no constante ato de desfazer caminhos, voltar e literalmente fazer um novo caminho.*

*Convite, posturas e procedimentos que ativam, às materializações coreográficas,
condições para que diferentes pessoas possam escolher
como se engajar durante episódios relacionais.*

Sigamos entre convites e convívios.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, p. 20-28, Jan./Abr., 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

COHEN, Bonnie B. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo Body Mind Centering. SESC

Edições, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo performativo** in: Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. p. 24-26. Bardawil, Andrea (Org.) Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Recebido em 18/05/2019 - Aprovado em 13/08/2019

Como citar:

Moraes, J. (2019). Poética do convite: residências artísticas como estratégia de resistência de artistas contemporâneas para criações em colaboração. *OuvirOUver*, 15(2), 394-306.

<https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48764>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea

JARBAS SIQUEIRA RAMOS
PATRÍCIA CHAVARELLI VILELA DA SILVA
MARIANE ARAÚJO VIEIRA

■ 308

Jarbas Siqueira Ramos é Doutor em Artes Cênicas (Unirio), Mestre em Artes Cênicas (UFBA), Mestre em Desenvolvimento Social (Unimontes), Graduado em Teatro (Unimontes). Professor do Curso de Dança, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFU) e do Programa de Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes). Coordenador do NEID/UFU.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8633520438663625>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8146-9761>

Patrícia Chavarelli Vilela da Silva é Mestre em Artes Visuais (Universidad Internacional Tres Fronteras/Paraguai, com convalidação pela UFU), Graduada em Dança (UFV). Professora do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Coordenadora associada do NEID/UFU. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2350535747951507>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5853-1002>

Mariane Araújo Vieira é Mestranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFU), Graduada em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Coordenadora associada do NEID/UFU.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1631422781873207>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7621-1443>

■ RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar o trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança - NEID, vinculado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, propondo discutir as noções de improvisação em dança e composição em tempo real que têm sido base para a pesquisa desenvolvida por esse grupo, refletindo sobre os processos compositivos na improvisação, que se dá na construção da própria cena. Para tanto, além de tratar das discussões conceituais que subsidiam a discussão sobre improvisação em dança no NEID, buscamos apresentar os trabalhos artísticos desenvolvidos nos últimos anos: *Corpos (In)Dóceis*, que surgiu do encontro com o artista visual e fotógrafo Paulo Soares Augusto, e *Soma – Variações Sobre o Sensível*, resultado de pesquisa compartilhada com o Núcleo de Música e Tecnologia da UFU. Esperamos ao final que as discussões sobre os processos compositivos da cena improvisada possam ser ponto de partida para ampliarmos as discussões em torno da improvisação em dança.

■ PALAVRAS-CHAVE

Dança; Improvisação; Composição em tempo real; Processos compositivos.

309 ■

■ ABSTRACT

This article has the objective to present the work developed by the Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança – NEID, attached to the Dance college course of Universidade Federal de Uberlândia. We propose to discuss dance improvisation notions and real time composition which had been the basis to the research developed by this group, reflecting about improvisation as instant composition, which happens in the construction of the scene itself. Therefore, besides talking about the conceptual discussions that support the dance improvisation studies on NEID, we seek to present the artistical works developed over the last years: *Corpos (In)Dóceis*, that emerged from the meeting with the artist Paulo Soares Augusto, and *Soma – Variações sobre o Sensível*, result of the sheared research with the Núcleo de Música e Tecnologia da UFU - NUMUT. We hope, in the end, that the discussions about the compositive processes of the improvised scene can be the starting point to expand the discussions around the dance improvisation.

■ KEYWORDS

Dance; Improvisation; Composition in real time; compositional processes.

Introdução

A improvisação tem sido tema de recorrentes trabalhos em todas as áreas das artes. As narrativas históricas demonstram que, ainda que tenham desenvolvido modos particulares de trabalho, a construção de experiências de improvisação nas artes não ocorreu de maneira isolada; elas foram traçadas ora em paralelo, ora se inter cruzando, ora se distanciando ou se aproximando, mas sempre compartilhando modos de composição que convergiram para a constituição da improvisação como importante campo de atuação artística.

Em relação à dança, é perceptível o quanto os processos de organização de materiais e proposições sobre a improvisação geraram diferentes possibilidades de atuação artística, especialmente na relação com o pensamento sobre dança na contemporaneidade. Seja como estudo sobre a utilização da improvisação como elemento de compilação de materiais para uma criação coreográfica, como exercício criativo do artista para a construção de um vocabulário poético; como cena a partir de elementos estruturadores, como roteiros e criação com ou sem acordos prévios, ou como proposições que pensam/desenvolvem a improvisação como a própria dança em si, a “improvisação em dança” acabou por se constituir em um campo de trabalho específico, com procedimentos e compreensões particulares relativas aos modos de organização e composição da cena artística.

Propomos esse trabalho com a intenção de apresentar e compartilhar os modos particulares e peculiares de operação, organização e composição na improvisação em dança que temos desenvolvido ao longo dos últimos anos no Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança – NEID, coletivo de pesquisadores vinculado ao Curso de Bacharelado em Dança, Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia/MG, colaborando para o desenvolvimento de estudos, diálogos e discussões nesse campo. Nosso desejo é descortinar as nossas reflexões sobre improvisação e composição em tempo real em dança, revelando os nossos processos de investigação, criação e composição, ampliando o debate em torno dos processos compositivos na improvisação em dança e colaborando para que outras reflexões sobre a improvisação e a composição em tempo real possam emergir.

Dividimos este artigo em três partes. Na primeira, discutimos sobre o campo da improvisação em dança, tensionado as narrativas e as ideias que o estabelecem como locus para pesquisa artística e acadêmica. Na segunda, apresentamos o trabalho do NEID refletindo sobre as proposições investigativas e compositivas na composição em tempo real. Na terceira, desvelamos os processos de composição dos espetáculos *Corpos (In)Dóceis* (2017) e *Soma – Variações Sobre o Sensível* (2018), apresentando os nossos caminhos para chegarmos à proposição de espetáculos de composição em tempo real.

Esperamos que as experiências aqui compartilhadas possam aproximar o leitor de nossas propostas de pesquisa em relação aos caminhos investigativos que constituem o campo de trabalho do NEID/UFU com/na/pela/desde a improvisação em dança.

1. A IMPROVISAZÃO EM DANÇA COMO CAMPO DE PESQUISA

No campo da dança, a improvisação foi ganhando espaço durante a segunda metade do século XX por meio de bailarinos e pesquisadores que começaram a desenvolver ações como o contato-improvisação, os estudos da educação somática e a performance. O interesse de repensar a atuação do bailarino em cena, os questionamentos produzidos em relação aos processos de criação muito formatados e a problematização das práticas de disciplinarização e docilização do corpo foram os principais aspectos que impulsionaram a improvisação como campo para novas formas de pensar e fazer dança (SILVA, 2005).

Influenciados por artistas norte-americanos e europeus como David Zambrano, Deborah Hay, Ivan Hagendoorn, João Fiadeiro, Lisa Nelson, Steve Paxton, Yvone Rainer, Simone Forti, Robert E. Dunn, Julyen Hamilton, entre outros, temos percebido nos últimos anos um aumento significativo do número de profissionais que se dedicam ao estudo da improvisação em dança no Brasil. Artistas independentes e coletivos¹, artistas-docentes e grupos de pesquisa vinculados a Universidades², têm desenvolvido trabalhos artísticos de composição cênica em improvisação e se aprofundado neste campo de investigação.

Propomos pensar nesse trabalho a ideia da improvisação como sendo a própria dança. Interessa-nos entender os procedimentos peculiares e próprios que constituem o *modus operandi* da composição na improvisação, o que define a improvisação enquanto cena artística. Nessa direção, compreendemos que os procedimentos compositivos da improvisação demandam outros modos de organização, diferentes daqueles empregados na constituição das coreografias, sendo mais propícios à condição da liberdade criativa, da imprevisibilidade, do aleatório, do casual, e que são sustentados por uma prática de composição mais coletiva e processual (MUNIZ, 2004).

Acompanhando essa reflexão, Guerrero (2008) diz que a improvisação em dança é um campo de conhecimento permeado por diferentes processos e modos de organização com possibilidades compositivas para a cena artística a partir de procedimentos que são menos elaborados ou pré-determinados. Para a autora,

A improvisação pode ser assumida como um modo compositivo da dança, visto que é um dos modos de organizar espaço-temporalmente os movimentos para a cena. Sua distinção em relação a outros modos compositivos está em sua condição imprevista, pois não conta com uma composição previamente elaborada. Enquanto para outros modos compositivos da dança, as ações, encadeamentos, dinâmicas, entre outros componentes de uma composição, são selecionados e organizados em estruturas definidas, indicando ordenações a serem seguidas, na improvisação as escolhas de movimentos e composição são realizadas em cena, sem uma pré-determinação acerca de seu desenvolvimento e configuração (GUERRERO, 2008, p.14).

¹ Alex Ratton/SP, Dudude Hermann/MG, Mara Guerrero/SP, Marise Dinis/MG, Tica Lemos/SP, Cia Nova Dança 4/SP, Ronda Grupo de Dança/SC, Núcleo de Improvisação/SP, para citar alguns.

² Lígia Tourinho – UFRJ – Grupo de pesquisa em dramaturgias do corpo; Ana Carolina Mundim – UFC – Grupo de Pesquisa Dramaturgia do corpoespaço/Conectivo Nozes; Núcleo de Estudos de Improvisação em Dança – NEID/UFU; Grupo X de Improvisação em Dança – UFBA; para citar alguns.

Desse modo, o processo compositivo por meio da improvisação ocorre a partir de arranjos dramáticos acionados no momento de sua apresentação pública. Trata-se de composições nas quais não há pré-definições das ações a serem realizadas, pois a criação se dá durante sua ocorrência, dentro de um campo de possibilidades de decisões compositivas dos artistas envolvidos na cena, sujeitas às propostas investigativas organizadas de forma mais ou menos estruturadas para cada obra que estejam desenvolvendo.

Durante um processo compositivo em improvisação é necessário escuta e diálogo capazes de desenvolver o que Muniz (2004) chama de corpo responsivo, um corpo capaz de resolver as questões de composição apresentadas durante a própria improvisação, construindo uma relação que possibilita manter viva a dinâmica proposta pelo coletivo a fim de garantir a continuidade da improvisação. De acordo com a autora,

A improvisação é uma abordagem que desenvolve o corpo responsivo e inteligente, para resolver a questão da composição rapidamente. Contrariamente ao mito de que a improvisação é espontaneidade, esse corpo inteligente seleciona e resolve situações de improvisação eficazmente; portanto, é um processo altamente consciente e rigoroso de criação no momento (MUNIZ, 2004, p. 78).

■ 312

Mundim (2012) também sugere que o processo compositivo na improvisação se dá por uma abertura do processo de escuta do outro, numa relação de construção de uma corporalidade capaz de produzir diálogos no instante da improvisação. Assim, para ela, a dança ocorre na medida em que as relações de tempo-espaço confluem para a construção de uma dramaturgia do corpo na cena.

O foco de trabalho que propomos no campo compositivo da improvisação é com a composição em tempo real. Buscamos compreender, como Mundim, Meyer e Weber (2013), que o termo composição em tempo real faz parte de um complexo conjunto de terminologia sobre a improvisação em dança que pode assumir diferentes configurações, como: coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea. Ou seja, quando nos referimos à composição em tempo real falamos especificamente sobre a improvisação em dança enquanto cena artística.

A composição a qual nos referimos é aquela que pretende dar conta dos elementos dramáticos constituídos em processo de improvisação mediante a presença do público, o que possibilita uma conexão direta entre espectador e intérprete. Assim,

[...] processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e portanto emergente sem ser urgente,

pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas como microrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações (MUNDIM, MEYER e WEBER, 2013, p. 5-6).

É exatamente esse o ponto principal que nos interessa enquanto grupo de estudos e pesquisa artística na composição em tempo real: entender como proceder com um trabalho que seja capaz de exercitar a formação de improvisadores para a escuta atenta e sensível, para a resposta compositiva coerente, para a construção de dramaturgias, para a generosidade, para o altruísmo como práticas investigativas que ampliem os seus repertórios sem, contudo, limitar as suas condições de liberdades criativas no exercício da improvisação em cena.

2. COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL: O TRABALHO DO NÚCLEO DE IMPROVISACÃO EM DANÇA DA UFU

313 ■

Com o final do ciclo do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço, coordenado pela professora Ana Carolina Mundim³ na Universidade Federal de Uberlândia entre os anos de 2010 e 2016, e a vontade dos integrantes remanescentes desse grupo em dar continuidade às pesquisas e estudos sobre Improvisação em Dança desenvolvemos, no ano de 2017, o Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança – NEID, que se constituiu como um coletivo de investigação cujo foco é o estudo da Composição em Tempo Real na dança contemporânea.

O NEID tem como objetivo desenvolver ações que possam ampliar o diálogo e o debate em torno da improvisação em dança como campo específico de estudo, sendo um ponto da rede de investigadores sobre esses temas e colaborando para o desenvolvimento de novas práticas e poéticas artísticas, tanto dentro como fora do espaço acadêmico. Nessa direção é que foi constituído o Substantivo Coletivo, grupo artístico vinculado ao NEID/UFU. Esse grupo é composto por pesquisadores⁴ vinculados ao NEID e tem como principal objetivo verticalizar os estudos da improvisação em dança para a cena, articulando as poéticas de criação artísticas com temas que perpassam nosso estudo sobre a improvisação na cena, como dramaturgias, imagens, corpospaço, criação coletiva, entre outros.

³ Atualmente o grupo é composto por: Bruno Silva (discente do Curso de Dança/UFU), Jarbas Siqueira (docente do Curso de Dança/UFU), Juscelino Mendes (mestrando do PPGAC/UFU), Jessica Dantas (mestranda do PPGAC/UFU), Languimar Soares (discente do Curso de Dança/UFU), Luciana Arslan (docente do Curso de Artes Visuais/UFU), Mariane Araujo (mestranda do PPGAC/UFU), Paulina Caon (docente do Curso de Teatro/UFU), Patrícia Chavarelli (docente do Curso de Dança/UFU) e Renata Almeida (discente do curso de Arquitetura/UFU).

⁴ A artista Ana Carolina da Rocha Mundim criou o Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço ao ingressar como docente na Universidade Federal de Uberlândia. Este coletivo desenvolveu pesquisas de composição em tempo real entre os anos de 2010 e 2016. No início de 2017 a docente se transferiu para a Universidade Federal do Ceará e deu continuidade às ações do grupo na cidade de Fortaleza. Na época o grupo contava com seis integrantes. Destes, quatro continuaram em Uberlândia e decidiram dar continuidade às pesquisas e estudos sobre Improvisação em Dança criando o Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança – NEID.

Buscamos trabalhar no NEID a compreensão de que a composição em tempo real se trata de uma criação em processo, onde as relações hierárquicas são diluídas e a participação e a decisão sobre os procedimentos no desenvolvimento dos trabalhos são sempre coletivizadas. Entendendo que a improvisação em dança constitui um modo de operação específico nos processos de composição em dança, baseados em ações cuja liberdade de criação se sobrepõe àqueles elaborados *a priori*, o desafio lançado a improvisadores e espectadores é o de tecerem sentidos para a dança que é realizada em tempo real.

Nessa direção, temos alimentado o interesse em pensar os diferentes modos de composição na/da/desde a improvisação a partir dos estabelecimentos de alguns pressupostos: a improvisação como cena artística, a elaboração dramaturgicamente da cena improvisada, os elementos/procedimentos compositivos na improvisação, a construção de repertório de corpo/movimento para improvisação e a interlocução com outros campos de conhecimento, como as artes visuais, a fotografia, a música.

Nosso desejo é que o improvisador seja capaz de estabelecer conexões compositivas com o ambiente, com outros improvisadores, com objetos e pessoas que estejam presentes na cena, sejam improvisadores ou espectadores. Para isso, é necessário desenvolver um estado de percepção que o permita identificar o que ocorre na cena para que, a partir daí, possa tomar decisões compositivas de modo rápido. Ou seja, é de grande relevância que os improvisadores desenvolvam “estados de permeabilidade”, modos de se tornarem sensíveis ao tempo-espaço cênico e às propostas criativas de outros improvisadores para que, no contexto da cena, se permitam ser atravessados por este conjunto de percepções/informações e realizem a escolha de ações compositivas (movimentos, pausa, sons, dentre outros) que julgarem ser mais potentes para aquele momento. Assim, as ações compositivas acontecem a partir da capacidade de permeabilidade que improvisadores possuem para lidar com os processos compositivos em tempo real.

As tomadas de decisões rápidas dizem respeito ao desenvolvimento da habilidade de improvisadores em perceber a potência criativa do instante da cena, serem capazes de realizar escolhas entre as possibilidades que se apresentam e decidirem, rapidamente, como agir. Para tanto, temos entendido que é importante trabalhar dois aspectos: a escuta sensível, que está relacionada à capacidade de percepção por meio dos sentidos do corpo; e o estado de presença, que diz respeito à capacidade de direcionar a sua atenção para o processo de composição em tempo real, se colocando por inteiro, por completo, na cena.

Na tentativa de desenvolver habilidades para a escuta sensível e o estado de presença, realizamos quatro momentos a cada encontro do NEID/UFU. O primeiro é destinado à leitura e discussão de textos de autores que desenvolvem pesquisas no campo da improvisação em dança, como forma de ampliar o nosso conhecimento sobre o tema. No segundo, realizamos estudos e experimentações de procedimentos que permitem a vivência e exploração de diferentes qualidades e estruturas de movimentos, com o desejo de que possamos reconhecer e ampliar a nossa escuta sensível, especialmente nas proposições coletivas. No terceiro, propomos a realização de jogos de improvisação definindo, por meio de acordos coletivos, procedimentos a serem adotados durante o jogo (como o espaço e o tempo

de jogo), buscando exercitar a capacidade de composição coletiva em tempo real. No quarto, realizamos tiros de improvisação/composição em tempo real, cujo objetivo é treinar os elementos de escuta sensível e o nosso estado de presença na mesma medida em que exercitamos os elementos/ferramentas que compõe os espetáculos desenvolvidos pelo grupo.

Pretendemos com esse trabalho desenvolver habilidades que tornem os improvisadores capazes de dar respostas compositivas que possam sustentar a realização de uma composição cênica improvisada. Alcançar essa qualidade no trabalho também não garantirá que a composição a ser realizada tenha êxito, uma vez que fatores de imprevisibilidade, somados ao estado em que os improvisadores se encontram no momento da composição, interferem diretamente na construção da dramaturgia da cena. Também deve-se considerar que a composição em tempo real como cena só se configura na relação que a obra artística estabelece com o público e, nesse sentido,

[...] é importante permitir ao público dar sentido à criação, dar coerência ao que está em cena. Ou seja, o espectador também necessita de tempo/espço para compor o que ele está vendo. Pensar a improvisação em dança em uma articulação com a criação em cena requer um deslocamento de paradigma por parte do intérprete-criador e do espectador. Assistir a uma composição em tempo real significa estabelecer conexões diretas e instantâneas de criação com este intérprete-criador. Em uma construção conjunta de imagens e signos, espectador e bailarino tornam-se agentes de um diálogo presente que mapeia memórias e aciona o porvir. Esperar o reconhecível e negar a percepção e a recepção por meio do sensível não conferem um caminho profícuo para esta relação cuja ideia é muito mais texturizada e dialógica, em constante processo de atualização e mutação (MUNDIM, MEYER e WEBER, 2013, p. 5-6).

315 ■

Pensando nos aspectos da criação artística da cena improvisada é que realizamos a criação de dois espetáculos: *Corpos (In)Dóceis*, no ano de 2017, e *Soma – Variações Sobre o Sensível*, no ano de 2018. É sobre esses trabalhos e os modos de implicação na realização da pesquisa e da criação de ambos que versaremos a seguir.

3. DA PESQUISA E DOS PROCESSOS CRIATIVOS DO NEID/UFU NA COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL

Com o desejo de desenvolver pesquisas em improvisação em dança pensando espetáculos de composição em tempo real, o grupo começou a organizar e formular materiais que serviriam de estímulo para a criação de trabalhos artísticos. Assim, decidimos criar o Substantivo Coletivo, um grupo artístico vinculado ao NEID para desenvolver estudos criativos numa perspectiva interdisciplinar com o foco na composição em tempo real. Das pesquisas, surgiram dois trabalhos: *Corpos (In)Dóceis* (2017), e *Soms – Variações Sobre o Sensível* (2018).

Os dois processos de criação não envolveram a figura de um diretor ou uma hierarquia de um indivíduo sobre o coletivo. Todas as estruturas e princípios de improvisação eram colocados em discussão no grupo e escolhidas por um consenso coletivo. Essa noção de criação compartilhada também atravessou o modo de condução de cada encontro semanal realizado. É importante salientar que os espetáculos são criados ao mesmo tempo em que são apresentados e, por isso, são efêmeros. Assim, ainda que os espetáculos possuam algumas estruturas que podem ser utilizadas em cena, conforme o desejo dos improvisadores, a composição se dá pelas relações estabelecidas entre os improvisadores que estão em cena e as interlocuções com o público.

3.1 Corpos (In)Dóceis

No início de 2017 com a recente formação do grupo e a entrada de novos artistas pesquisadores, tínhamos em vista a criação de um trabalho que estabelecesse interdisciplinaridade com o campo das artes visuais. Essa sugestão foi dada por Luciana Arslan e acolhida pelos demais membros do grupo. Foi realizada, durante o primeiro semestre daquele ano, uma pesquisa com obras do acervo do Museu Universitário de Arte – MunA/UFU, onde estudamos a relação entre o movimento e a imagem.

Durante essa pesquisa iniciamos um diálogo com o artista/fotógrafo Paulo Soares Augusto, que havia proposto uma exposição a ser realizada no espaço do MUUnA com imagens/fotografias do seu trabalho como fotojornalista no Jornal Correio de Uberlândia. Eram imagens de pessoas em situação de detenção, expondo a violência do ato fotográfico como meio de denúncia do estado de violência. De acordo com o artista: “Se fala muito em violência, no ato violento e pouco se fala sobre o estado de violência em que vivemos” (OLIVEIRA, 2017).

Por meio desses materiais fotográficos desenvolvemos uma série de inquietações que surgiram como possibilidades da composição de um espetáculo. A criação atravessou questões sobre aprisionamento, vigilância e controle exercidos pela sociedade sobre o corpo, apresentando a poética do movimento como possibilidade de transposição e transformação das realidades de sujeitos em situação de encarceramento.

Criamos algumas estruturas de jogo que poderiam ser acionadas em qualquer ordem ou momento, conforme as escolhas compositivas dos improvisadores. São elas:

- Estar atado a si mesmo – improvisação individual com pesquisa de movimento que poderia variar os níveis e velocidades, mas que sempre tivesse uma parte do corpo atada à outra;
- Estar atado ao outro – composição em dupla, trio ou coletivo;
- Ocupar o espaço do outro – ações que envolviam o empurrar, arrastar, pressionar para tirar o lugar do outro e ocupá-lo;
- Escalar e dançar em cima do outro – ações relacionadas às situações de superlotação das celas de algumas delegacias;
- Esconder o rosto com a camisa – ação adotada pela maioria dos detidos, ato de esconder e revelar.

Grande parte das fotos revelavam pessoas algemadas, seja sozinho(a) ou com outras pessoas, atados(as) pelos punhos e/ou tornozelos. Estas imagens suscitaram diferentes sensações e nos levou a experimentar ações de atarmos partes de nossos corpos para descobrirmos quais movimentos eclodiriam destas situações de restrição e aprisionamento. Os movimentos que eram realizados por nós com determinada facilidade e propriedade, se tornaram complicados e de difícil execução quando atados.

Outra situação retratada foi a condição dos espaços carcerários: locais superlotados, sem condições mínimas de acondicionamento daqueles seres humanos. Esta imagem nos levou a pesquisar movimentos em espaços pequenos e com muitas pessoas, buscando ocupar os poucos espaços vazios na relação com o outro, gerando dois tipos de materiais: ações de empurrar para ocupar o lugar do outro e ações de escalar e dançar em cima do outro.

Durante o processo de estudo, identificamos que alguns detentos usavam camisetas com o rosto de alguma pessoa (dessas camisetas que homenageiam determinadas pessoas como parentes falecidos ou políticos) e, ao esconderem sua face dentro da camiseta, colocavam em evidência o rosto daquela pessoa cuja imagem estava impressa no tecido, nos levando ao estudo de ações de esconder e revelar. Esse fato foi tão inquietante para o grupo que também desencadeou a criação do figurino⁵ do espetáculo.

Um aspecto desafiador nesse trabalho era realizá-lo no espaço do MUnA. Tivemos a possibilidade de fazer encontros quinzenais do grupo no local em que iríamos dançar e isso impactou na composição, pois implicava dançar com pilstras, escadas, corredores e diferentes andares. Ao nos reorganizarmos neste espaço, acrescentamos novas estruturas de movimento que determinaram como iríamos começar e finalizar o espetáculo.



Fig. 1 – Foto do Espetáculo *Corpos (In)Dóceis* durante temporada no MUnA – Dezembro/2017 Fonte: Foto de Paulo Soares Augusto

⁵ O figurino era composto de uma camiseta branca com o desenho do rosto de um dos membros do grupo na frente (cada pessoa usava a camiseta com a imagem de um colega), calça e tênis. Os desenhos foram feitos por Luciana Arslan.

O espetáculo permaneceu em cartaz durante o mês de dezembro de 2017. Com o espetáculo percebemos que nos interessava pesquisar processos compositivos em improvisação que se relacionavam com outros campos de estudos, especialmente os artísticos. Daí surgiu o desejo de se aproximar da área da música para a construção de uma nova pesquisa de criação artística, o que gerou o espetáculo Soma – Variações sobre o Sensível.

3.2 Soma – Variações Sobre o Sensível

O estudo da interface entre dança e música na improvisação já era interesse do grupo, seja por reconhecer as possibilidades de inter-relação entre dança e música durante o processo de criação, seja porque o uso de músicas gravadas condicionava os improvisadores a certa previsão do que ia acontecer durante a criação, o que não era nosso interesse. Nesse sentido, estabelecemos, no ano de 2018, o encontro com o Núcleo de Música e Tecnologia – NUMUT, vinculado ao Curso de Música da UFU, cuja parceria nos colocou em um estado particular de jogo que nos “forçaria” criar diferentes relações com a música que não estavam dadas *a priori*.

Desse encontro surgiu o espetáculo Soma – Variações sobre o Sensível. O espetáculo é uma proposta de trabalho de Composição em Tempo Real que articula os procedimentos de improvisação em dança e música, explorando elementos de música e tecnologia que, por sua característica, cria uma ambiência particular e efêmera a cada nova apresentação.

O trabalho de pesquisa se dava em alguns momentos separadamente, onde eram desenvolvidas questões específicas da criação por cada grupo, e quinzenalmente aconteciam encontros entre os grupos para o compartilhamento dos materiais estudados e a relização de experimentações de improvisação coletivas. Os primeiros motes de criação foram sugeridos pelo NUMUT e eram organizados em cinco seções de diferentes sonoridades e tipos de materiais/instrumentos, identificadas por palavras que direcionavam os procedimentos de improvisação, sendo elas:

- Seção 1 – Instrumental – Ataques, Ressonâncias e Contaminações.
- Seção 2 – Vozes e Celulares - Sons longos (podem sugerir movimento em propostas mais longas), notas polarizadas entremeadas com explosões ruidosas (podem sugerir movimento que é breve). Experimentação de movimentos sonoros longos com movimentos sonoros que se adensam e interrompem abruptamente.
- Seção 3 – Celulares - Sons pontuais com escala pentatônica distribuídos no espaço da performance, tocados em padrões rítmicos minimalistas com o uso de aplicativos de celular.
- Seção 4 – Vocal - Frases musicais improvisadas por quarteto solista que “contaminam” o grande grupo.

Seção 5 – Celulares - Sons curtos e longos em diferentes andamentos e momentos com sons pontuais aperiódicos.

Em resposta a essa ideia, propomos improvisações e jogos de criação pautados na interpretação que fazíamos das palavras sugeridas. Assim, para cada estrutura sonora havia uma estrutura de movimento a ser acessada durante a criação em tempo real. A ideia era executar as seções na ordem proposta pelo NUMUT. En-

tretanto, após alguns encontros, percebemos que seria melhor reorganizar o momento de cada proposição, a fim de que a articulação entre música e dança acontecesse de maneira mais integrada e menos previsível. Assim, decidimos trabalhar com estruturas composicionais que serviriam como ferramentas para a composição, sendo elas:

- Contaminação: criação de movimentos oriundos da experiência de se deixar contaminar por alguma proposta que outro improvisador colocou em jogo (qualidade de movimento, direção, estrutura, linhas, formas, velocidade), seja decorrente de um músico ou dançarino.

- Pilares em foco: Todos caminham e quando alguém propõe alguma ação compositiva os demais podem: parar e observar, ou 'comprar' a ideia e dançar junto.

- Quedas e recuperação: Enquanto os improvisadores caminham pelo espaço cênico podem adotar as ações de: desmoronar/cair lentamente no chão; interromper a queda de alguém; conduzir outro improvisador ao chão; levar outra pessoa ao chão indo junto com ela; ajudar alguém que está no chão a levantar.

- Movimentos contínuos e pontuados: estrutura relacionada à proposta sonora de ataques e ressonâncias.

- Relação com os músicos.

- Relação com o público.

319 ■

Ao decidirmos que as estruturas seriam acessadas independentemente das seções propostas pelos músicos, percebemos que este rol de opções ampliava a percepção e disponibilidade individual e coletiva para o estabelecimento de diálogo entre dança e música, possibilitando que a composição conjunta acontecesse de fato.

Percebemos que as relações entre dança e música na Composição em Tempo Real geravam inúmeras questões que foram debatidas nos minutos finais dos encontros, dos quais destacamos: a identificação de como improvisadores(as) dançam seguindo a música; a percepção de que o músico coloca em primeiro plano o som produzido, adotando uma corporeidade mais discreta, apagada. Estas percepções nos ajudaram a estabelecer relações de composição mais igualitárias e entremeadas, sem o 'comando' de uma área de conhecimento sobre a outra, onde a proposta era colocar em cena movimentos que instigassem os músicos a compor e também dialogarmos com suas criações. Assim, dançarinos criaram sonoridades e músicos dançaram; e embora resguardando a expertise de cada área, havia compreensão de que poderíamos compor ampliando nossos conhecimentos, especialmente quando nos entregamos a investigações compositivas que ampliaram nossos estudos de composição em tempo real.

Isso foi mote para as proposições finais e para a organização da estreia do trabalho, que ocorreu após três meses de processo, no evento Entreates, organizado pelo Conselho de Extensão do Instituto de Artes da UFU. Esse trabalho continua sendo objeto de nossas pesquisas, tanto em relação ao diálogo com o NUMUT e com o campo da música, quanto em relação às estruturas de improvisação e às pesquisas corporais, uma vez que esse caminho nos possibilita pensar e construir estudos de composição em tempo real em dança de maneira mais abrangente e em constante processo dialógico, nos capacitando para a escuta e para a escuta sensível e para o estado de presença, desejos de nossas investigações e criações.



Fig. 2 – Fotos do Espetáculo Soma – Variações sobre o Sensível durante o Festival EntreArtes – Novembro/2018 Fonte: Foto de Nicolle Machado

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, nesse trabalho, apresentar o trabalho do NEID considerando três aspectos: 1) a pesquisa sobre a improvisação em dança como um campo de estudo com procedimentos, metodologias, paradigmas e epistemologias particulares, haja vista suas especificidades enquanto área de conhecimento; 2) que por mais que possamos falar de aspectos gerais da improvisação, só podemos dar conta da realidade do nosso trabalho enquanto pesquisadores e, com isso, não pensar em produzir discursos generalistas; 3) que priorizamos apresentar um dos tópicos de estudos que têm direcionado as nossas pesquisas, os procedimentos compositivos da improvisação na cena artística.

Buscamos apontar que a composição em tempo real diz respeito à improvisação como cena, como obra artística, e que nossa intenção é compreender o desenvolvimento de estudos sobre a composição em tempo real, a fim de entender a organização de dramaturgias durante uma cena improvisada. Para tanto, sugerimos que o trabalho de pesquisa e formação do improvisador dê conta da construção de uma escuta sensível e de um estado de presença, aspectos fundamentais para o desenvolvimento da improvisação enquanto cena artística.

No trabalho desenvolvido pelo NEID, o exercício de elaboração de respostas compositivas é ponto determinante para que os improvisadores possam mergulhar nos processos criativos da cena. Para isso, reconhecer e recorrer à escuta sensível e ao estado de presença como experiência criativa é passo fundamental para a construção de uma experiência artística significativa, especialmente no estabelecimento de relação com o espectador.

Assim, desejamos que esse texto possibilite ampliarmos o diálogo com pesquisadores(as) da improvisação em dança para refletirmos sobre procedimentos compositivos da cena, sobre a abertura das corporalidades para uma escuta sensível e para a construção de estados de presença, ampliando cada vez mais os nossos conhecimentos acerca da improvisação em dança no tempo real.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Paulo Soares. **Corpos In(d)óceis**. Uberlândia, 21 jun. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/substantivocoletivo/photos/?ref=page_internal>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

GUERRERO, Mara Francischini. **Improvisação em Dança: Sobre as Relações entre Restrição e Possibilidade**. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança) Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2006.

_____. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. Dissertação (Mestrado em Dança) Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2008.

MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como possibilidade criativa. **Revista Cena 13**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, RS, n. 13, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/42090/28628>. Acesso em: 30 de maio de 2019. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.42090>

321 ■

MUNA, Museu Universitário de Arte. **Clóvis Graciano**, Uberlândia, s/d. Disponível em: <http://www.muna.ufu.br/graciano.html>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

MUNDIM, Ana Carolina. A pesquisa em dança e as possibilidades de interdisciplinaridade. **Anais do CID - Colóquio Internacional do Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso**. Vol.1, 2º Semestre 2012, p. 307-315. Disponível em: <<http://www.cecle.ileel.ufu.br/cid/anais/anais/ana.pdf>>. Acesso em: 30 abril 2019.

MUNIZ, Zilé. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____. **A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança**. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

OLIVEIRA, Adreana. Arte para contemplação e interação. **Diário de Uberlândia**, Uberlândia, 20 dez 2017. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/14843/arte-para-contemplacao-e-interacao>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

TOURINHO, Ligia. Jogo Coreográfico: uma proposta pedagógica e artística sobre o fenômeno da composição coreográfica e dramaturgic na dança contemporânea. **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. v. 8, n. 1, 2007. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1202/1300>> Acesso em: 30 de maio de 2019.

Recebido em 17/06/2019 - Aprovado em 29/09/2019

Como citar:

Ramos, J. S.; Silva, P. C. V. da; Vieira, M. A. (2019). Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea. *OuvirOUver*, 15(2), 308-322. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-49256>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Sobre caminhos não formais de educação em dança: a experiência do Grupo Jovem de Dança entre 2013 e 2016

FERNANDO BORGES BARCELLOS

■ 324

Fernando Barcellos é bailarino, coreógrafo, diretor e professor. Licenciado em Artes Visuais, Mestre em Artes (UFMG) e Doutorando em Estudos Literários (UFU). Tem lecionado nos diversos níveis de ensino, desde a educação infantil até a graduação, e criado trabalhos independentes em que a dança é investigada como campo expandido, atravessada por outras manifestações artísticas e saberes.

Site: <http://fernandobarcellos.com>.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0212216056662038>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2898-2125>

■ RESUMO

A partir do relato da minha experiência de trabalho como diretor do Grupo Jovem de Dança, entre setembro de 2013 e outubro de 2016, proponho-me a construir uma autoetnografia que busca analisar as estratégias não formais de educação em dança nas experiências do grupo, referenciando-me à discussão de Maria Glória Gohn (2006; 2014) sobre o assunto. Assim, pretendo dar pistas sobre como essas estratégias podem ampliar a formação construída nas escolas, entendidas como contextos formais de educação.

■ PALAVRAS-CHAVE

Dança contemporânea, educação, educação não formal, processos criativos, autoetnografia.

■ ABSTRACT

Based on the narrative of my work experience as Grupo Jovem de Dança's director between September 2013 and October 2016, I build an autoethnography that analyses non formal educational dance strategies in the group experience, based on the discussion of Maria Glória Gohn (2006; 2014) about the subject. Thus, I aim to give clues about how these strategies can broaden the education built in schools, understood as formal educational contexts.

325 ■

■ KEYWORDS

Contemporary dance, education, non formal education, creative processes, autoethnography.

O objeto de pesquisa

Ainda que existam diversos(as) artistas e praticantes de manifestações culturais populares em Ibitité¹ (das danças, do congado, da capoeira, da música etc.), o panorama artístico-cultural da cidade é bastante limitado, dentre outros motivos pela carência de políticas públicas municipais nos campos da arte e da cultura. Como consequência, a população tem poucas oportunidades de acesso a atividades locais de formação e capacitação na área cultural e artística.

Em contrapartida, o município de Ibitité tornou-se conhecido no campo da educação pelas importantes obras criadas por Helena Antipoff² (1892 - 1974). Dentre elas, destaca-se a Associação “Milton Campos” para Desenvolvimento e Assistência a Vocações de Bem-Dotados – ADAV. Criada em 1973, ganhou destaque no cenário educacional brasileiro como espaço de aprendizagem e de experiências no âmbito da educação de superdotados³.

Entre o final da década de 1980 e meados dos anos 2000, dificuldades financeiras e administrativas resultaram numa progressiva diminuição das atividades da ADAV, culminando em sua quase paralisação. Contudo, o fortalecimento da parceria entre alguns(mas) arte-educadores(as) e políticos(as) de Ibitité resultou na criação do projeto “Espaço Cultural ADAV”, em 2009, visando revitalizar o sítio onde é sediada a associação. Atualmente sem o foco no atendimento a superdotados, o Projeto Espaço Cultural ADAV desenvolve atividades que beneficiam mais de 400 pessoas da comunidade (ESPAÇO ADAV, 2018).

Em complemento às oficinas do Espaço Cultural ADAV, o Grupo Jovem de Dança (GJD) teve início em 2010 como um grupo de dança contemporânea experimental, composto pelos(as) alunos(as) que participavam há mais tempo das oficinas de dança da ADAV. Foi fundado pela artista e professora de dança Maria Virgínia Franco, atual diretora do grupo. Atualmente, o GJD é composto por 4 (quatro) bailarinas que possuem entre 17 e 23 anos.

A partir do relato de minha experiência de trabalho como diretor do GJD entre setembro de 2013 e outubro de 2016, pretendo indicar, nos procedimentos empregados na condução do grupo, a existência de modos de formação de jovens bailarinos(as) alternativos às escolas tradicionais, isto é, modos não formais de educação em dança.

¹ A cidade de Ibitité faz parte da Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), e possui uma população de mais de 170 mil habitantes (BRASIL, 2016).

² Psicóloga e educadora russa que chegou ao Brasil em 1929, a convite do governo de Minas Gerais para contribuir com a implantação da Reforma de Ensino iniciada por Francisco Campos em 1927. (ANTIPOFF, 2010).

³ Segundo Guenther, o termo “superdotado” foi primeiramente utilizado por Helena Antipoff e posteriormente adotado pela legislação do ensino especial, especificamente a partir de 1995, pela Política Nacional de Educação Especial (que emprega “superdotado” ou “portador de altas habilidades”). Entretanto, a própria pesquisadora defendeu, mais tarde, em seu artigo “O bem-dotado no meio rural”, de 1972, o uso do termo “bem-dotado”, ao invés de “superdotado”. Segundo ela, o último representa algo “raro” ou “incomum”, o que dificulta sua operacionalidade no campo da educação (GUENTHER, 1984). Atualmente, entre os(as) teóricos(as), não há consenso quanto à terminologia em razão da variedade de pontos de vista. Segundo Cecília Andrade Antipoff, que em 2010 escreveu uma dissertação de mestrado sobre os dez primeiros anos de funcionamento da ADAV, é recorrente nas publicações sobre superdotação a ideia de que a operacionalidade deste conceito depende de uma série de fatores, entre eles a multiplicidade de habilidades e variáveis culturais e sociais a serem consideradas. Ainda, vários(as) autores(as) concordam que a superdotação é uma característica construída, não inerente.

Três modalidades educacionais

Maria da Glória Gohn (2006; 2014) estabelece uma diferenciação básica entre os conceitos de educação formal, educação informal e educação não formal. A análise de Gohn ancora-se na ideia de que a educação formal ocorre em escolas ou espaços legalmente instituídos, regidos por normas específicas. Nesse contexto educacional, é fundamental que os processos estejam adequados às leis que regem a educação, pois toda a estrutura formativa se orienta por diretrizes de órgãos do Estado. Já na educação informal, a ideia de “socialização” é fundamental, pois a construção dos saberes ocorrerá nos espaços que o sujeito frequenta, em função da convivência com sua família e amigos(as), da religião que pratica, dos bens culturais aos quais tem acesso etc. Segundo a autora, a educação informal opera em ambientes espontâneos (uma vez que não há normatização desses contextos a priori), em que a preferência, o gosto e o comportamento herdado atuam com maior força. Por fim, na educação não formal, os processos de formação se dão em espaços fundados a partir do encontro intencional de pessoas que querem interagir e trocar experiências, sendo a questão da intencionalidade fundamental nesse modo de educação.

A diferenciação proposta por Gohn é útil, pois nos permite compreender como cada modalidade educacional pode contribuir para o processo de formação do sujeito de maneira mais ampla. Sua ideia não é defender a substituição de um modo por outro, mas entender como eles podem operar juntos.

327 ■

Um rápida reflexão sobre a formação do(a) bailarino(a) no Brasil

De maneira geral, a formação do(a) bailarino(a) no Brasil ocorre por duas vias formais⁴: os cursos técnicos, ofertados por escolas e conservatórios; e os cursos superiores, ofertados por universidades, em sua maioria públicas. Nos dois casos há frequentemente a predominância de um ensino de dança com referências fortemente europeias e/ou estadunidenses, ancorado: (1) na técnica clássica; (2) nas danças modernas estadunidense e europeia; (3) em um ou mais “modos” de dança contemporânea derivados das práticas citadas em (1) e (2); e/ou (4) nas diversas concepções/práticas do que se convencionou chamar “dança pós-moderna”.

Nos cursos técnicos e superiores de dança (os últimos em sua maioria bastante recentes), esse cenário tem sofrido mudanças, em grande parte resultado de ações como a implementação da Lei No 11.645 de 2008, que incluiu no currículo oficial da rede de ensino, nos níveis fundamental e médio, a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”, e a Resolução Nº 1 do Conselho Nacional de Educação, de 17 de junho de 2004, que instituiu diretrizes

⁴ Não incluirei neste artigo a discussão sobre as academias de dança, ainda que reconheça que constituem um importante locus de formação em dança no país. Há diferenças marcantes entre os contextos das universidades e escolas técnicas, entendidas aqui como espaços formais de educação, e os cenários das academias de dança. Ainda que eu acredite que as estruturas organizacionais, metodologias, métodos de avaliação e progressão frequentemente empregados nas academias aproximam-se bastante daqueles adotados pelas escolas regulares, a partir do referencial teórico utilizado neste artigo não é possível incluí-las na categoria de modos formais de educação. Tal análise é complexa, e merece maior atenção, mas não é o escopo deste artigo.

curriculares nacionais para a educação para o debate sobre as relações étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana em todos os níveis de ensino. Tais medidas resultaram na inclusão – nos currículos de cursos técnicos e superiores, incluindo os de dança – de disciplinas em que tais temáticas são abordadas, contribuindo, ainda que timidamente, para a decolonização (GROSFOGUEL, 2011) do pensamento etnocêntrico nos cursos superiores brasileiros.

Neste artigo, proponho-me a refletir também sobre os modos não formais, tomando a experiência de trabalho no GJD como objeto de tal análise.

Caminho metodológico utilizado

Para a construção deste artigo, foi adotada uma metodologia qualitativa de investigação que consistiu em duas etapas: 1) pesquisa exploratória sobre o tema da educação não formal, que me conduziu aos estudos de Maria da Glória Gohn; 2) pesquisa autoetnográfica⁵ a partir da minha experiência como diretor do GJD.

De modo geral, a análise de Gohn (2014) dos processos de educação não formal enfatiza o caráter de participação social dessas práticas, tecendo um debate que:

Se nutre da crítica feminista, dos estudos pós-coloniais, da pedagogia freireana e de aportes da tradição ensaística latino-americana das décadas de 1960 e 1970 que avançaram na definição de uma investigação da ação participativa. Contudo, não se restringe a essas correntes e revela a aposta estratégica de muitos atores sociais pela necessidade de lutar também no plano das ideias, dos discursos e na construção de um conhecimento de acordo com suas realidades, interesses e experiências (GOHN, 2014, p. 35).

Compreendo que tal abordagem conceitual está em consonância com o corpus deste artigo: a experiência de diversos atores sociais em um grupo de dança da região metropolitana de uma grande capital, formado quase que em sua totalidade por jovens (mulheres ou homens homossexuais) de ascendência negra, integrantes de famílias de baixa renda e moradores de bairros periféricos.

A coleta de dados autoetnográficos foi feita nos registros escritos (diários de trabalho, relatórios mensais, relatórios anuais e documentos diversos) do meu cotidiano de trabalho, bem como nos registros audiovisuais (fotografias e vídeos) da rotina de trabalho do GJD. Enfatizo que, mesmo que eu tenha participado das experiências que são objeto deste artigo, durante a escrita me propus ao exercício de “oscilar” entre o pesquisador que reconstrói as próprias memórias (imerso na queda livre de lembranças e esquecimentos da memória) e aquele que observa suas experiências com distanciamento, amparando-se na coleta de dados autoetnográficos. Ainda, recorri à teoria de Gohn (2006; 2014) para propor atravessamentos entre a experiência narrada e a discussão conceitual sobre a educação não formal.

⁵ “Auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83).

Este relato será desenvolvido em três seções, cada uma correspondente ao ano em que ocorreu cada experiência relatada (entre 2013 e 2015). Nas considerações finais, serão abordadas as perspectivas de trabalho do grupo para 2016 e tecidas algumas apreciações acerca do panorama atual do grupo.

2013 – Primeiras aproximações

Quando fui convidado, em setembro de 2013, por Maria Virgínia Franco para oferecer um workshop de um mês para o então Grupo Experimental de Dança da ADAV, não imaginei que meus trabalhos com aquele grupo de jovens se estenderiam por mais de cinco anos, tampouco que me tornaria seu diretor.

A princípio, eu trabalharia durante o mês de setembro com o Grupo Experimental de Dança por meio da oferta de um workshop de criação coreográfica. O grupo estava em processo de criação de algumas coreografias que comporiam o espetáculo *Quando uma criança sonha uma estrela nasce no céu*, apresentado nos dias 16 e 17 de novembro de 2013 no Teatro do Centro Educacional de Ibité. Durante outubro e novembro, atuei também como coreógrafo convidado do grupo, auxiliando-o no aperfeiçoamento das coreografias previamente criadas.

O quadro de bailarinos(as) do grupo era numeroso e heterogêneo. Havia 20 bailarinos(as), absolutamente diversificados em termos de técnica e experiência artística: jovens que mal dominavam procedimentos básicos de dança misturavam-se a bailarinos(as) mais experientes. Ainda, alguns(mas) bailarinos(as) eram mais assíduos(as) do que outros(as), o que dificultava o desenvolvimento de um processo criativo contínuo e mais aprofundado. Eu era capaz de perceber neles(as) um desejo latente de empenhar-se em processos criativos mais elaborados, mas as questões citadas constituíam um desafio.

Acredito que o “desejo latente” (termo que utilizei em meu diário de trabalho) que identifiquei no coletivo de bailarinos(as) relaciona-se a alguns dos atributos da educação não formal listados por Gohn:

Ela (a educação não-formal) não é organizada por séries/idade/conteúdos; atua sobre aspectos subjetivos do grupo; trabalha e forma a cultura política de um grupo. Desenvolve laços de pertencimento. Ajuda na construção da identidade coletiva do grupo (este é um dos grandes destaques da educação não-formal na atualidade); ela pode colaborar para o desenvolvimento da autoestima e do *empowerment* do grupo, criando o que alguns analistas denominam, o capital social de um grupo. Fundamenta-se no critério da solidariedade e identificação de interesses comuns e é parte do processo de construção da cidadania coletiva e pública do grupo (GOHN, 2006, p. 30).

Durante os meses de 2013 em que trabalhei com o grupo, percebi que a presença de muitos(as) jovens bailarinos(as) naquele contexto não estava relacionada simplesmente ao desejo de fazerem aulas de dança e “evolúem” tecnicamente em algum estilo específico. Mais do que aprender sobre dança, integrar o Grupo Experimental de Dança significava, para os(as) bailarinos(as), fazer parte de

algo maior, isto é, de um projeto importante e representativo dentro da ADAV. No grupo, ao mesmo tempo em que se “formavam” no campo da dança, jovens teciam “laços de pertencimento” a partir da troca de experiências diárias. Um processo de “construção da identidade coletiva do grupo” estava a todo vapor, e mais tarde poderia culminar (como de fato penso que ocorreu) na criação do seu “capital social” – conceito empregado por Gohn na citação anterior, elaborado por Bourdieu (1980; 1985). Acredito que Maria Virgínia Franco, então diretora do grupo, estava ciente desse processo, mas o volume de trabalho como coordenadora da ADAV a impedia de construir estratégias específicas para viabilizá-lo. Ao convidar outros(as) artistas para trabalharem com o coletivo, entendo que seu objetivo era justamente potencializar a criação do capital social do grupo. Através dessas experiências, além de desenvolver-se técnica e artisticamente, os(as) bailarinos(as) teriam contato com procedimentos éticos atrelados às práticas desses(as) artistas, o que contribuiria para o “processo de construção da cidadania coletiva e pública do grupo”.

2014 – Reconhecendo potências e desafios

Foi apenas em agosto de 2014 que me reencontrei com o Grupo Experimental de Dança da ADAV. Durante o primeiro semestre desse ano, as atividades do grupo ficaram sob a coordenação de Elton de Souza⁶. Durante sua gestão, Souza investiu no aprimoramento técnico dos(as) bailarinos(as). Após uma audição realizada no início do ano, o quadro de bailarinos(as) reduziu-se de 20 para 14, e, ainda assim, continuou diverso: tipos físicos muito diferentes, experiências em dança distintas, jovens de baixa renda, outros de classe média alta... Acredito ser importante reconhecer Souza como o artista que deu início ao processo de estruturação do Grupo de Dança da ADAV, nome que o Grupo Experimental de Dança da ADAV assumiria em 2015. Tal reconhecimento está na esteira do pensamento de Gohn (2006), que dá especial importância aos agentes mediadores do processo de ensino e aprendizagem⁷ na educação não formal, pois “eles se destacam no conjunto e por meio deles podemos conhecer o projeto socioeducativo do grupo, a visão de mundo que estão construindo, os valores defendidos e os que são rejeitados” (GOHN, 2006, p. 32).

Quando me responsabilizei pela coordenação dos trabalhos do grupo em agosto de 2014, recebi de Souza um grupo menor e mais coeso, o que possibilitou que eu investisse mais energia nos processos criativos futuros. Assumi já com a incumbência de criar três coreografias para o espetáculo final do Espaço Cultural ADAV, *Memórias de um Sítio Mirabolante*. Escolhi três momentos do roteiro como referências para a elaboração das coreografias, e cada um deu origem a uma coreografia, quais sejam: *Pesadelo*, *Pétala* e *Árvore*.

⁶ Atualmente bailarino da Companhia de Dança de Diadema (SP).

⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre os conceitos de ensino e aprendizagem, consultar Kubo & Botomé (2001). Frequentemente esses conceitos são utilizados para fazer referência aos processos de “ensinar” (aquilo que compete ao professor) e “aprender” (aquilo que compete ao aluno). Para os(as) autores(as), “raramente fica claro que as palavras referem-se a um ‘processo’ e não a ‘coisas estáticas’ ou fixas. Nem sequer pode ser dito que correspondam a dois processos independentes ou separados. Nesse sentido, é melhor usar verbos para referir-se a esse processo, fundamentalmente constituído por uma interação entre dois organismos” (KUBO & BOTOMÉ, p. 4, 2001).

Para a criação de *Pesadelo* (Figura 1), propus aos(as) alunos(as)-bailarinos(as)⁸ que trouxessem uma pequena sequência de movimentos com a temática pesadelo. A partir desse compartilhamento, lancei-me em um processo de edição do material disponível. Concomitantemente ao levantamento de elementos feito pelos(as) bailarinos(as), também me envolvi em uma pesquisa individual sobre o tema. Assim, a edição e a montagem de *Pesadelo* funcionaram basicamente através de um mecanismo de colagem e seleção de células coreográficas⁹ criadas pelos(as) bailarinos(as) do grupo.

Por sua vez, *Pétala* (Figura 2) foi criada de forma mais simples, pois eu tinha uma proposta coreográfica prévia: uma coreografia dançada apenas por mulheres, composta por duos nos quais uma bailarina “busca” a outra. Ao final, porém, todas permaneceriam solitárias. A exemplo de *Pesadelo*, também estimei a criação de sequências de movimentos pelas alunas-bailarinas, mas fiz mais escolhas definitivas do que na primeira.

Finalmente, *Árvore* (Figura 3) foi a coreografia cujo nascimento foi o mais difícil. Se em *Pesadelo* e *Pétala* incentivei os(as) bailarinos(as) a proporem sequências de movimentos de modo a estimular a noção de coautoria, em *Árvore* escolhi criar quase que integralmente a coreografia¹⁰ (apenas o solo dançado por uma das bailarinas foi criado pelo antigo coordenador do grupo, Elton de Souza). Assim como em *Pétala*, eu tinha uma proposta coreográfica prévia: faríamos árvores brotarem por meio dos corpos dançantes.



Figura 1 – *Pesadelo*. Fotografia de Yeshe Matos (2014).

⁸ Entendo que a nomenclatura “bailarino(a)” é suficiente para falar da função dos(as) jovens que dançavam no grupo. Creio que, como artistas, seguimos também como alunos(as), sempre aprendendo algo sobre nosso ofício. Entretanto, usarei o termo “alunos(as)-bailarinos(as)” em alguns momentos deste artigo, pois é o vocábulo presente em meus diários de trabalho de 2014.

⁹ Utilizo o termo “célula” com significado análogo àquele empregado na Biologia: o de uma estrutura individual, com funcionamento próprio, mas que, em associação com outras células, cria um todo completamente novo.

¹⁰ Talvez *Árvore* tenha sido a última coreografia que eu tenha criado quase que totalmente sozinho. Desde 2014, todos os trabalhos que tenho elaborado acionam os(as) bailarinos(as) como intérpretes-criadores(as).



Figura 2 – *Pétala*. Fotografia de Yeshe Matos (2014).

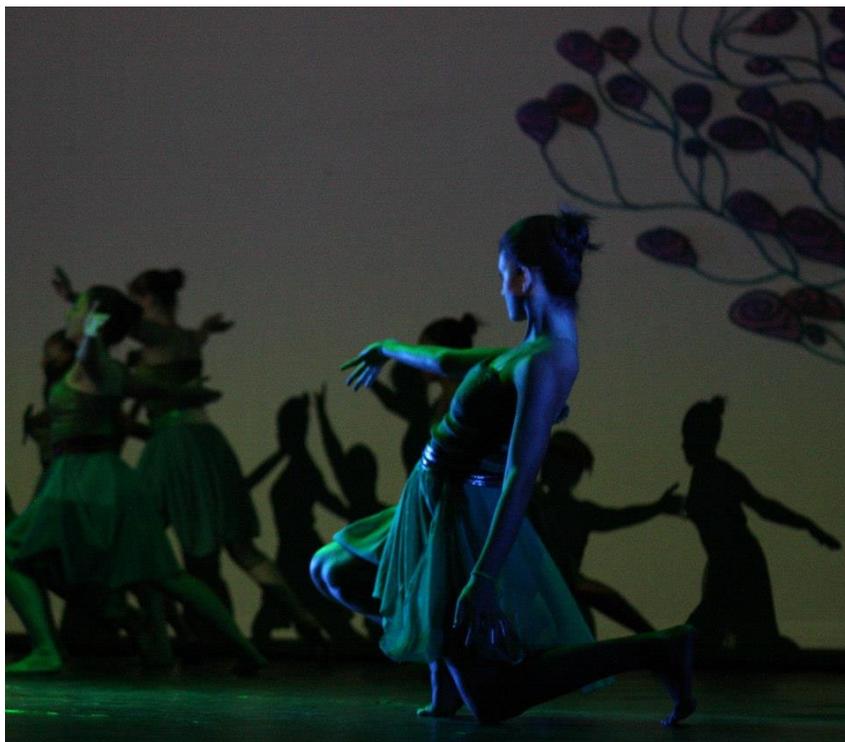


Figura 3 – *Árvore*. Fotografia de Yeshe Matos (2014).

O processo de criação coreográfica experimentado entre agosto e novembro de 2014 foi muito poderoso. Os(as) alunos(as)-bailarinos(as) entregaram-se ao projeto com extrema confiança, por vezes ausente até mesmo em artistas experientes. Considero as propostas coreográficas de *Pesadelo* e *Pétala* bastante ousadas no contexto de criação daqueles(as) bailarinos(as); não porque eram tecnicamente difíceis ou extremamente elaboradas, mas justamente por terem envolvido mais do que mera propriedade técnica para a execução dos movimentos: requeriam que os(as) bailarinos(as) trouxessem para o processo suas próprias questões, medos, conflitos, desejos, dúvidas e incertezas, utilizando tudo isso como material criativo. Além disso, as coreografias resultantes eram essencialmente coletivas: havia poucos momentos de destaque individual. Sendo assim, considero que as duas maiores conquistas dos(as) bailarinos(as) a partir do trabalho desenvolvido ao longo do segundo semestre de 2014, particularmente no que diz respeito à criação das duas coreografias citadas, foram (1) a descoberta da autonomia na criação e na execução das coreografias, ou seja, a revelação da dimensão do(a) intérprete-criador(a)¹¹, e (2) o estabelecimento de uma dinâmica inventiva calcada na coletividade.

É possível afirmar que a segunda conquista enumerada está atrelada à “construção da identidade coletiva de um grupo”, meta da educação não formal listada por Gohn (2006, p. 30). Ainda, entendo que todo o processo que culminou na primeira conquista elencada por mim no parágrafo anterior relaciona-se a um ponto específico apresentado pela autora ao discutir os resultados da educação não formal esperados em jovens:

Quando presente em programas com crianças ou jovens adolescentes a educação não-formal resgata o sentimento de valorização de si próprio (o que a mídia e os manuais de autoajuda denominam, simplificada, como a autoestima); ou seja dá condições aos indivíduos para desenvolverem sentimentos de autovalorização, de rejeição dos preconceitos que lhes são dirigidos, o desejo de lutarem para ser reconhecidos como iguais (enquanto seres humanos), dentro de suas diferenças (raciais, étnicas, religiosas, culturais, etc.) (GOHN, 2006, p. 30-31).

Acredito que a proposta de trazer os seus medos, conflitos, desejos, dúvidas e incertezas para o processo criativo foi muito importante para os(as) bailarinos(as), pois deu a eles(as) as condições (indicadas por Gohn) para desenvolverem seus sentimentos de autovalorização, de rejeição de preconceitos, de empoderamento e de valorização de suas diferenças.

Gohn nos aponta ainda que, nos processos de educação não formal, “os indivíduos adquirem conhecimento de sua própria prática” (GOHN, 2006, p. 31). Entendo que essa ideia se relaciona à capacidade de ação dos indivíduos, sem necessidade de “autorização” ou “licença”. Extrapolando para a experiência vivenciada na criação das coreografias citadas, adquirir “conhecimento de sua própria

¹¹ A partir da década de 1980, estabeleceu-se na dança contemporânea a figura do intérprete-criador. Com a diluição da hierarquia coreógrafo-bailarino, emergiu um intérprete mais propositivo, não apenas executor, mas que dialoga com a construção cênica nos mais diversos níveis, interferindo diretamente no processo criativo, transformando-se em co-autor da obra (FERREIRA, 2012).

prática” implicaria engajar-se como “criador(a)”, não somente “executor(a)”, o que coincide, ao meu ver, com a dimensão do intérprete-criador(a).

Através de minha experiência de trabalho em 2013 e 2014, compreendi que as atividades do grupo estavam orientadas exclusivamente (1) para esporádicas apresentações solicitadas pelos(as) patrocinadores(as) e (2) para a criação de coreografias a serem apresentadas no espetáculo final do projeto social Espaço Cultural ADAV. Portanto, havia no coletivo um grande potencial artístico que estava sendo suprimido pela sua função social. Ainda, o papel social do grupo era exercido de forma limitada, uma vez que havia poucas oportunidades de compartilhamento dos resultados do trabalho com a comunidade de Ibirité. Tal diagnóstico me motivou a tecer as reflexões a seguir.

Em meu relatório final de 2014 – entregue à equipe de coordenação do projeto Espaço Cultural ADAV –, fiz uma série de apontamentos que eu acreditava ser fundamentais para que o Grupo Experimental de Dança se consolidasse como um grupo jovem de caráter profissionalizante¹². Indiquei que considerava a estrutura organizacional do grupo falha, pois apenas um profissional acumulava um volume imenso de trabalho (dirigia, ministrava aulas, criava coreografias, geria), e isso gerava problemas. Propus que, para 2015, a nova estrutura fosse formada por um(a) diretor(a), um(a) professor(a) de técnica de dança clássica e um(a) professor(a) de prática de dança contemporânea¹³. Aliviado(a) da função de professor(a), o(a) diretor(a) poderia dedicar-se a organizar atividades e criar projetos a serem desenvolvidos pelo grupo. Inicialmente, o(a) diretor(a) ficaria responsável pela criação coreográfica, mas recomendei fortemente que o grupo tivesse contato com diferentes coreógrafos(as). Ainda, aconselhei que professores(as) de outras práticas de dança (além da técnica clássica e de práticas de dança contemporânea) trabalhassem eventualmente com o grupo¹⁴. No que se refere à carga horária dos profissionais, sugeri que fosse aumentada para abarcar as indicações feitas anteriormente.

Os levantamentos feitos por mim em meu relatório revelam um desejo de construção de metodologias de trabalho para o grupo, de modo a potencializar sua experiência e, assim, os resultados alcançados. De fato, Gohn (2006) discute que uma das lacunas dos processos de educação não formal diz respeito à sistematização e construção de metodologias que permitam acompanhar e avaliar o processo. A autora reconhece que na educação formal e informal a construção das metodologias está relacionada à reprodução de objetivos pré-estabelecidos, de um modo ou de outro: seja por meio da reprodução de modelos legalmente instituídos, seja pela reprodução de saberes de um grupo social, espontaneamente ou hereditariamente.

¹² Nos meus diários e relatórios, frequentemente utilizei o termo “profissionalizante” para caracterizar o Grupo Jovem de Dança. O que eu tentava nomear com esse termo era o caráter híbrido do grupo: ao mesmo tempo em que criava obras artísticas que pudessem participar do mercado da dança (o que o enquadraria como um grupo profissional), também se tratava de um espaço de formação em dança (o que o aproximava de um contexto educacional, de “profissionalização”). Entendo que ao utilizar “profissionalizante”, mais do que ressaltar o caráter de profissionalização do GJD, eu pretendia demarcar que aquele era um contexto profissional E de profissionalização.

¹³ A escolha da técnica clássica e das práticas de dança contemporânea baseia-se na própria trajetória do grupo. Desde sua fundação, os(as) bailarinos(as) sempre tiveram aulas de balé clássico, técnica de Graham e práticas de dança contemporânea influenciadas por outros métodos e técnicas de dança moderna estadunidense e europeia. Logo, pareceu-me coerente investir na continuidade desse trabalho.

¹⁴ Talvez eu já reconhecesse que as referências do grupo eram excessivamente etnocêntricas e, ao sugerir a experiência com outras práticas de dança, tentei construir estratégias de decolonização de nossos modelos.

Já na educação não formal, ela entende que não há metodologias a priori, mas que elas são construídas durante o processo e são altamente temporárias. Há elevado grau de provisoriedade, pois “o dinamismo, a mudança, o movimento da realidade segundo o desenrolar dos acontecimentos, são as marcas que singularizam a educação não formal.” (GOHN, 2006, p. 32). Nos processos de educação não formal, as metodologias não são tão rígidas quanto aquelas empregadas frequentemente nos modos formais de educação. O fato de não estarem submetidos a legislações educacionais estatais permite que os modos não formais de educação reestruturem constantemente suas metodologias em função das necessidades do grupo, o que as torna mais provisórias¹⁵. Uma vez que o coletivo se envolve no processo por conta de uma intencionalidade comum, orienta suas práticas por caminhos, objetivos e metas que, embora possuam alto grau de efemeridade, são de algum modo desenvolvidos e codificados.

2015 – Reestruturar e avançar

Em 2015, o Espaço Cultural ADAV decidiu investir em um projeto mais audacioso para o GJD, e ele foi reestruturado, objetivando perseguir de maneira mais eficaz esse desejo.

A partir de 2015, tornei-me oficialmente diretor do Grupo de Dança da ADAV. Para a função de professor, escolhi o bailarino Davi Lopes Mero, do antigo Ballet Jovem da Fundação Clóvis Salgado (Belo Horizonte – MG)¹⁶. Ele seria responsável pelas aulas regulares do grupo, abordando as técnicas de dança clássica e as práticas de dança contemporânea. Além das aulas, Mero poderia assumir os ensaios do grupo, fazendo correções, alterando coreografias, selecionando elencos e desempenhando outras funções designadas por mim.

Em meu relatório mensal de março de 2015, como parte de uma estratégia de planejamento que orientaria as atividades do grupo a partir de então, defini uma série de objetivos como diretor: (1) construir continuamente a estrutura organizacional do GJD; (2) clarear as características que delineiam a linguagem singular (em constante processo de cunhagem) do grupo; (3) promover uma radical ampliação nas fronteiras de conhecimento dos(as) integrantes do grupo; (4) estruturar financeiramente o grupo, viabilizando a remuneração dos(as) profissionais envolvidos(as); (5) ampliar o território de abrangência das atividades, conquistando projeção internacional; (6) firmar novas parcerias com outros grupos artísticos, artistas independentes, patrocinadores(as) e demais incentivadores(as); (7) criar obras artísticas independentes do espetáculo anual da ADAV; e (8) gerar atividades de caráter formativo ministradas pelos(as) bailarinos(as) integrantes do grupo.

Entre março e julho de 2015, desenvolvi, em parceria com Mero, o projeto “PERFORMANCES – Recortes coreográficos de um ateliê criativo em dança”, com-

¹⁵ Quem já foi ou é professor(a), universitário(a) ou não, sabe como são os processos de aprovação de um plano de ensino: ele é elaborado pelo(a) docente, enviado para um colegiado que irá aprová-lo (ou não), para que então fique arquivado caso algum cidadão interessado ou instância superior o solicite. Nos processos de educação não formal, não há esse trâmite: as metodologias podem ser alteradas diariamente - sem necessidade de aprovação de instâncias formais - se essa for a necessidade do grupo, o que as tornam bem mais provisórias.

¹⁶ Atualmente Ballet Jovem Minas Gerais. Davi dança na Curitiba Cia. de Dança.

posto por uma série de coreografias criadas pelos(as) próprios(as) bailarinos(as) do grupo, sob a supervisão de Mero, em um ateliê coreográfico desenvolvido ao longo do semestre. Todas as propostas partiram do desejo exercido e defendido pelos(as) próprios(as) bailarinos(as). Acredito que esse trabalho – no qual tentamos abarcar as diversas etapas processuais da criação coreográfica – foi fundamental, uma vez que colocou os(as) bailarinos(as) ora no lugar de intérpretes, executores das propostas coreográficas, ora no de coreógrafos(as), propositores(as) de um caminho coreográfico.

Em complemento às ações descritas, implementei, a partir de outubro de 2015, o projeto “Workshops Temáticos - Conversações em Artes”. Identifiquei que o conhecimento dos(as) bailarinos(as) sobre outros aspectos do seu ofício – história da dança, dança e políticas públicas, dança e sociologia, pedagogia da dança, entre outros – era, em geral, escasso ou inexistente. Como artista e pesquisador em artes, entendo que filosofar, pensar, criar conceitos também são práticas artísticas, tão criativas quanto criar coreografias¹⁷. Ao longo dos trabalhos do Grupo de Dança da ADAV em 2015, percebi que a produção artística do grupo se aprimorou gradativamente, apresentando-se cada vez mais sofisticada. Compreendo que, se por um lado tal sofisticação devia-se ao enriquecimento do arcabouço técnico dos(as) bailarinos(as) – o que refletia na melhoria da qualidade de execução das coreografias, por exemplo –, por outro ocorreu devido, em grande parte, à participação dos(as) bailarinos(as) nos workshops.

Ainda em outubro de 2015, o Grupo de Dança da ADAV foi contemplado com R\$ 40 mil pelo Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais 2015 (FEC-2015), para desenvolver, em 2016, o projeto “Grupo Jovem de Dança Em Trânsito”, que visava à criação de um espetáculo de dança executado pelos(as) jovens bailarinos(as) do Grupo Jovem de Dança. O espetáculo Em Trânsito (Figura 4) estreou em Ibirité em outubro de 2016, cumpriu apresentações em Belo Horizonte no mesmo mês, e é composto por quatro peças criadas por bailarinos(as) belo-horizontinos(as) que trabalharam com o GJD ao longo de 2015¹⁸. Essa foi a primeira vez na história do GJD que um projeto de patrocínio foi aprovado para investimentos exclusivos em atividades do grupo, o que veio ao encontro de alguns dos meus objetivos como diretor, traçados anteriormente.

¹⁷ Lembremos do que nos fala o filósofo francês Gilles Deleuze, que afirma que lhe parece certo que o filósofo não é alguém que contempla ou reflete, mas alguém que cria conceitos, os quais “não nascem prontos, não andam pelo céu, não são estrelas, não são contemplados. É preciso criá-los, fabricá-los” (DELEUZE, 1988, p. 33). Para Deleuze, o filósofo fabrica conceitos, expondo-os, escancarando-os e tais conceitos não estão separados dos problemas de que tratam. Penso que a criação artística se assemelha à concepção de criação filosófica de Deleuze: criar obras de arte talvez seja dançar entre problemas e conceitos. Então não pode haver o que é da teoria e o que é da prática.

¹⁸ Além de mim, Caroline Rodrigues, bailarina da Companhia Jovem de Dança de Jundiá (SP), Dalton Walisson, bailarino do Grupo Primeiro Ato (Belo Horizonte – MG) e Ludmilla Ferrara, bailarina da Companhia Mário Nascimento (Belo Horizonte – MG).



Figura 4 - "Em Trânsito". Fotografia de Marco Aurélio Prates (2016).

Considerações Finais

A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. (DELEUZE, 1998, p. 10).

Seria estúpido, se concordarmos com Deleuze, refletir acerca do que estava se tornando o Grupo Jovem de Dança de ADAV¹⁹ em 2016. A ideia de que nos tornamos algo remete a um ideal distante e inalcançável, haja vista que no caminho da formação artística nos transformamos diariamente, a exemplo do que nos aponta Gohn (2006) em suas discussões acerca dos procedimentos metodológicos da educação não formal, altamente provisórios. Ora, se a transformação é contínua, talvez a questão mais pertinente não seja “o que o GJD estava se tornando?”, mas, sim, “quais transformações o GJD vinha vivenciando?”.

Entre os anos de 2013 e 2015, o GJD experimentou significativas transformações: afirmou-se como um grupo artístico jovem de caráter profissionalizante, estruturando-se organizacionalmente como tal, e conquistou sua primeira fonte de financiamento independente. Além disso, os(as) integrantes do coletivo sintonizaram-se quanto aos seus princípios estéticos e éticos; então, em 2016, não seria impreciso dizer que estávamos vibrando em uma mesma frequência, conscientes do devido valor de nosso capital social (BOURDIEU, 1985, 1980).

¹⁹ Em abril de 2016, o grupo resolveu denominar-se Grupo Jovem de Dança da ADAV ao invés de Grupo de Dança da ADAV. A partir de novembro do mesmo ano, o grupo passou a denominar-se somente Grupo Jovem de Dança.

Entendo que, como agente mediador do processo não formal de educação vivenciado no GJD, também estava me “formando”. Penso que, na educação não formal, o “eu”, o indivíduo que vivencia, também é “educador(a) de si mesmo” e agente do processo de construção do (seu próprio) saber. Parece-me que na educação não formal, o desenvolvimento do saber requer o encontro com o(a) outro(a), isto é, ele se dá a partir da fricção entre a própria experiência e a experiência do(a) outro(a). Tanto na educação formal quanto na informal, há uma predominância de instâncias detentoras do conhecimento, que transmitem, cada uma à sua maneira e por metodologias distintas, o saber. Já na educação não formal, as vias de compartilhamento do conhecimento não são tão determinantes para o processo de aprendizagem.

Portanto, concluo que a experiência não formal de educação em dança vivenciada no GJD pelos(as) bailarinos(as) e por mim contribuiu para ampliar nossa experiência formal a partir de três perspectivas: (1) deu condições para o desenvolvimento de cidadãos(ãs) conscientes de seu papel social, isto é, sujeitos engajados, capazes de identificar problemas em seus contextos sociais e intervir neles; (2) valorizou a experiência coletiva e as diferenças entre sujeitos envolvidos no processo; e (3) viabilizou outras dinâmicas de construção do conhecimento, tais como as diversas práticas de criação, distintas da transmissão e reprodução de conteúdos.

Contudo, nossa caminhada não terminou em 2016, quando vivenciamos o processo criativo que culminou no espetáculo *Em Trânsito*²⁰. Este foi um processo muito instigante, mas ao mesmo tempo muito duro. Encontramos muitas dificuldades no âmbito institucional. A partir de 2016, o Espaço Cultural ADAV passou a não ver com bons olhos a presença de um grupo jovem de dança na instituição, pois acreditava que o GJD ocupava o espaço de oficinas que poderiam atender a um maior número de crianças, gerando indicadores que agradariam os patrocinadores e os políticos (bem como seus assessores e cabos eleitorais) envolvidos no projeto, sempre bastante preocupados com sua reeleição. Assim, fomos cerceados durante todo o processo: meu salário foi cortado, profissionais envolvidos na criação de *Em Trânsito* foram demitidos, éramos severamente criticados por vários(as) membros da equipe do projeto e recebemos pouco apoio institucional. A situação tornou-se insustentável após a estreia de *Em Trânsito* em outubro de 2016, e o GJD decidiu romper os laços com o Espaço Cultural ADAV, seguindo de forma independente. Atualmente – sob a direção de Maria Virgínia Franco, que tem se empenhado para dar continuidade às atividades –, o grupo encontra dificuldades para se manter financeiramente e desenvolver atividades contínuas, contando com apenas quatro bailarinas em seu quadro. Talvez este artigo esteja, de fato, bastante centrado nos êxitos alcançados pelo GJD entre 2013 e 2015. De algum modo, o tom exitoso é proposital. Pode ser que nos próximos meses o GJD não exista mais, e acredito ser necessário contar a história de êxito dos corpos que construíram sua trajetória. Acredito ser preciso narrar nossos sucessos, para que não sejamos apagados na fatalidade de nossos fracassos.

²⁰ Tal processo gerou um grande volume de dados autoetnográficos. Sua discussão foge ao escopo deste artigo, sendo mais oportuna a escrita de um trabalho específico sobre esse recorte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANTIPOFF, Cecília Andrade. **Uma proposta original na educação de bem-dotados:** ADAV – Associação Milton Campos Para o Desenvolvimento e Assistência a Vocações de Bem-dotados em sua primeira década de funcionamento: 1973 – 1983. Belo Horizonte, 2010. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Le capital social: notes provisoires. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 31, p. 2-3, Janeiro 1980. DOI: <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: RICHARDSON, John. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Nova Iorque: Greenwood, 1985, p. 241-258. Disponível em: <http://www.socialcapitalgateway.org/sites/socialcapitalgateway.org/files/data/paper/2016/10/18/rbasics-bourdieu1986-theformsofcapital.pdf>. Acesso em: 30 Set. 2019.

BRASIL. Cidades: Apresenta informações sobre todos os municípios do Brasil. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=312980>. Acesso em: 9 Mai. 2019.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Resolução n. 1, de 17 de junho de 2004. **Diário Oficial da União**. Brasília, 22 de junho de 2004.

BRASIL. LEI n. 11645, de 10 de março de 2008. **Diário Oficial da União. Brasília**, 11 de março de 2008.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze: entrevista [1988 – 1989]**. Paris: Éditions Montparnasse. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em: 30 Set. 2019.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

ESPAÇO CULTURAL ADAV. O projeto. **Espaço Cultural ADAV**. Disponível em: <https://adav.org.br/o-projeto/>. Acesso em: 30 Set. 2019.

FERREIRA, Alexandre. Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA, II. 2012. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2012. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2012-3.pdf>. Acesso em: 13 Out. 2018.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**. Tradução Helena Mello, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>

GOHN, Maria Glória. Educação Não Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos. **Investigar em Educação**, Porto, v. II, n. 1, p. 35-50, 2014. Disponível em: <http://pages.ie.uminho.pt/in-ved/index.php/ie/article/viewFile/4/4>. Acesso em: 30 Set. 2019.

GOHN, Maria Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 27-38, jan/mar 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-40362006000100003>

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality. **Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**, Merced, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>. Acesso em: 30 Set. 2019.

GUENTHER, Zenita Cunha. Helena Antipoff e a sua preocupação com os bem-dotados. In: GUENTHER, Zenita Cunha; et al. **Dez anos em prol do bem-dotado**. Belo Horizonte: Associação Milton Campos, ADAV, Imprensa Oficial, 1984.

KUBO, Olga Mitsue; BOTOMÉ, Sílvio Paulo. Ensino-aprendizagem: uma interação entre dois processos comportamentais. **Interação em Psicologia**, Curitiba, v. 5, 2001. DOI: <https://doi.org/10.5380/psi.v5i1.3321>

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e política do movimento. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARQUES, Joana Brás Varanda; FREITAS, Denise de. Fatores de caracterização da educação não formal: uma revisão da literatura. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 43, n. 4, p. 1087-1110, out/dez 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/s1517-9702201701151678>.

Recebido em 31/05/2010 - Aprovado em 19/09/2019

Como citar:

Barcellos, F. B. (2019). Sobre caminhos não formais de educação em dança: a experiência do Grupo Jovem de Dança entre 2013 e 2016. *OuvirOUver*, 15(2), 234-340. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48969>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Transitoriedades do corpo: gênero e sexualidade nas criações IN/Compatível e Tempostepegoquedelícia

LUCIANO CORREA TAVARES
SUZANE WEBER DA SILVA

■ 342

Luciano Correa Tavares é doutorando em Artes Cênicas e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Formado em Biblioteconomia pela UFRGS foi bolsista do Programa BRAMEX no curso de Ciencias de la Comunicación na Universidad Autónoma Metropolitana (Cidade do México). Tem experiência em organização da informação e desenvolvimento de metadados, atuando principalmente na editoração de artigos e organização de acervos pessoais. Atua como bailarino criador-intérprete na Eduardo Severino Cia. de Dança. É idealizador e organizador da mostra Masculinidades Negras na Dança. Áreas de interesse: masculinidades negras; memória, preservação e conservação de documentos; organização de acervos; processos de criação em dança, gênero, sexualidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9127242678571317>
<https://orcid.org/0000-0002-2808-7342>

Suzane Weber da Silva é professora associada do Departamento de Teatro e integra o Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Doutora em estudos e práticas das artes pela Université du Québec a Montreal (UQAM/CA). Atualmente realiza pós-doutorado na Coventry University (UK). Desenvolve pesquisa nos temas: processos de criação cênica; práticas corporais de teatro, dança, performance e improvisação; arquivos digitais em dança. Atriz e bailarina.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9969525838261265>
<https://orcid.org/0000-0001-7401-8690>

■ RESUMO

O artigo busca discutir, através da análise de dois espetáculos de dança contemporânea, questões de identidade de gênero, oposição feminino/masculino e sexualidade. A metodologia tem como inspiração a etnografia e ainda se utiliza de observação de registros em vídeo, observação participante e análise. O artigo vislumbra aspectos das relações de diferentes maneiras de representar o corpo em suas diversas subjetividades, tecendo conexões entre teoria e prática. A escrita é uma tentativa de compreender a complexidade dos binarismos, como homem e mulher, e pensar em que esferas eles e elas atuam performaticamente por meio de exemplos em criações em dança.

■ PALAVRAS-CHAVE

Dança, corpo, sexualidade, gênero, Eduardo Severino Cia. de Dança.

■ ABSTRACT

The article seeks to discuss, through analysis of two contemporary dance show, questions of gender identity, feminine/masculine opposition, and sexuality. Inspired by ethnography and still uses video observation, participant observation and content analysis, the methodology is made. The article catches a glimpse aspect of relationships in different ways of represent the body in its various subjectivities, creating connections between theory and practice. The writing is an attempt to understand the complexity of binarisms, as man and woman, and to think about what spheres he and she act performativity through examples in dance creation.

343 ■

■ KEYWORDS

Dance, body, sexuality, gender, Eduardo Severino Cia. de Dança.

Introdução

A construção de valores civilizatórios fortemente associados ao corpo¹ é resultado de transformações sociais que, em grande parte, podem ser identificadas no século XVIII, período considerado por Norbert Elias (1990) o berço do homem civilizado e moderno. Ao longo dos últimos séculos, esses valores, englobando questões de ordem política, econômica e cultural, acompanhados da revolução industrial no Ocidente, foram dando outros significados aos corpos de homens e de mulheres, implicando diretamente a “divisão sexual do trabalho” (LOURO, 2012). O corpo que “somos”, e não o que “temos”, é resultado da compreensão de um pensamento que concebe o corpo como uma dimensão atravessada por processos pedagógicos, e cuja apreensão dá-se tanto na escola quanto fora dela: na religião, na medicina, nas normas jurídicas, nas mídias, enfim, em inúmeros espaços de socialização em que circulamos em nosso cotidiano (GOELLNER, 2019). Nesse artigo, ao analisar aspectos de gênero em dois espetáculos, ancoramo-nos em referenciais teóricos e políticos que possibilitam desnaturalizá-los. Consequentemente, examinamos o quanto a gestualidade é construída de modo social e cultural, bem como as noções de feminilidade e masculinidade.

Nas últimas décadas, diferentes noções sobre as identidades e as práticas sexuais e de gênero vêm ganhando espaço na sociedade, e isso tem gerado múltiplos posicionamentos seja por parte da intelectualidade acadêmica, seja por parte dos movimentos sociais que têm vivenciado essas mudanças de paradigmas em novas formas de relacionamentos e estilos de vida, ou, em oposição, seja por parte dos setores conservadores que se sentem ameaçados por essas mudanças. Importantes pesquisadoras brasileiras no sul do Brasil, como Guacira Louro e Silvana Goellner, e, ainda mais recentemente, as publicações de Heloísa Buarque de Holanda indicam o quanto o debate sobre os estudos de gênero foram especialmente impulsionados – nos anos 1960 pelos movimentos feministas, pelos movimentos de gays, lésbicas e trans – e também acalorados frente a setores sociais conservadores. Heloísa Buarque de Holanda (2019) constata com pesar que os estudos de gênero nas universidades brasileiras são fortemente legitimados, em sua maioria, por bibliografias e referências anglo-americanas e europeias. No entanto, acreditamos que, de modo modesto, despontam pesquisas com debates atravessados por questões interseccionais que reconhecem a importância de autoras e autores latinos no bojo de uma perspectiva decolonial². Nesse sentido, destacamos aqui, neste artigo, o uso de autoras e autores pioneiros no sul do país nos estudos de gênero, tais como Guacira Lopes Louro³ (1999, 2012), Silvana Vilodre Goellner⁴ (1999, 2016) e Seffner e Picchetti (2018).

¹ Norbert Elias (1990) considera que grande parte das restrições ao corpo no Ocidente iniciam-se na sociedade de corte, que considera o berço da fábrica do homem civilizado e moderno. O conceito de civilidade nas sociedades de corte europeia marca o início da condenação dos exageros corporais até então valorizados na época.

² O pensamento decolonial decorre de autores latinos-americanos, destaca-se Walter Dignolo que, entre outros objetivos, busca evidenciar e garantir a pluralidade cultural e a relação intercultural de maneira desierarquizada. Nesse artigo, influenciados por essa perspectiva, achamos importante destacar a produção local e nacional no que tange aos estudos de gênero.

³ Guacira Lopes Louro, pesquisadora na Faculdade de Educação da UFRGS, fundou em 1990 o grupo de pesquisa GEERGE (Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero), o qual coordenou até o ano 2000. Tem no currículo diversos livros publicados, assim como artigos e capítulos que em sua maioria tratam de questões de gênero, sexualidade e Estudos Queer.

No Brasil, vemos a proliferação de grupos de estudos, publicações especializadas, e algumas ações que buscaram a consolidação de espaços de debates e ações, como o Conselho Nacional de Direitos a Mulher (1985) e a Secretaria de Políticas das Mulheres no Governo Federal (2003). Em oposição a esses avanços, recentemente, vieram à tona nas mídias inúmeros acontecimentos que marcam um embate em torno de valores relacionados às questões de gênero. Entre eles, destaca-se a vinda da filósofa americana Judith Butler e o assédio e a agressão que ela sofreu no aeroporto de São Paulo em 2017. Tais acontecimentos refletem o quanto alguns setores da sociedade civil estão engajados em posicionamentos conservadores frente aos estudos de gênero, e explicitam atitudes que revelam o sexismo⁵ e a intolerância. A noção de “gênero” surgiu entre as feministas norte-americanas como uma rejeição ao determinismo biológico, em que os termos “sexo” e “diferença sexual” estavam implícitos ao gênero, além de serem termos que reforçavam o aspecto relacional dos juízos normativos de feminilidade (SCOTT, 1995). Homens e mulheres não podiam ser compreendidos separadamente; para compreender um, era preciso compreender o outro. A psicanálise de Lacan associada ao pós-estruturalismo contribuiu para essa nova visão das identidades de gênero ao afirmar que elas não estão presas ao biológico, mas sim à construção que se faz delas⁶.

Michel Foucault (1993) também contribuiu fortemente para a discussão dos gêneros ao associar o sexo e a sexualidade a formas de controle, de vigilância e de repressão que existiram de diferentes maneiras conforme cada época, as quais foram reguladas sob cuidados de instituições de poder. Desse modo, pode-se dizer que o que vivemos hoje a respeito do gênero e da sexualidade são indícios de que estamos presos a convencionais relações sociais, culturais e econômicas de poder. A arte, por sua vez, pode reforçar ou, em oposição, subverter e indagar esses modelos estabelecidos de gênero, reivindicando diferentes formas de ser e de estar no mundo. Muitos artistas têm se defrontado com situações pouco usuais quando se trata de expor o corpo em cena, dependendo do tipo de intervenção, performance ou apresentação, ganha caráter de subversivo, ofensivo por parte das instituições de poder e por certos setores da sociedade, a exemplo – para citar casos atuais de grande repercussão – da exposição “Queermuseu – Cartografias de Diferença⁷” (2017), da peça “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu⁸” (2017), de Renata

⁴ Silvana Vilodre Goellner pesquisadora na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS, desenvolve pesquisa com ênfase na história e gênero nos seguintes temas: corpo, gênero, história do corpo e da educação física e esportes, futebol e mulheres, documentação e informação e memória.

⁵ “[...] está diretamente ligado aos estudos feministas de gênero, que criticam a associação direta do sexo biológico ao gênero. Define-se como retaliação, preconceito, e/ou atitudes negativas dirigidas às mulheres, tendo como justificativa esse fato, ou seja, seu sexo físico e seu gênero correspondente. Apresenta uma relação de supremacia dos homens em relação às mulheres, colocando-as em um papel de submissão, inferiorizando o feminino em relação ao masculino.” (BOTTON, 2019, p. 666)

⁶ CONWAY, JILL K.; BOURQUE, Susan C. & SCOTT, Joan W. El concepto de género. México, UNAM/PUEG, 2003. Disponível em <http://portales.te.gob.mx/genero/sites/default/files/El%20concepto%20de%20g%C3%A9nero%20Conway%20Bourque%20y%20Scott_0.pdf> Acesso em: 21 mar. 2018.

⁷ Exposição realizada no Santander Cultural em Porto Alegre no ano de 2017 que foi cancelada por protestos nas “redes sociais em que maioria se queixava de que algumas das obras promoviam blasfêmia contra símbolos religiosos e também apologia à zoofilia e pedofilia”. (MENDONÇA, 2017, online).

⁸ Peça em que Jesus é interpretado por uma travesti. A peça foi cancelada em São Paulo por uma liminar judicial em que atendiam a um pedido vindo de congregações religiosas, políticas e pelo TFP (Tradição, Família e Propriedade). (LEMES, 2017).

Carvalho, e a performance “La Bête”, de Wagner Schwartz⁹ (2017). Ao atribuírem aspectos da performance a profusas ideologias relacionadas ao gênero e à sexualidade, em que a ideologia de gênero prevalece, suas derivações depreciativas fazem gerar o “pânico moral” (SEFFNER, 2016, p. 2). É em meio a esse contexto que se formam as subjetividades, visto que os sujeitos, em grande parte, constituem-se pelas influências externas.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é discutir essas questões de gênero no que tange às artes, em especial à dança contemporânea, e sua relação com noções de feminilidade e de masculinidade que implicam subjetividades que se desenvolvem e se insinuam em termos de performance. Para isso, dois espetáculos de dança contemporânea, idealizados pela Eduardo Severino Cia de Dança¹⁰, serão utilizados como exemplo: “IN/Compatível?” e “Tempostepegoquedelícia”. Destes, ressaltamos alguns aspectos teóricos relacionados aos temas de gênero e sexualidade, bem como as análises a partir do ponto de vista da observação participante e do Teatro Pós-dramático (LEHMANN, 2007), assim como a observação em vídeo das criações referidas.

Feminilidades e masculinidades: transformações do sujeito

A noção de sujeito é complexa e está presente em diversas áreas do conhecimento, como psicologia, sociologia, antropologia, educação, cultura, além dos estudos de gênero e de sexualidade (WEEKS, 1999), cada qual tendo seu aporte teórico conceitual. Essa noção de sujeito pode também aparecer na análise sintática textual (LUFT, 2002) e na psicanálise (CHEMAMA, 2002). Assim, aparece na linguagem, no inconsciente e no discurso, todos espelhados igualmente nas representatividades sociais. O interesse deste artigo é refletir sobre o sujeito construído e formado pelos contextos sócio-histórico-culturais, bem como seus gestos, que, diante dos meios de produção atuais, provocam, sugerem e oferecem novos questionamentos sobre feminilidade e masculinidade, sexualidade e identidade de gênero. As diversas tramas da sociedade, sejam políticas, midiáticas, culturais ou mercadológicas, tiveram papel determinante nesse enredo. Frente a esse contexto, Preciado (2008, p. 31-32) salienta:

Estamos frente a um tipo de capitalismo efervescente, psicotrópico e punk. Estas transformações recentes apontam para a articulação de um conjunto de novos dispositivos microprostéticos¹¹ de controle da subjetividade com novas plataformas técnicas biomoleculares e midiáticas (tradução nossa)¹².

⁹ Performance realizada no MAM/SP em que o artista estava nu no espaço e foi e cesurada acusada de pedofilia pelo motivo que uma criança interagiu como uma parte do corpo do performer.

¹⁰ Cia de dança sediada em Porto Alegre desde 2005 tem como núcleo Eduardo Severino e Luciano Tavares. Nos últimos anos tem participado em inúmeros eventos nacionais e internacionais tais como Circulação Funarte (2013), FIDET, Santiago do Chile (2012), residência artística no CICO – Centro de Investigação Coreográfica, Cidade do México/DF (2014), CultDance (2018). Ver Tavares (2017).

¹¹ Refere-se ao “gênero prostético [que] não se dá senão na materialidade dos corpos” (PRECIADO, 2002, p. 25), em contraponto com a performatividade linguístico-discursiva do gênero proposta por Butler (2003), como uma nova concepção de gênero.

¹² No original: Estamos frente a un nuevo tipo de capitalismo caliente, psicotrópico y punk. Estas transformaciones recientes apuntan hacia la articulación de un conjunto de nuevos dispositivos microprostéticos de control de la subjetividad con nuevas plataformas técnicas biomoleculares y mediáticas (PRECIADO, 2008, p. 31-32).

Os dispositivos referidos estão relacionados à nova economia-mundo¹³, podendo ser também “[...] a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade” (PRECIADO, 2008, p. 26) (tradução nossa)¹⁴. Nesse contexto, a noção de sujeito também está condicionada a relações de consumo e torna-se mais um item do capitalismo mundial dentre os quais estão os mercados destinados à comunidade gay ou à comunidade trans, a qual faz uso constante de hormônios para a manutenção do gênero escolhido. Essas relações com o mercado de consumo tornam-se, por sua vez, de certa forma, definidoras de certas identidades de gênero e sexo escolhidos pelos sujeitos para se firmarem socialmente enquanto tais.

Seguindo por essa lógica da relação entre corpo e mercado industrial, temos também a influência dos esteroides sintéticos, isto é, de um imenso aparato da indústria química para moldar/construir sujeitos a partir do uso proliferado de Lexomil, Special K, Viagra, “speed”, cristal, Prozac, “éxtasis”, “popper”, heroína, Omeprazol etc. O uso dessas substâncias provoca um sistema cíclico de excitação/frustração: quanto mais opções para consumir, mais o sujeito terá desejo por experimentar e, conseqüentemente, sentir-se-á frustrado diante de um desejo infinito que não consegue satisfazer. Preciado (2008) explica, ainda, que esses são produtos do regime pós-industrial, global e midiático (também chamado de era *fármacopornográfica*) ligado aos sistemas de governo biomolecular, os quais controlam a subjetividade sexual por meio de mecanismos produtores de “bens” comercializáveis.

Assim, a subjetividade sexual vai se construindo conforme essa percepção de ser humano torna-se explícita no processo de reconhecimento de um determinado gênero. Na visão de Preciado (2008, p. 33):

A sociedade contemporânea está habitada por subjetividades tóxico-pornográficas: subjetividades que se definem pela substância (ou substâncias) que domina seu metabolismo, pelas próteses cibernéticas através das que se tornam agentes, pelos tipos de desejos fármaco-pornográficos que orientam suas ações. Assim, falamos dos sujeitos Prozac, sujeitos cannabís, sujeitos cortisona, sujeitos silicone, sujeitos álcool, sujeitos ritalina, sujeitos heterovaginais, sujeitos dupla-penetração, sujeitos Viagra, etc (tradução nossa).¹⁵

Nesse caso, a autora compreende o controle das subjetividades relacionando os seres às suas ações, aos seus gestos, aos seus desejos que, por vezes, são compulsivos. Dessa forma, a produção de subjetividades pode ser criada em vários momentos e situações do cotidiano, uma vez que são inúmeras as possibilidades de interação com esses elementos de que dispomos ao nosso redor. “Vivemos na

¹³ Para ver mais detalhes, expressão utilizada por Immanuel Wallerstein em *Capitalismo e movimentos antissintético: uma análise do mundo*. Akal, Madrid, 2004.

¹⁴ No original: [...] “la gestión política y técnica del cuerpo, del sexo y de la sexualidad” (PRECIADO, 2008, p. 26).

¹⁵ No original: La sociedad contemporánea está habitada por subjetividades toxicopornográficas: subjetividades que se definen por la sustancia (o sustancias) que domina sus metabolismos, por las prótesis cibernéticas a través de las que se vuelven agentes, por los tipos de deseos farmacopornográficos que orientan sus acciones. Así hablaremos de los sujetos Prozac, sujetos cannabís, sujetos cocaína, sujetos alcohol, sujetos ritalina, sujetos cortisona, sujetos silicona, sujetos heterovaginales, sujetos doble penetración, sujetos Viagra, etc (PRECIADO, 2008, p. 33).

hipermodernidade punk: já não se trata de revelar a verdade oculta da natureza, mas é necessário explicitar os processos culturais, políticos, técnicos através dos quais o corpo como artefato adquire estatuto natural”¹⁶ (PRECIADO, 2008, p. 33) (tradução nossa).

Diante dessa cultura de controle das subjetividades, pode-se questionar o que é considerado “normal” ou “natural” em relação ao corpo. O que é considerado “normal” dentro de uma normatividade não é simplesmente imposto pela cultura, mas pelo discurso, pela própria linguagem, excedendo o determinismo cultural. Dito de outro modo, Louro (1999, p. 9) comenta que: “Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa norma passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada.”. Ou seja, dentro dessa “normalização” e “naturalização” do corpo, o que está fora desse padrão não é considerado “normal” e passa a ser uma pessoa desviante.

Nesse sentido, Preciado (2002, p. 22) continua:

A natureza humana é um efeito de tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza=heterossexualidade. O sistema heterossexual é um aparelho social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual (tradução nossa).¹⁷

Os marcadores de gênero do tipo “sou homem, sou mulher, isso é coisa de homem, isso é coisa de mulher” (SEFFNER, 2016, p. 64) são fortes indícios para a construção de masculinidades e feminilidades, já que podem auxiliar o sujeito em como ele se define enquanto sexualidade assumida. Inserida nessa perspectiva, Preciado (2002) ainda afirma que a diferença sexual é uma heteropartição do corpo em que não é possível simetria. Em outras palavras, os sistemas sociais estão voltados para a heteronormatividade¹⁸, e tudo aquilo que foge a esse padrão ganha o caráter de proibido, rejeitado, subversivo. Com isso, o pênis é concebido como o único “centro mecânico de produção do impulso sexual” (PRECIADO, 2002, p. 22), ideologia que pressupõe a valorização de algumas partes do corpo a fim de isolá-las e fazer delas significantes sexuais.

¹⁶ No original: Vivimos en la hipermodernidad punk: ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural (PRECIADO, 2008, p. 33).

¹⁷ No original: La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios, los discursos la ecuación naturaleza=heterossexualidad. El sistema heterossexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, tátil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual (PRECIADO, 2002, p. 22).

¹⁸ O conceito de heteronormatividade, cunhado em 1991 por Michael Warner, está associado ao conceito de heterossexualidade, que se sustenta na crença de que todos os sujeitos têm uma inclinação inata para eleger como objeto de desejo e parceiro de afetos alguém do sexo oposto, sendo esse um padrão da natureza. Dentro dessa perspectiva, a heterossexualidade é concebida como algo “natural”, universal e normal. Consequentemente, outras formas de sexualidade são compreendidas como antinaturais, peculiares e anormais. Na heteronormatividade, entende-se que todos, heterossexuais ou não, devem organizar sua vida socialmente conforme o modelo “supostamente coerente” da heterossexualidade. As pessoas com genitália masculina devem se comportar como machos, másculos; e as pessoas com a genitália feminina devem ser femininas, delicadas; ou seja, na heteronormatividade há uma linearidade entre sexo e gênero. (NOGUEIRA; COLLING, 2019).

Nessa mesma linha, Butler¹⁹ (2003) questiona o sistema de gênero, sexo e desejo que, por sua vez, constitui os sujeitos. Para a autora, a discussão sobre gênero e sexualidade vai além da ordem do binarismo biológico e passa pela transgressão. É questionável a concepção do gênero como signo culturalmente assumido pelo corpo sexuado, tendo em vista que não se pode pré-determinar as maneiras pelas quais um corpo assume e performa as referências culturais. Dentro dessa perspectiva, considerar o sistema binário um sistema limitado amplia a discussão e permite novos significados para corpos, sejam eles masculinos, femininos, nenhum ou em trânsito. Esses aspectos relativos a diferentes dimensões de representar o feminino e o masculino são diálogos e questões presentes nas criações “Tempstepegoquedelícia” (Figura 1) e “IN/Compatível? ²⁰” (Figura 2), que serão analisadas a seguir.



Figura 1. Zonas fronteiriças. Fotografia de Walter Fagundes

¹⁹ Butler e Preciado evidenciam como o discurso heterocentrado atua na produção de corpos-homem e corpos-mulher. Um dos alvos de suas reflexões é desmontar binarismos tais como natureza/cultura, homem/mulher, heterossexualidade/homossexualidade, etc. Neste artigo não vamos nos ater ao que elas diferem no que tange os estudos de gênero, mas como elas desconstroem a concepção heteronormativa.

²⁰ Em sua primeira formação apresentou a formação de três intérpretes/criadores: Luciano Tavares, Carol Peter e Eduardo Severino.



Figura 2. Seres mecanizados. Fotografia de Lu Mena Barreto.

Breves fruições sobre a cena

Uma marca que tem sido recorrente nas criações da Eduardo Severino Cia. de Dança é o humor, que se desdobra em doses de ironia, deboche e crítica. Esses aspetos são trabalhados de forma lúdica nas criações “IN/Compatível?” e “Tempos-tepegoquedelícia” de modo que pode repercutir na plateia na forma de risadas, deite, desconfortos, estranhamentos. O público vê em cena seres que, de certa forma, provocam reações ao estarem semivestidos em um espetáculo, vestidos com trajes que não lhes condizem em outro, ora valorizando o corpo e suas formas, ora explorando outras possibilidades de gênero e sexualidade em suas performatividades. Os intérpretes-criadores estão, na maior parte do tempo, em contato com o público por meio do olhar, como assinala Dantas (2012, [programa]) “O trabalho quer oferecer ao espectador a oportunidade de desfrutar da ambiguidade da carne, sem receio de ser pego em flagrante delito de voyeurismo”.

Na criação “IN/Compatível?” (Figura 3), apresenta-se um contexto como as relações humanas, homossexuais ou heterossexuais, são voláteis e padronizadas, o que provoca a mecanização de toda uma rede de relacionamentos. Por conta disso, há uma falta de entendimento – de compatibilidade – entre os sexos na peça. De acordo com Butler (2003, p. 25): “Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como uma interpretação cultural do sexo”. A autora salienta ainda que o sexo não deve ser compreendido como uma inscrição cultural definida pelo gênero, mas sim que tanto o gênero como o sexo

são produzidos e percebidos como “pré-discursivos, [...] anteriores à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (BUTLER, 2003, p. 25). Logo, as verdades consideradas absolutas caem por terra ao confrontarem-se com essa perspectiva abrangente, não determinista, não definitiva, não conservadora, que oferece a possibilidade de se acreditar na diversidade fluante de gênero.



Figura 3. Recriação: negociadores do amor. Fotografia de Cláudio Etges.

Essa peça coreográfica mostra, também, como as relações humanas tornam-se mecanizadas de maneira a jogar e a criar situações cênicas em que a repetição de movimentos e gestos são explícitas. Em cena, desdobram-se seres robotizados, eletrônicos, pasteurizados, os quais não se suportam após longos períodos de convívio cotidiano propostos pela dramaturgia. Os personagens dessa criação não se limitam ao relacionamento com os opostos (homem ou mulher): permitem-se relacionar entre homens e até mesmo entre homem-mulher-homem. Assim, tornam-se seres negociadores do amor, indistintamente ao gênero a que pertencem, mas ligados aos acontecimentos cênicos, aos jogos entre um casal de homens, um casal homem e mulher e um triângulo amoroso.

“Tempostepegoquedelícia” tem como tema central as questões de gênero. A criação expõe uma importante questão do mundo contemporâneo: a dubiedade comportamental, o questionamento das fronteiras entre masculino e feminino – onde elas se atravessam? Em que ponto se pode perceber este limiar? (Figura 4).



Figura 4. Sexualidades transitórias. Fotografia de Walter Fagundes.

Nesse trabalho, foi proposto aos dois intérpretes-criadores que invertessem os papéis de gênero tradicionais para sentir, vivenciar e imaginar a experiência do sexo oposto. Nesse sentido, os bailarinos-criadores estudaram determinados tipos de gesto e de movimento ligados à feminilidade e à masculinidade e o modo como estes poderiam ser operados dentro de um universo andrógino. Assim, o desempenho de papéis sexuais misturados evidenciou a performance de gênero à medida que o questionava. Ao promover-se, por exemplo, a troca de características e de comportamentos com a inversão de trajes, chegou-se ao ponto em que os personagens não eram distinguidos pelo que representavam, mas, sim, pelo contexto. Ou seja, seus trejeitos e a apresentação por meio de figurinos mascaravam o sexo biológico, e sua exibição performativa era a de sujeitos sem distinção de gênero.

Do autoapagamento dos significados à gravitação do olhar

Utilizando a análise de conteúdo das criações citadas, identificamos alguns aspectos de que Lehmann (2007) trata no âmbito do teatro pós-dramático, o qual discute um ponto chave para se compreender as criações: a eliminação da síntese. Segundo o autor, a eliminação da síntese encontra-se no campo dos signos teatrais, que abrangem várias dimensões de significação, tanto as inteligíveis quanto as inapreensíveis. Em outras palavras, reconhecemos facilmente os signos que fazem sentido; os que não fazem tornam-se, ao fim, elementos de indefinição. Para isso, Lehmann (2007) propõe uma “orientação do olhar”. Dito de outra forma, o autor propõe abrir-se para as diversas possibilidades dos vários graus de compreensão, seja daquilo que é apreensível, seja do que é inapreensível.

Não se trata aqui de discutir até que ponto a teoria do uso dos signos na modernidade se distanciou dessa maneira de pensar na medida em que dissolveu a relação da ideia “estética” pensada por Kant com conceitos reacionais. É suficiente que se deva conceder aos signos teatrais [dancísticos] a possibilidade de atuar justamente por meio da eliminação da significação. [...] Assim, a presente tentativa de descrição está ligada à semiótica teatral e, ao mesmo tempo, procura ultrapassá-la, uma vez que se concentra nas figurações do autoapagamento do significado. (LEHMANN, 2007, p. 138)

Entendemos que a eliminação da síntese relaciona-se diretamente com a eliminação de significados literais ou explícitos. Com isso, o signo, por mais abstrato que seja, pode significar qualquer coisa, uma vez que os seres humanos, em geral, têm a tendência de atribuir significados aos objetos do mundo – independentemente de terem ou não sentido, pois o que interessa é a cadeia semiótica a refazer-se constantemente.

As criações “IN/Compatível?” e “Tempostepegoquedelícia”, sob o ponto de vista de Lehmann (2007), podem encontrar similaridades no que tange à eliminação da síntese, já que a dança contemporânea de modo recorrente não dispõe de narrativas lineares. Ou seja, grande parte das criações em dança contemporânea, como as utilizadas neste estudo, não conta uma história com início, meio e fim, mas aposta nas subjetividades dos espectadores para a construção de sentido. Por vezes, esse aspecto subjetivo acaba distanciando parte do público, sobretudo aqueles indivíduos que desejam encontrar significados mais diretos ou literais e que perdem, assim, o desafio de se deixar levar pelas sensações promovidas pela experiência. Isso vem ao encontro do que Louppe (2012, p. 32) comenta em relação à dança contemporânea, dado que ela está “[...] longe de narratividade que se contataria em dispensar um referente, sendo o sentido, antes de mais nada, esse objetivo não nomeado que a dança interroga sem descrever”.

Por isso, independentemente da leitura realizada pelos espectadores, é importante ressaltar no que eles podem ser afetados pelos espetáculos. O aspecto da recepção é importante, especialmente acerca da desconstrução de gênero proposta pelas criações. Nesse sentido, as criações analisadas aproximam-se em termos ideológicos, já que revelam problemas (como a incompatibilidade nas relações humanas em “IN/Compatível”, e as fronteiras do feminino e do masculino em “Tempostepegoquedelícia”) por meio de gesticulações, movimentos e sonoridades da voz sem a pretensão, na maioria das vezes, de terem um significado literal. Nesse contexto, Butler (2003, p. 21) faz questionamentos sobre a especificidade do feminino em relação ao masculino, sobre as práticas culturais de dominação e reflete que:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva e que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto

constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade.

A partir disso, tanto “IN/Compatível?” quanto “Tempostepegoquedelícia” propõem um olhar diferenciado para seus argumentos cênicos. Ou seja: de um lado, a mecanização das relações humanas é expressa de modo crítico e humorado; de outro, as questões de “[...] gênero e sexualidade se propõem a desbotar as encarnações do feminino e do masculino, misturando marcadores de gênero e levando à cena sexualidades provisórias” (DANTAS, 2012). Assim, as criações não se atentam somente aos movimentos, mas a todo o corpo, no sentido de expressar a arte da dança na sua cadeia subjetiva e complexa. Isso significa questionar, refletir, promover humor e ironizar a partir de uma corrente de movimentos e gestos que são, por vezes, corriqueiros e habituais, mas que estabelecem uma performance em cena (cantar, caminhar, tirar e colocar a roupa).

Na criação “Tempostepegoquedelícia”, não havia interesse em representar personagens, mas sim de trocar papéis de gênero em que ambos apresentavam características básicas, em um misto de dubiedades, sensualidades e malícias. Os ombros expressavam movimentações sensuais: ondulações, movimentos circulares, deixando-os comandarem as linhas e direções espaciais. Os falos plásticos que os personagens usam em cena, como mostra a Figura 4, são acessórios de destaque e de surpresa, que buscam confundir as fronteiras de gênero e promover um certo humor. As sensualidades também se expressavam por meio do toque das mãos no corpo – às vezes nos quadris; outras, na cintura, na nuca, na cabeça, no pescoço – e da nudez das pernas. O toque de malícia ficava por conta do olhar que, acompanhado dos movimentos sinuosos, ganhava intensidades e intencionalidades marcantes, uma vez que ora o bailarino e a bailarina olhavam para o público, ora para si mesmos. Havia sempre um jogo de olhares com os espectadores. O processo de comunicação no espetáculo aqui abordado fez-se através de um diálogo indireto, ou seja, da troca de olhares, de energias, de afetações – o que, a partir desse viés, é chamado de empatia cinestésica, situação em que as percepções ficam aguçadas para responder aos estímulos que vêm de fora. Como explica Godard (2003, p. 24-25),

[...] a distância subjetiva que separa o observador do dançarino pode variar, [...] provocando um certo efeito de “transporte”. Transportado pela dança, tendo perdido o seu próprio peso, o espectador se torna, em parte, o peso do outro. [...] Quando, pelo transporte, o olhar é restringido em menor intensidade pelo peso, ele viaja diferentemente. É o que podemos chamar de empatia cinestésica ou contágio gravitacional.

Nesse caso, os agentes da cena relacionam-se com seus observadores, os espectadores, num diálogo e num contágio gravitacional. Tal fato pode levar a pensar que a dança contemporânea é uma das artes nas quais os aspectos da performance (LEHMANN, 2007) fazem-se presentes por meio da dramaturgia corporal, de gestos e de movimentos, sem a necessidade de haver texto. O processo de criação

desse espetáculo (“Tempostepegoquedelícia”) passou pela noção de incerteza para a realização de determinadas cenas, já que, para não passar a ideia de mentira ou de uma mera representação, os intérpretes deveriam vivenciar aquele instante, atuar, buscando a cada vez o frescor do momento, o ato teatral em nível de presença: desde o som das vozes até a nudez total e a proximidade física. Esse misto de realidade e ficção permeou todo o espetáculo, pois “o teatro [a dança] se dá como uma prática ao mesmo tempo totalmente significativa e totalmente real. Todos os signos do teatro [da dança] são ao mesmo tempo coisas fisicamente reais [...]” (LEHMANN, 2007, p. 166). Nisto os atributos de masculinidade e a feminilidade tornaram-se mais evidentes e muitas vezes se mesclaram à medida que os bailarinos valiam-se de certos marcadores de gênero que, ao mesmo tempo que marcavam suas identidades, borravam essas identidades pelo tipo de roupas que vestiam.

Por outro lado, não se pode dizer o mesmo de “IN/Compatível?”, pois os gestos e os movimentos, assim como as situações performativas, aconteceram de modo a representar aquele outro universo, um universo mecanizado, robotizado, fragmentado, artificial. Com isso, em um dado momento é possível ver nitidamente as hierarquias de gênero do homem sobre a mulher, das relações de poder e opressão: quando eles comem pizza, ela come alface, como se fosse para ela manter a dieta e seguir o ideal de corpo perfeito. Nesse contexto, a dramaturgia visual em “IN/Compatível” foi idealizada a partir das subjetividades corporais em que o figurino e os objetos usados em cena contribuíram para evidenciar esses corpos.

De modo geral, pode-se dizer que o corpo dos bailarinos comporta-se de maneira distinta em cada uma das criações, pois os estados de presença cênica no decorrer das criações atingem proporções que somente a experiência daquele momento pode mostrar. Essa corporeidade de que fala Lehmann está, em certa medida, mais na visualidade e na percepção da pele do que na linguagem escrita, já que essa autossuficiência “[...] é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença’ aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora” (LEHMANN, 2007, p. 154). Assim, a formação dessas criações e da atmosfera coreográfica materializou-se por meio de redes complexas de pensamentos. Afinal, o envolvimento de todos os bailarinos, técnicos, produtores e espectadores, cada qual em seu microuniverso, rendeu boas produções.

Considerações finais

As descrições do fazer prático de “IN/Compatível?” e “Tempostepegoquedelícia” impulsionaram uma escrita criativa ao relacionar as criações a autores que tratam de gênero e sexualidade, como Seffner (2016), Louro (1999, 2012), Butler (2003) e Preciado (2002, 2008). O estudo das teorias sobre gênero e sexualidade evidenciou a fragilidade e a transitoriedade dos gestos que formam o ser humano nos seus estados performáticos. A atenção para o caráter ideológico e discursivo do determinismo, seja biológico ou cultural, que impõe o binarismo de gênero abriu discussão para o campo do contestável, ao considerar que inexistem verdades absolutas quanto à decorrência política entre sexo, gênero e desejo (BUTLER, 2003).

Os questionamentos do que significa ser homem e ser mulher na contemporaneidade, embasados nos trabalhos de Butler (2003) e Preciado (2002, 2008),

trouxeram para a discussão a noção de que um sujeito é formado pelas tramas sócio-histórico-culturais, que o constituem de forma híbrida. De um lado, há a defesa de que o binarismo é uma construção discursiva que se pretende natural, impondo sistemas normativos de comportamento como verdades pré-ontológicas e, portanto, inevitáveis; de outro, a aceitação de uns corpos que escapam as categorias binárias e propõe diversidade de gêneros, sexualidades e subjetividades.

Em suma, este artigo vislumbrou adentrar na complexidade dos binarismos, como homem e mulher, em uma tentativa de entender em que esferas e modos são dados seus comportamentos performáticos. Em “IN/Compatível?”, é proposto, através do humor, uma crítica social por meio das relações mecanicistas, robotizadas em atos repetitivos, expondo a fragilidade dos relacionamentos humanos. Já em “Tempostepegoquedelícia”, o par binário sugere a ambiguidade de que são formados os sujeitos quando estão diante de situações que envolvem o gênero a que pertencem, ao passo que, em verdade, a ideia central é o borramento dessas fronteiras. É aí que ocorre a fricção em que os personagens se cruzam, utilizam e se comportam de acordo com o que é determinado pela sociedade. Fazer esse desdobramento permitiu escapar ao binarismo constitutivo homem/mulher e adentrar em um percurso reflexivo para entender o potencial disruptivo dos espetáculos.

Em vista disso, é possível dizer que tanto os gestos como as relações humanas, regidos por concepções normativas de sexo, gênero e sexualidade, são provisórios: assumem a carga viva e fugaz das artes cênicas em diferentes âmbitos e propostas no tempo e no espaço. Podem, entretanto, ser vislumbrados numa dimensão dinâmica, arejada, múltipla, em contraponto com os binarismos excludentes, tais como: feminino/masculino, mulher/homem, homossexual/heterossexual, preto/branco, gordo/magro etc. Acreditamos que as criações, analisadas, por meio do humor, da ironia, do pensamento crítico e do potencial da sensualidade, são capazes de fortalecer outras alternativas frente à normatividade do corpo. Enquanto “IN/Compatível?” propõe uma visão irônica da imposição hierárquica das diferenças, “Tempostepegoquedelícia” apresenta a sexualidade e o gênero como possibilidades dúbias, transitórias. Se, no momento da criação, essas concepções vieram à tona de modo criativo e intuitivo, neste artigo buscou-se refletir sobre esse processo a fim de, juntando a teoria e a prática, explicitar a importância desses posicionamentos frente ao viver o corpo. Afinal, o gesto é um elemento fundamental nas performances sociais.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 236 p.

BOTTON, Andressa et al. Sexismo. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. (Orgs.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. UFGD, 2019. p. 666.

CHEMAMA, Ronald. **Elementos lacanianos para uma psicanálise do cotidiano**. Porto Alegre: CMC, 2002.

DANTAS, Mônica. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2, no. 27, 2016. p. 168-183. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102272016168>

_____. Tempostepegoquedelícia. Arte: Lícia Arosteguy. In: **Circulação em Dois Atos**: programa de mão. [Porto Alegre]: [s.n.], 2012.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GODARD, Hubert. "Gesto e Percepção". In: Pereira, R.; Soter, S. **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2003. p. 11-35.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. (Orgs.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. UFGD, 2019. p. 141- 144.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. Cidade: Companhia das Letras, 2018.

LEHMANN, Hans-This. "Signos teatrais pós-modernos". In: **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMES, Conceição. Censura: juiz proíbe a peça "Evangelho segundo Jesus rainha do céu".... **VI O Mundo**: Diário da Resistência. [S.l.; s.n.], 2017. Disponível em: <<https://www.viomundo.com.br/denuncias/censura-juiz-proibe-a-peca-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-minutos-antes-de-comecar-no-sesc-jundiai.html>>. Acesso em: 03 set. 2019.

LUNA, Naara. As novas tecnologias reprodutivas e o Estatuto do Embrião: um discurso do magistério da Igreja Católica sobre natureza. **Revista Antropológicas**, ano 6, v. 13, n. 1, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23587/19243>>. Acesso em: 29 set. 2019.

LOURO, Guacira. Pedagogias da sexualidade. In. LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. Heteronormatividade e Homofobia. In: Rogério Diniz Junqueira. (Org.). **Diversidade Sexual na Educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas**. Brasília: MEC/SECAD/UNESCO, 2012.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. El País: Cultura. São Paulo: Ediciones **El País**, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 03 set. 2019.

LUFT, Celso Pedro. Moderna gramática brasileira. [S.l.]: Globo Livros, 2002. p. 46-49.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. 3. ed. Bruxelas: Contredanse, 2012.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

_____. **Manifiesto contrasexual**. Madrid: Opera Prima, 2002.

SEFFNER, Fernando; PICCHETTI, Yara de Paula. A quem tudo quer saber, nada se lhe diz: uma educação sem gênero e sem sexualidade é desejável? **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 24, p. 61-81, 2016. DOI: <https://doi.org/10.17058/rea.v24i1.6986>

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, julho/dezembro de 1995, p. 71-99, Porto Alegre, UFRGS/FACED.

TAVARES, Luciano Correa. **Um olhar sobre as gestualidades provisórias em IN/Compatível? E Tempostepegoquedelícia**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/170493>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

■ 358

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Recebido em 30/07/2018 - Aprovado em 26/09/2019

Como citar:

Tavares, L. C.; Silva, S. W. da (2019). Transitoriedades do corpo: gênero e sexualidade nas criações IN/Compatível e Tempostepegoquedelícia. *OuvirOUver*, 15(2), 342-358. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-43254>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Afronte **como verbo: escrituras do ser ator negro em performatividade**

VICTOR HUGO LEITE DE AQUINO SOARES
ROBERTA K. MATSUMOTO

■ 360

Victor Hugo Leite de Aquino Soares (vhfro) é Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília (UnB), com pesquisa sobre imagem, estética, atuação e representação de negras e negros nas Artes Cênicas, sob orientação de Roberta K. Matsumoto (Bolsista CAPES). É professor, ator, performer, bacharel em Interpretação Teatral (2017) pela UnB.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1777881129176126>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5374-2102>

Roberta K. Matsumoto é professora do Departamento de Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Antropologia Fílmica pela Université Paris X – Nanterre, realizou pós-doutorado na Université Paris 8 – Vincennes- Saint-Dennis tendo como foco de estudo as possíveis relações, influências e intercâmbios entre as Artes Cênicas e Audiovisuais. Coordena o laboratório Imagens e(m) Cena e o Grupo de Pesquisa de mesmo nome onde são realizadas pesquisas que problematizam as fronteiras entre teatro, vídeo, cinema, dança, performance e instalação a parti de processos inventivos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0410131148474385>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9352-402X>

■ RESUMO

Ao estabelecer diálogos com o doc-ficção *Afronte* (2017), dirigido por Marcus Mesquita e Bruno Victor, sobre homossexuais negros no Distrito Federal, este artigo trata de poéticas de resistência à heterossexualidade normativa e o sujeito branco como padrão do que seria humanidade. O trabalho parte da relação entre processos estéticos e identitários, para tratar do processo do ator de ser/tornar-se homossexual negro e também dos diversos modos como essas identidades engendram o processo criativo-inventivo de composição da personagem VH no filme. Apresentamos escrituras do ser ator negro em performatividade conjugando *Afronte* como verbo para por em cheque as questões de representação de homossexuais negros — masculinidades negras não hegemônicas — e trilhar caminhos em arte que destabilizem a história única, reducionista e normativa, impulsionando a emergência das pluralidades.

■ PALAVRAS-CHAVE

Homossexuais negros, cinema, doc-ficção, atuação, escrituras.

361 ■

■ ABSTRACT

Establishing dialogues through *Afronte* (2017), a docu-fiction directed by Marcus Mesquita and Bruno Victor about black homosexuals in Distrito Federal (Brazil), this article approaches poetics of resistance to normative heterosexuality and white people subject as humanity standard. This work starts from the relation between aesthetic and identity processes, to discuss the actor's process of being/becoming black homosexual and also the various ways these identities engender the creative-inventive process of composition of the character VH in the film. We present writings (experience writings) of being a black actor in performativity conjugating *Afronte* as a verb (which means to confront or to face) to bring into question the issues of representation of black homosexuals - non-hegemonic black masculinities - and to tread paths in art that destabilize a single, reductionist and normative history, propelling the emergence of pluralities.

■ KEYWORDS

Black homosexuals, cinema, docu-fiction, acting, writings (experience writings).

O mundo que os conservadores querem destruir,
o mundo gay e lésbico, o mundo trans, o mundo feminista,
[esse mundo] já é muito poderoso,
eles não têm nenhuma chance de destruí-lo.
E eles realmente sabem,
que não apenas é muito poderoso,
como está se tornando mais poderoso,
está se tornando mais aceito,
e quanto mais aceito é,
com mais raiva eles ficam.
Mas o que vemos agora
nesse conservadorismo sexual contemporâneo
ou o que podemos entender como política sexual reacionária
é um esforço para nos levar a um mundo que nunca mais voltará.
E é nisso que acredito.
Então, não devemos nos preocupar com a reversão de todos os nossos passos.
Eles estão tentando,
mas não vão ganhar,
Porque o nosso lado, é o lado da maior aceitação,
da maior compreensão
e oferece mais reconhecimento, a mais pessoas
e as pessoas querem viver com liberdade, querem viver com alegria.
Elas não querem viver com vergonha e não querem viver com censura.
Então, nós temos a alegria e a liberdade do nosso lado
e é por isso que ao final vamos vencer.
Judith Butler¹

■ 362

1. Ser/tornar-se homossexual negro: Arte, subversão e ruptura de silêncios²

Se eu³ pudesse começar com um grito, ele sairia de alguma margem, que é de onde eu penso que estou me fazendo existir agora, atravessaria o ar, cortaria os nossos ouvidos (inclusive os meus), os nossos corpos (inclusive o meu) de algum estado de pausa ou (des)conforto que estive(mos) por algum tempo. Seria um grito enunciado e anunciante da e de uma sub-versão. “Perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado, má influência, péssima aparência, menino indecente, viado! A placa de censura no meu rosto diz: não recomendado à sociedade”, como canta Caio Prado em *Não recomendado*⁴. Corpo subversivo de homossexual negro

¹ TV Boitempo (vídeo): Judith Butler no Brasil. Quem tem medo de falar sobre gênero? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cozmjJpMakM>. (Acessado em 13/03/2018)

² Este artigo apresenta algumas questões desenvolvidas na Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), Mar Aberto: Diáspora Negra e(m) Imagens no Audiovisual e no Teatro de Victor Hugo Leite, sob orientação da profa. Dra. Roberta K. Matsumoto, ambos os autores desse artigo.

³ A voz em primeira pessoa do singular sempre que aparecer neste artigo denota uma escolha para enunciar discurso a partir da singularidade e do lugar de fala de Victor Hugo Leite de Aquino Soares, um dos autores deste artigo. As vozes em primeira pessoa do plural apresentam diálogos tramados entre os autores deste artigo, que em encontro multiplicam os olhares lançados sobre os temas aqui abordados.

⁴ Não recomendado, música de Caio Prado, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aq5yOS_XtNU. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/caio-prado/nao-recomendado/>. Essa obra de Caio Prado anuncia os corpos que a lógica silenciadora do discurso hegemônico quer negar e apagar, os corpos não recomendados à sociedade patriarcal, racista, heteronormativa.

escrito nas sub-linhas que a própria ordem do discurso hegemônico condena, marginaliza, persegue, subalterniza, o que eu chamo aqui de sub-verso, tecido na linha do sub-versivo, abaixo do verso, abaixo daquilo que as estruturas de poder categorizaram, inseriram, enquadraram como norma, como padrão, como hegemônico.

bell hooks (2013) anuncia que a sociedade está estruturada no “Patriarcado Capitalista da Supremacia Branca” e é neste contexto que nos subjetivamos, nos fazemos existir, nos inscrevemos, escrevemos e somos escritas/os, atravessadas/os por esses tantos feixes de opressões. Podemos localizar estas opressões como experiências para os sujeitos. Para Larrosa (2011), a experiência é vista como algo que nos acontece, que nos movimenta no mundo, que nos transforma, pois que não somos as/os mesmas/os que antes do acontecer da experiência, nossas visões de mundo se alteram, estamos marcados por esses acontecimentos. A partir disso, podemos entender as tensões vividas por um sujeito na intersecção entre a raça e a sexualidade que engendra a complexidade de masculinidades negras não hegemônicas. Compreendemos a ideia de raça conforme o pensamento de Flor do Nascimento (2014):

“Raça”, hoje, funciona como um marcador de hierarquia em contextos virtual ou efetivamente concretos. A ideia de raça, ao perder sua caracterização biológica, persiste como uma marca que define lugares políticos com uma diferença de força ou um signo da hierarquização violenta, da constituição inferiorizada da alteridade, que varia em contextos distintos, mas que marca sempre os lugares de privilégios e nas relações assimétricas, imprimindo nos corpos as marcas de uma história e não identificando algo já preexistente (condições biológicas). (p.447)

363 ■

E como nos lembra Osmundo Pinho (2004), ao refletir masculinidades negras:

[...] um indivíduo masculino pode apresentar uma posição hegemônica em dada situação e, em outra, estar colocado em situação subordinada. Isso é muito importante para entender como se produzem e sustentam identidades masculinas subalternas como um lugar da contradição entre sistemas de poder diferentes – a estrutura das classes, o sistema dimórfico dos gêneros, as práticas e discursos racializantes – que, ao se combinarem interseccionalmente, produzem novas diferenças, desigualdades e vulnerabilidades. (p. 66)

Então, como negar os abalos e os mo(vi)mentos da experiência em nossas narrativas artísticas? Como negar a experiência em nossos lugares de enunciação poética se ela também nos movimenta e nos desenha enquanto sujeitos com o mundo? Quando falamos de lugar de fala há uma dimensão social e, ainda, uma dimensão subjetiva. Social, tendo em vista que um mesmo acontecimento compartilhado pode gerar diferentes experiências, e subjetiva, pois carregamos as singularidades de nossos lugares de enunciação. Assim,

[s]em dúvida, se a experiência é para cada um a sua ou, o que é o mesmo, em cada caso outra ou, o que é o mesmo, sempre singular, então a experiência é plural. [...]. A experiência, portanto, é o espaço em que se desdobra a pluralidade. A experiência produz pluralidade. (LARROSA, 2011, p. 17)

Nesses muitos plurais, ao adentrarmos as realidades de homossexuais negros, podemos perceber corpos sub-versivos que se apresentam em um engajamento e posicionamento não-hegemônicos, vestidas da pele negra, “nosso manto de coragem” que “envaidece a viadagem” como canta Mc Linn da Quebrada em *Bixa Preta*⁵. Ou seja, como diz Pinho (2004, p. 66), “[c]ontra o macho adulto branco, pode se observar a existência social de outras posições de sujeito masculinas subalternizadas, que seriam, em termos gerais, aquelas identificadas com homens negros, pobres ou homossexuais.”. Assim, homossexuais negros partilham em consonância as experiências do racismo e do sexismo que forjam suas subjetividades, também e não somente, a partir desses lugares de margem.

O grito é um *continuum* de silêncios acumulados e ainda não consigo gritá-lo todo, um dia eu li um texto-conferência de Audre Lorde (1977) que se intitulava *continuum*. Já fui movido desde a potência dessas palavras iniciais. O título me sacudiu muito enquanto negr’artista e passa a impulsionar os meus processos em arte e em vida, depois de engolir alguns silêncios, resolvi dizer algumas coisas, resolvi não deixar que invisibilizem as minhas subalternidades, inclusive tenho me colocado nesta prática política em espaços de arte, de movimentos negros e educação. Uma prática que transforma silêncios em linguagem e ação pode ser vista na trajetória de hooks:

Cheguei à teoria porque estava machucada – a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender – aprender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura. (2013, p. 83).

Escrever, dizer e gritar na tentativa de romper silêncios engolidos, de estabelecer uma pausa em palavras que permitem um movimento de cura, e que impulsionam ser/estar com o mundo.

2. Ser em invenção: Tramas entre estéticas e identidades

Estou em trama, em tranças, fios trançados no emaranhado de minhas redes de processos identitários com minhas redes de processos estéticos. Sou sujeito que partilha da crise de identidade posta em questão por Hall (2011):

⁵ Música *Bixa Preta* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VyrQPjG0bbY>. Letra disponível em: <https://www.letas.mus.br/mc-linn-da-quebrada/bixa-preta/>. Nessa obra, Linn da Quebrada anuncia sujeitos que se encontram nas intersecções entre gênero, raça e sexualidade, sujeitos que desafiam a norma e afirmam suas existências nas trincheiras da resistência às lógicas hegemônicas e silenciadoras dessas subjetividades.

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. **Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.** Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “**crise de identidade**” para o indivíduo. (HALL, 2011, p. 9 – grifos meus)

Fluo em fluxo, nesse vir-a-ser bixa-preta-diasporizada-ator-performer-pesquisador, negr’artista, espectadora e atuante dos processos estéticos movedores das minhas identidades, de meu ser/tornar-se homossexual negro. Como aponta Neusa Souza (1983) sobre as identidades negras e suas movências-agências, ser negro é um vir-a-ser, é tornar-se. Nos atravessamentos identitários sobre ser/tornar-se bixa: “a identidade homossexual se constituiu graças aos deslocamentos, às interrupções e às perversões dos eixos mecânicos performativos de repetição que produzem a identidade heterossexual.” (PRECIADO, 2014, p. 30). Acresço aqui que ser homossexual negro também é estar nesse fluxo de subversão e resistência, em viração, de vir-a-ser, virar-ser, virar-se, inclusive porque contém esse movimento conjunto-concômito, de tornar-se preta/o. Assim, como corpo nas fronteiras (fronteiras como espaços de tornar-se presente, de se fazer existir), eu me apresento em e pela arte, subversiva/o, resistente, torno-me presente nestes entre-lugares (BHABHA, 1998), entre bixa e preto em diáspora, entre ator-pesquisador-performer, minhas identidades dialogando com minhas vivências/experiências estéticas.

Escrevo para não ser mais o mesmo. Escrevo para me inscrever. Escrevo-Invento. Para descrever esse emaranhado de minhas redes de processos identitários e estéticos, abordo Kastrup (2007), que conceitua que a invenção de si e do mundo é um processo de co-engendramento. Para a autora, o sujeito cognitivo é criativo-inventivo, pois traz a dimensão inventiva (capacidade de formular novos problemas além do mundo pré-estabelecido) e a dimensão criativa (capacidade de resolver problemas a partir do mundo pré-estabelecido, já dado). A criação e a invenção não se anulam, nem se hierarquizam. Na inventividade o par inventor/inventado se torna inventor/inventor, posto que se **co-constituem** num espaço-tempo sem hierarquias. Há o frescor do novo, algo se instaura que movimenta capacidades de autoprodução poética de si e de mundos (autopoiese). A autora nomeia esses momentos de co-constituição por **assentamentos/acoplamentos/agenciamentos.**

Escrevo para escavar memória. Daquilo que me aconteceu. Daquilo que me passou. Da experiência. Como aponta Larrosa (2011), a experiência é “isso que me passa”, “isso que me acontece”, um isso externo a mim que me passa, que me

acontece e padeço por esse algo e me transformo. Aqui me coloco como sujeito da experiência: “esse território de passagem, essa zona de confluência onde distintas forças se interpelam, espaço onde as coisas acontecem, lugar da experiência” (COLLA, 2010, p. 25). Escrevo das experiências que me aconteceram, seguindo a metodologia de escrita de Conceição Evaristo, escritora negra, eu digo que escrevi. Localizo minha escritura preta, escritos da experiência, como **escrevivências**⁶. Quando eu escrevo, corre meu sangue-tinta dando vida às linhas escritas, dando vida à materialidade e as escrituras de meu corpo escrito/escrevente. Assim há a invenção de mim e de outros mundos. Escrevo para partilhar experiência e(m) invenção.

No tecido de minha rede criativo-inventiva elenco minha escritura no doc-ficção *Afronte*⁷ (2017), curta-metragem dirigido por Marcus Mesquita e Bruno Victor, para abordar o processo de co-constituição de mim — tornar-me negro homossexual e meus processos estéticos-artísticos — e do filme. Esse processo, dentre outros, se dá como uma *experiência (est)ética* porque envolve acontecimentos que me deslocaram como sujeito poético-político e colocaram minhas identidades em crise. Deste modo, o plural denota ideias que partilho com Hall (2011) de que o sujeito não se apresenta em uma identidade fixa e estável, mas sim em várias identidades que podem inclusive ser contraditórias.

Um ser atravessado pelas multiplicidades, evocar os plurais, os descentramentos e os deslocamentos [...]. A cena das id(entidade)s se complexifica numa movência de identificações deslocantes que refletem melhor o sujeito pós-moderno em sua dimensão plural. Esta pluralidade de identidades do sujeito (des)fia, desafia, a rede criativo-inventiva de co-constituições, de atravessamentos. Nesse jogo de plurais, as identidades(s) co-constituem entidade(s) porque nelas há também narrativas, rastros, inscrições de memória, dos lugares em que passamos, das relações com as pessoas que encontramos e que de repente, também, nos atravessaram, dos mitos e dos arquétipos que movimentavam nossos mundos, dos afetos e dos efeitos. (SOARES, 2017, p. 30)

Apresentadas trama, invenção e crise de identidade, escrevamos experiência e invenção, ou melhor, tremores gerados por encontros. Tessituras no espaço entre as palavras e os acontecimentos, entre estéticas e processo de individuação, apresentarei escrituras de *Afronte* (2017), como filme e como processo fílmico. Eu, ator, como um dos memoriais do processo, como sujeito da experiência, como um sismógrafo, mas sem tanta exatidão, posto que não posso dizer muito sobre o terremoto, a não ser trazer o registro subjêtil, parcial de alguns tremores que senti(mos). Este mo(vi)mento é sobre a co-constituição, o engendramento, o acoplamento, a invenção de mim, ator homossexual negro, e de *Afronte* (2017). Existimos

⁶ Texto Da *Grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita* de Conceição Evaristo, aquela que cunha e pensa sua escrita preta como escrituras. Disponível em: <http://nossaescrivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html> (Acessado em 23 de Janeiro de 2017, às 12:42).

⁷ Teaser *Afronte*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J_gi1QShEg0. (Acessado em 13/03/2018)

na bitransitividade, com as pluralidades estéticas e as crises identitárias que esse encontro pode promover.

Ampliar nossos modos de abordar o cinema e as interpretações desse modo de expressão é prática fundamental para expandir nossas poéticas políticas como atrizes/atores pesquisadoras/es nas artes da cena. Nos cenários de análise e produção cinematográfica desejo ressaltar a importância de trazer as vozes e olhares das atrizes-pesquisadoras/atores-pesquisadores para falar sobre o cinema e seus lugares de atuação e discursos (est)éticos. O nosso olhar, desde os processos de composição e(m) suas metodologias até as análises das obras fílmicas. A proposta é de compartilhar olhares sobre *Afronte* (2017), incluindo o ponto de vista da/do atriz/ator como espectador/a e atuante dos processos de composição e realização da obra. O filme é um processo coletivo-colaborativo em que nós atrizes/atores somos corpos-memória, pontos de (re)acesso de afetos e de efeitos. Somos gêneses e rastros, então, parte e pistas dessa obra. Assim, a/o atriz/ator como agente do processo é também narrador/a, pensador/a, articulador/a de teorias sobre ele, ampliando nossas fontes de análise e nossos arcaibouços de teorias de interpretação e de poéticas-políticas.

3. Ser em *Afronte*: escriturais e poéticas de resistência

367 ■

Afronte (2017) é um doc-ficção sobre homossexuais negros no Distrito Federal que atingiu reconhecimento nacional e internacional⁸. O filme desenha o espaço em um contra-Plano Piloto, desvelando uma capital federal periférica que está para além do avião, fora dos eixos, descentrada ou multicêntrica. Assim, homossexuais negros e seus corpos-territórios se colocam como imagens e identidades de resistência e subversão que se fazem presentes denunciando as lógicas excludentes da segregação espaço-ideológicas e transportando lugares subalternizados, do invisível ao visível, na elaboração (est)ética do filme *Afronte* (2017). Corpos imersos nos entrelugares dos marcadores de identidade da raça e da sexualidade emergem: são masculinidades negras que desestabilizam as tessituras e texturas do discurso normativo branco heterossexual com imagens contra-hegemônicas.

Nesse contexto, entre estéticas, identidades e produção de subjetividade, localizamos a composição da personagem VH que se faz em co-constituição com o ator e autor deste artigo. A existência da personagem se dá no agenciamento do ator, de seus discursos materializados a partir das escriturais do corpo em performatividade, e das opções estéticas e técnicas do modo de expressão cinematográfico. Os imbricamentos das experiências do ator, ser/tornar-se homossexual negro, possibilitam a própria obra, posto que são seus discursos como pessoa-personagem que determinam a narrativa fílmica fazendo convergir pluralidades a partir da singularidade, mobilizando o jogo entre identidades/produção de subjetividades e realidades/ficções. Ao compor a personagem VH, as subjetividades emergem

⁸ Participou do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (Prêmio de melhor montagem, Prêmio Saurê e Menção Honrosa), Festival Mix Brasil (Coelho de Ouro de melhor curta-metragem nacional), Festival de Cinema Escolar de Alvorada (Prêmio de Destaque Nacional), Serile Filmulul Gay International Film Festival (Romênia), Festival Curta Cerrado, Festival Colors: cinema + diversidade, Festival de Cinema da Bienal de Curitiba, Festival Política (Portugal), Corvallis Queer film festival (Estados Unidos), 3ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe - EGBE, Mostra Itinerante de Audiovisual - Cine Bodó.

dando lugar ao social, ao homossexual negro e suas representações, e às singularidades do ser, no caso o ator, em invenção. Por meio da montagem são sobrepostas camadas de realidades e ficções. Nos primeiros momentos do filme, vemos e ouvimos VH sendo entrevistado. A quem pertence o discurso? À personagem ou ao ator?

Na dimensão social percebemos a relação da integração de VH às comunidades negra e LGBT das quais faz parte: a aula de capoeira, a aula de cinema negro com uma professora negra, a festa que participa, o contato com o coletivo *Afrobixas* que o une ao grupo de homossexuais negros.

A aula de capoeira presente no filme é um elemento que pode nos ser alvo de análise de como as realidades e ficções movimentam identidades, posto que o ator não pratica capoeira, mas essa imagem é mobilizada no filme pensando que a capoeira está relacionada ao imaginário social do negro, bem como às culturas negras, no que tange às resistências, ao corpo e às ancestralidades. Como nos lembra Beatriz Nascimento no filme *Órí* (1989)⁹, um povo existe a partir de sua cultura, que é vivida também nos corpos em performatividade escrevendo mosaicos complexos de ancestralidades e memória em cena.

Assim, como na sequência da capoeira, nas sequências de festa a dança é apresentada como ação que materializa discursos. Nessas danças, as subjetividades negras homossexuais são mobilizadas como vivências coletivas, posto que “o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos.” (*Órí*, 1989 – transcrição do filme). Dessa forma, o ser em *Afronte* escreve na tela movências que trama poéticas de resistência.

4. *Afronte* como verbo para desestabilizar as estruturas hegemônicas

Ética e Estética parecem dançar entrelaçadas na composição dos discursos em arte. A cena estética e as estéticas da cena movimentam nossas visões de mundo, influenciam nossos modos de pensar e agir:

Cinema e televisão não são apenas veículos que permitem circular mitos e tradições ou, com menor força, críticas e contestações. São campos de formatação da cultura que catalisam uma nova esfera pública de informação, entretenimento e debate capaz de produzir saltos que mudam a natureza do processo. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 12)

Ao entender a amplitude potencial de ação das imagens na formação das sociedades e das culturas, percebemos o quanto é necessário expandir e questionar os modos como as identidades homossexuais e negras têm sido representadas nas mídias. Não podemos ignorar que o cinema, como parte do tecido sociocultural, está atravessado pelo racismo, pelo sexismo, pela LGBTfobia e que esses discursos se materializam em imagens.

⁹*Órí* (1989) é um documentário dirigido por Raquel Gerber, em que a voz de Beatriz Nascimento é protagonista, apresentando e refletindo os movimentos culturais de existência e resistência negra no que ela chama de Civilização Transatlântica, lugar de existência negra em Diáspora, entre Áfricas e Américas.

Entende-se aqui o racismo como sistema complexo que tem como agência a lógica da desumanização das pessoas negras sustentando as concepções antagônicas de humanidade branca, como aponta Ana Luiza Pinheiro Flauzina (2014), inclusive sujeitos brancos são vistos como padrão do que seria humanidade. Como podemos ver em obras como *Dogma Feijoadada: Cinema Negro Brasileiro de Jeferson De* (2005) e *A Negação do Brasil* (2001) dirigido por Joel Zito Araújo, o racismo opera no audiovisual interferindo na plena participação de pessoas negras. As estratégias do racismo em parceria com a exclusão, com a negação de nossas presenças e com o estereótipo (redução/caricaturização/ridicularização de nossas identidades) deturpam nossas imagens e negam nossos direitos a outras imagens que não as cunhadas pela lógica da opressão. O sistema heterocentrado ataca nossas identidades subversivas e contrassexuais (PRECIADO, 2014), desconfigura nossas imagens que existem/tornam-se presentes fora de seu discurso normativo.

Afronte (2017) subverte os discursos racista e sexista de ordenamento de mundo ao trazer às cenas estéticas questões sobre identidades negras e homossexuais em representação e as representações das identidades negras e homossexuais. Esse filme apresenta homossexuais negros em imagens de amor e afronte, de afetos e resistências. Insurge numa lógica antirracista e contra a heteronorma que busca movimentar os imaginários das/dos espectadoras/es para além dos estereótipos, exclusões, reduções cunhadas pelos discursos hegemônicos e opressores.

Discutir políticas de identidades e representação a partir dos filmes e das artes da cena materializa a importância daquilo que Hall (2011) nos anuncia ao falar que os processos identitários constituem também processos políticos. Filmes afro-homoafetivos questionam a abordagem de homossexuais negros como objeto ao discutirem a representação de suas identidades, histórias e memórias na perspectiva da agência e do protagonismo. Assim, apontamos a relevância de tematizar/discutir/performar/desmitificar homossexuais negros no cinema e suas interpretações fílmicas para “[...] sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições” (PRECIADO, 2014, p. 27) e embaralhar o quadro de referências eurocênicas sobre o que é ser humano.

Conclusão

Podemos localizar em *Afronte* (2017) o potencial estético que João Francisco Duarte Junior (1980) ressalta ao afirmar “a arte como forma de conhecimento humano. Isto é: através da arte, o homem encontra sentidos que não podem se dar de outra maneira senão por ela própria.” (p. 7). As poéticas da resistência que conjugam **afronte** como verbo são materializações estéticas de discursos que, em diálogo com a sociedade, convidam em certa medida, a vermos outras histórias, outras imagens e outras formas de atuação fílmica e de representação/presentificação de homossexuais negros que subvertem/desvelam os contornos desleais do racismo e da heteronorma. Apresentam, assim, propostas que rompem a lógica de uma história única, estereotipada e reducionista, ao reconhecer as singularidades fazendo, deste modo, emergir pluralidades.

REFERÊNCIAS

Afronte. Direção: Marcus Mesquita e Bruno Víctor. Duração: 16 min. Brasil, 2017.

A negação do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. Duração: 92 min. Brasil, co-produção Casa de Criação, 2000.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Bixa Preta, música de Mc Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ze-Ma942nYe4>. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/bixa-preta/>. (Acessados em 13/03/2018).

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros.** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/js-pui/bitstream/REPOSIP/284047/1/Colla_AnaCristina_D.pdf. (Acessado em 13/03/2018)

■ 370

DE, Jeferson. **Dogma Feijoada:** O cinema negro brasileiro. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2005.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **A dimensão estética da educação.** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 1980.

EVARISTO, Conceição. Texto em seu blog Nossa Escrivência. **DA GRAFIA-DESENHO DE MINHA MÃE UM DOS LUGARES DE NASCIMENTO DE MINHA ESCRITA.** Disponível em: <http://nossaescrevencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html> (Acessado em 13/03/2018)

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. As Fronteiras Raciais do Genocídio/The Racial Boundaries of Genocide. **Revista Direito.UnB**, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <http://revistadireito.unb.br/index.php/revistadireito/article/view/21>. (Acessado em 13/03/2018).

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. Entre a educação e a política: a colonialidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação.** Número 23: nov/2014-abr/2015, p. 444- 458. DOI: <https://doi.org/10.26512/resafe.v0i23.4708>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo.** Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Rev. Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, vol.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 360-371 jul. | dez. 2019

19, n. 2, p. 04-27, julho/dez. 2011. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444>. Acessado em 13/03/2018. DOI: <https://doi.org/10.17058/rea.v19i2.2444>

LORDE, Audre. **Transformando o silêncio em linguagem e ação**. Comunicação de Audre Lorde no painel "Lésbicas e literatura" da Associação de Línguas Modernas em 1977 e publicado em vários livros da autora. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>. (Acessado em 13/03/2018)

Não Recomendado, música de Caio Prado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aq5yOS_XtNU. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/caio-prado/nao-recomendado/> (Acessados em 13/03/2018).

Ôrí. Direção: Raquel Gerber. Duração: 100 min. Brasil, 1989.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro. **Democracia Viva**, v. 22, p. 64-69, 2004. Disponível em: http://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro. (Acessado em 13/03/2018)

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

371 ■

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2006.

SOARES, Victor Hugo Leite de Aquino (VH). **Arte e ação antirracista**: diálogos entre cinema e teatro na sala de aula. 2019. 44 f. Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SOARES, Victor Hugo Leite de Aquino (VH). **Travessia**: Escrivências de um tornar-se negr'artista em experiências (est)éticas. 2017. 68 f. Monografia (Bacharel em Interpretação Teatral) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2. Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

Soares, V. H. L. de A.; Matsumoto, R. K. (2019). *Afronte* como verbo: escrituras do ser ator negro em performatividade. *OuvirOUver*, 15(2), 360-371.

<https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48981>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Re-existência epistêmica: diferença colonial como discurso de corpos da exterioridade e paisagem biogeográfica¹

MARCOS ANTÔNIO BESSA-OLIVEIRA
LEONARDO REINALTT SIMÃO

■ 372

Marcos Antônio Bessa-Oliveira é Pós-doutorando no PPGEL/FAALC/UFMS. Doutor em Artes Visuais. Professor na Cadeira de Artes Visuais do Curso de Artes Cênicas e Professor Permanente do PROFEDUC na UEMS – UUCG. Líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – CNPq/UEMS. Membro do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – CNPq/UFMS, do Núcleo de Pesquisa Estudos Visuais – CNPq/UNICAMP e do Grupo O processo identitário do indígena de Mato Grosso do Sul: análise documental e midiática da luta pela terra – CNPq/UFMS. E-mail: marcosbessa2001@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7724599673552418>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4783-7903>

Leonardo Reinaltt Simão é natural de Campo Grande (MS). Ator e Iluminador do Núcleo Artístico Jair Damasceno. Acadêmico de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, UUCG. Membro do NAV(r)E, Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas, foi bolsista do PIBIC-CNPq 2016-2017. E-mail: reinalttleo@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3873574862161098>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5367-0900>Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9352-402X>

¹ Esta articulação epistemológica outra, bem como a (re)verificação da produção artística latino-americana a partir de Mato Grosso do Sul, a fim da emergência de uma História da Arte Outra, estão em concordância com o Projeto de Pesquisa do primeiro autor em desenvolvimento como Estágio de Pós-Doutorado PNPd no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Mestrado e Doutorado – na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – FAALC/Campo Grande – na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, aprovado sob a RESOLUÇÃO Nº 22, DE 11 DE MARÇO DE 2019, para o período de 2019 e 2020, sob supervisão do Prof. Dr. Edgar César Nolasco, cujo título é “Arte, Cultura e História da Arte Latinas na Fronteira: “Paisagens”, Silêncios e Apagamentos em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses”.

■ RESUMO

Diferença colonial, termo da inexistência subalterna do indivíduo de fronteira, um sujeito na “modernidade local”, “aquele” que não é parte, mas refugio do Poder autocentrado. A diferença é alternativa de re-existência dos corpos da *exterioridade* oprimidos por práticas/teorias (opressoras) hegemônicas *geoistóricas*. Logo, nossa discussão dar-se-á na ex-posição de corpos de gentes-sem-corpos (artísticos e identitários), por teorias descoloniais como alternativas epistêmicas contracartesianas, para expor corpos in-visíveis e gentes-com-corpos aos sistemas imperantes históricos e contemporâneos que os apagam em favor de não-representação na cultura e sociedade onde estão inseridos. A intenção da discussão é promover o argumento de que mesmo com-corpos invisíveis os sem-corpos re-existem.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte; corpo; *diferença colonial*; epistême-fronteiriça; *biogeografia*.

373 ■

■ ABSTRACT

Colonial difference, the term of the subaltern nonexistence of the frontier individual, a subject in “local modernity”, “the one” who is not a part but a refuse of self-centered power. The difference is an alternative of re-existence of the bodies of exteriority oppressed by *geo-historical* hegemonic (oppressor) practices/theories. Therefore, our discussion will take place in the ex-position of bodies of bodies-without-bodies (artistic and identitary), by decolonial theories as counterpartsian epistemic alternatives, to expose unseen bodies and people-with-bodies to the prevailing systems historical and contemporary who erase them in favor of non-representation in the culture and society where they are inserted. The intention of the discussion is to promote the argument that even with invisible bodies the dead bodies re-exist.

■ KEYWORDS

Art; body; colonial difference; border-epistemy; *biogeography*.

1. Introdução – diferença colonial: **visibilidade de corpos-in-visíveis**

Pensar na *diferença colonial* (MIGNOLO, 2003), termo que designa a impossibilidade de existência do indivíduo subalterno na fronteira enquanto sujeito de uma “modernidade local”, que o rejeita enquanto parte e só o admite enquanto refugio de um processo autocentrado no Poder de um discurso superior, é refletir acerca de quais são as alternativas para a re-existência dos sujeitos oprimidos por práticas/teorias hegemônicas históricas (coloniais) e contemporâneas (colonialidade do poder). A *diferença colonial* está inscrita tanto nos processos de colonização históricos quanto contemporâneos através da manutenção das matrizes do poder (gênero, raça e classe). Com efeito, vestir sua *pele-fronteira*, isto é, sua diferença, parece ser a proposta mais coesa para que sujeitos in-visíveis na Fronteira possam respirar os “sem aparelhos” do Estado: os indígenas que agora “integram” a população de cidades como Campo Grande (MS) e os artistas-periféricos com suas artes da *exterioridade* aos sistemas da arte.

Vestidos de *pele-fronteira*, as gentes-sem-corpos imprimem presença aos seus corpos subalternos e passam a borrar a virtualidade discursiva de suas marginalidades (essas construídas por discursos dos poderes hegemônicos) tornando seus espaços *biogeográficos* mais definidos, apesar de não legitimados pelo Sistema. Esses espaços transformam a produção de saberes e fazeres *outros* com base na perspectiva da Fronteira que, por sua vez, reconstitui-se menos brutal, onde a diferença se torna parteira do grau mínimo de igualdade que permite a pluralidade do existir, tão necessária em tempos, espaços e sujeitos contemporâneos. Nesse sentido, nossa discussão dar-se-á na ex-posição desses corpos de gentes-sem-corpos, a partir de teorias descoloniais, com o objetivo de evidenciar corpos in-visíveis e gentes-com-corpos aos sistemas discursivos que os apagam/invisibilizam em favor de corpos que não os representam na cultura e sociedade onde estão inseridos.

Assim, se a *diferença colonial* é para alguns um tema muito velho, há mais de quinhentos anos presente em contexto teórico-crítico cartesiano brasileiro, por *outro* lado, nossa abordagem se dá para além de revisão bibliográfica, considerando que tratamos a *diferença colonial* a partir de um discurso epistemológico *outro* que emerge da fronteira como lócus epistêmico enunciativo. Logo, não se trata de fazer uma teorização acadêmica acerca do *corpus-selfie* de indígenas e/ou dos artistas de rua do Mato Grosso do Sul, baseada na simples manipulação de teóricos e teorias ou na invenção de mais um método, a fim de apresentar resultados analíticos estruturais e conclusivos. Pelo contrário, por uma abordagem epistemológica *outra*, não-disciplinar, mas a partir de pelo menos uma prática epistêmica como uma *ecologia de saberes* (SANTOS, 2010), a saber, em que os diferentes saberes dialogam, inclusive com a ciência cartesiana castradora – que “Confronta a monocultura da ciência moderna com uma *ecologia de saberes*” (p. 53) –, nossa intenção é argumentar que corpos não considerados re-existem ainda que sob esta condição – de sem-corpos – imposta pelas teorizações e teóricos modernos e pós-modernos ainda imperantes nas culturas universitárias: “A universidade foi e segue sendo uma instância fundamental da colonialidade do saber” (MIGNOLO, in LORCA, 2014, p. 1) que quer “educar” corpos.

Igualmente, portanto, ficará evidente que nossa discussão não busca delimitar a fala de nenhum *corpus-selfie* à medida que apresentaremos fragmentos de falas de determinados indivíduos que normalmente não têm fala no espaço acadêmico. Ora porque os discursos acadêmicos os impõem o lugar de objetos abstratos analíticos e/ou comparativos a corpos-modelos; ora porque nós autores estamos buscando significar um *outro*, humano, que na verdade nunca existiu para o saber acadêmico-disciplinar. Portanto, antes de qualquer apressada conclusão acerca da pretensa ilustração de uma nova teorização ou de uma suposta interpretação da fala desses indivíduos e/ou possíveis caminhos que contemplem à disciplinaridade voraz acadêmica, a boa é que se apercebam estas reflexões já como uma prática epistemológica *outra* de fronteira que emerge diferente das práticas disciplinares das acadêmicas. Pois, ainda que na mesma condição que esses *corpus-selfie* indígenas e artistas de rua em relação aos indivíduos brancos das academias brasileiras, já que nós ocupamos enquanto autores o lugar da academia supostamente à margem do saber, é da fronteira que erigimos um pensamento *outro* que não interpreta o suposto *outro* in-existente, mas expõe que as instituições acadêmicas deveriam abrir espaços de/para esses não-corpos².

Nós, *anthropos*, que habitamos e pensamos nas fronteiras, estamos no caminho e em processo de desprendimento e para nos desprender precisamos ser epistemologicamente desobedientes. Pagaremos o preço, posto que os periódicos e as revistas, as disciplinas das ciências sociais e as humanidades [de modo geral, inclusive de Arte], assim como as escolas profissionais, são territoriais. Em *outras* palavras, o pensamento fronteiro é a condição necessária para pensar *descolonialmente*. E quando nós, *anthropos*, escrevemos em línguas ocidentais modernas e imperiais (espanhol, inglês, francês, alemão, português ou italiano), o fazemos com nossos corpos na fronteira (MIGNOLO, 2017, p. 20-21).

Neste sentido, deve ser desnecessário dizer que articulamos um discurso epistemológico por fora da era moderna de produção de conhecimentos que expõe como “alternativa” única de saída *aprender a desaprender para reaprender* (MIGNOLO, 2003) a como não fazer e a não repetir o já feito, ainda que escrito em língua ocidental, mas que está implícito em nossos próprios corpos: descendentes de indígenas, negros africanos, europeus e, não somente artistas, mas artistas, pesquisadores e professores mais-que-periféricos sobrevivendo em um contexto onde

² Parece que de agora em diante até vai virar moda no Brasil dar voz nas universidades aos povos originários, por exemplo, afinal, a partir do exemplo (espelho), mais uma vez refletido dos centros, talvez as universidades periféricas comecem a reproduzir, mais uma vez também, o ensinado como modelo: Cf. <http://www.saberestradicionais.org/>.

³ Esta condição do *corpus-selfie* assemelha-se à condição do reflexo colonial imposto aos povos originários que aqui viviam quando chegaram os colonizadores. Primeiro nós fomos submetidos à catequização através das artes, por exemplo, para não termos o nosso reflexo preso no espelho apresentado pelo colonizador. Segundo, ou nos deixávamos colonizar através da catequização, ou éramos colocados à força “dentro” do espelho por imposição do colonizador que detinha o espelho-refletor. Logo, o *corpus-selfie* é o reflexo de tudo aquilo que os colonizadores ainda hoje nos colocam como padrão e nós, em muitos casos, sobre-vivemos à condição ou morremos sendo os reflexos deles ou ainda, simplesmente, não existimos. Assim, nós mesmo nos retratamos, por isso, *selfie*, em tempos de reprodução midiática, como aqueles sempre nos quiseram: reproduzindo todo o aprendido.

impera totalmente o saber disciplinar moderno nas práticas acadêmicas. Um saber que nos coloca à mera condição de *corpus-selfie*, à qual, muitas vezes, passivamente nos submetemos³. Ou seja, não há ainda, das universidades e/ou das instituições artísticas, um possível diálogo do saber acadêmico com os saberes aqui em exposição. Antes porque a ciência impera na mentalidade dos teóricos e teorias que convergem, nós, os *anthropos* à categoria de humanidades e, em segundo lugar, porque a episteme de fronteira como processo de *descolonialidade* da razão acadêmica moderna é um pensamento *outro* que “ [...] coexiste e coexistirá em tensão com *outras* visões e sistemas de ideias (o liberalismo, o neoliberalismo, o marxismo, o cristianismo, o confucionismo, o islamismo), assim como com orientações e visões disciplinares (ciências humanas e naturais, escolas profissionais, etc.)” (MIGNOLO, in LORCA, 2014, p. 2).

Nossos sentidos foram treinados pela vida para perceber nossa diferença, para sentir que fomos feitos *anthropos*, que não formamos parte – ou não por completo – da esfera de quem nos olha com seus olhos como *anthropos*, como “outro”. O pensamento fronteiro é, dito de outra forma, o nosso pensamento, do *anthropos*, de quem não aspira se converter em humanitas, porque foi a enunciação da humanitas o que o tornou *anthropos*. Desprendemo-nos da humanitas, tornamo-nos epistemologicamente desobedientes, e pensamos e fazemos *descolonialmente*, habitando e pensando nas fronteiras e as histórias locais, confrontando-nos aos projetos globais (MIGNOLO, 2017, p. 21).

■ 376

O que mais tem nos preocupado acerca do pensamento *descolonial* é o caminho pelo qual “ele” vem sendo conduzido no Brasil, especialmente nas reflexões no campo das Artes nos contextos mais subalternos. Primeiro porque tem sido tomado como um tratamento teórico decolonial – em espanhol – como se fosse uma prática como os Estudos Culturais, muito mal interpretados como foram; segundo porque vários teóricos cartesianos brasileiros têm se valido da nomenclatura para estabelecer até métodos “pós-coloniais”, esperançados na graça de arrancar do corpo a exclusão que sentem pelo *outro*; em terceiro lugar, através dessa prática dantes descrita, os muitos “especialistas” modernos e pós-modernos brasileiros têm, a todo custo, teorizado com e a partir de pensadores descoloniais como se esta fosse a mais **nova teoria** a migrar para o Brasil. Assim, aos desavisados, falar de pós-colonial, pós-colonialista, *decolonial* **não** é pensar *descolonialmente* a *diferença colonial*.

Gayatri Chakravorty Spivak identifica em *Pode o subalterno falar? a violência epistêmica* como “o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade” (SPIVAK, 2010, p. 47)⁴. Buscamos, assim, evidenciar um corpo subjetivo (em atividade) desconsi-

⁴ Na versão em inglês, sinaliza a tradutora, Spivak usa a palavra “Subject-ivity” separada a fim de manutenção da ideia de evidência do significado de sujeito na composição do termo. Logo, manteremos o termo também em português separado a fim de dar o mesmo sentido ao corpo do indivíduo descolonial, aquele que luta para não continuar sendo um simples *corpus-selfie* re-produzido..

derado pela noção de grande narrativa universal – de arte, de cultura e de conhecimentos – que foi arquitetada no século XV como parte do projeto de expansão do mundo ocidental ao resto do mundo. Nesse sentido, destacamos a necessidade atual de requerer, como pede Gayatri Spivak, que “o subtexto da narrativa palimp-séstica do imperialismo seja reconhecido como um “conhecimento subjugado” (SPIVAK, 2010), observando, todavia, que

Não se trata de uma descrição de “como as coisas realmente eram” ou de privilegiar a narrativa da história como imperialismo como a melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas (SPIVAK, 2010, p. 48).

Pois, de certo, existe na produção subalternista uma necessidade de fazer epistêmico que se estabeleça através da perspectiva do

Discurso crítico fronteiriço [que] habita a exterioridade e, por conseguinte, só pode ser pensado a partir de (um lócus) e se inscreve como um método crítico capaz de barrar a ordem discursiva moderna que se cristalizou no mundo, por meio de uma prática da desordem *descolonial*, uma desobediência epistêmica sem precedente na história do ocidente (NOLASCO, 2016, p. 52).

377 ■

O *discurso crítico fronteiriço* de Edgar Nolasco relaciona-se intimamente com o termo conceitual *diferença colonial* de Walter Mignolo, pois é através da diferença que surge o pensamento liminar e com ele a possibilidade de construção de maneiras *outras* de pensar, nas quais o intelectual nativo da *exterioridade* pode elaborar teorias e refletir criticamente sobre sua cultura e sua história, por conseguinte como sujeito que externaliza também sua própria “Subje-tividade” como quis Spivak. De certo, estamos dizendo que o crítico teoriza a partir de seu próprio *bios* (corpo), sendo ele *corpus-selfie* ou não, sendo um artista, professor ou pesquisador mais-que-periférico. Compreender a *violência epistêmica* frente à *diferença colonial* permite a construção de uma episteme liminar (um saber *outro*) através do *discurso crítico fronteiriço* para avançar no caminho aberto por perguntas como: pode o subalterno falar? Para: pode o subalterno ser ouvido?⁵

“Estamos aqui, mas é como se não estivéssemos. Gentes-sem-corpos, ou quase-gentes com corpos de bonecas, silicone realístico. Tecnologia japonesa fabricada no Brasil! Dermatologicamente testados, hipoalergênicos. Bricolados. Mas por que bugres ainda que em pele de gado?”⁶. Intentando construir imagética e conceitualmente o termo re-existência como ação prática, a partir da *diferença colonial* (MIGNOLO), propomos situar os significados de existência e inexistência con-

⁵ É desde esse lugar que estamos construindo uma argumentação outra que não mantém a carga nada metafórica da universidade de “governar” discursos. Pois, ao questionar se pode o subalterno falar? ou se pode o subalterno ser ouvido? na universidade de hoje, entendemos que apresentamos os corpos (in)visíveis nas universidades sem continuar “humanizando-os” ao bel prazer das teorias que oprimem quando pensam dar visibilidades.

⁶ Transcrição de pequena parte de um texto artístico de autoria do segundo autor escrito a partir do subtexto corporal do subalterno ainda em cadernos de anotações.

dicionados à noção de presença do corpo que está na margem e se relaciona com os *outros* a partir dela. Ou seja, pensar em e a partir de corpos que estão na *exterioridade* do pensamento Moderno Europeu, mas como corpos-fronteiras. Transitando entre fronteiras epistêmicas por teorias pós-ocidentais, busca-se a construção para pensar a re-existência da subjetividade subalterna enquanto presença do que não existe, do que re-existe, no sentido de que a vida desses sujeitos transita virtualmente entre a materialidade do que se é e a percepção do *outro* em relação à sua presença. O subalterno re-existe há mais de 500 anos na (im)posta cultura brasileira como um corpo em autorrepresentação selfie tirada do *outro* que o dá representatividade.

2. Da diferença colonial à re-existência: o trilho da presença de corpos (in)visíveis

Essa necessidade de inscrever um termo para como os sujeitos de uma marginalidade discursiva atravessam o meio social vem da possibilidade de que o próprio sujeito não reconhece a si mesmo como subalterno; de que o grupo marginal não reconheça a generalidade de sua situação e de que até mesmo os sujeitos locais de um poder hegemônico, na replicação normatizada de uma conduta opressiva, não se reconheçam nos efeitos de suas ações. Contudo, é necessário esclarecer, não temos a intenção de reiterar dicotomias, de reinscrever o sistema binário de delimitação do sujeito abstrato ao elaborar “vilões e heróis de uma mesma história”. O que queremos é provocar a construção de um espaço onde os sujeitos postos à margem por fronteiras estabelecidas por poderes discursivos possam mais que falar: serem ouvidos; porque é preciso aprender com suas histórias que não são as mesmas e, a nosso ver, a construção de tal espaço se dá apenas pelo alimentar de sua re-existência, que se dará no instante em que o oprimido opta por um agir *descolonial*: “Não há *outra* maneira de saber, fazer e ser *descolonialmente*, senão mediante um compromisso com a *desobediência epistêmica*” (MIGNOLO, 2017, p. 23).

Para começar, precisamos ressaltar que não compreendemos a subalternidade como sombra da modernidade, mas como tudo o que o pensamento moderno não compreendeu. Então, reconhecemos que existem benesses alcançadas pelos trilhos da modernidade e que não é nosso papel negar de maneira fundamentalista a possibilidade positiva do atravessamento entre um e *outro* discurso, desde que afastada a noção de opressão tão reiterada na prática do colonialismo e do imperialismo, mesmo na atual configuração política/econômica/cultural/histórica de regiões do planeta como a tríplice fronteira entre Brasil (Mato Grosso do Sul), Paraguai e Bolívia de onde falamos. É necessário, todavia, que os subalternos ganhem espaços suficientes para demarcar no lugar de sua subalternidade (o Sul global, a *frontera*) limites para o poder emanado pelo remoto projeto de modernidade global.

Nada impede que um corpo branco na Europa ocidental possa sentir como a colonialidade opera nos corpos não-europeus. Compreendê-lo consiste em uma tarefa racional e intelectual, não experiencial. Para que um corpo europeu chegue a pensar *descolonialmente* tem que ceder algo, da mesma forma que um corpo de cor formado nas histórias coloniais tem que ceder algo se quer habitar as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas (MIGNOLO, 2017, p. 27).

Isso porque, em lóci como o nosso, evidenciam-se as tensões discursivas ao nível da violência, como no caso dos ataques de latifundiários a grupos indígenas em locais onde as discussões sobre a demarcação do território das populações nativas extrapolam o domínio da legislação brasileira que, produzida pela e para as elites, bebe em sua maior parte da legislação e de princípios de direito euro-estadunidenses que, na posição de senhores de discursos, nem de longe se relacionam com a situação local de ‘descolonizar o colonizado’, não nos podem fornecer uma política-modelo satisfatória para a situação. Por isso, na ausência da cogitação da perda da propriedade, fonte de lucro, a violência surge para o opressor como

[...] a violência é sempre a performance do desperdício. Ela nunca é sem sentido, mas sempre tem um significado por mais absurdo que este possa parecer porque sempre serve de alguma maneira para criar um argumento. Isso significa que a violência é sempre excessiva porque para criar o seu argumento precisa “gastar” coisas: objetos, materiais, sangue, ambientes (GREINER, 2010, p. 41).

379 ■

Para que o desperdício da violência seja evitado, parece necessário que o limite de atuação do desejo e do poder dos sujeitos daqueles discursos hegemônicos seja imposto, não como uma fronteira que impede a aproximação, mas como um espaço de revisão de pensamentos que impedem o diálogo. Esse limite nasce quando o opressor passa a sentir a presença do corpo oprimido de uma maneira diferente: como aquele corpo que sempre se dá. Christine Greiner elabora no tópico “A presença do corpo e a emergência das microcomunicações” de seu livro uma revisão acerca do conceito de presença do corpo no contexto da arte que nos é de grande valia para pensar a interferência do corpo comum dentro de uma presença cotidiana. Com base em uma noção nossa de que o corpo é a cena, seja no palco ou na rua, com ou sem a intenção artística de sua ação, analisamos o conteúdo proposto por Greiner, a fim de construir um conceito de presença do corpo subalterno que re-exista frente à violência do opressor, pois concordamos com o pensamento da autora que considera ser a presença do corpo o que dá visibilidade ao pensamento (GREINER, 2010).

Nesse sentido, a autora nos faz compreender que a presença do corpo está ligada diretamente à “exposição ao olhar” e aos “deslocamentos decorrentes desta mesma exposição”, pois essa situação de estar se mostrando/sendo visto – em estado de *corpus-selfie* o tempo todo – desencadeia o que a autora traduz como “micromovimentos de interface”, ou seja, os “movimentos que se organizam na passagem entre o dentro e o fora do corpo” (GREINER, 2010, p. 94). Com efeito, o que nos interessa é como o papel da imagem e da interpretação da imagem se dão,

uma vez que nosso objetivo é traçar um caminho para que os corpos subalternos passem a ser vistos, não de uma maneira performativa, depreciativa ou indiferente, mas como uma paisagem da diferença suscetível à aproximação, ao diálogo e ao respeito. Portanto, a partir do que se extrai das análises da autora, a imagem do *outro* é carregada de atravessamentos sensoriais de quem está vendo: “Em *outras* palavras, seria uma espécie de “ver como” que não pode ser entendido como imitação, mas como a expressão de um sentido próprio a partir de uma *outra* referência – o mesmo se valoriza a partir da referência do *outro*” (GREINER, 2010, p. 94).

É exatamente da “valorização do mesmo a partir da referência do *outro*” que parte nossa intenção de provocar a presença do corpo subalterno. Pois, entendemos que na velocidade das vidas urbanas, da diversa-de-lei da região fronteiriça não há como se instituir um código de valoração (no sentido de interpretação/significação) para os oprimidos e mesmo que fosse possível, talvez não repercutisse tanto quanto a potência de estar presente: ser visto e poder referenciar o significado conferido pelo *outro*. Isso poderia gerar uma ruptura do processo de massificação da indiferença que se inicia no processo colonial, no qual, para que o domínio do branco sobre o nativo estivesse garantido, era necessário deslocar a diferença a um sinônimo de pejoratividade, usando da violência para criar o argumento de que era preciso se igualar ao opressor.

Argumentar o “não-moderno” requer uma prática de desprendimento e do pensar fronteiriço, para, assim, legitimar que outros futuros mais justos e igualitários possam ser pensados e construídos para além da lógica da colonialidade constitutiva da retórica da modernidade (MIGNOLO, 2017, p. 25).

Ainda hoje temos dificuldades para olhar para o diferente sem Temer. Mais, agora estamos assustados com as palhaçadas do “Bozo”. Aí está o problema do Sul do mundo: estamos fingindo que o número-padrão que fica ao norte de nossas cabeças como um ícone sagrado não nos violenta a natureza. Assumirmo-nos é o desafio urgente, porque, sim, a inércia de nosso fingimento nos custa caro, apesar de nos manter a salvo, de nos manter empregados, de nos manter fisicamente íntegros. É preciso tomar consciência de que o agora de nossos corpos re-existent é o agora tecnológico (a virtualização da vida quase cibernética) que pretende, antes mesmo de termos podido experimentar o total de nosso corpo-potencial-terreno, um abandono ao corpo-matéria através de um apelo ao

[...] ciborgue, [como] uma alternativa para os dualismos ocidentais, os quais subordinam o corpo ao espírito, a mulher ao homem, o feminino ao masculino, a natureza à civilização, o artificial ao natural, e alimentam, em consequência, uma hierarquização de classes, de culturas, de gêneros, o racismo, etc. O ciborgue livraria o homem do fardo de sua carne e dos grilhões da identidade, enraizados no corpo (LE BRETON, 2015, p. 26).

Eis uma questão: às vezes, por que cogitamos uma transmutação tecnológica de nós mesmos para uma dissolução corporal ao invés de encararmos os desafios dos nossos corpos, seja na íntima relação interna ou na vasta dimensão da relação com o *outro*? Talvez esteja claro que existe uma força discursiva pressionando nossa capacidade de desejar (cartesiana, religiosa ou desenvolvimentista), porque atualmente o querer de qualquer pessoa passa pelo lucro de alguém dentro do sistema-mundo estabelecido. Precisamos, portanto, propor reflexões sobre esse apelo à inexistência de corpos como regra: é um desejo/consequência do processo evolutivo humano, ou apenas uma nova fase do caminho de negação do corpo que se perpetua através dos tempos para a manutenção de um poder mesmo que se manifesta por diferentes sujeitos? O que é o *corpus-selfie* ao qual nos submetemos? “Temos medo de contrair AIDS, temos medo também de contrair pura e simplesmente o sexo, [...], escreve Baudrillard, [mas] o corpo, entenda-se bem, não é sagrado, e o humano não é uma natureza, mas a humanidade é corporal, para o melhor e para o pior” (LE BRETON, 2015, p. 31).

O estudo do pensamento filosófico acerca do corpo é fundamental para entendermos como os nossos corpos foram construídos para funcionar atualmente, num processo evolutivo que abandona a anatomia física que se opera em uma espécie de “anatomia da mente” dela extraída. Houve, contudo, através do “desenvolvimento” do pensamento filosófico grego no Pré-Renascimento, uma ruptura da noção de corpo com base no conhecimento que é extremamente importante, pois, segundo o nosso entendimento, ela se repetiu quando a Igreja passou a exercer seu domínio sobre o mundo ocidental, impondo uma separação entre corpo e alma baseada em pecado e formatando os corpos e o pensamento sobre os corpos de acordo com uma noção dualista de sagrado e profano em relação à sua concepção de Deus e não mais em relação ao que seja essencial ou não para a vida humana.

Posteriormente, o corpo ainda, uma vez mais, seria condenado à condição de desprezo quando René Descartes afirmou: *penso, logo existo*, indo de encontro ao pensamento dos primeiros filósofos gregos que não negavam o conhecimento advindo do corpo sensível, mas o consideravam duvidoso em relação à razão. Havia assim sido configurada a atmosfera sob a qual o conhecimento científico moderno pode exercer até a contemporaneidade sua opressão sobre a pluralidade corporal de nossa espécie: estabeleceu-se então a dicotomia hoje perceptível entre arte e ciência. Desse modo, se é que se pode dizer, de maneira bastante resumida, o surgimento do conhecimento filosófico em uma época, o poder da Igreja em *outra* e a noção de ciência de época *posteriori* promoveram contundentes *compartimentações*⁷ ao conceito de corpo, sempre dualizado e subjugado, acumulando subalternidades em relação a uma verdade, a uma razão, a uma alma e a um conhecimento científico determinados por UM Sujeito. Todas (aquelas subalternidades) propositalmente afastadas das verdades, razões, almas e conhecimentos diferentes dos diversos corpos chamados de *Outro* são, também, sem emoções e, por

⁷ Colocamos este argumento à medida que compreendemos que ainda hoje o corpo parece ser pensado, na grande maioria das vezes, pela ótica das críticas das artes, de uma perspectiva que toma razão e emoção em lugares distintos NO corpo. Ora temos uma noção de corpo que é formulada pela regra, pela técnica ou pela norma, ora outra temos um corpo sensível (estético) em evidência nas artes, mas que, muito evidentemente, está ancorado em um saber cartesiano hermenêutico (greco-filosófico ou cristão-medieval), fenomenológico (incons(c)i(st)ente) ou transdisciplinar cartesiano (considerado a partir de saberes disciplinares universalizantes) modernos para acontecer nas artes.

isso, não acontecem nas produções em arte da contemporaneidade. Portanto, em nossos dias é premente questionarmos: seria a vida virtual uma nova cisão entre “eu e meu corpo”? Quem somos em nossos *corpus-selfie*? Quais nossas perspectivas?

Disso, uma observação já deve ser posta em evidência. Estamos vivenciando, na ótica epistêmica aqui em argumentação – em que se tomam projetos de universalização/homogeneização do mundo ocorridos em diferentes épocas –, a concretização daqueles a fim de controle global: histórico (moderno) de universalização europeu cristão engendrado no século XIV/XV, que culminou no século XVI com a colonização da América Latina; pós-moderno (estadunidense) a partir do século XIX, que difundiu a lógica capitalista no século XX de que aquela “América é a terra das oportunidades” para todos e, mais recentemente, contemporâneo, dos primeiros dias do século XXI, que promove a homogeneização através das grandes corporações (Estatais e Privadas) em que o acesso de tudo é para todos graças à tecno-virtu-globalização do mundo exaltando o querer ter em oposição ao *querer ser*. Por mais que a lógica desta última questão, o querer ser, não passe pela ideia de exposição midiática posta em questão pelas teorias pós-modernas.

Vivemos na atualidade em *corpus-selfie* definidos por padrões estabelecidos de raça, classe e gênero históricos, mas também massificados pelas correntes teóricas vindas do norte das Américas, que se sobrepõem aos corpos oprimidos pelo trabalho, mercado e consumo. E, não diferente, nossos *corpus-selfie* estão em discordância com a retomada tanto daqueles padrões históricos de arte, cultura e conhecimentos, bem como sobrevivemos na contemporaneidade sob as rédeas de leis que retiram direitos, impõem deveres e subtraem sensibilidades a fim de fazer valer a sobreposição de uma imagem formulada daqueles sobre nossos corpos. Mas o pior de tudo isso é que diferentes reflexões expostas na América Latina, mas mais no Brasil, também argumentam acerca da humanização desse *corpus-selfie* como se nós o fossemos. Quer dizer: somos mesmo hoje tornados humanos – reflexos daqueles – para reproduzir arte, cultura e conhecimentos ensinados por eles. Mas estamos propondo uma reviravolta dessa imagem: “Por quê? Porque a epistemologia fronteiriça é a epistemologia do *anthropos* que não quer se submeter à humanitas, ainda que ao mesmo tempo não possa evitá-la” (MIGNOLO, 2017, p. 16).

As redes sociais parecem ter causado no corpo contemporâneo um sintoma urgente: a exposição permanente. Dizer que alguém “não sai do *on-line*”, por exemplo, é uma das expressões corriqueiramente utilizadas em sociedades como a nossa. Estar *on-line* é um modo quase obrigatório de ser ou não ser, é *online* que a vida passou a “acontecer”. Postar conteúdo em aplicativos é um novo rito, uma comunhão íntima onde são servidos como hóstia os mais diversificados *corpus-selfie*: compartilhados em fotos, vídeos e textos através de celulares e computadores conectados à *internet*, dando novo lugar ao individual/coletivo, público/privado, inscrevendo no corpo uma sintomática fronteiriça de indeterminação determinada. O *bio*-mito gerado pela virtualização e viralização do corpo online nos dá a licença de, sem perceber, nos comportarmos como mortos-vivos em vida (GREINER, 2010) e se estabelece como uma das armas do poder moderno presente na contemporaneidade para o domínio das massas humanas. Portanto, identificamos que a presentificação dos corpos subalternos está intrinsecamente ligada à noção de re-existência,

de desconstrução dos discursos filosóficos, históricos e político-culturais sobre os corpos que nos alcançam na contemporaneidade, pois re-existir faz vir à tona um corpo com-corpo sempre visto como sem-corpo: o corpo da *exterioridade*. Assim, a possibilidade de o oprimido ser visto pelo opressor em uma nova conjuntura está conectada diretamente à evidenciação da diferença presente nesse corpo inscrito no *lugar de outro*.

3. Ocupações: a paisagem biogeográfica da exterioridade e seus sujeitos-sintoma de epistemologias e corpos outros

É igualmente necessário que simultaneamente a esse processo de tornar presente a subalternidade de tais corpos, gestos sejam gerados e, ainda que microscópicos, reflitam o pensamento diferenciado desses corpos em relação ao mundo, pois é através desses gestos que um novo olhar será cativado. Ainda que com gesto sem a liberdade do espaço, articulando-se entre fronteiras da *exterioridade*, é preciso reconhecer que não há construção de espaço para corpos que não estão presentes, que não são vistos. Isto é, se queremos ouvir a fala de um subalterno, se quisermos presentificar as gentes-sem-corpos, nós devemos avançar em esforços e deslocar nossas posições enquanto letrados, enquanto brancos, enquanto elite. Para que re-existam os subalternos é necessário que o academicismo inexistam. Para que exista um pensamento liminar (MIGNOLO, 2003) a partir da fronteira – como uma lógica do pensamento fronteiriço como epistêmico – é preciso que a nossa gente desista de se enquadrar e invista em poder-ser mesmo que marginal: “Enfim, a universidade e o museu são duas instituições chaves sobre as quais se fundou e se mantém a colonialidade do saber e da subjetividade” (MIGNOLO, in LORCA, 2014, p. 2).

Sem a menor pretensão de esgotamento da questão, nossa discussão está articulando-se em evidenciar a necessidade de desnaturalizar a subjetividade moderna imposta no fazer artístico contemporâneo – teórico, crítico, prático e docente – em que a academia e o museu imperam como mantenedores do poder. Ora fazendo valer um padrão de teoria e crítica, ora reforçando em seus arquivos sombrios o modelo de arte que deve ser propagada ao longo dos milênios para as culturas sem-corpos. Logo, é evidente que a necessária pluriversidade do saber, ser, sentir para poder fazer com subjetividade é a questão imperante nesta argumentação que não quer impor fala na boca de ninguém, menos ainda quer apontar métodos teórico-práticos a fim de sanar a gana daqueles que buscam por qualificar as diferenças dentro de um padrão, por exemplo, de subjetividade moderna. Assim, sinalizamos que é necessário descolonizar o próprio corpo quando se pensa e articula da fronteira para conviver com corpos-da-diferença-colonial *descolonialmente*.

Pois, se há alguma maneira de se saber da fronteira, se há modos de sem-corpos serem vistos como corpos, sem se abrir em corpos-*outros*, essa maneira está, de algum *outro* lado, sem acesso para nós, marginais do Sul do mundo que estão oprimidos em corpos da colonialidade do poder na contemporaneidade:

Eu me chamo Jeremias Gaudino Jorge, cheguei aqui em Campo Grande há três anos. Antes eu morava na Aldeia do Bananal, no Distrito de Taunay em Aquidauana. O que me fez mudar pra cá, na verdade, foi o sustento da família, né?! Porque na aldeia o acesso às coisas fica 'meio difícil', né?! Por que tem a plantação e essas coisas, só que a gente procura o melhor para os nossos filhos, né?! Então eu vim em busca disso, porque eu tenho um filho que, graças a deus, está na escola, conseguimos vaga, então tudo o que eu tinha planejado, de certa forma, está dando certo. Eu sou evangélico desde a aldeia e conforme eu cantava lá 'em idioma', aqui eu também posso cantar em idioma porque os 'irmãos' entendem também. Aqui na aldeia, segundo quem é mais antigo, tem xavante, kadiwéu, guarani, os terenas, né? Que somos nós (JORGE, 2017, s/p)⁸.

Em toda a fala de Jeremias Gaudino Jorge mapeamos o estado das populações indígenas urbanas que se concentram na capital do Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Um estado de desintegração predito pelas teorias revisionistas e pelos termos conceituais produzidos no processo de pesquisa. Contudo, é extremamente difícil colocar em termos definitivos esse estado das populações indígenas que estão fora da realidade das aldeias, tendo em vista que o cotidiano das cidades provoca uma sensação de indeterminação no âmbito das micrologias de poder, política, cultura, história, arte, etc que, igualmente, os colocam exteriores às sociedades urbanas. É impossível dizer se a fala de Jeremias representa a realidade geral dos indígenas que vivem na Aldeia Urbana Marçal de Souza, mas o que podemos afirmar é o valor de sua fala que abre um espaço de diálogo corpóreo com o ambiente acadêmico. Três pontos, portanto, vão ilustrar a condição para o pensador moderno/pós-moderno compreender que a epistême aqui em articulação não está im-portanto analisar/metodologizar:

1) uma perspectiva epistêmica *descolonial* exige um cânone de pensamento mais amplo do que o cânone ocidental (incluindo o cânone ocidental de esquerda); 2) uma perspectiva *descolonial* verdadeiramente universal não pode basear-se num universal abstrato (um particular que ascende a desenho — ou desígnio — universal global), antes teria de ser o resultado de um diálogo crítico entre diversos projetos crítico políticos/éticos/epistêmicos, apontados a um mundo plural e não um mundo universal; 3) a descolonização do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados. Enquanto projetos epistemológicos, o pós-modernismo e o pós-estruturalismo encontram-se aprisionados no interior do cânone ocidental, reproduzindo, dentro dos seus domínios de pensamento e prática, uma determinada forma de colonialidade do poder/conhecimento (GROSGUÉL, 2010, p. 457-458).

⁸ Jeremias Gaudino Jorge é morador da Aldeia Urbana Marçal de Souza, comunidade indígena localizada na região leste de Campo Grande (MS), há três anos, após ter nascido e crescido na Aldeia do Bananal em Aquidauana (MS). A fala de Jeremias foi registrada em 27 de julho de 2017 e é bem mais extensa, trouxemos aqui um pequeno fragmento a fim de evidenciar os corpos que des-conhecemos.

Colocar no cerne do conhecimento dos elitistas letrados o conhecimento de um indígena que, sob o discurso da busca de melhorar as condições de vida de sua família, abandona as raízes de sua terra, sua cultura e história, é uma provocação em dois campos: o primeiro no campo dos poderes discursivos que mantêm as fronteiras erguidas para esses sujeitos, mesmo que eles não ofereçam re-existência ao projeto da modernidade na contemporaneidade. Porque os sujeitos do lado hegemônico da fronteira precisam ser atravessados por novos modos de fazer e pensar a fim de reconhecer o ser. E, já de *outro* lado, os sujeitos dessa recolonização – urbanização forçada dos seus corpos campestinos – que devem/precisam tornar-se conscientes da importância de optar pelo corpo-*descolonial* nos limites de suas possibilidades, abrindo-se para ver corpos-sem-corpos existentes.

De modo evidente, reconhecer-se em corpo-*descolonial* é fazer valer a *diferença colonial* que persiste na coerência da colonialidade do poder interna dos espaços urbanos na atualidade. Seja por força do Estado-nação, seja por ordem do poder capital das grandes Corporações (nacionais e internacionais), ou ainda pela própria insistência de que há um corpo-do-saber que se constitui apenas do saber-aprender-disciplinar – essas três instâncias ancoradas pela manutenção de padrões de raça, classe e gênero (europeus/estadunidenses) incluem os diferentes excluindo-os, a fim de conservação e proliferação da colonialidade histórica na atualidade. É, na nossa ótica aqui em pensamento, fazer valer o velho hábito, mesmo de indivíduos de corpos-sem-corpos, mas já declinados ao branco, macho e elitista, mas também artista, professores e pesquisadores mais-que-periféricos, de achar que ainda podemos propor “pesquisas” nossas que possam falar pelo e por aqueles que foram tornados humanidades. Pois, “a *diferença colonial* é o espaço onde emerge a colonialidade do poder. [...]. A *diferença colonial* é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta” (MIGNOLO, 2003, p. 10), uma que se integra à colonialidade dos projetos globais e o faz reverberar e *outra* que é adotada pelas hegemonias coloniais porque as rejeita enquanto narrativas corporais lineares.

Lado artístico? Eu não me considero artista não, mano. Eu entrei nesse mundo que eu acho louco demais através do hip hop e do skate. Andava de skate e frequentava as festas de rap. Aí comecei. O primeiro que eu vi aqui foi o Cleiton Amarelinho, que foi minha inspiração. Falei “poxa, olha o que o maluco faz nos muros aí!”. Comecei a ver ele fazendo nos obstáculos da pista de skate. E sobre artista... Não, mano! Pra mim, assim, o artista é aquele que fez Artes. Eu sou um inventor, (faço) intervenção urbana, tá ligado!? Mais ou menos assim (GNOMO, 2017, s/p).⁹

⁹ Jorge Gnomo, como é conhecido na cena local do grafite, é Licenciado em História, tendo deixado a sala de aula para ocupar cargo público no setor da saúde, sempre tem produzido trabalhos com grafite e lambe-lambe conforme sua disponibilidade. A fala de Gnomo foi registrada em 17 de julho de 2017 e é bem mais extensa, igualmente a anterior trouxemos aqui um pequeno fragmento “ilustrativo”.

Gnomo se nega a inscrever-se como ‘artista’, ou a referenciar sua produção enquanto trabalho ‘artístico’. Isso porque, para ele, assim como para a maioria das pessoas que vivem na fronteira, há uma estética que define o que é arte e que relega a todas as manifestações não-inscritas dentro de sua conceituação moderna de arte uma marginalidade/naturalidade artesanal. Todos são amparados, na perspectiva moderna, quando sustentam a doxa triunfante do imaginário moderno que circunstanciou tudo a um corpo hétero, branco, cristão euro-norte-americano. Bessa-Oliveira aborda a questão em uma passagem que consideramos necessária para a compreensão do estado marginal dos artistas e sujeitos locais que produzem a partir de “estéticas” periféricas¹⁰. Assim, confirma-nos o autor ao dizer que

[...] as produções que emergem desse lócus enunciativo latino-americano carecem de um pensamento epistêmico outro que possibilite compreendermos tais produções e artefatos simbólicos como resultados de arte, cultura e conhecimentos que surgem das relações entre os símbolos cotidianos e as científicidades estabelecidas entre os sujeitos biográficos e os locais enunciativos latino-americanos. Por conseguinte, as relações entre a proposta epistêmica descolonial e os lugares latinos corroboram a minha compreensão da necessidade de fazer emergir dos diferentes lóci enunciativos situados na América Latina, ou em quaisquer outros lugares após-colonizados, uma conceituação específica – “estéticas” – que se relaciona primeiro com os fazeres, objetos, conhecimentos e símbolos cotidianos dos sujeitos desses lugares (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 210).

Todavia, identificada essa Estética (ou não) Bugresca (BESSA-OLIVEIRA, 2016)¹¹ em vias de construção, já existe no discurso de artistas mais-que-periféricos como Gnomo uma *desobediência epistêmica* e que ao negar sua condição de artista, o ‘interventor’, como se autointitula, está reafirmando essa condição a partir de uma perspectiva *outra* – em que a *diferença colonial* coloca-se em oposição ao projeto moderno de arte europeu – que ele instintivamente já sabe ser necessária para a manutenção de seu fazer, para a re-existência de sua subjetividade para além da pele da cidade. Ao dizer inscrever seu fazer como ‘intervenção urbana’, Gnomo está exatamente tatuando a *diferença colonial* que o move munido de cores em direção ao suporte nude acinzentado da cidade para reivindicar sua paisagem *biogeográfica* (BESSA-OLIVEIRA, 2016).

¹⁰ Os termos “estéticas” e “periféricas” foram usados para circunstanciar a conversa no pensamento moderno que entende arte do princípio da estética do belo/prazer e por periferia os lugares exteriores aos centros da História da Arte ocidental por aqueles sustentada.

¹¹ Termo em que o autor tem passado/pensado, no liminar de Cultura Bugresca, por entender que cultura não é estética, ao menos como compreendemos/compreendeu-se estética, mas que culturas teriam e demandariam compreensões de/e “estéticas” outras. Logo, ainda que não estejamos propondo “novas teorias”, pois estas demandam continuar digerindo partes melhores dos colonizadores – por isso subexistem como teorias anteriores – argumentamos, por exemplo, compreender que, para falar de arte de povos originários e/ou artistas urbanos, minimamente necessitamos de modos outros de pensar (nunca de classificar por estética do belo ou simplesmente pensar que estamos falando de constituir uma nova teorização), mas que estejam em diálogo a partir desses fazeres, jamais sobre essas práticas artístico-culturais. Assim, essas articulações precisam levar em consideração as “cenas” das comunidades indígenas, das ruas urbanas e rurais, nas sociedades, na educação, na produção de arte, nas culturas para gerar conhecimentos específicos em diálogo pluriversal.

“Faço por hobby. Já tentei fazer comercial, mas não é minha vibe porque eu não gosto muito de sair da minha linha, sabe!? E o pessoal exige muita coisa por pouco dinheiro. Hoje mudou. Hoje está mais valorizado, né?!” (GNOMO, 2017, s/p).

Ao dizer que faz por ‘hobby’, Gnomo assume um fazer artístico out às políticas públicas, às políticas de arte estatais (que não existem de fato), ou à comercialização direta corporativa para se manter, uma vez que se submeter a editais ou contratos particulares significa abandonar seu próprio corpo, sua própria arte, para vestir-se de uma corpo-Outro-alguém. Evidencia-se ainda que no trabalho artístico que se constrói a partir das margens da estética hegemônica moderna as exigências cumpridas em troca do lucro são sempre uma condição de agenciamento que sabota a essência da corporeidade/subjetividade inserida na manifestação originária. A este respeito, Stuart Hall completa: “A cultura é, portanto, uma parte constitutiva do “político” e do “econômico”, da mesma forma que o “político” e o “econômico” são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõem limites” (HALL, 1997, p. 33).

De certo, a partir da afirmativa de Stuart Hall, evidencia-se que arte e política, igualmente cultura e política, como temos sustentado, nunca estiveram dissociadas, haja vista que uma corroborou e corrobora a existência uma da *outra*. O que há, de nossa ótica, e da de Walter Mignolo também, ao argumentar sobre políticas e identidades, são políticas de arte e de culturas (sem políticas), do mesmo jeito artes e culturas de políticas/políticos. Essas claramente contrárias ao nosso entendimento de artes e culturas em políticas, como ressaltado por Mignolo (2008) quando trata de *identidade em política*, que estariam muito mais em concordância com os trabalhos de Gnomo ou a fala do indígena Jeremias Gaudino Jorge, que se fazem-ver-ser ainda que sejam corpos sem-corpos para esses sistemas demagógicos de arte e culturas, e igualmente políticos: “[...] para nos desprender corpopoliticamente; duas maneiras de nos desprender da matriz colonial do poder e de habitar o pensamento fronteiriço” (MIGNOLO, 2017, p. 23).

As identidades desses sujeitos ex-postos na/à subalternidade tornam-se políticas à medida que ambos reconhecem seus fazeres, falares e saberes como constructos das e para as suas relações sociais políticas que es-barram as fronteiras erigidas pelos fazer, saber e ser hegemônicos. Ao relatar sua experiência com a *técnica do lambe-lambe*, por exemplo, Gnomo propõe que mesmo sendo *outra* linguagem de arte periférica, não inscrita no conceito hegemônico de arte, ‘a paulada’ é igual a que o picho representa para a cultura letrada. Abre-se, portanto, neste ponto, uma discussão fundamental acerca de uma

Crise de representação que tem a ver com o reconhecimento, cada vez mais difundido, de que as maneiras com que usualmente se traduz o mundo em imagens, sons, formas, escritos e gestos não são mais capazes de compreendê-lo para nele atuar – quer na sua manutenção como está ou, então, para mudá-lo. As evidências mais próximas dessa crise são os variados levantes que ainda agora ocorrem no país, tendo como contraparte propositiva uma ênfase difusa em práticas micropolíticas (ANJOS, 2017, p. 1).

A fala de Gnomo é fundamental na construção de uma paisagem epistêmica biogeográfica do estado da arte em Mato Grosso do Sul porque evidencia um corpo não visto, o corpo in-visível antes apontado. Uma situação de emergência em que poderes discursivos estabelecem fronteiras pondo às margens de seu ideal de arte, de cultura e de conhecimentos todo universo dinâmico que re-existe frente à opressão por marginalização. Arte de rua, periférica e marginalizada não é arte pela arte, é intervenção, e talvez os donos do poder local incomodem-se em enxergar a realidade de sua obsolescência em relação ao novo-constante da produção subalterna. Esse é o que poderíamos chamar do corpus-não-selfie: o corpo que não representa. Do mesmo jeito, índio não é bugre, índio não é índio, índio não tem corpo, pois, esse estereótipo também foi construção moderno-europeia, portanto, não existe. Mas, indivíduos como Sr. Gaudino estão aí para reforçar sua persistência.

4. Sem Temer à exterioridade do Bozo – algumas considerações

É preciso imaginar caminhos práticos nos quais sujeitos indígenas respirem sem os aparelhos do Estado, abrir fatidicamente espaços para as artes do Fora (*Temer!*), para que o dentro de nossos corpos oprimidos seja finalmente exposto! É necessário fazer da fissura/fronteira, ou como quiseram alguns autores aqui elencados, das vozes das fronteiras, ecos contrários aos sistemas coloniais de arte, cultura e conhecimentos. São desafios maiores do que a possibilidade da teorização, da geração de *outro* discurso que os torne informação (corpos) para nós, *senhoures*, acostumados ao sistema do “um golpe por dia” como “dose de anestesia”. Anestesia a quem e para quê? Anestesia para nós mesmos, donos que ainda não temos superado o nosso lado, que é o mesmo lado do que não queremos ver: o opressor que oprime os corpos dos oprimidos que são seus pares; o indígena obrigado a agradecer seu pedaço de chão na saída e que tem a vista invadida pelo prédio de alto padrão com muros altos para garantir a distância (fronteira) do corpo do “índio” com o corpo-gente-patrão. Precisamos construir corpos-re-existentes aos ataques cotidianos contra os corpos-in-existentes: na educação dos “Sem”; na tecnomilitarização da educação; na impossibilidade de atuar, expor e até de defecar; ao “FUTU-RE-SE”; ao direito de viver fora da lei; ao dever de armar-se...., entre muitas outras coisas que estão erguendo muros contra os sem-corpos modernos e pós-modernos.

E ainda mais, reservadas as distâncias, entre um ser-com-corpo para um sem-ser-corpo, que o sistema busca controlar estabelecendo as fronteiras para as subjetividades daqueles que querem sob controle: “ATENÇÃO, SR. PICHADOR: A cada mês que este muro permanecer limpo a MRV doará uma cesta básica para uma creche ou instituição de caridade de sua cidade”¹². É uma cesta básica *por mês* em troca da expressão (ou mais um golpe por dia, mais uma dose de anestesia?) o que se vê no aviso de um muro limpo que guarda os corpos brancos em suas interioridades e não pode servir de suporte para a letra funcional dos corpos das *exterioridades* que habitam o de fora da arte. Assim, quando a realidade das práticas cotidianas (o simples fato de caminhar nas ruas da Aldeia Urbana Marçal de Souza (CG-MS) que des-aloja indígenas citadinos entre as fronteiras do sistema ur-

¹² É comum nos depararmos com essa frase nos muros (fronteiras entre o social e o privado) dos grandes condomínios das cidades cosmopolitas (do pobre) como sugere Silvano Santiago (2004), e, em Campo Grande-MS, nosso lócus de enunciação das discussões aqui apresentadas, não o é diferente.

bano (BESSA-OLIVEIRA; SIMÃO, 2016)) corrobora as teorias pesquisadas e também parece aumentar a distância do sujeito (subalterno) em relação aos discursos que o atravessam; gera-nos aqui *outra* questão: o que produzir quando tudo o que é permitido obedece a um formato de pré-conclusão, pré-definição?

Percebemos neste ponto das questões que ao concluir as discussões muitas *outras* coisas acabam por ficar ainda “abertas”. Primeiro que continuamos insistindo na ideia de criação de um suposto *outro*; segundo ao considerar que os estudos, por melhor intenção que tenham, acabam por ainda falar pelo ou “dar voz” a esse *outro*; terceiro, haja vista que os subalternos continuam subalternizados porque não acessam as universidades e às reflexões que são produzidas nas universidades. Logo, não somos os subalternos, objetos de pesquisas acadêmicas como esta. MAS AINDA FALAMOS PELO OUTRO QUANDO NA VERDADE PENSAMOS NÃO FAZÊ-LO MAIS! Assim, ao saber que várias questões continuam abertas, percebemos que devemos mais que ver ou falar, mas temos que escutar ao Outro (da Fronteira onde se sente a *diferença colonial* aquele que nem é tão *outro* assim) que se faça enxergar, que se faça ouvir, que corporifique sem naturalizar-se. “Como *ecologia de saberes*, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de forma de conhecimentos além do conhecimento científico” (SANTOS, 2010, p. 54). O academicismo tem exercido posse sobre lugares que precisam de ocupações *outras*, isto é, a nossa forma de produzir, criticar e passar adiante o conhecimento precisa ser mais honesta com seus sujeitos. Os rótulos de inter, multi ou mesmo transdisciplinar precisam sair das academias. Precisamos pensar em relações entre culturas, entre saberes culturais, para além de comparação entre um ser-corpo para os que não são corpos modernos.

Por último, de fato o caminho desta proposta nos leva a crer que as teorias, os discursos em toda a bibliografia discutida, tem razão de ser, não por alimentar as bases eurocéticas do sistema epistemológico da nossa Fronteira, mas porque evidenciam o material humano que tende a ser depositado debaixo dos tapetes do Poder local embrutecido e EMBURRECENDO, cada vez mais, que temos. As últimas evidências do agora têm nos deixado com as “calças nas mãos” para falar de corpos das diferenças coloniais. É a esse material humano que acadêmicos devem se atentar, já bem disse Boaventura de Sousa Santos algo mais ou menos assim: se-quer as sete cores do arco-íris representam nelas todas as diferenças do/no movimento não-heteronormativo. Assim, com esse efeito da não-representação de uma totalidade (BESSA-OLIVEIRA; SIMÃO, 2016a), com o conteúdo teórico tratado em livros e artigos, fica sendo ainda necessário admitirmo-nos enquanto crias birrentas nos tempos e lugares da *exterioridade*: intelectuais que esperneiam nos supermercados discursivos do Poder, políticos que se sentem donos do mundo e dão direitos aos filhos e deveres aos subordinados, berrando, ainda que em teorias impróprias (migradas) para o consumo, pelo desejo do novo. Uma teorização que não é a partir de, mas sobre, conhecida apenas pelo olho da rua, dos corpos em *pele-fronteira* dessecados que são, portanto, pintados para ir além daquilo que é feito. Mas que não dá conta de pensar como é feito! Buscar uma teoria que se inscreva como a *pele de imagem* dada por Kopenawa (2015) em *A queda do céu*, para que assim consigamos entender (traduzir?) o *outro*, o exteriorizado, sem os reduzir ao formato

de nossas perguntas, tornou-se emergencial. Desejamos aqui, por fim, ter produzido um espaço em que os corpos indígenas aldeados de Campo Grande-MS e os artistas mais-que-periféricos, ambos sujeitos que são corpos da *exterioridade* da *diferença colonial*, sejam presentificados a partir de um referencial próprio e não de uma leitura funcional do que nos foi imposto como o *outro*.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. A arte brasileira e a crise de representação. **Revista ZUM/IMS** – Revista de Fotografia. São Paulo: Instituto Moreira. Publicado em: 07 de julho de 2017, p. 1-6. Disponível em: <http://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/> - acessado em: 10 de julho de 2017.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Estética (ou não) bugresca – arte descolonial fronteiriça – paisagens biogeográficas: o que vemos do outro lado da linha que se insinua entre o real e o imaginário. **Cadernos de Estudos Culturais: Estéticas Periféricas**. Volume 8. Número 16. Jul./Dez.. Editora UFMS, 2016, p. 209-222. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4242/0> – acessado em: 10 de abril de 2019.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SIMÃO, Leonardo Reinaltt. Arte urbana, índio cidadão – dois pesos, duas medidas – estética periférica, fronteiras (di)simuladas. In: GUERRA, Vânia Maria Lescano; ALMEIDA, Willian Diego de. (Orgs.). **Povos indígenas em Cena: das margens ao centro da história**. Campo Grande (MS): OMEP. 2016, p. 96-107.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SIMÃO, Leonardo Reinaltt. Duas culturas – arte urbana, índio cidadão – em contextos (in)culturais. **Revista Semina. Ciências Sociais e Humanas (Online)**, 2016a, p. 151-162. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/26900> – acessado em: 02 julho de 2017. DOI: <https://doi.org/10.5433/1679-0383.2016v37n2p151>

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. – São Paulo: Annablume, 2010. Coleção Leituras do Corpo.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010, 455-491.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, julho/dezembro 1997.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami/ Davi Kopenawa e Bruce Albert; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Edgar Viveiros de Castro, 1ª ed.**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE BRETON, David. Corpo e transumanismo. Sobre um puritanismo radical. In: MONTEIRO; Maria Conceição; GIUCCI, Guilherme; PINHO, David. (Orgs.). **Eros, tecnologia, transumanismo, figurações**

ouvrouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 372-391 jul. | dez. 2019

culturais contemporâneas. 1. ed.. Rio de Janeiro: Caetés, 2015, p. 13-34.

LORCA, Javier. O controle dos corpos e dos saberes. Entrevista com Walter Mignolo. Tradução: André Langer. **Página/12**, 08 de setembro de 2014, p. 1-3. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/533148ocontroledoscorsposedossaberesentrevistacomwaltermignolo?tmpl=component&print=1&page=> - acessado em: 29 de abril de 2016.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. Trad. de Marcos de Jesus Oliveira. **Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia**, v.1, n. 1, Foz do Iguaçu/PR: Universidade Federal da Integração Latino-Americana, p. 12-32. 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772/645> - acessado em: 27 de março 2018.

MIGNOLO, Walter D.. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras – Dossiê: Literatura, língua e identidade**. Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras. N. 34, Niterói, RJ. 2008, p. 287-324. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf> - acessado em: 16 de novembro de 2012.

MIGNOLO, Walter D.. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

391 ■

NOLASCO, Edgar César. O método do discurso fronteiriço: por uma aproximação do sujeito da exterioridade. In: **Povos indígenas em cena: das margens ao centro da História**. Vânia Maria Lescano Guerra, Willian Diego de Almeida (organizadores). – Campo Grande, MS: OMEP/BR/MS, 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2004. (Humanitas)

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do sul**. São Paulo Cortez, 2010, 84-130.

SPIVAK, Gayatri Chakravory. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 07/05/2019 - Aprovado em 13/08/2019

Como citar:

Bessa-Oliveira, M. A.; Simão, L. R. (2019). Re-existência epistêmica: diferença colonial como discurso de corpos da exterioridade e paisagem *biogeográfica*. *OuvirOUver*, 15(2), 372-391. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48543>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Cena, cinema e literatura - Inter-relações entre linguagens no processo de criação de um texto dramático para o espetáculo *Liquidados*

SAMUEL ANTÔNIO SANTANA

■ 392

Samuel Antônio Santana (Samuel Giacomelli) é ator, diretor, dramaturgo, escritor e gestor cultural. Doutorando em Artes da Cena (UNICAMP - 2019). Possui Mestrado em Artes (2017) e graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2009) pela Universidade Federal de Uberlândia. Ocupa o cargo de Gestor Cultural na área de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia locado no Teatro Municipal de Uberlândia desde 2013. Possui larga experiência na área artística, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente em: teatro, dança, performance, dramaturgia, literatura, cinema, audiovisual, gestão e produção cultural.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2661322271151786>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1645-0930>

■ RESUMO

O presente artigo apresenta de forma sucinta os procedimentos adotados durante o processo de criação do texto dramático para o espetáculo *Liquidados*, para o qual desenvolveu-se uma prática intensa e extensiva de troca entre escrita textual e composição cênica para a construção de uma dramaturgia da cena. Durante esse trânsito evidencia-se a inter-relação que se estabeleceu entre elementos cênicos, literários e cinematográficos que trabalhados durante o processo de escrita, a partir de três conceitos de intertextualidade – *Bricolage*, Apropriação e Paródia –, contribuíram fortemente para o desenvolvimento de nossa dramaturgia textual.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro, dramaturgia, literatura dramática, processo de criação, intertextualidade

■ ABSTRACT

This article summarizes the procedures adopted during the process of creating the dramaturgical text for the play *Liquidados*, where an intense and extensive practice of exchange between textual writing and scene composition was developed for the construction of a scene dramaturgy. During this transit, the interrelation between scenic, literary and cinematographic elements worked during the writing process, based on three concepts of intertextuality - *Bricolage*, Appropriation and Parody - has contributed strongly to the development of our textual dramaturgy.

393 ■

■ KEYWORDS

Theater, dramaturgy, dramatic literature, creation process, intertextuality

1. Introdução – Dramaturgia da Cena e Literatura Dramática

Uma festa. Um casal. Ela, ex-atriz. Ele, diretor teatral. Um brinde ao amor, ao teatro e ao momento pelo qual aguardam ansiosamente. Durante a espera, entre regozijos e tragédias, cães, cigarros e uma tempestade, lembram e compartilham com os convidados recortes marcantes da vida conjugal e artística que se misturam e se confundem.¹

Abordarei nesse trabalho, como tema geral, a criação dramaturgical do espetáculo *Liquidados*² (2015), criado em Uberlândia pela Cia Líquida de Teatro, com direção de Getúlio Góis, atuação de Camila Tiago e Samuel Giacomelli e dramaturgia de Muryel de Zoppa e Samuel Giacomelli. Busco compreender, pela reflexão e análise dos procedimentos de escrita em inter-relação com elementos cênicos e obras literárias e cinematográficas, como as escolhas tomadas em sala de ensaio foram definitivas para a construção de sua dramaturgia cênica e textual.

É necessário salientar a diferença inerente entre os conceitos de dramaturgia e literatura dramática. Pois é notória a confusão entre os termos, reduzidos ao entendimento limitante de que toda dramaturgia se refere diretamente à escrita de peças teatrais. O conceito de dramaturgia não está vinculado necessariamente ao texto dramaturgical, mas a todos os elementos que compõem a cena, e que estão intimamente ligados à criação de sentido em cena.

Matteo Bonfitto (2011) recorre a uma análise histórica para apresentar como, ao longo do século XX, no teatro Ocidental, a compreensão do termo 'dramaturgia' foi revisitada, revista e ampliada, assim como sua aplicação prática, por alguns dos mais significativos nomes do teatro nesse período, como Artaud e Brecht. Apesar de constituírem duas perspectivas bem diversas, é inegável a contribuição de ambos para a construção do entendimento de que dramaturgia não se limita à palavra e ao texto escrito, mas que compreende todo um complexo jogo de interações entre os elementos signícos da cena.

De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do dramaturgo, ou seja, de um profissional que atua como um 'escritor da cena', que articula o texto escrito com todos os outros elementos cênicos. (BONFITTO, 2011, p.56-57)

¹ Sinopse do espetáculo *Liquidados*.

² Este artigo foi desenvolvido a partir da reestruturação e ampliação de alguns capítulos da dissertação "Liquidados: por uma dramaturgia da cena" apresentada por Samuel Antônio Santana ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (MG), com orientação do Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe. Documentos sobre o processo de criação (como imagens utilizadas como referência para a criação; projetos de cenário, espaço cênico e iluminação; croquis de figurino; vídeos de registro de ensaios; filmagem do espetáculo; fotos de registro do processo de criação; fotos do espetáculo; trilha sonora do espetáculo; outras músicas utilizadas durante o processo de criação) podem ser encontradas no link <https://sgiacomelli.wixsite.com/anexos-liquidados>.

O trabalho de Brecht não se caracteriza apenas pela escrita textual e cênica abertas, mas, como aponta Marco de Marinis (1998), seu processo de escrita articula-se com uma mudança radical na prática de Brecht, enquanto diretor, que passa a considerar a direção cênica como “um trabalho de grupo, uma experimentação, busca e invenção em conjunto com o ator. Ator cuja centralidade é cada vez mais reconhecida, por ser um sujeito criativo.” (MARINIS, 1998, p.04). Esse novo olhar para o trabalho de direção instaura uma significativa mudança no arranjo criativo da cena, no qual o ator também se configura como agente de criação dramaturgicamente – daí o surgimento de termos como ‘dramaturgia do ator’.

Bonfitto (2011) pontua ainda como o Simbolismo ocasionou certa tensão na relação do texto dramático com a cena quando se manifestam não mais enquanto reprodução de uma realidade objetiva, mas representação de ‘realidades’ outras, mundos interiores, abstrações, sonhos, o impalpável. Reflete também acerca da influência dos teatros orientais nos quais o texto não se apresenta hierarquicamente superior em relação aos outros elementos que compõem a cena, sendo que todos esses elementos colaboram entre si para a construção de um organismo único composto por várias camadas que se relacionam. Dramaturgia passa a ser compreendida assim como o entrelaçar desses diversos elementos da cena, o que agrega ao entendimento de dramaturgia a ideia de tessitura.

Eugenio Barba, por exemplo, se refere a três níveis de dramaturgia que agem simultaneamente uns sobre os outros, mas que podem ser trabalhados separadamente:

- Dramaturgia orgânica ou dinâmica, que envolve a composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem por sua vez sobre o espectador em nível nervoso, sensorial;
- Dramaturgia narrativa, que entrelaça os acontecimentos, as personagens, e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo;
- E a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que emerge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando do canto e da música se desenvolve, através dos harmônicos, uma outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador. (BONFITTO, 2011, p.58)

Paralelamente a essa ideia apresentada por Bonfitto (2011), na qual a dramaturgia se tece a partir da trama gerada entre esses três diferentes níveis de dramaturgia, ao falar de dramaturgia em campo expandido, José A. Sanchez (2011) afirma que é possível compreendê-la enquanto um espaço de mediação, que ocorre a partir da inter-relação entre três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro (lugar do espectador, espaço social e de representação), a atuação (ou performance, lugar dos atores, espaço expressivo e de dinamização) e o drama (lugar da ação, codificável ou não em um texto escrito, espaço formal e de construção). Poderíamos assim vislumbrar como em distintas épocas, lugares e diferentes contex-

tos cada um desses fatores se submeteram e afetaram aos outros, compondo e decompondo as mais diversas texturas dramáticas possíveis.

Apropriando-se de uma acepção etimológica da palavra texto, Eugenio Barba propõe a terminologia “tessitura” para definir dramaturgia enquanto “dramaturgia, o trabalho das ações no espetáculo. Já o modo como as ações trabalham constitui a trama” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 66) e acrescenta que “nesse sentido, não há espetáculo sem texto” (Ibidem), reaproximando o significado de texto à ação, “tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia” (Ibidem). Apresenta, assim, o termo *performance text* (texto do espetáculo), que diverge do texto escrito composto a priori, pois “só existe no final do processo de trabalho e não pode ser transmitido. Na verdade, seria tautológico afirmar que o *performance text* (que é o espetáculo) pode ser transmitido pelo espetáculo” (Idem, p. 67).

Considerando esse entendimento de texto como tessitura, relacionada ao trabalho do ator, à narrativa e à criação de sentido, podemos compreender que para além do texto literário, próprio à palavra escrita e suas derivações, existe também um texto cênico, constituído por todos os elementos que interagem na dramaturgia da cena. O termo dramaturgia doravante aqui empregado estará, portanto, relacionado diretamente com a cena, identificando

uma narrativa cênica, espetacular, desvinculada de um texto concebido a priori. Compreendendo que diversas dramaturgias se comunicam no trato da concepção teatral; dramaturgias do ator, do encenador, dos elementos da cena, sejam materiais ou ficcionais, e até mesmo o texto, aquele dito, aquele lido, aquele reproduzido mecanicamente, aquele que existe nas entrelinhas. (SANTANA, 2018, p.170)

Podemos nos valer, também, de termos como texto dramático, dramaturgia textual, literatura dramática, peça teatral, etc, ao nos referirmos ao texto falado ou escrito, da palavra impressa ou posta em cena, especialmente em momentos em que a criação se dedica ao trabalho de escrita literária, propriamente dito, evitando assim a confusão com o termo dramaturgia compreendido em toda sua complexidade e simbiose com a cena.

2. Escrita como criação cênica

Houve três etapas tomadas durante o processo de criação de *Liquidados*, que somadas nos levaram ao nosso resultado artístico final. Estas três etapas não foram previamente planejadas, naturalmente se apresentaram diante de nossas escolhas e necessidades, ao passo que o processo de criação se desenvolvia. São elas: etapa 1 – rumo à leitura dramatizada; etapa 2 – rumo a um espetáculo “inspirado em”; etapa 3 – rumo à dramaturgia autoral.

Segue abaixo uma breve apresentação das etapas do processo que resume e lista os principais momentos pelos quais passamos durante o processo de criação do espetáculo. Fica claro, numa breve análise, como o processo de escrita

textual teve diferente importância e constituiu-se em elemento principal ou coadjuvante em momentos específicos de cada etapa, moldando sua função a partir das escolhas tomadas pelo grupo e pelas necessidades da própria criação cênica.

Em 2009, Lucas Dilan³, Priscilla Bello⁴ e eu, Samuel Giacomelli, então atores do Coletivo Teatro da Margem⁵, nos reunimos para realizar a leitura dramática do texto *O Líquido Táctil*, de Daniel Veronese⁶, durante a primeira edição do Festival Latino Americano de Teatro – Ruínas Circulares⁷. Começava aqui a primeira etapa de nossa criação. A experiência suscitou o desejo inerente de um dia levá-lo ao palco. Mas a realização dessa montagem foi adiada priorizando outros projetos do Coletivo.

Foram várias as tentativas de retomada até que, em 2011, voltamos a nos inclinar sobre o texto, realizando os tradicionais trabalhos de mesa. Coincidentemente, durante um curso no Grupo Espanca! em Belo Horizonte, soube por Grace Passô⁸ que iniciariam a montagem desse mesmo texto sob a direção do próprio autor. Não tive dúvidas e estive então decidido a abandonar a ideia de montá-lo, mas o desejo dos demais envolvidos ainda era vivo. Por isso, em 2012 retomamos, com direção de Marcella Prado⁹, e a atriz Camila Tiago¹⁰ assumindo o papel de Nina Hagêken¹¹.

Logo nos primeiros ensaios o ator Lucas Dilan teve de abandonar o processo de criação. Sua ausência somada ao desejo de não apenas realizar a montagem integral do texto de Veronese, mas sim construir uma nova obra de nossa autoria, permitiu que travássemos um novo caminho de pesquisa artística. Como passamos a ser apenas dois atores em cena, concentramos a criação sobre a ótica desse casal. Abandonamos então a figura do terceiro personagem e criamos o que poderia ser um prólogo desse encontro, o momento no qual o casal aguarda a chegada do outro (em alguma medida isso nos remeteu ao *Godot*, de Samuel Beckett¹²). Em sala de ensaio, passamos por um longo processo de improvisações e construção de microcenas que posteriormente foram apresentadas em um ensaio aberto, sob a estrutura de uma espécie de jogo improvisacional.

Em meados de 2013 tínhamos em mãos o roteiro de ações estruturadas que apresentamos no formato de ensaio aberto. Decidimos então nos valer desse material para desenvolver nossa própria dramaturgia, nos distanciando cada vez mais do

³ Ator, performer e artista visual. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem. Dirige hoje o grupo Carne Mamífera.

⁴ Atriz, dançarina e produtora. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem. Atua hoje no grupo Teatro Parentes do Mar, de Buenos Aires.

⁵ Coletivo artístico formado em Uberlândia no ano de 2007, reconhecido pela pesquisa cênica com os Viewpoints, teatro de rua e performance urbana.

⁶ Daniel Veronese (1955) é um ator, dramaturgo, diretor teatral e bonequeiro argentino, autor da peça *O Líquido Táctil*, inspirada em *A Gaiivota*, de Tchekhov.

⁷ Festival de Teatro Latino Americano que ocorre desde 2009 na cidade de Uberlândia.

⁸ Grace Passô (1980) é uma diretora teatral, atriz e dramaturga, ex-integrante do grupo Espanca!, grupo teatral formado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 2004.

⁹ Atriz e performer, membro do Coletivo Teatro da Margem e grupo Carne Mamífera.

¹⁰ Atriz e diretora. Iluminadora teatral no curso de Teatro da UFU. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem, hoje integra o elenco do espetáculo *Liquidados* da Cia Líquida de Teatro.

¹¹ Personagem feminino de *O Líquido Táctil*.

¹² Samuel Beckett (1906 - 1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês amplamente considerado como um dos escritores mais influentes do século XX. Um dos escritores fundamentais, no que Martin Esslin chamou de Teatro do absurdo. Recebeu o Nobel de Literatura de 1969.

2texto de Veronese. Foi nesse momento que o dramaturgo Muryel De Zoppa¹³ se somou à equipe, passou a acompanhar os ensaios e colaborar no desenvolvimento de um texto com base no material levantado em sala de ensaio.

Num próximo momento da criação houve uma mudança de direção: Marcella Prado teve de abandonar o processo e Getúlio Gois¹⁴, que até então não havia tido nenhum contato com o trabalho, assumiu o posto, e, assim, pode trazer uma nova visão à equipe do espetáculo.

Em certo momento do processo possuíamos um material dramático muito extenso, cronometrando quase duas horas de espetáculo. Queríamos estrear um espetáculo de no máximo uma hora de duração, mas o apego a tudo o que havíamos criado nos dificultava esse objetivo.

Foi quando surgiu a possibilidade de participarmos do Festival de Cenas Curtas (2014), uma mostra competitiva em que as melhores cenas receberiam um pequeno prêmio em dinheiro, que seria essencial para finalizar a produção do espetáculo, figurinos, cenário, etc. Para tanto teríamos de elaborar uma cena de quinze minutos. Decidimos então selecionar as passagens mais fortes e importantes daquele espetáculo de duas horas, e alinhá-los de forma a contemplar toda a estrutura dramática criada.

Sem perceber, estávamos fazendo uma seleção daquilo que era essencial ao espetáculo. Depois de apresentada no Festival, a cena de quinze minutos nos guiou a uma nova estruturação da dramaturgia de *Liquidados*, dessa vez com maior liberdade de ação possibilitada por esse rompimento brusco de estruturação que, por sorte do acaso, experimentamos. Assim, reestruturada a nossa dramaturgia, estreamos em janeiro de 2015.

2.1. Referências literárias e cinematográficas para a escrita dramática

A escrita textual, aquela pertencente à linguagem literária, permeou praticamente todo o processo de criação do espetáculo, mas nem sempre se objetivava como material criativo. Em grande parte, a escrita textual esteve vinculada a procedimentos de registro, a exemplo de um momento de preparação para a ação de leitura dramatizada que deu origem à montagem, a partir do procedimento de *Brainstorm*, termo traduzido literalmente do inglês como Tempestade Cerebral, conhecida no Brasil também por Tempestade de Ideias. Trata-se de uma dinâmica de grupo desenvolvida para explorar a potencialidade criativa – criatividade em equipe – colocando-a a serviço de objetivos pré-determinados. Um dos possíveis procedimentos propõe que o grupo se reúna e utilize a diversidade de pensamentos e experiências para gerar soluções a um problema determinado, ou sugestões acerca de um tema central. Com isso, espera-se reunir o maior número possível de ideias, visões, propostas e possibilidades que levem a um denominador comum. Algumas regras podem contribuir como: delimitar um tempo; é proibido censurar; lembrar-se sempre de documentar e registrar todas as ideias; ao final organizar e selecionar.

¹³ Escritor e dramaturgo uberlandense. Publicou o livro *Crônicas, Metáforas e outros Mamíferos* pela Editora Patuá, e foi responsável pela criação dramática dos espetáculos *Um Céu para Dragões*, do Grupo Giz, *Liquidados*, e *O Homem que Mastigava Planetas*, da Cia Líquida de Teatro.

¹⁴ Ator, Diretor Teatral e professor de teatro na cidade de Uberlândia. É membro do grupo Trupe de Truões, e da Cia Líquida de Teatro.

Com esse procedimento elencamos várias ideias a partir da leitura de *O Líquido Táctil*, posteriormente fizemos a roteirização a partir das ideias selecionadas. Ainda nessa perspectiva, todas as anotações em sala de ensaio, cadernos de direção, relatórios, e mesmo a roteirização, nas quais, muitas vezes, não se apresentam mais do que breves descrições de cenas, jogos dramáticos, ou regras de improvisação encadeadas, podem ser compreendidos como registros do processo de criação que servirão de base para a execução e exploração da criação da dramaturgia cênica e textual.

Por isso considero que o texto escrito, propriamente dito, começou a ser criado como forma de registro do processo de criação. Sua primeira versão teve o formato de roteiro de ações e foi bastante útil para a organização de ideias, possíveis caminhos a serem trilhados, orientação de cenas e para a realização do ensaio aberto.

O texto escrito por Veronese foi sendo gradualmente abandonado para dar lugar à criação de uma nova dramaturgia, textual e cênica. Foi possível, então, mergulhar fundo no roteiro que havia sido criado anteriormente para o ensaio aberto, e a partir dele começamos a desenvolver um novo trabalho cada vez mais distante de *O Líquido Táctil*, que acabou se tornando apenas um disparador para essa nova etapa criativa.

Antes de prosseguir com os trabalhos de sala (sessões de improvisação, ensaios, escrita, etc), nos deparamos com a necessidade de ampliar nosso horizonte de referências. Buscamos, nesse momento, tomar contato com obras literárias e cinematográficas que dialogassem com o trabalho que estávamos desenvolvendo. Para tanto, todos os envolvidos contribuíram com indicações de leituras e filmes. Realizamos debates a partir da leitura de cada um dos textos, teóricos e ficcionais, que foram estudados por toda a equipe. As três primeiras referências estudadas foram:

1. *A Dama do Cachorrinho*, conto de Tchekhov¹⁵;
2. Fragmentos de peças de Shakespeare como *Hamlet* e *Ricardo III*;
3. *Um bonde chamado desejo*, peça de Tennessee Williams;

Estas obras literárias foram estudadas coletivamente para que pudéssemos tomar contato com outras camadas de entendimento do texto de *O Líquido Táctil*, no qual essas obras são citadas direta ou indiretamente pelos personagens ou pelas situações construídas por Veronese. Na sequência:

4. *O Anjo Exterminador*, filme de Luis Buñuel;
5. *O Sacrifício*, filme de Andrei Tarkovski;
6. *Depois do Ensaio*, filme de Ingmar Bergman;
7. *O Deus da Carnificina*, filme de Roman Polanski baseado na peça *Le Dieu du Carnage*, de Yasmina Reza;

¹⁵ Anton Pavlovitch Tchekhov (1860 - 1904) foi médico, dramaturgo e escritor russo.

Os quatro filmes citados acima foram selecionados, assistidos e debatidos pelo grupo pois apresentavam características interessantes ao desenvolvimento narrativo de *Liquidados*, seja pelo contexto claustrofóbico em *O Anjo Exterminador*, que desejávamos replicar no espetáculo; pela construção dos personagens em *O Sacrifício* e *Depois do Ensaio*, próximos àqueles que vínhamos desenvolvendo em nossa dramaturgia; ou pela potência dos diálogos conflituosos e o gráfico de tensão entre os personagens apresentado em *O Deus da Carnificina*.

Monólogo para um cachorro morto, texto de Nuno Ramos para instalação visual, foi utilizado como material para improvisações por sua potência poética e temática que facilitou o desenvolvimento de ações físicas e da corporeidade dos atores a partir da gestualidade canina. Fragmentos de textos, vídeos e outras referências de diretores, dramaturgos, e pensadores em teatro, como Stanislávski, Bertold Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ionesco, Harold Pinter, Nelson Rodrigues, etc, contribuíram para a construção de discursos do personagem Ele, pautados em seu amplo e profundo conhecimento do universo teatral. E por fim, um retorno ao texto *A Gaivota*, de Tchekhov, no qual se inspirou Daniel Veronese ao escrever *O Líquido Tátil*.

Nossa escrita sofreu muitas transformações sob influência das novas referências textuais e cinematográficas. Identificamos que essas novas fontes foram trabalhadas em relação ao nosso texto a partir de três conceitos de intertextualidade que contribuíram fortemente para o desenvolvimento de nossa dramaturgia textual – *Bricolage*, *Apropriação* e *Paródia*. A partir desse momento, destaco cada um desses conceitos com a finalidade de apresentar como a inter-relação que se estabeleceu entre elementos cênicos, literários e cinematográficos, trabalhados durante o processo de escrita, contribuíram fortemente para o desenvolvimento da dramaturgia cênica e textual do espetáculo *Liquidados*.

2.2. *Bricolage*

O primeiro deles, a *Bricolage*, é um conceito oriundo da antropologia que, em poucas palavras, descreve a criação de um elemento único e individualizado a partir da união de vários outros elementos distintos. Aproveitando-se do conceito na esfera da criação literária podemos entender por *Bricolage* a criação de um texto a partir de fragmentos de muitos outros textos e/ou referências em geral, que serão assimilados, retrabalhados e transformados, perdendo seu formato inicial, contribuindo assim para a criação de uma nova obra.

Relacionado a metodologias de pesquisa o termo está diretamente ligado à interdisciplinaridade e ao trabalho de investigação a partir da intuição sensível e da curiosidade. Ainda acerca desse modo de pensar que opera na troca dialética entre as partes envolvidas em um processo de pesquisa, Ichikawa e Rampazo (2009) apresentam a figura do bricoleur e distinguem seu método de ação.

Quando um bricoleur se dirige a um conjunto de ferramentas e materiais, ele faz um trabalho retrospectivo de análise sobre cada um deles, enumerando “as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que se apresenta”¹⁶. Assim, as respostas estarão sempre limitadas pela história de cada peça do conjunto que forma o seu predeterminismo: para o que foi originalmente criada e as adaptações que surgiram nela para outros usos. O que faz com que o resultado seja diferente do conjunto de ferramentas e materiais inicialmente utilizados pelo bricoleur é justamente “a possibilidade de permutar um ou outro elemento na função vacante, de tal forma que cada escolha acarretará uma reorganização total da estrutura”¹⁷. (ICHIKAWA; RAMPAZO, 2009, p.3-4)

Praticamente toda nossa pesquisa cênica, construção dramatúrgica e textual foi pautada por esse modelo apresentado na citação acima, sendo constantemente permeada e influenciada pelas diversas referências textuais e cinematográficas apresentadas, até assumir forma própria.

Resumidamente, em *O Líquido Táctil*, a ação tem início com um casal (Nina e Peter Expósito) recebendo a visita do irmão do marido (Michael Expósito). A partir de ágeis diálogos as personagens expõem seus medos e desejos, desenhando aos olhos do público – leitor ou espectador – a imagem explícita dos laços que os unem, e os conflitos que os separam.

Em nossos primeiros estudos sobre o texto, identificamos três pilares fundamentais na estrutura construída por Veronese que embasam as relações existentes entre as personagens e que nortearam nosso trabalho a partir de então:

1. Cães – a paixão exacerbada da esposa (que beira a perversão sexual) versus o ódio incontável e dissimulado do marido (que mata cada um dos cães adotados pela família simulando, absurdamente, suicídios caninos);

2. Cigarros – esposa busca combater o vício do marido com a ajuda do irmão que o presenteia com um remédio dito milagroso, o Líquido Táctil, que promete curar o tabagismo;

3. Teatro x Cinema – cada um dos irmãos representa uma das duas linguagens – o marido foi um renomado diretor teatral, o irmão é um jovem estudante de cinema – e argumentam entre si durante toda a trama, qual das duas artes se faz superior, buscando uma espécie de autoafirmação a partir das características da linguagem artística que cada um defende.

Do texto *O Líquido Táctil*, permaneceram em *Liquidados* resquícios como a relação e jogos de poder entre marido e mulher, a supervalorização da arte teatral por parte do marido-diretor, a abnegação da mulher por tudo o que o marido considera importante, incluindo o fazer teatral. Elementos como o tabagismo do marido foram reformulados em relação aos vícios, resultando numa constante abstinência dEle em relação aos cigarros, e a predisposição dEla ao alcoolismo. Os cães desaparecem enquanto personagens da trama, mas permanecem materializados na fisicalidade dos atores, principalmente do marido. E a disputa teatro versus cinema é

¹⁶ In LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970, p. 39.

¹⁷ Ibidem, p. 40.

encerrada, sendo o tema cinematográfico abolido junto com a figura inicial do irmão, permanecendo apenas a supracitada supervalorização da arte teatral, do pensamento dos grandes mestres e de sua recorrente reafirmação.

A maior parte desse processo ocorreu sem que tivéssemos plena consciência e previsão dos caminhos tomados. Já as novas referências, listadas há pouco, foram escolhidas objetivamente, uma vez que possuíamos um caminho trilhado e buscávamos obras que norteassem e iluminassem as decisões já tomadas.

O Anjo Exterminador, de Buñuel, por exemplo, veio se somar à lista uma vez que compreendíamos um ambiente aristocrático e claustrofóbico ao nosso espetáculo, numa festa de onde ninguém sai ou entra, devido à forte chuva que cai lá fora. Essas características nos aproximaram do filme. Por outro lado, no filme, de maneira surreal, seus personagens se veem presos em uma mansão sem que haja nada físico que os impeça de sair. Com o passar do tempo, impelidos ao convívio, começam a abandonar as convenções sociais. Isso nos inspirou a tomar um caminho similar em *Liquidados*: uma vez presos em suas convenções e em sua própria festa, à frente de seus convidados, aos quais pretendem vender uma imagem baseada em seu ilustre passado artístico, nossos personagens vão, aos poucos, se perdendo em delírios, preciosismos, revelando pouco a pouco os humanos por detrás das máscaras, embriagando-se a cada gole de vinho, até liquidarem-se por completo. Daí o título, *Liquidados*.

Nos aproximamos de *O Deus da Carnificina* por motivo semelhante. Neste filme, dois casais se encontram para o que seria uma conversa amigável e conciliadora, após a agressão física cometida pelo filho de um dos casais para com o filho do outro. Mas o encontro se torna uma discussão acalorado em que a vergonha, a educação e o respeito aos códigos morais são deixados de lado, fazendo com que o filtro social, que impede a agressão entre os casais, seja gradualmente dissolvido. A maneira como a narrativa é construída – a partir dos diálogos – no filme se assemelhava muito ao que vínhamos elaborando na relação entre nossos personagens. Assistir e estudar esses diálogos, nesse momento de pré-escrita, contribuiu para uma maior compreensão de nosso próprio material e de como poderíamos vir a desenvolvê-lo.

Esses filmes colaboraram para o desenvolvimento da estrutura de diálogos que começaríamos então a desenvolver, e para um melhor entendimento da relação conflituosa de nossos dois personagens – Ela e Ele – que aos poucos se revelavam para nós. Definimos assim que nossa dramaturgia se desenvolveria a partir do desvelamento e desnudamento desse casal que, ao início, apresenta-se com suas máscaras sociais, como dois personagens em um teatro, representando um papel que aos poucos se esvai, revelando por trás das máscaras os humanos com todos seus defeitos, por trás dos personagens os atores que não suportam mais o peso da dissimulação, e todos os panos caem, dando luz aos conflitos escondidos no breu dos bastidores.

Posso afirmar que todas as outras obras de referência às quais nos valemos foram sujeitas a esse processo de *Bricolage*, pois interferiram diretamente na construção e estruturação de nossa dramaturgia. Porém, de algumas delas nos valemos de maneira diferente e, diria, mais objetiva e declaradamente, a partir da Apropriação de partes dessas obras em nossa própria obra.

2.3. Apropriação

A Apropriação, segundo conceito de intertextualidade trabalhado, diz respeito à utilização de um texto ou referência específica *ipsis litteris*, tal como está escrito, ou tal como é – tomar uma referência e apresentá-la fora de seu contexto inicial, mas em seu formato original.

Durante nosso processo de investigação dessas obras supracitadas, passamos a recolher partes e fragmentos textuais, diálogos de filmes, ou mesmo a transcrever a descrição de algumas cenas que pareciam dialogar com nosso projeto de montagem e acabamos por nos apropriar de alguns deles em nossa dramaturgia.

Isso ocorreu com fragmentos de textos das obras *Hamlet* e *Ricardo III*, de Shakespeare, *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, *Monólogo para um Cachorro Morto*, de Nuno Ramos, e um monólogo completo de *A Gaivota*, de Tchekhov, no qual a personagem Nina representa a cena para uma plateia ilustre, que foi inserido em seu contexto teatral, como memória de uma das montagens em que nossa personagem (ELA) atuou.

O mesmo se passa com os filmes *Depois do Ensaio* e *O Sacrifício*, que além de nos apresentarem um ambiente teatral, habitado por diretores e atrizes, com o qual se assemelha nosso trabalho, ainda nos propiciou alguns diálogos memoráveis que se ajustaram oportunamente à nossa dramaturgia. Utilizarei o exemplo de *Depois do Ensaio* para explicitar como esse processo de Apropriação se deu.

Neste filme Henrik Vogler (Erland Josephson¹⁸), um consagrado e perfeccionista diretor teatral que costuma permanecer no teatro após os ensaios, dialoga com as personagens de Anna (Lena Olin¹⁹), a promissora atriz de sua nova montagem, e Raquel (Ingrid Thulin²⁰), mãe de Anna, já falecida, que em outros tempos interpretou o papel que hoje é da filha. Deste filme, selecionamos fragmentos de discurso e diálogos, dos quais alguns foram utilizados em nosso processo de exploração cênica e desenvolvimento textual, como estes que apresento abaixo.

1. Henrik - Depois dos ensaios, gosto de ficar um tempo no palco para pensar calmamente naquele dia de trabalho. Nas horas entre a tarde e o começo da noite, quando o grande teatro está quieto e abandonado. (...) Quando olho em volta, não me reconheço.

2. Anna - Li uma entrevista na qual você explicava que essa era nossa única vida e que "antes" e, especialmente, "depois" não existiam. Você disse que esse entendimento lhe confortava. Você certamente tem um senso de ironia!

¹⁸ Erland Josephson (1923 - 2012) foi autor e ator sueco de origem judaica, conhecido pelas suas atuações em filmes dirigidos por Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky e Theo Angelopoulos, entre outros. Também publicou várias novelas, contos, poesias e peças, e dirigiu alguns filmes para o cinema.

¹⁹ Lena Maria Jonna (1955) é uma atriz sueca cuja carreira cinematográfica se desenvolveu principalmente nos Estados Unidos. Fez pequenas participações em filmes de Ingmar Bergman.

²⁰ Ingrid Lilian Thulin (1926 - 2004) foi uma atriz sueca. Atuou em muitos filmes de Ingmar Bergman.

3. Henrik - Na minha idade, às vezes me inclino e repentinamente minha cabeça está em outra realidade. Os mortos não estão mortos. Os vivos parecem fantasmas. O que era óbvio há um minuto é peculiar e impenetrável. Ouça o silêncio nesta sala. Imagine toda a energia espiritual, todas as emoções, reais e encenadas, risos, raiva, paixão, e sei lá mais o quê. Tudo isso ainda está aqui... encapsulado... Vivendo uma vida secreta e ininterrupta. Às vezes, os ouço. Sempre os ouço. Às vezes, acho que os vejo.

4. Raquel - Como me protegerei do mundo se não atuar na vida?

5. O peso está nos seus braços, nos seus ombros e no quadril.²¹

Estas passagens de *Depois do Ensaio*, inseridos em momentos pontuais de nosso texto, serviram de estímulo para o processo de escrita e elaboração cênica. Muitos dos fragmentos, a princípio apropriados e inseridos no texto em seu formato original, acabaram por sofrer modificações, cortes e reapropriações até chegarmos a um resultado final. Por exemplo, nosso texto, no formato atual, incorpora as seguintes passagens dos fragmentos citados acima:

ELE - Quando olho em volta, não me reconheço,²²

do fragmento 1 que sofreu claramente um grande corte;

ELA - O conheci quando li uma entrevista sua, em um desses jornais, na qual explicava que essa era nossa única vida e que o "antes" e o "depois" de qualquer espetáculo não existiam,²³

do trecho 2 que sofreu cortes e modificações.

A passagem número 3 sofreu cortes, modificações e ainda passou por um processo de reapropriação, se apresentando em duas falas distintas e bem diferentes do original, mas ainda carregando aspectos que facilmente nos remetem ao universo dos personagens no filme de Bergman:

ELA - Mas eu sempre o vejo! Às vezes até o ouço e... como um vulto! Mesmo com muita luz, essa luz forte que cega e... um vulto...;²⁴

e também,

ELA - Ouça a confusão que fazem nesta sala! Mal permitem escutar a música!²⁵

²¹ Fragmentos retirados do filme *Depois do Ensaio* de Ingmar Bergman.

²² Fragmento retirado do texto final de *Liquidados*.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem

Já o trecho 4 é exemplo de uma das transcrições que foram inseridas sem maiores modificações, e o fragmento número 5 representa aqui aquelas que foram inseridas inicialmente, mas que no decorrer do trabalho de escrita acabaram por ser eliminadas.

Algumas dessas passagens selecionadas foram apropriadas e modificadas em sua estrutura, pela necessidade de se alterar o sujeito da oração, como por exemplo:

Henrik - Você quer que eu a convença de que é apropriada para o papel.

Anna - Esse é o meu trabalho! O doce segredo da nossa relação!²⁶

Substituindo-se por:

ELA - Você queria que eu me convencesse de que era adequada pro papel.

ELE - Esse é o meu trabalho. O segredo da nossa relação.²⁷

E outros foram apropriados e modificados apenas em seus contextos, como:

Henrik - Essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em cinco semanas de ensaios!;²⁸

que se tornou,

ELE - Essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em cinco semanas de ensaios e preparativos para essa festa!;²⁹

e por fim,

É provável que não faça isso do jeito que você quer,³⁰

que inserimos numa relação direta com uma cena de dança em que ELE tenta conduzir ELA numa breve tentativa de dominação.

A apropriação desses diálogos em nosso próprio texto escrito e cênico, não apenas nos permitiu a construção de falas e ações para nossos personagens, mas trouxe o universo do filme de Bergman para mais perto de nosso espetáculo, potencializando as narrativas já anteriormente delineadas.

²⁶ Fragmento de *Depois do Ensaio*.

²⁷ Fragmento do texto final de *Liquidados*.

²⁸ *Depois do Ensaio*.

²⁹ *Liquidados*.

³⁰ Trecho presente em *Depois do Ensaio* e *Liquidados*.

2.4. Paródia

Por último, a passagem apresentada a seguir, nos leva a outra espécie de referenciais que nos foram muito importantes. Henrik diz: “A palavra, o ator, o espectador. Só isso é necessário. A única condição para o milagre acontecer”³¹. Ela nos remeteu a frases marcantes de vários autores, encenadores e pensadores em teatro que também foram apropriadas por nós, as quais todos aqueles que trabalham com teatro estão acostumados a ouvir frequentemente. Nos utilizamos delas como verdadeiros chavões, reforçando alguns clichês, o que nos aproxima por essa vez da Paródia.

A Paródia consiste na repetição de uma referência específica modificando-a, a partir de um modelo de inversão e revisão crítica, causando algum efeito de estranhamento, ou mesmo de comicidade, que só funcionará mediante o conhecimento prévio da referência inicial pelo destinatário da mensagem – o público, o leitor, etc – seja essa uma referência externa à obra, ou mesmo interna.

A solução encontrada foi a de nos utilizarmos da repetição constante dessas referências teatrais, como frases de efeito, tornando-as cada vez mais vazias e sem sentido ao longo da peça, liquidando-as como aos nossos personagens. Algumas das passagens a seguir apresentam como, muitas vezes, um discurso pode tornar-se superficial quando repetido exaustivamente; dessa vez pela boca de nosso personagem *ELE* que, na posição de grande e reconhecido diretor teatral, insiste em evidenciar, nas suas falas, seu amplo conhecimento no campo artístico e domínio estético:

ELE – Porque no teatro precisamos apenas de uma cadeira e um espaço vazio... Com isso já podemos realizar a nossa magia.

ELE - Você já sabe! Stanislavski, memória emotiva, aquilo tudo. Vamos despertar alguma emoção aqui, que eu já me sinto como um moribundo.

ELE - Já é alguma certeza. Um espetáculo só precisa de um bom final. Pode começar mal e se desenvolver porcamente, mas um bom final o tornará um espetáculo inesquecível.

ELE – (No escuro. Caminhando entre as cadeiras dos convidados) Lembre-se que para além de você, de mim, de nós, todo o resto é supérfluo, desnecessário. Pra que haja evento, lembranças, relacionamentos... me acompanha? Pra que haja vida, vida na vida, vida no teatro... pra que haja teatro! Precisamos apenas de um espaço vazio e duas pessoas, uma a viver e outra a observar.

ELE - (*ELE* se senta e com ar afetado continua) Como vocês podem ver, essa não passa de uma cena de melodrama do tipo mais exagerado, puro dramalhão. O que traz peso dialético à cena é a percepção do público de que você não chora por... não chora pelo casamento fa-

³¹ *Depois do Ensaio.*

lido, o marido violento, opressor, nem mesmo pelos ferimentos físicos e emocionais, mas sim pela cadeira quebrada. Esse é o ponto! A cadeira! Se concentre nisso! Concentre-se na cadeira.³²

Esta autoafirmação persistente do personagem *ELE* é, enfim, deflagrada, exposta, e ridicularizada por *ELA*:

ELA - Você sabe que me recuso a aceitar o teatro. Você ama o teatro. Você se vê a si próprio a serviço da causa sagrada da Arte. Ora, em minha opinião o teatro é uma perfeita rotina imbuída de puro convencionalismo. (Para si) “Imbuída”... olha que coisa mais... mais teatrinho! Você gosta de um foco de luz e palavras vazias que preenchem de algum sentido a vida das pessoas, mas gosta disso em mim. Me sinto bem, mas não morreria por isso... nem morta!³³

Toda a construção do grande ego do diretor é então afrontada e depreciada por aquela personagem que durante toda a trama esteve a serviço de legitimá-lo. Esse jogo narrativo constrói, metaforicamente, um grande muro fadado a desmoronar, e quando uma simples ação realiza o inevitável (a queda) é que o efeito da paródia finalmente acontece. Ou ainda, como exemplo bem condensado, quando nos valem de uma frase para logo depois modificar completamente seu sentido. Como no caso de um fragmento de *Ricardo III* utilizado em um momento de delírio do personagem *ELE* causado pela abstinência. “*ELE* – Meu reino por um cavalo! Meu reino por um cigarro!”³⁴.

407 ■

3. Texto e Cena

Interessante pensar que durante esse período nosso dramaturgo se posicionou de forma a desenvolver conosco, a partir dessas novas referências, das discussões e de nossas escolhas em sala de ensaio, um trabalho muito próximo do que se compreende como a função do dramaturgista³⁵.

Sustentado historicamente, na origem, pelo exemplo de Lessing³⁶, essa figura tem hoje uma função ainda ambígua, que se altera de grupo para grupo, variando de um simples consultor teórico a alguém que se confunde, no trabalho desenvolvido ao longo do processo de ensaio, com o próprio dramaturgo. O que é interessante notar a esse respeito é o fato de que esse profissional, incorporado circunstancial e permanentemente ao grupo, na sua versão mais completa, endossa a ênfase

³² Fragmentos do texto final de *Liquidados*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Tradução aportuguesada da palavra alemã *Dramaturg* que se distingue de *Dramatiker*, o autor de peças. Etimologicamente, o termo *Dramaturg* significa poeta da cena.

³⁶ Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781): poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado como o primeiro *dramaturg* e um dos maiores representantes do Iluminismo. Suas peças e seus escritos teóricos exerceram uma influência decisiva no desenvolvimento da literatura alemã moderna, da qual é considerado fundador.

na compreensão do projeto de espetáculo como um processo de construção continuada. Além do mais constitui um catalizador interno que impede que o grupo se torne impermeável às contribuições críticas. (GARCIA, 2006, p.230)

Nesse mesmo sentido é que Zoppa contribuiu positivamente ao ampliar nossos referenciais e possibilitar um pensamento crítico em relação ao material dramático que possuíamos, revelando assim novos caminhos e possibilidades para a criação, antes de voltarmos a nos dedicar a construção dramática, ou mesmo a escrita textual.

Passou-se então um longo período em que a inter-relação texto-cena teve importância primordial. Dramaturgia textual e dramaturgia da cena eram construídas concomitantemente e uma influenciava a outra numa troca constante, circular e simbiótica. Todo material levantado em cena era transcrito, reverberava em novas mudanças e proposições textuais, que logo eram experimentadas em cena e dessas experimentações novas proposições cênicas surgiam.

4. Conclusão

Entendemos por dramaturgia neste trabalho a criação de sentido em cena. Compreendemos que existem diversas dramaturgias para além da dramaturgia textual, a dramaturgia do ator, a dramaturgia de todos os elementos da cena, a dramaturgia da encenação, que somadas constituem a dramaturgia da cena, do espetáculo. Em nosso processo, a concepção textual esteve sempre diretamente ligada à cena.

Todas as referências aqui apresentadas e sua correlação com a criação textual e cênica em *Liquidados* podem ficar evidentes, saltar aos olhos, numa primeira leitura do texto final ou pela audiência do espetáculo, após o prévio conhecimento da trajetória descrita neste artigo. Ou mesmo compreendidas pelas referências pessoais do leitor ou espectador em diferentes níveis, cabendo o contato anterior do mesmo com as supracitadas obras, e mesmo obras terceiras que façam referência aos temas e universos tratados em *Liquidados*.

A partir da intertextualidade, tais referências tornaram-se partes da mesma obra e como tal já se substanciaram em dramaturgia, sugerindo e permitindo leituras diversas sem a obrigatoriedade de se conhecer ou consultar nossas obras de referência primeiras. Estas, que foram primordiais enquanto material para a criação, posterior análise e pesquisa, não necessariamente estarão explícitas ao público, que poderá lê-las ou não a partir de seus próprios olhares, geradores de sentido.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça, São Paulo, É Realizações, SP, 2012.

BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras 500, Revistas de ouvirouver** ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 392-409 jul. | dez. 2019

Estudos teatrais, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes (UNICAMP), Campinas, vol.1, outubro, 2011. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17>. DOI: <https://doi.org/10.20396/pita.v1i1.8634753>

GARCIA, Silvana. Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.219-234.

ICHIKAWA, E. Y.; RAMPAZO, A. V. **Bricolage: a Busca pela Compreensão de Novas Perspectivas em Pesquisa Social**. Anais do II EnEPQ. Curitiba/PR - Nov., 2009.

MARINIS, Marco de. **A direção e sua superação no teatro do século XX**. Conferência: A Formação do Diretor e a Ruptura dos Limites do Teatro Contemporâneo, ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas, centro de Cultura Nansen Araújo, Sesiminas, 25 de maio a 08 de junho de 1998, Belo Horizonte.

SAAD, Fátima. **Dramaturgias, Estudo sobre a função do dramaturgista**. Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais, 2013.

SANCHEZ, José Antônio. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; & ECIJA, A.; **Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy**. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte. Murcia: CENDEAC, 2011. p. 19-37.

SANTANA, Samuel A. Reflexões por uma Dramaturgia da Cena. In: PEGORARO, Éverly (Org.). **Comunicação e Cultura Visual: identidade, memória e socialidades**. Jundiá-SP: Paco Editorial, 2018. p.169-185.

Recebido em 10/05/2019 - Aprovado em 06/10/2019

Como citar:

Santana, S. A. (2019). Cena, cinema e literatura - Inter-relações entre linguagens no processo de criação de um texto dramático para o espetáculo Liquidados. *OuvirOUver*, 15(2), 392-409. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48594>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Entre causos e cenas: o uso de narrativas orais na construção de dramaturgias

THIAGO HENRIQUE FERNANDES COELHO

■ 410

Thiago Henrique Fernandes Coelho é Mestrando em Artes Cênicas (PPGAC) na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa tem enfoque na cultura caipira, contadores de causos, comicidade, dramaturgia, televisão e telenovela. Graduado em Teatro - licenciatura e bacharelado - pela Universidade Federal de Uberlândia. Participa do Grupo de Estudos da Comicidade do Ator (GECA) desde 2016, do projeto de extensão Pediatras do Riso/Palhaços Visitadores desde 2016 e do UFUMUN (2018-2019). Participou da ENACTUS UFU (2017-2018). Atua no espetáculo O dia de Alan desde 2017, cuidando também da parte de produção do mesmo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8494465929026219>

■ RESUMO

O artigo tem como objetivo analisar o uso de narrativas orais para a construção de dramaturgias nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, com recorte sobre a telenovela Paraíso (2009), na qual se estuda a representação de um contador de causos e como essas narrativas afetam a vida da população/personagens da referida telenovela. Também se faz relações com espetáculos teatrais que trazem narrativas orais para a construção da dramaturgia e da cena. Para tal abordam-se os espetáculos Campo Minado, direção de Lola Arias e Antígona, solo de Teresa Ralli. A partir da observação do uso de narrativas orais recolhidas em pesquisas de campo para a construção da dramaturgia, o pesquisador decide fazer o recorte para o presente artigo a partir de espetáculos que foram gerados a partir de narrativas orais.

■ PALAVRAS-CHAVE

Causos, dramaturgia, experiência.

■ ABSTRACT

The article aims to analyze the use of oral narratives for the construction of dramaturgies in Benedito Ruy Barbosa's soap operas, with a reference to the soap opera Paraíso (2009), which studies the representation of a storyteller and how these narratives affect life of the population / characters of that soap opera. Relations are also made with theatrical performances that bring oral narratives to the construction of the dramaturgy and the scene. For this I approach the shows Campo Minado, directed by Lola Arias and Antígona, solo by Teresa Ralli. From the observation of the use of oral narratives collected in field research for the construction of the dramaturgy, the researcher decides to make the cut for this article from spectacles that were generated from oral narratives.

411 ■

■ KEYWORDS

Causes, dramaturgy, experience.

Introdução¹

No primeiro semestre de 2017², o presente pesquisador, ainda na graduação, escolheu trabalhar com os contadores de causos, usando como principal referência seu avô, que é um contador de causos e por quem o pesquisador foi criado. A criação também teve como referência o contador de causos Rolando Boldrin³, e o livro *Ciranda de Lia*, organizado pela professora Irley Machado⁴, a partir do recolhimento de causos no município de Ituiutaba (MG). Durante o processo de criação, quando o pesquisador viajava para sua cidade Estrela do Sul (MG), observava como seu avô contava seus causos, sua postura corporal, sua entonação da voz, como também gravou o avô contando seus causos. Para a apresentação na semana de encerramento do curso de teatro, o pesquisador escolheu três causos que foram trabalhados ao longo da disciplina, todos contados pelo avô, ouvidos pelo pesquisador desde a infância. O resultado do trabalho foi tão potente que motivou o presente pesquisador a investigar a temática dos causos no mestrado. Somando-se ao contato que o pesquisador teve com a professora Luciana Hartmann⁵ em uma oficina⁶ que ela ministrou sobre contação de causos no “17º Encontro de reflexões e ações no ensino de arte”.

A criação a partir de causos para a construção das cenas também foi um trabalho autobiográfico, pois se trabalhou a partir das referências do seu avô, do modo como ele conta seus causos. Como evidencia a professora Mara Leal (2014) no seu livro *Memória e(m) Performance: material autobiográfico na composição da cena*, sobre processos criativos com base em material autobiográfico para a construção de performances, para o pesquisador, ao construir um personagem contador de causos também foi um momento de autodescoberta, de perceber o quanto a cultura caipira é rica, ver o quanto as suas origens contribuem para a sua formação enquanto indivíduo e que deve valorizá-las. Como afirmam Diana Taylor (2011) e Luciana Hartmann (2011) as performances são uma forma de transmissão de saberes, e no caso mais especificamente, abordando as performances culturais.

Durante a construção do personagem contador de causos, o pesquisador entendeu que trabalhar com material autobiográfico é muito forte, pois os causos contados por seu avô desde sua infância estavam de tal forma impregnados em sua memória, que não teve o trabalho de decorar o texto, pois quando começava a contar os causos, eles vinham naturalmente, devido ao fato de ter ouvido seu avô conta-los inúmeras vezes.

Faz-se aqui um diálogo com a pesquisa no mestrado sobre os contadores de causos, no recorte para a telenovela *Paraíso* (Rede Globo, 2009), no qual se estuda a representação de um contador de causos e como esses causos afetam a vi-

¹ Artigo elaborado a partir da relação da pesquisa de mestrado com textos lidos na disciplina Tópicos especiais em Performance, ministrada pela professora Mara Leal no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, no segundo semestre de 2018.

² Na disciplina de Interpretação V, no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, com a professora Ana Elvira Wu, no qual esta propôs um trabalho com mimeses corpórea a partir do seu trabalho no LUME, Unicamp.

³ Ator. Apresenta na TV Cultura o programa Sr. Brasil. Li o seu livro “Contando Causos”,

⁴ Professora aposentada do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

⁵ Professora do curso de teatro na Universidade de Brasília.

⁶ A oficina ocorreu em setembro de 2017.

da da população/personagens da referida telenovela. O autor da telenovela, Benedito Ruy Barbosa, recolheu o causo que move a trama, que é do diabinho dentro da garrafa, com os tabaréus⁷ no interior da Bahia. Assim como o autor Benedito Ruy Barbosa, que levou o causo ouvido para a dramaturgia, eu usei os causos do meu avô para construir a dramaturgia e um personagem contador de causos.

Segundo Rolando Boldrin⁸ o causo é “um fato acontecido, um incidente acontecido com um terceiro cujo outro lá conta o que aconteceu do jeito dele e tendo desfecho engraçado” (BOLDRIN, 2015)⁹. Complementando o entendimento de Rolando Boldrin sobre causos, ele também pode ter ocorrido com a própria pessoa e ela relatar o ocorrido, e não ter só um final cômico, como mostra Luciana Hartmann (2011) no estudo com os contadores de causos da região da fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai.

Luciana Hartmann (2011) na sua tese de doutorado, transformada no livro *Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos*, estuda a performance dos contadores de causos do Rio Grande do Sul na tríplice fronteira Brasil, Uruguai e Argentina. A preocupação de Hartmann foi estudar as qualidades dramáticas corporais que o contador realiza na contação do causo e na sua relação com os ouvintes. Segundo a autora, no ato de contar causos temos a presença da memória corporificada em uma interação com os ouvintes, ocorrendo um processo de diálogo entre contador e quem ouve, pois este dialoga com a audiência ao longo da narração (HARTMANN, 2011).

Os causos transmitem a forma de pensar e ser de uma cultura, pois envolvem formas de falar, de se comportar (HARTMANN, 2011). “[...] para Colombres (1998: 20), o relato oral está sempre em transformação, o que lhe permite ser não só tradição, mas devenir, projeto” (HARTMANN, 2011, p. 51). A literatura oral é uma expressão da cultura popular não só com a função estética, mas servindo para reproduzir seus valores, ou seja, uma função ética. Luciana Hartmann vai além, enfocando que além da reprodução dos valores, também a negação de valores ou a sugestão de valores novos. Dessa forma, “as narrativas não só refletem, mas também moldam a sociedade” (Idem).

O sentido de performance, nesse contexto, é como algo praticado, que através da repetição dos causos, identidades grupais e individuais vão sendo estruturadas e transformadas, dando uma noção de tempo e espaço para os seus praticantes, porque os “causos” transmitem a forma de pensar e ser de uma cultura, envolvendo formas de falar, de se comportar, tendo tanto uma função estética como uma ética. Somando-se a isso, temos a tradição com dinamicidade, pois ao mesmo tempo em que temos a preservação da criação de um grupo, também está presente a mudança com trocas entre grupos próximos ou longínquos. Desse modo, as narrativas evidenciam os valores de determinada sociedade, como também a moldam, a partir da repetição da tradição, na nossa abordagem, a performance dos contadores de causos, transmitem as sabedorias, os valores de uma geração para outra em uma determinada comunidade. A análise da performance do contador de cau-

⁷ Benedito assim os refere nas suas entrevistas. Antônio Candido (1982) diz que tabaréu é um dos sinônimos para se referir ao caipira.

⁸ Rolando Boldrin é apresentador do programa Sr. Brasil na TV Cultura, onde conta causos e leva cantores da música caipira e popular para se apresentarem.

⁹ Entrevista no programa *Persona em foco* da TV Cultura.

os passa pelo jogo de transformação entre a fala do narrador e a fala dos personagens, o tempo presente e o tempo do causo, sua transformação vocal e corporal (HARTMANN, 2011).

Mato (1992) critica as pesquisas sobre oralidade, pois estas não consideram as expressões gestuais, vocais e não verbais dos narradores e a interação com os ouvintes. Assim, prefere relacionar as narrativas orais com as artes cênicas e não com a literatura, defendendo o conceito de “arte de narrar”, pois o causo e o contador são inseparáveis. Bauman (1977) também se posiciona dessa forma, pois na narração – narrador, público e o contexto são indissociáveis (HARTMANN, 2011).

Sobre a performance

Segundo Diana Taylor (2011), a performance pode ser feita em qualquer lugar e momento, sendo que o performer só precisa do seu corpo para realizá-la frente ao público. Não é necessária toda a equipe do teatro, tais como diretores, cenógrafos, figurinistas, etc. Também não precisa de um espaço destinado a tal fim, só precisa do performer e do público. Podemos, dessa forma, estabelecer uma conexão com a contação de causos, pois os contadores de causos também não necessitam de nenhum dos aparatos teatrais, nem dos profissionais da área, mas somente precisam da relação com a audiência (o público), como explica Luciana Hartmann (2011). A contação de causos pode acontecer em qualquer lugar, seja na sala de uma casa, no curral de uma fazenda, na beira de um riacho, em uma roça de milho, etc. Como também a qualquer momento do dia, basta ter uma pessoa que conta causos e outra para ouvir.

As performances funcionam como forma de transmissão de saber, de memória e dão sentido de identidade através de ações repetidas, o que Richard Schechner (1985) nomeia de “comportamento realizado duas vezes”. Podemos dizer que uma dança é uma performance ou que um ritual, ou um esporte são uma performance, pois estas práticas implicam comportamentos codificados com regras e normas, com começo e fim (TAYLOR, 2011). Para Joseph Roach, a performance assegura a continuidade do saber, afirma que os movimentos expressivos são fonte de memória para determinado povo, sendo uma forma de transmissão do saber (Apud TAYLOR, 2011, p. 22-23). Dessa forma, os causos são uma forma de transmissão de saber das comunidades, como por exemplo, os causos caipiras que relatam o modo de vida deste povo, suas crenças, em suma, sua visão de mundo.

A linguagem deixou indiscutivelmente claro que a memória não é um instrumento para explorar o passado, e sim um meio. É o meio daquilo que é experienciado, assim como a terra é o meio no qual cidades antigas jazem sepultadas. Aquele que busca abordar seu próprio passado enterrado deve conduzir-se como um homem que escava. Acima de tudo, ele não deve temer retornar repetidas vezes à mesma matéria, para espalhá-la como se espalha a terra, revolvê-la como se revolve o solo. Pois a “própria matéria” não é mais do que o estrato que produz seus tão almeçados segredos somente para a investigação mais meticulosa. (BENJAMIN, 1987, p. 576)

Os contadores de causos são escavadores de memórias, pois o ato de contar um causo é um retorno a algo que aconteceu num passado, seja distante ou próximo, que o contador ouviu ou que ele próprio viveu. O contador transforma a experiência em narrativa, seja por uma situação no presente que o remete ao passado, ou o pedido de alguém, que solicita a contação de um determinado causo. Na telenovela Paraíso¹⁰, objeto de estudo do pesquisador, por abordar a cultura caipira e ter um personagem contador de causos, recorte de estudo na minha pesquisa de mestrado, os personagens pedem sempre ao personagem contador de causos Eleutério (Interpretado pelo ator Reginaldo Faria) que ele conte o causo do “diabinho na garrafa”, causo que o tornou um contador famoso na região. Luciana Hartmann (2011) constata no seu estudo que alguns contadores viram referências pelos causos que contam, fato que podemos observar no personagem Eleutério.

Freud em um artigo chamado “Uma nota sobre o bloco mágico” (1925) diz que a memória está no nosso inconsciente e não pode ser apagada por definitivo, mesmo que superficialmente possamos pensar que esquecemos, na profundidade, a memória não se esvai. Dessa forma, a mente funciona como um arquivo, em que as memórias são armazenadas, reconstituídas, podadas e reprimidas. (Apud BERNSTEIN, 2018). Podemos conectar essa ideia da memória como um arquivo com os contadores de causos, em um causo levar a outro, ou seja, quando um contador começa a contar um causo, isso faz ele lembrar de outro, pois vai acessando outras camadas da memória, esse “arquivo” vai fazendo conexões entre seus compartimentos.

Como, por exemplo, em uma cena do capítulo 1, da telenovela Paraíso, em que o Padre Bento (interpretado pelo ator Carlos Vereza) faz uma visita a fazenda de Eleutério (interpretado por Reginaldo Faria) e enquanto eles tomam um café, o Eleutério conta o causo do seu compadre Mané Corrupio. Conta que o encontrou amarrado no meio da mata, lá na Bahia, e que ele estava besuntado de mel, coberto por formiga cortadeira, e que Eleutério o salvou, mas depois, ele morreu de “morte matada”. Então, Eleutério propõe de contar um causo sobre a violência no sertão, mas o padre não tem tempo para esse causo. Desse modo, percebemos que quando começa uma contação de causos, um causo vai levando a outro, de acordo tanto com a memória do contador, como também com a relação que se estabelece com os ouvintes, pois estes interferem no modo de contar.

De fato, “nossa época pode ser definida precisamente como uma era do testemunho.” (FELMAN; LAUB, 1992, p. 5) Não apenas no campo da psicanálise, mas nas artes e na literatura em geral, o testemunho tem se revelado um modo discursivo privilegiado na reflexão sobre a história contemporânea. O mesmo se dá com o tropo do arquivo, que a partir dos anos 1960 marca forte presença na teoria e na arte contemporânea, tanto por meio do uso de coleções, séries e inventários, quanto da exploração da própria arquitetura do arquivo em obras de artes visuais, cinema e teatro (BERNSTEIN, 2018, p. 62).

¹⁰ A segunda versão da telenovela foi ao ar em 2009, pela Rede Globo. A primeira versão em 1982.

A questão do testemunho, em que a pessoa viveu a situação ou viu aquilo acontecer na sua frente entra em diálogo com os causos, pois como pontua Luciana Hartmann (2011), o caso pode ser tanto de uma experiência marcante que aconteceu com o próprio contador, como algo que ele ouviu falar ou viu. Entrando em diálogo com Ecléa Bosi (2000), que pesquisou a memória de pessoas idosas, a ocasião nos faz lembrar, sendo a lembrança, muitas vezes, provocada pelas pessoas de nossa convivência. E a lembrança não é uma reconstrução fiel dos acontecimentos do passado, mas carregada pela visão atual de quem conta, pelo seu momento atual, assim a memória soma imagens de hoje com experiências do passado, é um ato de reconstrução da narrativa. Já Daniel Borges (2012), que pesquisou os contadores de causos de São Paulo, diz que ao contar um "causo" seja ouvido, vivido ou visto, o contador não traz o passado como foi, mas em diálogo com uma imagem do presente. Assim, os "causos" não vêm por pura recordação, mas por pontos disparadores do agora.

Assim como nesse trabalho comentado aqui, o uso de narrativas orais recolhidas em pesquisas de campo está sendo muito recorrente na construção de dramaturgia, a partir dessa percepção o pesquisador decide fazer o recorte para o presente artigo a partir de dois espetáculos que foram construídos a partir de narrativas orais, são eles - Campo Minado, direção de Lola Arias e Antígona, solo de Teresa Ralli sob direção de Miguel Rubio.

Campo Minado

A dramaturga e diretora argentina Lola Arias usa a dramaturgia do testemunho no espetáculo Campo Minado. Nele, seis ex-combatentes de guerra (três argentinos e três ingleses, incluindo um Ghurka¹¹) contam como foi à guerra das Malvinas ou *The Falklands War*. A partir das narrativas pessoais, os ex-combatentes vão mostrando os dois lados da guerra. O espetáculo Campo Minado se vale de diários dos soldados, cartas, de fotografias, jornais, revistas e vídeos da época (BERNSTEIN, 2018).

Lola Arias já tinha usado o relato nos seus espetáculos anteriores *Mi Vida Después* e *El Año en que Naci*, sobre as ditaduras na Argentina e no Chile, que foram construídos a partir dos relatos sobre as vidas dos pais durante a ditadura relatados pelos jovens (BERNSTEIN, 2018).

No espetáculo Campo Minado a dramaturgia se constrói pelo testemunho. Ao testemunhar, os ex-combatentes expõem a visão de quem viveu a situação, levando a uma ação performativa que transforma o mundo, pois afeta tanto quem narra como quem ouve, da mesma forma que sem o público, o testemunho não se realiza. "Um testemunho é sempre endereçado a um outro, é um apelo à escuta" (BERNSTEIN, 2018, p. 63).

Como já foi explicitado anteriormente, os causos podem ser tanto de situações que aconteceram com o próprio contador, que ouviu falar ou viu, por isso, podemos dizer, que o testemunho presente no espetáculo Campo Minado é um caso vivido pelos ex-combatentes de guerra. Como sublinha Luciana Hartmann (2011), o caso é uma experiência marcante acontecida com quem conta ou com alguém

¹¹ Nome de soldados do Nepal que servem o exército britânico.

próximo. Já Ecléa Bosi (2000) pontua que em toda memória tem um pouco de ficcionalidade. Com isso, entendo que a contação de causos está presente nos espetáculos de Lola Arias, como fica evidenciado pelos próprios soldados narrando suas histórias de guerras. É a partir das narrativas pessoais deles que a diretora constrói o espetáculo, colocando-os em cena para contar suas histórias. Assim, percebemos o quanto os causos podem ser potentes para a construção de dramaturgia, pois trazem algo que parte da experiência.

Segundo Jorge Larrosa (2016), a experiência é algo que nos passa, um acontecimento que nos afeta, que passa pelo nosso corpo, sendo um acontecimento exterior a nós, mas que se completa em nós. A experiência se concretiza nas nossas palavras, ideias, representações, projetos, sentimentos, intenções, saberes, poder e vontade. Dessa forma, o que os veteranos de guerra contam no espetáculo Campo Minado é o que os afetou, passou por seu corpo durante a experiência e deixou marcas. Assim, a narrativa dos veteranos não é igual, pois a experiência não é a mesma para cada um. Eles narram para o público as suas experiências na guerra, fatos que aconteceram com eles. Dessa forma, há um encontro no espetáculo entre os contadores e o público. Com isso, o espetáculo parte da realidade para a ficção, a partir da experiência dos contadores/atores.

Antígona

A atriz Teresa Ralli tinha o desejo de montar a peça Antígona de Sófocles, mas o grupo de teatro peruano Yuyachkani, do qual faz parte, não teve interesse em montá-la, então a atriz decidiu montar em forma de monólogo, fazendo todos os personagens da peça. A atriz conta na sua desmontagem¹² que passou a chamar sua proposta de “projeto Antígona Huanca”, que faz alusão a uma região serrana da província de Junín, pois no pequeno povoado de Molinos, eles ouviram de um morador, uma narrativa sobre uma batalha que ocorreu nessa serra entre o exército e a organização chamada Movimento Revolucionário Tupac-Amaru-MRTA. Nessa batalha morreu muitas pessoas, por isso, durante alguns meses, nas tardes ensolaradas, a ladeira brilhava na cor vermelha, devido ao sangue caído na terra (RALLI, 2018). Isso chamou a atenção da atriz e ficou na sua memória, sendo uma das referências para a construção do espetáculo. Larrosa nos fala das marcas que a experiência nos deixa:

Si la experiencia es “eso que me pasa”, el sujeto de la experiencia es como un territorio de paso, como una superficie de sensibilidad en la que algo pasa y en la que “eso que me pasa”, al pasar por mí o en mí, deja una huella, una marca, un rastro, una herida. De ahí que el sujeto de la experiencia no sea, en principio, un sujeto activo, un agente de su propia experiencia, sino un sujeto paciente, pasional. O, dicho de otra manera, la experiencia no se hace, sino que se padece. A este segundo sentido del pasar de “eso que me pasa” lo podríamos llamar el “é “principio de pasión” (LARROSA, 2016, p.17)¹³.

¹² É um compartilhamento do processo de criação do espetáculo, onde o criador mostra os caminhos da criação.

¹³ O pesquisador optou por deixar o original em espanhol.

Durante os ensaios, o diretor do espetáculo Miguel Rubio pede para Teresa contar a história da família de Antígona para o grupo, e nesse exercício ela começa a ver a potência da narração da história, sendo somente ela sentada em uma cadeira (RALLI, 2018). Aqui podemos relacionar com a ação dos contadores de causos, que não precisam de mais nada, além de si e do público. As contações de causos podem acontecer tanto sentados como em pé, depende só de como é o contador, mas como relata Luciana Hartmann (2011), geralmente ocorre com o contador sentado.

Em uma das fases dos ensaios, a atriz Teresa Ralli convida mães com filhos desaparecidos para ir até ao teatro, sentar na cadeira que a atriz usa para criar o espetáculo e narrarem suas histórias, antes Teresa também narra a história de Antígona (RALLI, 2018). Mais uma vez, aparece a relação contador e ouvinte. Nas rodas de contação de causos, geralmente ocorre uma troca de causos, eu conto um caso, que desperta a lembrança de outro caso em outra pessoa e assim por diante. É a questão da escavação da memória, de um caso levar a outro.

Na construção do espetáculo Antígona, vemos a atriz Teresa Ralli usar as narrativas orais para a criação dos personagens e da dramaturgia do espetáculo. Sendo que ela parte tanto da história de Sófocles como das narrativas reais de mulheres que perderam seus filhos na ditadura de Fujimori. A atriz convidou as mães que procuram seus filhos para narrarem suas histórias e também contou para elas a história de Antígona. Nos ensaios, a atriz conta a história da família de Antígona ao diretor, como forma de interiorizar a narrativa e dar mais profundidade aos personagens da peça. Dessa forma, a construção do espetáculo é permeada pela narrativa, tanto as que vem da vida real (morador da vila e mães que procuram os filhos) como as que vem da ficção (Antígona). Isso dá subsídio para a construção dos personagens feitos por Teresa ao longo do espetáculo. Então, o espetáculo é construído nesse diálogo de relatos, pois apesar da história encenada ser a de Antígona, a atriz incorpora em sua atuação elementos que surgiram desses encontros. Percebemos o quanto o uso de narrativas é potente para a construção de um espetáculo e como também pode subsidiar um ator no processo da montagem, mesmo que as narrativas em si não sejam usadas no espetáculo.

Os causos em Benedito Ruy Barbosa

O diabinho na garrafa aparece nas duas versões de Paraíso (1982 e 2009), como em Renascer (1993), ambas exibidas pela Rede Globo. Nesta telenovela seu dono era José Inocêncio (Antônio Fagundes). A lenda abordada nas telenovelas foi inspirada numa história ouvida nas viagens de Benedito Ruy Barbosa, este viajava com a família na região de Floresta Negra, no estado da Bahia, no qual em uma fazenda ouviu histórias contadas por tabaréus (FARIA, 2014).

Eu tinha ouvido um caso sobre um tal de seu Firmo, o fundador das fazendas da região, que havia dividido suas terras entre os sete filhos, e eu queria saber o que os tabaréus tinham a dizer. A história era que esse seu Firmo tinha a proteção do capeta, e guardava o diabo na garrafa. Eles confirmaram: “É mentira não, sô! O homem tinha o capeta na garrafa. Tinha o coisa-ruim ali, o ‘cramulhão’”. Contaram que, um

dia, seu Firmo havia aparecido com essa garrafa, botado dentro de casa e, a partir de então, virado protegido. Nenhuma bala entrava nele. Todo mundo ali confirmava a história. Um dos tabaréus disse que, nas noites de florada, seu Firmo abria a garrafa, o diabinho pulava para fora e virava um bode enorme, com os olhões brilhando feito brasa. Seu Firmo montava nele, e o bode saía voando, mijando no cacau. Quando ele voltava para casa, abria a garrafa, e o bode virava de novo o capetinha. Na manhã seguinte, o que nascia de flor era uma maravilha! Por isso que não tinha cacau que desse mais do que o do seu Firmo, por causa do mijo do diabo, que adubava. Ninguém ali sabia que fim levava a garrafa: se fora enterrada com ele, se alguém arrumara um jeito de botar dentro do caixão. Os tabaréus contaram que uma mulher que trabalhava na casa, Donana, largara o serviço porque tinha visto o diabo. Ela disse ao patrão que não o serviria enquanto o capeta estivesse ali, em cima da mesa. Seu Firmo deu um jeito de sumir com a garrafa, e Donana ficou trabalhando com ele até morrer. Todos aqueles homens acreditavam de verdade nessa história (BARBOSA, 2008, p. 219-221 apud FARIA, 2014, p. 155).

419 ■

O autor Benedito Ruy Barbosa conta que ficou mais de vinte anos pesquisando junto com os contadores de causos, na Bahia, para construir a telenovela *Renascer*, exibida pela rede Globo em 1993. Portanto, percebemos que assim como Lola Arias em *Campo Minado* e Teresa Ralli em *Antígona*, Benedito também faz esse diálogo com o real, ao pesquisar as narrativas de povos do interior e coloca-las nas suas telenovelas. No caso da telenovela, os causos são trazidos para a dramaturgia pelo autor, enquanto que em *Campo Minado*, a dramaturgia é criada com as pessoas que viveram a experiência, os ex-combatentes que são colocados em cena. No caso de *Antígona* a atriz não viveu as experiências que narra. Mas algumas ações são construídas a partir da experiência da atriz (da infância, do sequestro da embaixada do Japão que via da sua casa, das vivências com as mães dos desaparecidos, etc). O que permeia as conexões que faço nesse artigo é o uso das narrativas orais na construção de dramaturgia e da cena, esclarecendo que causos e testemunhos possuem aproximações como diferenças. Os causos são tanto a partir de experiências vividas, presenciadas ou escutadas, e podem ser inventados também, mesmo que como aponta Luciana Hartmann (2011) e Daniel Borges (2012), um contador de causos nunca diz que seu caso é mentira, mas que foi vivido por ele ou que ouviu um conhecido de confiança contar, e esse não mente. Já os testemunhos se baseiam no relato de experiências reais. Contudo, como já discutido neste artigo, toda memória tem um pouco de ficcionalidade, pois lembramos e recriamos a partir do presente.

Benedito fala sobre o uso das narrativas e do mundo rural nas suas telenovelas:

O meu universo é o Brasil. Normalmente, um ator vai a Paris ou Nova York quando termina de gravar uma novela. Eu vou para o Pantanal, para o sul de Minas ou para o Araguaia. Estou sempre mexendo com esse sertão, porque tenho uma ligação muito grande com a terra. É uma força telúrica mesmo. Tanto que, no fim da vida, larguei São Pau-

lo e comprei um sitiozinho. Lá estou no meio do mato, é duro me tirar dali. O ser humano é muito importante. Se você parar para observar os personagens numa roda, vai se encantar. Cada um tem uma história para contar, seja ela cômica ou trágica. Se você souber ouvir, vai se enriquecer com essas histórias. É legal falar do ser humano. No interior, há personagens fantásticos, que deixamos morrer na memória porque ninguém quer transformar suas histórias em contos, versos, seriados ou filmes. Mas eles são muito ricos. Eu vivo um pouco nesse universo. Tenho fama de ser falador, gosto de uma boa prosa, mas, quando chego nesses redutos, só fico ouvindo. Não tenho nada para falar. Tenho mais é que ouvir (BARBOSA, 2008, p. 234 apud FARIA, 2014, p. 97).

Benedito Ruy Barbosa na fala acima pontua o quanto a observação do real pode ser rica para a construção de dramaturgia, e que ele parte do real para a escrita de seus roteiros de telenovelas, ou seja, faz uma adaptação da sua experiência para a cena televisiva.

Segundo Pallottini (apud FARIA, 2014), a estrutura de uma telenovela é semelhante a uma árvore: as raízes são a visão de mundo do autor e a sua filosofia de vida; o troco é a história central; os ramos seriam as histórias paralelas em conexão com a principal: “As raízes dão a base do trabalho do autor. É fundamental que o autor (ou autores) tenha uma visão de mundo, seja ela qual for, que transpareça na obra” (PALLOTTINI apud FARIA, 2014, p. 97). O que fala Renata Pallottini vai de encontro ao que diz Benedito Ruy Barbosa, pois este conta que muitos de seus personagens foram pessoas que ele encontrou na vida. Benedito diz: “Esse é o meu universo. Eu seria incapaz de escrever uma história sobre Ipanema, Leblon ou Copacabana. Não me atreveria. Então, que me deixem falar sobre o sul de Minas, Goiás, interior de São Paulo” (BARBOSA, 2008, p. 233).

Considerações Finais

Ao analisar os espetáculos *Campo Minado* e *Antígona*, como também a dramaturgia de Benedito Ruy Barbosa, percebe-se que esses três trabalhos fazem um diálogo muito grande com a realidade, que são base para a criação dessas obras, seja colocando ela em cena, como no caso de *Campo Minado*, onde os próprios veteranos de guerra narram suas histórias e seus pontos de vistas sobre a guerra entre Inglaterra e Argentina pelas ilhas Malvinas ou *Falklands*. Já em *Antígona*, Teresa Ralli usa tanto a narrativa do texto clássico de Sófocles como as narrativas das mães que procuram seus filhos para a criação das personagens. Benedito Ruy Barbosa usa o caso do diabinho na garrafa como argumento para construir a dramaturgia da telenovela *Paraíso*, ou seja, a partir do caso ouvido em uma viagem, ele desenvolve uma trama com vários personagens.

O uso das narrativas orais seja no teatro como nas telenovelas é uma forma de valorizar e reconhecer a importância dessas pessoas, sejam os veteranos de guerra, as mães que procuram os filhos desaparecidos, a cultura do povo caipira, e os contadores de causos. Essas obras mostram o quanto essas pessoas têm a di-

zer para o mundo, e o quanto as narrativas são fontes que contribuem para a construção de trabalhos artísticos. Como vimos nos três casos analisados, podem ser usadas de diversas formas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Benedito Ruy. In: **AUTORES, Histórias da teledramaturgia**. Rio de Janeiro: Globo, 2008, p. 186-248.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. II).

BERNSTEIN, Ana. O arquivo como campo minado. **cartografias.MITsp**, 05, 2018, p. 62-66. Disponível em <https://issuu.com/mitsp/docs/catalogo_mitsp2018/62> Acesso em: 09 de outubro de 2018.

BORGES, Daniel Batista Lima. **Narrativas caipiras**: trilhas que se refazem. 2012. 269 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270169>>. Acesso em: 21 maio de 2019.

BOLDRIN, Rolando. **Persona em foco** – Rolando Boldrin. São Paulo, TV Cultura, 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yJkxwmWk4S0>> Acesso: em 27 de setembro de 2018.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

FARIA, Paula Beatriz Domingos. **A cultura caipira na teledramaturgia brasileira**: uma análise da representação da identidade interiorana em "Paraíso". Juiz de fora, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/772/1/paulabeatrizdomingosfaria.pdf>> Acesso em: 20 de junho de 2017.

HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória**: performances narrativas de contadores de causos. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

LARROSA, Jorge. Experiência. In: ALEIXO, F.; LEAL, M. (ORGs.). **Teatro, ensino, teoria e prática**: processos de criação: experiências contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, 2016.

RALLI, Teresa. ANTÍGONA: Dos fragmentos de memória à Desmontagem. Trad. Ana Carneiro. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara. (Orgs.). **Desmontagens**: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (edits.). **Estudios avanzados de performance** / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes ; trad. de Ricardo Rubio,

Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf> Acessado em: 09 de outubro de 2018.

SCHECHNER, Richard. Restoration of behavior. In: **Between theater and anthropology**. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 1985.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

COELHO, T. H. F. (2019). Entre causos e cenas: o uso de narrativas orais na construção de dramaturgias. *OuvirOUver*, 15(2), 410-422. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48569>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O palhaço tradicionalista: um olhar sobre a experiência de um palhaço do interior de Minas Gerais

ANDERSON GALLAN UED

■ 424

Anderson Gallan Ued é circense e palhaço com registro em DRT 27934/SP, mestrando em Artes Cênicas (PPGAC/UFU). Professor de circo e ginástica para todos na CNEC-Uberaba. Graduado em Educação Física, possui especialização em aprendizagem/desenvolvimento motor e psicomotricidade. Atualmente pesquisa a historicidade dos circos no triângulo mineiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4203411267511506>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2024-6748>

■ RESUMO

Palhaço desde 1966, Mario Soares é memória viva de um período importante para o circo no Brasil. Melodramas e peças como *...E o céu uniu dois corações*, *O Ébrio*, *Pai João*, *Índia*, *Quatro pistoleiros a caminho do inferno*, entre outros, fizeram parte do seu repertório, além das comédias, das esquetes, das reprises e dos *shows* radiofônicos. Com 52 anos de dedicação ao circo, o conhecimento incorporado por Mario Soares configura-se uma importante fonte para o trabalho de novos pesquisadores do circo que estão agora se dedicando a estudar o conhecimento intrínseco aos palhaços do interior do Brasil. Dialogando com o trabalho de Pedro Eduardo da Silva (2016) sobre a transmissão oral e a literatura oral na formação do palhaço circense, aponto atravessamentos desse tema com as histórias vividas por Mario Soares. Quando imputo a ele o título de palhaço tradicionalista, refiro-me ao fato de que ele é portador de uma tradição circense que foi aprendida *in loco*, no seio das famílias de circo. Recorrendo a uma memória visual pautada no empirismo e na vocalidade, Mario Soares contou-me suas experiências.

425 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Palavras-Chave: Palhaço, Marinho Soares, Uberaba, transmissão oral, memória.

■ ABSTRACT

Clown since 1966, Mario Soares is a living memory of an important period for the circus in Brazil. Melodramas and performances as *...E o céu uniu dois corações*, *O Ébrio*, *Pai João*, *Índia*, among others, were part of his repertoire, besides comedies, reruns and radio *shows*. With 52 years of dedication to the circus, the knowledge incorporated by Mario Soares is an important source for the work of new circus researchers who are now dedicating to study the intrinsic knowledge of the clowns in the countryside of Brazil. Dialoging with the work of Pedro Eduardo da Silva (2016) on the oral transmission in the formation of the circus clown, I suggest crossings of this theme with the stories lived by Mario Soares. When I name him as a traditionalist clown, I am suggesting to the fact that he is the bearer of a circus tradition that was learned *in loco*, within the circus families. Using a visual memory based on empiricism and vocality, Mario Soares told me about his experiences.

■ KEYWORDS

Clown, Marinho Soares, Uberaba, oral transmission, memory.

Respeitável público ...

Este artigo configura-se um desdobramento da pesquisa iniciada no mestrado acadêmico (2018)¹ e tem o intuito de dialogar sobre as experiências, as memórias e o “conhecimento incorporado” (HASTRUP, 2010) do artista Mario Soares do Nascimento, o palhaço Pernilongo, famoso por suas apresentações no Circo do Povo de Uberaba.

Quando imputo a Mario Soares, Marinho Soares, como ele gosta de ser chamado, o título de palhaço tradicionalista, refiro-me ao fato de que ele é portador de uma tradição circense que foi aprendida no seio das famílias de circo por onde ele viveu e trabalhou.

Em entrevista concedida a mim, no dia 23 de agosto de 2018 (NASCIMENTO, 2018), para a pesquisa sobre o Circo do Povo, Marinho Soares conta que não nasceu em um circo, porém, por influência do pai, violonista autodidata, desde cedo quis ser artista, tendo participado de concursos de calouros nas rádios de Ribeirão Preto e nos circos que passavam pela região de São Joaquim da Barra – SP, sua cidade natal. “Eu apresentava em rádio, ganhava pacote de café, jogo de xícara, né? Ribeirão Preto eu apresentava, desde menino” (NASCIMENTO, 2018).

Aos 16 anos, Marinho Soares inscreve-se numa audição do Circo do Bolinha, de propriedade de Euclides Pereira Rangel, em parceria com Amácio Mazzaropi. Para essa seleção, Marinho Soares decide cantar uma música de Roberto Carlos e outra de Wanderley Cardoso. O dono do circo ficou encantado com a interpretação de Marinho Soares para a música de Roberto Carlos e não só o contratou, como também o apelidou de Brasinha.

Fiz um teste no circo do Bolinha, cantei uma música do Wanderley Cardoso, né, *Fale baixinho*, e uma do Roberto Carlos. O circo, na época, tinha banda, conjunto, era uma beleza, coisa mais linda do mundo, e tinha muita gente fazendo teste. Aí ele falou: Pode parar! Ele sentado no picadeiro, Bolinha sentado no picadeiro, falou assim: Pode Parar! Eu falei: Puxa, levei bomba, né? Ele falou: É isso aí que eu quero! Já vai apresentar hoje à noite. Aí, meu pai era ausente da família, meu pai era largado da minha mãe, e foi meu pai com a outra mulher dele, minha mãe com meus sete irmãos assistir o espetáculo. O circo lotado, aquilo eu tremia lá no fundo, atrás do cenário, do palco. Me deram uma camisa de punho cigano, usava muito punho cigano, um colete vermelho, e o Bolinha me deu meu nome artístico como Brasinha. Roberto Carlos tinha apelido de Brasinha na época, né? Então o Bolinha falou: Eu, como descobridor de artista, descobrindo vários artistas, aqui em São Joaquim da Barra, descobri mais um artista, é o Marinho Soares, ele é o Brasinha do circo, a partir de hoje ele já faz parte da companhia e vai participar no filme com Mazzaropi, fazendo ponta no filme com Mazzaropi, *Casinha Pequeninha* (NASCIMENTO, 2018).

¹ Pesquisa: Circo do Povo: estratégias metodológicas e miscelânea artística de 1983 a 2019. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia sob a orientação da professora Dra. Daniele Pimenta.

Nessa época, Marinho Soares conta que os espetáculos eram compostos por três partes: na abertura do picadeiro, *shows* de variedades com trapezistas, acrobatas, mágicos, malabaristas etc. Na segunda parte, já realizada sobre o palco que ficava atrás do picadeiro, um *show* radiofônico, no qual as mulheres do circo dançavam e os homens cantavam e tocavam instrumentos musicais. E na terceira e última parte, uma peça, o drama, a comédia e os melodramas. Segundo a pesquisadora Dra. Regina Horta Duarte:

Os assíduos frequentadores de circos assistiram, entre fins do século XIX e os primeiros anos do século XX, a uma significativa transformação dos espetáculos circenses. Por volta de 1910, surgiu uma experiência a ser adotada por várias companhias – a do circo-teatro. [...] Os numerosos repertórios constituíam-se, em geral, de dramalhões e comédias leves, representados com um aparato cênico tão espalhafatoso e exagerado quanto os enredos das histórias escolhidas. Muitas das peças resultavam de adaptações de romances folhetinescos de forte cunho melodramático. O espetáculo do circo, tal como era antes, passou a ocupar uma primeira parte do espetáculo, ficando a segunda reservada a peças como *O Filho Assassino*, *Os irmãos Jogadores*, *O Negro do Frade*, *O Punhal de Ouro*, *A Princesa Cristal*, *A Noiva do Sargento*, e outras, com predominância de diálogos lacrimajantes entre o herói, galã apaixonado, e a mocinha ingênua, sempre lutando contra um vilão terrível a conspirar contra a plena realização de sua paixão. Para completar o quadro de personagens nunca faltava um molequinho cômico ou uma criada abelhuda quebrando o clima de suspense e emoção com suas piadas e comentários (DUARTE, 1995, p. 203 - 204).

427 ■

Marinho Soares participou de diversos melodramas, a exemplo de *...E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta, cujas marcações de cena ele ainda se lembra:

[*...E o céu uniu dois corações*, eu até arrepio, e eu contracenei com uma pessoa que veio a ser minha esposa. Ela era de circo, não minha esposa atual agora, a primeira, que faleceu, ela já era de circo, a Marlene, e no final abre um coração, e o céu uniu dois corações, né? Em cena, ela morre em cena, eu estou lá rezando no pé da cruz, ela aparece, abre a cortina, um coração, ela vem e me abraça, sabe? *...E o céu uniu dois corações*, do Antenor Pimenta (NASCIMENTO, 2018).

Para Pimenta e Silva (2017, p. 68), “*...E o céu uniu dois corações* é um dos textos mais montados do Brasil, sendo parte obrigatória no repertório das companhias de circo-teatro”. Ainda, segundo os autores:

A obra atende às exigências da formação dos elencos circenses – tradicionalmente compostos por atores especializados em determinados

papéis – e corresponde às exigências do público ávido por emoções intensas, surpresas, suspense, muitas risadas e outro tanto de lágrimas, que, sem as facilidades da televisão e da *internet*, saía de casa para ver espetáculos “feitos por nossa família para a sua família!” (PI-MENTA; SILVA, 2017, p. 70).

Nessa época, os artistas de circo representavam sempre o mesmo tipo de personagem, e essa tipificação os levava a especializar-se em determinada personagem: o galã/mocinho, geralmente o artista mais bonito daquela companhia; a mocinha, era a mais jovem e bonita, e até mesmo o vilão, sempre eram feitos pelos mesmos atores e atrizes, até que a idade ou aparência física exigisse a troca.

Para Silva (2017, p. 68), “[a] mecânica de encenação do circo-teatro dialoga diretamente com a dramaturgia das entradas e esquetes circenses encenadas pela dupla cômica de palhaços”, quando se refere a uma tipificação de personagem que acontecia com as duplas cômicas, que eram divididas em Brancos e Augustos.

Nessa fase, Marinho começou a ser o mocinho desses roteiros de circo-teatro, e, dentre os que me citou, notei que ele lembrava quase todas as falas do Dr. Gilberto, sua personagem em *O Ébrio*, de Vicente Celestino e Gilda de Abreu, que, inicialmente, era uma canção, foi transportada para uma peça de teatro e depois virou um filme de grande sucesso.

Eu fazia o papel do doutor, né?, resumindo tudo, eu sei que ele era o doutor, e a Gilda de Abreu, na história, mulher dele, abandona ele com outro cara, o cara era almofadinha, o cara tinha dinheiro, abandonou, aí ele começou a beber, ele era médico, e, um dia, ele, andando na rua, ele estava embriagando, bebendo, bebendo, viu um atropelamento lá, um mendigo, o carro atropelou o cara. Morreu esse mendigo em uma madrugada. Isso era na peça, era sete atos e uma apoteose final, grande, né? Aí ele pegou e foi lá e tirou o anel dele de médico e enfiou no dedo do mendigo e o mendigo passou como fosse Dr. Alberto [i.e. Gilberto] que faleceu, você entendeu. Dado como morto, colocou os documentos, trocou os documentos dele, colocou no bolso do mendigo e ficou como morto. No finalzinho de tudo, ele, todo esfarrapado, ele vai passando de frente ao bar, o pessoal do bar falou assim, ele pediu uma bebida, os casais tudo sentado, as madames sentadas, aí um casal falou: Eu te dou uma bebida se você contar a sua história. Então vou contar minha história cantando, aí ele fala: Nasci artista, fui cantor, ainda de pequeno levaram-me para uma escola de canto e meu nome foi crescendo, crescendo, crescendo até alcançar os píncaros da glória. Um dia, quando cantava a Tosca, uma jovem da primeira fila atirou-me uma flor e esta jovem veio a ser mais tarde minha legítima esposa, e desse amor nasceu minha filha, uma pequenina boneca de carne a quem eu tinha o dever de criar, criei e se fez moça muito bonita. Mas um dia Deus levou minha filha para nunca mais voltar, nunca mais fui nada, passei a cantar do teatro

de alta categoria para um de mais baixa, até cantar em pleno picadeiro de um circo, onde levei uma vaia. E vai... Aí ele começa: [Cantando] Tornei-me um ébrio, na bebida busquei esquecer aquela ingrata [fim da música]. Com a garrafa de bebida debaixo do braço. E foi passando na porta do bar assim, a mulher tinha sido abandonada pelo outro cara lá, escutou a voz dele: Eu conheço essa voz. Quando ela entrou no bar, ele estava cantando. [Cantando] Já fui feliz e recebido com nobreza até nadava em ouro e tinha alcova de cetim [fim da música]. Aí ele ia saindo do bar e ela veio e caiu de joelho no pé dele, pedindo perdão para ele, né? Ele falou: Perdão tu terás, mas não a reconciliação. [Cantando] Cada parente, cada amigo era um ladrão, me abandonaram e roubaram o que amei [fim da música]. E foi saindo (NASCIMENTO, 2018).

Esse é um trecho, quase que completo, do monólogo da música *O Ébrio*, de Vicente Celestino, que Marinho Soares tem guardado em sua memória e no corpo, pois, enquanto ele narra o texto, seu corpo reagia às palavras, entregando-se aos movimentos.

Segundo Elisângela Carvalho Ilkiu:

429 ■

O conhecimento dos roteiros é de conhecimento oral até hoje e não estão catalogados em lugar algum, apenas na cabeça de cada um deles. Não se conhece a autoria de muitos dos dramas e comédias, que são de domínio público entre as famílias circenses (ILKIU, 2011, p. 88).

A partir dessas experiências, Marinho Soares foi criando uma forte ligação com as artes circenses e com a música, quicá pelas influências dos melodramas e dos cantores, como o próprio Vicente Celestino, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos, Leo Canhoto e Robertinho, Milionário e José rico e Teodoro e Sampaio, que apresentavam nos circos um “bang-bang” intitulado *Quatro pistoleiros a caminho do inferno*.

Marinho também trabalhou no Circo Globo, no Circo Argentino, no Circo do Faísca e no Circo Ayres, da Ivonete Ayres, onde, segundo ele, era tratado como se fosse da família. E por muitos anos, ainda nos anos áureos das apresentações de circo-teatro, o modelo de organização dos circos no Brasil baseava-se na família, pois, via de regra, cada família tinha o seu próprio circo e/ou era portadora de uma tradição em algum número circense. A fim de se saber mais sobre o termo circo-família, sugiro a leitura da tese de doutorado de Erminia Silva (2003), intitulada *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*.

Nesse modelo de organização, os artistas envolviam-se com todas as etapas de elaboração do espetáculo, desde a montagem do circo até o espetáculo apresentado. Marinho Soares lembra que, nessa época:

Não era essa lona de plástico, era lona encerada, encerava ela, né? Encerava com oca e parafina e querosene, né? Não podia passar muito quente, pegava todos os funcionários do circo quando a lona estava ruim e ia fazer outra lona. Ia usando a lona velha e fazendo outra nova. Aí tirava aquela e colocava a outra. Encerava aquilo com aqueles escovões de encerar chão, passando de fora a fora oca e parafina e querosene. E aquilo podia bater água. Palombava as cordas. né? As cordas, quando o circo era pobre, fazia corda de bacalhau; quando era mais ou menos, a situação já era melhor, fazia de corda de nylon. Palombava aquilo tudo para não rasgar, para não abrir. Chamava palombar os barbantes encerados e ia fazendo aquilo, costurando, né? (NASCIMENTO, 2018).

Em toda a sua entrevista, Marinho utiliza-se de um vocabulário próprio do universo circense quando menciona palavras como “palomba”, que, segundo Mavrudis (2016, p. 330), “[r]efere-se ao remate das cordas nas costuras do pano de cobertura.” Essa nomenclatura própria desse universo não se aprende em escolas ou cursos de iniciação às artes circenses, pois só é portador desse conhecimento quem viveu o dia a dia do circo, montando e desmontando lona.

Como registro de todo esse conhecimento, adquirido nessas famílias de circo, Marinho não tem anotação alguma, caderno de ensaios ou diário de bordo sobre o fazer circense, pois, naquela época, 1966, todo conhecimento ainda era transferido por uma oralidade, na maioria das vezes de pai para filho, com o objetivo de que o conhecimento se perpetuasse nessas famílias.

A arte da palhaçada Marinho também aprendeu *in loco*, de forma empírica, com seus mestres Faísca e Paçoca. Nessa época, seu nome de palhaço era Pepino, em referência a sua estrutura corporal, e depois passou a chamar-se Esculacho. Até que conseguiu juntar dinheiro suficiente para comprar dois quartos de pano, o que seria para eles o pano de roda – pano que circula as laterais do circo para impedir quem está de fora de assistir ao espetáculo –, do seu próprio circo, o Circo-Teatro Soares, onde Marinho, junto com um irmão, formaram a dupla de palhaços “Os Tremendões da Alegria”, também em referência a Roberto Carlos e à jovem guarda.

A gente começou a tocar muito tempo só com o pano de roda. Aqui perto de Franca, uma currutelinha de nome Buritizinho. O pessoal levava cadeira de casa, levava os bancos para sentar, pra assistir o espetáculo, que nós não tínhamos. Nós pegamos um tablado lá com o pessoal da igreja para nós montar um palco, em cima de uns tambor[es], aqueles tambor[es] de 200 litros cortados no meio, fizemos um tablado. Olha, gente, nós estamos começando agora, o pessoal leva a cadeira nas costas, os banquinhos para assistir o espetáculo (NASCIMENTO, 2018).

Sobre seu circo próprio, o Circo-Teatro Soares, Marinho continua dizendo que:

Eu já tinha experiência, né?, eu, meu irmão, meu irmão fazia escadinha para mim, que é o clown, né? A minha esposa, a Marlene, que já era de circo também, já entendia, passou muita coisa para mim, veio vindo, eu já era o Pernilongo já. Waltinho e Pernilongo, os Tremendões da Alegria. Já fazia um “malabar” mais ou menos para quebrar galho. Comédia, eu sabia muita comédia já, que eu conhecia através do circo, né?, e as peças também, eu já conhecia muita peça, as mais fáceis, que usava pouco personagem, nós fazíamos. Nós começamos a tocar o nosso circo, nesse lugarzinho, e lá a gente colocou a arquibancada, um pouco de arquibancada. Agora já dá para pegar uma cidade um pouco maior. Nós fomos para São José da Bela Vista, que é lá perto, perto de Franca. Lá nós ficamos dois meses, já levando teatro, bem estruturado o circo. [...] Nós mudamos para São José da Bela Vista, já tinha dois lances de arquibancada, um pouquinho de cá e o resto ficava tudo vazio, então a gente conseguiu, numa fazenda, tambor de produto para jogar na lavoura, de veneno, nós abrimos aqueles tambores de 20 litros e fez o picadeiro com aqueles sarrafim, Já fizemos o picadeiro, pintou coloriu, pinte uns bichinhos em volta. A frente do circo foi feita de tambor também. A gente abriu dois tambores, fizemos a boca do palhaço, que era a bilheteria, as duas bilheterias. Tem elas aqui, Circo-Teatro Soares (NASCIMENTO, 2018).

Abrindo um parêntese para explicar o termo “clown”, citado nesse depoimento de Marinho Soares, o pesquisador Dr. Mario Fernando Bolognesi afirma que:

No universo circense, o “clown” é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o “clown” tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses, e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de “Clown” Branco, por conta de seu rosto “enfarinhado”, que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. O plural “clowns” é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo “crom” em referência àquele palhaço que tem a função de “partner”, ou de palhaço secundário (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Essa história do Circo-Teatro Soares é fascinante pela persistência de Marinho em construir seu circo com muito pouco, em São Tomaz de Aquino, cidade da sua atual esposa, Neusa Barbosa, que, nessa época, com 11 para 12 anos e sem saber que um dia se casaria com ele, assistia aos espetáculos daquela companhia. Nessa cidade, por intermédio de um fazendeiro local, Marinho consegue 520 sacos de estopa, que, abertos e costurados, numa máquina de mão, viraram a lona de seu circo.

De lá a companhia segue para Gardinha, MG, uma cidade de 8 mil habi-

tantes. “Nós já tínhamos companhia boa para levar o teatro, nós éramos em sete, já dava para levar o *Pai João, Índia*, tudo na ponta da língua já, as comédias, tinha muita coisa” (NASCIMENTO, 2018).

No dia da estreia, apenas 14 pessoas estavam na porta do circo, e Marinho Soares teve de convencê-las a entrar, pois o último circo que ali esteve não agradou a população.

Aí o pessoal entrou e eu falei: Vamos levar o espetáculo como se estivesse lotado o circo, como que se tivesse a casa cheia. Aí a gente fazia uma oração antes de começar o espetáculo, pedindo para Deus abençoar que tivesse um espetáculo bom e tal, né? Levou a primeira parte, segunda parte, primeira parte picadeiro, palhaço, segunda parte *show* radiofônico, e levamos Pai João de Tião Carreiro e Pardinho. Eu fazia o papel de preto velho, meu irmão fazia o comendador Gouveia, o Chumbrega, que era um funcionário lá, fazia o papel do Siqueira, o fazendeiro bom, eu era funcionário dele, pai João, empregado dele. Aí, resumindo tudo, acabou o espetáculo, o pessoal aplaudiu e foi lá no fundo do circo elogiar: Nossa, que bacana, que espetáculo bonito, é tudo família? É tudo família! Que bacana! (NASCIMENTO, 2018).

■ 432

Com a notícia de um belo espetáculo, os subsequentes tiveram a casa cheia e a permissão para o circo ficar na cidade, que antes era apenas de uma semana, estendeu-se para oito semanas. De lá juntaram-se à companhia do Sr. Jorge Robattini, do Circo Robattini, fazendo cachê com esse grande circo. Findada essa união, o Circo-Teatro Soares segue sua itinerância, rodando pela região, até que Marinho Soares vende seu circo e vai trabalhar no Circo Araxá.

Quando estavam trabalhando em Sales de Oliveira, SP, no meio da comédia *Pernilongo em apuros com o capeta*, o palhaço Pernilongo sai do picadeiro e, enquanto aguardava para retornar, recebe a notícia do falecimento de seu pai. Mesmo envolto em lágrimas, ele decide entrar para finalizar o espetáculo.

Já em Franca, conhece sua segunda esposa, Neusa Barbosa, aquela que anos atrás assistira às suas apresentações em São Tomaz de Aquino. Marinho e Neusa partem em itinerância para Rondônia e Mato Grosso, e nessa época, Neusa passa a participar das entradas e reprises como clown (escada) para o palhaço Pernilongo.

Desde então ela passa a ser o Palhaço Regaço, com figurino, maquiagem e peruca de um palhaço homem, e não de uma palhaça, pois, anterior a 1983, não havia um movimento de mulheres palhaças. As poucas que adentravam o picadeiro faziam dessa mesma forma, o papel de um palhaço. E esse fato instiga-me, a posteriori, à escrita de um trabalho sobre as memórias e o lugar de fala de Neusa Barbosa.

Quando fixam residência em Franca, SP, Marinho e Neusa são convidados a participar da audição do projeto cultural da prefeitura de Uberaba, intitulado Centro de Cultura Popular Itinerante, que iria funcionar sob a lona de um circo. O projeto em questão era o Circo do Povo, onde a dupla Pernilongo e Regaço se tornaria cativa e vital para o desenvolvimento daquele circo.

Assim sendo, Marinho Soares transmitiu para sua esposa todas as entradas e reprises cômicas que conhecia, da mesma forma que as aprendeu, pela transmissão oral, recorrendo a uma memória visual pautada na vocalidade e no conhecimento incorporado.

No artigo intitulado *Transmissão oral e literatura oral: a tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço* (SILVA, 2016), o autor, Ms. Pedro Eduardo da Silva, dialoga sobre o processo de aprendizagem de dois grandes palhaços brasileiros, Roger Avanzi e Arlindo Pimenta, que desenvolveram suas técnicas tal como Marinho Soares, baseados principalmente no ambiente em que estavam inseridos, na vida cotidiana das famílias itinerantes de circo.

Já no artigo *A dramaturgia como elemento formador de repertório do palhaço* (SILVA, 2017), Pedro Eduardo da Silva avança nas discussões sobre como a teatralidade circense aprendida nos dramas, melodramas e nas comédias do circo-teatro auxilia a construção de uma dramaturgia poética para as cenas do palhaço, o que me leva a concluir que, rizomaticamente, Marinho Soares aprendeu seu ofício da mesma forma que os grandes palhaços brasileiros.

Silva (2016, p. 100), dialogando sobre a transmissão oral, afirma que ela:

[...] se apoia numa memória coletiva, na vocalidade, na observação das particularidades do aluno, na reprodução de métodos e no apoio pedagógico por meio da observação ao trabalho de outros palhaços, seja essa observação feita *in loco* ou através de filmes, fotos ou, atualmente, por meios virtuais.

433 ■

Complementando seu pensamento, Silva (2017, p. 69) ainda sustenta que “Por meio dos esquetes e entradas, o palhaço define sua linguagem: corporal, verbal ou musical, e também define o cerne de seu palhaço (Branco ou Augusto); enfim, ele define a maneira como vai jogar.”

Já a pesquisadora Dra. Erminia Silva, sobre a transmissão oral do conhecimento circense, completa que

A transmissão oral pressupunha um método, ela não acontecia aleatoriamente, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. Esse método pressupunha rigor e disciplina como parte do treinamento de qualquer atleta ou esportista. Os circenses não fugiam à regra (SILVA, 2009, p. 103).

Sem dúvida, todo o conhecimento intrínseco à grande parte dos antigos palhaços de picadeiro, principalmente dos circos de pequeno porte, era e ainda é acessado por meio de uma memória visual, auditiva e corporal. A transmissão oral desse conhecimento ainda faz parte de companhias circenses do interior do Brasil e de palhaços como o Pernilongo. Não podemos negar o crescente movimento de registro desses saberes em programas de pós-graduação universitários e/ou livros e quiçá possamos um dia perpetuar esse conhecimento.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

HASTRUP, Kirsten. O conhecimento incorporado. Tradução de Gilberto Icle. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, Ano. 13, n. 14, p.74-79, 2010.

ILKIU, Elisângela C. Respeitável público, o Circo chegou: trajetória e malabarismos de um espetáculo. **Temporalidades** – Revista Discente do Programa do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 3 n. 1. jan./jul. 2011.

MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Enciclopédia, dicionário ilustrado do circo no Brasil**. 2. Ed. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2016. 420 p.

NASCIMENTO, M. S. **Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued**. Uberaba, 23 ago. 2018.

PIMENTA, Daniele; SILVA, Daniel M. Nossa, essa peça ainda agrada, hein? O CircoTeatro Guaraciaba e o melodrama ...E o céu uniu dois corações. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 64-89, dezembro 2017.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**: Benjamim de Oliveira e o circo teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese de doutorado. Campinas, universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

_____. **Respeitável público... O circo em cena**. Erminia Silva, Luis Alberto de ABREU. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. 262 p.

SILVA, Pedro E. Transmissão oral e literatura oral: a tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço. **Rascunhos**, Uberlândia v.3 n.1 jul.|dez. 2016. p.99-113. DOI: <https://doi.org/10.14393/RR-v3n1a2016-09>

SILVA, Pedro E. A dramaturgia como elemento formador de repertório do palhaço. **Conceição | Concept**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 66-86, jan./jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v6i1.8648645>

Recebido em 26/05/2019 - Aprovado em 12/10/2019

Como citar:

Ued, A. G. (2019). O palhaço tradicionalista: um olhar sobre a experiência de um palhaço do interior de Minas Gerais. *OuvirOUver*, 15(2), 424-434. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48850>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 424-434 jul.|dez. 2019

Palhaço e Trickster: A performance e o jogo como encontro com o outro e consigo mesmo

MELAINE PILATTO GONÇALVES

■ 436

Melaine Pilatto Gonçalves é mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), é formada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná. Dedicar-se a estudos na área do Teatro e suas relações com a Infância e a Educação Infantil, assim como investiga a metodologia do Drama e suas aproximações com a Literatura e a atuação do professor-artista. Tem experiência na docência em Arte e Teatro para o Ensino Fundamental e Médio, e no campo artístico desenvolve seu processo como Palhaço.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2276718648637216>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2876-9666>

■ RESUMO

Neste artigo busco estender a visão de jogo para além da infância. O jogo aqui é visto como espaço para o encontro com o outro e consigo mesmo. Para isto busco compreensões na psicologia e nos estudos da performance. Ao trazer para o território teatral relaciono o jogar com o arquétipo do *Trickster*, a palhaçaria e o encontro promovido ao assistir o espectáculo *Provisoriamente não cantaremos o amor*, da Cia Traço.

■ PALAVRAS-CHAVE

Jogo; performance; encontro; palhaço; *trickster*.

■ ABSTRACT

In this article I bring a vision of the play beyond childhood. The play here is seen as space for a meeting, a meeting with the other and with oneself. For this I sought understandings in psychology and performance studies. When bringing to the theatrical environment I relate playing with the archetype of the *Trickster*, the clowning and the meeting promoted in watching the show *Provisionally we will not sing the love*, from Cia Traço.

437 ■

■ KEYWORDS

Play; performance; meeting; clown; *trickster*.

Em plena era dos aplicativos, não é nenhuma novidade dizer que o século XXI marca com suas tecnologias, facilidades por aplicativos e por uma sociedade desenhada para o individualismo. É só abrir a tela do celular para encontrarmos aplicativos de *deliverys*, de bancos e de busca por relacionamentos. Tudo isso sem sair de casa, na palma das mãos! Frase comum nas propagandas do nosso tempo.

Após um dia de estudos, de trabalho ou de qualquer outra atividade que promova nosso cansaço, pegamos o celular para “dar um tempo”, para termos um intervalo. Entramos em redes sociais, nos jogos virtuais e nos aplicativos de relacionamentos. Mesmo que pertençam a lógica capitalista, tais jogos pertencem ao nosso modo de viver na atualidade e funcionam como passatempos e distração.

O jogo, que antes era um espaço de movimentação corporal ou de encontro, hoje é substituído pela tecnologia e por um corpo sedentário. Aliás, o encontro ainda existe, mas passa a ser virtual. Os jogos de tabuleiro passam a ser virtuais e o encontro da terceira idade nos bingos ou nas praças para jogar dominó diminuem. Ainda assim, tanto nas grandes cidades quanto em pequenas cidades, os amigos se reúnem para jogar seus esportes ou passatempos favoritos. O jogo como uma atividade natural do ser humano não deixa de existir, apenas muda seus espaços, frequências e formas.

Vivemos em um tempo onde quase tudo é resolvido à distância e nos sobram poucos espaços para o jogar, para nos relacionarmos e assim podermos exercer nossas “fantasias interiores”. Tais espaços parecem se tornar exclusivos à cultura da infância, ao carnaval e aos artistas.

Neste sentido, concordo com Tim Prentki (2011), sobre a necessidade do ato de jogar como atividade inerente ao homem, ao *homo ludens*¹. Pois em tempos do avanço do modelo neoliberal e de uma sociedade marcada pelo individualismo, se torna mais importante o ato de cultivarmos nossa capacidade de jogar e assim enfrentarmos desafios.

Peter Slade, autor de *O Jogo Dramático Infantil* diz que o jogo não é simplesmente uma atividade de ócio “mas antes a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver. O jogo na verdade é a vida” (SLADE, 1978, p.18). Estudos afirmam que o jogo é uma atividade pertencente à cultura humana, capaz de provocar ações e sentimentos, perpassando assim toda a vida cronológica do sujeito.

JOGAR: REGRAS SÃO FEITAS PARA SEREM QUEBRADAS

Tentar compreender o jogo é bastante complexo, uma vez que apresenta-se como um conceito difícil de definir. No entanto, vários pesquisadores que têm o jogo como campo de pesquisa, concordam que ele é uma dimensão essencial da espécie humana, uma ação livre, que escapa da vida comum e que pode ou não conter regras, quando regras existem elas podem também ser infringidas ou desacreditadas. O ato de jogar se faz necessário nas ações desempenhadas pelo homem.

¹ Homo ludens é um conceito de Johan Huizinga (1972) que define o homem como aquele que possui capacidade de jogar e pensar simbolicamente além do poder transitar entre o brincar e o real.

Para o psicanalista inglês Donald Woods Winnicott, jogar “é sempre uma experiência criativa, uma experiência situada no continuum espaço-tempo, uma forma fundamental da vida” (WINNICOTT apud RYNGAERT, 2009, p. 35). A capacidade de jogar, brincar e criar não é somente reservado às crianças ou aos artistas mas sim a todos os homens, desde que haja condições do ambiente para isso (WINNICOTT, 1975).

Como homens que jogamos e que brincamos, buscamos em nossa realidade e no nosso dia-a-dia espaços que nos permitem brincar e assim sentir o prazer que o jogo é capaz de proporcionar. Sendo assim, podemos dizer que o jogo está presente durante toda a vida humana, e acompanha nosso tempo biológico e social. O jogo possui um forte aspecto ancestral, ligado a sobrevivência.

Para Richard Schechner (2013), estudioso da performance e autor do livro *Performance Studies: an Introduction*, o jogo durante muito tempo foi encarado como algo ruim ou vicioso. Esta visão foi alterada na virada do século XX, quando o jogo passa a ser visto como uma categoria do pensamento criativo e da ação. A partir deste momento pesquisadores de diversas áreas começam a pesquisar o jogo.

Para o autor, o jogo está presente em diversos momentos, que por vezes podem até passar despercebidos por nós. O jogo está nas cartas, no flerte, e nos 15 minutos de intervalo de um trabalhador ou de um estudante. Para ele, o jogo é um modo, uma atividade, uma erupção espontânea, que pode ser colocado dentro de regras ou ser muito livre.

Nos jogos com regras podemos citar os jogos de baralho ou os esportivos, nestes jogos, as regras são explícitas e o carácter da competição prevalece, sempre resultando em um vencedor e um perdedor.

Para Schechner (2013), é no jogo livre e sem regras que se encontra a arte, a criatividade e a infância. Os jogos sem regras, ou com regras modificáveis se aproximam da brincadeira livre, da performance, e do *Trickster*, daquele que subverte as normas e clama por liberdade, possuindo em si a capacidade de subverter os poderes.

TRICKSTER, O MALANDRO TOLO

Trickster pode ser traduzido do inglês para o português por bobo, trapaceiro, palhaço, curinga. Na cultura brasileira pode ser traçado um paralelo entre o *Trickster* e o Saci ou mesmo o Exú. (PRENTKI, 2011).

Para Prentki (2011), a figura do *Trickster* se manifesta em praticamente todas as culturas e carrega consigo a capacidade de se comunicar entre diferentes mundos e realidades, sendo que poderá aparecer, conforme elucidada Jung:

Em contos picarescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e iluminações religiosas, o fantasma do "trickster" se imiscui em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um "psicologema", isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiquíssima. (JUNG, 2000, p. 256)

Segundo Carl Jung (2000) o arquétipo² do *Trickster* nasceu em um universo de ritual, se fazia presente em celebrações católicas, que era praticado pela comunidade cristã. No século XVI tais manifestações foram proibidas pela Igreja Católica. É a partir desta proibição, que surgem às margens da sociedade a *commedia dell'arte*, formada por uma trupe de atores que se especializava na representação de personagens-tipos. A personagem que representa o *Trickster* na *commedia dell'arte* é o Arlequim, tal personagem possui a função de divertir o público, faz parte da classe dos empregados e para conseguir vantagens, subverte as regras usando o jogo da negociação.

Tal situação pode ser facilmente verificada e tomamos como exemplo uma das últimas cenas do filme *Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes, adaptado da peça teatral de Ariano Suassuna, a saber, a cena do julgamento. Nesta cena, a personagem João Grilo, tipificação da essência do *Trickster*, chega ao céu e se vê diante das figuras de Jesus e Virgem Maria e faz uma negociação para que seus pecados sejam redimidos assim que ele voltar para a terra e retornar a sua vida.

O *Trickster* representa assim um questionador nato que se aproxima da essência da criança marota, que questiona o que vê e as regras que a cercam e usa de sua astúcia para subverter as regras.

A figura do palhaço como já conhecemos é a figura que além de transgredir as normas vigentes, pode causar o riso e o choro ou até mesmo o sentimento de repulsa.

Antes de tudo, o palhaço é um ser do e no mundo, uma figura substancial que existe no espaço. Porém, quando ele se faz presente, colocando-se em relação com as outras coisas do mundo, para experimentar e ser experimentado, ele atinge outro patamar de existência. Este tênue limiar pode ser o ponto onde se constitui e se instaura a presença do Palhaço, um ser que, primordialmente, existe e age/reage aos acontecimentos, muitas vezes sem julgamento do considerado certo ou errado. (TELES, 2016, p. 39)

Entre tantas linguagens da palhaçaria que hoje conhecemos, como o palhaço do circo, o palhaço de Hospital, entre outras, me detenho aqui a analisar o palhaço que busca se encontrar e efetivar sua arte através do encontro com o outro, como algo singular.

Para Teles (2016), o palhaço que adentra na poética da performance encontra-se no movimento do ir e vir entre a sua presença e as esferas culturais a que pertence. Neste sentido o palhaço coloca-se no lugar de uma figura que transita entre suas próprias verdades e as éticas culturais. O palhaço performer revela e oculta os acontecimentos do mundo. “O palhaço, aqui, é um Ser que se sente a vontade para comportar-se como uma criança, engraçada, má, poética, esperta, terna” (TELES, 2016, p. 40).

² Jung define arquétipo a partir da filosofia platônica. Para ele, arquétipo é sinônimo de ideia de um modelo. Tal termo surge na psicanálise e faz parte do inconsciente coletivo e individual.

Assim o palhaço busca sempre estender suas percepções de mundo para se desenvolver como linguagem universal e pessoal. Ele busca se desenvolver em um jeito de estar no mundo e para isto utiliza o jogo, seja ele com seu parceiro de cena, com o público ou consigo mesmo.

O ENCONTRO COM O OUTRO E CONSIGO MESMO, O TRICKSTER NO ESPETÁCULO PROVISORIAMENTE NÃO CANTAREMOS O AMOR DA CIA TRAÇO!

Ofereço aqui meu olhar na condição de espectadora sobre o espetáculo *Provisoriamente não Cantaremos o amor*, da Cia Traço, pela razão da Cia nutrir a linguagem da Palhaçaria como fazer teatral.

Assisti o espetáculo em dezembro de 2018 na Casa das Máquinas, durante a Maratona Cultural, evento promovido pela Prefeitura de Florianópolis-SC. A Cia Traço atua em Florianópolis/SC desde 2014 e é composta por atores e atrizes que escolheram a linguagem da Palhaçaria para desenvolverem sua pesquisa prática e teórica. A companhia desenvolve uma linguagem própria, pautada no encontro entre atores e espectadores, na busca de estabelecer uma relação livre, direta e potencialmente transformadora.

441 ■



Figura 1: Espetáculo *Provisoriamente não cantaremos o amor*.

FONTE: Diogo Andrade, blog da companhia, 2018.

Sinopse:

O que acontece quando três sacerdotes do riso, três xamãs da bobagem, três ofertantes do coração se juntam para fazer o mundo girar? O que acontece quando três camicazes do amor saltam do abismo para cair fora dele e plantar a possibilidade de enterrar aquilo? Aquilo que para o mundo, aquilo que para os corações, aquilo que para a alegria e a vontade de ser feliz. O que acontece se, de repente, o público se torna protagonista? Então, o fogo da cerimônia é aceso, a luz em nosso peito é acesa e o mundo volta a girar. Onde a cachaça acende a festa, a maraca chama o espírito e o riso convoca o presente, aqui e agora, os palhaços fazem uma festa, a dança da vida. (Cia Traço, 2018)

Neste espetáculo três xamãs utilizam a linguagem do palhaço para subverter as normas vigentes, evocando uma poética da presença, do palhaço em performance. O público é convidado a participar junto, evocando e transformando o espaço em um grande ritual. “No caráter do xamã e do curandeiro há algo de *-Trickster-*, pois eles também pregam peças maldosas aos que a eles recorrem, para depois sucumbirem a vingança dos prejudicados” (JUNG, 2000, p. 252). Tal espetáculo organizado como um grande ritual parecia carregar algo de cura que se mesclava com a zombaria dos palhaços.

Durante todo o decorrer do ritual, a presença foi evocada. Naquele espaço cênico os espectadores junto com os atores foram convidados a vivenciarem o tempo presente, o aqui-agora. Tal presentificação não prescrevia nenhuma regra a não ser a da própria condução do espetáculo.

Atores e espectadores não foram separados por uma cortina teatral, por uma hierarquia teatral, ambos se fundiram em um só. É praticamente inexistente uma narrativa teatral linear e quase todos os atos comunicativos foram fundados em uma performance no corpo. Como dito por Gumbrecht (2010), este modo de produção teatral existe desde a Idade Média. Em tais espetáculos é possível identificar a forte e importante presença de um ator, normalmente representado pelo palhaço ou bobó que pede permissão para entrar em um espaço que será compartilhado entre atores e espectadores.

A linguagem do palhaço facilita o espaço para a brincadeira e aqui reafirmo as palavras de Winnicott quando ele diz que “é no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)” (WINNICOTT, 1975, p.80). Para Winnicott (1975) todas as experiências de relações do self com o mundo possuem qualidades estéticas. E é na estética do encontro e na comunhão entre ator e espectador que a Cia Traço a meu ver escolheu trabalhar neste espetáculo, gerando-o em uma ação transformadora e pulsante.

A escolha pela linguagem do palhaço nos conduziu a um lugar de subversão das regras e da criação de um espaço para o brincar. E também possibilitou um tempo-espaço para o encontro consigo mesmo e com o outro, sendo convidados a despertar nosso *Trickster* interior. Tudo era conduzido pelos atores de uma maneira muito sutil e amorosa, mas ao mesmo tempo sem deixar de ser forte, evocando uma presença tanto do ator/ palhaço quanto do espectador.

O espetáculo também contou com a gag classica do beijo³, número muito presente e comum na palhaçaria, que possibilitou a comunhão entre os espectadores e atores, rompendo qualquer possibilidade de hierarquia, padrão ou norma estabelecida.

Neste texto me aproximo da linguagem do palhaço por me sentir próxima a ela, tanto em afinidades, quanto em práticas artísticas. Acredito no palhaço como uma figura potente para a transformação de relações com o outro e consigo mesmo.

Sobre relações, Nicolas Bourriaud (2009) em sua obra *Estética Relacional*, compreende que a arte sempre foi relacional em diferentes graus, fator de sociabilidade e fundadora de diálogos. A arte está nas relações que são criadas e, estas, podem ser extremamente densas, colocando em proposição quebrar com as normas vigentes. Acredito que o Teatro sempre foi e sempre será um espaço de encontro, com o outro e consigo mesmo. É tempo de resgatar nosso *Trickster*, de resgatar nossa criança interior, é tempo de construir nossa ponte entre a realidade e a brincadeira.

REFERÊNCIAS

443 ■

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo; Martins, 2009.

GUMBRECHT, Hans Hulrich. **Produção da Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HUZINGA, Johan. **Homo ludens**. México DF: Editorial Alianza JOHANSSON, 1972.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro; Vozes, 2000.

PRENTKI, Tim. Acabou a brincadeira: o teatro pode salvar o planeta? Tradução de Márcia Pompeo. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2011, v.2, n.17, p.187-195. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102172011187>

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an Introduction. Third edition, 2013.

SLADE, Peter. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

TELES, Tiago Gonçalves. **Do Palhaço à Palhaformance**: Uma poética da presença do palhaço em performance 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul.

³ A gag do beijo roubado acontece normalmente ao final do espetáculo, quando junto com a participação do público o palhaço pede para um voluntário escolhido da plateia vir agradecer com um beijo no rosto, antes que o voluntário consiga dar um beijo, o palhaço vira o rosto e rouba-lhe um beijo na boca. (Cf. TELES, 2016).

Traço Cia de Teatro. <http://tracoteatro.blogspot.com/p/espeticulos.html>. Acesso em janeiro de 2019.

WINNICOTT , Donald Woods. **O Brincar e a Realidade**. Imageo Editora LTDA, Rio de Janeiro, 1975.

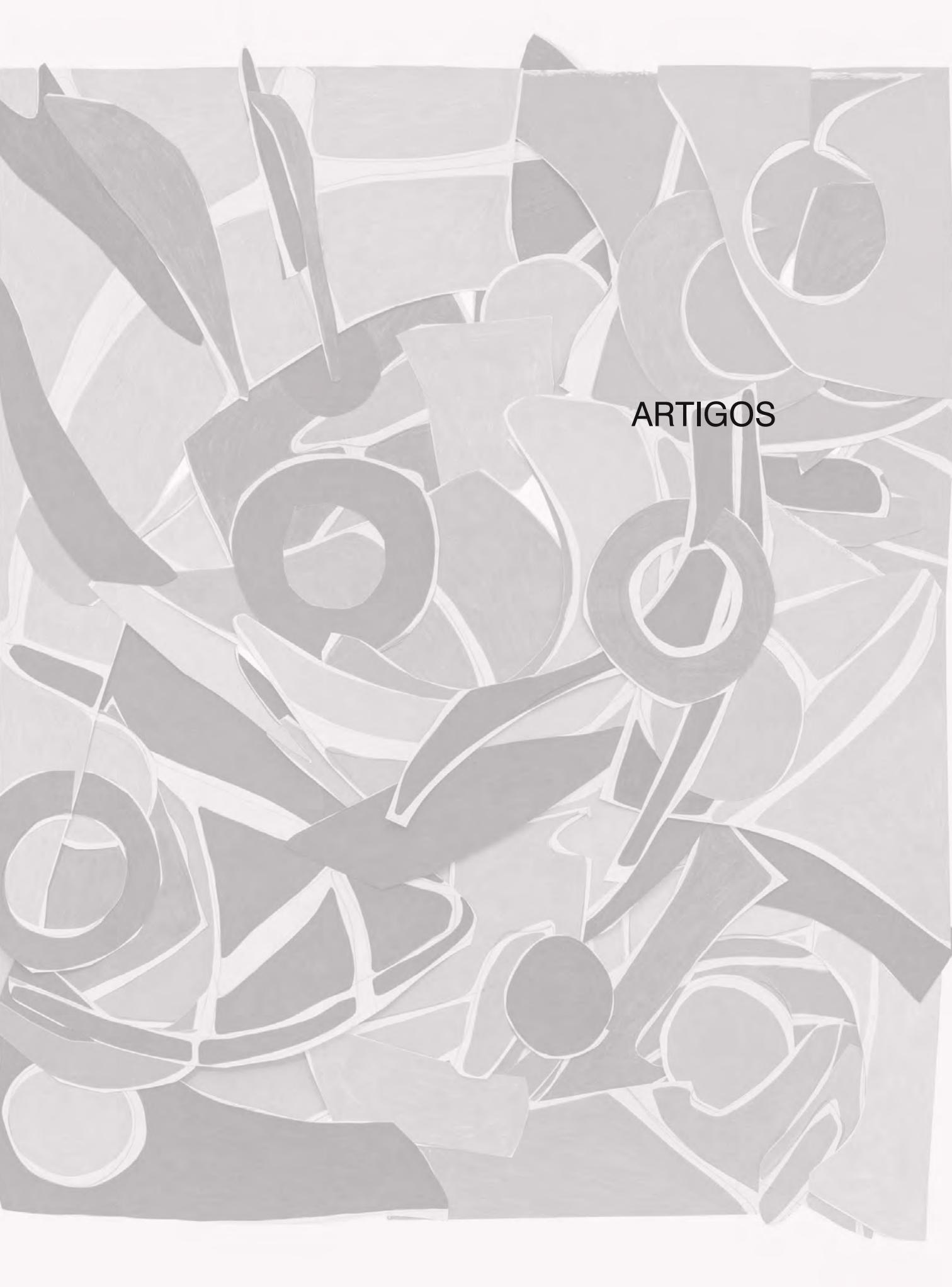
Recebido em 30/05/2019 - Aprovado em 12/09/2019

Como citar:

Gonçalves, M. P. (2019). Palhaço e Trickster: a performance e o jogo como encontro com o outro e consigo mesmo. *OuvirOUver*, 15(2), 436-444. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48951>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



ARTIGOS

Limites e exigências da colaboração artística horizontal: um olhar sobre o jogo e a encenadora no processo colaborativo

JULIANA GEDOZ TIEPPO
MARCIA BERSELLI

■ 446

Juliana Gedoz Tieppo é encenadora e produtora cultural, graduada em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Durante os anos de 2017 e 2018 participou da pesquisa Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: corpos, repertórios e saberes, sendo bolsista de Iniciação Científica (Bolsa PEIPSM/PRPGP/UFSM) durante o ano de 2018. Tem experiência na área de encenação, tendo dirigido diversos trabalhos nos últimos anos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0981825512308750>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5252-0492>

Marcia Berselli é artista da cena, doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Tem experiência nas áreas de processos de criação, práticas corporais, surdez, acessibilidade, cena e deficiência, educação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0739122615811316>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1616-8919>

■ RESUMO

A partir de pesquisa teórico-prática, na qual são desenvolvidas práticas de teatro com pessoas com e sem experiência, o artigo aborda a importância da postura estabelecida entre as agentes nas práticas cênicas. A postura indica uma série de “preceitos”, ou seja, limites, exigências e liberdades, conscientes ou não, postos em operação nos processos criativos colaborativos, influenciando direta e significativamente o processo e os seus resultados. Para ampliar a reflexão, investiga-se também a definição de jogo e as suas respectivas exigências, traçando paralelos entre os requisitos necessários para que este possa ocorrer e como os mesmos são desenvolvidos nas oficinas com o grupo misto. Por fim, são analisadas as tarefas e ações desempenhadas pela encenadora, abordando as especificidades desta função neste processo colaborativo que não visa, a priori, um resultado.

■ PALAVRAS-CHAVE

Processo colaborativo, jogo, postura, encenadora, teatro.

447 ■

■ ABSTRACT

From a theoretical-practical research, in which theater practices are performed with people with and without experience, the article addresses the posture settled between the agents in the scenic practices. The posture indicates a series of "precepts", that is, limits, demands and liberties, conscious or not, put into operation in collaborative processes, signifying and influencing directly the process and its results. For further analysis, we also research the definition for game and its requirements, tracing parallels between the requirements for the game to occur and how the same are performed in the workshops with the mixed group. Finally, director tasks and actions are analysed, addressing the specificities of the function on this collaborative work that does not aim, a priori, at a result.

■ KEYWORDS

Creative process, game, posture, director, theater.

Processo colaborativo em um grupo misto: contextualização das práticas

O projeto de pesquisa Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: corpos, repertórios e saberes¹ tem suas atividades práticas acontecendo desde o início de 2017, duas vezes por semana, com um grupo de cerca de seis integrantes, entre elas pessoas relacionadas ou não à área dos estudos teatrais, assim como pessoas com e sem deficiência física.² A composição do grupo já aponta para um dos principais norteadores do trabalho, qual seja, a flexibilização de hierarquias: de corpos, de saberes, de funções. Seguindo essa linha, a coordenadora, integrante e facilitadora do projeto, optou que operemos aproximando-nos das práticas colaborativas. Por práticas colaborativas entendemos as organizações de artistas em que não há uma figura que centraliza o poder do processo, embora possa haver figuras de liderança, ou seja, segundo Fisher “Conserva-se a divisão de tarefas, estabelecida de acordo com a especialização e, também, o interesse e habilidades dos integrantes, que podem sugerir soluções nos diferentes campos” (FISCHER, 2003, p. 16).

Assim, assumimos um projeto que inclui as diferenças das participantes, bem como a possibilidade de um diálogo constante e horizontal que organize nossos interesses e decisões, respeitando os limites e as (des) habilidades de cada uma e tornando-as potencializadoras do fazer teatral. Para que isso pudesse acontecer nesse grupo misto, foi necessário estabelecer um terreno comum através do desenvolvimento de habilidades que seriam necessárias ao longo das práticas, assim como a confiança e o (re)conhecimento das colegas e suas estruturas corporais; por isso, inicialmente investimos mais diretamente em exercícios de instrumentalização e de consciência corporal. Nesse sentido, o Contato Improvisação (PAXTON, 1997) se estabelece enquanto prática de base do grupo. Importante salientar que estes exercícios continuam a acompanhar nossas práticas, pois estamos sempre disponíveis a redescobrir ou perceber algo novo ao “repeti-los”, independente do grau de conhecimento de cada uma. Além da abordagem corporal, práticas advindas dos *Viewpoints* (BOGART; LANDAU, 2005) também foram utilizadas, estimulando o desenvolvimento de competências composicionais relacionadas a corpo, espaço e tempo.

As práticas de criação realizadas baseiam-se nos *Cycles Repère* e nas Funções Flutuantes. O *Cycles Repère* é uma estratégia de criação coletiva desenvolvida por Jacques Lessard, constituída por quatro etapas flexíveis, que servem mais como uma estrutura maleável do que um método rígido. No centro do procedimento está

¹ Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM), contando com suporte financeiro PEIPSM/PRPGP/UFSM. O projeto é coordenado pela Profa. Dra. Marcia Berselli, tendo como participantes Aline Dalcul, Andressa Paladini, Esther Avila Schmidt, Juliana Gedoz Tieppo, Nati de Castro Fernandes, Natália Freitas, e contando com a colaboração das pesquisadoras Natália Perosa Soldera e Vanessa Bressan..

² Opta-se, no artigo, por utilizar nomenclaturas no feminino, escreve-se no trabalho também como um ato político, conforme Martins (2017, p. 18): “A historiadora e pesquisadora em questões de gênero Margareth Rago (1998) situa também a inserção e a visibilidade das mulheres nos espaços de pesquisa, operando diretamente no modo de registro que questiona a escrita até então ‘naturalizada’. Em consonância com influências como esta, questiono e proponho uma escrita que inicialmente causa certo estranhamento, visto que, quando escrevo ‘o trabalho da atriz’, ‘as espectadoras’, ‘as outras’ e todas as demais palavras no feminino, estarei me referindo tanto às mulheres como aos homens, subvertendo o denominador universal hegemônico. Uma escrita que também se propõe como exercício político”.

a proposta da improvisação impulsionada por uma “fonte sensível”, um recurso que mobiliza o sujeito criador. As quatro etapas são, resumidamente: 1) Compartilhamento dos objetivos individuais de cada colaboradora e apresentação dos recursos sensíveis escolhidos ou sugeridos pelas integrantes, 2) criação de partituras exploratórias, ou seja, criações livres impulsionadas pelos recursos escolhidos, 3) avaliação coletiva sobre o que foi feito e o que pretende-se seguir fazendo, elaborando assim as partituras sintéticas - que não são mais de livre improvisação, embora elas mantenham um caráter de abertura, podendo ser modificadas a qualquer momento; 4) momento da representação, no qual há o compartilhamento com espectadoras. As etapas são um guia de caráter cíclico no processo de criação; em que se pode, a qualquer momento, trocar de etapa conforme o grupo achar necessário.

Já as Funções Flutuantes, proposta desenvolvida por Berselli e Soldera (2014), fundam-se na demarcação espacial das quatro funções primordiais da cena: área de atuação, área de encenação, área de designers da cena e área destinada às espectadoras. No início, cada participante coloca-se num espaço/função, podendo transitar entre os espaços/funções a qualquer momento durante o jogo, com o objetivo de alimentar o jogo e de experimentar-se nas diferentes funções. A proposta pretende delimitar cada uma das funções, ao mesmo tempo que permite o livre trânsito entre elas, dessa forma, impede a subordinação de qualquer uma das funções em relação às outras, posto que todas as funções são igualmente importantes e atuam enquanto potência criativa no processo.

449 ■

A postura: características que influenciam o processo colaborativo

Durante as reflexões teóricas da pesquisa, percebemos que havia se instaurado um modo de agir específico em todas as integrantes, algo que denominamos como “postura”, e que se mostrou potencializadora dos nossos fazeres e das nossas descobertas. Entendemos a postura como um grande conjunto de características que definem o modo de se relacionar no processo, com o outro e com o trabalho. Cada pessoa tem uma postura específica, segundo aquilo que ela valoriza ser importante na forma de agir perante o trabalho. Por outro lado, esta postura pode ser parcialmente influenciada pelo meio em que ela se insere, pois é afetada pela postura das demais colegas de trabalho, por exemplo. Assim, é possível que alguns ambientes nos desestimulem e outros nos instiguem. Tanto um trabalho pode exigir, a priori, uma determinada postura de suas integrantes, quanto uma postura comum pode ser estabelecida pelas integrantes ao longo de um determinado trabalho. Esta postura comum é uma série de “preceitos”, ou seja, limites, exigências e liberdades, conscientes ou não, com as quais se age em determinado processo. A postura influencia direta e significativamente o processo e os seus resultados.

As características que constituem a postura comum do nosso modo de operar são: a disponibilidade constante, o comprometimento, a generosidade, o respeito, o desejo, a disciplina e o envolvimento. Os exercícios de conscientização e encaixes corporais, assim como a atmosfera estabelecida nos ensaios, exercitaram e instauraram um vínculo de confiança e parceria entre as participantes. O esclarecimento sobre as vontades e objetivos de cada participante, parte do procedimento dos *Cycles Repère*, nos possibilitou um maior reconhecimento das colegas, e de nós mesmas; e, a medida que o processo caminhava, éramos testemunhas das

mudanças que ocorriam no coletivo e no individual. A respeito dos *Cycles Repère*, Lessard destaca que, na apresentação dos objetivos, “o essencial, é que todo mundo coloca francamente e diretamente cartas na mesa, não há nem ambiguidade, nem segredos. Não deve haver ‘nada escondido’” (BEAUCHAMP; LARRUE, 1990, p. 134. Tradução nossa)³.

Assim, desde o início do processo trabalhamos com a exposição e a aceitação dos limites, possibilidades e desejos do coletivo. Nesse sentido, vale destacar os objetivos diversos de cada colaboradora, promovendo um diálogo na diversidade de propósitos que unia o coletivo: enquanto para uma das colaboradoras o objetivo estava centrado no reconhecimento corporal, para outra importava o exercício na função da encenação, por exemplo. No desenrolar do processo de criação, percebemos os limites de cada colaboradora, e os redescobrimos a cada oportunidade. Foi espontaneamente, através dos exercícios e dos diálogos sobre o que estávamos fazendo, que criamos os entendimentos sobre o que a prática exigia do coletivo. Embora a facilitadora tenha sido um exemplo de comprometimento e envolvimento, nunca foi verbalizado ou exigido um jeito específico de agir; juntas, criamos uma atmosfera e assumimos deliberadamente uma postura comum, que tornou-se potencializadora do nosso fazer teatral, tornando cada uma de nós um ser-agente do processo.

■ 450

Tórtsov, o professor personagem central dos escritos de Stanislavski, materializa tal aspecto expondo aos seus alunos:

Chegou a hora de falar de mais um elemento - começou hoje Tórtsov - que contribuiu para estabelecer um estado dramático criador. É produzido pelo ambiente que circunda o ator no palco e pelo ambiente da plateia. Nós o chamamos de ética, disciplina e também de senso de empreendimento conjunto em nosso trabalho no teatro. Todas essas coisas reunidas, criam uma animação artística, uma atitude de disposição para trabalharmos juntos. É um estado favorável à criatividade. Não sei descrevê-lo de outro modo. Não é o próprio estado criador, mas é um dos fatores principais que contribuem para ele. Ele prepara e facilita esse estado. (STANISLAVSKI, 2010, p. 331)

Assim como exposto pelo diretor russo, todas as características que constituem a postura nesse trabalho são essenciais para a criação de um estado favorável à criatividade, ao estado de jogo que precisamos criar e manter para desenvolver as práticas; sem essa disposição corre-se o risco de interromper o jogo, esterilizando-o. Parece-nos que a flexibilização das hierarquias foi o constante promotor dessa conduta. Ao buscarmos o exercício de práticas que equalizassem os saberes das participantes, destacando a possibilidade de todas participarem igualmente do processo, percebemos a necessidade de uma responsabilidade compartilhada aliada ao engajamento constante, ambos aspectos desvinculados da exigência externa por parte de uma figura de liderança. Estabelecemos um espaço de liberdade para opinar, sugerir, contribuir, saber e não saber. Como integrantes, temos autono-

³ No original: L'essentiel, c'est que tout le monde mette franchement et carrément cartes sur table, qu'il n'y ait ni ambiguïté, ni secret. Il ne doit pas y avoir d'agenda caché. (BEAUCHAMP; LARRUE, 1990, p. 134)

mia no processo, não de uma forma que apague ou que se sobreponha à outra, mas de forma que todas tenham autoria no trabalho. Cada uma pode buscar e explorar seus interesses pessoais. É importante frisar que a autoria (assim como a postura) não está dada desde o início, mas ela é desenvolvida pelo grupo com o tempo, crescendo ao longo do processo, sendo reformulada e recriada, pois não é algo estático.

Nesse sentido, da perspectiva de um coletivo engajado no desenvolvimento do processo e atento à participação equitativa de cada colaboradora, contribuem as práticas determinadas inicialmente como base para o projeto: o Contato Improvisação e o *Cycles Repère*. Ambas destacam a responsabilidade compartilhada, constantemente afirmando que no processo cada integrante é responsável por si e também pelas colegas, criando uma rede que estimula a atenção e o respeito pelo coletivo, traduzidos na necessidade de manutenção do engajamento individual. A noção de pertencimento ao grupo também reforça esse aspecto, inibindo atos isolados que poderiam prejudicar o bom funcionamento do coletivo. A postura materializa os aspectos éticos fundamentais desse processo, revelados também pela atenção contínua à manutenção de um estado favorável à criatividade e à convivência. São aspectos deste estado a disciplina, a disponibilidade, a harmonia, a pontualidade, o preparo e o respeito à autonomia das integrantes do grupo. O destaque aos aspectos éticos do processo de criação cênica não é uma exclusividade das práticas aqui apresentadas, mas perpassa o pensamento sobre teatro de grandes teóricos-práticos, tais como Stanislavski (2010) e Grotowski (1987).

Para a consolidação desse conjunto de posturas, é necessário não apenas o desejo de agir, mas que cada integrante se apresente enquanto agente efetiva do processo. Assim ocorre uma alteração do processo de criação no sentido da independência de uma figura que assuma individualmente a liderança e a responsabilidade sob a qual as demais estejam subordinadas.

O jogo como elemento central: rigor e espontaneidade

No projeto Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: corpos, repertórios e saberes reconhecemos o jogo como elemento central das práticas. Por entender o grupo constituído também por pessoas que não pertencem à área do teatro, e que, por isso, não têm interesse na profissionalização ou na circulação de espetáculos, percebemos que, antes da elaboração de um acontecimento cênico, da estruturação de cena ou da representação de algo determinado, o interesse do grupo está na criação ou na recuperação do jogo, na própria experimentação da criação cênica. A escolha de trabalhar com as Funções flutuantes comprova o papel central do jogo nessas práticas, já que o objetivo desta estratégia de criação é alimentar o jogo a partir do trânsito entre as funções, o que, por sua vez, alimenta as jogadoras estabelecendo-se assim uma retroalimentação.

Amparadas pela teoria de Denis Guénoun (2004), encenador, teórico e professor, entendemos o jogo como uma dimensão ficcional criada pelas relações entre espaço concreto e jogadoras, mas que não depende de uma situação dramática estabelecida (personagens, situações...), embora possa convocar a narrativa como passagem. Ao subtrair da cena as exigências dramáticas, nos resta o jogo, o rigor

da existência cênica, sua auto-exposição. Ainda segundo Guénoun, no lugar do efeito de ilusão, apresenta-se a sobriedade lúdica e operatória do jogo. O jogo ocupa o espaço todo, ele exige uma integridade da presença da atriz, e não uma adequação à imagem: “ao tirar a figura do personagem exige-se o ator” (GUÉNOUN, 2004, p. 142). Porém, não apenas a atriz faz parte do jogo, mas sim todos os elementos cênicos (luz, figurino, aroma, objeto, cenário...) que, inevitavelmente, não cessam de provocar o olhar da espectadora. Nesse sentido, e atentas às manifestações cênicas contemporâneas, acreditamos que as jogadoras (compreendidas enquanto ocupando as funções de atrizes, encenadoras, designers de cena e espectadoras) também podem ser reconhecidas enquanto elementos da cena, sem, com isso, diminuir suas funções.

Para que o jogo aconteça é necessário a disponibilidade das participantes, a aceitação do imprevisto e o desprendimento de afetações e tensões (GUÉNOUN, 2004, p.133-4); ou seja, estar constantemente aberta, exposta, agindo de forma íntegra, sem almejar a ilusão. Dessa forma, as jogadoras não cumprem mais exigências da confecção de identidades narrativas, mas da efetivação de uma lógica do jogo. Segundo Guénoun (2003), o jogo se indica e se esboça, mas não está disponível, sendo que o que vemos é o resultado do jogo, não o pôr em jogo. A partir das reflexões suscitadas por Guénoun, compreendemos assim que o jogo é algo que salta da cena, invade todo espaço, contaminando-o.

No entanto, existem algumas exigências para que o jogo aconteça, para as quais procuramos instrumentalizar o grupo participante das oficinas. A primeira é a disponibilidade, o jogo só ocorre se as jogadoras se fizerem constantemente disponíveis. No coletivo aqui analisado, o que promove a disponibilidade é a postura das integrantes, que reconhecem esta necessidade e se colocam como sujeitos agentes, promovendo uma atmosfera favorável para que o jogo aconteça. Ademais, através de exercícios e jogos⁴, entendemos que disponibilidade não significa submissão, estar disponível às demais jogadoras não é sempre acatar suas propostas, mas permanecer dialogando, propondo, de forma a alimentar o jogo constantemente.

Outra exigência é a confiança entre as jogadoras; para estar totalmente disponível às parceiras e para entrar no jogo sem amarras é necessário que se confie nas pessoas que estão em jogo, pois o jogo é uma correnteza na qual temos que nos deixar levar, sem medo e julgamentos. Assim, precisamos que nossas *partners* saibam nossos limites e todas se sintam confortáveis umas com as outras. Mesmo que no início a necessidade de exercitar a confiança se mostre mais imponente, é necessário que esta continue sendo exercitada ao longo de todo o trabalho, mesmo quando os membros já têm uma afinidade, pois ela tem que ser renovada conforme as pessoas se modificam, não sendo estável ou garantida interminavelmente.

De modo a exercitar a confiança, em nossos laboratórios usamos exercícios de toque a partir do Contato Improvisação, como massagens, manipulações e modelagens do corpo, rolamentos, encaixes, compartilhamento de peso e as próprias improvisações de contato. Com isso, treinamos estar atentas aos limites de cada

⁴ Por exemplo, o jogo *Sim ou não*, advindo de abordagens do Contato Improvisação. A proposta consiste em uma pessoa ocupando o lugar ativo, que indicará à outra pessoa, que está numa posição passiva, uma modificação que irá exercer na posição do seu corpo. A participante passiva pode optar por deixar a outra realizar a modificação (dizer sim) ou simplesmente permanecer rígida, sinalizando assim a resposta negativa (dizer não).

uma, sabendo que tal atenção é recíproca, e assim estabelecemos a confiança. Exercícios simples de aquecimento que consistem em contar alguma coisa sobre a sua semana, seus gostos pessoais etc., promovem que conheçamos as opiniões e as personalidades, criando afinidade e por consequência disponibilidade.

O teatro - através da técnica do ator, de sua arte, na qual o organismo vivo se esforça para atingir motivações mais altas - proporciona uma oportunidade que poderia ser chamada de integração, de um tirar de máscaras, de uma revelação da substância autêntica: uma totalidade de reações físicas e mentais. (GROTOWSKI, 1987, p. 211)

Uma vez abertas ao jogo, é necessário saber jogar, o jogo tem relação direta com a espontaneidade, distanciando-se do planejamento e do pré-visível; temos que saber propor e responder conforme o que acontece naquele momento. Para isso nos exercitamos em jogos de improvisação que destacam competências tais como ação-reação, atenção e concentração⁵.

E, por fim, é necessário entender que o jogo tem uma lógica própria, ele não atende à lógica do cotidiano, da conduta social ou da matemática, ele justifica-se dentro do próprio jogo, em manter algo acontecendo, mesmo que não tenha sentido fora do jogo, na vida atual. Ainda, segundo Guénoun (2004), não é o personagem e sua identidade imaginária que asseguram o jogo, sendo que o sentido do jogo é desenvolvido no próprio jogo. Nesse ponto, acreditamos que a estratégia de criação das funções flutuantes corrobora, pois todas as envolvidas, nas diversas funções, podem visualizar esta lógica própria que o jogo cria, e se realocar nas funções para contribuir com a alimentação do jogo. Na estratégia de criação das funções flutuantes, jogar

453 ■

[...] baseia-se em uma disponibilidade do sujeito criador de encontrar-se nos diferentes locais de ação e ali agir a partir de suas possibilidades. Instrumentalizado, de posse de algumas ferramentas de ação – desenvolvidas no próprio processo criativo – os participantes criam motes e evidenciam situações de jogo em um contexto de retroalimentação: a ação de um criador alimenta o jogo, o jogo por sua vez torna a alimentar o jogador. (BERSELLI; SOLDERA, 2017, p. 76)

De modo a destacar a presença da espectadora enquanto jogadora, nos amparamos novamente em Guénoun, para quem todo jogo necessita, inevitavelmente, de um olhar, mas este olhar não é o mesmo dos sujeitos-espectadores da

⁵ Como, por exemplo, os jogos Reagir com verbo e Bando, adaptados a partir de propostas dos Viewpoints de Bogart e Landau e dos jogos teatrais de Boal, respectivamente. Reagir com verbo consiste numa jogadora colocando-se no espaço de atuação, anunciando um verbo de ação e realizando esta ação, a próxima jogadora entra no espaço e anuncia outro verbo em resposta ao anterior e passa a realizá-lo, e assim acontece sucessivamente. Enquanto que no Bando todas as jogadoras fazem parte de um coletivo, na qual uma pessoa se destaca e propõe os movimentos que devem ser realizados por todos os outros membros do bando, a qualquer momento alguém pode tomar a posição de líder do bando. As competências são desenvolvidas de modos diversos nas duas propostas, pois cada uma apresenta objetivos específicos. Assim, enquanto que a primeira exige da jogadora a resposta rápida para que o jogo não finalize (pois que a mesma é excluída do jogo se demorar a responder), na segunda a falta da resposta rápida coloca em risco a manutenção do coletivo enquanto agindo de modo idêntico.

representação. A espectadora do jogo é uma jogadora em potencial, é por isso que o jogo é compartilhado com espectadoras e não apresentado, ele é incluyente e não estável. A partir da afirmação de Guénoun (2004, p. 150), segundo o qual "a necessidade do olhar teatral é, tanto quanto a do fazer, necessidade de/do jogo", podemos destacar outra relação entre as exigências do jogo e as práticas vivenciadas em nosso laboratório de pesquisa. Neste, reconhecemos e exercitamos em todos os ensaios o lugar da espectação, visto que sempre que o jogo acontece ele pressupõe ao mesmo tempo um compartilhamento, e não uma apresentação num tempo futuro. O jogo nunca se repete e, por isso, sempre o compartilhamos com alguém, a espectadora é para nós mais uma jogadora, de mesma importância que as demais funções.

A encenadora: diferentes abordagens para diferentes objetivos

Diferentes práticas, abordagens e propostas exigem de cada função modos de operar diversos. Observando as práticas de importantes expoentes do Teatro ocidental dos séculos XX e XXI, tal perspectiva pode ser evidenciada, por exemplo, nos trabalhos de Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Bob Wilson e Augusto Boal, apenas para citar alguns encenadores cujas abordagens estão diretamente ligadas a objetivos específicos e muito diversos entre si, reverberando em estéticas distintas. Dessa forma, é possível reconhecer que atuar como encenadora em diferentes propostas ou grupos não é desempenhar as mesmas ações e tarefas. Assim, uma dúvida se apresentava para uma das autoras que estava cursando a habilitação em direção no curso de Bacharelado em Artes Cênicas: quais seriam as funções da encenadora nas práticas desenvolvidas em nosso laboratório, nos quais não se visa à profissionalização da equipe nem à elaboração de um espetáculo final para circulação?

Para chegar a uma resposta foi necessário entender, primeiro, qual era o objetivo da encenadora nas práticas desenvolvidas pelo grupo, reconhecendo, assim, a metodologia de trabalho. A partir da proposta dos *Cycles Repère*, iniciamos os trabalhos com as partituras exploratórias, criando livremente composições. Após alguns meses passamos para as partituras sintéticas, que consistem em recuperar as composições já criadas. Foi nesse momento que começamos a questionar as ações da função encenação, pois não estava claro para o grupo o que ela deveria fazer nessa nova etapa do *Cycles*. Nela, já havia uma estrutura prévia, sem, contudo, haver o interesse na manutenção rígida de tal estrutura nem tampouco no detalhamento excessivo da repetição de cenas, algo que seria incoerente tendo em vista a presença de participantes não profissionais da área na função atuação. A manutenção de uma estrutura e o detalhamento das ações costumam ser exigências usuais com as quais a encenadora se ocupa em outras práticas tradicionais. Retirando-se tais exigências, como pode a encenadora contribuir para a criação?

Ao entender e reconhecer que é o jogo que move o grupo, entendeu-se que o objetivo da encenadora, nesta prática, é o mesmo que todas as demais jogadoras: alimentar e promover o jogo. A partir disso, refletimos sobre o que a função fazia nas partituras exploratórias para alimentar o jogo, para então poder pensar como se daria sua participação nas partituras sintéticas.

Se nas partituras exploratórias o objetivo era promover o jogo, nas sintéticas

passava-se a buscar recuperá-lo. Porém recuperar o jogo não quer dizer recuperar os acontecimentos de tal situação em que o jogo estava presente, como nos lembra Guénoun (2004, p. 136) “mesmo que o jogo coloque em movimento personificações imaginárias, não são essas figuras que o instituem e o movem, mas sua auto-exposição como existência da cena”, ou seja, a recuperação da situação não garante a recuperação do jogo, pois, neste caso, o jogo é a base da representação, e não o contrário.

Então, para recuperar o jogo, é necessário reconstruir as condições que possibilitaram ou potencializaram o jogo em um determinado momento, entendendo o que o movia dentro daquele acontecimento. Não é, necessariamente, recuperar a situação, mas às vezes algo análogo a ela; é criar contrastes, e não recriar as mesmas situações contrastantes, mas sim atritos que tenham a mesma potencialidade que existiu na situação da partitura exploratória. Por exemplo, em uma determinada composição, duas atrizes entravam em oposição, pois uma delas se caracterizava enquanto uma pessoa de personalidade que ela apresentava ligada ao elemento água (sendo assim desapegada, flexível e despreocupada) e caracterizando a outra, por oposição, como próxima ao elemento terra (metódica, rígida, preocupada). O jogo aparecia na resistência da segunda atriz em aceitar essa definição e no conflito que se criava nesses dois modos de agir completamente opostos. Ao recuperar a partitura, o objetivo não era recuperar os opostos, pois, se uma se intitulava flexível e a outra aceitava ser metódica, o jogo não acontecia, pois não havia conflito; o que movia o jogo era a resistência entre as atrizes e o choque causado pelas oposições nas ações. Assim, para recuperar o jogo seria necessário encontrar algo tão potente, que re-estabelecesse a divergência e que gerasse conflito entre elas. “Nossa questão não é mais fazer viver, nem, por tanto, fazer viver papéis. Pode ser necessário fazê-los viver, mas para fazer viver o jogo. É o jogo que sustenta o papel, e não mais ao contrário” (GUÉNOUN, 2004, p.131).

Dessa forma, destacamos que o centro de gravidade do processo criativo aqui analisado, se coloca no como cada colaboradora alimenta o jogo, a partir de seu repertório e das especificidades das funções ocupadas. Sendo assim, as demandas das funções estão articuladas à necessidade constante de manter o jogo em operação. Em se tratando da encenadora, é a partir da recuperação do jogo que entendemos as funções e competências desta função neste processo, as quais listamos abaixo:

1. Olhar. Olhar é estimular e acompanhar, segundo Anne Bogart (2011, p. 77), o ato de observar altera o que é observado. “Observar é perturbar. ‘Observar’ não é um verbo passivo. Como diretora, aprendi que a qualidade de minha observação e atenção pode determinar o resultado de um processo” . Nas nossa práticas, o olhar ganha ainda um outro aspecto de importância, que é gerar segurança às atrizes não profissionais;
2. Nutrir. Impulsionar e contribuir para a criação, ao alimentar o jogo através de estímulos e propostas, não apenas convergentes ao que a atriz está propondo, mas também divergentes, criando obstáculos (contrastos e conflitos) às atrizes;

3. Instigar. Fazer proposições com a finalidade de instigar a atriz (e o jogo), mas sem determinar rigidamente a resposta. Não necessariamente haverá a adesão, o objetivo é instigar, propor, e não conduzir;
4. Observar. Estar atento às possibilidades e potencialidades que emergem da cena e do jogo;
5. Mobilizar. Deslocar o centro de gravidade do jogo, atualizando o conflito;
6. Sugerir. Propor relação com os outros elementos que podem contribuir para a cena.

Neste processo, não é trabalho da encenadora dar start para a criação, nem mesmo conduzi-la por determinada direção. As atrizes não precisam aderir às indicações da encenadora; as atrizes optam, exercendo seu poder de decisão, fazendo com que o domínio do jogo e, portanto, a responsabilidade não se concentre unicamente na encenadora. Nas partituras exploratórias o jogo está centrado na função atuação, contando com o suporte da encenadora. Nas partituras sintéticas, é necessário que a encenadora tenha conhecimento da situação e do conflito que gera o jogo, para ajudar as atrizes a recuperá-lo, e encontrar formas para tanto; nesta etapa também é necessário que a encenadora reflita ou amplie sua atenção sobre a estética da cena e sobre os demais elementos que virão a contribuir com o acontecimento cênico. Em comparação a processos de criação tradicionais, em nosso laboratório não é trabalho da encenadora a preparação das atrizes (até porque tal etapa não existe na prática que desenvolvemos, visto que as atrizes desenvolvem as competências necessárias já em jogo, e não previamente), nem a estruturação de cenas; mas sim o auxílio na recuperação do jogo e indicações pontuais visando potencializar a estética definida.

Muitas tarefas exercidas pela encenadora tradicional dizem respeito à organização e direção do grupo, como, por exemplo, escolher as artistas, exigir determinada postura das envolvidas, fazer cobranças, ter mais responsabilidades, conduzir os ensaios etc; na prática aqui analisada estes quesitos não existem ou são de responsabilidade da facilitadora. A encenadora aqui não é uma coordenadora. Outras tarefas como conduzir a obra, escolher temáticas, criar unidade, determinar uma ordem de acontecimentos, elaborar uma estética e fazer escolhas referentes ao conjunto da obra final, também não são responsabilidades unicamente centradas na encenadora, mas são tarefas do grupo, devido à aproximação às práticas colaborativas.

Nesse sentido, percebe-se que há uma reorganização de todas as ações das funções que compõem o processo de criação, pautadas pela postura das colaboradoras que tomam a responsabilidade pelo processo como uma premissa. Responsabilidade compartilhada, indicando a presença do rigor sem a dependência de uma figura-líder hierarquicamente acima das demais. Como aponta Barone (2011, p. 15):

Essas metodologias, assim, parecem ter tido um efeito pedagógico sobre os atadores, no sentido de os encaminhar para além da fisici-

dade do treinamento e da prontidão para a improvisação, colaborando com o aperfeiçoamento do olhar criterioso (nas etapas de avaliação, valoração e composição) no processo de criação da obra como um todo.

Com a compreensão e reconhecimento sobre os modos de operar da função da encenadora, torna-se necessário, então, exercitar suas competências nos jogos e práticas criativas de modo a instrumentalizar as participantes que, inicialmente, se centram nas funções de atrizes e espectadoras. Tal perspectiva pode possibilitar uma ampliação do acesso também à prática da função encenação, fato que muitas vezes não recebe atenção nos jogos tradicionais que indicam como possibilidade de jogo às participantes apenas a participação na função relativa à atuação, ficando a encenação sob domínio da professora ou facilitadora. A ampliação às práticas das diferentes funções, aliada à manutenção da postura das colaboradoras, pode fomentar processos de criação em que as participantes encontrem espaço efetivo de expressão, mobilizando poderes e saberes rigidamente estabelecidos e desenhando outros modos de desenvolvimento para as práticas cênicas, pautados na interação criativa e na responsabilidade compartilhada.

457 ■

REFERÊNCIAS

BARONE, Luciana. Processo colaborativo: origens, procedimentos e confluências interamericanas. In: **20 anos de interfaces Brasil-Canadá**. Organizadores: Sérgio Barbosa de Cerqueda; Lícia Soares de Souza; Ana Rosa Neves Ramos; Elmo José dos Santos. Salvador: EDUFBA: ABECAN, 2011.

BEAUCHAMP, Hélène; LARRUE, Jean-Marc. Les cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. In: **L'Annuaire théâtral**: revue québécoise d'études théâtrales, Numéro 8, automne, p. 131-143, 1990. DOI: <https://doi.org/10.7202/041114ar>

BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natália Perosa. Laboratório de experiências convivias: da pesquisa em teatro aos quintais da cidade. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p. 64-77, ano 17, nº 34, agosto/dezembro, 2017. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. Acesso em 10 de março de 2018.

_____. Funções flutuantes e o artista multidisciplinar. Paper apresentado em: Ciência, desenvolvimento, sociedade. **X Salão de Ensino UFRGS**; 20 a 24 de outubro de 2014, Porto Alegre.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book**: A practical guide to viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. [Trad. Aldomar Conrado]. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. [Trad. Fátima Saadi]. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** [Trad. Fátima Saadi]. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MARTINS, Iassaná. **Todas Nós**: práticas de intimidade e atuação cênica. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PAXTON, Steve. A definition. [1978/79] In: **Contact Improvisation Source Book**: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992. Massachusetts: Contact Editions, p. 37-38, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. [Trad. Pontes de Paula Lima]. 19 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

■ 458

Recebido em 08/06/2018 - Aprovado em 18/05/2019

Como citar:

Tieppo, J. G.; Berselli, M. (2019). Limites e exigências da colaboração artística horizontal: um olhar sobre o jogo e a encenadora no processo colaborativo. *OuvirOUver*, 15(2), 446-458. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-42736>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Literatura infantil, teatro e educação: uma investigação sobre diálogos possíveis

BÁRBARA EVANGELISTA VIEIRA PRUDÊNCIO

■ 470

Bárbara Evangelista Vieira Prudêncio possui qualificação profissional com formação inicial e continuada em Teatro de Animação, na modalidade Teatro de Sombras, pelo Instituto Federal de Santa Catarina - IFSC (2017). É graduanda do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na qual é bolsista de Iniciação Científica sob orientação da professora Doutora Heloise Baurich Vidor, desenvolvendo, dessa maneira, estudos e pesquisas nas áreas de Filosofia da Educação, Teatro e Educação e Pedagogia do Teatro, com ênfase no entrelaçamento entre Literatura Infantil, Leitura, Teatro e Educação. Durante a graduação participou/participa de diferentes espetáculos teatrais - entre eles, O Coro dos Maus Alunos, dirigido pelas professoras doutoras Barbara Biscaro e Heloise Baurich Vidor.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2620095030709063>

■ RESUMO

Neste artigo, discorro sobre os potenciais da literatura infantil no contexto da educação escolar; apresento algumas considerações a respeito da aproximação e da apropriação da referida literatura pela Pedagogia do Teatro e reflito sobre os aprendizados que a literatura para crianças pode oferecer à educação. Para tanto, relato a experiência que me motivou a escrever sobre este assunto e explico as perguntas norteadoras desta pesquisa. Tomo como principais referências artigos que resultaram do VI Seminário de Literatura Infantil e Juvenil e Práticas de Mediação Literária (UFSC) e do I Seminário Internacional de Literatura Infantil e Juvenil (UFSC), além de revisar estudos de teóricos como Heloíse Baurich Vidor, da Pedagogia do Teatro/Teatro e Educação, e Jorge Larrosa, da Filosofia da Educação. Concluo que, para além da importância de aprendermos formas de aproximação e de apropriação da literatura infantil pela Pedagogia do Teatro e pela Educação, é relevante nos atentarmos àquilo que, como educadores, podemos aprender com a literatura infantil: a atribuição de um olhar poético ao processo de ensino-aprendizagem.

■ PALAVRAS-CHAVE

Literatura para crianças, educação escolar, Pedagogia do Teatro.

471 ■

■ ABSTRACT

In the following paper, I look at the potential of children's literature in the context of school education; I present some considerations regarding the approach on and appropriation of said literature by Theatre Pedagogy and consider the learnings that children's literature may offer to education. In order to do so, I report the experience that motivated me to write on this subject and highlight the questions which guided my research. I mainly refer to works from the VI Seminário de Literatura Infantil e Juvenil e Práticas de Mediação Literária (UFSC) and the I Seminário Internacional de Literatura Infantil e Juvenil (UFSC), in addition to studies from theorists such as Heloíse Baurich Vidor, in Theatre Pedagogy/Dramatics and Education, and Jorge Larrosa, in Philosophy of Education. I come to the conclusion that, beyond the importance of learning ways in which to approach and appropriate children's literature within Theatre Pedagogy and Education, it is relevant to keep in mind that which, as educators, we may learn with children's literature: the attribution of a poetic look to the teaching-learning process.

■ KEYWORDS

Literature for children, school education, Theatre Pedagogy.

Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
(Manoel de Barros)

Do encantamento ou o ponto de partida

O eixo temático a partir do qual discorrerei neste trabalho, a literatura infantil no contexto da educação escolar, surgiu da minha breve experiência - a qual teve início em março de 2017 - em uma ação do projeto de pesquisa do qual faço parte – projeto este que busca investigar as possibilidades de aproximação e de apropriação da literatura pela educação, pelo teatro e pela pedagogia deste. A ação à qual me refiro se chama “Bibliotequinha” e consiste na criação e manutenção de uma pequena biblioteca de cerca de cem livros infantis e juvenis do acervo pessoal da professora doutora Heloíse Baurich Vidor - coordenadora do projeto. Sua proposta é disponibilizá-los em sua sala na universidade aos membros da comunidade acadêmica, para que estes possam utilizá-los em suas experiências como educadores - dentro e fora da Academia.

Como bolsista de Iniciação Científica do projeto, tive contato com os livros antes mesmo de eles se tornarem acervo da biblioteca. Se minha orientadora se sentia como uma mãe que deixa seus filhos na escola para o primeiro dia de aula de suas vidas, eu – do outro lado - sentia-me como uma babá de primeira viagem ou como uma professora de séries iniciais: pronta – ou nem tanto – para encarar sua primeira turma de quarenta – neste caso, setenta – “aluninhos”. Eu e meu colega, o outro bolsista do projeto, apaixonamo-nos por eles à primeira vista: além deles serem especialmente lindos, por sua delicadeza expressa em forma de ilustrações e palavras, na última vez em que havíamos entrado em contato tão direto com literatura para crianças, nós éramos as crianças.

À medida que eu catalogava os livros, descobria novos traços e histórias. Algo mais profundo do que a simples presença de palavras e imagens, no entanto, motivou-me a escrever sobre isto. Busquei, então, entender quais são as particularidades da literatura infantil que tanto me encantaram. Empiricamente, elegi algumas características dessa forma de comunicar, em uma primeira tentativa de responder a tal questão. São elas: a simplicidade profunda – ou a profundidade simples – através da qual são tecidas as narrativas; a importância atribuída à poesia, à metáfora e à sensorialidade; e o domínio de uma linguagem própria, composta de textos verbais e textos imagéticos - os quais, a meu ver, são eles mesmos narrativos. De um modo geral, penso que tais aspectos podem ser resumidos em dar vida às histórias sem que, para isso, seja preciso deixar o livro. Dito de outra forma, acredito que os livros voltados para o público infantil se utilizam de recursos próprios para despertar a participação ativa e a produ-

ção de sentidos por parte dos leitores, no simples ato de ler. Tomando essa afirmação como verdade, é possível pensar que o momento da leitura de um livro, mesmo em uma aula de teatro, torna-se uma experiência importante do processo educativo.

Partindo dessas primeiras impressões e a fim de investigá-las com rigor acadêmico, formulei as três seguintes perguntas, às quais buscarei responder ao longo deste artigo: qual o potencial da literatura infantil no contexto da educação escolar? Como a Pedagogia do Teatro pode se apropriar da literatura infantil e contribuir para tornar essa aproximação e essa apropriação do texto literário objeto de fruição? E, por último, o que a educação formal tem a aprender com a forma de comunicar da literatura infantil? Em busca de respostas para tais questões, recorrerei a diferentes referenciais teóricos.

Entre texto e leitor, a necessidade de experiência

Antes de responder as perguntas acima mencionadas, no entanto, cabe, aqui, explicitar que não me refiro a qualquer manifestação da literatura infantil, mas, sim, a uma concepção específica da mesma - a qual explicarei a seguir. Para tanto, trago perspectivas de alguns autores a respeito de aspectos relacionados à infância e/ou à literatura. Como afirma Jilvania Lima dos Santos Bazzo,

473 ■

Na perspectiva de Jacqueline Held (1980), as crianças serão receptivas à literatura na medida em que se sentirem participantes e não estranhas, ou seja, não meras espectadoras passivas no/do processo criativo. Haverá avanços sempre que se sentirem e viverem a linguagem como um eterno e extraordinário movimento, não como um conjunto de estruturas invariáveis preexistentes (BAZZO, 2016, p. 115).

Já Roland Barthes (2006, p.20), traz a reflexão a respeito da diferença entre o texto de prazer e o texto de fruição. Para o autor, o primeiro é aquele que proporciona contentamento, preenchimento e pode ser relacionado a uma prática confortável da leitura. Além disso, é um texto que parte da cultura e não de uma tentativa de rompimento com ela. O segundo, por outro lado, acaba por ser justamente o contrário: provoca um sentimento de desconforto e coloca o leitor em um estado de perda - ou, até mesmo, de enfado. Nas palavras de Barthes, o texto de fruição “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2006, p. 20).

Nelly Novaes Coelho, por sua vez, ao analisar a poesia escrita para crianças de ontem e de hoje, discorre:

Entre a poesia tradicional e a contemporânea, há uma diferença básica de intencionalidade: a primeira pretendia levar seu destinatário a *aprender* algo para ser imitado depois; a segunda pretende levá-lo a *descobrir* algo à sua volta e a *experimentar* novas vivências que, lúdica e, se incorporarem em seu desenvolvimento mental/ existencial (COELHO apud MICHELLI, 2016, p. 128).

Em diálogo com o que pensam os autores, quando dissertar acerca da literatura infantil no presente artigo, estarei me referindo a textos que propiciam ao leitor estabelecer, com eles, relações dialógicas, de troca mútua; que, mais do que lhe proporcionar prazer, sejam capazes de surpreendê-lo e desconcertá-lo, levando-o a questionar suas próprias certezas e encorajando-o a deslocar-se do lugar que, porventura, aprisiona-o sob um rótulo de segurança, em direção àquele que o acolhe em sua verdadeira insegurança. De um modo geral, farei, neste artigo, referência a uma literatura que incentiva o leitor a experimentar novos territórios da existência, mas que o leva a fazê-lo em seus próprios termos.

Sobre sensibilidade, poesia e metáfora: do potencial da literatura infantil no contexto da escola

Para começar, então, a responder a primeira pergunta - a qual se refere ao potencial da literatura infantil no contexto da educação formal - trago a seguinte concepção de infância, escrita por Bazzo (2016):

[...] A infância, sem dúvida, é, em potência, a capacidade inventiva. São elas [as crianças] que, se garantidas as condições básicas, inventarão as histórias mais fantásticas, os dramas inimagináveis e as poesias mais desconcertantes. [...] As crianças, ao produzirem cultura, evidenciam a fonte inesgotável da ficção e da poesia: a imaginação humana (BAZZO, 2016, p. 115).

Se, em conformidade com o que afirma a pesquisadora, é na infância que o potencial imaginativo se encontra em seu estado mais fértil, acessível e espontâneo¹, pode-se pensar que as instituições escolares e os professores de ensino básico devem dispor de metodologias que não apenas busquem compreender a lógica infantil, mas, sobretudo, respeitem esse modo de sentir e se relacionar com o mundo, reconheçam seu valor e busquem recordar-se da infância para poder dialogar com ela. Cabe destacar que a utilização da palavra recordar, aqui, refere-se à definição poética presente em “O livro dos abraços”: “Recordar: Do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração” (GALEANO, 2015, p. 11)². Nesse sentido, a literatura infantil, que esteja de acordo com a noção de literatura explicitada anteriormente, mostra-se uma importante aliada da formação, na medida em que se alimenta da sensibilidade da criança através de diferentes recursos poéticos – sejam eles verbais ou imagéticos. Aí reside, no meu entendimento, o primeiro potencial dessa forma literária no contexto da educação escolar.

Outra particularidade da literatura em questão, que trago como um segundo potencial, é a presença da poesia de maneira tão singular e patente. Tomemos,

¹ É importante explicitar que não busco reproduzir, aqui, uma concepção ingênua sobre a infância - refiro-me ao potencial inerente ao imaginário infantil, reconhecendo, entretanto, que o contexto familiar, social e cultural de cada indivíduo influencia significativamente na forma com que ele se relaciona com a própria subjetividade e, conseqüentemente, com seu potencial criativo.

² A significação poética atribuída por Galeano à palavra recordar está de acordo com a real etimologia da palavra, a qual pode ser conferida na plataforma on-line Dicionário Etimológico.

em primeiro lugar, algumas definições de poesia, para além daquelas que se referem à composição em versos. Segundo o dicionário on-line Michaelis (2017), poesia pode ser definida como “capacidade criadora; inspiração”; “caráter do que eleva a alma” e “o que faz o belo manifestar-se”. Já na plataforma on-line Dicio (2017), constam as seguintes designações: “característica do que se define pela beleza e pela sensibilidade” e “natureza do que é inspirador e comovente”. Na minha percepção, no entanto, soma-se a essas compreensões o fato de que poesia também pode ter a ver com olhar o mundo através de certa ludicidade e bom humor. Tramar histórias com poesia – da forma como são feitas as que estão nos livros infantis – é, portanto, ter um olhar inusitado para a mesmice; é ver o invisível e ter licença para, em um determinado tempo-espço, “não fazer sentido”; é levar a sério a brincadeira e fazer cócegas na seriedade; é contemplação em um mundo acelerado; dar cor, cheiro e textura às palavras; é ser criança, sem necessariamente ser.

No entanto, cabe a nós, futuros ou presentes professores de crianças e jovens, nos perguntarmos: qual é a importância da poesia, tal qual acabo de descrever, no contexto da educação escolar? Conforme afirma Regina Michelli (2016),

Incentivar o trabalho com poesia, especialmente em nossas salas de aula, por vezes áridas, é semear sensibilidades e visões críticas, alargando a interação humana, por meio do relacionamento afetivo, e a consciência reflexiva, caminho para a realização existencial. Existirá, por ventura, melhor ponte que a poesia? (MICHELLI, 2016, p. 125).

475 ■

E uma das formas – talvez a mais frequente - através da qual a poesia se apresenta no universo da literatura infantil é a utilização de metáforas. No artigo “Entre olhares e linguagens: a construção da metáfora na literatura e no cinema”, os pesquisadores Cristiano Camilo Lopes, Joana Marques Ribeiro e Juliana Pádua S. Medeiros (2016) discorrem acerca das metáforas visuais presentes em diferentes linguagens artísticas – entre elas, a literatura infantil. Nesta, segundo os autores, as metáforas visuais configuram-se por meio das ilustrações, ou seja, nos livros para crianças, servem como ferramentas produtoras de metáforas. Isso se dá, muitas vezes, no ato de personificar fenômenos da natureza como, por exemplo, a morte. Conforme afirmam os pesquisadores, “segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 87), as metáforas, baseadas na personificação, garantem a compreensão de experiências relativas a [...] entidades não humanas em termos de motivações, características e atividades humanas.” (LOPES; RIBEIRO; MEDEIROS, 2016, p. 186). A importância dessa figura de linguagem no contexto da educação, dessa forma, reside em dar suporte para que as crianças possam compreender não somente fenômenos da natureza, mas também eventos históricos, estruturas sociais e situações das suas próprias vidas; e em criar um contexto ficcional, por meio do qual elas poderão processar determinadas informações do mundo real de forma lúdica. Os autores tratam da metáfora, pois, como uma compreensão poética da realidade. Aponto isso, portanto, como um terceiro potencial da literatura infantil para a educação formal.

A literatura e a leitura nas aulas de teatro e na escola (um exercício de humanidade)

Exploradas algumas especificidades dessa forma de comunicar e, consequentemente, cumprida uma tentativa inicial de responder à primeira questão formulada, passarei à segunda pergunta, a qual diz respeito à aproximação e à apropriação da literatura infantil pela pedagogia do teatro. Para tanto, cabe, em primeiro lugar, refletir sobre o objetivo de abordá-la no ensino do teatro. Se rememorarmos os nossos próprios anos escolares, no tempo em que éramos alunos, teremos condições de afirmar que a literatura – pelo menos no Brasil – é abordada pela escola, somente ou majoritariamente, na disciplina de Língua Portuguesa. Com base nas minhas próprias experiências, posso dizer que essa abordagem se apoiava no exercício de análise e interpretação do texto – muitas vezes por meio do uso de fichas de leitura, as quais poderiam vir com o próprio livro –, além do estudo das correntes literárias. No âmbito da pedagogia do teatro, a aproximação e a apropriação da literatura infantil, sobre as quais venho discorrer e que estão de acordo com o que afirma Heloíse Baurich Vidor (2016), em contrapartida, preocupam-se mais em estimular o gosto pela leitura do que em proporcionar o controle ou o domínio do conteúdo daquilo que se lê – isso, contudo, talvez acabe acontecendo como consequência, sem que, para tal, seja preciso forçar um caminho sistematizado de aprendizagem. De acordo com essa lógica, está a afirmativa de Jorge Larrosa (2010, p. 140): “[...] a remessa do professor não significa dar a ler o que se deve ler, mas sim, 'dar a ler o que se deve: ler'”.

Vidor (2016, p. 222-225) descreve e analisa algumas de suas experiências com a aproximação e a apropriação do texto literário pela pedagogia do teatro. Lendo suas observações, tomamos conhecimento de algumas estratégias por ela conhecidas e/ou exploradas nas atividades de leitura compartilhada – em geral, jogos – das quais participou e/ou mediou. Uma dessas estratégias é ler em roda ou semicírculo, no qual, uma pessoa por vez, lerá uma parte do texto. Essa pessoa ficará em seu lugar inicial ou, se for de sua vontade, circulará entre os outros presentes, e, em seguida, passará o livro para o leitor seguinte. Outra estratégia é reforçar a potencializar elementos da narrativa na prática de leitura. Se o protagonista da história for cego, por exemplo, pode-se vendar os olhos dos participantes que não estiverem lendo – estimulando, assim, a apreensão do texto por meio da sensorialidade.

Dentre as considerações finais da autora, destaco as seguintes: é importante que o proponente da atividade sinta empatia pelo texto escolhido; no processo de escolha deste, é recomendável levar em conta a estrutura do texto (a quantidade de diálogos que ele contém, por exemplo) – em relação a isso, a pesquisadora afirma que o texto com muitos diálogos pode ser positivo no sentido de motivar os participantes a se arriscarem à dramatização da história e à caracterização dos personagens, mas, por outro lado, pode fazer com que se percam sutilezas cuja preservação costuma ser favorecida pela simples leitura das narrativas; o estabelecimento das regras do jogo deve servir para potencializar a narrativa, estimular a participação dos leitores e garantir a fluidez da atividade; por último, Vidor pondera:

Parece-me fundamental, igualmente, a escolha de textos que abordem temas polêmicos capazes de criar debate, gerar discussão, gerar coação e, ao mesmo tempo, contenham elementos inspiradores para pensar nas conjugações formais que possam potencializar seu caráter poético. Nesse sentido, o tema, a extensão, a complexidade formal/sintática/ léxica deve compor os critérios de escolha do texto, sem perder de vista o contexto em que será lido (VIDOR, 2016, p. 224).

Ainda em relação às propostas de aproximação e de apropriação do texto literário no contexto pedagógico, a autora aborda em sua pesquisa a perspectiva trazida por Larrosa (2010) em seu livro "Pedagogia Profana". Para o filósofo da educação, ler em grupo é "um dos jogos possíveis do ensinar e do aprender" (LARROSA, 2010, p. 139-140) e que implica o aprendizado da verdade, da amizade e da liberdade: da verdade porque seu intuito não é ensinar a habilidade de "ler bem", mas, sim, de ler verdadeiramente; da amizade porque passa necessariamente pela relação entre seres humanos e depende de seu funcionamento orgânico para que possa fluir; e, finalmente, da liberdade porque, antes ou simultaneamente a tudo, exige o amor e o respeito para consigo mesmo, a "auto-permissão" da experiência, o autorizar-se a viver o momento de leitura compartilhada, unicamente pelo valor de vivenciá-lo.

Tanto as afirmações de Larrosa (2010), quanto a pesquisa de Vidor (2016) caminham na mesma direção que a ideia, a qual expus anteriormente, a respeito de o ensino do teatro dever se preocupar mais em assegurar condições para que as crianças desenvolvam o gosto pela leitura, do que usá-la, simplistamente, como o meio pela qual elas apreenderão conteúdos escolares: os dois autores veem, nas práticas de leitura compartilhada, para além de mera atividade protocolar, um exercício de humanidade, no qual é dada aos participantes a oportunidade de exercitar sua capacidade de escuta, experimentar o compartilhamento da vida e o enriquecimento cultural - o qual é mais valioso quando coletivo.

Da poesia da matemática, da geografia e da linguagem: há quem repare em seu ser poético?

Tendo investigado alguns potenciais da literatura infantil e formas de sua apropriação pelo ensino do teatro, parto, agora, para um ensaio de resposta à minha terceira e última questão: o que a educação escolar tem a aprender com a forma de comunicar da literatura infantil? Começo a partir do que trouxe anteriormente: esta, em alguma medida e de alguma forma, busca se situar no seio do universo das crianças, adaptando-se à sua lógica, à limitação das ferramentas de que elas dispõem para compreender a realidade, à sua capacidade expandida de sentir, à fluidez da sua imaginação e à sinceridade com que se relacionam com o mundo. Aqui é possível traçar um paralelo entre o espírito infantil e a arte - especialmente o teatro -: ambos se relacionam com o tempo-espaco de modo peculiar, pois saborear a experiência do agora - único fragmento de vida possível de ser vivido em cada instante - lhes é mais valioso do que tentar controlar um todo (passado, presente e futuro) mecânico e, por vezes, vazio. A sociedade ocidental capitalista em sua he-

gemonia, por outro lado, caminha no contra-fluxo do “jeito de viver infantil e artístico”. Como escreveu Walter Benjamin, já em 1933, “[f]icamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual'" (BENJAMIN, 1987, p. 4). A referida sociedade faz crescer, cada vez mais, espíritos apressados e ausentes. Nela, confere-se maior importância ao cumprimento de tarefas do que à disponibilidade verdadeira em lidar com o imprevisível. Nesse contexto, pode-se entender que, não por acaso, a arte é tão desvalorizada por tantos governos e, portanto, inacessível à maior parte da população. Inserida nesse complexo, está a educação. Em relação a isso, Carlos Drummond de Andrade, já em 1974, escreveu:

A escola enche o menino de matemática, de geografia, de linguagem, sem, via de regra, fazê-lo através da poesia da matemática, da geografia, da linguagem. A escola não repara em seu ser poético, não o atende em sua capacidade de viver poeticamente o conhecimento e o mundo (ANDRADE apud MICHELLI, 2016, p. 125).

■ 478

Aí, portanto, reside aquilo que a educação pode aprender com a forma de comunicar da literatura infantil: pensar a arte e a poesia como elementos intrínsecos a todas as áreas do conhecimento. E aqui é importante compreender que educar através da arte e da poesia não é, necessariamente, promover na escola atividades consideradas artísticas - como o desenho, a pintura, o teatro, o canto etc -, mas entendê-las (a arte e a poesia) como um olhar que pode ser proposto para o conhecimento, capaz de instigar a curiosidade dos educandos – perspectiva esta pertinente àqueles que se interessam em dialogar verdadeiramente com a infância, ou com o ser poeta que há em toda criança.

Penso que, quando não se nega à criança, ao longo dos anos escolares, espaço para a sua sensibilidade e criatividade existirem e se desenvolverem, previne-se a ocorrência de adultos engessados na lógica mecanizante - que mencionei anteriormente -, hegemônica em nossa sociedade. Nesse caso, deixar-se-ia de promover a perda de interesse pelo novo, pelo aprender e, conseqüentemente, pelo ler. Em geral, porém, o que acontece é o contrário: todos nós temos, em diferentes medidas, nossas crianças podadas ao longo da vida.

Da mesma forma, ao rememorar minha experiência pessoal, percebo que eu, também, me distanciei significativamente, ao longo dos anos, do meu olhar de criança para o mundo e, simultaneamente, do meu interesse espontâneo pela leitura. Nesse sentido, compreendo que a experiência com a “Bibliotequinha” me tocou de maneira tão especial porque seus livros foram capazes de conversar com essa criança adormecida, no meu interior, e sua sensibilidade aflorada. Conforme afirma Larrosa (2010):

A formação não é outra coisa senão o resultado entre determinado tipo de relação com um determinado tipo de palavra: uma relação constituinte, configuradora, aquela em que a palavra tem o poder de formar ou transformar a sensibilidade e o caráter do leitor. Às vezes para tirar-lhe da indeterminação da infância, do espírito de criança. E

às vezes, também, para dar ao seu espírito uma nova infância. Mas não como um apropriar-se da memória de sua origem ou como um recobrar sua indeterminação perdida, mas como um alcançar uma nova capacidade afirmativa e uma disponibilidade renovada para o jogo e para a invenção. O caminho na direção da criança de espírito não é nem re-memorização nem caminho de retorno, mas [...] uma cuidadosa renovação da palavra e uma tenaz pré-ocupação em dar forma às coisas da natureza e dos homens, em ler o mundo de outra maneira, da qual possa surgir um começar plenamente afirmativo, “formalmente selvagem” (LARROSA, 2010, p. 46).

Concluo, assim, que, de um modo geral, o que pude aprender de mais valioso com essa experiência e com esta pesquisa foi a confirmação da relevância de se preservar e estimular a presença do espírito infantil, ou a capacidade de poesia, na criança (e no adulto) para o gosto pela leitura - de livros e do mundo. Desse modo, penso que cabe a mim - futura professora de teatro - e aos demais estudantes, pesquisadores e professores da área do Teatro e Educação - ou somente da Educação -, não apenas explorarmos maneiras de nos aproximarmos e apropriarmos da literatura infantil em nossas práticas em sala de aula, mas, sobretudo, estarmos atentos àquilo que, com ela, podemos aprender. E, em relação a isso, talvez o mais importante seja a possibilidade de vestirmos um novo olhar no ofício de educar: um olhar dotado de imaginação e criatividade, atento à grandeza que pode estar contida na simples descoberta do mundo.

479 ■

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAZZO, Jilvania Lima dos Santos. Literatura e infância: fruição ou pretexto? In: DEBUS, Eliane; JULIANO, Dilma Beatriz; BORTOLOTTI, Nelita. **Literatura infantil e juvenil**: do literário a outras manifestações estéticas. Tubarão: Copiart: Unisul, 2016.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BUSCA palavras: recordar. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/busca/?q=recordar>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LOPES, Cristiano Camilo; RIBEIRO, Joana Marques; MEDEIROS, Juliana Pádua S. Entre olhares e linguagens: a construção da metáfora na literatura e no cinema. In: DEBUS, Eliane; JULIANO, Dilma Beatriz; BORTOLOTTI, Nelita. **Literatura infantil e juvenil**: do literário a outras manifestações estéticas. Tubarão: Copiart: Unisul, 2016.

MICHELLI, Regina. Pelas veredas da poesia. In: DEBUS, Eliane; JULIANO, Dilma Beatriz; BORTOLOTTTO, Nelita. **Literatura infantil e juvenil**: do literário a outras manifestações estéticas. Tubarão: Copiart: Unisul, 2016.

POESIA. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=poesia>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

SIGNIFICADO de poesia. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/poesia/>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

VIDOR, Heloíse Baurich. **Leitura e Teatro**: aproximação e apropriação do texto literário. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: Fapesc, 2016.

Recebido em 02/01/2018 - Aprovado em 17/09/2019

Como citar:

Prudêncio, B. E. V. (2019). Literatura infantil, teatro e educação: uma investigação sobre diálogos possíveis. *OuvirOUver*, 15(2), 470-480. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-41109>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Um diálogo entre epistemologia, educação e pedagogia teatral

FÁBIO DA SILVA MOURA
CAROLINE CAREGNATO

■ 482

Fábio da Silva Moura é Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) onde também cursou a graduação em Licenciatura em Teatro. Professor e Diretor teatral, trabalha atualmente com produção e gestão cultural no Amazonas. No campo científico, dedica-se na investigação sobre a cognição no campo das Artes, com ênfase nos temas: Epistemologia nas Artes, Ensino e Aprendizagem em Arte, Construção de conhecimento em Teatro, e Pedagogia Teatral.

Afiliação: Universidade do Estado do Amazonas
Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9010743895970828>>

Caroline Caregnato é Doutora em Música pela Universidade Federal do Paraná (UNICAMP) e Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Possui graduação em Licenciatura em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), e graduação em Educação Artística pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cognição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: cognição musical, teoria piagetiana e educação musical.

Afiliação: Universidade do Estado do Amazonas
Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9638767577242874>>

■ RESUMO

Transmitir? Libertar? Provocar? Esse trabalho vislumbra relacionar três correntes epistemológicas (ligadas aos questionamentos da frase anterior) com suas derivações dentro da educação e, mais especificamente, com o ensino do Teatro. Cada pressuposto epistemológico será acompanhado dos seus respectivos desdobramentos pedagógicos, formando “pares” entre teorias que, em síntese, serão empirismo/pedagogia diretiva, inatismo/pedagogia não-diretiva, e construtivismo/pedagogia construtivista. O texto nos ajuda a compreender as possibilidades de relação dessas teorias com o ensino de Teatro, bem como suas adequações ou inadequações. O trabalho ainda tece críticas aos paradigmas empirista e inatista, bem como às pedagogias a eles relacionadas, defendendo a adoção de uma perspectiva construtivista como embasamento para a prática do professor de Teatro. A pesquisa se trata de uma revisão de literatura e conta com a fundamentação oferecida por autores da Epistemologia, da Educação e da Pedagogia Teatral.

■ PALAVRAS-CHAVE

Correntes epistemológicas. Concepções pedagógicas. Pedagogia teatral..

483 ■

■ ABSTRACT

To transmit? To freed? To provoke? This paper approaches three epistemological theories (linked to the questions of the first phrase) and their relations with theories in the area of education and, more specifically, with Drama teaching. Each epistemological assumption is going to be accompanied by its own pedagogical extension, creating “pairs” between theories that are, in synthesis, empiricism/directive pedagogy, innatism/non-directive pedagogy, and constructivism/constructivist pedagogy. The text helps us to comprehend the relations between those theories and Drama teaching, as well as their adequacies and inadequacies. The work also presents criticism to empiricist and innatist approaches, as well as the pedagogies related to them, defending the adoption of a constructivist approach as a basis for the practices of Drama teachers. The research involves a literature review and has the foundation offered by authors of Epistemology, Education and Drama Pedagogy.

■ KEYWORDS

Epistemological currents. Pedagogical conceptions. Drama pedagogy.

Introdução

A discussão apresentada neste artigo está focada sobre o Teatro enquanto área do conhecimento, bem como sobre o seu ensino na educação formal e não-formal. Para ensinar Teatro, é preciso que o professor domine conhecimentos específicos desta área, e que esse seja capaz de relacionar esses conhecimentos com saberes pedagógicos. Contudo, acreditamos que para um exercício profissional crítico o professor ainda precisa estar consciente das implicações epistemológicas de suas práticas pedagógicas. A epistemologia é um ramo da filosofia que tem como pretensão estudar a origem, a permanência e a validade dos conhecimentos. É uma área concentrada em discutir como se constrói conhecimento. Falando etimologicamente, epistheme significa “verdade”, logos, “conhecimento” e ia, “arte de” (FRANCO, 1998).

Todo posicionamento pedagógico implica em um ou mais posicionamentos epistemológicos, haja vista que a ideia de construção de conhecimentos é o centro de ambas áreas, pedagogia e epistemologia: enquanto uma (a epistemologia) busca compreender como se constrói conhecimentos, a outra (a pedagogia) pratica a construção de conhecimentos. Portanto, é importante que o professor tenha clareza sobre como se constrói o conhecimento em sua área de atuação, a fim de refletir sobre as escolhas pedagógicas (relativas a metodologias, objetivos, materiais didáticos, etc.) que o mesmo venha a tomar, sobre a pertinência destas para que ocorra a aprendizagem dos estudantes e também para que sejam respeitadas as características da área em que trabalha.

Neste artigo vamos discutir três concepções epistemológicas e suas derivações pedagógicas. Quando usamos o termo concepções pedagógicas nos referimos às ações e concepções que estão relacionadas ao ato de ensinar. Todas as atitudes tomadas pelos professores fazem parte de alguma concepção pedagógica, desde quando ele interfere diretamente no aprendizado, até ao outro extremo, quando ele se isenta completamente do seu papel docente. Assim, o termo concepções pedagógicas é utilizado neste trabalho em referência às diversas formas como a educação é observada, teorizada e praticada.

Dentre as teorias epistemológicas e pedagógicas que iremos discutir aqui estão, respectivamente, o empirismo e a pedagogia diretiva, o inatismo e a pedagogia não-diretiva, e o construtivismo (também nomeado “interacionismo”) e a pedagogia construtivista. Essas correntes costumam supervalorizar em alguns casos o docente, os discentes ou a interação entre ambos. Essas concepções, traduzindo didaticamente, fazem avançar, retardar ou até mesmo impedir o processo de construção do conhecimento (BECKER, 2009). Ainda, como veremos, algumas correntes trazidas para o ensino de Teatro vão de encontro ao que se propõe atualmente dentro dos processos artísticos de criação e também dentro dos processos de ensino dessa linguagem, não se adequando mais ao contexto local, histórico e social em que ocorrem essas práticas.

Nosso objetivo é discutir em que medida cada uma dessas correntes pedagógicas e epistemológicas se adequa ou não às especificidades do ensino do Teatro, enquanto área de conhecimento, e em que medida elas podem favorecer a aprendizagem do estudante. Na sequência são apresentadas as três correntes

epistemológicas mencionadas, seus diálogos com as concepções pedagógicas correspondentes e seus desdobramentos com relação à pedagogia do Teatro e ao fazer teatral.

O empirismo/pedagogia diretiva e o ensino do teatro

A pedagogia diretiva está relacionada com a epistemologia empirista, haja vista que essa corrente epistemológica acredita que o ser humano nasce sem conhecimentos, e por meio da intervenção do mundo, ou do contato com objetos e pessoas, os conhecimentos são introjetados no sujeito. Sendo assim, cabe ao professor agir de forma diretiva, oferecendo aos alunos as condições “ambientais” para que ocorra a sua aprendizagem, e os reforços ou recompensas para que elas se fixem (BECKER, 1994).

Um dos psicólogos mais importantes do pensamento empirista é Skinner (1904-1990), que dedicou grande parte de seus estudos para investigar o comportamento humano. Skinner (*apud* LEFRANÇOIS, 2015) acreditava que o conhecimento humano provém do meio em que o sujeito está inserido. Assim como todos os behavioristas radicais, ele colocou em segundo plano as análises sobre o “pensamento humano”, ou sobre os sentimentos, pelo fato de esse ser um estudo imaterial, não-observável, incerto e demasiadamente amplo.

Por esta discussão podemos observar o quão pouco é adequado que um professor de Teatro se coloque com uma postura empirista, pois essa corrente epistemológica se contrapõe a diversas questões que essencialmente fazem parte do Teatro enquanto área de saberes. Sendo esta uma linguagem artística, valoriza-se assumidamente o seu potencial subjetivo, já que os envolvidos com o Teatro possuem experiências pessoais que dificilmente serão desassociadas de suas práticas artístico-pedagógicas.

Partindo do trabalho do ator para discutir a questão da subjetividade no Teatro, podemos tomar o caso da interpretação como concebida na perspectiva de Stanislavski (*apud* KUSNET, 1997). Segundo essa corrente, é impossível que o ator deixe de lado os aspectos emocionais inerentes à sua prática, pois na medida em que esse inicia um processo de criação de personagem, este se construirá por meio das experiências vividas pelo ator e suas memórias, em diálogo com as projeções das características de determinada personagem. Logo, para fazer Teatro de acordo com essa visão não se pode fazer “vista grossa” ao universo interno, não observável dos sujeitos, como sugerem os behavioristas radicais.

No campo do ensino de Teatro as dinâmicas não são muito diferentes, sendo fundamental o resgate de experiências subjetivas. No caso do jogo teatral, por exemplo, para Ramaldes (2017) a experiência é um dos seus fundamentos básicos, assim como no teatro improvisacional de Viola Spolin (2008). Na vida humana, as experiências são contínuas, e não são pontuais, pois não se encerram em si mesmas, sendo responsáveis por trazer elementos do passado individual e social do ser humano. Ainda, as experiências dos participantes não se limitam em coexistências isoladas, mas sim, precisam se reelecionar ativamente, construindo novas perspectivas e lançando diferentes olhares para cada situação apresentada. Não se faz Teatro individualmente. A sua realização necessita de diferentes pessoas atuando em diferentes funções. É preciso que ocorra um encontro de subjetividades. Mesmo

que o espetáculo seja um monólogo, ainda assim haverá mais de uma pessoa, seja operando som e/ou luz, seja um produtor, seja o público. A ação teatral habita na relação humana ativa, portanto, sendo permeada pelo subjetivo, que não pode ser ignorado.

A pedagogia diretiva foi alvo de críticas, como as apresentadas por Freire (1987) em *Pedagogia do Oprimido*. Esse autor denominou o modelo em questão como “educação bancária”, mas ele também utilizava termos como “pedagogia centralizadora”, “pedagogia tradicional”, “pedagogia tecnicista” entre outros que se referem, grosso modo, às práticas que consideram os estudantes como folhas em branco que devem ser “preenchidas” pelo professor.

Essa pedagogia coloca o professor como centro do conhecimento, como portador do saber, e os estudantes estão ali para serem “abastecidos” pelos conhecimentos daquele que é a autoridade da sala de aula (o professor). Becker (1994) discute sobre essa pedagogia e afirma: “penso que o professor age assim porque ele acredita que o conhecimento pode ser transmitido para o aluno” (ibid, p. 89). Essa frase possui uma ideia chave para o pensamento da pedagogia diretiva, que é o sentido de “transmissão de conhecimento”, colocando o professor como proprietário do saber, e, por isso, como alguém que pode transmiti-lo para os estudantes.

■ 486

Um exemplo da supervalorização da função do professor de Teatro pode ser percebido nos casos em que este profissional assume todas as escolhas basilares de uma construção cênica, como optar por uma dramaturgia já “fechada”, designar suas preferências estéticas, conduzir uma montagem teatral a partir de ordens verticalizadas que diminuem os espaços para a criação por parte dos estudantes, como ocorre nas montagens teatrais mecanizadas que se vê muitas vezes na escola. Essas são algumas características da aplicação do conceito de educação bancária dentro da pedagogia teatral, as quais já sinalizam a inadequação desta base pedagógica.

As autoras Ferraz e Fusari (2009) falam na pedagogia tecnicista como herdeira da perspectiva diretiva, e dizem que quando ela é adotada nas aulas de Arte, principalmente nas de desenho, se valoriza a cópia fiel das imagens que o professor fornece. Os professores adeptos dessa corrente valorizam o traço, o contorno, a configuração, e o ensino é voltado, sobretudo, para o aprimoramento do conhecimento técnico. Não espera-se que o aluno crie, propriamente, ou se posicione criticamente diante daquilo que aprende, basta a reprodução de conhecimentos.

Essa discussão pode ser expandida para a questão da pedagogia do espectador¹. É possível perceber que entre as concepções cênicas mais discutidas estão aquelas que se desprendem dos aspectos ilusórios da produção teatral. Podemos mencionar como exemplo o Teatro épico de Brecht, que mesmo sendo formulado em 1920, influencia diretamente muitas produções cênicas contemporâneas. Nessa perspectiva, o Teatro se desprende do caráter de puro entretenimento, e também rompe com a fantasia sustentada por aparatos técnicos como cochias, tapadeiras e bambolinas, deixando visível elementos como fios de iluminações e estruturas cenotécnicas.

¹ Entende-se como pedagogia do espectador as diversas formas com que os encenadores/professores de Teatro compreendem a relação entre palco-plateia (DESGRANGES, 2006).

Desgranges (2005) afirma que o encenador no Teatro épico precisaria desenvolver os mecanismos do palco e evidenciar os elementos da linguagem teatral, para que fosse possível traçar um diálogo explícito com o público. Essa visão formulada por Brecht visa aproximar ao máximo o espectador da encenação e, principalmente, da construção da encenação, para que os espectadores pudessem compreender os signos (des)construídos, e tornar mais íntima sua interação com a cena. Desgranges (2005, p. 04) afirma que:

O espectador do teatro épico poderia, assim, perceber-se como participante fundamental do evento, já que a cena se apresentaria aberta, colocando-se em franco diálogo com ele. O teatro passava a solicitar uma atuação efetiva do espectador, evidenciando para este que sem o cumprimento do ato produtivo, interpretativo que lhe cabe, o fato artístico não se completaria.

A perspectiva do Teatro épico assim como a grande maioria das encenações contemporâneas que se baseiam em conceitos deste olhar épico ou de outras fontes, reavaliam a necessidade de uma ação produtiva por parte dos espectadores e, ainda mais, uma ação interventiva destes sujeitos. Diante disso, podemos observar que nem mesmo os espectadores de Teatro possuem, na contemporaneidade, um papel passivo. Logo, por qual motivo a relação entre professor e aluno deveria ser passiva na prática pedagógica dessa linguagem artística? Assim como nos palcos, nas escolas os estudantes de Teatro também devem inserir suas potencialidades subjetivas e criativas dentro de sua prática e apreciação teatral. Essa necessidade coloca em xeque, portanto, a validade da perspectiva empirista na pedagogia teatral. A adoção de uma postura pedagógica diretiva ou empirista implica no estabelecimento de um descompasso, na construção de um caminho de contramão àquilo que propriamente é o Teatro dentro da contemporaneidade. Este tipo de ação não é adequada ao que se concebe atualmente no campo teatral, mesmo que as práticas baseadas na pedagogia diretiva sejam comuns em escolas tradicionais brasileiras, que às vezes contratam um profissional externo à escola para a realização de montagens de caráter mecanizado em datas comemorativas. O Teatro contemporâneo não se contenta mais com a imitação da realidade, ou com um papel passivo de quem assiste e de quem aprende essa área na escola.

487 ■

O inatismo/pedagogia não-diretiva e o ensino do teatro

Na pedagogia não-diretiva o estudante é colocado como centro do processo de ensino e aprendizagem, e o desenvolvimento do conhecimento acontece de forma espontânea, de modo que os estudantes aprenderão sozinhos, por conta própria. Este modelo pedagógico se contrapõe ao apresentando anteriormente, haja vista que surgiu em meados do século XX como consequência das críticas voltadas à escola diretiva. A partir daquele período tomava corpo, então, um amplo movimento de reforma, cuja expressão mais típica ficou conhecida sob o nome de escola nova (SAVIANI, 2008).

De acordo com Ferraz e Fusari (2009), diferente da escola tradicional e diretiva, que buscava trabalhar com o racional e o intelectual dos alunos, o escolanovismo valoriza as manifestações afetivas e sentimentais dos estudantes. Nesta perspectiva, “a ênfase é a expressão como dado subjetivo e individual que os alunos manifestam em todas as atividades, as quais passam de aspectos intelectuais para afetivos” (ibid, p. 45).

É possível ainda identificar algumas semelhanças entre essa pedagogia e as teorias freireanas e piagetianas, no momento em que se reconhece o sujeito (estudante) como portador de diversas formas de conhecimento. Por outro lado, a pedagogia não-diretiva se afasta desses autores pelo fato de supervalorizar um dos polos no processo de ensino e aprendizagem. Enquanto o modelo anterior (pedagogia diretiva) supervaloriza o papel do professor, este outro modelo supervaloriza a atuação do estudante no processo.

A pedagogia não-diretiva é associada à epistemologia inatista, para a qual o conhecimento já está pré-construído no sujeito. Aqui o “aluno já traz um saber, que ele precisa apenas trazer à consciência, organizar, ou ainda, recheiar de conteúdo. O professor deve interferir o mínimo possível” (BECKER, 1994, p. 90). A pedagogia vinculada a essa epistemologia acredita que o aprendiz é o portador do conhecimento e que o professor deve agir na forma de “facilitador”, sendo cauteloso nessa relação para que os aprendizes possam se desenvolver sozinhos.

Rogers (1902-1987) é um dos principais teóricos vinculados ao inatismo e à pedagogia não-diretiva. Para ele o termo ensinar está muito relacionado com o fato de instruir os alunos, com saber fazer: “ensinar é, a meu ver, atividade relativamente sem importância e enormemente supervalorizada” (ROGERS, 1975, p. 106). Ele ainda propõe que se quisermos promover alguma mudança no âmbito educacional, teríamos que ir além de ensinar, ultrapassando o modelo tradicional e facilitando a aprendizagem auto-iniciada. Nesse sentido, o único homem que se educa é aquele que aprendeu como aprender, que aprendeu como se adaptar e mudar e se convenceu de que nenhum conhecimento é seguro (ROGERS, 1975). O propósito do educador, ou facilitador, segundo Rogers (ibid, p. 107) é:

Libertar a curiosidade, permitir que as pessoas assumam os encargos de seguir em novas direções ditadas por seus próprios interesses, desencadear o senso da pesquisa, abrir tudo à indagação e à análise; reconhecer que tudo se acha em processo de mudança [...] Vejo a facilitação da aprendizagem como o fim da educação.

A facilitação de aprendizagem trabalha com a vontade dos sujeitos, visa proporcionar autonomia naqueles que deixaram o rótulo de alunos e passaram a ser chamados de aprendizes na teoria rogeriana. Nessa perspectiva não-diretiva, o processo que o aprendiz vivencia recebe o nome de aprendizagem significativa, que envolve os conteúdos que dialogam diretamente com os desejos dos aprendizes e com as suas necessidades. O não-diretismo rogeriano tem sido atacado por autores como Franco (1998), que o acusam de negar uma cooperação legítima entre o estudante e o professor, ou dos estudantes entre si, uma vez que entende-se que o aluno deve “crescer sozinho” (ibid, p. 83).

Dentro do ensino do Teatro, existem propostas que partem das vontades dos participantes, tendo a sua satisfação como principal preocupação. Esse é o caso, por exemplo, do jogo dramático, como proposto por Slade (*apud* KOUDELA; SANTANA, 2005), que afirma existir uma arte infantil e que coloca o jogo dramático como forma de equacionar as experiências pessoais e emocionais dos jogadores. “Dentre os muitos valores do jogo está o emocional, e Slade propõe que o jogo dramático forneça à criança uma válvula de escape, uma catarse emocional” (*ibid*, p. 148). Além de o jogo dramático se aproximar do que propõe a escola nova, como frisam Koudela e Santana (2005), ele também dialoga diretamente com aspectos inatistas, pelo fato de supervalorizar o desejo dos estudantes e direcionar o cerne da prática do ensino do Teatro a questões emocionais e de satisfação pessoal dos mesmos, colocando em segundo plano a aquisição de conhecimentos socialmente construídos, como é o caso dos conhecimentos teatrais propriamente ditos.

Apesar do diálogo existente entre a proposta de ensino de Teatro mencionada e a corrente inatista, veremos adiante que os jogos teatrais e dramáticos têm sido repensados por autores da contemporaneidade na direção de propostas mais complexas, que valorizam a construção de conhecimentos teatrais sem desconsiderar os sujeitos da aprendizagem e o conhecimento socialmente estabelecido.

O construtivismo/pedagogia construtivista e o ensino do teatro

A pedagogia construtivista defende que o processo de ensino-aprendizagem ocorre em conjunto entre o professor e o aluno, de modo que o professor planeja e compartilha as atividades com os alunos porque “ele acredita que o aluno aprenderá, construirá conhecimento novo, se ele agir e problematizar a sua ação” (BECKER, 1994, p. 92). Podemos destacar ainda que quando Becker (1994) usa a expressão “se ele agir e problematizar sua ação” não está se referindo necessariamente a ações práticas para aprender. É possível (e necessário) realizar ações em pensamento, que são as denominadas operações mentais (DELVAL, 1998). Portanto, para os construtivistas é importante que o aluno tenha participação ativa no processo de ensino e aprendizagem, mas que conte também com a mediação do professor, que não se exime de suas funções pedagógicas.

“O pressuposto epistemológico desse modelo pedagógico é o interacionismo, em que o sujeito constrói seu conhecimento” (BECKER, 1994, p. 93). A epistemologia interacionista, por vezes chamada de construtivista (assim como a corrente pedagógica), acredita que o ser humano ao nascer possui alguns saberes em sua herança genética, que são chamados de ações inatas ou reflexos, como por exemplo, chorar diante de uma necessidade biológica relativa à alimentação. Porém, todo o mais que o sujeito necessita para sua definitiva inserção no mundo dependerá de sua construção. O meio no qual o sujeito está inserido, sozinho, não é capaz de promover o desenvolvimento de que o sujeito necessita. A estrutura do sujeito (ou seja, a própria pessoa) precisa responder àquilo que o meio lhe apresenta, transformando-se em função do que lhe foi posto. Portanto, a perspectiva interacionista se diferencia da empirista pelo protagonismo que o sujeito adquire. Para a pedagogia que se baseia na epistemologia interacionista, o professor precisa contribuir para o processo de engajamento dos estudantes com relação aos conteúdos apresentados, para que o próprio estudante construa seus conhecimentos.

Becker (1994) define duas etapas para que ocorra o processo de aprendizagem: “a) que o aluno aja (assimilação) sobre o material que o professor presume que tenha significado para o aluno; b) que o aluno responda para si mesmo às suas perturbações (acomodação) provocadas pela assimilação” (ibid. p. 92). Essas duas etapas correspondem à teoria de Piaget (1896 -1980) sobre o conceito de adaptação. Para Delval (1998), adaptação é o processo de modificação do organismo do sujeito visando adaptar-se ao meio. “Adaptação não é um processo passivo, mas ativo, o que significa que o organismo ao se adaptar, está se modificando, mas, ao mesmo tempo, modifica o meio” (DELVAL, 1988, p. 66).

Nesse sentido, o organismo se relaciona com o meio, transforma-o, modifica-o e, com o passar dos tempos, o próprio organismo se transforma e se reconstrói em função das informações que foram por ele construídas. Assim, o processo de adaptação é a transformação da estrutura do organismo, apropriando-se das provocações realizadas pelo meio em que está inserido (DELVAL, 1998). O pressuposto construtivista acredita que o mundo constrói o sujeito, na mesma medida que o sujeito constrói o mundo. A partir daí, entendemos que a relação de ensino-aprendizagem em Teatro, segundo a ótica interacionista, se dá de acordo com as interferências que o meio faz sobre o sujeito, mas também que o sujeito exerce sobre o meio em que está inserido.

O conhecimento em Teatro, assim como todo tipo de conhecimento, se dá na relação entre o professor e o estudante, ou entre os próprios estudantes, e a troca é um elemento essencial. A interação é proposta pelos construtivistas como importante ferramenta de aprendizagem porque o próprio contato com o outro e a escuta de visões diferentes já implica em aprendizagem, por mais que ao final do diálogo cada sujeito se mantenha com sua opinião ou visão original.

Na perspectiva da pedagogia do espectador proposta por Desgranges (2006), o fato de assistir um espetáculo teatral solicita do espectador um posicionamento ativo, pois a obra provoca o contemplador constantemente, convidando-o a decodificar e interpretar os signos apresentados em cena. Essa decodificação se constituirá quando o espectador ouvir e compreender a história em seus detalhes, e tomar uma atitude interpretativa a partir das suas próprias experiências, fomentando o seu pensamento crítico (DESGRANGES, 2006). Aí estão postas duas etapas do processo contemplativo de uma obra teatral, a primeira se trata do reconhecimento dos símbolos comunicados pela encenação, e posteriormente, ocorre a interpretação das informações com base em seus conhecimentos vivenciados no passado, para que, talvez, interfira ativamente em seu presente.

A ambiguidade das informações presente em uma mesma obra faz com que ela seja recebida de maneiras diferenciadas, mas esse não é o único fator que faz uma obra receber várias interpretações. Não podemos agrupar todos os espectadores uma categoria única. Cada sujeito recebe uma obra a seu modo porque cada um possui experiências de vida diferenciadas. Para ser finalizado, o acontecimento artístico se completa quando o espectador constrói a sua relação com a obra e seu processo criativo, agindo quase como um coautor da criação (DESGRANGES, 2006).

Como afirma Glasersfeld (2003), o ato de considerar a opinião do outro se constitui em um ato de construir dentro do próprio pensamento uma visão sobre a realidade até então não ponderada. Se entendermos, como, aliás, compreendem os construtivistas, que a realidade não é um dado objetivo, que está pronto “fora” do

sujeito, mas sim que ela é algo que precisa ser construído na mente de cada um de nós, o próprio ato de ouvir e considerar uma opinião divergente já implica uma atividade de construção da realidade, ou seja, de transformação da própria estrutura de pensamento (atividade de adaptação) e, portanto, em um gesto de aprendizagem. Além disso, a interação é frequentemente entendida como uma fonte de perturbação, ou de provocação do desequilíbrio cognitivo, que resulta na consciência de se saber desconhecedor de algo e que é o motor para a busca de novas aprendizagens (GLASERSFELD, 1989). É por essas razões que se valoriza tão fortemente a interação dentro dessa perspectiva pedagógica, interação esta desvalorizada pelas correntes discutidas anteriormente, que colocavam no centro o professor ou o aluno, sem que houvessem trocas efetivas entre eles.

Nesse sentido, é papel do professor agir como um “problematizador” (FRANCO, 1998). Ou seja, ele deve organizar a interação do estudante com os conteúdos através de problematizações e provocações, para que o próprio estudante construa seu conhecimento a partir dessa mediação. O aluno não pode ser abandonado à própria sorte, como sugerem os não-diretivistias, apenas porque o conhecimento deve ser construído por ele mesmo. Usando a linguagem metafórica de Glasersfeld (2003) – sem que estejamos querendo sugerir uma caracterização grosseira dos personagens – o trabalho do professor é semelhante ao do fazendeiro com seu cão, quando guia um grupo de bois por uma estrada e precisa garantir que os animais não se desviem do caminho. O cão segue à frente trancando passagens, evitando que os animais pulem cercas, enquanto o fazendeiro segue garantindo que os bois marchem em frente. A linguagem que o professor utiliza com seus alunos cumpre papel semelhante ao do cão: ela não pode transmitir conhecimentos. Por meio das suas intervenções o professor apenas pode buscar garantir que o estudante não se desvie da estrada e se mantenha em marcha, mas o curso não deixa de ser percorrido por quem aprende, assim como o caminho não deixa de ser trilhado pelos próprios animais da metáfora.

Dentro da pedagogia do Teatro existe uma metodologia que vem sendo relacionada cada vez mais aos conceitos construtivistas. Essa metodologia é o jogo teatral, concebido pela americana Spolin (2008) que, por sua função simbólica, vem dialogando com questões da representação e do desenvolvimento da linguagem. Algumas vezes pode-se confundir o jogo dramático (sobre o qual falamos anteriormente) com o jogo teatral, mas,

Spolin estabelece uma diferença entre o jogo dramático e o jogo teatral, diferenciando assim a sua proposta para um Teatro improvisacional de outras abordagens, através da ênfase no jogo de regras e no aprendizado da linguagem teatral (KOUDELA; SANTANA, 2005, p. 147).

Existem outras questões que diferenciam os conceitos de jogos dramáticos e jogos teatrais. Enquanto o jogo dramático², na perspectiva de Pupo (2005), está mais relacionado a questões de externalização de fantasias subjetivas³, o jogo tea-

² Importante mencionar que o conceito de “jogo dramático” é alvo de constantes aceções sobre o seu significado, e não existe uma verdade absoluta acerca deste tema.

³ Cabe reiterar um aspecto peculiar a essa abordagem da dramatização: o termo jogo dramático serve aqui para designar tanto o ato de fazer de conta, espontâneo na criança pequena, quanto uma modalidade de atuação coletiva que resulta da intervenção deliberada do adulto, visando à diversificação e ao enriquecimento da ação de caráter ficcional (PUPO, 2005).

tral se preocupa em evitar a ação irrefletida, se preocupa com conhecimentos específicos do Teatro, e com o estabelecimento de regras dentro de suas atividades. Neste sentido, o jogo teatral se caracteriza como uma ação problematizada ou provocada pelo instrutor do jogo, que vai ao encontro da estrutura dos sujeitos, provocando sua reconstrução à medida que os sujeitos modificam a situação do jogo, caracterizando-se, assim, como uma prática construtivista. Portanto, o professor não se ausenta do processo de ensino e aprendizagem, mas age ativamente, como um problematizador, como alguém que provoca o desenvolvimento dos estudantes.

No jogo teatral, como Koudela expõe no prefácio para o livro de Spolin (2008), os problemas cênicos ainda são resolvidos em coletivo, e as regras do jogo estabelecidas em negociação travada entre os jogadores. Segundo Koudela e Santana (2005), no jogo teatral, pelo processo de construção da forma estética, a criança estabelece com as outras uma relação de trabalho em que a fonte da imaginação criadora – o jogo simbólico – é combinada com a prática e a consciência da regra de jogo, a qual interfere no exercício artístico coletivo. Portanto, o jogo teatral é uma metodologia que privilegia a interação entre pares, a atividade coletiva, o contato entre pensamentos divergentes, dialogando novamente com o que propõe o interacionismo como forma de construção de conhecimento.

■ 492

O jogo teatral ainda se diferencia do jogo dramático por ser acompanhado por uma avaliação, que pode ser realizada pelos próprios estudantes a partir das provocações do professor, ao término da atividade. Koudela e Santana (2005) defendem que a intervenção do coordenador de jogo é fundamental ao desafiar o processo de aprendizagem e de reconstrução de significados dos estudantes. As propostas de avaliação do coordenador de jogo deixam de ser retrospectivas, para se transformarem em prospectivas. A avaliação passa a ser propulsora do processo de aprendizagem, e não se contenta em acusar sucessos ou fracassos passados, como ocorre com a avaliação da pedagogia diretiva.

Assim sendo, os próprios alunos são levados a refletirem sobre o que “funcionou” ou não na proposta realizada, buscando soluções mais efetivas, sem necessitar dos apontamentos sobre certo ou errado fornecidos unilateralmente pelo professor. Desse modo, a proposta dialoga novamente com os pressupostos do construtivismo, para o qual a correção dos erros deve ser realizada pelo próprio estudante, uma vez que quando os equívocos são apontados pelo professor o aluno é privado da oportunidade de se conscientizar sobre a inadequação das respostas que foram oferecidas, bem como sobre o motivo dessa inadequação e sobre quais seriam as melhores alternativas a serem tomadas. Quando o professor aponta os erros e, mais, aponta também a resposta correta, o estudante simplesmente aceita o que lhe foi dito, sem que tome consciência da verdadeira necessidade daquilo. O prazer de chegar a uma resposta certa por conta de seus próprios esforços ainda motiva o estudante a seguir aprendendo. O professor construtivista também aceita o erro do estudante e deixa que ele se manifeste, pois essa é uma importante oportunidade para que o educador se dê conta do modo como pensa seu aluno, podendo a partir disso construir estratégias de ação pedagógica mais efetivas (GLASERS-FELD, 1989).

Continuando essa discussão, podemos observar que Koudela e Santana (2005) sugerem que o jogo teatral é pensado de modo a respeitar a estrutura da

criança e aquilo de que ela é capaz em diferentes momentos, ao mesmo tempo que visa promover o seu desenvolvimento. Nesse sentido, os autores apontam as transformações que o jogo sofre ao longo do desenvolvimento infantil, baseando-se na teoria piagetiana e demonstrando consciência sobre os processos internos que conduzem a aprendizagem. Dessa forma, a proposta do jogo teatral dialoga com os pressupostos construtivistas, pois, de acordo com Franco (1998), o professor adepto dessa corrente deve conhecer não apenas a realidade “exógena” dos seus alunos, buscando adequar suas propostas pedagógicas ao entorno social, cultural, histórico, etc. em que vivem seus estudantes, gerando a aprendizagem significativa a que se referiam mesmo os não-diretivistas. É importante ainda que o professor tenha consciência da realidade “endógena” dos sujeitos, ou seja, ele deve ter consciência dos processos “invisíveis” (mas indiretamente observáveis) que acontecem no pensamento do estudante, e sobre os seus desdobramentos ao longo do desenvolvimento, pois suas propostas pedagógicas também devem respeitar e valorizar essa realidade interna do aluno, para que seja promovido o seu desenvolvimento efetivo.

Pelo que viemos expondo até aqui, fica evidente que o construtivismo se distancia das propostas não-diretivas e inatistas. Contudo, o construtivismo também se distancia do diretivismo ou do empirismo, uma vez que estes negam, como discutimos, as atividades mentais não observáveis de pensamento ou reflexão. Para o behaviorismo o que importa é a ação, de modo que o pensamento, ou a compreensão, segundo as palavras de Skinner (*apud* GLASERSFELD, 2003, p. 178, tradução nossa) são uma “ficção mental, pré-científica”. O construtivismo, pelo contrário, privilegia uma educação voltada para a compreensão, para o desenvolvimento do pensamento crítico, em lugar de focar no treinamento de habilidades (GLASERSFELD, 1989).

Nesse sentido, os pressupostos construtivistas conseguem dialogar, por exemplo, com as proposições artístico-pedagógicas do Teatro Épico de Brecht, que ao longo de 30 anos, organizou uma nova percepção de relacionamento entre a obra e o público, assumindo um Teatro que tornava visível as suas próprias engrenagens, e negava o caráter ilusionista do Teatro dramático. Para Desgranges (2006, p. 41), o “Teatro Épico brechtiano estruturava-se como uma pedagogia do espectador, tendo em vista que este poderia fruir mais prontamente o espetáculo à medida que conhecesse melhor o aparato constituinte de uma encenação”. O foco desse Teatro era a democratização de conhecimentos teatrais, pois na medida em que os espectadores conheciam novas informações, eles ampliavam seu repertório linguístico e estético e, ainda, eram convidados a se posicionarem diante dos acontecimentos apresentados a partir de suas experiências vividas.

O público do Teatro Épico passou a ter sua participação estimulada pelo próprio discurso cênico, pois Brecht intensificou esse diálogo que a cena propõem à plateia. Para Desgranges (2006, p. 45), “a arte teatral deveria despertar sua atividade, proporcionando-lhe conhecimentos advindos da reflexão sobre o que está sendo apresentado em cena. O espectador estaria sendo contraposto à ação e não transportado para dentro dela”. Por exemplo, a dramaturgia no Teatro Épico é essencialmente construída como a narração de um fato já ocorrido com uma terceira pessoa, fortalecendo o distanciamento entre a figura do narrador (e do autor) do mundo representado, assim também como distancia a realidade do espectador das

imagens postas em cena devida a incompatibilidade temporal da estrutura narrativa. Para Desgranges (2006, p. 55), “o palco era oferecido como espaço relevante para o debate das questões que afligiam as nossas sociedades, e os espectadores convidados a participarem efetivamente desses eventos”. O Teatro se tornou um importante espaço de fortalecimento imagético e de influência sociopolítica, sendo assim, um espaço de interação entre as experiências das pessoas, no qual o conhecimento é construído na ação/reflexão, e não na passividade. Logo, como dizíamos, a proposta de Brecht está em sintonia com os pressupostos construtivistas de engajamento e participação ativa dos sujeitos na construção de suas visões de mundo, ou de seu conhecimento.

O construtivismo ainda dialoga, como apontado por Concilio (2009), com o processo colaborativo enquanto processo de construção teatral. Conforme o autor, em uma montagem construída nesses moldes a direção, a dramaturgia, os cenários, etc., possuem uma autoria bem definida, mas são elaborados coletivamente “por meio de debates, construções de consensos ou votações e foram sendo definidos a partir de um processo largamente elaborado junto a todos os integrantes envolvidos no processo” (CONCILIO, 2009, p. 2). Não há, portanto, uma imposição de pontos de vista, de conhecimentos ou de desejos. O que há é uma construção que se dá na interação, como propõe o construtivismo e também a pedagogia de projetos (de inspiração construtivista), que é “uma pedagogia que lança perguntas, ao invés de impor pontos de vista e professar respostas” (ibid), ou seja, uma pedagogia que demanda o envolvimento efetivo dos sujeitos com o processo de construção do conhecimento. Novamente, observamos que o construtivismo se articula com as práticas contemporâneas do Teatro mais fortemente que as demais correntes pedagógicas ou posturas epistemológicas.

■ 494

Últimas considerações

Assim como toda área específica de ensino-aprendizagem, o Teatro possui diversas possibilidades de construção de conhecimento, pautadas em diferentes metodologias. Koudela e Santana (2005, p. 147) nos afirmam que “há várias abordagens metodológicas para o Teatro na educação, que nasceram de forma independente, em contextos culturais e educacionais diversos e em grande parte estranhos uns aos outros”.

Cabe ao professor, diante dessa diversidade de opções de atuação pedagógica, escolher e construir seus caminhos. Em função disso, compreender como pode ocorrer a construção de conhecimentos em sala de aula é essencial para o trabalho do professor de Teatro. Discussões como as apresentadas aqui podem ajudar a pensar e repensar em possibilidades de atuação. A inconsciência sobre essas questões pode interferir negativamente nas suas ações.

Diante dos pressupostos pedagógicos e epistemológicos apresentados, podemos perceber que ao adotar uma postura empirista o professor pode impedir ou retardar a construção de conhecimento teatral, haja vista que esse pressuposto é contrário a diversos posicionamentos do Teatro e da Pedagogia Teatral por menosprezar a subjetividade.

A corrente inatista apresenta algumas relações com o ensino do Teatro pelo

fato de valorizar o papel do aprendiz e colocar suas escolhas em evidência. Por outro lado, a competência pedagógica nessa corrente é desvalorizada, e o professor de Teatro não pode interferir, nem provocar o aprendiz, o que novamente se torna inviável quando se trata da aprendizagem de um conhecimento, como o teatral, que não é “natural”, dado aos sujeitos desde o seu nascimento, mas sim que é fruto de práticas social e historicamente construídas e que precisam se dar a conhecer.

Já a última epistemologia apresentada (construtivista) é, na nossa opinião, a que mais se aproxima de uma relação ideal de ensino-aprendizagem em Teatro, pelo fato de permitir ao educador uma posição interventiva, mas, principalmente, ao educando um aspecto ativo, pautado na ação-reflexão, configurando-se em uma prática que dialoga com os princípios do Teatro e da pedagogia teatral discutidos na atualidade.

REFERÊNCIAS

BECKER, Fernando. **A Epistemologia do Professor**: o cotidiano da escola. 11ed. Petrópolis, Editora Vozes, 2009.

_____. **Modelos Pedagógicos e Modelos Epistemológicos**. Porto Alegre, v. 19 n. 1: p. 89-96, jan. 1994.

CONCILIO, Vicente. Elementos para uma possível relação entre pedagogia do teatro e processos colaborativos de criação teatral. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5, 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2009. p. 1 – 5. Disponível em: <file:///C:/Users/Qbex/Downloads/2645-7580-1-SM.pdf>. Acesso em: 24/07/2019.

DELVAL, Juan. **Crescer e Pensar**: a construção de conhecimento na escola. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia Teatral de Brecht**: o teatro épico. São Paulo: Hucitec, 2005.

_____. **Pedagogia do Teatro**: Provocação e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T.; FUSARI, Maria F. de Resende. **Metodologia do ensino de arte: fundamentos e proposições**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

FRANCO, Sérgio Roberto Kieling. **O Construtivismo e a Educação**. 8 ed. Porto Alegre: Mediação, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GLASERSFELD, Ernest von. Cognition, construction of knowledge, and teaching. **Synthese**, vol. 80, n. 1, p. 121-140, 1989. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF00869951>

_____. **Radical Constructivism**: a way of knowing and learning. London: Routledge Falmer, 2003.

KUSNET, Eugênio. **O Ator e o Método**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

LEFRANÇOIS, Guy R. **Teorias da Aprendizagem**. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

PUPO, Maria Lúcia Barros. Para desembaraçar os fios. **Educação & Realidade**. Rio Grande do Sul, v.30, n.2, p. 217-228, 2005.

RAMALDES, Karine. **Os Jogos Teatrais de Viola Spolin**: uma pedagogia da experiência. Goiânia: Kelps, 2017.

ROGERS, Carl R. **Liberdade para Aprender**. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e Democracia**. Campinas: Autores Associados, 2008.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais para a Sala de Aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Recebido em 14/04/2018 - Aprovado em 23/06/2019

■ 496

Como citar:

Moura, F. da S.; Caragnato, C. (2019). Um diálogo entre epistemologia, educação e pedagogia teatral. *OuvirOUver*, 15(2), 482-496. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-41614>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A Retórica do Gesto de Lavínia em Titus Andronicus

IGOR ALEXANDRE CAPELATTO

■ 498

Igor Alexandre Capelatto é cineasta e pesquisador de Psicanálise e Artes, doutor em Multimeios (UNICAMP), professor convidado da Unicamp (IA e IEL), professor de cinema e dramaturgia pela Extecamp (UNICAMP) e professor dos cursos de Lacan (Cefas e Clínica Capelatto) e de Arteterapia (Cefas). Coordenador do grupo de pesquisa CNPQ pelo IEL (Unicamp) - Linguagem e Cinema: o Gesto em Foco. Também é pesquisador em Shakespeare. Dedicar-se à realização de artigos, produções audiovisuais e outras pesquisas acadêmicas e artísticas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5480879021795878>

■ RESUMO

Considerando gesto uma manifestação cultural de uma atitude ou "ação" no corpo, este trabalho investiga o corpo multifacetado, violentado de Lavinia e como ela se comunica através dos gestos na peça Titus Andronicus de William Shakespeare, uma vez que lhe é arrancada a língua: "Que dor! Esse instrumento delicioso do pensamento dela, que eloquência tão agradável modulava sempre, foi arrancado da gentil gaiola, onde, tal como pássaro melódico, cantava suaves notas e variadas, que as ouças de nós todos deleitavam". Através de Agamben, Benjamin, Flusser entre outros filósofos do gesto, este trabalho investiga o comportamento do gesto que comunica fisicalidade e subjetividade (forma e cultura) e se constitui como discurso em Titus Andronicus. Segundo Galard: o gesto é a poesia do ato.

■ PALAVRAS-CHAVE

Gesto; Shakespeare; Metalinguagem; Simbólico; Corpo

499 ■

■ ABSTRACT

Considering gesture, a cultural manifestation of an attitude or a body "action", this work investigates the multifaceted, violented body of Lavinia and how it communicates through the gestures in the play Titus Andronicus of William Shakespeare, once his language is torn: "What a pain! That delicious instrument of her thought, which such pleasant eloquence always modulated, was plucked from the gentle cage, where, like a melodic bird, she sang soft and varied notes, which the ears of us all delighted" (our translation). Through Agamben, Benjamin, Flusser among other philosophers of the gesture, this work investigates the behavior of the gesture that communicates physicality and subjectivity (form and culture) and constitutes a discourse in Titus Andronicus. According to Galard: the gesture is the poetry of the act.

■ KEYWORDS

Gesture; Shakespeare; Metalanguage; Symbolic; Body

1. O Corpo Multifacetado e o Gesto Destrutivo

Marcus (em Tito Andrônico, ATO II, Cena IV) lamenta:

[...] que impiedosas mãos e bárbaras te mutilaram desse modo e o corpo te deixaram privado dos dois galhos, esses doces ornatos, cuja fronde sombrosa os próprios reis se disputavam, para nela dormir, sem que pudessem jamais a dita obter incalculável de conquistar-te o amor? (SHAKESPEARE [b], s/d, p.57)

É indubitável a inerente substância do discurso verbal em William Shakespeare. A estrutura narrativa engendrada na alocação é aspecto determinante do período elizabethano: as pessoas iam ao teatro para ouvir. Ouvir não somente uma trama sobre personagens nas mais apolíneas e profundas investigações psicológicas das personas mas, narrativas mitológicas e históricas que transbordam em juízos e cuja filosofia constrói pensamentos críticos¹.

Titus Andronicus² ‘não poderia’ esgueirar-se a regra, no entanto confronta-a. Mutilar a norma linguística dramaturgicada da época (c. 1584) criando uma metalinguagem por meio da mutilação de Lavinia³. Se em Shakespeare, a palavra é elemento proeminente e as pessoas iam ao teatro para ouvir uma peça (MARIN, 2011, p.58), como há de ser Lavinia, que no segundo ato (a peça tem cinco atos) é silenciada e desde então não diz uma só palavra?

Este é talvez o gesto mais desafiador de Shakespeare. O gesto mais repugnante da desfloração de Lavinia e, posteriormente, sua morte, não entorpece e dilacera apenas o corpo jovial, não banha de sangue apenas o palco, mas reorganiza um pensamento linguístico analógico, que remete a essas atrocidades na (des) construção dialética do discurso de toda a peça Titus Andronicus. A uma desordem semântica autorizada e fundamental na elaboração de uma reflexão acerca do gesto destrutivo.

¹ Seguindo MARIN (2011, p.58-61), “hoje vamos ao teatro para assistir a uma peça. Especialistas afirmam que, na Inglaterra, durante os períodos elisabetano e jacobino, as pessoas que acorriam ao Globe Theatre – o mais famoso teatro de Shakespeare – lá, iam para ouvir uma peça. A sonoridade e o significado das palavras eram particularmente atraentes para aquelas pessoas que viviam um momento de transição e de questionamento de seus valores enquanto a própria língua inglesa encontrava-se em um período de construção e afirmação”.

² Usarei no corpo do texto a grafia original Titus Andronicus, mas em alguns momentos aparecerá a grafia Tito Andrônico, devido a versão escolhida da tradução em português. Tal qual Demétrius que aparecerá como Demétrio (tradução da peça) e Quiron como Quirão.

³ “Widely accepted as Shakespeare's earliest tragedy, "Titus Andronicus" is the bloody story of a Roman general engaged in terrible revenge with the Queen of the Goths, Tamora. The play begins with Titus returning to Rome after ten years of fighting. He brings with him the defeated Tamora, Queen of the Goths, and her sons. Titus sacrifices one of Tamora's sons to avenge the sons he lost in the war, which begins a cycle of revenge in which Tamora and her lover Aaron the Moor plot and scheme against the remaining children of Titus. This entails especially horrific results for his daughter Lavinia, whose fate is thought to be based on a mythological story in Ovid's "Metamorphoses" about Procne and Philomela. The conclusion is full of further violence and death, with few characters remaining to tell the tragic story of Titus and his children” (sinopse da versão de Titus Andronicus publicada em 2012 pela Neeland Media llc., in: <https://www.livrariacultura.com.br/p/ebooks/artes-e-fotografia/teatro/titus-andronicus-30466924> - acesso em: 06/09/2018).

“Amplamente aceita como a primeira tragédia de Shakespeare, "Titus Andronicus" é a história sangrenta de um general romano que se envolveu em uma terrível vingança com a rainha dos godos, Tamora. A peça começa com Tito retornando a Roma após dez anos de luta. Ele traz consigo o derrotado Tamora, Rainha dos Godos e seus filhos. Tito sacrifica um dos filhos de Tamora para vingar os filhos que ele perdeu na guerra, que começa um ciclo de vingança em que Tamora e seu amante Aaron, o mouro, planejam e tramam contra os filhos remanescentes de Tito. Isso acarreta resultados particularmente terríveis para sua filha Lavinia, cujo destino é baseado em uma história mitológica de "Metamorphoses", de Ovídio, sobre Procne e Philomela. A conclusão permeia mais violência e morte, com poucos personagens restantes para contar a trágica história de Tito e seus filhos”. (tradução nossa).

Segundo Vilém Flusser, “‘destruir’ significa abolir estruturas, isto é, regras que organizam elementos para formarem um todo. Significa desordenar, portanto” (2014, p.112). Conceber o gesto destrutivo como a poesia do ato (GALARD, 2008), é crucial para compreender essa estrutura metalinguística. Shakespeare rompe as estruturas dramáticas da época cujo cunho narrativo era concentrado na palavra e não nas ações, destituindo o discurso verbal de Lavínia, instituindo uma comunicação reservada aos gestos (corporais), portanto, substituindo o ‘ouvir’ pelo ‘ver’.

Pelo fato de em Lavínia ter sido roubada sua capacidade para o discurso verbal, o público também se encontra, naturalmente, mais focado em sua presença física; os espectadores ficam, desse modo, claramente atentos à presença de seu corpo e do que ele procura expressar ou não (REFSKOU, 2014, p.347).

Estes gestos que se esgarçam sem dizer uma só palavra. Este gesto destrutivo que corrompe as normas, regras, desconstruindo a forma da narrativa, confere uma (des) ordem simbólica. O emudecer de Lavínia, ao mesmo tempo, simboliza uma relação de abuso, violação, o papel da mulher na sociedade, consequências de atos de vingança e, uma (pseudo) crítica as instituições (as normas, as regras, a ordem). Uma espécie de rebeldia, talvez? Nada consta em estudos aprofundados sobre Shakespeare que nos revele tal aspiração. Contudo alguns indícios podem ser observados na própria peça quando observamos os gestos comunicativos que tiram o ‘ouvir’ e colocam o ‘ver’ em cena, como por exemplo, no ato IV, cena I, em que Lavínia “escreve na areia, segurando o bastão com a boca e dirigindo-o com os pés” (SHAKESPEARE [b], s/d, p.79).

É necessário pensar com uma outra lógica, uma lógica metalinguística. A referência que remete a violência enquanto narrativa de uma história, é também referência a uma crítica da linguagem (as normas dramáticas). A eloquência verbal é perscrutada ao se tirar a voz e colocar o gesto: o gesto destrutivo não pertence somente de Lavínia, é também o gesto da linguagem: (des) construção da percepção - analogicamente é preciso mutilar o que foi instituído.

Em Shakespeare é contumaz as subcamadas de narrativas e referências, como por exemplo, os acontecimentos históricos (como as guerras e reinados) ou as narrativas fantásticas (tais como os mitos que permeiam nos discursos das personagens como em Hamlet (SHAKESPEARE[a], s/d, p.8), quando Horácio diz: “Ouvir dizer que o galo, trombeta da alvorada, com sua voz aguda, acorda o deus do dia”, referindo-se ao deus do sol, Apolo; ou a introdução de deusa Hécate, no ato V, de Macbeth (SHAKESPEARE[c], s/d, p.85). Titus Andronicus está recheada destas referências. Para compreender o simbólico em Lavínia e por vez a correspondência com a forma do texto dramático, é necessário permear pelas designações apresentadas por Shakespeare, uma vez que as alusões mitológicas não recorrem apenas sobre a personagem (ou personagens) mas sobre a forma de mutilação do discurso verbal, e composição da dialética gestual.

O corpo multifacetado de Lavínia representante dos cortes (o corte da fala, pela língua decepada, o corte da mão que seria entregue ao amante – a simbolização do ato de pedir em casamento) e das eternas feridas (e lágrimas incessantes). É o mito da Hamadriade/Daphne (as ninfas que nascem com as árvores, destinadas

a elas protegerem e que se vingam quando elas são maltratadas) correspondendo a ideia não de Lavinia enquanto a ninfa protetora, mas enquanto a árvore lesada que padece esquecida sobre a floresta (em Titus, é um pântano) e cuja atenção deveria ser redobrada, afinal é nela que estão as marcas que revelam os atos aterradoros acometidos ao longo da peça⁴; o mito de Nióbe (que é privada de estar com seu amante e é ferida por uma flecha cravada em seu peito por Apolo⁵) cujos murmúrios reverberam na fracassada tentativa de Lavinia de tentar dizer os nomes dos dois estupradores, e cujo público esforça-se a escutar (mas que só vai compreender quando acontece o gesto da escrita por meio do bastão segurado pela boca); o mito de Filomena (que é abusada sexualmente por Tereu e para que não diga nada, cortam sua língua) que é o próprio calar, e ainda, o abuso sexual, enquanto crítica a 'cultura' do estupro, ao mesmo tempo crítica ao abuso monárquico/religioso que se impunha na construção cultural, no caso, das dramaturgias (lembrando que as peças inglesas eram escritas para a Corte que mantinha forte acordo com a Igreja).

Neste panorama de analogias, "a linguagem corporal da personagem extrapola os limites do texto" (REFSKOU, 2014, p.352). Shakespeare introduz em Titus Andronicus, descrições de gestos, observa-se pela primeira vez, a aparição de descrições de ações sem o discurso verbal. Não é apenas indicação para os atores, mas são detalhamentos que devem ser interpretados não como um simples movimento no palco, mas como gestos reflexivos: há emoção e ação, enfim, diálogo, a ser expressado pelo corpo. Segundo Galard (2008, p.81-82), o gesto 'basta', sendo capaz de revelar toda uma atitude, é corpo e conceito ao mesmo tempo e exprime sensações verdadeiras (enquanto as palavras podem ludibriar).

Os gestos, que já foram evocados para ilustrar o que chamava então efeito parcimônia, conviriam igualmente como exemplos do símbolo como define a estética romântica: eles se captam num 'relance', 'num só lance' e a percepção instantânea de sua forma liberta a superabundância de seu sentido – de modo que a linguagem cotidiana, incapaz de esgotar essa riqueza, é ademais impotente para restituir o equivalente de um tal contraste. [...] enquanto replicamos as palavras com outras que as prolongam, *devolvemos* um gesto, como se fosse preciso anulá-lo, desfazer-se dele (ibid.).

Ao introduzir o gesto, Shakespeare não somente quebra as normas, no sentido de ingressar o gesto 'visual' no lugar do discurso 'verbal', como incorpora uma nova maneira de se ler e interpretar (encenar) o texto dramaturgo. A magni-

⁴ É possível fazer uma analogia a dramaturgia de Lavinia. No início da peça ela é a singela filha de Titus, que o aguarda voltar da guerra e que, por ser sua única filha, diante dos demais filhos assassinados na guerra, ele jura proteger obstinadamente – e o discurso da peça segue os moldes dramaturgicos elizabethano; quando ela é abusada e tem a língua arrancada, sua voz se cala, e ela passa a dialogar apenas com os gestos – e o discurso verbal é cambiado para um discurso corporal (visual e não mais auditivo); depois ela é esquecida, deixada de canto, enquanto uma árvore que apenas está sobre um jardim, ainda que continue sendo o motim da vingança de Titus; uma árvore contorcida, degradada, mutilada, que no mais, só serve para assombrar; e é retomada no fim, no último ato para ser assassinada numa analogia metalinguística a morte da linguagem convencional e uma subversão desta crítica quando a personagem 'muda' morre e o discurso gestual da peça retoma ao discurso verbal, ainda que os gestos permeiem por entre outras personagens tal qual o desenvolver da cena do banquete, após o falecimento de Lavinia, plenamente concentrara no gestual.

⁵ No ato do ataque cometido por Demétrius e Quiron, o amante de Lavinia, Baussianus é assassinado.

loquência destitui-se da voz, do som, da intensão de cada palavra (e neste caso, Shakespeare trabalha com uma métrica poética – o Pentâmetro Iâmbico⁶) e os atores tem de buscar no corpo a tonicidade. Lavínia “não pode falar ou escrever, portanto, foi aparentemente eliminada por completo de um mundo construído por textos e textualidade” (REFSKOU, 2014, p.355).

Essa área da linguagem, como argumento, é encontrada na presença física do ator. Lavínia aqui incorpora o significado não verbal, o qual, [...] é muito difícil de se compreender e de se descrever, mas que não deve ser subestimado, especialmente não em um texto dramático. Ao mostrar ter consciência do significado não verbal de Lavínia e de seu potencial para desafiar o significado verbal do texto enunciado por seus dois agressores, Shakespeare transforma a palavra ‘scrawl’⁷ em algo que podemos chamar de um gesto textual extremamente complexo. O autor permite à palavra que aponte em direção a algo fora de sua própria construção verbal e que somente pode ser sentido a partir da incorporação efetuada pelo autor do discurso não verbal, nesse caso o ator que atua como Lavínia (ibid., p.356-357)

503 ■

Conforme aponta Refskou (ibid.) “essa área da linguagem [...] é muito difícil de compreender”; difícil, talvez, pois, gestos são subjetivos. Os gestos são atitudes representadas pelo corpo, através do corpo, mas envolvem um processo de interpretação, que sempre é pessoal. Segundo Sartre (2015), podemos asseverar que subjetividade é a energia do artista, sua criatividade, sua emoção, suas sensações e, eu diria, também seu ‘abstracionismo’ cultural; subjetividade é o modo de codificar fenômenos unicamente através da percepção do indivíduo. Mas o gesto é essencial: Lavínia é gestual. Titus direciona uma possível interpretação dos gestos, no entanto, reforça essa subjetividade ao dizer “compreendo os gestos dela” (SHAKESPEARE [b], s/d, p.65) – ‘eu compreendo’, uma conjugação em primeira pessoa, portanto pessoal, e não coletiva, uma significação particular.

⁶ O Pentâmetro Iâmbico é uma métrica poética a qual William Shakespeare aplicou em seus sonetos e peças – o ritmo é criado através do uso da tonicidade, alternando entre as sílabas tônicas e não-tônicas, são fechados versos de cinco “pés” (grupos de sílabas).

⁷ A frase original dita por Demétrius é: “See how with signs and tokens she can scrawl” (Shakespeare apud Refskou 355). Scrawl, na tradução de Garcia (Tito Andrônico 56), “garatujar”. Garatujar pode ser compreendido como escrita indecifrável. Tendo em algumas traduções a palavra ‘risco tortuoso’ ou ‘rabisco’. “Para Demétrius, os sinais de Lavínia representam uma espécie de texto grotesco e incompreensível; os gestos desta personagem são comparados a um ato de escrita confuso e fracassado [...] A afinidade homofônica de ‘scrawl’ com ‘crawl’ também parece dar suporte a essa hipótese” (REFSKOU, 2014, p. 356).

* Crawl pode ser traduzido como ‘rastejar’, desta forma criando uma analogia por meio destas duas palavras homônimas homófonas: a escrita rabiscada, arrastada, grotesca com o rastejar de Lavínia. Lavínia não teve as pernas dilaceradas, o que lhe foi arrancada foram as mãos e língua, mas ela se arrasta, talvez pela dor, talvez por ter sido ‘transformada’ numa ‘árvore’, talvez por, em um processo metalinguístico, seu discurso verbal não prosseguir claro e metrificado como deveria ser, mas rastejado (arrastado), apenas em grunhidos indecifráveis – e, por não ter as mãos e, assim, sua caligrafia também se arrastar, ela se tornar algo apavorante, amedrontante, arrepiante: outra tradução (sentido) aplicada a palavra ‘crawl’. O neto de Titus, no ato IV, cena I, diz que tem estranhamento (ou medo, conforme tradução; ou ainda não pode “saber o que ela quer”) e Marco (seu tio-avô) responde: “Pára, Lúcio; não tenhas medo dela” (Tito Andrônico 76); o que reforça o sentido de amedrontar da palavra “crawl”; ao mesmo tempo que corrobora com a palavra “scrawl”, uma vez que os rabiscos de Lavínia são ‘indecifráveis’ e, portanto, não dá para “saber o que ela quer” (ibid.).

Tito - Olha Marco, compreendo os gestos dela. Se tivesse língua, ora diria ao mano o que eu te disse: que não pode ser-lhe de utilidade o lenço dele para enxugar-lhe as faces, por achar-se tão embebido de piedosas lágrimas. Que harmonia! Tão longe do sorriso quanto do limbo dista o paraíso” (ibid.)

Ainda que uma outra personagem, no caso Titus, venha a ilustrar verbalmente a cena gestual de Lavínia, esse reforço sendo subjetivo, essa é somente uma das possíveis atribuições de significados, compreendendo que o público desenvolverá (cada pessoa da plateia) outros significados: e o gesto é a ponte desta comunicação. O reforço ao gesto compreende-se com quando, Demétrius (ato II, cena IV) “conduzindo Lavínia, violada, com as mãos e a língua decepadas” (SHAKESPEARE [b], s/d, p.56), diz ao seu irmão Quiron: “Vê como [Lavínia] pode garatujar só com sinais e gestos” (ibid.).

2. A Retórica da Personificação e o Gesto Metafórico

O gesto mais preciso destas analogias e reflexões é, senão, o gesto da metamorfose (que engloba, por vez, o gesto da mutilação). Esta correlação da mutilação de Lavínia com a mutilação da comunicação verbal em Titus Andronicus, por meio do gesto destrutivo, é fundamentada pelas significações atribuídas pela narrativa de mitológica de "Metamorphoses", de Ovídio, sobre Procne e Filomena⁸. Além da camada da própria personagem - Lavínia sendo deixada no pântano – Shakespeare coloca as palavras de Marco referindo ao mito de Filomena. O que há de meritório no gesto da metamorfose? Outra vez encontramos essa analogia metalinguística permeando a peça shakespeariana: a própria dramaturgia que se metamorfoseia constantemente de oral para gestual e de gestual para oral. A metamorfose de Lavínia (tal qual do texto e da textualidade) como similitude de uma personificação (ou várias personificações: Filomena, Hamadriade, Dafne). Sendo personificação, o ato de um indivíduo representar, simbolizar ou fazer lembrar alguma coisa abstrata, e sendo, por meio da metáfora que a coisa é representada, é importante fazer uma apóstrofe acerca do sentido de transferência (neste caso, aplicado) uma vez que “[metáfora, do grego metaphora] significa ‘transferência’ [e] metaphora deriva de metapherein, palavra que significa ‘trocar de lugar’” (in: Origem da Palavra s/n⁹). Transferência é o processo em que o sujeito projeta no objeto¹⁰ uma carência, para superar o desejo, ou seja, o simbólico de uma falta (LACAN, 1995, p, 9). Por exemplo, temos a falta das mãos e da língua de Lavínia: as mãos projetadas no bastão e a língua, na comunicação pelo gesto (corroborado pelo discurso verbal de Titus, Marco, Demétrius e Quiron).

⁸ O reinado de Lábdaco foi marcada por uma guerra sangrenta contra o rei de Atenas, o célebre Pandíon I, pai de Procne e Filomena, em cujo governo Dionísio e Deméter tiveram permissão pra ingressar “miticamente” na Ática. Na luta contra os Lábdaco, por uma questão de fronteiras, Pandíon, com o precioso auxílio do rei da Trácia, Tereu obteve por esposa a filha do rei de Tebas, Prócne [...] Consoante com sua tradição conservada por Apolodoro, Lábdaco foi, como Penteu, despedaçado pela Bacantes, por se ter também oposto à introdução do culto de Dionísio em Tebas (BRANDÃO, 1995, p. 39).

⁹ In: <http://origemdapalavra.com.br/> - acessado em 04/09/2018

¹⁰ Ou numa atitude.

O nosso psiquismo só poderia ser descrito por meio de analogia e comparações, embora sujeitas a contínuas mudanças e substituições porque nenhuma delas seria suficiente para dar conta das peculiaridades do seu objeto (FREUD [apud CARONE] apud IMANISHI, 2008, p.8)

Sendo a metáfora “o elemento produtor de sentido” e “o que permite o surgimento do novo sentido” (LACAN, 1995, p. 258), seria a metáfora de Lavínia o elemento linguístico que permite a compreensão deste novo sentido, a comunicação gestual. Mas como salienta Freud (ibid.), não são a atitude ou o objeto representante suficientes de tal representação, ou “substituição”. O gesto metafórico, por assim dizer, é o gesto de uma tentativa, tal qual a tentativa de Lavínia em se expressar, eis a tentativa shakespeariana de, por meio das metáforas mitológicas, explicar a secção da oralidade: personifica personagens de outros autores (Ovídio, por exemplo) como se recorresse a precedentes em averiguação de sua insolência. Se em “*Metamorphoses*”, de Ovídio (8 d.C.)¹¹, ainda que seja uma obra literária e não dramática, Filomena é uma personagem privada do discurso verbal, poderia também Lavínia encontrar-se nesta mesma condição textual.

Se gesto é, segundo Agamben (2015, p.24) “sempre gesto de não se entender na linguagem”, são os gestos de Lavínia, gestos de corromper a própria linguagem, esse antagonismo entre a alocação e o contexto: a exiguidade do discurso verbal em relação ao discurso gestual da personagem mutilada. Lavínia é a representatividade do paradoxo, um paradoxo que surge no encontro entre o simbólico metafórico e o desejo: eis que o gesto metafórico recorre a essa paradoxal analogia, como um mecanismo linguístico de reflexão sobre o não uso do discurso verbal. Lucius (irmão de Lavínia, no ATO III, Cena I) ao deparar com a irmã sem a língua, persiste: “Dize, gentil irmã: quem lhe fez isso?” (SHAKESPEARE [b], s/d, p.62). O que permeia nessa metáfora é essa transferência, pelo desejo, que permeiam no campo metalinguístico entre a linguagem em si e o corpo, na construção dos gestos – pois a comunicação, na peça, transpassa o discurso do texto e textualidade - do discurso verbal para o discurso interpretativo corporal (e, portanto, cultural).

505 ■

3. Analogias entre Gesto e Corpo

Se depende de um corpo para ser comunicado, é permitido assim dizer que sendo gesto, corpo se expressando, e sendo gesto, fundamento análogo de cultura, gesto é a cultura se expressando através do corpo. Cultura, podemos compreender “como dispositivo graças ao qual as informações adquiridas são armazenadas para que possam ser acessadas” (FLUSSER, 2014, p.45) e, segundo autor, como o modo como cada sujeito observa, codifica e relaciona-se com os signos. O gesto uma

¹¹ Trecho de Ovídio referente a Filomena, citado em Titus Andrônicus pela personagem Marcus: “Fair Philomela, why she but lost her tongue, and in a tedious sampler sewed her mind; But, lovely niece, that mean is cut from thee. A craftier Tereus, cousin, hast thou met, and he hath cut those pretty fingers off that could have better sewed than Philomel” (Act 2, Scene IV, in: <https://www.folgerdigitaltexts.org/download/pdf/Tit.pdf>, p.87. – “Doce Filomena, que perdeu a língua, num tedioso modo, bordou sua mente; mas, adorável sobrinha, ficaste privada deste meio. Tereus, inteligente, que você conheceu, e ele cortou-te os dedos delicados que sabiam bordar melhor que Filomena” (tradução nossa).

vez que é expresso por meio do corpo¹², é afirmativo dizer que por meio do corpo os códigos culturais se manifestam. Não renegando o discurso verbal como difusor da cultura, mas compreendendo que o discurso verbal é arremedo de signos e que o discurso gestual é representação (direta) dos signos (aquela ideia de que a palavra pode ludibriar). Segundo Pittergen e Smith (apud ECO, 2013, p.143), “gestos e movimentos do corpo não são natureza humana instintiva, mas sistemas de comportamento suscetíveis de serem aprendidos, que diferem acidentalmente de cultura para cultura”, ou seja, “a cultura, enquanto natureza do homem, é o campo da liberdade” (FLUSSER, 2014, p.74).

O que intercorre por meio das descrições gestuais no texto de Titus Andronicus é essa liberdade (subjetividade) gestual: uma vez que o texto não é ‘dito’ (e não é verbalizado seguindo métrica do pentâmetro iâmbico) por meio das palavras, mas sim pelo corpo, e sendo corpo um ‘objeto’ cultural (cada sujeito tem uma fisiologia, uma postura, um modo corporal apreendido), cada ator (atriz) irá interpretar essas descrições de uma maneira distinta (mesmo as rubricas textuais não são capazes de indicar o gesto em si, a ação por mais que esteja presente no texto irá refletir o corpo do ator). Segundo Benjamin (2012), o gesto é relativamente pouco falsificável. O que se exprime pelo corpo informa, revela. São signos que afirmam. Benjamin diz que o homem é passível de mentir pelas palavras, mas é desmentido pelo gesto. Gestos dizem verdades, é através deles que observamos se a pessoa está ou não fingindo aquilo que exprime por meio das palavras. A personagem, segundo Azevedo (2008, p.183-184), “terá de invadir a soma do ator”. O ator incorpora a personagem (ou ainda, numa retórica gestual metalinguística, pode-se dizer que a personagem incorpora o ator) e, ainda que essa personagem possa falsear, enganar, nas suas palavras, o gesto não deixa que personagem/ator iluda. O gesto revela tanto ator quanto personagem. Neste panorama da metalinguagem (e, portanto, das simbolizações), torna-se o corpo referencial de analogia: como enunciado anteriormente, a palavra substituída pelo gesto.

Segundo Peres (2015, p. 215-216), “o gesto seria um ponto de *intercessão* entre a linguagem e a sensação: assim como a nuvem, uma forma transitória da intensidade do corpo. Tal provisoriidade nos impede de detectar onde começa e onde termina um movimento”. O texto e a textualidade se ‘tornam’ o corpo. O corpo de Lavínia: seus gestos, tornam-se o texto, a métrica, a comunicação em si. Então, toda metáfora (o gesto metafórico, as personificações) presente em Lavínia é metáfora metalinguística do texto (peça) em si. Podemos assim compreender que Titus Andronicus é uma peça ‘rebelde’ de William Shakespeare que rompe as normas e desenvolve um novo modo de produzir sentidos, de ‘assistir’ peças teatrais (em relação ao período elizabetano) e de escrever textos dramaturgicos, por meio dos gestos (de onde vemos, por exemplo, surgir o teatro físico), das descrições visuais, do corpo da personagem. “É no gesto que a produção de sentidos se organiza” (GODARD, 2002, p.143).

¹² Um gesto, além disso, pode estar associado a outro gesto, criando hibridismos gestuais: tanto gestos múltiplos num mesmo corpo como corpos que se fundem (interagem). E, ainda, pode estar pluralizado em mais de um corpo: gestos de representação coletiva (como um símbolo corporal de uma manifestação) ou gesto que comunica por intercessão de dois ou mais corpos: a fusão árvore-mulher: natureza-corpo humano.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: FREITAS, R., GARCIA, D. e IANNINI, G.. **Artefilosofia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BRANDÃO, Junito S. **Mitologia Grega**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.
- ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 2008.
- GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. Tradução de SOTER, Sílvia. In: PEREIRA, Roberto; (orgs). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.
- IMANISHI, Helena Amstalden. A metáfora na teoria lacaniana: o estádio do espelho. **Boletim de Psicologia**, v. 58, n. 129, p. 133-145, 2008
- LACAN, Jacques. **O seminário livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. **O Seminário livro 4: A relação de objeto**. Rio de Janeiro: Zahar. 1995.
- MARIN, Ronaldo. Shakespeare é inevitável. São Paulo: **Revista SOBE?**, 1ª. Edição, 2011, p.58-61.
- PERES, Francine S. **Cartografias do corpo-Gesto & Clínica do Afeto**. Rio de Janeiro: Editora Puc, 2015.
- REFISKOU, Anne S. H. “Thou Map of Woe that thus dost talk in Signs”: Lendo (com) o Corpo do Ator em Titus Andronicus. In: **Shakespeare 450 anos**, Closel, Regis A. B. e Marin, Ronaldo (org.), São João da Boa Vista: Instituto Shakespeare do Brasil, 2014, pp. 345-366.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é subjetividade?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SHAKESPEARE, William.[a] **Hamlet**. Trad. de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM Pocket, 1997.
- SHAKESPEARE, William.[b] **Tito Andrônico**, ed. Ridendo Castigat Mores. Trad. Garcia, Néelson Garcia. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/andronico.pdf>> Acesso em: 04/09/2018

SHAKESPEARE, William. [c] **Macbeth**, ed. Ridendo Castigat Mores. Trad. Garcia, Néelson Garcia. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/andronico.pdf>> Acesso em: 04/09/2018.

Recebido em 13/09/2018 - Aprovado em 30/08/2019

Como citar:

Capelatto, I. A. (2019). A Retórica do Gesto de Lavinia em Titus Andronicus. *OuvirOUver*, 15(2), 498-508. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-44591>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O ato de “perseguir” na arte contemporânea

BRUNO GOMES DE ALMEIDA

■ 510

Bruno Gomes de Almeida possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, é mestre e doutor em Arte e Cultura contemporânea pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2014). Trabalha como professor e artista, tendo já realizado trabalhos artísticos em países como Portugal, Chile e Argentina. Desenvolve pesquisas sobre práticas artísticas coletivas, didática e aprendizagem, inovação na educação e modelos educacionais alternativos. É autor do livro “Rastros de subjetividade na arte contemporânea brasileira”; e já foi premiado pelo programa “8º Rede Nacional Artes Visuais Funarte”.

FILIAÇÃO INSTITUCIONAL: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 510-524 jul. | dez. 2019

■ RESUMO

O caráter coletivo e vivencial de certa vertente da produção de arte contemporânea traz à tona estratégias artísticas das mais variadas. A tentativa de promover diferentes tipos de grupalidade pode ser pensada como indício de um desejo genuíno de estar junto. Desta forma, o presente texto, como parte de um estudo mais amplo acerca das formas de estar-junto da arte contemporânea, pretende se debruçar sobre uma forma específica que se evidencia em vários trabalhos artísticos. É o estar-junto do “perseguir”. O propósito é aprofundar um olhar a respeito dessa estratégia de estar-junto, identificando toda a potência por trás da ação de perseguir. Para isso, foram analisados trabalhos específicos de Francis Alys, Vito Acconci, Sophie Calle e Marina Abramovic.

■ PALAVRAS-CHAVE

Estar-junto; arte contemporânea; perseguir

■ ABSTRACT

The collective and experiential aspects of certain contemporary art production bring into focus many different artistic strategies. The attempt to promote different kinds of collectivity can be thought as a sign of a genuine desire of being together. Thus, the present text, as part of a broader study of the “being together” forms in contemporary art, intends to focus on a specific form present in several works of art. The act of pursuing. The purpose is to pay attention to works of art that explore the “pursuing” as a device for the “being together” forms. In this regard, were analysed specific works by artists like Francis Alys, Vito Acconci, Sophie Calle and Marina Abramovic.

■ KEYWORDS

Being together; contemporary art; the pursuing

Introdução

Para os que pensam que a arte é capaz de reconectar os lugares e as instâncias subjetivas da vida, sua tarefa deve fazer parte do propósito de tentar recompor um domínio inescapável para qualquer um: o universo das relações humanas.

Nas últimas décadas, uma vertente da produção artística decidiu desenvolver e aprofundar estratégias artísticas com o intuito de forjar grupalidades. Tendência que atravessa as vanguardas históricas, a performance, a arte pública, a arte participativa, os coletivos, os grupos de discussão e criação coletiva, assim como, as práticas colaborativas e comunitárias, e também as de inclinação etnográfica. Essa forma de fazer arte, embora diversa em termos de repertórios e interesses, traz à tona a ideia de que uma de suas maiores ambições é explorar a relação entre o singular e o múltiplo. A necessidade de juntar, reunir, tocar, associar, aproximar, amontoar e aglomerar pessoas é estratégia de processos artísticos pautados pelo desejo em fazer da arte um mecanismo para a produção de mobilidades. Uma mistura de impermanência com variabilidade, disposta a dar conta de um mundo que cada vez mais se descobre vasto e multifacetado. Um mundo presente em todos os lugares, que faz morada tanto nos espaços geográficos, quanto nos afetivos.

Desta forma, é possível identificar uma necessidade coletiva cada vez mais latente: o desejo de estar junto. E a arte acaba se incumbindo de uma tarefa nobre, tornando-se um instrumento capaz de oferecer uma depuração minuciosa sobre os processos de construção de proximidades da vida de cada um.

Essa reflexão trouxe à tona um interesse particular em pensar com mais atenção a respeito das mais diversas formas de estar-junto da arte contemporânea. E como parte de uma pesquisa maior, este texto se debruça sobre uma forma de estar-junto bastante peculiar e indetectável em algumas propostas artísticas: o ato de perseguir.

O ato de perseguir

O caminho sempre pode desvelar mais do que o próprio destino em si insinua. Um cortejo marcado, muitas vezes, pela certeza inevitável da necessária conclusão de seu percurso. Mesmo que esse percurso nos defronte com um caminhar que pode revelar ora novos cenários externos, ora descobrimentos internos implacáveis. Resultado de uma arte que secciona o mundo. Que se insinua no que os nossos pés melhor podem fazer: andar. Andar enquanto manobra de um ser que quer por vezes instituir a errância como a verdadeira sina do ser, mais do que uma ventura esporádica. Que se predispõe a incorporar uma errância obstinada, inequívoca, a todo momento direcionada a seu alvo, ou a seus possíveis alvos.

O “andar” que se pretende perseguidor concentra suas forças no encaicho de uma referência, na maioria das vezes, descobrindo que o desígnio de sua ação é mais constituir-se um ser multidirecional do que um ser reto e obstinado em seu destino final. O esforço de se manter sempre ao alcance, mensurando distância e disfarce, é parte integrante dessa empreitada.

Mas há de se reconhecer que o “andar” perseguidor pode também se dar em um esforço de certezas, sem o artifício da dissimulação de sua presença. Isso

ocorre quando sua tarefa é mais ambiciosa. Perseguir não para seguir os passos de outrem, mas sim, para reincorporar o mundo, seus caminhos esquecidos e suspeitos, quase sempre encobertos por camadas de sentidos, de conflitos, de incompreensões.

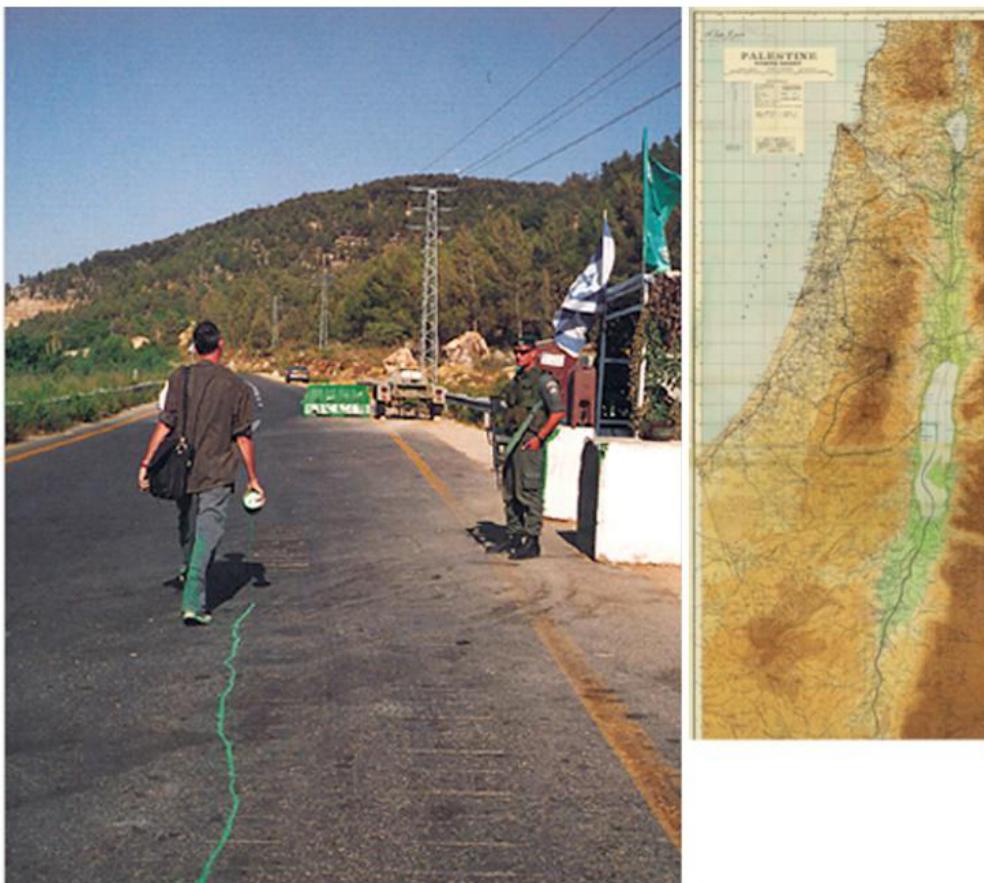


Figura 1. Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004. Fotografia do autor.

Se a perseguição pressupõe algo ou alguém a ser perseguido, a ausência de um alvo norteador certamente a descaracterizaria, tornando-se uma mera travessia. Mas, e se o alvo for imaterial, for um desejo difuso?

A obstinada *The Green Line* de Francis Alÿs ilustra bem uma possível perseguição de ordem menos literal. Sua insistência em percorrer uma zona fronteira de muitos conflitos históricos, materializando com tinta no asfalto a “Linha Verde” demarcada no mapa que ilustrou a negociação do armistício entre Israel e Jordânia depois da Guerra árabe-israelense de 1948, também pode ser pensada enquanto indício de certa perseguição. Imerso em uma zona historicamente conflituosa, seu gesto incansável, depois de 24km e 58 litros de tinta verde, foi perseverante no ato de reivindicar, mesmo que simbolicamente, a presença de um lugar emblema de uma tentativa de conciliação, por mais vertiginosa que tenha se dado. Perseguir uma linha imaginária que por um tempo foi uma linha de mediação de conflitos. Um “perseguir” que se confunde com um “rememorar”, cheio de invisibilidades, mas

sugestivo em tempos de guerra, apesar de seu posterior descarte. Seu objetivo foi perseguir uma possibilidade que, outrora, simbolizou um lampejo de certa prudência e diálogo entre povos opostos pelo ódio e pela guerra. Um trabalho cheio de resquícios, uma caminhada que simboliza menos uma tentativa de reativação, e mais um “recordar” de uma zona de interseções e disputas, uma zona que oscilou entre a propriedade e a impropriedade alimentadas pelo desejo de domínio, poder e destruição do outro.

Perseguir é uma tentativa de estar junto. Na arte contemporânea, de variadas derivas e peregrinações, o minucioso ato de seguir um alvo também pode caracterizar um esforço de troca, de se estabelecer algum tipo de vínculo afetivo. A “Linha verde” de Alys sugere uma perseguição mais simbólica do que literal, mas que não deixa de insinuar um componente coletivo, importante em outros tempos, capaz de elevar o seu significado para o plano do comum, mesmo que tenha se revelado pouco eficaz ao longo dos anos. Persegue um desejo que no passado ambicionou fundar um espaço que fosse símbolo de uma luta. A luta pela aspiração de não precisar mais lutar, abdicar do artifício humano mais primitivo e brutal, em prol de certo grau de entendimento mútuo que nada mais essencial sugeriria do que, em vez do aniquilamento, o reconhecimento do outro e sua legitimidade.

Há artistas que lançaram mão dessa estratégia de ação com propósitos mais objetivos, como estar no enalço de alguém literalmente. Coisa que nos revela certa insistência no deslocamento enquanto norte de atuação, uma forma de reivindicar algo de potente nos caminhos.

É o caso de *Following piece*, de Vito Acconci. Nessa experiência de 1969, parte da mostra *Street Works IV*, realizada na cidade de New York, o artista norte-americano perfaz os trajetos daqueles que escolhe como alvo. Entre 3 e 25 de outubro, Acconci decidiu seguir pessoas aleatórias pelas ruas da cidade, registrando suas perseguições, sem pedir permissão para os transeuntes escolhidos, apropriando-se de seus caminhos cotidianos mais habituais. Trilhas muitas vezes despercebidas, mas não menos ricas em sentido. Andanças que variavam entre três e cinco minutos apenas; que eram interrompidas quando alguém entrava em um carro, taxi ou ingressava em algum espaço privado; ou mesmo que duravam horas, quando a pessoa ia a algum cinema ou restaurante sob a companhia/vigilância do artista.

Seu andar perseguidor deixa de estar a serviço de um objetivo final, o que importa é o seu transcurso. Acconci encarna um *flâneur* contemporâneo, menos contemplador, mais obstinado. Mesmo que sua obstinação se encerre quando sua “presa” alcança seu destino final, ou mesmo, diante do primeiro sinal de suspeita de alguém em seu enalço. Ele diz ser uma experiência de perda de controle, ou melhor, afirma que adiciona a si o controle de outra pessoa, mesmo que ela não saiba a tarefa à qual foi incumbida.

Certamente, em *Following piece*, o que mais se destaca é menos o resultado das ações, e mais a constante busca por linhas de fuga que a todo o momento podem surgir em nossos caminhos. No caso de Acconci, elas se manifestavam a partir dos encontros casuais ocorridos continuamente pelas ruas das grandes metrópoles do mundo, como no caso de New York. Sobretudo, encontros pouco dotados de convenções, um simples “passar por” elevado ao status de “encontro”. Nada de exagero, mas sim, efeito de uma sensibilidade aguçada. Passível ao efeito

de olhares, posturas, feições, gestos, vozes, sons, odores, etc. A atenção para com as contínuas ofertas de caminhos que surgem quando nos atentamos para os outros. Outros que também podem nos compor, que aparecem como índices de novas linhas traçadas no tempo e no espaço. Linhas como vetores para novas sensibilidades. Cada um em seu trajeto, e cada trajeto com seus sentidos. Sentimentos, estados de espírito, um olhar que se atenta para um alvo vertiginoso, um local que induz passos menos apressados, que institui novos ânimos, prazeres ou angústias. Gestos carregados que transbordam aquilo que guardamos com dificuldade dentro da gente, mas que muitas vezes se torna impossível de evitar sua transmutação em fisionomia, movimento e gestualidade. Cada possibilidade de caminhos, cada “outro” capaz de instituir novos caminhos. A fuga como possibilidade e parceria, mesmo que não autorizada.



515 ■

Figura 2. Vito Acconci, *Following Piece*, between October 3 and 25, 1969. Fonte: acervo do artista.

É um tipo de experiência artística que potencializa o alcance de atuação do artista contemporâneo. Um artista cada vez mais “agenciador de sentidos”, que subverte a lógica semântica habitual do mundo das artes, que investiga o mundo a

partir de si mesmo, de seu próprio corpo.

Esse interesse pelos corpos alheios reafirma uma arte que firma suas bases em um território amplo e diversificado. Lugar de abertura e exploração de novas subjetividades, em que corpos nunca são apenas corpos, mas sim, agrupamentos de afetos e maneiras de ser.

Ao longo de meses segui estranhos na rua. Pelo prazer de segui-los, não porque me interessassem particularmente. Fotografava-os sem que soubessem, anotava seus movimentos e, finalmente, os perdia de vista e os esquecia. No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, segui um homem de quem perdi o rastro em poucos minutos, no meio da multidão. Aquela mesma noite, por coincidência, ele foi-me apresentado numa inauguração. Durante a nossa conversa, me disse que estava planejando uma viagem a Veneza. (CALLE, 2010, P164)

Assim, Sophie Calle relata parte de seu trabalho *Suite vénitienne*, realizado em Paris e Veneza em 1980. A escolha por estranhos nas ruas de Paris não evidencia nenhum propósito claro, além do simples fato de segui-los. A artista francesa demonstra uma determinação muito maior do que Acconci e Alÿs. Não basta seguir, é preciso também registrar de maneira sistemática a vertiginosa presença dos estranhos de quem se “apropriava” nas ruas de Paris.

Sophie Calle lança mão da perseguição a transeuntes como forma de investir em novas conexões com a realidade. A apropriação dos “fragmentos existenciais” das pessoas desconhecidas com quem cismava ilustra seu propósito de adentrar, mesmo que rápido, as realidades pessoais dos outros. O exercício de Sophie Calle, pautado em objetivos táticos e estratégicos mais determinados, acaba por instituir uma subjetividade autofundadora. Posto que, ela mesma inventa suas coordenadas de maneira transversal e multidirecional, forjando encontros com os outros, ainda que de maneira unilateral, embora não menos aguçados.

O enredo singular de *Suite Vénitienne* se deve ao fato de ter ocorrido uma repentina mudança de planos nos propósitos da artista durante a experiência de seguir e registrar os passos de pessoas aleatórias pelas ruas de Paris. Uma das pessoas “capturadas” pela artista e logo desaparecida na multidão cotidiana das ruas da capital francesa foi apresentada a ela no mesmo dia à noite durante um vernissage. O encontro inusitado a propiciou uma informação interessante: ele estava com uma viagem marcada para Veneza. Fato que ajudou a promover a primeira viagem de Sophie à cidade italiana. Uma oportunidade de continuar sua experiência de estar no encalço de desconhecidos, mesmo que dessa vez, conhecendo melhor seu alvo e sua destinação.

Sophie Calle registra em livro todos os momentos dessa vivência singular, que se iniciou em Paris e terminou na “Cidade das águas”. Uma espécie de cartografia dos encontros, que se origina a reboque de seu desígnio maior, reencontrar o desconhecido “Henri B”. Assim ela o denominava.

Entre os dias 11 e 18 de Fevereiro de 1980, ela empreende uma busca incansável por rastros e pistas que pudessem a oferecer certezas acerca da presença de Henri B. na cidade italiana. Entre andanças por becos e praças, conversas com

conhecidos e desconhecidos, e buscas por hotéis e restaurantes, Sophie enfim re-encontra seu alvo. Dessa vez, de braço dado com uma mulher, peregrina pelas ruas de Veneza, desde a Rua del Thaghetto até a Ponte de la Madonnetta. Percurso seguido à risca pela artista, que não apenas mapeia cada rua, beco, praça e ponte, por onde o casal passa, como também tira fotos de todos os passos dos desconhecidos.

A experiência de Sophie evidencia algumas coisas. O simples ato de empreender uma perseguição, de simples não tem nada. Seguir uma marcha já em movimento, com destino próprio, mesmo que desconhecido, pode se revelar uma grande complexidade. Em seu livro de registro fica evidente a dimensão que aquele simples ato desprezioso iniciado em Paris tomou a partir do momento em que ela decide rumar para o mesmo destino de Henri B.. Algo que claramente demonstra o quanto estar no percalço dele, sabendo seus rumos e direções, torna-se um mero detalhe perto de todo o empreendimento afetivo que foi se revelando aos poucos durante a aventura veneziana. O tanto de pessoas e situações vivenciadas por Sophie durante a empreitada.

A aventura, inevitavelmente, ocasionou uma reconstituição dos espaços afetivos da cidade, mesmo que para Sophie fossem “encontros inaugurais” com a “Cidade das águas”. O propósito de perseguir Henri B. se desvanece perante a empreitada, que também traz novas linhas afetivas para os espaços circundantes, certamente marcados pela exacerbação e banalização dos circuitos turísticos. Dificultando uma experiência mais diversa e ampla no espaço público, nos ritos casuais cotidianos. Um inevitável atrofiamento da sensibilidade. Assim, *Suite Vénitienne* lança luz para certas venturas despercebidas que permeiam o viver das grandes cidades. Cria-se uma experiência fora dos eixos e das possibilidades dadas.

517 ■



Figura 3. Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980. Fonte: acervo da artista.

O trato com o desconhecido, tão presente nas obras da artista francesa, como por exemplo, nos casos de *La filature* e *Cuide de você*, é uma estratégia de ação artística que procura estabelecer novos laços com os outros. Relações que se enunciam através de encontros fortuitos, anonimatos e eventualidades. A perseguição se torna índice de um propósito de troca e compartilhamento com o ocasional e contingente. Na experiência veneziana, Sophie se apropria da perseguição como uma tática para projetar-se nos entornos, que nunca são isentos. São entornos dotados de sentidos, compostos pelo transcurso de passos, de caminhos que são traçados nos espaços. Ela adentra temporalidades distintas, e sua atuação faz com que o seu ser seja depositário de uma variedade de tramas e enredos compostos por outras pessoas.

Mas de onde vem esse desejo de perseguir o desconhecido? De se projetar num horizonte de completo desconhecimento? Tal pergunta serve de norte para os trabalhos dos artistas citados. O que significa essa ambição por um nomadismo que se projeta e se ampara nos nomadismos dos outros?

O que se insinua é um processo de descoberta, um território desconhecido. A perseguição desses artistas atesta um desejo difuso e interessado em estabelecer algum tipo de encontro e interlocução com o que é passageiro. Tentar estar junto dessa efemeridade do mundo cotidiano é um processo árduo, requer cautela e concentração. A distância não é um intervalo a ser superado, mas sim, parte dos entornos desse outro que se quer acessar por vias alternativas e manobras pouco usuais. O distanciamento é necessário para um melhor reconhecimento dos caminhos trilhados e das diretrizes de movimento.

Estar no encalço de alguém possibilita uma visão parcial de seu alvo, quando muito, de suas costas e vertiginosos movimentos laterais. É acima de tudo, lidar com a retaguarda. É captar as fisionomias e feições, as alegrias e dores que podem compor aquele sujeito percebido por um ângulo obtuso. No entanto, tal peculiaridade atesta um anseio pela incongruência, pela inteligibilidade imprecisa, que são partes do processo de tentar antever o desconhecido, oscilando entre a certeza e a dúvida, a surpresa e a previsibilidade. A hesitação é parte integrante dessa estratégia de ação, afinal, a indecisão das escolhas fortuitas dos perseguidos é o que traz desafio ao artista.

O certo é a garantia de estar adentrando uma atmosfera afetiva particular, pois a perseguição minuciosa implica em uma intromissão discreta na vida do outro. Discreta em razão do anonimato, que foi o caso dos trabalhos citados. No entanto, é uma experiência de tamanha abertura ao fora, num jogo de proximidades e distâncias, que faz com que o perseguidor reincorpore o mundo apelando à existência do outro, em um jogo multidirecional e transversal.

A perseguição promove uma intervenção nos seus circuitos de sensibilidade, gera uma postura de rastreio sobre os espaços, a cadência do andar, a indecisão de passos que ora param, ora mudam de direção. Uma atenção que se deixa levar por algo ou alguém capaz de fazê-lo recompor sua postura, amansar sua marcha. A obstinação do perseguidor o faz descobrir o imperceptível das pessoas, o que sempre está lá, em algum lugar, mas que a impassividade da vida cotidiana e seus fluxos mecanizados, muitas vezes, costumam enturvar. Uma atenção maior com as formas de existir e suas múltiplas manifestações. Perseguir é embarcar em

uma intrigante experiência cheia de desvios. Marchas e contramarchas carregadas de vicissitudes e desorientações. É uma tática de ação que arca com as rupturas das formas estáveis, do convencional, pelo simples ato de reconfiguração de um olhar que agora se descobre vigilante e metucioso. Na confusão de vozes, ruídos e movimentos dissonantes, algumas formas conhecidas começam a despontar e gerar um reconhecimento, certa familiaridade, uma decodificação que vai ao encontro de seus referenciais. A perseguição estabelece um eterno “vir a ser”. Afinal, esta é de outra natureza, não é realizada para que se alcance o alvo definido, sua potência se encontra, justamente, no ato ou efeito de perseguir, no processo. O que vale é o seu transcurso, o encadeamento de ações que evoluem em um processo que se constitui na potência das visibilidades mais invisíveis dos corpos perseguidos.

O olhar depurado desse artista que persegue o faz requisitar de seu corpo toda a atenção para uma realidade movente, de contínua decifração. Uma incessante negociação com as proximidades e distâncias é o que determina estar no controle ou não da situação.

Suite vénitienne representa mais essa postura. Estar no encaixo de um verdadeiro enigma, alguém com uma personalidade e história prestes a serem desveladas a cada passo, a cada pista desvendada. Enquanto que no trabalho de Acconci, o perseguir se torna mais fluido, menos tributário de certa insistente obstinação. Nele, a inevitabilidade dos caminhos é parte integrante do processo. É se deixar levar por uma condução genuína, como uma corrente marítima condutora, mas suscetível às vicissitudes do jogo de fluxos das variadas correntezas.

Deixar-se levar por uma condução é outra inevitabilidade deste processo. Quando não se conduz, espera-se a dianteira de outrem capaz de sugerir uma exterioridade que passa a ser incorporada aos poucos pelos conduzidos. Um exterior que se torna interior em uma trama inevitável, corpos sincronizados em um enredo de sintonias e simultaneidades. Torna-se obrigatória uma correspondência de ações, velocidades, atalhos, desvios. Mesmo que se estabeleça uma sincronia menos exata e mais errante, uma compensação mínima é necessária, pois o norte de ação está submetido a uma orientação alheia a si, que inevitavelmente gerará situações de deslize e desencaixe, ainda mais quando momentos de indecisão e embaraço surgirem.

Decerto, o “perseguir” pode advir de propósitos variados, como já exemplificado anteriormente, desde uma perseguição simbólica até uma literal, estando sempre ao alcance de seu alvo. O ato de perseguir enquanto uma estratégia de estar-junto infere em posturas dotadas de interesses, ambições, desejos, conveniências, fascínios, proveitos, afeições etc. Depende sempre de uma determinação a priori, um índice de partida, de condução, por mais que esta também possa ser uma instância subjetiva dentro da gente, um desejo movente de estar em movimento, de seguir a dianteira de um designio maior.

Possivelmente, *Os Amantes: A Caminhada da Grande Muralha*, trabalho de 1988, de Marina Abramovic e Ulay, faz uma espécie de meio do caminho entre essas há pouco citadas duas tendências do ato de “perseguir” na arte contemporânea. A perseguição simbólica e a literal.



■ 520

Figura 4. Marina Abramovic & Ulay, *Os Amantes: A Caminhada da Grande Muralha*, 1988. Fonte: acervo da artista

Concluída no decorrer de praticamente dois milênios, a Muralha da China teve o início de sua construção datado por volta de 220 A.C, tendo sido finalizada em meados do século XVI, durante a dinastia Ming. Com avançado domínio nos campos da matemática e engenharia, milhares de chineses foram responsáveis pela construção dos seus 8.851 quilômetros de extensão, 7,5 metros de altura e 3,75 metros de largura. Uma das sete obras construídas pelo homem colocadas no pedestal simbólico das sete maravilhas do mundo moderno.

Uma construção feita com o objetivo militar de impedir a entrada de invasores na China, sobretudo, tribos nômades da Mongólia e da Manchúria. Propósito responsável por ligar as distantes províncias de Gansu e Liaoning, extremos opostos da Muralha. O que a faz atravessar o Deserto de Gobi, outras três províncias (Hebei, Shanxi e Shaanxi) e as regiões autônomas da Mongólia e Ningxia.

Certamente, um lugar cheio de história e significados como a Muralha da China, emblema da defesa e integração do território chinês há séculos, carrega em si um simbolismo inevitável, principalmente, ao se tratar de sua penosa e desgastante travessia. Um caminho único, um trajeto que não hesita ou vacila o seu destino final, mas que de tão grandioso é capaz de atravessar diferentes mundos, povos, culturas, realidades, sob o desígnio de um único ato, genuíno e imprescindível: o caminhar. “Es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano”, já dizia Roland Barthes (Barthes, 2005, p.26) sobre o ato de caminhar, parte de sua reflexão sobre o quanto tal atividade se encontra em crise em um mundo que tenta a todo momento o suprimir, suavizando o desgaste físico da mobilidade por meio dos artifícios tecnológicos de comunicação e transporte.

Impedidos pelas autoridades chinesas de percorrer inteiramente todos os 8.851 quilômetros de extensão da Muralha, restando-lhes “apenas” 3.860 km, Mari-

na Abramovic e Ulay escolheram tamanha empreitada para simbolizar o rompimento da relação amorosa entre os dois. Após 12 anos de parceria afetiva e profissional, se separariam definitivamente.

Em 1976, durante a bienal de Veneza, o casal de artistas realizou a performance *Relation in space*, que durou 58 minutos. Nela, Marina e Ulay nus em uma sala, posicionados em lados opostos do espaço, iam de encontro um do outro continuamente. O incessante embate entre os dois corpos geraria aos poucos uma exaustão irremediável que culminaria com o término da experiência.

Esta performance ilustrou claramente, além de uma manifesta e constante sequência de colisões entre os dois corpos, atestando os seus limites físicos, também a evidência de uma ligação. Marina nunca fez questão de esconder os aspectos autobiográficos de seus trabalhos. Performances como essa revelavam a intrínseca sintonia existente entre os dois amantes e também parceiros de trabalho. A relação amorosa traduzida em sua condição mais essencial e material, corpos que se deixam afetar um pelo outro. Um corpo masculino, uma estrutura física mais resistente, e um corpo feminino, com persistente vigor, porém com maior fragilidade física. Os intermináveis choques e confrontos enquanto uma metáfora do amor entre os dois, recheado de impasses e contratempos, como Marina costuma confessar. Decerto, uma obra que em seu determinado momento de realização cumpriu outra função, podendo ser vista sob a ótica de uma espécie de celebração entre corpos que eram verdadeiros parceiros de vida.

521 ■

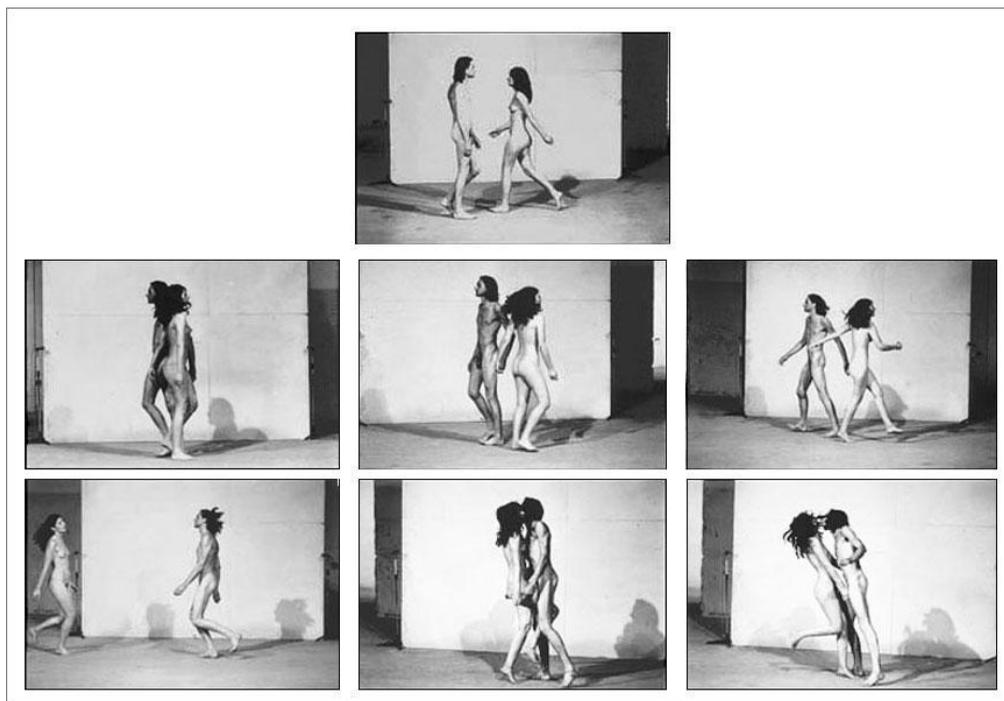


Figura 5. Marina Abramovic & Ulay, *Relation in space*, 1976. Fonte: acervo dos artistas.

O excesso dos defrontamentos corporais em *Relation in space* testemunha um estar-junto oscilante. A necessidade a ser suprida pela presença de um corpo alheio a si, mas que ao mesmo tempo, é parte integrante de si mesmo. O choque evidencia um anteparo que, em sua condição mais primordial, é o limite de um corpo em seu caminho de ação. Ação/reação. Encontros sempre desconcertantes para ambos, que aos poucos, desgasta e consome toda a energia disponível, para culminar em corpos desgrenhados e exauridos por um exercício de aprofundamento do “nós” que se focaliza na pele, mas que repercute na alma.

Comparar *Relation in space* e *Os Amantes: A Caminhada da Grande Muralha* é evidenciar uma distinção de propósitos e investigação artísticas. No segundo trabalho, a experiência culmina na separação de ambos, na vivência “interminável” de uma travessia quase impossível, uma espécie de aprofundamento do “nós” só que de outra natureza. Um “nós” que é pura incongruência, uma presença que gera contínuas fraturas nos seus espaços interiores, e que nada tem a ver com estar ou não fisicamente presente. É o desarranjo de uma presença latente em nossos universos subjetivos.

Embora a performance em território chinês tenha ocorrido sob muitos imbróglis burocráticos, que vez ou outra dificultaram a realização daquela vivência em sua plenitude, ela atestou um desígnio de perseguição. Uma perseguição enquanto travessia, rito de passagem. O desafio de proporções geográficas submeteu os artistas a uma experiência que deveria simbolizar o fim. Um desfecho árduo e penoso, resultado de grande perseverança em concluir a tarefa. O último ato de uma parceria que devia a si, não obstante seus entraves afetivos, uma derradeira manifestação de lealdade mútua, lealdade artística acima de tudo.

A tarefa lhes impunha a missão de ir ao encontro um do outro, como numa espécie de abrandamento da experiência corporal em *Relation in space*. Agora, esse estar-junto se condicionava a uma oscilação, uma distância cheia de presença, e uma presença cheia de distância. A ambos foi incumbida a tarefa de uma perseguição com um desfecho inevitável, não havia trilhas ou atalhos alternativos. Seguir o caminho era estar no encalço de alguém que igualmente desempenhava a mesma ação, só que em sentido diametralmente oposto. Ambos eram alvos de si mesmos. A busca contínua pela conclusão da performance indicava também tentativas de expansão, ampliar seus horizontes internos a partir de encontros constantes com certas permanências inevitáveis e a emergência de novas presenças. Um embate sempre irremediável. O confronto do ser do homem com o ser do mundo.

Marina já relatou ter sido um trabalho de descoberta de si mesma, como se o seu caminhar solitário fosse carregado de uma condição sistemática, um rastreio sobre aquelas montanhas, que se transfigurava em um rastreio sobre suas realidades internas. A experiência, para ela, representou mais que um ritual de passagem, foi uma oportunidade de adentrar um mundo recheado de detalhes, de simbolismo e energia.

Eu sabia que existia uma relação diferente entre o chão que eu estava pisando e minha mente. Se o chão de barro eu sentia diferente, o cobre diferente, o quartzo diferente, o ferro diferente. Eu queria justificar o sentimento, e por isso pedia sempre ao guia se poderia encontrar os

mais velhos das aldeias. Encontrei algumas pessoas de 105, 110, 120 anos de idade, e pedia que me contassem histórias da grande muralha. Toda história tinha relação com o solo. O dragão verde lutava com o dragão negro. O dragão verde era o cobre, o dragão negro era o ferro. Podia-se ver literalmente, a configuração do solo nas histórias épicas. (WESTCOTT, 2015, p. 46)

Não apenas a experiência de conhecer a cultura daquelas diferentes aldeias que margeavam a Muralha, mas, sobretudo, o desafio de lidar com as intempéries do caminho. As altitudes, diferentes fuso-horários, os deslizamentos, as rajadas de vento, a variação climática. O avanço daquela construção pelas montanhas chinesas realçava a imensidão do mundo perto das imensidões que identificamos em nós mesmos. A resignação em concluir a missão mostrou o empenho da artista em encerrar um ciclo de sua vida dando-se conta de nossas eternas relações conflituosas com o que está dentro e o que está fora.

Exatos noventa dias após o início da empreitada, Marina e Ulay se encontraram. Em um lugar cercado por templos budistas, maoístas e confucianos, em Er Lang, na província de Shaanxi, em 27 de junho de 1988, eles se abraçaram e deram por fim a performance.

Essa forma de estar-junto própria do ato de perseguir demonstra o quanto o “corpo não é sinônimo de substância distintiva ou forma fixa; corpo é, neste sentido, um agrupamento de afetos ou maneiras de ser que constituem um habitus” (CASTRO, 2014). Essa condição engendra uma produção de sentidos que se amplia, num processo de contração e distensão constante. Uma atenção especial para com o seu alvo. Tê-lo sempre em mente, mesmo quando já não é visto na linha do horizonte. Transvê-lo.

O trabalho de Abramovic e Ulay pode ser pensado como um exercício de partilha das distâncias. Um processo de difícil mensuração que envolve uma constante troca do que está dentro para com o que está fora, e as devidas formas de distribuição desse sensível pelo corpo e pelo mundo. Foi um trabalho que interroga a natureza do “ser-com” e do “ser-junto” heideggeriano (HEIDEGGER, 2014), como se essa condição de compartilhamento devesse ser estendida sobre as entranhas do mundo. Ao se lançarem nessa travessia, adentram uma instância do estar-junto do “perseguir” que sempre sugere a complexidade de incorporar a própria impropriedade.

Conclusão

Perseguir é algo que demanda a mensuração dos tempos e dos espaços, um controle de si que sempre repensa o seu lugar enquanto projeção de si no espaço, e o quanto isso é efeito de uma sincronia com seu ponto de referência. As práticas sociais, modos de sociabilidade e estilos de existir margeiam a todo momento o radar de quem persegue. Um desejo por incorporar o outro, mas sem esquecer de si. Um processo de adaptação constante para com o outro e seus “escapulimentos”, sempre fortuitos. Por mais normatizado que seja, sempre há o que escapular. O próprio exercício de parar para analisar pessoas que passeiam por alguma avenida movimentada de alguma grande cidade, já demonstra o quanto so-

mos superficiais nas trocas do dia-a-dia, e incapazes de reparar nos detalhes pouco habituais, mas que sempre estiveram presentes. Esse comum ainda não decifrado, ou melhor, ainda não ressignificado do espaço público, sempre nos foi ofertado. Impropriedades que cada vez mais podem se tornar parte de nós.

Os trabalhos apresentados sugerem uma estratégia de ação daqueles que ambicionam utilizar a arte como um mecanismo de existir. E se a existência é sempre inevitavelmente uma coexistência, o outro se torna parte integrante e crucial desse processo. Afinal, estar junto é uma condição geradora do comum. Uma conjuntura sempre inevitável e tributária de zonas de negociação entre o próprio e o impróprio. Um desejo que coincide com uma necessidade, não poucas vezes emergencial. Já que para estes artistas e também para muitos outros, a arte é uma questão de sobrevivência.

Esse perseguir também pode ser visto como um subterfúgio. Sobretudo, para se embrenhar por circuitos alternativos de sentimentos e sensações, negociando e agenciando as forças necessárias para um contínuo processo de reinvenção de si. Estratégias de uma arte que cada vez mais se infiltra pelos meandros da realidade, dos espaços que insurgem dos embates do homem com o mundo.

■ 524

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins fontes, 2013

CALLE, Sophie. **Suite Vénitienne / Jean Baudrillard, please follow me**. Paris: Éditions de L'Étoile, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Exchanging perspectives: the transformation of Subjects into Objects in Amerindian Ontologies**. *Common Knowledge* 10, nº3 (2004), 474 – 475.

JAMES, Westcott. **Quando Marina Abramovic morrer**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas Derivas**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Recebido em 01/05/2019 - Aprovado em 18/06/2019

Como citar:

ALMEIDA, B. G. (2019). O ato de "perseguir" na arte contemporânea. *OuvirOUver*, 15(2), 510-524. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-46593>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

¿Tiene límites la interpretación? Apuntes sobre la intencionalidad en el arte

HAMLET FERNANDEZ DÍAZ

■ 526

Doctor en Ciencias sobre Arte y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, Cuba. Ha sido profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana (2008-2017). Su trabajo académico, docente e investigativo, gira en torno a temas de estética, semiótica, hermenéutica, teoría del arte, teoría de la recepción y educación artística. Es ensayista, curador, crítico de arte y medios audiovisuales. Artículos y ensayos suyos han sido publicados en las principales revistas culturales de Cuba. Ha colaborado como crítico de arte con varios programas culturales de la Televisión Cubana. Ha obtenido en tres ocasiones el Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros, que otorga el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba. Con su libro de ensayo *La acera del sol. Impactos de la política cultural socialista en el arte cubano (1961-1981)*, obtuvo el Premio de Ensayo Alejo Carpentier 2019, que otorga el Instituto Cubano del Libro y la Editorial Letras Cubanas. Es Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). En la actualidad se encuentra desarrollando estudios posdoctorales en la Universidad de Uberaba, MG, Brasil.

E-mail: hamletfdez84@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2527283658721732>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-6359>

Filiação Institucional: Universidade de Uberaba (UNIUBE) Brasil

■ RESUMEN

El presente trabajo se propone como objetivo central reflexionar sobre la complejidad dialéctica del proceso de interpretación en el arte. Para ello, abordamos primeramente la problemática de la interpretación desde una perspectiva semiótica. ¿Cuál es la explicación semiótica de la interpretación; cuál es su especificidad en el campo del arte; cuáles son los factores que condicionan el proceso de interpretación/compreensión estética? Como parte de esa problemática marco, intentamos responder a la interrogante de si existen límites en la interpretación artística. Y por último, analizamos el fenómeno de la intencionalidad en el arte: ¿cuál es la dialéctica que se establece entre la intención autor, la intención obra y la intención receptor? Consideramos que la discusión teórica que se propone en el artículo es de fundamental interés tanto para estudiantes de Historia del Arte, como para artistas en proceso de formación y profesores de artes visuales en general.

■ PALABRAS-CLAVE

Teoría de la recepción; Comprensión; Interpretación; Intencionalidad; Prácticas artísticas contemporáneas.

527 ■

■ RESUMO

O presente trabalho propõe como objetivo central refletir sobre a complexidade dialéctica do processo de interpretação na arte. Para fazer isso, primeiro abordamos o problema da interpretação a partir de uma perspectiva semiótica. Qual é a explicação semiótica da interpretação; qual é sua especificidade no campo da arte; quais são os fatores que condicionam o processo de interpretação/compreensão estética? Como parte desse quadro problemático, tentamos responder à questão de saber se há limites na interpretação artística. E, finalmente, analisamos o fenômeno da intencionalidade na arte: qual é a dialéctica que se estabelece entre a intenção do autor, a intenção da obra e a intenção do receptor? Consideramos que a discussão teórica proposta no artigo é de interesse fundamental para os estudantes de História da Arte, assim como para artistas em processo de formação e professores de artes visuais em geral.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teoria da recepção; Compreensão; Interpretação; Intencionalidade; Práticas artísticas contemporâneas.

Introducción

O En el campo de reflexión sobre el arte contemporáneo existe una extensa literatura especializada que se encarga, ya sea desde la filosofía, la estética, la semiótica, el psicoanálisis, la teoría de género, etc., de la teorización de procedimientos creativos específicos, tendencias, movimientos, o de la obra en particular de un creador. En este heterogéneo ámbito de reflexiones teóricas priman los enfoques generativos, que parten de la esfera de la producción. Se analizan, sobre todo, la intencionalidad conceptual, estética, política e ideológica de los creadores, las especificidades de los procesos creativos, su justificación teórica, así como la operatividad de las propuestas de arte en los espacios de consumo. Y aunque los esbozos de una hermenéutica acorde con las especificidades estructurales de los discursos que se analizan están implícitos en muchos casos, consideramos que en el debate teórico contemporáneo sobre el campo expandido de las prácticas artísticas posmodernas no se ha producido con la misma fuerza que en la teoría literaria (RALL, 1987; MARKIEWICZ, 2010), un giro epistemológico hacia el universo de problemáticas que plantea el fenómeno de la recepción.

En el presente trabajo nos hemos planteado como objetivo analizar la complejidad dialéctica del proceso de interpretación en el arte, sobre todo de caras a la especificidad de las prácticas artísticas contemporáneas. Para ello abordaremos primeramente la problemática de la interpretación desde una perspectiva semiótica, con base en Charles S. Peirce (1974) y Umberto Eco (1988; 1992). Nos interesa fundamentalmente la explicación semiótica de la interpretación, su especificidad en el campo del arte, así como los factores que intervienen en el proceso de interpretación/compreensión estética. Intentaremos responder a la interrogante de si existen límites en la deriva hermenéutica que pueden desencadenar los textos artísticos. Con respecto a esta cuestión, son articulados al enfoque semiótico algunos conceptos de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1993).

Como parte fundamental de esa reflexión teórica analizaremos la problemática de la intencionalidad en el arte. Se trata de un tópico que tiene su origen en la estética fenomenológica (MORAWSKI, 2006), y ha sido recurrente tanto en la hermenéutica como en la pragmática (BEUCHOT, 1997). También la teoría de la recepción literaria ha discutido intensamente la dialéctica que se da en el proceso de lectura, y por ende en la comprensión, entre la intención del autor, la intención de la obra y la intención del receptor. Un extenso ensayo de Umberto Eco incluido en su volumen “Los límites de la interpretación” (1992) -“Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”-, hizo época con sus distinciones entre los tres tipos de intención (autor, obra, lector) que derivan en diferentes tipos de interpretación: una semántica y otra crítica, estableciendo una diferencia entre la operación de interpretar un texto y hacer uso semántico de él.

Sin embargo, en nuestra reflexión recurriremos a un autor como Jan *Mukarovsky*; porque el estructuralismo checo también reflexionó en profundidad sobre la problemática de la intencionalidad, siendo el ensayo “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte” de Jan *Mukarovsky* (2000) un estudio en el que podemos encontrar perfilada de manera explícita una teoría de la recepción que logra vencer muchos de los escollos y esquematismos teóricos de los que algunos pensadores

contemporáneos no se logran librar.

Consideramos que la discusión teórica que se propone a continuación es de fundamental interés para estudiantes de Historia del Arte, para artistas que se encuentran en proceso de formación, así como para los profesores de artes visuales que deben asumir el reto de estructurar didácticamente procesos de lectura/compreensión de obras de arte en el contexto del aula, ya sea en el nivel fundamental, medio, o universitario.

Los límites de la interpretación

¿Cuál es la explicación semiótica de la interpretación? Umberto Eco (1992), remitiéndose a la filosofía de la *semiosis ilimitada* de Ch. S. Peirce, sistematiza así lo que él denomina como primer ejemplo de semántica liberal:

(i) toda expresión debe ser interpretada por otra expresión, y así en adelante, hasta el infinito; (ii) la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones; (iii) durante este proceso semiótico, el significado socialmente reconocido de las expresiones crece mediante las interpretaciones a las que se las somete en diferentes contextos y circunstancias históricas; (iv) el significado completo de un signo no puede ser sino la crónica histórica del trabajo pragmático que ha acompañado cada una de sus apariciones contextuales; (v) interpretar un signo significa prever –idealmente– todos los contextos posibles en que puede introducirse. La lógica de los relativos de Peirce transforma la representación semántica de un término en un texto potencial (cada término es una proposición rudimentaria y cada proposición es un rudimentario argumento). En otras palabras, un semema es un texto virtual y un texto es la expansión de un semema. (p. 295-296)

529 ■

¿Es posible aplicar este esquema descriptivo de la interpretación al proceso de la comprensión estético-artística? En la tradición de origen peirceana la semiosis es un fenómeno, y la semiótica es la ciencia que se encarga de su estudio. Según Eco, la definición de semiosis de Peirce resulta tan meritoria porque en principio no contempla la participación en el fenómeno de un intérprete o sujeto consciente. Tampoco abre espacios para que el plano del significado goce de predominio epistemológico (de base metafísica) con relación al plano de la expresión o el significante, como sí sucede en la definición clásica de signo de Saussure.

Para Peirce (1974), la semiosis es un fenómeno en el que se establece una influencia tri-relativa, como sucede con un signo, su objeto y su interpretante. El objeto se debe entender en un sentido amplio, es un elemento en principio exterior al círculo de la semiosis, como por ejemplo cualquier ente del mundo físico, natural o creado por el hombre, pero también un sentimiento, un pensamiento, una acción, etc. Esto es lo que se considera Objeto Dinámico en la semiótica de Peirce. El Objeto Dinámico, al ser representado por un signo, entra al curso de la semiosis, y el significado de ese signo, a su vez, puede ser traducido en un interpretante. Lo que Peirce considera Objeto Inmediato es el significado potencial de todo signo, que al

ser interpretado, produce un nuevo interpretante, eso es, otro representamen. De ahí que toda expresión deba ser interpretada por otra expresión, y así en adelante, hasta el infinito, y la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones.

Si esto es así para cualquier proceso semiótico, para el arte la interpretación reviste una importancia aún más especial, pues el Objeto Inmediato de las representaciones con intención estético-artística es mucho más difícil de traducir en un interpretante que el significado de un signo profundamente convencionalizado. En la base de la metáfora semiótica de que todo sistema cultural es una máquina de producir textos, lo que subyace nos es más que el fenómeno de la semiosis. El arte siempre ha sido una práctica muy activa en esa dinámica de producción textual, no solo generando inéditas representaciones signicas tanto para “objetos” como para “estados del mundo”, sino también estimulando interpretaciones que permitan comprender esas representaciones, las cuales, a su vez, son capaces de estimular otros textos interpretativos, y así sucesivamente.

Siguiendo las consecuencias del enfoque de Peirce, diríamos que toda propuesta discursiva con pretensiones de arte, para ser *comprendida* debe ser *interpretada* por otro texto, y así en adelante, en principio hasta el infinito; y dada la ambigüedad estructural que caracteriza a los textos artísticos como ejemplos por excelencia de *invención signica* (ECO, 1988), la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones. Durante este proceso semiótico, el significado socialmente reconocido de las obras de arte crece mediante las interpretaciones a las que se las somete en diferentes contextos y circunstancias históricas. Por tanto, el significado completo de un texto artístico no puede ser sino la crónica histórica del trabajo pragmático que ha acompañado cada una de sus apariciones contextuales, pero al ser la semiosis un proceso en principio ilimitado, dicho significado debe ser en principio también ilimitado, o solo parcialmente completado en cada momento histórico.

En resumen, cada texto artístico es a su vez otro texto virtual en potencia, y la materialización de esos textos potenciales mediante la actividad interpretativa es lo que produce una expansión semiótica de la obra, en principio ilimitada. Por supuesto, para que eso ocurra, es necesario que el estímulo comunicativo propuesto por un artista sea activado por un intérprete, un receptor concreto e histórico.

Aunque la definición de semiosis de Peirce no contempla ningún intérprete o sujeto consciente, está claro que un acto de comunicación intencional entre seres humanos no sería posible sin la existencia al menos de un sujeto que active el proceso de la semiosis a partir de una configuración textual o acción discursiva ya dada. En la comprensión estético-artística, interpretar implica traducir la experiencia estético-cognoscitiva (efectos sensoriales, emocionales, ideas, procesos reflexivos, etc.) en otro hecho de lenguaje, otro texto, aunque ese interpretante permanezca en la mente del receptor vagamente estructurado, es decir, como un cuerpo de sensaciones e ideas aún no organizadas en un discurso coherente.

En este sentido es necesario aclarar que la conceptualización del proceso global de la interpretación/comprensión no suprime la posibilidad de lo indecible, lo inefable. Prácticas artísticas tan promiscuas e híbridas como las posmodernas, someten al receptor –a veces en una misma propuesta– al influjo de diferentes univer-

sos sígnicos, de forma tal que resulta muy difícil traducir efectos estéticos muy dispares al seno del lenguaje verbal, que es el medio en que solemos comunicar nuestra interpretación. Por más ardua que sea la racionalización de la experiencia estético-artística, siempre quedará un residuo que se hace intraducible, y mientras más rica es la potencialidad semántica de una obra, mayor suele ser ese saldo de experiencia inefable.

Pero también es necesario enfatizar que en el tipo específico de semiosis que genera el arte, el trabajo de la interpretación depende en gran medida de la disposición y capacidad del receptor (disponibilidad de conocimiento de fondo y su creativa puesta en uso) para traducir conjuntos de estímulos ambiguos en proyectos interpretativos que deben estructurarse al fin y al cabo en forma de textos (ya sea orales o escritos), que pueden a su vez generar otros textos potenciales, y así sucesivamente.

Ahora bien, Umberto Eco (1992) pone cotos “realistas” a la posibilidad abierta e infinita de la interpretación que se infiere de la teoría de Peirce, sobre todo para diferenciar la noción de *semiosis ilimitada* de las de *deriva hermética* y *deriva infinita*.¹ Es el hábito, la competencia cultural de un sujeto, su horizonte de comprensión, o el hábito colectivo que funciona como norma social, lo que detiene el curso de la semiosis cuando la interpretación ha arribado a un resultado que se considera suficiente en relación con las expectativas, las necesidades y las preocupaciones cognoscitivas de un sujeto o una comunidad, o cuando simplemente la interpretación no puede ir más allá de los límites del horizonte de comprensión de un sujeto concreto o de toda una sociedad.

Nuestras prioridades y motivaciones cognitivas, que son históricas, culturales, contextuales, pero también personales y subjetivas, ponen límites a las posibilidades infinitas del juego interpretativo; de ahí que el curso de la semiosis sea, como fenómeno, solo virtualmente ilimitado. Pero esas prioridades y motivaciones cognitivas funcionan también como el impulso hermenéutico que hace posible la comprensión. Creemos reconocer en una obra de arte aquello que más nos interesa o más nos concierne en relación tanto con nuestra experiencia existencial empírica, como con el contexto hermenéutico en el que nos desarrollamos como seres sociales. Y esa posibilidad de reconocer, de comprender, depende en gran medida de nuestro horizonte de conocimiento.

Para Gadamer (1993) *horizonte* “es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (p. 372). El horizonte, en el sentido más englobante, capta el todo dentro del cual desarrollamos nuestra existencia histórica. Como la existencia humana es móvil y no estamos atados a un punto fijo en la historia, sino que nos desplazamos dentro de ella, advierte Gadamer (1993) que en ese sentido tampoco los horizontes son cerrados: “El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve” (p. 375). Por eso no es posible situarse más allá del límite del horizonte, salirse de su cerco y poder ver fuera de ese “ámbito de visión”.

¹ Nos es el caso detenernos aquí en los intrínquilos teóricos de este debate semiótico. La deriva infinita es la postulada por los deconstruccionistas, en especial Derrida. Por su parte, la concepción de deriva hermética se puede rastrear hasta la antigüedad (ECO, 1992, p. 358-361).

Para la problemática hermenéutica este concepto es fundamental porque todo lo que existe fuera del alcance del horizonte pues escapa a nuestra comprensión. Los límites del proceso interpretativo que activamos cuando intentamos comprender lo que se nos presenta como una propuesta de arte, son también los límites de nuestro horizonte. El curso de la semiosis –al menos del que podemos participar con plena conciencia– ocurre dentro del “ámbito de visión” que está predeterminado por la finitud de nuestro pensamiento. Pero al mismo tiempo, la experiencia del arte, que es desarrollo de la capacidad sensorial para la cognición y aprehensión desfamiliarizadora de la realidad fenoménica, actúa como una de las experiencias culturales que más amplía y enriquece nuestro horizonte.

Problemática de la intencionalidad en el arte

En el proceso de interpretación de un texto artístico terminamos comprendiendo algo más, algo que desborda la obra misma. Empero, ¿puede un texto *ambiguo y autorreflexivo* (JAKOBSON, 2003; ECO, 1988) prever todas sus futuras interpretaciones, aunque se plantee el asunto como mera posibilidad semiótica? Responder afirmativamente a esta interrogante implicaría tener que aceptar que toda posibilidad de interpretación ya está contenida, prevista, prefigurada o sugerida desde siempre en la obra. ¿Tiene *aquello* que se propone y experimenta como arte tal poder de legislación sobre lo que una legión infinita de receptores puedan llegar a argüir en cuanto a su significado?

En la interpretación del arte la dimensión de los significados denotados nunca debe ser obviada, pero no siempre es posible establecer una clara diferenciación entre *denotación* y *connotación*, menos en la interpretación de textos complejos, como son los artísticos. Umberto Eco (1988) en el *Tratado de semiótica* general propone esta solución provisional:

(a) una denotación es una unidad cultural o propiedad semántica de un semema determinado que es al mismo tiempo una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente; (b) una connotación es una unidad cultural y propiedad semántica de un semema determinado transmitida por la denotación precedente y no necesariamente correspondiente a una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente. (p. 138)

La connotación difiere de la denotación al menos en dos aspectos básicos, primero, las marcas connotativas se deben basar en una denotación precedente, y segundo, los significados connotados de un signo no tienen necesariamente que corresponder a propiedades reconocidas de su referente. Son connotados los significados de paz y libertad que asociamos con el signo visual de una paloma de color blanco, por ejemplo, porque tales significados son unidades culturales que por convención son puestos en correlación con ese referente, pero sin ser propiedades naturales del animal. Las propiedades naturales reconocidas del referente *paloma blanca* serían las marcas denotativas del signo, sobre las que se deslizan a su vez los significados connotados. Este sencillo ejemplo permite apreciar también que las

marcas connotativas de un signo pueden ser tan convencionales y estar tan instituidas en un sistema cultural como las marcas denotativas en que se basan. Por tanto, en términos semánticos la connotación no es en principio un sistema menos estable, o menos codificado, que la denotación.

Ahora bien, sabemos que en el arte el plano de la denotación solo funciona como un resorte que dispara la lectura hacia el nivel de los significados connotados. Y ese camino de ascensión hacia la connotación solo es posible de construir mediante un proceso de interpretación. Porque, una de las especificidades del arte consiste en que cuando predomina la función estética, el plano de la connotación, en principio, no debe estar del todo marcado, eso es, instituido, fijado por una convención. Una metáfora altamente codificada no deja de ser una metáfora, pero al ser trocada su ambigüedad en convención pierde por tanto su poder desfamiliarizador, su potencialidad estética.

En el entramado textual de una obra pueden estar sugeridas un número equis de relaciones potenciales entre los elementos denotados, pero dependerá totalmente del receptor el que esas relaciones sean explotadas y expandidas a niveles insospechados de asociaciones de sentidos. En los casos de interpretaciones muy creativas y audaces, son las relaciones de connotación que va tejiendo el receptor las que comienzan a superponer un cúmulo de información a lo que está en principio denotado en la obra, lo cual genera el espejismo de que toda esa información ya estaba condensada en la estructura artística. En el caso de las prácticas artísticas posmodernas, uno de los problemas que presenta la denotación consiste en que en algunos casos tales como performances, intervenciones públicas o acciones procesuales, para que se perciba lo acontecido como texto y pueda ser interpretado, el receptor debe articular de manera mental la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar funciones sígnicas, para que se estructure así un plano denotativo sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas.

Veamos el siguiente ejemplo. El grupo de creación cubano Los Carpinteros, llevó a cabo la realización de una performance colectiva en el año 2012 durante la Bienal de La Habana. La acción tenía un título muy sugerente, “La Conga Irreversible”. En la tradición cubana “la conga” es una práctica cultural popular, exuberante y colorida. La conga es fiesta, algarabía de carnaval, experiencia sinestésica, voluptuosidad popular, inversión de realidades, euforia, expansión dionisiaca que erosiona la normalidad apolínea. En “la conga irreversible” de Los Carpinteros los músicos y bailarines vestían trajes espectaculares, pero no los tradicionales, sino de color negro, y en vez de hacia adelante avanzaban hacia atrás, caminaban de espaldas, casi a ciegas. Aun así, el pueblo entusiasmado arrolló detrás del espectáculo, expectante, distendido en el goce. Esa imagen general es desfamiliarizadora, y se convierte en una metáfora, que a su vez, echa a andar un proceso metonímico: la “conga irreversible” nos remite a una totalidad, a un contexto sobre el cual debe ser proyectada la interpretación.

Esta acción performática es del tipo de obra que exige del receptor una articulación propia del plano de denotación, pues este no existe de manera estable, como una estructura semiótica fijada en todos sus elementos por el artista, como en el caso de una pintura o escultura, etc. Ante una obra como esta cada receptor debe ser capaz de movilizar la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar

funciones sígnicas, para estructurar así un plano de denotación sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas. Ya sea habiendo participado y vivido directamente la experiencia del performance colectivo, o accediendo a la documentación de lo que all  ocurrió (a través de fotos y videos), el receptor debe hacerse una idea general de los acontecimientos y estructurar un texto mental con el cual desarrollar un proceso de comprensión.



■ 534

Figura 1. Los Carpinteros. La Conga Irreversible, 2012. Performance colectivo. Fotografía del autor

En este nivel de la argumentación entramos de lleno en la problemática de la intencionalidad en el arte, ya sea del autor, la obra o del receptor. En un ensayo del año 1943, "La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte", Jan *Mukarovsk y* (2000) perfila de manera explícita una teoría de la recepción que tiene como centro de reflexión a esta temática. El pensador checo comienza liberando la noción de intencionalidad del enfoque psicológico, que trataba dicha problemática como concerniente de manera unilateral a la figura del autor, para proponer una muy creativa conceptualización en la que la intencionalidad artística es definida como un efecto que causa la obra, pero que solo se manifiesta en el proceso de su recepción. "La intencionalidad en el arte no puede ser entendida plenamente sino desde el punto de vista del receptor" –afirma *Mukarovsk y* (2000, p. 426). Con esta sentencia supera también el inmanentismo de la estética formalista, por cuanto no hay manera de percibir la intención de una obra si no es actuando ante ella como un receptor. Por tal razón excluye *Mukarovsk y* la fase de la creación de su concepto de intencionali-

dad.

En la producción de un artefacto el artista por supuesto parte de una intención estética y cognoscitiva, pero una vez terminado el trabajo de creación, el autor solo podrá verificar en qué medida su intención artística originaria ha quedado cifrada en la obra, si se sitúa frente a ella en calidad de receptor. En ese instante el artista deja de ser el creador para pasar a ser un receptor más de un texto que comienza a existir como un organismo autónomo. Así concluye *Mukarovský* (2000) sobre el rol que juega el artista visto el asunto desde la perspectiva de la recepción:

No es la actitud del autor hacia la obra, sino la del receptor, la que es básica o “no marcada” para la comprensión de la intención propia de la obra, es decir, la intención artística. Por paradójico que parezca, la postura del artista se muestra –desde el punto de vista de la intencionalidad– como secundaria o “marcada”. (p. 424)

Ahora bien, ¿en qué consiste para el teórico checo la intencionalidad artística? En un principio la asocia con la unidad semántica de la obra: “la intencionalidad es la fuerza que confiere unidad a las partes y los componentes de la obra, y que reviste a la obra de sentido”. Esto le lleva a decir que la intencionalidad en el arte es algo así como una *energía semántica*. Más adelante la define como *gesto semántico*, un concepto que ya había desarrollado en textos anteriores, y que en esta ocasión contrapone a la noción de “significado global estático” o “idea de la obra”, con la que solía trabajar la estética tradicional: “el gesto semántico puede ser designado como una intención semántica concreta pero cualitativamente no predeterminada”. Y acto seguido, en los próximos dos párrafos, desarrolla un completo viraje hacia el receptor:

La responsabilidad por el gesto semántico que es percibido en la obra por el receptor, no es solo del autor y de la configuración que éste le dio a su obra. Gran parte corresponde al receptor mismo, y no sería difícil demostrar [...] que el receptor a menudo modifica el gesto semántico sensiblemente en comparación con la intención original del autor. En ello reside la actividad del receptor, como también la intencionalidad vista desde su posición de receptor. [...]

Con la ayuda de esta intencionalidad, el receptor da a la obra unidad de sentido. Todos los componentes se ofrecen a su atención: *el gesto semántico unificador con el cual se acerca a la obra tiende a aglutinarlos todos bajo su unidad.* (*Mukarovský, 2000, p. 438-439*)

Ahora interroguemos la propia intencionalidad teórica de *Mukarovský*: ¿es el *gesto semántico unificador* una intención intrínseca a la estructura de la obra, o es una *energía unificadora* que aporta la intencionalidad del receptor, para quien todos los elementos que componen una obra son importantes, es decir, intencionales, y por ende deben ser tenidos en cuenta, conciliados, articulados en un proceso de comprensión que aspira siempre a elaborar un significado global, unitario y coherente?

Existe una organización intencional de la obra (que ha sido producida por la

intencionalidad del autor), que induce, provoca, reta al receptor a proyectar hipótesis sobre la intencionalidad que está detrás de la ambigüedad estructural, constituyéndola y determinándola. De manera que la intencionalidad del autor, que se hace concreta en la constitución de la obra, resulta en un nuevo tipo de intencionalidad que comienza a existir como una forma autónoma de significación. Aunque tendamos a inferir en la intención de la obra la intención de su creador, en el momento de la recepción el autor ya no está presente, la comprensión es una conversación entre texto y receptor, por lo que se debe lidiar con un tipo de configuración en cuya lectura es necesario aplicar todas las modalidades de la inferencia.

La intención originaria del autor comienza a ser extratextual con respecto al artefacto que ha producido. En los casos en que el creador ha hecho público una suma de testimonios y juicios críticos sobre su propia producción artística, a lo sumo podemos hablar de una intención autor que es “paratextual” o “metatextual” (GENETTE, 1989) con respecto a la intencionalidad intrínseca a la estructura de la obra. De la misma manera ocurre cuando el receptor tiene la posibilidad de intercambiar criterios con el artista, y conocer de primera mano lo que este opina sobre su propia obra. En cualquiera de estas circunstancias, el autor actúa también como receptor, y suele ser común que con el objetivo de controlar la interpretación y mantenerla fiel a su propósito de base, este intente hacer prevalecer su intención originaria por sobre la intencionalidad que emerge con autonomía en la estructura artística. En este tipo de comportamientos paternalistas con respecto a la propia creación, la intencionalidad del autor se puede llegar a convertir en una mediación que condiciona negativamente la comprensión al bloquear la posibilidad siempre latente de expandir el texto por caminos interpretativos no previstos por su creador.

En última instancia, lo que resulta importante desde la perspectiva de la recepción, no es la intención originaria del autor, sino la compleja relación que se establece entre la intencionalidad intrínseca a la obra y la intencionalidad del receptor. Es la intención del receptor la que tiende a buscar en toda creación dada las reglas de una organización que supone intencional, e intenta comprender la obra como una totalidad coherente, perfecta, estable, unitaria e inmanente de sentido.² Según este principio es el receptor quien intenta dotar la obra de unidad semántica, y en función de este objetivo percibirá todos los elementos que conforman la estructura artística como deliberadamente intencionales, lo cual suele ocurrir incluso frente a obras que se resisten de manera explícita a tal cohesión unitaria del sentido. Por tanto, cabría hablar también de un *gesto pragmático*, para nombrar a esa *energía unificadora de lo semántico* que ejerce la intencionalidad del receptor sobre los componentes del texto en el proceso de la comprensión estético-artística.

Con respecto a la intencionalidad de la obra, el *gesto semántico* puede quedar definido en los propios términos de *Mukarovský*: una intención semántica concreta pero *cualitativamente no predeterminada*. No podría ser más certera esta definición. Esto quiere decir que al plano del *contenido connotado* se llega a través del plano del *contenido denotado*, pero dicha mediación no es estable ni está del todo marcada. Como ya se ha dicho, una marca connotativa puede ser tan estable, puede estar igual de arraigada como convención social, que la denotación en que se basa. Pero en el caso del arte, el plano de la connotación debe aspirar a desbordar la estrechez de toda convención, ser inestable, dinámico, en una palabra, lábil.

El tipo de propuesta discursiva que experimentamos como artística, es una intencionalidad comunicativa concreta, pero cuyo alcance cualitativo, en lo que al contenido se refiere, no está del todo predeterminado. Dicha indeterminación cualitativa es lo que le da al arte su especificidad como forma de conocimiento, siendo el proceso de la comprensión el momento en que esa especificidad puede ser reconocida y conceptualizada.

Analicemos para terminar, brevemente, otro ejemplo. En una obra de la serie *Guardianes* (2013-2014), el artista cubano Jorge Rodríguez Díez (R10) proyecta el horizonte del pasado sobre el horizonte del futuro, creando un simulacro de representación que pone en crisis nuestra capacidad para establecer correlaciones entre ese texto visual y la realidad del presente de la sociedad cubana. La imagen en primer plano de cuatro niños en uniforme y boinas, la podemos reconocer como un arquetipo cultural de las primeras décadas de la Revolución. El artista manipula digitalmente la fotografía y la inserta en un entorno pictórico en el que se perciben altos edificios, una ciudad imaginaria, quizás del futuro. Los niños miran hacia adelante, no sabemos lo que ven, pero a sus espaldas ha crecido una monstruosa ciudad, unos muros infranqueables que los encarcelan. El cielo está teñido de un morado luminoso, cuya semántica puede ser profusamente ambigua.

537 ■



Figura 2. Jorge Rodríguez Díez (R10). S/T, 2013. Imagen cortesía del artista

Una vez que hemos descrito en sus aspectos esenciales el plano de la denotación, ¿cómo comenzar a estructurar un plano de la connotación? Expandir el gesto semántico de la obra en toda su potencialidad latente, ese es el trabajo de la interpretación. Esa intencionalidad de la comprensión, como gesto pragmático que ejerce una fuerza interpretativa capaz de proyectar un sentido unitario del texto, es, también, en el sentido de Gadamer, posibilidad histórica del comprender, de ahí el dinamismo cognoscitivo que la espiral de la comprensión refracta en el texto, ya sea en el decursar del tiempo o en la variación de un contexto cultural a otro.

Conclusión

La peculiaridad comunicativa del arte consiste en que la intencionalidad semántica de la obra nunca está predeterminada en toda su potencialidad expansiva. Frente a un texto de esas características, el receptor debe concretar una opción interpretativa entre muchas, y al hacerlo, reduce la ambigüedad con la energía unificadora de su gesto pragmático y termina proyectando un sentido que cree global, pero que en muchos casos resulta parcial por no llegar a explotar, movilizar, en toda su potencialidad, al gesto semántico.

En otros casos (los más excepcionales), aunque el receptor quiera permanecer fiel a un hipotético significado unitario que se supone ha sido depositado en la obra por su creador, la interpretación, mientras más creativa y audaz sea en la expansión de la intencionalidad semántica de la obra, mientras más conocimiento y experiencia del mundo movilice, más responsable será de la creación de cadenas de significados connotados que se proyectan de manera global sobre el texto, pero que no hay manera de que se encuentren referenciados totalmente por él.

Por consiguiente, ningún texto artístico puede controlar ni siquiera prever la totalidad de las disímiles series interpretativas que se pueden originar a partir de su comprensión. El significado total y unitario de una obra artística no puede ser más que una ilusión, o a lo sumo, un constructo que imaginamos puede existir. En este sentido, esa redondez del significado global solo puede ser aceptada si la asumimos como una hipótesis de trabajo, un horizonte al que la puesta en marcha del trabajo de inferencia debe apuntar.

Aun así, cuando se ha llegado a un nivel de interpretación con el cual nos sentimos satisfechos, ese significado global ha sido producido por un receptor, no existe razón por la que se deba renunciar a la creatividad del quehacer subjetivo imaginando que toda esa experiencia estético-cognoscitiva estaba prevista por la obra para que se diera en los mismo términos. La interpretación en el arte no es despojo, sino aplicación a uno mismo, y desde uno mismo, de la experiencia del estar ahí que se produce en ese tipo de proceso en el que domina de manera global la comprensión.

REFERÊNCIAS

- BEUCHOT, Mauricio. **Tratado de hermenéutica analógica**. México: UNAM, 1997.
- ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- ECO, Umberto. **Tratado de semiótica general**. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y Método I**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.
- GENETTE, Gérard. Palimpsestos. **Literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.
- MARKIEWICZ, Henryk. La recepción y el receptor en las investigaciones literarias. En: _____. **Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas**. La Habana: Criterios, 2010.
- MORAWSKI, Stefan. Las principales corrientes de la estética del siglo XX. En: NAVARRO, Desiderio (sel., trad.). **Stefan Morawski. De la estética a la filosofía de la cultura**. La Habana: Criterios, 2006.
- MUKAROVSKÝ, Jan. La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte. En: VOLEK, Emil; JANDOVÁ, Jarmila (sel., intrd., trad.). **Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky**. Colombia: Plaza & Janés Editores, 2000.
- RALL, Dietrich (org.). **En busca del texto**. Teoría de la recepción literaria. México: UNAM, 1987.
- PEIRCE, Charles S. **La ciencia de la semiótica**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística y poética. En: ARAÚJO, Nara.; DELGADO, Teresa. (Eds.). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003. p. 187-211.

539 ■

Recebido em 15/05/2019 - Aprovado em 21/09/2019

Como citar:

Díaz, H. F. (2019). ¿Tiene límites la interpretación? Apuntes sobre la intencionalidad en el arte. *OuvirOUver*, 15(2), 526-539. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48703>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Proust e Boltanski: a obsessão pelas coisas

BIAGIO D'ANGELO

■ 540

Biagio D'Angelo é Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq), é Professor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Realizou um Pós-Doutorado Senior na Universidade Paris Saint-Denis sob a supervisão de François Soulages (2017-2018). Foi Professor de Literatura Comparada em várias universidades internacionais (Hungria, Peru, Bélgica, Rússia). Presidente do Comitê Internacional de Estudos Latino-americanos (2007-2010) da AILC/ICLA (Associação Internacional de Literatura Comparada). Formado em línguas e literaturas orientais, com ênfase na área de arte e cultura russa, pela Universidade de Veneza "Ca' Foscari". Entre seus campos de interesse: linguagens e hibridismos na literatura e nas artes visuais; relações entre visualidades e textualidades; estética do objeto; natureza-morta; Proust e as artes visuais. Dentro das suas publicações acadêmicas, destacam-se ensaios sobre autores latino-americanos, sobre as relações entre cultura e visualidade, sobre os mitos nas literaturas americanas. Publicou também três livros de poesias. Presidente do RETINA Internacional em Brasília. Entre suas publicações mais recentes: *Espaces. Topographies et imaginaires. Écrits parisiens 2017-2018*, (Paris: L'Harmattan, 2018); *Espace-Temps. Proust et les créations contemporaines. Écrits parisiens 2017-2018*, (Paris: L'Harmattan, 2018). O livro *Benjamin. Poema com desenhos e músicas* (São Paulo: Melhoramentos, 2011) ganhou o Premio Jabuti 2012 no âmbito da Literatura Infanto-juvenil e faz parte do Acervo Básico 2012 da FNLIJ (Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil). ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

FILIAÇÃO INSTITUCIONAL: Universidade de Brasília/ CNPq

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 540-550 jul. | dez. 2019

■ RESUMO

Com frequência Christian Boltanski cita Marcel Proust em suas entrevistas. E, como o próprio Proust, também Boltanski está à procura obsessiva de respostas sobre questões fundamentais da índole humana: como e por que descrever a morte? Ela pode ser aceita fora do parâmetro artístico? O que implica o distanciamento de coisas e seres queridos? Que mudança acontece na frente da ausência? Por que, para restituir vida (se assim pode-se dizer) é necessário um trabalho sobre a memória? A memória permite reconstituir o objeto de amor ou é uma ilusão estética? Porém, enquanto Proust tenta resolver a obsessão pela memória numa fulguração epifânica em que se reúne e se condensa todo o tempo perdido, em Boltanski manifesta-se a consciência de uma divisão entre o eu e a realidade e, especialmente, a impossibilidade de que um Ideal possa preencher o vazio criado pelo sujeito. Boltanski acredita ainda na função redentora (no sentido psicanalítico) da Arte. Os objetos e a memória a eles ligada reescrevem a “Recherche” proustiana em um arquivo antropológico que tenta lançar luz sobre zonas obscuras do Eu.

PALAVRAS-CHAVE

Marcel Proust; Christian Boltanski; objetos; memória; imagem.

541 ■

■ ABSTRACT

Christian Boltanski often quotes Marcel Proust in his interviews. And, like Proust himself, Boltanski is also obsessively looking for answers to fundamental questions of the human nature: how and why to describe death? Can it be accepted outside the artistic parameter? What does the distancing of dear things and beings entail? What change happens in front of absence? Why does restoring life (if one might say so) require work on memory? Does memory allow reconstituting the object of love or is it an aesthetic illusion? However, while Proust tries to resolve the memory obsession in an epiphanic glow that gathers and condenses all lost time, in Boltanski there is an awareness of a division between self and reality, and especially the impossibility that an Ideal can fill the void created by the subject. Boltanski still believes in the redemptive function (in the psychoanalytic sense) of Art. Objects and the memory linked to them rewrite the Proustian Recherche in an anthropological archive that attempts to shed light on obscure zones of the Self.

■ KEYWORDS

Marcel Proust; Christian Boltanski; objects; memory; images.

Introdução

Primeiro passei em revista todos os objetos em cima da mesa, suas loções e perfumes. Peguei-os e os examinei um a um. Revirei seu relógio em minha mão. E então olhei em seu guarda-roupa. Todos aqueles vestidos e acessórios empilhados um em cima do outro. Essas coisas que toda mulher usa para se completar induziram em mim uma solidão dolorosa e desesperada; senti que era dela, só desejava ser dela.

(Dos cadernos de *Ahmet Hamdi Tanpınar*, apud PAMUK, 2008, p. 9)

Faremos um breve passeio por um museu de objetos e afetos, passando em revista, pelo escasso tempo que nos é concedido, coisas, acessórios que compõem obsessivamente a nossa memória, a memória de cada sujeito, aquela memória que, única, permite a mediação e a transposição de lembrança e esquecimentos em material para a obra de arte. Nesse museu imaginário de objetos, acompanharemos o trabalho de artistas diferentes e, ao mesmo tempo, contíguos, como Marcel Proust e Christian Boltanski, para verificar a expressão da temporalidade na descrição e representação das coisas.

■ 542

1. Obsessão oriental

Os artistas japoneses usavam (e o fazem ainda hoje) uma técnica chamada “kintsugi” ou “kintsukuroi”. Trata-se da arte de consertar cerâmicas, vidros, e outros objetos que foram se desgastando ou quebrando pela usura do tempo ou por acidentes domésticos. Em vez de jogá-lo no lixo, os japoneses, usando a resina da árvore de laca e pó de ouro, nobilitam o objeto não apenas como enfeite ou reciclagem, mas para guardar a memória que cada objeto possui na vivência do possessor. O objeto adquire assim outra complexidade estética, confirmada pela história do próprio objeto, e consente uma reflexão mais profunda sobre a beleza da imperfeição das coisas.

Qual, então, a função dos objetos que se mostram, em sua nudez imperfeita, aos olhos e à memória do visitante em um museu? Potes, pratos, vasilhame vários... Eram objetos úteis? Agora, evidentemente, não o são mais. A única função atual é a de se oferecerem à vista do espectador e amante de coleções. Os objetos em salas de museus são apenas esteticamente contempláveis, como sugere justamente Krzysztof Pomian:

Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para expor ao olhar. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são todavia rodeadas de cuidados (POMIAN, 1984, p. 52).

Contudo, mesmo sendo “rodeados de cuidados”, os objetos sofrem o des-

cuido da desafeição. A precariedade que principalmente manifestam consiste nessa exposição que amiúde não se acompanha do histórico afetivo de pessoas, personagens e curiosidades que representam o ser, a vida oculta dos objetos.

A história antiga nos transmitiu o culto aos objetos como meios de comunicação entre os defuntos e os deuses. Os objetos da vida cotidiana ficavam sepultados para que os mortos pudessem continuar desfrutando deles no além-vida e os deuses pudessem observar tais objetos e recebê-los como oferenda. Os objetos, então, seriam parte do relacionamento do sujeito com a realidade. Eles são um “outro-de-si” pequeno, em escala reduzida, com que o sujeito experimenta, como consciência, a impressão e a preciosidade dos fenômenos.

O objeto é precioso não em quanto valor pecuniário, mas justamente pela misteriosa capacidade de conectar o mundo do eu com a física e com uma além-física. Por causa dessa função mágica, que “consiste em assegurar a comunicação entre os dois mundos nos quais se cinde o universo”, Krzysztof Pomian observa que

Os objectos são mantidos fora do circuito das actividades económicas. Mas ver-se-á também que, exactamente por causa da sua função, são considerados objetos preciosos, e que portanto sempre se tentou reintroduzi-los neste circuito para trocá-los por valores de uso, por coisas; por este motivo devem ser submetidos a uma protecção especial. Constata-se então que os objectos não podem assegurar a comunicação entre os dois mundos sem serem expostos ao olhar dos seus respectivos habitantes. Só se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários entre aqueles que olham e o mundo que representam (POMIAN, *op. cit.*, 1984, p. 66).

543 ■

A comunicação entre os dois mundos se oferece em uma dinâmica de ação pela qual o objeto, tal como um fenômeno, interroga o *logos* da visibilidade e revela a vida oculta dos objetos. O que é visível não se explica suficientemente pela sua mera visibilidade. O invisível revela a experiência enigmática da visão dos objetos, conforme a leitura de Maurice Merleau-Ponty: “Qual a razão por que envolvendo-os [os objetos] meu olhar não os esconde e, enfim, velando-os não os desvela?” (2000, p. 128). Merleau-Ponty celebra, em outro texto, a dúvida de Cézanne, dúvida entre o visível e o representável, e entre o invisível e a profundidade da linha do objeto. Como traçar, então, essa linha que marca em outro lugar, a tela, a visão do objeto e sua tentativa de possessão? Para Merleau-Ponty, Cézanne procura investigar, em suas naturezas-mortas, a própria presença do Ser, o ser que está no ser/ver do objeto.

Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: o seu odor. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para nós a definição do real. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 134).

O questionamento sobre o discurso e estatuto do objeto nas Artes Visuais se relaciona com a questão com a qual debate a teoria crítica da estética e da arte: O que é arte? Talvez a pergunta mais propícia possa ser: “Quando há arte”? Na sociedade contemporânea, é a própria cultura que decide qual objeto é arte e qual não é. O objeto em si não veicula essa definição. A instauração dos ready-mades de Marcel Duchamp abalaram profundamente os regimes estéticos ativos até aquele momento. De certa forma, a partir de Duchamp se assistiu a uma lenta mas inevitável ambiguidade entre a produção de objetos de uso e consumo cotidiano e a esfera de produção de objetos destinada à “pura” arte. Em outras palavras, de um lado, permanecem produtos vinculados às necessidades da vida cotidiana e ao seu funcionamento (objetos utilitários, corriqueiros, quase anônimos), e do outro os produtos da criação do artista, objetos únicos, não utilitários, cujo destino não seria a cozinha ou a sala de estar. Com a ascensão da burguesia europeia, especialmente logo após a Revolução Francesa, surgiram espaços laicos de exibição das obras de arte. Os museus se consolidam para dar visibilidade pública aos produtos artísticos e à história de tais produtos. Nesse espaço identificado por Jürgen Habermas com a ideia de *Offentlichkeit* (publicidade ou esfera pública) o museu instaura uma nova mentalidade, uma cultura diferenciada que exalta a prática de expor objetos para a contemplação.

Se Duchamp determinou que um urinol podia considerar-se uma obra digna de ser “museificada”, Warhol, com suas *Brillo Boxes* soube insistir que tudo pode ser arte, aparentemente sem outras explicações hermenêuticas, e que será o local em que o objeto estará exposto que servirá como intermediador da arte com a sociedade.

A sistematização dos objetos a serem apenas contemplados torna-se assim uma forma de vencer o fluxo inexorável do tempo. O objeto está exposto, mas não pode ser manipulado. Então, o que distingue o objeto é sua exposição visível, em outro termos, sua visibilidade.

Na “Dúvida de Cézanne”, Maurice Merleau-Ponty escreve que “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (2013, p. 139). Há uma visibilidade dos objetos que fica esclarecida somente a um grupo de *happy few*, daquele pequeno número que, para “ver” a visibilidade do objeto, tangencia (talvez penetra) a sua invisibilidade. Logo após aquela afirmação, segue dizendo de forma peremptória: “Não há, portanto, arte recreativa. É possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo ideias já prontas e apresentando formas já vistas” (*idem*, p. 139).

Não há arte recreativa nem em Proust, nem em Boltanski. Os objetos com que ambos artistas trabalham são personagens de uma ficção mediadora de uma realidade sufocante e amnésica que faz perder o contato com as coisas, destituindo-as de seu valor afetivo.

2. Visibilidade em Proust

Marcel Proust escreveu umas páginas magníficas sobre Jean-Baptiste Simon Chardin, o pintor das naturezas-mortas e dos objetos domésticos, à qual fortuna crítica o próprio Proust contribuiu também enormemente. A estética do objeto

é exaltada na observação crítica de Proust e aparece como a poética do fazer pintura chardiniano.

A natureza-morta é, acima de tudo, uma mudança de uma vida em ação. Como a própria vida, ela sempre terá algo a dizer para você, algumas maravilhas brilhando, algum mistério para revelar. Dia-a-dia a vida irá deliciar você durante vários dias se prestar atenção à sua pintura como se fosse uma lição; e tendo compreendido a vida de suas pinturas, ter-se-á alcançado a beleza da própria vida. Em salas onde não se vê nada, a não ser a expressão da banalidade dos outros, o reflexo de seu próprio tédio, Chardin entra como luz, dando a cada objeto sua cor, evocando a partir da noite eterna que envolve os objetos toda a essência da vida, viva ou animada, com o significado de sua forma, tão marcante para os olhos, e tão obscuro para a mente. Como a princesa adormecida desperta, tudo é restaurado à vida, retoma a sua cor, começa a falar com você, vivo, duradouro (PROUST, p. 103. O grifo é nosso)¹.

Nos parece indispensável determos pacientemente nesse parágrafo. A natureza-morta, essa quintessência dos objetos e dos detalhes, seria a possibilidade de ver a vida ainda em ação. Os objetos, os silêncios, inertes, aí representados, podem proporcionar ao observador a revelação tênue, discreta de algum mistério. Há uma lição “oriental”, poderíamos dizer, na contemplação dos objetos, pois eles nos revelam a beleza da vida, sua essência, e a luz e a sombra detectam as dobras imperceptíveis dos tecidos (dos textos) das coisas.

Ao longo da *Recherche*, Proust parece insistir na vida vivida pelos objetos, numa espécie de discurso sobre o objeto, quase uma filosofia sistemática que supera o efeito, por assim dizer, “realista”. Pela nomenclatura da palavra “real”, não entendo aqui o exclusivo limite da tangibilidade das coisas. A linguagem proustiana, descrevendo e definindo o objeto, o excede e transforma seu discurso em arte. A pintura ou a escultura de objetos, por exemplo, realiza, por meio de sinestésias, alusões misteriosas, recordações, aquelas conexões sugestivas entre o material e o metafísico. A estética do objeto esconde outro questionamento: o fato de os objetos serem um problema estético. Para necessidade de investigação, o artista deverá catalogá-los. Eles estão diante dele como um relicário, coisas mortas com valor de vivas, naturezas que aspiram à contemplação do Tudo, lembrando a vaidade do tudo. O Narrador na última fase da *Recherche* proustiana, *Le Temps retrouvé* confessa a um dado momento:

¹ “Still-life will, above all, change into life in action. Like life itself, it will always have something to say to you, some shining marvel, some mystery to reveal. Day-to-day life will delight you if for several days you pay attention to his painting as though it were a lesson: and having understood the life of his painting you will have conquered the beauty of life itself. In rooms where you see nothing but the expression of the banality of others, the reflection of your own boredom, Chardin enters like light, giving to each object its color, evoking from the eternal night that shrouded them all the essence of life, still or animated, with the meaning of its form, so striking to the eye, so obscure to the mind. Like the sleeping princess awakened, everything is restored to life, resumes its color, starts speaking to you, living, enduring”. A tradução é nossa

De forma que a literatura que se contenta com “descrever as coisas”, com oferecer um registro infeliz de linhas e superfícies, é aquela que, *ao chamar-se realista, é a mais distante da realidade*, aquela que nos empobrece e nos entristece mais, porque corta de repente toda a comunicação do nosso eu presente com o passado, do qual as coisas mantêm ainda a essência, e com o futuro, onde elas nos encorajam a apreciá-las novamente. É isso que a arte digna desse nome deveria expressar, e, se conseguir, ela ainda pode obter de sua impotência um ensinamento (enquanto não se obtenham outros resultados desse tal realismo), e isto é, que essa essência é em parte subjetiva e incomunicável (PROUST, 1989, pp. 191-192. O grifo é nosso)².

Catalogar e classificar os objetos é, por exemplo, a atitude ansiosa do artista. Francesco Orlando, em sua operação classificatória dos objetos desatualizados na literatura e nas artes, propõe que a taxonomia dos objetos seja considerada como a “busca de palavras exatas por aproximação”:

O espaço da operação classificatória será aquele que existe entre um puro dado de matéria do conteúdo - algo como um mínimo comum denominador semântico - e a série de textos para que esse dado, de fato, é comum. Vamos imaginar o assunto abstrato como um ponto quase imaterial, no topo; a seguir, a literatura concreta, como uma linha reta composta de vários segmentos, cada um dos quais corresponde ao sintagma linear de um texto. No meio, o espaço vazio corresponde a uma falta de vocabulário bem definido para as nossas constantes - melhor definidas daquelas usadas até agora -, *considerando que a classificação não é nada mais do que a busca por apenas palavras de aproximação* (ORLANDO, 2015, p. 71. O grifo é nosso)³.

3. Boltanski e as coisas

Se podemos ler Proust hoje é porque nós nos reconhecemos em cada página, porque todos somos ciumentos, todos estamos sozinhos num quarto esperando a mãe (...). Diz-se sempre de si... é sempre, ah, sou eu, fala de mim... creio que quando é-se artista, envia-se uma espécie de estímulo. Além disso, é sempre aquele que observa a obra, que faz a obra, e que o faz com todo o próprio passado. (BOLTANSKI – ADLER, *Website*)⁴.

² “De sorte que la littérature qui se contente de « décrire les choses », d’en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s’appelant réalistes, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l’essence, et l’avenir où elles nous incitent à la goûter de nouveau. C’est elle que l’art digne de ce nom doit exprimer, et, s’il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu’on n’en tire aucun de ses réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable”. A tradução é nossa.

³ “Lo spazio dell’operazione classificatoria sarà quello che intercorre fra un puro dato di materia del contenuto, qualcosa come un minimo comun denominatore semantico, e la serie dei testi ai quali appunto esso è comune. Raffiguriamoci l’astratta materia come un punto quasi immateriale, in alto; in basso, la letteratura concreta come una linea retta fatta di tanti segmenti, ognuno dei quali corrisponde al sintagma lineare di un testo. In mezzo, lo spazio vacante corrisponde a una mancanza di vocaboli ben definiti per le nostre costanti – meglio definiti di quelli impiegati finora –, se la classificazione non è altro che ricerca di parole giuste per approssimazione”. A tradução é nossa.

Com frequência Christian Boltanski cita Marcel Proust em suas entrevistas. E, como o próprio Proust, também Boltanski está à procura obsessiva de respostas sobre questões fundamentais da índole humana: como e por que descrever a morte? Ela pode ser aceita fora do parâmetro artístico? O que implica o distanciamento de coisas e seres queridos? Que mudança acontece na frente da ausência? Por que, para restituir vida (se assim pode-se dizer) é necessário um trabalho sobre a memória? A memória permite reconstituir o objeto de amor ou é uma ilusão estética? Porém, enquanto Proust tenta resolver a obsessão pela memória numa fulguração epifânica em que se reúne e se condensa todo o tempo perdido, em Boltanski manifesta-se a consciência de uma divisão entre o eu e a realidade e, especialmente, a impossibilidade de que um Ideal possa preencher o vazio criado pelo sujeito. Boltanski acredita ainda na função redentora (no sentido psicanalítico) da Arte: “O projeto era re-imaginar os objetos desaparecidos das minhas lembranças e re-fabrica-los: tinha a ideia de salvar as coisas de um passado que não se pode salvar”⁵, afirma Boltanski (2007, p. 47-48) a Catherine Grenier.

Boltanski cria uma busca do tempo perdido e do passado recente por meio de uma linguagem estética que não quer ser panfletária ou de testemunha. A arte parece ser a única chance para resgatar a memória daqueles que foram esquecidos ou que, mesmo participando da História, não tiveram registro. Boltanski é um interprete da História, assim como pode ser um historiador ou um romancista. A arte da memória que sustenta o embate entre o individual e o coletivo foi bem expresso na seção dele do “Personal Museum” na Documenta V de Kassel.

Na entrevista a Laure Adler, para o canal France 2 (21 de maio de 1996), Boltanski insiste no valor do esquecimento como forma de resistência à memória que não se quer recordar, e por isso retorna a citar Marcel Proust:

Há uma história magnífica em Proust: um homem triste cuja mulher acabava de falecer encontra um amigo que estava por suicidar-se. Caminham juntos num jardim. Ele então diz ao amigo: Olha as flores, que beleza! Olha o céu azul”. E observando essas coisas, o amigo esquece de se suicidar. Ele sobrevive porque esquece. Às vezes precisamos de esquecer. (BOLTANSKI – ADLER, *Website*)⁶.

⁴ “Si aujourd'hui on peut lire Proust, c'est parce que, on se reconnaît à chaque page, parce qu'on a tous été jaloux, parce qu'on a tous été seul dans une chambre en attendant sa mère (...). On dit toujours soi, c'est toujours, ah oui c'est moi, il parle de moi... je crois que quand on est artiste, on envoie une sorte de stimulus. Et puis c'est toujours celui qui regarde l'oeuvre, qui fait l'oeuvre, et qui le fait avec son propre passé”. A tradução é nossa.

⁵ “Le projet (...) était de réimaginer d'après mes souvenirs des objets disparus et de les refabriquer: j'avais l'idée de sauver des choses du passé qu'on ne peut pas sauver”. A tradução é nossa.

⁶ “Il y a une magnifique histoire dans Proust: un homme triste dont la femme vient de mourir voit un ami qui va se suicider. Ils marchent dans un jardin, et il dit à son ami : 'Regarde ces fleurs, si belles. Regarde le ciel bleu'. En voyant ces choses, l'ami oublie de se tuer. Il survit parce qu'il oublie. Parfois on a besoin d'oublier”. A tradução é nossa.

O trauma da memória a ser resgatada foi objeto de uma instalação “enciclopédica” de objetos acumulados, quase infinitos, intitulada simbolicamente 19.924.458 +/- (que em 2014 seria o número aproximativo da população de São Paulo). A instalação apresentava um conjunto de 950 torres, estilo arranha-céu, construídas em papelão e revestidas de páginas de listas telefônicas. Um jogo de luzes se alternava para indicar nascimentos e mortes na megalópole paulistana. Alguns indivíduos desaparecem, outros surgem, vida e morte, ausência e identidade: tudo oscila e permanece na memória. Os objetos provocam a lembrança de fatos e perdas, de experiências e sofrimentos, de emoções e alegrias.

O artista tem como tarefa quase impossível aquela de arquivar os objetos da memória. Arquivar, especialmente, fotografias de pessoas anônimas é fixar na memória visual o trauma do esquecimento e da zona de lembranças íntimas, familiares. O tema do Holocausto, recorrente nas obras de Boltanski, foi abordado em “Les Archives” (Documenta de Kassel em 1987), e em instalações como “Autel de Lycée Chases” (1988), que inclui fotografias de crianças judias vítimas do genocídio, ou mais ainda, “Réserve” (1990), onde acumulações de roupa usada evocam as imagens dos campos de concentração. Roupa e fotografias são simbolizadas como verdadeiros objetos da memória, destituídos da função cotidiana de prazer ou de utilidade. Os objetos de Boltanski são uma espécie de museu efêmero da memória: fotografias, lamparinas, casacos, jarras de biscoitos, tudo é ressignificado não como momento simplesmente emotivo mas como reconhecimento mínimo de uma pertença e uma memória individual que se torna paradigmático para toda a coletividade:

A caixa de biscoitos possui uma qualidade mínima que se relaciona ao fato de que sou um artista que se formou e praticou durante a época do Minimalismo. Contudo, de forma bastante contraditória, sou também um artista sentimental. Então a caixa de biscoitos é algo mínimo, minimalista, mas ao mesmo tempo cheio de significado. Todos podem reconhecê-la. Assim trata-se de um objeto que gera memórias e também relações com um lugar em que mantemos coisas preciosas – como é um cofre para um pobre – e também o cemitério como lugar para cinzas humanas. (Boltanski, *website*)⁷.

Os objetos aparentemente vazios e insignificantes desestabilizam a presumida amnésia causada pelo passar implacável do tempo. Seu valor não está ligado a uma certa unicidade ou por estar num certo espaço (casa ou museu), mas pelo fato de ter pertencido a alguém, o que joga uma luz especial no mesmo objeto, situando-o numa coletânea de documentos que falam de uma vida. Pois, finalmente, o artista, como o colecionador de objetos, é o único que pode mostrar aquela contradição intrínseca dos objetos, como lembrávamos antes, citando Pomian: a função estética do objeto contrasta com o valor de ser um documento íntimo. Nessa oscilação entre estética e intimidade há a possibilidade de que um fragmento perecível e não duradouro como um objeto possa re-despertar e intensificar o processo da memória.

⁷ “The cookie jar has a minimal quality, which relates to the fact that I am an artist who shaped his practice during the time of Minimalism. However, quite contradictorily, I am also a sentimental artist. Therefore the cookie jar is something minimal and at the same time full of meaning. Everybody can recognize it. So it is an object that generates memories and also links to a place where we keep precious things — the strongbox for the poor — but also the cemetery, a place for human ashes”. A tradução é nossa.

A capacidade de perceber o objeto além do extinguível, de sua efemeridade que para Boltanski é uma tipologia do artista, é comparável com a obsessão de Proust com as coisas. Os objetos na *Recherche* são ponto focal de atenção, protagonistas de um mundo estético que perambula entre ficção e realidade histórica. Elstir, o pintor criado por Proust, é um exemplo de como um objeto absolutamente esquecido ou irrisório possa se tornar pedra angular de uma reflexão filosófica sobre o material fragmentado e a unidade de Tudo. Lembramo-nos do famoso “pano de muro” que Elstir observa na “Vista de Delft”, de Vermeer. Um detalhe periférico, não notado antes, é o ponto crucial para o Narrador, com Elstir, reflita sobre a capacidade da Arte de explicar a totalidade a partir dos fatores mais obscuros e invisíveis. Por isso a sombra, a morte, o desaparecimento têm um valor tão paradigmático na obra de Boltanski. Didi-Huberman definiu o artista francês como uma criança impertinente que “não cessa de brincar, de dançar, de rir com o que há de pior” (2010, p. 219). Tragédia e riso ou ironia são recriados no acúmulo de objetos quase sagrados que lembram a inexorabilidade do desaparecimento das coisas.

559 ■

A obsessão de Boltanski pelas coisas é o motor que impulsiona a memória a elas ligada reescrevendo, assim, a *Recherche* proustiana sob forma de um arquivo antropológico que tenta lançar luz sobre zonas obscuras tanto sobre o Eu como, mais especificamente, sobre o eu do artista, como no fantástico *Théâtre d’Ombres* (1985-1990) em que as figuras coincidem com objetos sob forma de esqueleto: “Christian Boltanski se transforma num predicador que ensina algo de nosso passado, mas também num palhaço que atua para satisfazer a nossa memória esquecida” (SALADINI, 2011, p. 342)⁸.

Talvez isso seja o melhor juízo sobre um artista contemporâneo que está reconstruindo a busca do Tempo perdido.

REFERÊNCIAS

ADLER, Laure. “Entretien à Christian Boltanski” (Vidéo, France 2, Le cercle de minuit, 21 mai 1996). <http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00234/christian-boltanski-a-propos-de-son-travail.html>. Consulta efetuada 2 de maio de 2017.

BERTOLA, Chiara. “Christian Boltanski. Something personal”. <http://www.flashartonline.com/article/christian-boltanski/>. Consulta efetuada 2 de maio de 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Grand joujou mortel”. In: *Remontage du temps subi. L’œil de l’histoire 2*. Paris: Les Editions de Minuit, 2010, pp. 217-236.

GRENIER, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, 2007.

⁸ “Christian Boltanski transforms himself into a preacher who teaches something of our past, and also into a clown that acts to satisfy our forgetful memory”. A tradução é nossa.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 2015.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POMIAN, Krzysztof. "Coleção". *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PROUST, Marcel. "Chardin: The Essence of Things". *Art News* 53/6, New York: The Art Foundation Press, 1954, p. 101-106

_____. *Le temps retrouvé*. Paris: Folio Classique, 1989.

SALADINI, Emanuela. "The art of Telling History: Christian Boltanski". In: *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011, pp. 331-344.

■ 550

Recebido em 31/05/2019 - Aprovado em 02/09/2019

Como citar:

D'ANGELO, B. (2019). Proust e Boltanski: a obsessão pelas coisas. *OuvirOUver*, 15(2), 540-550. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48977>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Criação-performance partilhada em música: a imprevisibilidade no fazer musical

ÍTALO ROBERT DA SILVA ARAÚJO
ALEXSANDER JORGE DUARTE

Produtor musical e pianista, licenciado em música pela UFS, mestre em etnomusicologia pela escola de música da UFBA e a cursar Doutorado em Música pela Universidade de Aveiro em Aveiro-Portugal. No Brasil lecionou teclado e harmonia no Conservatório de Música de Sergipe (2010 a 2012; 2015 a 2016). Têm pesquisas sobre música popular e música popular instrumental brasileira, assim como, experiências em produção, arranjo e execução musical. Atualmente, desenvolve sua carreira solo como pianista com o projeto Ítalo Neno Trio – Batuca piano, projeto de música instrumental brasileira, onde em Abril de 2015 lançou seu primeiro CD. Como professor, atuou no conservatório de música de Sergipe, paralelamente ministrava aulas e cursos particulares de teclado e harmonia, a ministrar também workshop sobre temas diversos como, improvisação, arranjo, entre outros. Como produtor musical já desenvolveu vários trabalhos, principalmente na música Gospel brasileira e regional (nordeste brasileiro).

Afiliação: Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal

Doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro e graduado em Música (com ênfase em Flauta Transversal) pela Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP. É membro pesquisador do INET-MD Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança - Polo Aveiro onde desenvolve uma pesquisa de pós doutorado centrada numa prática performativa designada por live looping. Também colabora em projetos coletivos com ênfase em patrimônio imaterial e documentário etnográfico. No âmbito pedagógico possui experiência em Conservatórios, com ênfase em ensino de Flauta Transversal e Formação Musical, regência de Banda de Sopros e Coral. No âmbito artístico, com o pseudônimo Alex Duarte, atua como compositor, instrumentista (flautas e violão), cantor e declamador de causos. Suas pesquisas se circunscrevem no universo da música raiz e da caipiridade, música popular brasileira e live looping. Sua atividade internacional abrange países da América do Sul, Europa e EUA.

Afiliação: Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal

<http://lattes.cnpq.br/3091465835252391>

Ítalo Robert Da Silva Araújo (0000-0001-8775-243X)

■ RESUMO

Este trabalho dedica-se ao estudo de práticas performativas coletivas nas quais o som, com intenção musical, é usado como material para a criação em tempo real. Trata-se de um tipo de prática musical em grupo onde a performer e a criação são assumidas pelos agentes como indissociáveis e que estão conotadas com formas de adjetivação da música como “improvisada”, “livre”, “experimental” e/ou “espontânea”. Estes modos de fazer musical, diluidores da dicotomia compositor/intérprete, oferece outros valores ao processo de performer musical como “musicar” sem materiais musicais pré-concebidos. A pesquisa parte de um trabalho etnográfico com dois grupos praticantes deste modelo, sendo um no Brasil e outro em Portugal, e o modelo teórico de análise utilizado assenta-se no conceito da imprevisibilidade e no Paradigma da Complexidade que problematiza os conceitos de “ordem” e “desordem”.

■ PALAVRAS-CHAVE

Etnomusicologia, performer musical, criação musical, paradigma da complexidade.

553 ■

■ ABSTRACT

This paper is dedicated to the study of collective performative practices in which sound, with musical intention, is used as material for creation in real time. It is a type of group music practice where performer and creation are assumed as inseparable and are associated with adjectives like "improvised", "free", "experimental" and/or "spontaneous". These kinds of music-making dilute the "composer/interpreter" dichotomy and give other values to the process of musical performer - "musicking" without preconceived musical materials. The research is part of an ethnographic project with two groups of practitioners of this model, one in Brazil and the other in Portugal, and the theoretical model used departs from the concept of unpredictability and the Paradigm of Complexity that problematizes the concepts of "order" and "disorder".

■ KEYWORDS

Ethnomusicology, musical performer, musical creation, paradigm of complexity.

1. Introdução

Este artigo tem como foco uma reflexão sobre um tipo de performance musical aqui designado por “criação-performance”. Metodologicamente, são adotadas as ferramentas da Etnomusicologia, nomeadamente a etnografia e análise do material coligido. A pesquisa de campo fundamenta-se na colaboração de dois projetos musicais com o grupo Membrana (Aracaju-SE/Brasil) e o Duo O Xú (Aveiro-Portugal).



Figura 1. Grupo Membrana em performance, Reciclaria Casa de Artes, Aracaju-Brasil, 2018. Fotografia do autor.



Figura 2. Duo O Xú em performance, Praia da Costa, Aveiro-Portugal, 2017. Fotografia do autor.

Primeiramente, apresentamos a fundamentação teórica que dá suporte epistemológico adotado para abordar o tipo de prática musical performativa aqui analisada. Neste sentido, apresentamos a problematização do tema seguida de uma breve explanação sobre o “Paradigma da Complexidade” e como este se relaciona com o conceito de “imprevisibilidade” neste tipo de prática musical.

Na sequência, apresentamos uma reflexão sobre a “criação-performance” seguida de um panorama sobre os diferentes tipos de práticas musicais performativas conotadas à linguagem do improviso e da criação em tempo real.

Por fim, apresentamos as conclusões e as perspectivas de continuidade deste trabalho. Dentre os principais contributos deste, destacam-se: a) um fluxograma que demonstra o que chamamos de mobilidade criativa dentro da perspectiva do *happening* nesta prática musical; b) uma descrição de um tipo de prática musical performativa aqui designada por “criação-performance”; c) um modelo teórico de análise aplicado a uma prática musical performativa que se fundamenta no “Paradigma da Complexidade” de Edgar Morin.

2. Fundamentação Teórica

2.1. Problematização

555 ■

No quadro dos discursos analíticos sobre música enquanto performance temos assistido à reiteração sistemática da dicotomia compositor/intérprete ou criador/performer que progressivamente tem vindo a ser questionada, sobretudo no domínio dos Estudos em Performance, atribuindo ao intérprete/performer um papel igualmente de criador. Este aspecto é discutido por diferentes autores como por exemplo Cohen (2002) onde, segundo o autor, “na *performance*, a ênfase se dá para a atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete” (COHEN, 2002, p.102).

Nesse sentido, propõe-se neste trabalho o uso da expressão hifenizada “criação-performance” uma vez que nos exemplos analisados não é possível estabelecer nenhuma fronteira entre ambas as ações, a considerar que a criação musical neste modelo é a própria prática performativa, passando então a estar relacionada diretamente com a conexão dos indivíduos participantes de forma a estimularem juntos o processo de criação musical. A partir desta perspectiva passa-se a existir uma aproximação aos processos criativos coletivos, dentro de uma lógica de “práticas partilhadas” onde o produto final é resultado de um trabalho de colaboração e interação entre mais de uma pessoa. No ato da criação-performance cada indivíduo elege um estímulo sonoro já existente ou propõe um novo, como também a participação de todos os músicos pode ou não acontecer simultaneamente.

A prática de criação-performance partilhada em música é entendida a partir do estabelecimento da relação tempo/espço presente, e neste sentido o processo de criar e performar estabelece a música como ação, o fazer parte da performance, em que seu significado reside no ato de estar criando e não necessariamente interpretando ou improvisando.

Neste artigo pretende-se esclarecer como, na prática musical apresentada

aqui, cria-se um modelo de performance coletivo que não se vincula a nenhum segmento musical, mas a sonoridades. O resultado desta prática musical, entretanto, pode expor características de outras práticas musicais, como o da “música experimental” e da “improvisação livre”, por exemplo, o que de um lado atesta a herança e a ressignificação destas práticas musicais e, de outro, propõe romper com modelos instituídos de performance na construção de um perfil próprio.

2.2. Paradigma da Complexidade

Edgar Morin (1991), considerado um dos mais importantes pensadores do século XX e XXI, afirma que vivemos sob o império dos princípios da disjunção, o qual ele chama de “paradigma da simplificação” (MORIN, 1991, p. 15). Como consequência, tendemos a perceber o mundo a partir da fragmentação das partes (corpo/alma, razão/emoção, sujeito/objeto, etc.).

Neste sentido, o filósofo Juan Carlos Moreno (2002) demonstra como se iniciou, a partir do diagnóstico da crise da ciência no século XX, uma linha conhecida como “novas ciências”, com pesquisadores que buscam propor um novo paradigma para as ciências, dentre os quais destacam-se, além de Edgar Morin, Gregory Bateson, Francisco Varela, Humberto Maturana, Souza Santos, Ilya Prigogine, Benoit Mandelbrot e Niklas Luhmann (MORENO, 2002, p. 17). O conjunto destas diferentes, porém convergentes teorias, é então designado como Paradigma da Complexidade. Dentre as principais correntes neste quadro destacam-se a “teoria dos fractais”, a “lógica fuzzy” e a “teoria do caos”.

Em “Introdução ao Pensamento Complexo”, Edgar Morin (1991, p. 8) define a Complexidade como “uma palavra problema e não uma palavra solução”. O autor esclarece que o termo se origina do latim *complexus* que significa “tecido em conjunto”. Assim, a Complexidade é um tecido de elementos constituintes inseparavelmente associados, o que implica na concepção do paradoxo do uno e do múltiplo (MORIN, 1991, p. 17, 28).

Portanto, para entender o Pensamento Complexo é preciso entender a relação dos conceitos “ordem” e “desordem”, a “interação” destes pontos fenomênicos e a “organização” resultante dessa dinâmica. O que se verifica neste cenário de interação e dinâmica permanente é uma retroação que implica numa desorganização das estruturas de um dado sistema e consequente reorganização. Aqui emerge o conceito de auto-organização que consiste na consideração de que “o todo está no interior da parte que está no interior do todo”. Esta abordagem proposta por Morin (1991) legitima a importância devida ao processo da interação levando o autor a elaborar um modelo designado por “tetragrama organizacional”, o qual é definido da seguinte forma:

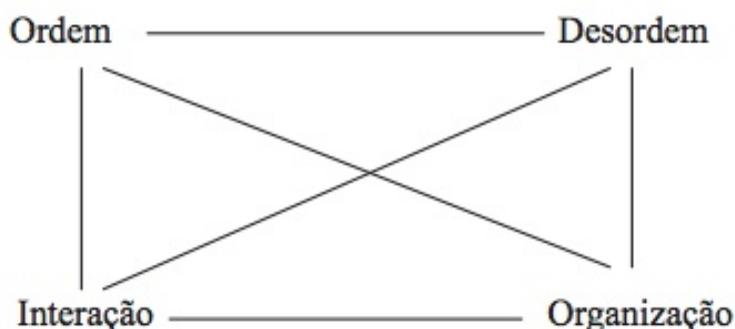


Figura 3. Tetragrama organizacional de Edgar Morin. Fonte: (MORIN, 1991, p. 131).

Segundo Morin (1991), este tetragrama é incompreensível, pois não se pode reduzir a explicação de um fenômeno nem em um princípio de ordem pura nem em um princípio de desordem pura, nem em um princípio de organização última. O que é preciso é misturar e combinar esses princípios (ibidem, p. 131). É precisamente a partir desta perspectiva que propomos abordar um tipo de prática musical onde o material sonoro criado segue o princípio da imprevisibilidade (não-determinação) e da não-correção, ou seja, não se reconstrói uma narrativa musical idealizada em ensaios e também não se “edita” o material musical produzido.

557 ■

2.3. A imprevisibilidade

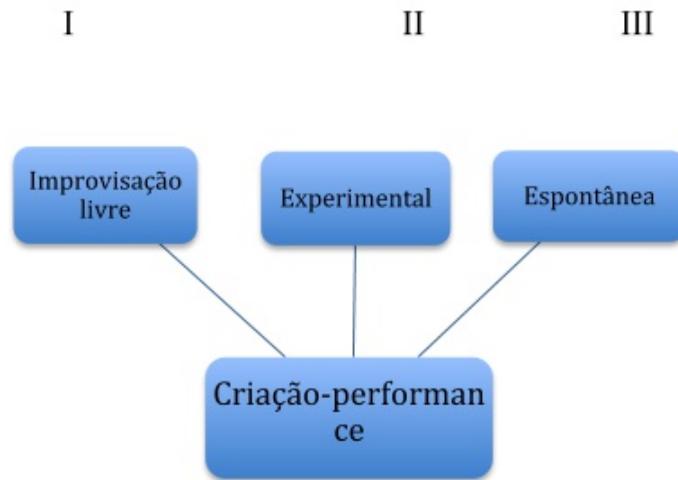
Ao pensar pelo lado teórico da composição e da improvisação, a criação-performance não é nenhum e nem outro, parece algo híbrido, é um desafio à noção fixa de composição e está inserida em uma perspectiva em que a criação em tempo real na performance – substituindo o papel da composição – e a improvisação possuem características semelhantes, porém, a sua principal diferença está nas intenções, o resultado que se busca ao propor algo com o som e o fazer musical.

Neste panorama, além da imprevisão relacionada ao acontecimento da performance, existe também a busca por algo imprevisível no resultado sonoro, afirmando desta forma um elo importante entre o criador-performer e a criação-performance, a imprevisibilidade no momento da performance. Além de que todo o contexto no qual acontece, revela o interesse por uma fruição, um proveito satisfatório musical, porém, pensado e executado de forma organizada.

Tal performance ao ser posicionada como uma prática performática imprevisível não apresenta um contorno direcional, sendo este parâmetro associado ao ponto da “desordem” citada acima no tetragrama, aumentando com isso a necessidade de compreender quais são as engrenagens para o seu funcionamento. Individualmente, os praticantes possuem conhecimento técnico e musical de diversas outras músicas, além de afinidades musicais variadas. Todavia, o que os faz não se “perderem” durante a criação-performance é a experiência que se obtém em cada apresentação e conseqüentemente à destreza no lidar com o processo de mobilidade criativa. Esta experiência contribui para a afirmação dessa prática musical,

pois como afirma Muniz (2014, p. 3) “as experiências performáticas incluem a produção de uma identidade, sobre continuação, rejeição ou criação de novos códigos”. Desta forma, por conta de sua abrangência não há como limitar uma via de segmentos musicais, expectativas e relações representativas recorrentes.

Entretanto, a experiência performática obtida pelos praticantes demonstram que é possível operar em algumas aproximações com outras práticas musicais já citadas, como forma de contribuir para o seu desenvolvimento, como apresentado logo abaixo:



■ 558

Figura 4. Criação-performance e sua ligação com outras práticas performativas.

I - A criação-performance junto à improvisação livre – coloca em jogo o lado musical experiente do criador-performer.

II - A criação-performance junto ao experimental – coloca em jogo o experimentar tendo em vista a parceria no partilhar, a atenção e preocupação com o que o outro está a fazer.

III - A criação-performance junto ao espontâneo – coloca em jogo o impulso ou a manutenção da criação-performance.

Por esta razão, reitera-se o motivo pelo qual a criação-performance não estar enquadrada em uma categoria específica de prática musical como a “música improvisada”, por exemplo, e sim com algumas aproximações. De acordo com Bailey (1992) “[...] “música improvisada”, sofre - e desfruta - a identidade confusa que a resistência à rotulagem indica (BAILEY, 1992, p. 83) (tradução nossa)¹.

O que o autor ressalta é que existe um conflito que “borra” a identificação dessa música, em que há uma associação com a “música experimental” e com outros tipos de música. Porém, ele deixa claro que “embora possam compartilhar o mesmo “espaço no mercado”, eles são fundamentalmente bem diferentes uns dos outros” (BAILEY, 1992, p. 83) (tradução nossa)².

A criação-performance, que neste direcionamento expõe uma visão “anarquista do som” e de liberdade musical, desenvolve uma forma de performance em música que pode ser compreendida apenas diante do contexto de sua incorporação a outras práticas musicais e culturais. Além disso, existe uma interação com o que está acontecendo em torno da performance, em que os ouvintes não são apenas espectadores, mas apresentam-se como testemunhas do momento da ação, estando em uniformidade com o grupo. Ao mesmo tempo, relaciona a criação em um sentido único, na qualidade de “não correção”, o que foi feito está feito, não se volta atrás e não se consulta o que foi feito.

3. Criação-performance

Na prática de criação-performance partilhada em música, mesmo quando apresentada em uma perspectiva de grupo, se faz necessário o olhar para um conjunto de indivíduos. Porém, não observando apenas a somatória de indivíduos, mas sim o conjunto de indivíduos enquanto perfil singular com o desejo de um som grupal. Com isto, o partilhar passa a ser o centro desta condição. Todavia, a lógica da partilha em termos de criação musical deixa espaços abertos para observar como isto traduz ou não o individual, que é uma característica inerente ao fazer musical.

Este tipo fazer musical partilhado estabelece uma relação tempo/espaço presente, neste sentido acredita-se que o processo de criar e performar pode ser articulado com a proposta de Small (1997; 1998) relativa à criação do verbo *music-king* (musicar). Este conceito estabelece a música como ação, o fazer parte da performance, em que seu significado reside no ato de estar criando. “O “musicar” cria uma complexa rede de relações que existe enquanto durar o desempenho. No centro da rede estão as relações que os músicos criam entre os sons” (SMALL, 1997, p. 9) (tradução nossa)³.

Davidson e Coulan (2006) referem-se que há muitos “gêneros de performance” onde o material musical é realmente criado durante o processo, ao passo que muitas práticas performativas envolvem tipicamente o improvisar em torno de um trabalho familiar e outras criam um novo trabalho no momento de cada performance.

Não se pretende aqui um aprofundamento histórico do surgimento deste tipo de prática performativa, até porque não foram encontradas nenhuma fonte de

¹ No original: ‘improvised music’, suffers from – and enjoys – the confused identity which its resistance to labelling indicates (BAILEY, 1992, p. 83).

² No original: But Although they might share the same corner of the Market place they are fundamentally quite diferente to each other (BAILEY, 1992, p. 83).

³ No original: el “musicar” cree una red compleja de relaciones que existe mientras dura la actuación. En el centro de la red están las relaciones que crean los músicos entre los sonidos (SMALL, 1997, p. 9).

registro histórico de algo semelhante. Ainda assim, devem ser descritos através de outros modelos de práticas performativas alguns elementos que derivam e caracterizam a junção de vários elementos para o destacamento deste modelo de performance⁴.

A princípio, faz-se necessário delimitar o olhar para o desenvolvimento de certas práticas musicais que se destacaram tanto no contexto da música dita erudita e popular do século XX, como a música experimental, o *free jazz*, a música improvisada e “espontânea”, pois as mesmas são citadas pelos praticantes da criação-performance como contributos. Para uma descrição mais detalhada sobre a história das músicas descritas acima seria indicada uma leitura adicional (BENSON, 2003; BAILEY, 1992; DIXON, 2006; LEWIS, 1996).

4. Música experimental, *free jazz*, improvisação livre e música espontânea

Quando se fala em música experimental, diversas conotações habituais do uso da palavra “experimental” num contexto artístico são lembradas, além da utilização do termo em outros contextos, como o científico e econômico. No geral, a ideia daquilo que pode ser experimentado e o experiencial é tida como base para a sua designação.

Na música, o experimentalismo ganhou forma ao longo do século XX em que se buscava o antagonismo em relação às fórmulas tradicionais e convencionais da música ocidental. Porém, foi sendo utilizado também como uma forma de adjetivação, em uma tentativa de apresentar o que seria uma variação de determinado segmento musical⁵, que nas palavras de Del Nunzio (2017) seria como uma espécie de qualificador de uma diferença de segmento. O autor completa dizendo:

Ao contrário da qualificação aposta a um gênero, que funciona como um indicativo de modificação em relação a algo pré-estabelecido mas que, de todo modo, mantém características suficientemente fortes para manter-se como a designação primária, justamente, “música experimental” não contempla uma identidade previamente estabelecida (DEL NUNZIO, 2017, p. 15).

Essa ideia, entretanto, contrasta com a utilização do termo “música experimental” na música de concerto feita principalmente nos EUA. Contraste esse que só aumentou ao longo dos anos, sendo o termo sintetizado como “diversidade”, “avanço”, “indeterminação”, entre outros (DEL NUNZIO, 2017).

Um dos compositores e idealizadores mais expoentes da música experimental foi John Cage (1912-1992) que, mesmo ao pensar na música experimental de concerto como uma doutrina, ele ressalta que “[...] a palavra “experimental” é adequada, no sentido que o comportamento de descrição não permite o ato a julgar em termos de sucessos e falhas, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (CAGE, 1961, p. 13) (tradução nossa)⁶.

⁵ Rock experimental, Pop experimental, etc.

⁶ No original: the word “experimental” is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown (CAGE, 1961, p. 13).

Isso demonstra que o interesse da ação experimental não está fundamentada na singularidade da performance - apesar de seu funcionamento como uma espécie de ação de natureza performativa - mas na singularidade do momento. E essa "liberdade" de ação que os resultados experimentais produzem geram diversos efeitos interpretativos. Logo, são ajustados mesmo que livremente para obterem os melhores resultados no ambiente em que está sendo explorado (NYMAN, 1981).

Paralelo a este movimento experimental destacava-se em outra esfera o chamado *free jazz*. Este desponta apenas em meados da década de 1960 nos EUA, nomes como Cecil Taylor, Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane e Sun Ra obtém o mérito pelo surgimento do *free jazz* nos EUA (DIXON, 2006).

Discos produzidos por estes artistas citados apontam para um caminho revolucionário e atípico do que se conhecia como jazz na época, uma espécie de libertação dos padrões do jazz tradicional, além de uma abertura para a criatividade na improvisação.

É inegável o desenvolvimento musical do jazz através do estilo free, os músicos parecem ter se desprendido do modelo de improvisação conservado pelo jazz da época, uma espécie de ruptura às estruturas musicais já estabelecidas. Além do mais, percebe-se que esse desprendimento levou os músicos dessa vertente a uma certa individualidade exagerada, em que a liberdade total do individual parece não se importar com o coletivo, tornando-se uma espécie de "caos" sonoro.

Com o agregar de novos artistas ao *free jazz*, as melodias sem harmonias, as improvisações coletivas, o virtuosismo e o proposital "caos" sonoro ganharam força a partir da produção de seus discos. Apesar das insatisfações com as limitações dentro do *bebop* e do *hard bop*, o *free jazz* conservou ainda diversas características do jazz tradicional que se fazia na época, como o vocabulário melódico, a instrumentação, entre outros. Segundo Benson (2003):

Se tomarmos o exemplo do chamado "jazz livre", existem relativamente poucos "materiais" e "normas." [...] Mas, claramente, a maioria dos músicos de jazz operam por meio de algum tipo de restrições, algum tipo de estrutura - por mais solto que seja, no entanto, sujeito à alterações, por mais que não falado - que fornece as linhas para a coloração do jazz (BENSON, 2003, p. 135) (tradução nossa)⁷.

Enquanto na década de 1960 os termos jazz de vanguarda e jazz livre eram sinônimos, nos anos de 1970 e 1980 muitos músicos preferiam o rótulo "*avant-garde*", já que a palavra "livre" soava de forma enganosa, pois em muitos casos sua música era altamente organizada (DIXON, 2006).

A partir do início da década de 1970, o *free jazz* ganha força fora dos EUA. A consequência disso foi que músicos europeus também passaram a ser praticantes e aderentes ao movimento do *free jazz*. Diferente do que se viu nos EUA na década de 1960, parece que na Europa a procura por elementos de maior liberdade do *free jazz* em relação ao jazz tradicional obteve maior êxito, pois características como ruído, técnicas instrumentais para execução de sons incomuns, assim como fusões

⁷ No original: if we take the example of what is called "free jazz" (of which Rivers is a practitioner) there are relatively few "materials" and "norms." [...] But clearly most jazz musicians operate by way of some sorts of constraints, some sort of framework – however loose, however subject to change, however unspoken – that provides the lines for jazz coloring (BENSON, 2003, p. 135).

com outros segmentos musicais foram fortemente exploradas.

As consequências a esse movimento logo surgiram, sendo atribuído ao *free jazz* o desenvolvimento da improvisação livre na Europa, pois muitos músicos que atuavam nessa vertente passaram a afastar-se do jazz completamente, buscando-se a exploração de ocorrências sonoras não determinadas e não padronizadas. Com isso, o que ficou conhecido como improvisação livre, nada mais foi que o rompimento dos elementos vinculados ao jazz que o *free jazz* não conseguia ou não pretendia desvincular-se.

A descrição acima reforça a impressão que a improvisação livre foi apenas uma ruptura e liberdade de atuação que o *free jazz* não alcançou. Vale ressaltar que, curiosamente, o ideal da "improvisação livre" é visto muitas vezes como paradoxal, pois para que a improvisação seja livre no sentido necessário, deve ser um ato autodeterminante, mas isso requer a involução de uma série de mecanismos (BRASSIER, 2013). Embora tenha existido muitas raízes e influências sobre o movimento da música de improvisação livre, acreditamos que, buscou-se com essa liberdade na verdade uma espontaneidade na improvisação.

Surge ainda neste contexto um tipo de prática performativa mais recente e menos difundida que as demais, designada por "música espontânea", proposto pelos músicos brasileiros Djalma Corrêa e Stênio Mendes. Estes músicos utilizam o termo "música espontânea" e "musicalidade instintiva" como um conceito baseado na capacidade de improvisação e experimentação musical que explora timbres e estéticas não convencionais.

Os músicos afirmam que desde os anos 1980 vêm desenvolvendo este tipo de performance e que essa prática performativa desenvolve uma profunda vivência da "individualidade criativa e da interação musical em grupo" (GANDHARVA, 2013). Di Luca (2011) afirma que a "música espontânea" é uma modalidade musical de criação livre que não possui um registro acadêmico que o conceitue, e que os músicos Stênio Mendes e Djalma Corrêa referem-se a este termo para designar suas atividades de criação performática a partir da busca de novos timbres e estéticas.

5. Quando a performance é a criação

Um dos diferenciais que pode ser afirmado e decisivo entre os tipos de práticas musicais vistos acima e a criação-performance partilhada proposta aqui, está justamente no seu posicionamento limite entre a criação (do que não é dependente de nada para existir) e da improvisação (aquilo de necessita de algo para acontecer). Além do que chamaria de material musical compelido versus voluntário, ou seja, o paradoxo da busca pela liberdade e ao mesmo tempo não deixar de estar associado à algum tipo de base estrutural e até mesmo idiomática.

De imediato na criação-performance não existe certo tipo de preocupação, já que não se propõe uma vinculação a um determinado segmento musical, tendo em vista que não se sabe o que pode vir a cada performance. Um outro aspecto interessante nesta comparação, por exemplo, é a improvisação livre herdada do *free jazz* estabelece de início uma base musical seja ela qual for (harmônica, melódica,

rítmica, etc.) para que algo possa ser desenvolvido.

A criação-performance ao preocupar-se com a criação musical em tempo real não estabelece nenhuma estrutura musical base de forma intencional, utiliza apenas a diretriz “criacional”, podendo acontecer arbitrariamente um processo de reutilização de elementos musicais já criados a exemplo de ostinatos, loop, entre outros. Esse pensamento pode ser entendido como um momento em que um performer se sente livre para ir além dos limites do preparado, com a certeza de que sempre pode recair sobre eles, se necessário (BENSON, 2003).

Tendo em vista esta situação, é observado também que o experimental fornece provas que a sua preocupação está em explorar situações ou até mesmo gerá-las para poderem ser testadas e utilizadas em outros acontecimentos, com uma maneira de formalização. Essa característica, portanto, afasta-se de uma relação discursiva com o material sonoro e passa a ser algo apenas intuitivo, e não dedutivo e intuitivo como na criação-performance.

É importante destacar que existe uma semelhança compartilhada entre todas as práticas musicais já descritas, esta é fundamentada nos termos não restritivos e que envolvem uma ampla gama de práticas musicais que não se apropriam de um segmento musical, mas fazem referência a todo momento de convenções que regem esses segmentos. Neste caso, não é a vertente musical quem governa a prática, mas a prática quem escolhe o que será utilizado.

Os músicos envolvidos por sua vez, utilizam de algo como um cruzamento entre a verticalidade (percepção musical/sonora pessoal) e a horizontalidade (agente transmissor/receptor do material musical/sonoro). O músico então, vai propor a sua contribuição criativa a partir do que foi lançado como material a ser construído por ele e/ou por outros, e a partir daí vai configurando sua forma de atuação, como uma espécie de criador-performer.

De acordo com este pensamento, Sawyer (2010) faz uso do termo *creative groups* para referir-se a práticas musicais de criação coletiva em um sistema coletivo de interação. Para além disso, a autora acredita que esses grupos podem ser chamados de emergentes, visto que a todo o momento estão emergindo ou desenvolvendo algo em que a direção que o grupo irá tomar é difícil de prever. Sawyer (2010) argumenta que:

O desempenho deve ser constantemente negociado e construído de um momento para outro. Por causa da imprevisibilidade, cada performer pode ter uma compreensão diferente do que está acontecendo e o que pode acontecer em seguida, e para manter a intersubjetividade, os performers devem ser capazes de negociar entre si suas representações distintas (SAWYER, 2010, p. 10) (tradução nossa)⁸.

No geral, o que acontece é que a verticalidade e a horizontalidade citadas fazem parte da criação do *happening*, e dentro dela surgem quatro elementos - imprevisão, reação, articulação e inte(i)ração. Elementos estes se comparados e

⁸ RNo original: the performance must be constantly negotiated and constructed from moment to moment. Because of unpredictability, each performer may have a difference understanding of what is happening and what might happen next, and to maintain intersubjectivity, the performers have to be able to negotiate among their distinct representations (SAWYER, 2010, p. 10).

adaptados com parte da teoria da comunicação abordada por Roman Jakobson (2010) podem configurar a forma como cada um participa do acontecimento musical. O processo onde ocorre todo esse fluxo será chamado aqui de mobilidade criativa e ilustrado logo abaixo.



■ 564

Figura 5. O fluxo da mobilidade criativa na criação-performance.

a) Imprevisão – momento inicial da performance, o criador-performer possui a partir deste instante o papel de emissor e passa a escolher forma como vai se comunicar com o receptor; b) Reação – momento de desenvolvimento do material sonoro, o som é uma forma de mensagem ou código, percebendo que a mensagem passa a ter o papel de elementos sonoros mais completos (sequência de acordes ou melódica, etc.), já o código traduz elementos mais simples como uma nota, um som, ou um movimento apenas. c) Articulação – momento de continuidade, término ou início de um novo material sonoro, esta função é designada para todos os praticantes como receptores desse material, colocando a prova como os criadores-performers manuseiam essa comunicação a partir da mensagem ou código escolhido por ele. Ainda assim, esse receptor necessita ter habilidades para lidar com a gama de possibilidades sonoras que a mensagem pode passar, pois dessa forma terá melhor aproveitamento da informação.

É importante observar que a teoria da comunicação ainda fornece reflexões importantes para esta prática musical, pois ao afirmar que mesmo a mensagem sendo recebida e decodificada com eficiência, o emissor posiciona-se de forma a desejar saber o que tem a dizer o receptor. É justamente nesse feedback que acontece nosso último elemento; d) inte(i)ração – presente instantaneamente ao momento da reação e que sustenta o material sonoro no seu desenvolvimento. E o retorno da mensagem é então o fechamento desse ciclo que passa a eleger o receptor também como um emissor, a estar sempre em uma espécie de modo contínuo até que uma das partes interrompam o processo.

6. Conclusão

A combinação de todas essas características resulta em uma performance que direciona em um sentido performático com várias dimensões de possibilidades. O que necessariamente está sendo clarificado é que quando um grupo trabalha com improvisação livre ou música improvisada, este não está impedido de realizar experimentos ocasionais e isso também não pode ser classificado como um trabalho experimental quando feito o uso desses recursos.

Assim, a partir deste ponto que devemos pensar que existe de fato elementos em comuns que são compartilhados entre as práticas musicais descritas de forma mais superficial e outras de forma mais relevantes. Desta forma, é comum haver divergências com relação à existência de um modelo performativo como este e com tamanha abrangência, o que além de não excluir o que foi exposto aqui, evidencia a necessidade em designá-lo como um modelo de performance, propondo-se a entender que este tipo específico de performance pode tomar uma direção e assumir um caráter diferenciado.

Por fim, os principais contributos deste trabalho são: 1) o levantamento de diferentes tipos de práticas musicais conotadas à linguagem do improvisado e da criação em tempo real; 2) um modelo esquemático que demonstra a dinâmica do que aqui se designa por “mobilidade criativa”, e 3) a construção de um modelo teórico de análise de práticas musicais em tempo real a partir do Paradigma da Complexidade.

565 ■

REFERÊNCIAS

BAILEY, Derek. **Improvisation: Its nature and practice in music**. Da Capo. 1992.

BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of musical dialogue: A Phenomenology of Music**. Cambridge University Press, New York. 2003.

BRASSIER, Ray. Unfree Improvisation / Compulsive Freedom. 2013. Disponível em: <http://www.mattin.org/essays/unfree_improvisation-compulsive_freedom.html> Acesso: 21 fev. 2018.

CAGE, J. **Silence: lectures and writings**. University Press of New England. 1961.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. Editora Perspectiva, São Paulo. 2002.

COSTA, Rogério Luiz Moraes, IAZZETTA, Fernando, VILLAVICENZIO, Cesar. “Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação”. In **Sonic Ideas**, Ano 5, n.10, Janeiro-Junho, 2013, pp. 49-54.

DAVIDSON, J.; COULAM, A. Exploring jazz and classical solo singing performance behaviours: A preliminary step towards understanding performer creativity. In **Musical Creativity: Multidisciplinary**

Research in Theory and Practice. Psychology Press, 1 ed. 2006.

DEL NUNZIO, Mário Augusto O. “**Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016**”. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DI LUCA, Thiago. “Desenvolvimento de competências musicais a partir de práticas corporais criativas no fazer musical em grupo”. Novo Hamburgo, 2011. **Dissertação** (Mestrado) - Universidade Feevale, Programa de pós-graduação em Música: Ensino e Expressão.

DIXON, Gail. “Free Jazz”. In Grove, George; Sadie, Stanley, **New grove dictionary of music and musicians**, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 586.

GANDHARVA, Núcleo. **Música profunda.** 2013. Disponível em <<http://gandharvamusica.blogspot.com/2013/06/musica-espontanea.html>> Acesso: 20 de Maio de 2017.

GUERRERO, Juliana. “El género en la música popular”. **TRANS – Revista Transcultural de Música**, SIBE – Sociedad de Etnomusicología. Setembro, 2012, p. 1-22.

■ 566

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

LEWIS, George. **A power stronger than itself. The AACM and American experimental music.** University of Chicago Press. 1996.

MORENO, Juan Carlos, et. ál. **Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo.** Bogotá: Instituto Colombiano de Fomento para la Educación Superior, ICFES-Unesco, Corporación para el desarrollo Complexus, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

MUNIZ, Diego R. V. “Gêneros musicais: Em busca de uma construção sócio-sonora”. **Revista Zona de impacto**, Ano 16, Vol.2, Julho/Dezembro 2014, p.1-8.

NYMAN, Michael. **Experimental Music.** New York: Schirmer Books, 1981.

SAWYER, R. Keith. **Group creativity: music, theater, collaboration.** Routledge, 2010.

SMALL, Christopher. “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”. **Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review.** III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim, 1997.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

Soares, V. H. L. de A.; Matsumoto, R. K. (2019). *Afronte* como verbo: escrituras do ser ator negro em performatividade. *OuvirOUver*, 15(2), 498-513.

<https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-46350>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O uso da manipulação motívica como recurso composicional: análise da obra “Miniaturas Salmáticas

RAFAEL MILHOMEM SILVA

■ 568

Mestrado, em andamento, na Universidade Federal de Uberlândia – Linha 1: processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música (PPGMU). Especialização em Ed. Infantil pela ESA. Bacharelado em música/ violão na Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisa em torno do tema “Cavaquinho Polifônico”. Atua como professor, compositor, arranjador e instrumentista (violão, guitarra, cavaquinho e flauta doce). É integrante do Barok-Projekto e do Quarteto Goyazes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1039-8791>.

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1077906236751305>

■ RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o conceito e formas de manipulação motívica e sua aplicação no processo composicional, o que reforça os aspectos artesanais do ato de compor. Através de uma análise motívica da obra *Miniaturas Salmáticas* para violão solo, o compositor Rafael Milhomem demonstra como ocorre o desenvolvimento composicional através da manipulação motívica e como o uso deste procedimento pode gerar economia de material temático, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso musical.

■ PALAVRAS-CHAVE

Composição Musical, Violão solo, Manipulação motívica, Variações melódicas, Desenvolvimento musical.

■ ABSTRACT

This article presents a reflection on the concept and forms of motive manipulation and its application in the compositional process, which reinforces the handcrafted aspects of composing. Through a motive analysis of the work “*Miniaturas Salmáticas*” for solo guitar, the composer Rafael Milhomem demonstrates how compositional development occurs through motive manipulation and how the use of this procedure can generate thematic material economy, coherence, logic, comprehensibility and fluency of musical discourse.

569 ■

■ KEYWORDS

Musical composition, Solo guitar, motivic manipulation, Melodic variations, Musical development.

Desenvolvimento motivico

O presente artigo versa sobre o desenvolvimento motivico contido na obra *Miniaturas Salmáticas* composta pelo presente autor. Almejo com este trabalho demonstrar meus procedimentos composicionais por meio da manipulação motivica e dessa forma contribuir não apenas para a literatura violonística, mas também para área de análise musical, composição e pesquisa em música de um modo geral.

Provavelmente quando tentamos exemplificar musicalmente um motivo, a primeira opção que nos vem à mente seja o célebre padrão de três colcheias e uma mínima contido na 5ª Sinfonia de Beethoven. O compositor trabalha este motivo durante todo o primeiro movimento, dessa forma ele consegue economizar material musical e conferir unidade à obra.

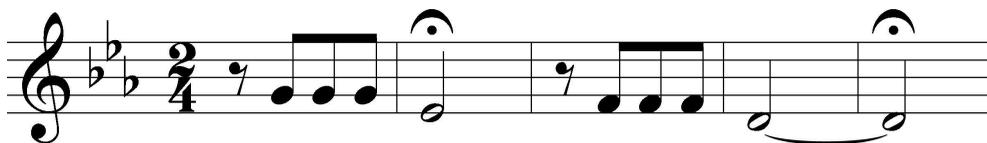


Figura 1. Motivo rítmico-melódico da 5ª Sinfonia de Beethoven.

Segundo Bert Ligon (2001, p. 318) “Um motivo é uma ideia musical curta ou tema para desenvolvimento e pode ser criado ou derivado do material melódico escrito” (tradução nossa)¹. Para Arnold Schoenberg (2012, p.35) “até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente”. Para o autor o motivo pode ser facilmente identificado pois aparece de forma “marcante” no início de uma peça. Carlos Almada (2000, p. 251) fala que a “personalidade” do motivo “pode ser estabelecida tanto pelo seu contorno melódico, quanto por seu ritmo ou combinação de ambos”.

Além de conferir unidade, se o motivo for usado de maneira consciente, este irá produzir coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. Mas não é tão simples como parece, pois o efeito esperado vai depender da forma como o motivo for tratado e desenvolvido. Em outras palavras, irá depender da habilidade do compositor em criar e manipular o material motivico. Para isso existem ferramentas. Alguns autores as chamam de transformações melódicas (ALMADA, 2000), repetições literais ou modificadas (SCHOENBERG, 2012), manipulação motivica, dispositivos melódicos (PEASE, 2013), variações rítmicas (LAWN e HELLMER, 1993) ou desenvolvimento motivico (LIGON, 2001). Neste artigo adotarei o termo manipulação motivica por este invocar a ideia de “pôr a mão na massa”, encarando o fazer musical como um ato artesanal. Porém em determinados momentos poderei usar os demais termos supracitados. Basicamente, a forma de trabalhar o motivo é a repetição, que pode ser apenas rítmica, alterando somente as notas; por notas, alteran-

¹ “A motive (or motif) is a short musical idea or theme for development and may be newly invented or derived from the written melodic material”. (No original)

do o ritmo ou melódica, quando repete-se literalmente as notas e o ritmo. Para Ted Pease (2013, p.18) “um dos dispositivos melódicos mais óbvios é a repetição motívica” (tradução nossa)². O simples fato de repetirmos a frase inteira, mudando ou não a harmonia, já confere um grau de desenvolvimento melódico. Para o autor essa prática de repetição melódica com alteração harmônica é muito comum em gêneros como o blues por exemplo. Segundo Schoenberg (2012, p.37) ela pode ser “literal, modificada ou desenvolvida”. Já Richard Lawn e Jeffrey Hellmer (1993, p.72) classificam as variações melódicas em: exatas, quando preservamos a mesma relação intervalar ou diatônicas, quando fazemos pequenos ajustes cromáticos de modo a acomodar a melodia à harmonia. Ligon tem o mesmo pensamento de Schoenberg. Segundo Ligon (2001, p.318) o motivo deve ser recorrente, deve aparecer outras vezes no decorrer do discurso musical, caso contrário não é um motivo. Este mesmo autor nos apresenta uma lista de ferramentas de manipulação do motivo. São elas:

- Repetição: o motivo deve recorrer para que seja um motivo;
- Sequência: transpor para outras alturas em padrões repetidos;
- Fragmentação: usar apenas uma parte fragmentada do motivo;
- Adição ou interpolação: é o oposto da fragmentação. Mais material é adicionado ao motivo;
- Ornamentação ou “embelezamento”³: é uma forma de conseguir variação através da adição de nota de passagem pontual ou pequenas ornamentações, evitando que o motivo torne-se monótono;
- Aumentação: é tornar o motivo mais longo através do uso de figuras de maior duração;
- Diminuição: é tornar o motivo mais curto através do uso de figuras de menor duração;
- Inversão: os intervalos do motivo original são invertidos. Se a melodia sobe uma terça maior, na inversão ela deverá descer uma terça maior. Em alguns casos a inversão não precisa ser rigorosa, é permitido ajustar algum intervalo para que o mesmo se adeque à harmonia;
- Retrógrado: o motivo é reproduzido com as notas na ordem reversa, de trás para frente. Não é facilmente reconhecível à primeira vista ou audição;
- Inversão retrógrada: o motivo é reproduzido de modo inverso e retrógrado simultaneamente;

² “One of the most obvious melodic devices is simple motivic repetition”. (No original)

³ “Embellishment”. (No original)

- Deslocamento: pode ser aplicado em ritmos ou notas. Parte das notas do motivo podem ser deslocadas em oitavas, para cima ou para baixo. O motivo pode ser deslocado ritmicamente para diferentes partes da frase, antes ou depois do esperado;

- Mudança de modo: o motivo pode ser ajustado para outros modos;

- Iteração: significa repetição de notas. Torna um ritmo simples mais ativo através da repetição de notas.

Lawn e Hellmer (1993, p.71) enquadra basicamente todos esses dispositivos de manipulação motívica como sendo Variações Rítmicas. Para os autores a “variação rítmica pode fornecer maneiras interessantes de desenvolver uma melodia”.

Outro ponto a ser salientado é o contorno melódico. Pease (2003, p.26) fala que “o contorno melódico desempenha um papel definitivo na escrita da melodia”. Segundo o autor o clímax é a nota mais aguda da peça e de modo geral são estrategicamente inseridas para promover maior dramaticidade. Não é uma regra, mas frequentemente ocorrem nos momentos finais, cerca de dois terços a três quartos da peça. Almada (2000, p. 251) esclarece que na maioria dos casos, o clímax aparece próximo à cadência final. Podemos ver na figura 2 uma ilustração aproximada do contorno melódico e indicação do clímax.

■ 572

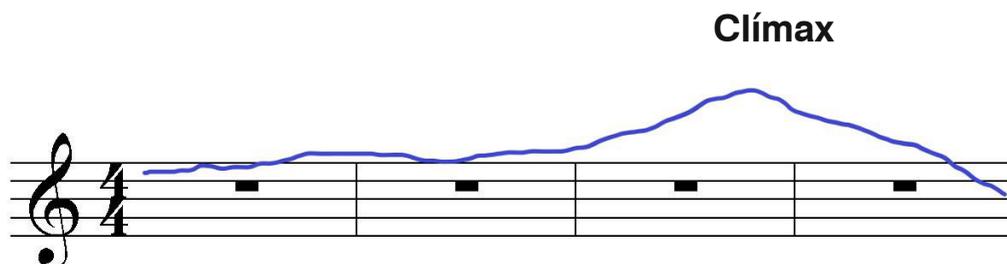


Figura 2. Contorno melódico e clímax.

Miniaturas Salmáticas - A gênese.

A obra *Miniaturas Salmáticas* foi composta em 2013, fruto da encomenda de algumas peças que figurassem como pano de fundo para declamações de salmos. O trabalho foi feito. Foram 5 pequenas peças que poderiam ser tocadas de modo cíclico, repetidas vezes, até o término da declamação, porém percebi que havia muita arte imersa nesse trabalho e que a obra merecia mais do que apenas o papel coadjuvante.

Então em 2015 foi lançado o álbum independente “Emanações Harmônicas” no qual se encontra a obra em questão. Em 2018 após um convite da gravadora francesa *Vinikosmo* para lançar um álbum autoral, intitulado “*Flugantaj*

*Melodioj*⁴, resolvi relançar a obra *Miniaturas Salmáticas*, mas como exigência da gravadora (especializada em música em esperanto), os títulos deveriam estar no referido idioma. Por esse motivo essa obra foi traduzida por *Turma Caipira* Cornélio Pires⁵ e as cinco peças são traduzidas por: *Turma Caipira* Cornélio Pires nr.1 até *Turma Caipira* Cornélio Pires nr.5. Ambos os títulos são encontrados ao pesquisarmos nas plataformas digitais.

peça também foi escrita em Si eólio. Com indicação de andamento “lento”, estruturada em três sessões com um total de 45 compassos. A peça atinge a nota mais aguda, ré, em vários momentos, mas o clímax de fato somente é atingido no compasso 43;

A quarta peça está em Sol maior. Com indicação de andamento “lento e expressivo”, estruturada em três sessões com um total de 29 compassos. Assim como a anterior, esta peça passa pela nota mais aguda em vários momentos, porém o ápice é atingido de fato no último compasso;

A quinta e última tem a primeira e segunda sessões elaboradas no modo Ré mixolídio e a terceira sessão em Ré maior, com indicação de andamento moderato, estruturada em três sessões com um total de 27 compassos. O clímax dessa peça é atingido no compasso 15.

Além de intercambiarem os motivos, outro ponto em comum é fato de que o clímax dessas peças, com exceção da miniatura nº5 que está dentro da margem de dois terços, ocorre nos momentos finais, dentro da margem de três quartos.

Quadro comparativo – *Miniaturas Salmáticas*

Quadro comparativo – *Miniaturas Salmáticas*

	Miniatura nº1	Miniatura nº2	Miniatura nº3	Miniatura nº4	Miniatura nº5
Tonalidade / Modo	Mi maior	Si eólio	Si eólio	Sol maior	Ré Mixolídio / Ré maior
Andamento	Lento e expressivo	85 bpm	Lento	Lento e expressivo	Moderato
Estrutura	Duas sessões	Três sessões	Três sessões	Três sessões	Três sessões
Compassos	14	27	45	29	27
Climax	11	25	43	29	15

Fonte: Própria (2019)

⁴ “Tradução do esperanto para o português = “Melodias voadoras”.

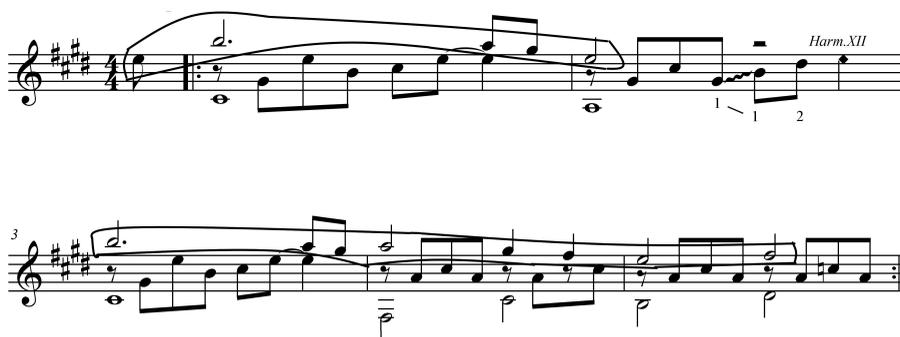
⁵ “*Miniaturuj em esperanto significa: Miniaturas*

Análise da obra

Miniatura Salmática nº1 - https://www.youtube.com/watch?v=3wDUg-Vel2TU&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=1 (Link da música no Youtube)

A miniatura nº 1 apresenta no primeiro compasso a frase em estrutura irregular com antecedente em 2 compassos e um consequente em 3 compassos. Conforme podemos visualizar na figura 3, o material motivico desta frase irá figurar com algumas adequações nos baixos da miniatura nº2 nos compassos 18 e 19 e também na miniatura nº 5 com transposição exata, uma segunda abaixo.

Figura 3. Primeiro tema da Miniaturas Salmáticas nº1.



■ 574

O segundo tema é apresentado nos compassos 6 a 9. O antecedente aparece nos compassos 6 e 7 e o consequente nos compassos 8 e 9. Este material motivico também será trabalhado, por transposição, na miniatura nº 5. Na voz interna, compasso 7, 9 ocorre um padrão em nota de passagem em movimento ascendente e no compasso 11 em movimento descendente. Este material será aproveitado na miniatura nº 4. O fragmento destacado em quadrado, na figura 3, será usado por diminuição na miniatura nº 5. Este mesmo fragmento, com as devidas adequações, será usado como material motivico e desenvolvido nas miniaturas nº3 e 4 conforme figura 3.

Figura 4. Segundo tema da Miniaturas Salmáticas nº1.



No compasso 12 é apresentada na voz interna uma escala em movimento descendente. Esta ideia de escala, tanto na forma ascendente quanto descendente, será evocada nas miniaturas nº 2, 3 e 4 sempre em momentos de transição entre uma sessão e outra ou para encaminhar para final de peça. Mais uma vez o padrão em notas de passagem do compasso 7 é apresentado. Vide figura 5.

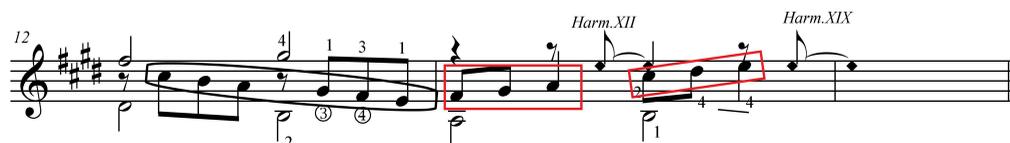


Figura 5. Voz interna.

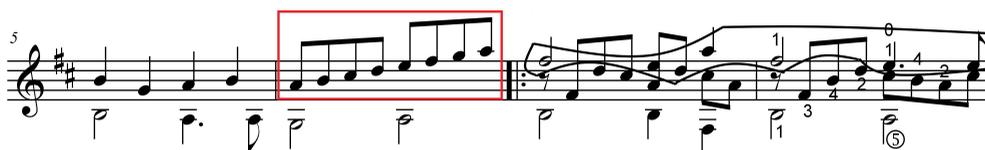
Miniatura Salmática nº2 [-https://www.youtube.com/watch?v=dn1u7DQelpM&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=dn1u7DQelpM&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=2)
(Link da música no Youtube)

Esta miniatura é iniciada com a apresentação de dois temas que ocorrem simultaneamente nas vozes superior e inferior. O tema da voz superior irá aparecer na terceira sessão desta mesma miniatura, no compasso 18 e na terceira sessão da miniatura nº 4 no compasso 21. No compasso 6 ocorre a ideia do motivo em escala ascendente que funciona como ponte para a próxima frase contida do compasso 7. Já o tema da voz inferior, é transposto uma 12ª justa acima, no compasso 7. Vide figura 6.

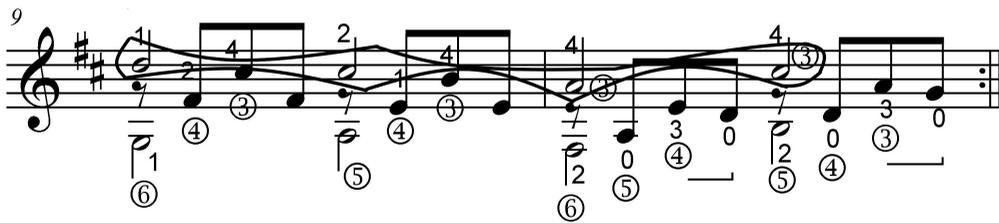
Tema da voz superior



Tema de voz inferior



Motivo em escala ascendente



Continuação do tema da voz superior

Figura 6. Apresentação dos dois temas da Miniaturas Salmáticas nº2.

Na figura 7 nota-se que na segunda sessão o mesmo tema da voz inferior também é apresentado com transposição no compasso 12 uma 5ª justa acima, com uma mudança de plano no acompanhamento, sendo empregando aqui uma textura mais densa e dramática.

■ 576

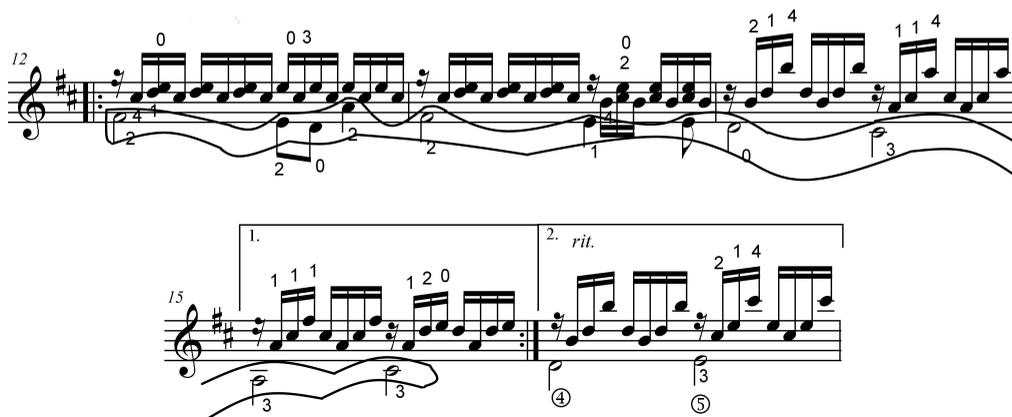


Figura 7. Segunda sessão – Tema na voz inferior com transposição.

A terceira sessão da miniatura nº 2 apresenta na voz superior o primeiro tema por diminuição. Já na voz inferior o tema da miniatura nº 1 é desenvolvido nos baixos, através da adição ou interpolação. Mais notas foram acrescentadas ao material motivico. As notas que configuram o tema são apresentadas no início de cada subdivisão de tempo, como podemos ver na figura 8a.

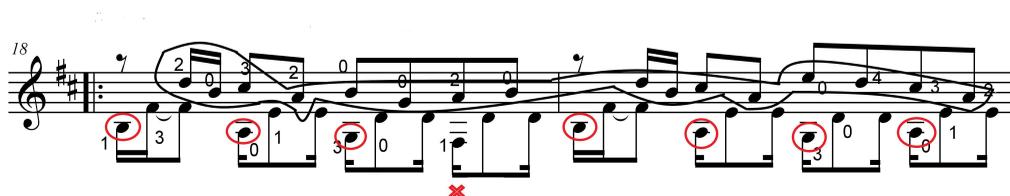


Figura 8a. Primeiro tema por diminuição na voz superior e tema da miniatura nº1 desenvolvido nos baixos.

Comparando as figuras 8a e 8b identifica-se as transformações ocorridas a partir do tema inicial da miniatura nº 1. As três primeiras notas são idênticas (si, lá, sol), a quarta nota é diferente (na figura 6a temos um fá e na figura 6b temos um mi), um claro exemplo de adequação melódica e segue-se da quinta à oitava notas (Si, Lá, Sol, Lá) também de forma idêntica. Dessa forma configura-se uma transformação por adição ou interpolação.

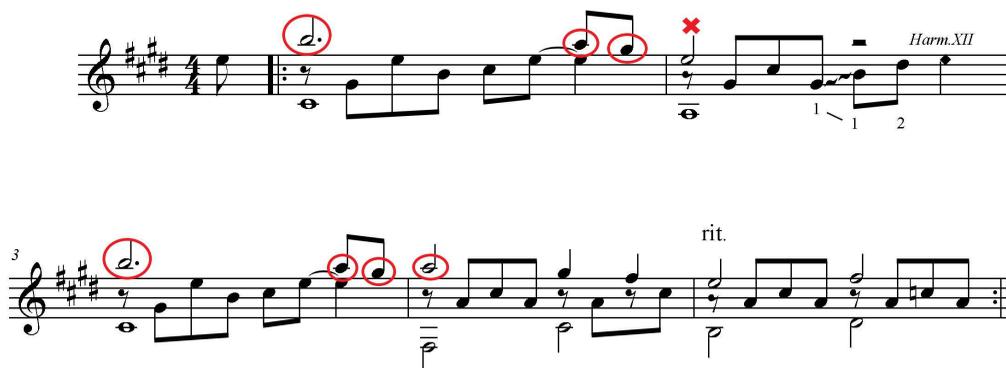


Figura 8b. Tema da miniatura nº1 – Notas em destaque.

A frase do compasso 18 é repetida uma oitava acima no compasso 22. E para encaminhar para o desfecho da peça é apresentado novamente o motivo em escala ascendente e descendente, recorrente nessa obra. Vide figura 9.

The image displays three staves of musical notation for guitar. The first staff (measure 22) features a melodic line with a blue bracket above it, indicating a specific phrase. The second staff (measure 24) shows the same melodic phrase transposed up an octave, highlighted with a red box. The third staff (measure 26) shows the phrase in a descending scale, also highlighted with a red box. The notation includes fingering numbers (1-4) and a 'D.S. al Coda' instruction.

Figura 9. Repetição oitava acima.

Miniatura Salmática nº3 -

https://www.youtube.com/watch?v=9Rq3wkV7IAc&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=3 (Link da música no Youtube)

Esta miniatura está repleta do material motivico oriundo das escalas diatônicas ascendentes e descendentes. Neste caso essas escalas assumem um papel secundário, enquanto o material motivico originado na miniatura 1, compasso 11, aqui é desenvolvido de forma bastante detalhada.

O motivo presente no compasso 1 desta miniatura mantém a mesma configuração rítmica, contorno melódico semelhante, porém difere do motivo original pela sua relação intervalar. Na figura 10 podemos ver as transformações intervalares as quais o motivo foi submetido.

Miniatura nº 1 comp. 11

Miniatura nº 3 compasso 1

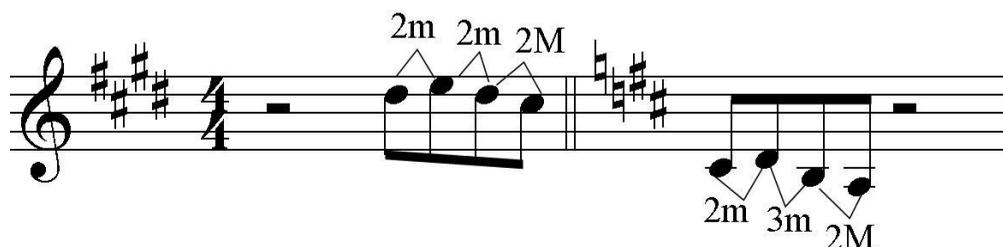
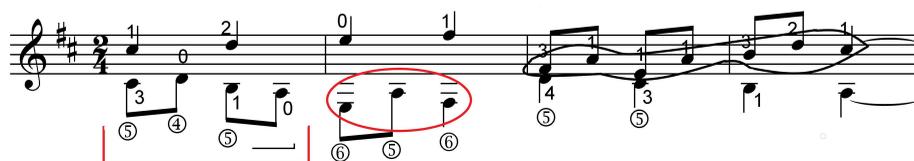


Figura 10. Transformação intervalar do motivo.

O que vemos a seguir, na figura 11, é que além das transformações intervalares, o motivo apresentado na linha do baixo, ainda sofre transformação por adição. Note-se que em seguida, no compasso 3 e 4 o motivo é desenvolvido na voz superior por transformação retrógrada e mudança de oitava. Ainda no compasso 3 os baixos executam a recorrente escala diatônica em movimento descendente.

Movimento retrógrado



Motivo

Adição

Figura 11. Transformação motívica por adição e movimento retrógrado.

O motivo inicial é repetido duas oitavas acima no compasso 6 e é acompanhado por sextas paralelas na voz intermediária. No segundo tempo do compasso 7 o motivo passa a ser executado no baixo, transposto uma quarta justa acima do motivo inicial. Vide-se figura 12.

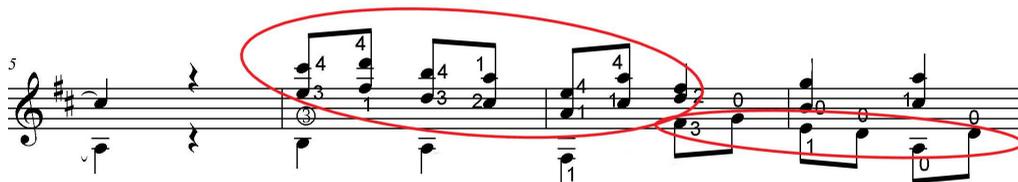
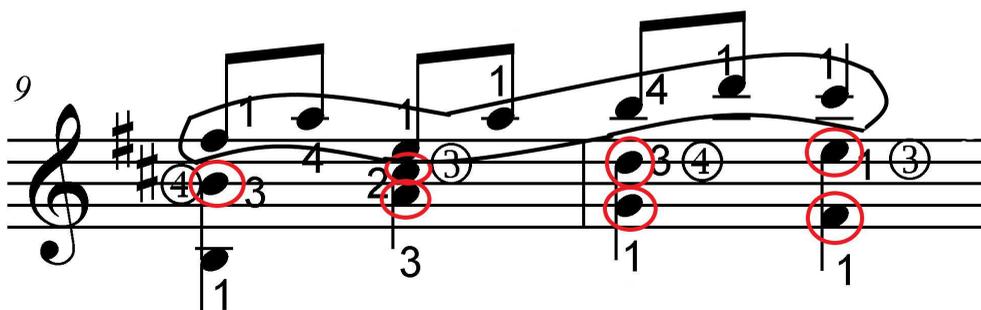


Figura 12. Motivo reproduzido duas oitavas acima.

O motivo retrógrado é repetido no compasso 9, dessa vez uma oitava acima. As vozes intermediária e grave fazem um movimento oblíquo, seguindo simultaneamente a ideia de escalas ascendentes e descendentes, preparando para a entrada da segunda sessão conforme figura 13.

■ 580

Motivo retrógrado uma oitava a cima.



Escalas ascendente e descendente com movimento oblíquo.

Figura 13. Movimento retrógrado na voz superior e movimento oblíquo nas vozes inferiores.

O motivo da segunda sessão inicia-se com as três primeiras notas do motivo inicial, no compasso 12, em seguida, no compasso 13 mantém-se o mesmo ritmo, porém com uma transformação livre. No compasso 15 o motivo é apresentado por transposição exata, uma quarta justa acima. A frase é concluída com uma escala em movimento descendente, mas mantendo a mesma ideia rítmica do motivo inicial. Vide figura 14.

Três primeiras notas
do motivo inicial

Transformação livre

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure (measure 11) contains the first three notes of a motif, circled in red. Below these notes are circled numbers 5, 1, and 0, representing fret positions. The second measure contains notes with circled numbers 4, 3, and 5 below them. The third measure contains notes with circled numbers 1, 2, and 4 below them. The fourth measure contains notes with circled numbers 0, 2, and 1 below them. The fifth measure contains notes with circled numbers 4, 3, and 5 below them. A bracket underlines the first three notes of the first measure, and another bracket underlines the first three notes of the third measure, indicating a transformation.

Figura 14. Três primeiras notas do motivo inicial.

Ainda na segunda sessão o motivo é repetido uma 12ª justa acima, no compasso 21. No segundo tempo do compasso 22 esse mesmo motivo é tocado uma 8ª abaixo e aparece com o ritmo deslocado um tempo à frente. No compasso 23 o motivo é apresentado por aumentação. Seguindo para o compasso 24, no segundo tempo o motivo é apresentado por movimento retrógrado e com deslocamento um tempo à frente. Já no segundo tempo do compasso 26 o motivo é executado em harmônicos em transformação inversa e para finalizar a segunda sessão o mesmo motivo é executado em pizzicato em transformação inversa retrógrada. Vide figura 15.

581 ■

Motivo transposto

Motivo por aumentação

The image shows two musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 21. The first three notes of the motif are circled in red. Below them are circled numbers 5, 1, and 0. The second measure contains notes with circled numbers 4, 3, and 5 below them. The third measure contains notes with circled numbers 1, 2, and 4 below them. The fourth measure contains notes with circled numbers 0, 2, and 1 below them. The fifth measure contains notes with circled numbers 4, 3, and 5 below them. A bracket underlines the first three notes of the first measure, and another bracket underlines the first three notes of the third measure, indicating a transformation. The second staff starts at measure 25. The first three notes of the motif are circled in red. Below them are circled numbers 5, 1, and 0. The second measure contains notes with circled numbers 4, 3, and 5 below them. The third measure contains notes with circled numbers 1, 2, and 4 below them. The fourth measure contains notes with circled numbers 0, 2, and 1 below them. The fifth measure contains notes with circled numbers 4, 3, and 5 below them. A bracket underlines the first three notes of the first measure, and another bracket underlines the first three notes of the third measure, indicating a transformation. The text 'harm.' is written below the first staff, and 'pizz.' is written below the second staff.

Motivo inverso

Inverso retrógrado

Figura 15. Transformação por transposição, aumentação; retrógrado, inverso e inverso retrógrado.

Na terceira sessão o mesmo motivo aparece na voz superior, agora com variação rítmica no compasso 36, incrustado em sextinas. O acompanhamento é feito por um ostinato com as notas si e re. No compasso 39 o mesmo motivo é repetido na voz inferior, começando pela nota fa#, uma décima segunda justa abaixo. Para finalizar a peça é apresentado o motivo por movimento retrógrado no compasso 42. Vide figura 16.

Figura 16. Tema com variação rítmica incrustado em sextinas. Notas do tema em destaque.

Miniatura Salmática nº4 -

https://www.youtube.com/watch?v=k5A51pzvYXM&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUTpAkvj-vty3SR8liBg&index=4 (Link da música no Youtube)

O tema apresentado na miniatura nº3 no compasso 11 aqui é representado uma quarta justa acima e com alteração rítmica, sendo as duas primeiras notas de cada compasso alteradas por aumentação. Na voz intermediária o padrão em notas de passagem, originário da miniatura nº1, aqui é recorrente. Vide figura 17.

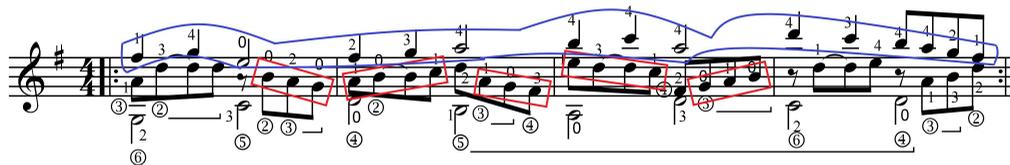


Figura 17. Tema alterado por aumentação nas duas primeiras notas de cada compasso.

No compasso 5 a frase inicial da miniatura nº3 é apresentada por transposição, uma décima segunda à cima, e ao mesmo tempo por aumentação. No compasso 7 ocorre uma elisão já que a última nota desta frase também é a nota inicial da frase seguinte, no mesmo compasso, proveniente da miniatura nº2. Esta frase é repetida uma oitava acima, com pequenas alterações rítmicas e na última nota, compasso 9, ao invés da nota subir uma segunda maior, aqui esta nota desce uma segunda menor, conferindo uma variação diatônica. Vide figura 18.

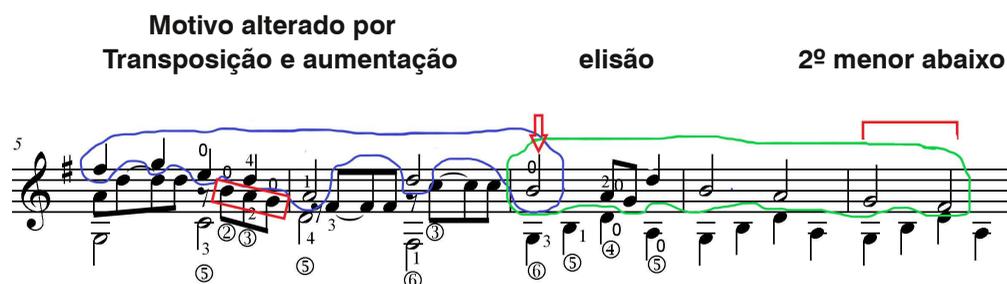


Figura 18. Motivo alterado por transposição e aumentação.

Na figura 19 a mesma frase do compasso 7 é repetida literalmente no compasso 11, porém com variação tímbrica em harmônicos.

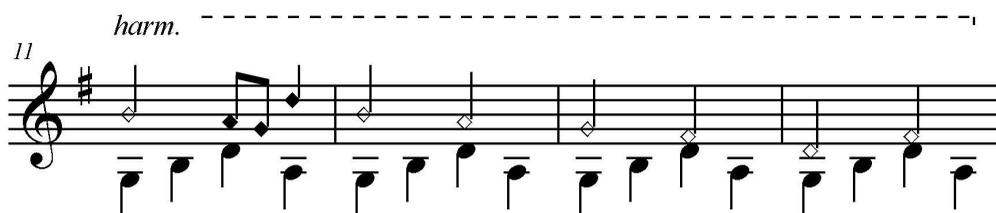


Figura 19. Variação tímbrica em harmônicos.

No compasso 15 a frase proveniente da miniatura nº3, recorrente nesta miniatura nº 4 no compasso 5, agora aparece com nova alteração rítmica. No compasso 16 a frase da miniatura nº2 aparece fragmentada, apenas as quatro primeiras notas, em seguida o motivo do compasso 1 é apresentado de modo fragmentado, apenas as três primeiras notas, e por diminuição. Nos baixos do compasso 16 o tema da miniatura nº2 aparece por inversão diatônica. A última nota da frase, ao invés de descer uma segunda maior, contraria o sentido de frase inversa e sobe uma segunda maior. No compasso 18 a frase do compasso 1 novamente é repetida, contudo as quatro primeiras notas tem o ritmo alterado por diminuição. No compasso 19, no terceiro tempo, a mesma frase que ocorrera no compasso 15 agora é repetida com aumentação e com deslocamento rítmico, já que se inicia no terceiro e não no primeiro tempo e ainda tem a última nota, mi, deslocada uma oitava abaixo. Vide figura 20.

elisão **elisão**

■ 584

Figura 20a. Apresentação do tema da miniatura nº2 de modo fragmentado na voz superior e na voz inferior o tema da miniatura nº2 por inversão diatônica.

Para facilitar a visualização e para que o leitor possa confrontar as imagens, insiro novamente na figura 20b o motivo que sofrera transformação por adição na miniatura nº3 e que aqui passa a ser ressignificado na miniatura nº4 no compasso 15. Observe a mesma relação intervalar da voz superior da figura 20a e da voz inferior da figura 20b. Reapresento também, na figura 20c, o tema da miniatura nº2 figurando na voz inferior, para que o leitor confronte com o compasso 16 da miniatura nº4 na figura 20a. Observe a relação intervalar espelhada, característica do movimento inverso.

Figura 20b.



Figura 20c.

Na figura 21 a frase da voz superior da miniatura nº 2 é repetida no compasso 21 desta miniatura nº4. A frase é apresentada transposta uma quarta justa acima e a rítmica permanece a mesma no antecedente que vai do compasso 21 ao 22, contudo o consequente, que vai do compasso 23 ao 24, sofre alteração por aumento. Encaminhando para o final desta sessão, no compasso 25, ocorre novamente o padrão em escala ascendente com variação em síncopes. O fragmento inicial da miniatura nº3 é apresentado com adição e forma inversa, transposto uma oitava acima no compasso 27, remetendo o interprete ao início da peça.

Antecedente **consequente**

1. ① ②

2. ① ② D.C. e Coda

25 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

Adição Motivo

Figura 21. Frase da miniatura nº2 repetida uma quarta justa acima na miniatura nº4.

Miniatura Salmática nº5 - https://www.youtube.com/watch?v=IVnBiZJ-rafw&list=OLAK5uy_ksgJ-kI4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=5 (Link da música no Youtube)

O tema da miniatura nº1 é apresentado aqui um tom abaixo e sem a anacruse. O acompanhamento ganha o acréscimo das síncopes e torna-se mais denso. O andamento moderato da miniatura nº5 contrasta com o “Lento e expressivo” da miniatura nº1. Vide figura 22a.

Antecedente

Consequente

Figura 22a. Tema da miniatura nº1 repetido um tom abaixo na miniatura nº5.

Confronte a figura 22a com a figura 22b e observe a relação intervalar, levando em conta que o tema da miniatura nº1 é anacrústico, portanto a primeira nota Mi deve ser suprimida da comparação.

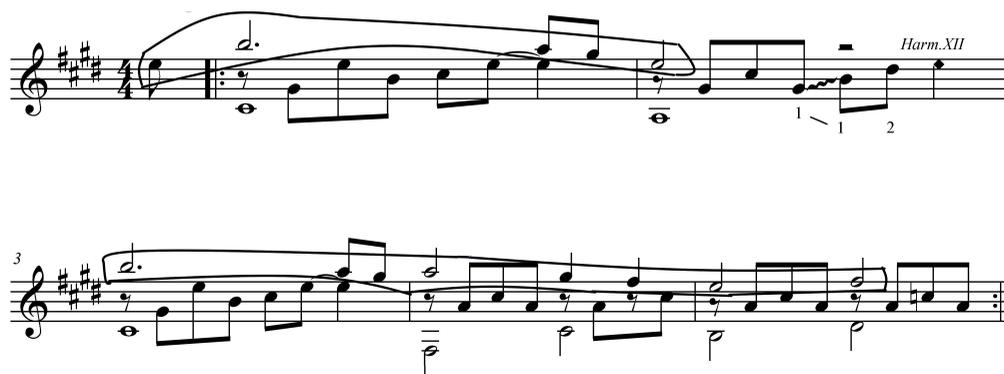


Figura 22b.

No compasso 6 o tema da miniatura nº 3 é apresentado por diminuição, usando síncopes e começando pela nota Fá#. No quarto tempo deste mesmo compasso a voz inferior apresenta este mesmo tema por deslocamento, mantendo a mesma rítmica do original porém começando pela nota Fá#. Ainda no quarto tempo do compasso 6, na voz superior, a nota Si em elisão, apresenta o tema da voz inferior da miniatura nº 2, de modo fragmentado e com alteração rítmica. Toda essa parte ocorre em apenas dois compassos e lembra uma espécie de stretto devido às entradas truncadas de cada frase. Vide figura 23.

Elisão

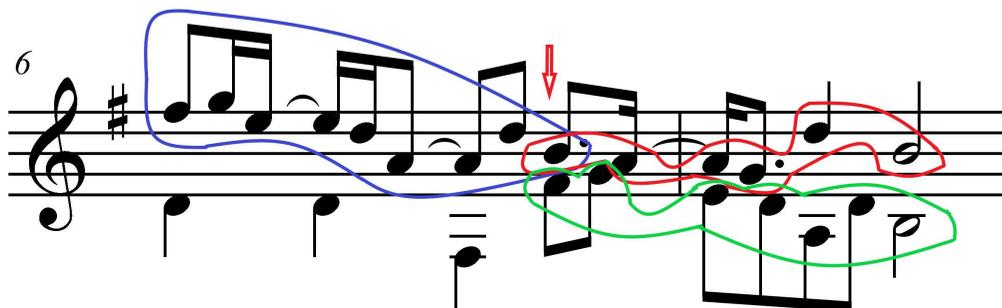


Figura 23. Entradas em forma de stretto.

Do compasso 8 ao 11 segue a ideia de uma frase por compasso porém o baixo movimenta mudando a harmônia. No compasso 8 o mesmo tema transposto da miniatura nº 3 é repetido com alteração harmônica e estruturado como um ante-

cedente. A primeira nota deste tema confere um intervalo de nona maior em relação à nota do baixo. Já o conseqüente aparece no compasso 9 com a quinta nota deslocada uma oitava acima e com nova alteração harmônica. A primeira nota do conseqüente forma um intervalo de sétima maior em relação ao baixo. No quarto tempo do compasso 9 ocorre por diminuição um pequeno motivo já apresentado na miniatura nº 1 no compasso 11 da referida peça. No compasso 10 a mesma ideia de antecedente e conseqüente é repetida, porém com nova alteração harmônica, sendo a primeira nota uma nona maior em relação ao baixo. O conseqüente ocorre no compasso 11 tendo a frase repetida com deslocamento uma oitava acima e a primeira nota uma décima primeira aumentada em relação ao baixo. Vide figura 24.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins at measure 8 and the second at measure 10. Red lines connect notes between the two staves, illustrating the intervals mentioned in the text: a major ninth, a major seventh, and an augmented eleventh. Blue and green lines highlight specific melodic motifs and their transpositions.

■ 588

Figura 24. Tema transposto da miniatura nº3 e repetido com alteração harmônica nos baixos.

A segunda sessão começa no compasso 14. Esta frase é proveniente da miniatura nº 1 porém aqui ela é repetida uma segunda maior abaixo, com mudança harmônica e textura mais densa. Note que a ideia de escala ascendente recorrente em toda a obra mais uma vez é evocada para finalizar uma sessão. Vide figura 25.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins at measure 14 and the second at measure 16. Green lines trace an ascending scale motif across both staves, highlighting the recurring idea mentioned in the text.

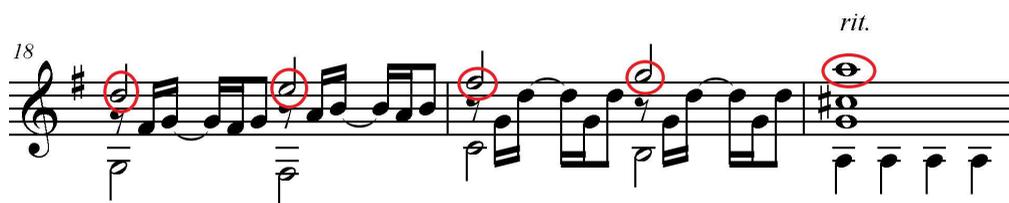


Figura 25. Tema proveniente da miniatura nº1 repetida uma segunda maior abaixo.

Conclusões

A prática da manipulação motívica é um valioso recurso para o desenvolvimento melódico e quebra de monotonia. É bastante usada na música serial, porém não fica restrito a ela, é um recurso usado por vários compositores em vários períodos do barroco ao contemporâneo e até mesmo em gêneros musicais diversos como o jazz e blues.

O recurso da variação melódica é uma ferramenta poderosa a ser usada na composição musical. Teoricamente a manipulação motívica é simples de se aplicar, mas na prática depende muito da escolha do motivo e da habilidade em manipulá-lo. Lawn e Hellmer (1993, p.71) falam que “se uma melodia é forte, há uma excelente chance de que ela também seja eficaz se explorada por movimento inverso, retrógrado e retrógrado inverso”. Para descobrir se o motivo é “forte” é interessante testá-lo em várias espécies de variações antes de prosseguir com a composição. É importante tocar o motivo oitava acima e abaixo; tocar o motivo na forma inversa, retrógrada e retrógrada inversa. Muitas vezes a resultante de uma variação inversa ou retrógrada nem sempre soa bem, principalmente se a variação for exata (mantendo a mesma relação intervalar do motivo original) o que pode gerar tensões indesejadas. Enfim, deve-se experimentar o motivo em todas as variações possíveis de modo a averiguar seu potencial melódico; fazer fluir a ideia musical, corroborando no desenvolvimento da obra.

Com o material motívico das miniaturas nº1 e 2, foram desenvolvidas as outras 3 miniaturas. Os motivos foram submetidos às variações melódicas, intercambiados entre as peças e tratado de modo a gerar unidade. Tais variações melódicas podem ser aplicadas não apenas nos temas principais mas também pode-se aproveitar o material temático proveniente dos contracantos. O motivo que aparece em uma determinada peça é modificado para ser usado mais adiante na mesma peça ou em outra. Muitas vezes o desenvolvimento motívico pode gerar tamanha transformação a ponto de beirar o irreconhecível, principalmente quando empregamos dois motivos distintos, simultaneamente.

Todas as miniaturas apresentam o clímax nos momentos finais de cada peça, estando este dentro do padrão de dois terços ou três quartos mencionado por

Pease (2013).

Foi observado que o padrão de escalas ascendentes ou descendentes é repetido em momentos estratégicos, sempre em momentos de transição entre uma sessão e outra ou simplesmente para encaminhar para o final da peça.

Por fim concluo que de fato a manipulação motivica é uma valiosa ferramenta para a economia de ideias e material motivico e além conferir unidade e coerência à obra de modo satisfatório ainda pode implicar em economia no tempo de conclusão da mesma visto que gasta-se menos tempo no processo de elaboração de novas melodias.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

LAWN, Richard J. / HELLMER, Jeffrey L. **Jazz Theory and Practice**. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc., 1993.

LIGON, Bert. **Jazz Theory Resources**: Tonal, harmonic, melodic and rhythmic organization of jazz – vols. 1 – 2. Houston: Houston publishing, 2001.

PEASE, Ted. **Jazz Composition**: theory and practice. Boston: Berklee Press, 2013.

SADIE, Stanley & LATHAM, Alison. **Dicionário grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical** / Arnold Schoenberg: tradução de Eduardo Seincman. 3ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2012.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

Soares, V. H. L. de A.; Matsumoto, R. K. (2019). *Afronte* como verbo: escrituras do ser ator negro em performatividade. *OuvirOUver*, 15(2), 568-598. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-47543>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Anexo

Miniaturas Salmáticas

591 ■

Para violão solo

Rafael Milhomem

Catalão
Abril, 2013

I - Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Lento e expressivo

Violão

Harm.XII

1 1 2

3

rit.

a tempo

4 4

6

9

c VI

12

Harm.XII

Harm.XIX

Repetir

■ 592

Copyright by Rafael Milhomem Silva
milhomem@hotmail.com

II-Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

♩ = 85

Violão

5

9

12

15

destacar o baixo

rit.

deixar soar

II-Miniaturas Salmáticas

2

a tempo

18

20

22

24

26

D.S. al Coda

■ 594

III - Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Violão

Lento

II

VII

rit. Moderato a tempo

VII V X IX

13

17

III-Miniaturas Salmáticas

21

harm. -----

25

Para Coda

accel. rit.

29

D.S. al Coda

Poco meno

33

37

40

43

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 21-24) features a melodic line with a sustained harmonic pedal point. The second staff (measures 25-28) includes a 'Para Coda' section with a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The third staff (measures 29-32) contains a series of triplets, marked with 'accel.' and 'rit.'. The fourth staff (measures 33-36) is marked 'D.S. al Coda' and 'Poco meno', featuring a sequence of triplets. The fifth staff (measures 37-39) continues the triplet pattern. The sixth staff (measures 40-42) shows more complex triplet figures. The seventh staff (measures 43-45) concludes the piece with a final triplet figure. Various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout the score.

IV-Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Lento e Expressivo $\text{♩} = 120$ *Para Coda*

Violão

1. 2.

$\text{♩} = 120$ *D.C. e Coda*

Copyright by Rafael Milhomem Silva
milhomem@hotmail.com

V - Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Moderato

Violão

5

9

13 *rit.* *a tempo*

17 *rit.*

21 *a tempo*

25

Copyright by Rafael Milhomem Silva
milhomem@hotmail.com

Música caipira de raiz e modelos de canções medievais: uma aproximação possível

WILSON ROGÉRIO SANTOS
ROSILENE RIBEIRO

■ 600

Doutor em Música pela UFBA. Mestre em Artes - Música pela UNESP. Bacharel pela UNICAMP em Composição (1994) e Regência (1997). É pesquisador ligado ao Gabinete de Investigação em Educação Musical (GIEM), grupo de pesquisa cadastrado no CNPQ. Atualmente é Professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins. Realiza estudos nas áreas de ensino em grupo de instrumentos musicais, música e desenvolvimento humano e social, musicologia e etnomusicologia.

Afiliação: Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Campus Arraias

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5575399190140943>

Licenciada em Educação do Campo – Artes Visuais e Música, pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Campus Arraias. É pesquisadora ligada ao Gabinete de Investigação em Educação Musical (GIEM), grupo de pesquisa da UFT cadastrado no CNPQ. Atualmente desenvolve estudos nas áreas de Educação Musical e etnomusicologia.

Afiliação: Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Campus Arraias

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8717210874250626>

■ RESUMO

O trabalho teve como propósito estudar o gênero musical caipira ou a música sertaneja de raiz no período compreendido entre 1929 e 1960. A partir de processos metodológicos qualitativos, tendo como instrumentos de coleta de dados a pesquisa bibliográfica e a análise de conteúdo, procurou-se estabelecer relações entre a canção caipira e as estruturas da poética medieval delimitada em um tratado poético denominado *A Arte de Trovar* ou *Poética Fragmentária*. Talvez esse estilo de música seja o que, atualmente, mais sofre pressão dos meios de comunicação de massa e da música comercial, desfigurando e comprometendo sua autenticidade, portanto, sua defesa e salvaguarda tornam-se pontos importantes na proteção da cultura brasileira. Como resultado foi possível estabelecer uma relação entre os modelos medievais e os tipos de canção compostos pelos músicos caipiras, demonstrando que, assim como o dialeto caipira, que tem raízes advindas do português arcaico, a música caipira de raiz também tem estrutura derivada da cultura ibérica.

■ PALAVRAS-CHAVE

Diálogo interdisciplinar, Poética medieval, Etnomusicologia, Música e Educação do campo.

601 ■

■ ABSTRACT

The purpose of this work was to study the musical genre of caipira or sertaneja music from the roots in the period between 1929 and 1960. Based on qualitative methodological processes, with bibliographical research and content analysis as instruments of data collection, to establish relations between the caipira song and the structures of medieval poetry delimited in a poetic treatise called *The Art of Trovar* or *Poetic Fragment*. Perhaps this style of music is what is currently under more pressure from the mass media and commercial music, disfiguring and compromising its authenticity, so its defense and safeguard become important points in the protection of Brazilian culture. As a result, it was possible to establish a relation between the medieval models and the types of song composed by the caipira musicians, demonstrating that, like the caipira dialect, which has roots originating from archaic Portuguese, the caipira music of roots also has a structure derived from the Iberian culture.

■ KEYWORDS

Interdisciplinary dialogue, Medieval poetics; Ethnomusicology, Music and country education.

1. Ser/tornar-se homossexual negro: Arte, subversão e ruptura de silêncios²

1. Introdução

Este trabalho tem como propósito estudar uma pequena parte do legado cultural que nos é oferecido pelo gênero musical caipira, ou “música sertaneja de raiz”, especialmente a compreendida entre os anos de 1929 e 1960; procuramos fundamentá-lo, a partir da história do gênero, além de tentar estabelecer uma conexão com a estrutura das canções medievais encontrada nos tratados de Poesia Trovadoresca, pois há uma hipótese que o dialeto caipira esteja relacionado com o português arcaico, da mesma maneira que as canções caipiras estejam relacionadas com as canções encontradas nos códices medievais.

Manifestação cultural que começou a ser divulgada e conhecida pelo país no início do século XX, principalmente pelo trabalho do escritor Cornélio Pires, considerado seu primeiro e maior difusor, a música caipira representa muito mais que um simples estilo musical, representa um modo de vida do povo de uma região imensa dentro do Brasil, abarcando, entre outros, os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso, Goiás e Tocantins. Mas, não foi somente Pires que trouxe esse estilo à vida, ele se origina nas tradições populares, nos fandangos, nas Folias de Reis, nas danças de São Gonçalo, nas festas, nos causos e, antes disso, nas tradições imemoriais vindas de Espanha e Portugal.

2. Revisão da literatura e fundamentação teórica

2.1 O caipira

Segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo o caipira é

o homem ou mulher de pouca instrução que não mora em centros urbanos. Trabalhador rural de beira-rio ou beira-mar, ou de sertão. É chamado também de caboclo, jeca, matuto, roceiro, tubaréu, caiçara, sertanejo, dependendo da região onde habita (2002, p. 97-8).

O verbete continua dizendo que esse caipira camponês-meeiro tem sua cultura analisada por meio de sua música, sua dança, suas festas, sua culinária, religiosidade, suas credences, suas vestimentas, seus objetos de uso caseiro, enfim, sua maneira de viver.

Essa definição nos remete a um dos posicionamentos adotados quando tratamos do caipira, palavra que até pouco tempo (ou ainda hoje) era sinônimo de atraso. Não podemos deixar de considerar que tal tratamento remete a um estereótipo criado principalmente, mas não somente, pelas elites paulistas:

A figura do caipira foi construída em cima de um estereótipo. Sujeito simples, de vida rural, sempre esteve ligado à ausência de cultura, rudez, pouco conhecimento. O sujeito caipira foi considerado, assim, preguiçoso, “atrasado”, metido nos confins do sertão, isolado da “civilização”. Exemplo de tal representação sobre o caipira é a figura do *Jeca Tatu*, personagem criado por Monteiro Lobato em 1914. A figura

composta por Lobato demonstra o que o autor pensava a respeito do caboclo: sujeito preguiçoso, que vive de cócoras, aquele que não tem vocação para nada (XAVIER, 2008, p. 8).

Mesmo que essa representação existisse antes de Lobato, como é possível ler em relatos de viajantes que passaram pelo interior do Brasil, sem dúvida, o personagem criado por ele foi crucial para a construção dessa figura. A representação do caipira no cinema e na televisão também contribuiu para a disseminação desse preconceito. Essa visão é analisada e contraposta por Darcy Ribeiro no mítico livro *O Povo Brasileiro*:

As páginas de Monteiro Lobato que revelaram às camadas cultas do país a figura do Jeca Tatú, apesar de sua riqueza de observações, divulgam uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa. Nos primeiros retratos, Lobato o vê como um piolho da terra, espécie de praga incendiária que atiçava fogo à mata, destruindo enormes riquezas florestais para plantar seus pobres roçados. A caricatura só ressalta a preguiça, a verminose e o desalento que o faziam responder com um “não paga a pena” a qualquer proposta de trabalho. Descreve-o em sua postura característica, acorocado desajeitadamente sobre os calcanhares a puxar fumaça do pito, atirando cusparadas para os lados (1995, p. 389).

603 ■

Setubal (2005, p. 43) ressalta que o tom de discriminação se generaliza à medida que ganham força as noções de progresso e civilização. Para a autora, Lobato pode ser considerado como um dos responsáveis pela popularização do estereótipo do caipira, uma vez que sua caricatura veio reforçar a imagem de pessoa atrasada, já em construção no imaginário da elite paulista. Mas Darcy Ribeiro explica que “quem assim descrevia o caipira era o intelectual-fazendeiro da Buquira (1995), que amargava sua própria experiência fracassada de encaixar os caipiras em seus planos mirabolantes” (1995, p. 389). Ou seja, ao não contar com a colaboração dos caipiras para a realização dos seus planos, o autor se volta contra eles.

A expropriação, especialmente de terras, que os caipiras sofreram no correr dos anos é inequívoca. Eles são espoliados sistematicamente de suas propriedades, pois não possuem documentação, recursos financeiros, materiais e nem cultura suficiente para realizar o enfrentamento com os grandes proprietários, com isso acontece o cercamento dos latifúndios e a expansão dos pastos. Mesmo assim, eles resistem para não se tornarem simples trabalhadores sem terra.

Assim, o lavrador pobre, o caipira, era um produtor errante e, por causa dessa provisoriedade, acumulava bens que não podia levar nos ombros, ou trabalhava na terra além da roça e do rancho. Autônomo, o caipira vivia fora, à margem da grande economia exportadora colonial, mais tarde capitalista. Quando não conseguia manter-se como independente, ainda que de modo precário, via-se compelido a trabalhar como colono ou parceiro nas grandes fazendas, abandonando seu modo tradicional de vida (SETUBAL, 2005, p. 23-4).

Mas, como é possível explicar que a cultura de um povo tão atrasado possa ter sobrevivido a tanto tempo de aculturação e influências externas? Esse é um questionamento que nos remete a outra visão sobre esse personagem: talvez os relatos e o estereótipo sobre o personagem caipira tenham sido criados por estudiosos e intelectuais que não conseguiam compreender o modo de vida dessas pessoas, esses viajantes e intelectuais retrataram o personagem a partir de sua visão de mundo, e, para eles, a forma de viver do sertanejo era inadmissível. Assim, a incapacidade de compreender um conjunto diferente de valores os leva a definir e julgar a cultura estudada.

Carlos Rodrigues Brandão concorda com isso:

Entre os anos do fim do século passado e, sobretudo, os do começo deste, alguns estudiosos da cultura paulista descobriram que o estado tinha como tipos o “caipira” e o “caiçara”, que é um caipira do litoral. Foi então que ele deixou de ser “uma gente” miserável de cultura invisível e se tornou o agente da cultura popular do estado. Visível, ele emergiu a objeto de estudo. Tinha virtudes, falava, usava um dialeto que era, na verdade, o porão da fala de todos. De índios e jesuítas, teria aprendido cantos e danças. Criou as suas. Era enfim uma cultura a que alguns pesquisadores deram o nome de “cultura caipira” (1983, p. 8).

Por outro lado, em seu livro *Vivências caipiras*, Maria Alice Setubal propõe uma análise dos sujeitos constituintes da história e da cultura paulista que foram marginalizados e esquecidos pela história oficial e pelos meios de comunicação de massa. Por meio de vários depoimentos, ela procura entender quem é esse sujeito desqualificado por alguns e valorizado por outros pelo reconhecimento de sua cultura. A autora acredita que os relatos foram fundamentais para a identificação de elementos essenciais para compreender esse personagem, entre estes elementos estão a terra, a natureza e a vida na roça; a simplicidade no modo de ser e nos costumes; as diferentes dimensões do tempo, as tradições, as festas e o lazer (2005, p. 86).

2.2 A música caipira

A importância do papel das letras das canções sertanejas na representação do homem do campo, pode ser compreendida pela argumentação de Mendes, a seguir:

ao contrário da imagem do “jeca”, do caipira incauto estabelecida ao longo do século XIX, a representação do homem do campo nas canções sertanejas vai tratar das especificidades do universo rural a partir de um outro ângulo, o da idealização, o da manutenção de sua identidade (2007, p. 9).

A autora observa a postura de valorização de hábitos e costumes sertanejos por meio das canções o que se poderia chamar de tradicionalismo ou, de reafirmação da tradição.

Santana afirma que, na cultura vemos o violeiro que, apegado ao seu instrumento, canta para afogar as mágoas, para desabafar, para contemplar, para se divertir, para provocar, para competir, para narrar e assim por diante. Para o autor, “na música raiz sertaneja encontramos todas as nuances da vida constituída no trabalho com a terra, com o simples, com o natural, além dos entremeios dos relacionamentos bem ou mal sucedidos” (2015, p. 48).

Por sua vez, Oliveira, Mallozzi e Bueno afirmam que:

O surgimento da música caipira está ligado aos romances tradicionais ibéricos que apresentavam padrões formais poético-oral, harmônicos e rítmicos. Mas estes, ainda, não possuíam características populares, pois sua temática tratava das epopeias medievais, religiosas e sentimentais, do zoomorfismo, das canções laudatórias e de heróis [...]. A Música Caipira, proveniente dos romanceiros medievais, apresenta uma linguagem direta, coloquial, dinâmica e originalmente oral, estando sujeita às adaptações ao meio e à imaginação, sendo modificada pelas novas gerações de cantores e ouvintes, sofrendo um contínuo e persistente processo de reelaboração (2008, p. 2).

605 ■

Para Zan (2008, p. 2), nos anos de 1920 e 1930, no contexto estético-cultural do Modernismo e do ideário nacionalista, o meio rural passou a ser identificado como uma espécie de reserva de valores culturais ainda não contaminados pelas contradições da sociedade moderna e reconhecidos como elementos constitutivos de uma suposta identidade nacional.

2.3 Música caipira e identidade: a trajetória de Cornélio Pires

Autores como Setubal (2005) e Silva (2008) afirmam que Cornélio Pires foi um defensor do caipira (principalmente o paulista), contrapondo o jeca de Monteiro Lobato. Silva afirma que as obras de Cornélio Pires enfatizavam o homem rural como sendo um trabalhador, lavrador que estabelece uma relação harmoniosa e romantizada com o meio ambiente, e que, dessa relação, emerge um homem de sentimentos e atitudes simplórias, sinceras, cordiais, bem como produtor de cultura vastíssima, sendo o cururu, a moda de viola, o cateretê, a culinária e o próprio jeito de falar, exemplos dessa sabedoria (2008, p. 13).

Cornélio Pires nasceu em 1884 na cidade de Tietê (SP). Ele foi escritor, compositor, conferencista, jornalista, contador de causos, folclorista e poeta. Entretanto, sua maior importância foi a dedicação aos estudos e à divulgação da cultura caipira. Seu precioso trabalho possibilitou que a música caipira fosse divulgada, inicialmente em discos, e depois através das rádios paulistas.

Nepomuceno afirma:

Cornélio Pires foi o maior divulgador da cultura caipira nas primeiras décadas do século XX. Escreveu livros, fez palestras e representou roceiros em monólogos criados por ele. Montou caravanas de violeiros, cantadores e humoristas, e percorreu muitos cantos do país, especialmente o interior paulista, apresentando-se em palcos nobres ou nos picadeiros dos circos pobrezinhos dos vilarejos (1999, p. 101).

Setubal (2005), Bertolli Filho (2009) e Araújo (2014) ressaltam que as obras de Cornélio Pires buscam enaltecer e idealizar a figura do caipira como um homem trabalhador, oposto do caipira de Monteiro Lobato.

Brandão coloca Cornélio na posição de defensor da cultura do campesino paulista:

Nos primeiros anos do século, ninguém terá estudado o caipira de São Paulo como Cornélio Pires, que, entre contos e resumos de costumes, dedicou a eles uma notável coleção de escritos. Ali, pela primeira vez, o trabalhador caipira aparece avaliado não apenas como um tipo de gente paulista, mas descrito também como uma categoria de homem do trabalho. Cheio de um confessado amor pelo homem pobre dos sertões, ele inverte a crítica e agora a dirige aos preconceituosos cronistas anteriores: homens sem conhecimento direto do assunto, que dão corpo ao seu pessimismo, julgando o todo pela parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e nhampam (1983, p. 9).

Cornélio criou um personagem para o caipira paulista, colecionando “causos”, recolhendo e criando anedotas, onde geralmente o campesino era arguto, perspicaz, em contraposição à imagem existente até então. Ao criar uma companhia de músicos e atores que viajava pelo interior e pelas capitais do país, a *Turma Caipira Cornélio Pires*, ele contribuiu para padronizar uma imagem e uma sonoridade para a canção caipira, criando as bases onde seria construído todo um estilo musical. A trupe, um grupo, ou uma companhia de músicos e atores viajava fazendo espetáculos e vendendo discos, é possível ver um registro fotográfico de parte da Trupe na Figura 1:



Figura 1. A Turma Caipira (Cornélio Pires ao centro). Fonte: MACERANI, 2012, p. 5.

Em 1929, Cornélio decide investir na gravação elétrica, que, a partir de 1926, substituiu com vantagens o processo de matriz com cera. Inicialmente, encontra muita resistência dos diretores da gravadora Columbia, no entanto consegue um vultuoso empréstimo e paga antecipadamente uma tiragem de 5.000 cópias, fazendo um contrato que previa a produção de um total de 25.000 discos de 78 rpm, com uma exigência: os discos seriam lançados num selo especial, teriam como destaque em seu rótulo Série Cornélio Pires e somente poderiam ser comercializados por ele. É possível ver um desses rótulos na Figura a seguir:



Figura 2. Selo do disco Jorginho do Sertão. Fonte: MACERANI, 2012, p. 22.

A partir de então, as apresentações da Turma Caipira, se tornaram a maior fonte de renda do artista, que era recebido nas localidades como um cantor ou ator famoso. Outro ponto de sucesso era a venda de discos, que, segundo relatos, custavam o dobro dos convencionais da época, mas que mesmo assim, tinham grande procura. Entre os meses de agosto e setembro de 1929, grava a primeira moda de viola: “Jorginho do Sertão”, que faz parte do folclore paulista. A letra está escrita no “dialeto caipira” e narra uma história de três moças solteiras, que são oferecidas em casamento para Jorginho. Como ele tem que escolher apenas uma delas, prefere desistir e ir embora para não desagradar as outras¹.

2.4 O dialeto caipira

Como foi dito, a música “Jorginho do Sertão” utiliza um dialeto, um modo de fala característico do caipira, especialmente, mas não somente, do caipira paulista. Na verdade, a maioria das músicas eram cantadas nesse “dialeto” que, a princípio, significava para muitos a forma de externar o atraso, a falta de conhecimento e de instrução, uma maneira errada de falar que fugia aos padrões convencionais.

Mas, novamente, nos vemos às voltas com as diversas formas de olhar o mundo e o outro; na verdade essa forma “errada” de falar remete a estruturas do português arcaico do século XVI ou ainda mais atrás, à língua galaico-portuguesa, que surgiu a partir do século II, nas regiões fronteiriças entre Norte de Portugal, e os Reinos de León e de Galiza. Portanto, mais uma vez, o julgamento apressado pode nos levar a erros.

A Dr.^a Soraia Reolon Pereira, em uma entrevista ao portal Uol Educação², discorre sobre o assunto e ressalta que muito da fala do caipira pode ser considerado arcaísmo, ou seja, utilização de palavras ou expressões que deixaram de ser usadas na norma atual de uma língua; essas palavras eram utilizadas no português medieval, mas ao longo do tempo sofreram modificações fonéticas e hoje estão fora do uso padrão. São vistas como formas desprestigiadas, até “erradas” de falar, mas convém ressaltar que não há erro.

Um dos trabalhos básicos quando nos referimos a esta questão é O Dialeto Caipira, de Amadeu Amaral, escrito em 1920. Nele, o autor desenvolveu extensa pesquisa na qual traçou paralelos entre o dialeto caipira e a fala de Portugal quinhentista ou ainda mais anterior. Embora estas questões não possam ser abordadas a fundo neste trabalho³, é importante chamar atenção para essas conexões e saber que tais aproximações existem.

A título de exemplo, um apanhado de palavras que demonstram pontos de conexão entre a fala do caipira e o português em sua forma arcaica pode ser apresentada a partir do livro Dialeto Caipira:

Arcaísmo de forma: feroso; eigreja; correição; argua; fruita; sajeitá.

Arcaísmo de sentido: aério (perplexo); dona (senhora); função (baile, folguedo); praça (povoado); reiná(r) (fazer travessuras); salvar (saudar).

¹ Para se ter uma ideia do sucesso da estratégia, podemos consultar o site do Instituto Cornélio Pires (<https://www.corneliopires.com.br>), que registra 53 discos gravados entre maio de 1929 e outubro de 1930. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2015/03/27/caipira-conserva-formas-antigas-da-lingua-portuguesa-afirma-pesquisadora.htm>>. Acesso: 20 mai. 2019. Devido à restrição de espaço para artigos deste formato.

Arcaísmo de forma e sentido: contia (quantidade); modinha (cançoneta); ar-reminado (indócil).

Locuções arcaicas: a modo que, modiquê, a par de; de véras; de primeiro (outrora); em antes de; antão (então); neste meio (entrementes).

Outras: pórva (pólvora); pica-pau; cartuche (cartucho); asperejá (ser rude); atenta(r) (irritar).

2.5 As cantigas medievais

Consideramos que o dialeto caipira está relacionado com o português arcaico, assim como as canções e modas de viola caipira estão relacionadas com as antigas canções encontradas nos códices medievais. A sonoridade, o resultado sonoro pode ser diferente⁴, mas a base de construção parece a mesma.

Para Massini-Cagliari, os três gêneros canônicos cultivados pelos trovadores na Idade Média eram as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer; essas canções são a base dos cancioneiros da época, aparecendo como gêneros bem delimitados na *Arte de Trovar* ou *Poética Fragmentária*, tratado poético incompleto que sobreviveu nas páginas iniciais do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*⁵.

De acordo com a autora, as cantigas de amor e de amigo diferenciam-se não apenas em relação à sua forma, mas também quanto ao assunto de que tratam. As cantigas de amigo são mais comprometidas com a música e com a dança. Já, sob o rótulo de cantigas de escárnio e maldizer, estão reunidas não apenas as sátiras morais e políticas, as sátiras literárias ou as maledicências pessoais, como também prantos, tensões e paródias (Massini-Cagliari, p. 51-53).

3 Metodologia

A pesquisa está inserida em uma perspectiva qualitativa, principalmente por estar baseada em uma metodologia indutiva, em que o pesquisador procura compreender determinada situação a partir de sua própria posição. Clara Coutinho, nos explica que, dessa forma, a inter-relação do investigador com a realidade que estuda faz com que a construção da teoria se processe, de modo indutivo e sistemático; sendo assim, a teoria surge *a posteriori* dos fatos (2013, p. 28-29).

A estratégia para recolha de dados foi de caráter bibliográfico. Procurou-se estabelecer relações entre as letras das canções caipiras e modelos de canções medievais, procedimento que Laville e Dione chamam de *Recorte de conteúdos*, ou seja, a organização em elementos que possam ser ordenados dentro de categorias, “dado que a finalidade é evidentemente agrupar esses elementos em função de sua

⁴ Embora a viola caipira, ou brasileira, instrumento fundamental na paisagem sonora caipira, seja um verdadeiro instrumento renascentista que se embrenhou pelos sertões, nas costas dos tropeiros e bandeirantes e tenha se mantido quase imutável por séculos, originando em boa parte a sonoridade dessa música. Ela também nos remete ao período medieval, quando eram utilizadas vihuelas, com desenho e resultados sonoros muito próximos aos das violas atuais. Em Portugal estes instrumentos foram preservados sob diversas denominações distinguidas principalmente pelas regiões onde surgem, como: viola Braguesa (Braga), viola Amarantina (Amarante), viola Beiroa (Beiras), viola Campaniça (Alentejo).

⁵ TAVANI, Giuseppe. A poética do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e as artes de trovar catalãs e provençais do século XIII e do início do XIV. In: ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Edição crítica e introdução de Giuseppe Tavani, seguida de fac-símile. Lisboa: Colibri, 1999.

significação, cumpre que esses sejam portadores de sentido em relação ao material analisado e às intenções da pesquisa” (2007, p. 216).

4 Análise de dados

No momento que partimos para a análise e classificação do conjunto de músicas relacionadas ao universo caipira, foi possível confirmar a hipótese inicial e perceber que existe uma clara proximidade entre essas canções e os modelos medievais da Poesia Trovadoresca. A seguir apresentamos alguns exemplos que procuram explicar tal situação. Muitos outros poderiam ser incluídos, mas não acrescentariam informação nova e extrapolariam os limites do artigo.

4.1 Cantigas de amor

A partir da definição de Moisés, constatamos que as cantigas de amor são construções em que o autor empreende confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos (2006, p. 20). Assim como na poesia trovadoresca, as cantigas caipiras que falam de amor são basicamente aquelas em que o sentimento não é correspondido:

Moda das flores

1.ª gravação: Raul Torres e Florêncio (1944)

Levantei muito cedo, fui passear no meu jardim
vi a rosa e vi a açucena, vi o cravo e o jasmim
Contando flores por flores, a minha pena é sem fim
as flores marcam os amores, todas as flores são assim

Quando a noite vem caindo meu jardim fica sozinho
Eu também vivo no mundo, sem amor e sem carinho
Apanhei um lírio branco, fui levar pro meu benzinho
Ela em troca dessa flor, resorveu me dá um beijinho

Uma outra cantiga de amor não correspondido é “Jorginho do Sertão”, já tratada anteriormente no texto. A música não deixa de ter um viés irônico, mostrando a sabedoria do “caipira” que opta por não casar, visto não poder contentar a todos:

Jorginho do sertão (moda de viola paulista)

1.ª gravação: Mariano e Caçula (1929)

O Jorginho do Sertão
Rapazinho inteligente
Numa carpa de café
Ele enjeitou três casamento
Ele acabou seu serviço

Tão alegre tão contente
Veio dizer pro seu patrão:
Quero a minha conta corrente

Jorge: a conta eu não lhe dou
Pro vosso procedimento
Tenho três filha solteira,
Eu lhe ofereço em casamento

O Jorginho do Sertão:
É rapaz de pouca luma;
Não posso casar co' as três,
Ai, eu não caso com nenhuma

Voltando ao padrão comum das cantigas de amor não correspondidos (quando a amada não corresponde ao amor do trovador), podemos perceber que, na música caipira, as diferenças sociais, encontradas na poesia trovadoresca, se ampliam. Pois surge a distância geográfica; não há somente o abandono do pretendente, mas há também a mudança para a cidade; não é raro que a questão des-cambe para a tragédia ou para a violência:

611 ■

Pé de ipê

1.ª gravação: Tonico e Tinoco (1953)

Eu bem sei que adivinhava
quando as veiz eu ti chamava
de muié sem coração
Minha voz assim queixosa:
vance é a mais formosa
das caboclas do sertão

Mas o destino é traiçoeiro
e me deixô na solidão
Foi-se embora pra cidade
Me deixou triste saudade
neste pobre coração

Cabocla Tereza

1.ª gravação: Raul Torres e Florêncio (1936)

Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar

No arto lá da montanha

Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperá

Pois o sonho neste oiá
Paguei caro meu amor
Pra mode de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou

Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Essa cabocla eu matei
É a minha história doutor

4.2 Cantigas de amigo

Segundo Spina (1991, p. 79), existem basicamente seis modelos de canções de amigo: 1) o cantar em que a donzela narra a separação do amado; 2) o cantar de romaria; 3) a alva (ou alba); 4) a pastorela; 5) as bailadas e 6) as marinhas ou barcarolas. Podemos ver alguns exemplos deste estilo:

Canoeiro
1.ª gravação: Zé Carreiro e Carreirinho (1950)

Domingo de tardezinha, eu estava mesmo a toa
Convidei meu companheiro, pra ir pescar na lagoa
Levemos a rede de lanço
Ai, ai fomo pescar de canoa

Eu levei meus apreparo pra dar uma pescada boa
eu sai logo sereno, levando minha canoa
Cada remada que eu dava
Ai ai dava um balanço na proa

Muitas vezes, essas cantigas de amigo também se transmutam em cantigas de tragédia, como é o caso da canção “Chico Mineiro” onde o amigo morre tragicamente:

Chico Mineiro
1.ª gravação: Tonico e Tinoco (1946)

Fizemos a urtima viagem
Foi lá pro sertão de Goiás
Fui eu e o Chico Mineiro
Também foi um capataz

Viajemos muitos dias

Pra chegar em Ouro Fino
Aonde nós passemos a noite
Numa festa do Divino

A festa estava tão boa
Mas antes não tivesse ido
O Chico foi baleado
Por um homem desconhecido

As “cantigas de tragédia”, derivadas principalmente das cantigas de amigo, apresentam muitos exemplos; talvez o estilo atraia sucesso comercial, pois a manifestação desse tipo de cantiga é recorrente:

O Menino da porteira (Cururú)
1.ª gravação: Luizinho e Limeira (1955)

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino
de longe eu avistava a figura de um menino
que corria a abrir a porteira e depois vinha me pedindo:
Toque o berrante seu moço que é pra mim ficar ouvindo

Quando a boiada passava que a poeira ia baixando,
eu jogava uma moeda ele saía pulando:
Obrigado boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando
pra aquele sertão afora meu berrante ia tocando

Eu apeei do meu cavalo num ranchinho beira-chão
Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão
Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão
Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração

4.3 Cantigas de escárnio ou maldizer

Massini-Cagliari afirma que, sob o rótulo de cantigas de escárnio e maldizer, estão reunidas não apenas as sátiras morais e políticas, as sátiras literárias ou as maledicências pessoais, como também prantos, tenções (desafios) e paródias (2015, p. 53). No universo caipira, as canções de escárnio e maldizer são muito utilizadas; uma das formas mais comuns é a da crítica social, ou crítica de costumes:

Couro de boi
1.ª gravação: Palmeira e Biá (1954)

Conheço um velho ditado, que é do tempo dos zagais
Diz que um Pai trata 10 filhos, 10 filhos não trata um Pai
Sentindo o peso dos anos, sem pode mais trabalhar
O velho peão estradeiro, com seu filho foi morar

O rapaz era casado, e a mulher deu de implicar
Vancê manda o velho embora, senão quiser que eu vá!

Outra forma é a crítica política. Na verdade, as músicas caipiras podem servir como verdadeiras crônicas de uma época:

Tempo ruim

1.^a gravação: Mandi e Sorocabinha (1930)

O nosso tempo tá ruim
Em tudo eu não acho jeito
Sempre mudar de governo,
Sempre mudar de prefeito
É coisa que eu não compreendo
E eu não posso achar direito

Foi depois da Monarquia
Que houve complicação
Agora com a República
Tudo vai por votação
E a gente que não vota
Diz que não é cidadão

Moda da revolução

1.^a gravação: Cornélio Pires e Arlindo Santana (1930)

A revolta aqui em São Paulo
para mim já não foi bão
Pela notícia que corre
revoltoso tem razão
Aí estou me referindo,
a essa nossa situação
Se os revoltoso ganhar
aí eu pulo e rolo no chão

Quando cheguei em São Paulo
o que cortou meu coração
Eu vi a a bandeira de guerra
lá na torre da estação
Encontrava gente morto
por meio dos quarteirão
Dava pena e dava dó,
ai era só da judiação

Uma das variações desse estilo são as cantigas satíricas ou humorísticas; muitas delas referendam a ideia do caipira sabido, matreiro e esperto. Como o

“Bonde camarão”:

Bonde camarão

1.ª gravação: Mariano e Caçula (1930) – Cornélio Pires (voz falada)

Vânçais tiveram em São Paulo, decerto se arregalaram por lá
Home São Paulo é limpo, é uma boniteza
Mas tem um tar bonde de camarão
Pra chacoalhar o corpo da gente, dá tranco
O peste do sitio, é pior do que carro de boi
Inté nós fizemo uma moda de viola relaxando ele

4.4 cantigas de saudade

Finalmente, chegamos às cantigas de saudade, esse tipo de canção não é encontrado nos códices com este nome, na classificação trovadoresca elas seriam consideradas cantigas de escárnio ou maldizer, mas como as cantigas de saudade são muito representativas, optamos por propor, neste trabalho, uma nova segmentação. Nelas o autor apresenta a saudade do homem que saiu do campo ou, até mesmo, que canta a saudade de um tempo anterior, hipoteticamente melhor:

615 ■

Tristeza do Jeca

1.ª gravação: Tônico e Tinoco (1947)

Nestes versos tão singelos
Minha bela, meu amor
Pra você quero contar
O meu sofrer e a minha dor

Eu sô como o sabiá
Quando canta é só tristeza
Desde um galho onde ele está

A dor da saudade

1.ª gravação: Mazzaropi (1968)

A dor da saudade
Quem é que não tem
Olhando o passado
Quem é que não sente
Saudade de alguém

Da pequena casinha
Da luz do luar
Do vento manhoso
Soprando do mar

5. Conclusão

Neste trabalho, procuramos estabelecer relações entre a canção caipira e as estruturas da poética medieval. A execução da pesquisa nos levou a constatar a possibilidade real de que a estrutura poética da música caipira de raiz tenha surgido a partir de modelos da poesia trovadoresca medieval. Não é possível saber ao certo se essa influência é intencional, ou seja, se os autores pensavam em algum modelo quando concebiam suas músicas; dificilmente isso aconteceria. O mais factível é que esse estilo utilize padrões antigos que foram passando pelas gerações e ficaram estruturados no inconsciente coletivo.

Os temas familiares, de amizade e de amor, poéticos e simples, com tragédias ou inocência são parte fundamental da música caipira que retratam sentimentos, costumes, manifestações religiosas, anseios e modos de vida de uma importante parcela da população brasileira, evidenciando a maneira como o homem do campo se relaciona com o outro e com seu habitat. As manifestações culturais religiosas se fazem muito presentes nesse universo, especialmente as relacionadas com as tradições como as Folias e folguedos. Outras canções trazem à tona a questão do trabalho do campo, contando os desafios da profissão.

As raízes culturais de um povo não devem se perder no tempo, no entanto sabemos que esse perigo é real, devido às transformações que acontecem no mundo moderno; portanto, é de suma importância que este tipo de cultura seja salvaguardado para que as futuras gerações possam desfrutar da riqueza do patrimônio presente neste estilo musical, que talvez, atualmente, seja o que mais sofre pressão dos meios de comunicação de massa e da música comercial, desfigurando, deformando e comprometendo sua autenticidade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Amadeu. **Dialeto caipira**. São Paulo: O Livro, 1920. 186p.

ARAÚJO, Lucas A. **Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre 50 e 70**. 2014, 273p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista. Franca, 2014.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Um fragmento da história da comunicação no Brasil: Cornélio Pires e o caipira paulista. **Recensio**, Covilhã, p. 1-65, 2009. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/bertolli-claudio-fragmento-da-historia-da-comunicacao.pdf>>. Acesso: 20 mai. 2019.

BRANDÃO, Carlos R. **Os Caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 92p. (Coleção Tudo é História).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11.ª ed. São Paulo: Global, 2002.

COUTINHO, Clara P. **Metodologia de investigação em ciências sociais e humanas: teoria e prática**. 2.a

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 600-618 jul. | dez. 2019

ed. Coimbra: Almedina, 2013. 421p. (1a.ed. 2011).

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. 1a.ed. reimp. Porto Alegre: Artmed, Belo Horizonte: UFMG, 2007. 340p. (1a.ed.1997).

MACERANI, Pedro. **A História da turma caipira**. São Paulo: PROAC, 2012. 55p.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **A música da fala dos trovadores: desvendando a prosódia medieval**. São Paulo: UNESP Digital, 2015.

MENDES, Enoi M. B. **Música caipira - origens e atualidade: a representação do homem do campo nas letras das canções sertanejas**. 2007, 83p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2007.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 34.^a ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 329p. (1.^a ed. 1960).

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Cecília C. S.; MALLOZZI, Felipe P.; BUENO, Noemi C. A Música brasileira de raiz: da origem à inserção na indústria cultural. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO, I, 2008, São Bernardo do Campo. **Anais**. São B. do Campo: CELACOM, 2008. Disponível em: <<https://studylibpt.com/doc/901688/a-m%C3%BAsica-brasileira-de-raiz--da-origem-%C3%A0-inser%C3%A7%C3%A3o-na-ind%C3%BA>>. Acesso: 20 mai. 2019.

617 ■

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 477p.

SANTANA, Antônio de J. **Concepções de felicidade e tragédia na música raiz sertaneja como elementos de educação entre sujeitos**. 2015, 222p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Americana, 2015.

SETUBAL, Maria A. **Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista**. São Paulo: CENPEC, 2005. 144p. (Coleção Terra Paulista).

SILVA, Albert S. R. P. Representações de caipiras na práticas de Cornélio Pires. 2008, 106p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Metodista, Piracicaba, 2008.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. 4.^a ed. São Paulo: EdUSP, 1991. 414p. (1.^a ed. 1956).

XAVIER, Ana Lúcia L. **A representação do caipira através da música de raiz no ensino de História**. [2008], 20p. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1860-8.pdf>>. Acesso: 20 mai. 2019.

ZAN, José R. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, 3, 2008, New Orleans. **Anais**. New Orleans: BRASA, 2008. p. 1-13. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Jose-Roberto-Zan.pdf>. Acesso: 20 mai. 2019.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

SANTOS, Wilson Rogério; RIBEIRO, Rosilene. Música caipira de raiz e modelos de canções medievais: uma aproximação possível. *OuvirOUver*, 15(2), 600-618. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48848>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

The background of the page is a complex, abstract composition of overlapping shapes. It features a mix of organic, leaf-like forms and geometric shapes such as circles, triangles, and irregular polygons. The color palette is monochromatic, consisting of various shades of gray, from light to dark, creating a sense of depth and texture. The overall effect is a dense, layered visual field.

ENTREVISTA

Entrevista com Gilvan Samico

FABIO FONSECA

■ 620

Fabio Fonseca é docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na subárea de Desenho. Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período sanduíche no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Mestre em Teoria e História da Arte pela UnB. Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-PR). Atualmente desenvolve sua pesquisa sobre o processo de sobrevivência das imagens, procurando integrar sob um viés teórico-metodológico, a pesquisa em Teoria e História da Arte com a produção prática em Artes. <https://orcid.org/0000-0002-1371-5502>

Filiação: Universidade Federal de Uberlândia UFU Brasil

■ RESUMO

Entrevista com o xilogravador pernambucano Gilvan José Meira Lins Samico. A entrevista aconteceu em setembro de 2010, no agradável sobrado próximo ao Mosteiro de São Bento, no centro de Olinda, onde ele vivia e mantinha seu ateliê, e onde fui recebido de maneira hospitaleira e calorosa por Samico e sua esposa Célida. Após um primeiro dia no qual houve uma conversa, a entrevista foi gravada nos dois dias seguintes. Fiz perguntas referentes à minha pesquisa, mas procurei deixá-lo falar espontaneamente. A entrevista apresenta um panorama, pelo próprio artista, sobre sua trajetória, desde o início no Ateliê Coletivo de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife, seu aprendizado com Lívio Abramo na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e Oswald Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, até o período no qual viveu em Madrid. O artista também fala sobre questões técnicas, suas relações com o mercado de arte e algumas lembranças da infância.

■ PALAVRAS-CHAVE

Gilvan Samico; Xilogravura; Gravura.

621 ■

■ ABSTRACT

Interview with the woodcutter Gilvan José Meira Lins Samico. The interview took place on September 2010, at the agreeable loft, next to the São Bento Monastery, downtown Olinda, in which he lived and kept his atelier, and where I was hosted in a hospitable and warm manner by Samico and his wife Célida. After the first day, in which we talked, the interview was recorded in the next two days. I have made questions regarding the topics of my research, but at the same time I have tried to leave him space to speak spontaneously. The interview introduces an overview by the artist himself on his career, from the beginning at the Ateliê Coletivo de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife, his apprenticeship with Lívio Abramo at the Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, and with Oswald Goeldi at the Escola Nacional de Belas Artes, in Rio de Janeiro, up until the time he lived in Madrid. The artist also speaks about technical issues, his relationship with the art market and some memories from his childhood.

■ KEYWORDS

Gilvan Samico; Woodcut; Engraving.

Introdução

A obra do xilogravador pernambucano Gilvan Samico transita, de maneira marcante, entre o regional e o global, entre o erudito e o popular. Suas gravuras construídas por refinadas texturas em composições minuciosamente bem planejadas, apresentam temas mitológicos, assim como temas da literatura oral dos poetas populares nordestinos, colocada por escrito nos folhetos de cordel. Além de sua terra natal, viveu em São Paulo, Rio de Janeiro e Madrid. Esse trânsito territorial, do qual acumulou lembranças, o sensibilizou e contribuiu com a construção de sua formação artística e poética. Suas paisagens mentais, povoadas por seres mitológicos, refletem a sobreposição das formas e sentidos guardados em sua memória, como fragmentos de sua realidade.

A partir dos anos 1960 suas gravuras começaram a ter como referência os temas da literatura cordel. Passou da representação do ambiente natural para colocar seu imaginário nas gravuras. Procedeu a uma inversão no modo de gravar a madeira. Inicialmente suas gravuras eram escuras e construídas com linhas brancas, então passou a construí-las delimitando o contorno dos objetos com uma linha preta, desbastando na madeira a parte externa e interna das figuras, mantendo apenas a linha de contorno como superfície que recebe a tinta. Também reduziu ao mínimo os elementos da composição. As imagens, despojadas dos detalhes, se tornaram claras e iluminadas. A cor branca deixou de se limitar às linhas e pequenas áreas de luz e passou a ocupar a superfície da gravura.

■ 622

Samico e a gravura, questões técnicas

Fabio – Samico, como é o seu trabalho em relação à técnica. Como você faz o tratamento da madeira? É você quem escolhe?

Samico – Não são todos os gravadores que fazem isso, geralmente tem uma pessoa para fazer, mas eu compro a madeira no armazém, ela praticamente bruta, já cortada em prancha, às vezes em tábua; e sou eu que faço a planagem, o acabamento na lixa e a junção de uma tábua com a outra, por causa da dimensão da largura das minhas gravuras que se tornam difícil encontrar uma madeira já assim com mais de 55 centímetros de largura. E, ainda mais, complica por que eu não gravo em qualquer madeira, ela tem que ter uma característica única, a fibra bem fina, fina e uma certa dureza. Eu não gravo em madeira mole. Gosto de sofrer.

Esse trabalho eu faço. Tenho uma pequena oficina no quintal da minha casa e quando precisa eu vou, ou faço uma só ou aproveito, faço duas, três para não estar frequentemente tendo que descer para oficina.

F – Você usa instrumentos? Instrumento de desenho? Compasso, régua...

S – Eu uso. Eu nem usava por que não precisava, mas hoje a minha gravura tem um caráter mais geométrico das compartimentações. Então, quando eu quero fazer uma circunferência eu vou para o compasso. O gesto puro e essa tal geometria que tem um nome: é geometria sensível, que é feito à mão livre. Não, eu vou para o compasso e faço com régua, compasso, o que precisar.

F – É você mesmo que imprime?

S – Sou eu mesmo.

F – Você usa um lado da matriz preta e o outro lado você coloca todas as cores?

S – É uma regra mais ou menos geral. Nos últimos tempos, depois que comecei a fazer essas gravuras grandes, só uma vez eu precisei fazer uma outra matriz para uma só impressão, uma única cor.

Todas as ocasiões, mesmo onde aparece justaposição, onde eu tenho uma cor perto da outra, eu uso o artifício de entintar um lado, uma parte, limpar o que sobrou, imprimir e depois fazer isso mesmo na outra cor que está justaposta. E isso simplifica tudo. E mesmo por que não é todo mundo, todos os gravadores que usam cor e que podem fazer isso, por que eu tenho, às vezes, essa justaposição, mas superposição dificilmente. Às vezes, eu faço superposições, mas usando, por exemplo: ultimamente eu fiz uma gravura que tem meio sol, não é? Aí ele vem numa gradação de vermelho, de verde e amarelo para vermelho e eu vou imprimindo por parte. Imprimo uma cor só, quer dizer a cor mais clara, depois uma mais escura, e depois uma marrom, todas uma sobre a outra. Entendeu?

F – Entendi.

S – Mas, isso é um artifício. Já fiz também a impressão parte numa matriz só, numa matriz do preto. Às vezes, só com a matriz do preto, como Goeldi passou a fazer no fim, um pouco antes de morrer, ele estava dispensando a segunda matriz, a segunda, a terceira e tal.

Mas era um trabalho de chinês. Eu errava de vez em quando, por que me esquecia de limpar a cor. E quando se faz isso você tem tinta numa área que pertence ao preto, não é? Mas aí você não vai usar o preto ali, faz o entintamento, limpa tudo o que sobrou, imprime, outra área também. Uma coisa parecida com o que eu faço, mas numa matriz só.

Mas, às vezes a gente esquece de limpar, quando vai imprimir o preto e aí, quando vê o preto: pá, em cima da cor! Desisti disso. E era muito complicado, muito complicada essa limpeza. Se eu fiz? Eu fiz sim, mas não quero mais fazer.

F – Você tem explorado outras técnicas; pintura, litogravura?

S – É. Mas tudo com a contensão. Por exemplo, no caso da pintura, eu, como em outras conversas que nós tivemos, eu nunca pensei em ser gravador. Eu pensei em fazer uma gravura, assim, esporadicamente e tal, mas aconteceu da gravura me pegar, não é? Quer dizer, eu não sei se você vai fazer, aí não, mas em outra sessão alguma pergunta envolvendo mais, sei lá, a minha história como, não sei.

O ateliê coletivo de gravura e a partida de Pernambuco

S – Eu não era pintor, eu era um aprendiz de pintor quando comecei a fazer gravura por um acaso. Posso até explicar o acaso qual foi. Vá lá.

F – Por favor.

S – Eu fiz parte de um ateliê coletivo. Isso está dito por aí, talvez você já tenha até lido.

F – Já.

S – Havia já uns antecedentes de clube de gravura principalmente no Rio Grande do Sul. Então o Abelardo da Hora achou que devia criar lá dentro do ateliê coletivo um clube de gravura também, porque isso movimentaria o ateliê, e também seria uma tentativa de angariar algum dinheiro para compra de material, pagamento do aluguel do ateliê e tudo o mais.

Então, como mais ou menos acontece, cada participante abre uma matriz. E aí eu não sei se fui o primeiro, segundo ou terceiro, não me lembro mais, sei que eu fiz a minha primeira gravura, não chegou nem a ser uma xilogravura, foi uma gravura feita em gesso, numa placa de gesso.

F – Era Pescadores?

S – É. Pescadores.

Fiz essa gravura. O gesso foi uma decepção para mim, fiz, mas não tive vontade de fazer mais nenhuma. Então, o que eu fazia? Eu não ia todo dia para o ateliê, aparecia lá, fazia uma besteira, mas ficava muitas vezes em casa. Então, comecei a pegar madeira, a comprar a madeira, preparar a matriz e gravar em madeira. Foi assim que eu comecei a virar gravador.

Em determinado momento, isso em 1957, já fazia uns cinco anos que o ateliê existia, eu resolvi dar uma saída para, tem vários motivos, mas o principal é que eu queria ver outras coisas. No caso, eu conhecia São Paulo, já tinha passado pelo Rio e tal, mas coisa de visita, não é? Nessa vez eu fui passar pelo menos três meses em São Paulo. Eu sei que desse mês acabei passando sete anos, não em São Paulo, em São Paulo foi um tempo que eu devo ter passado, uns seis meses mais ou menos.

Então, a minha história, ao anunciar que eu ia pra São Paulo, alguém como Aloísio Magalhães tomou conhecimento disso. Houve um pouco antes naquela época um salão no Museu do Estado, aqui de Pernambuco, que eu participei com uma gravura, que era uma coisa que não aparecia.

Aloísio tinha sido membro do júri, viu uma gravura minha e chegaram a me premiar. Bom, eu ainda acho, digo com uma certa brincadeira, mas sei lá, mas com alguma porcentagem de verdade também, por que eu perguntava pelo salão e não tinha ninguém com gravura. No primeiro salão eu mandei, eu acho que não tinha ninguém na sessão de gravura e cada uma lá tinha um prêmio – pintura, escultura, desenho, gravura e não sei mais o quê. Então, o único que tinha era eu, e me deram o prêmio. (risos)

São Paulo e o aprendizado com Lívio Abramo

S – Mas aí, eu anunciei essa coisa quando Aloísio me encontrou na rua e disse: "Samico, alguém me disse que você está indo para São Paulo". Eu digo: "Bom, não sei se é para São Paulo, eu vou à São Paulo, não sei que tempo eu vou ficar". Ele disse: "E o que é que você vai fazer lá?" Eu digo: "Praticamente, nada. Vou mudar um pouco de lugar, de clima". Aí ele disse: "Você não está fazendo gravura? Eu não lhe dei um prêmio?" Eu digo: "Ah, é verdade. Eu estou fazendo gravura devagarinho". Ele disse: "Eu sou muito amigo de Lívio Abramo. Você quer uma apresentação para Lívio Abramo? Você podia ter algum contato com ele, é uma figura ótima". Aí eu digo: "Bom, quero". Eu com esse "quero" que eu estou dizendo agora, eu já fiz muita brincadeira, por que eu digo: Eu virei gravador por ter dito não sei quantos "quero". E ao longo da história que eu estou contando vai aparecer como.

Então, eu fui embora para São Paulo com um bilhetezinho dele me apresentando a Lívio. Chego no Jornal onde o Lívio trabalhava, pedi para falar com ele.

Falei, me apresentei, mostrei o bilhete de Aloísio, ele abriu e disse: "Ah, que ótimo! Eu estou ensinando na escola de artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Eu posso tentar uma bolsa, você quer?" Eu digo: "Quero". Olha o "quero", segundo "quero", não é? Ocorreu assim: "Eu não quero nem saber se eu quero, eu me jogo aí dentro!". Então, lá fomos nós, no primeiro dia após a minha chegada. Conheci toda a turma de lá, e ele tinha vários alunos, inclusive gente que está lá já em São Paulo. Bom; de gravador mesmo pouca gente ficou, que eu tenha conhecimento.

Mas tinha, por exemplo, Antônio Henrique Amaral era da turma que eu frequentei, eu me lembro dele lá. Tinha outros, João da Mata e tinham várias mulheres, jovens, fazendo gravura lá. E tinha uma figura chamada Dorothy Bastos, que já fazia gravura de topo como o Lívio fazia. Funcionava lá dentro como se fosse uma monitora.

Então, era um lugar bastante agradável. Agora o desagradável era eu por que era muito calado, muito fechado. E um dia, até uma coisa engraçada, Lívio grita de lá: "Samico, por que é que você está fazendo gravura no escuro?" Eu tinha saído da mesa e fiquei em pé em um armário gravando e ele disse que eu estava fazendo gravura no escuro!

Então fiquei lá um tempo. Um mês depois, eu acho que era fim de ano, a escola entrou de férias. Aí eu fiquei por ali fazendo minha gravura dentro de um quarto de pensão e tal. Depois, encontrei um amigo que era daqui, que era desses que frequentam a casa da gente. E ele sabia que eu tinha ido para lá, me procurou e a gente se encontrou e ele disse: "Olha, eu estou aqui num determinado lugar, mas quero alugar um quarto por aí num pardieiro desses". Tinham muitos em São Paulo, não sei, eu acho que não tem mais não. Não tinham aquelas ruas mais ou menos por ali em torno da Avenida São João.

Só sei que a gente acabou ficando. Eu saí da pensão e fui morar nesse quarto num pardieiro junto com ele. Ele era um camarada que estava trabalhando, não sei se em comércio, não me lembro mais. Ele saía e eu ficava eu lá o tempo livre que tinha gravando durante todo o tempo de férias.

Depois a escola reabriu e eu voltei, naturalmente. Eu fiquei mais um tempo, acho que já ia uns três meses ou mais. E aí começou aquela coisa que todo mundo precisa, não é? Ganhar dinheiro. Eu tinha deixado um emprego aqui, deixado não, eu me licenciei sem vencimento e fui pra lá. Não tinha fonte de renda. Eu tinha levado algum dinheiro, mas precisava... E de onde se tira e não se botava, geralmente se acaba.

Eu tinha um primo que morava no Rio de Janeiro que me encontrou lá e disse: "Olha, vá para o Rio, porque eu estou lá e é mais fácil eu lhe ajudar a encontrar qualquer coisa para você fazer, para ganhar dinheiro". Bom, aí foi uma pena, por que eu tive me despedir de lá, do pessoal de São Paulo, de Lívio e tal. Mas aconteceu outra coisa, um outro "quero". Ele antecipou-se e me ofereceu uma apresentação para Goeldi, para Oswaldo Goeldi e eu aceitei. Ele disse: "Você vai para o Rio, eu sou muito amigo de Goeldi. Você quer uma apresentação para ele? Ele ensina lá um curso livre". Eu digo: "Quero". Aí, outro "quero".

Rio de Janeiro, a experiência com Goeldi, os salões e o design

S – Cheguei no Rio fui procurar Goeldi. Lá era curioso, por que eu não me lembro de ter feito uma só gravura no curso dele. Eu ia muito pra ver quem estava fazendo e ter algum tipo de conversa com ele mesmo, com Goeldi. Não sei, preferia, não sei se por inibição, não sei por que, mas eu fiz isso. Então, via o pessoal trabalhando.

Não! Fiz uma pequena gravura em metal, uma coisinha miúda e só. Perdi a matriz, acho que ficou por lá. E eu tenho um único exemplar. Não foi feito tiragem.

Pois bem, então é essa coisa: eu cheguei nesse ponto para dizer, que com tantos "quero fazer gravura"... Não tem espaço também, porque gravura eu fazia num cantinho lá, xilogravura você imprime, não precisa... Eu não tinha prensa, como até hoje não tenho. Não tinha prensa, imprimia na colher, como se fazia. Aliás, lá na Escola de Artesanato, em São Paulo ninguém imprimia com prensa, nem xilogravura, nem linóleo. Quer dizer, fiz alguns linóleos, porque Lívio preferia, ofereceu um pedaço de linóleo a ter um serrote, ter madeira para serrar esse negócio. Então, a gente trabalhava com linóleo, que a diferença é só por que o linóleo é mais mole e corta bem para tudo quanto é lado. Mas eu fazia no meu reduto, lá no lugar onde eu vivia eu fazia na madeira. Linóleo ficava somente para a Escola.

Pois bem, no Rio eu fazia gravura num quarto que meu primo me deu pra dormir, lá mesmo eu fazia. Tudo era muito pequeno, quer dizer, a gravura era pequena. Mas eu fiz algumas gravuras que foram para salões e fiz lá dentro do quarto que ele destinou para mim.

Então, isso acrescentou, por que no momento que você manda para um salão, é aceito, essa coisa vai lhe dando... Não é? Poxa! Você ser aceito num Salão Nacional de Arte!

Então, aí fui ganhando prêmio. Ganhei o Prêmio de Menção de Júri. Não. Primeiro um prêmio de aquisição dentro do Salão, depois, um ano ou dois anos esse, depois o Prêmio de Viagem no País.

Fiquei, todo Salão que tinha, eu mandava. Acontece que isso já era nos anos 60, eu cheguei lá em fim de 58. Aí no Rio eu casei e a gente teve dois filhos. Mas um pouco antes disso, estou no Rio trabalhando num escritório de arquitetura, fazendo planta, copiando, fazendo coisas de eletricidade, eu não tinha muita formação. Eu já tinha trabalhado aqui em Pernambuco numa repartição como desenhista de arquitetura e lá no Rio era o lugar que eu ia, para onde eu ia procurar uma coisa de salário mínimo para ficar.

Passsei por alguns escritórios de lá, alguns que faziam projeto de instalação elétrica, hidráulica. Minha função era pegar o rascunho que o arquiteto fazia, botar papel em cima e desenhar à tinta, nada de mais, tudo só para ganhar aquele trocado. E aí fui ficando.

Mais tarde, encontro Aloísio Magalhães lá no Rio de Janeiro, que já tinha me dito num encontro que nós tivemos em São Paulo que ia abrir no Rio, estava só esperando a hora certa, um escritório para fazer comunicação visual. Bom, aí fui me embora para o Rio e tenho esse encontro com ele. Ele disse: "Ah, olha, eu já estou montado lá num galpão dos fotógrafos". E aí: "Você quer ir trabalhar um expediente comigo lá? Por que eu não tenho ninguém ainda para essa parte de desenho".

"Quero". Quer dizer, esse "quero" não foi mais ligado à gravura, mas eu já estava por ali, como já lhe disse, já ganhando o prêmio de salão, esse negócio todo. Aí eu trabalhava de manhã num escritório de arquitetura e de tarde ia... Chegou um ponto que eu larguei o escritório de arquitetura e fiquei com ele. Houve uma transição, porque ele saiu desse galpão e depois foi para o Leme, lá na parte alta do Leme e eu fui com ele.

Aí tinha o negócio de eu ter filho e tudo mais, lá um dia, me deu aquele negócio, estava sempre pensando em voltar para cá, sempre pensando, Aloísio viajou para os Estados Unidos e me deu aquela agonia, cheguei em casa e eu disse: "Mulher, vamos voltar para o Nordeste". Ela é da Paraíba. Aí ela disse: "Vamos". Pronto, foi a conta. Quinze dias depois a gente estava dentro dum navio vindo para cá.

O retorno à Pernambuco como gravador

S – Aí chega eu aqui gravador, está entendendo? Já tinha ganhado outros prêmios no Museu de Pernambuco fazendo gravura, a pintura ficou em segundo plano.

Quer dizer, eu não sei se eu seria pintor, eu não sei. A gente nunca sabe, não é? Eu sempre queria ser pintor. Agora pintor inclusive eu sou. Não sou bom pintor, não é? Isso que é a diferença, por que eu podia fazer as duas coisas, duas coisas eu sei. Mas eu fui, a gravura realmente me tomou. Eu hoje continuo pintando, mas pinto por... Às vezes até os mesmos temas da gravura, tem até um exemplo ali. Não sei se você espiou, porque quem chega aqui não espia para as pinturas não, só espia para as gravuras. É mesmo! Não pergunta nem de quem é.

Então, a história foi essa. A história de gravador, minha história é essa.

A gente tinha escolhido, vindo para cá, tentar morar aqui em Olinda. Vimos, deixamos dois filhos lá com a família e vínhamos quase todos os dias aqui, depois do expediente, que retomei o emprego, tudo mais. A gente vinha ver o que encontrava aqui para comprar, as ruínas. Olinda era muito... Essa parte aqui de cima era muito arruinada, hoje está um pouco menos, por que houve essa invasão. Eu não sou olindense eu sou invasor. Mas aí apareceu, era uma quase ruína, era um arruinado isso aqui.

Aí eu consegui comprar com um preço muito barato, ainda ficar pagando aos pedaços. A gente fez só uma limpeza, bateu uns pedaços de compensados nuns buracos que tinha no assoalho, aí melhorei um banheiro, botei um fio com algumas lâmpadas, era um negócio muito precário aqui. A casa estava toda dilacerada.

Ficamos vivendo aqui, até que por conta de um amigo, um grande amigo que eu tinha, era dono de uma empresa de construção e me conheceu por causa da minha gravura e também com a contribuição de Aloísio Magalhães. Aloísio tinha feito uma marca de fábrica para ele, um logotipo, então se tornaram amigos e por afinidade, por extensão eu acabei ficando amigo dele por conta das gravuras que ele me comprava. Eu já morava aqui e ele me escreveu, eu já tinha abandonado o Salão e tudo, por que me restava o grande prêmio, o maior prêmio que o Salão dava, que era o Prêmio de Viagem ao Exterior.

Então, eu estava aqui, aliás, passei uns três ou quatro anos, não me lembro, sem fazer uma gravura. Por que é mudança, não é? Essa coisa toda, ficou meio

atrapalhado.

Depois eu voltei a gravar e ele me inscreveu com três gravuras, escreveu "gravura um, dois e três", por que ele não sabia o nome, me inscreveu lá e mandou, passou um telegrama dizendo que eu estava inscrito no Salão. Aí eu mandei as três gravuras. Eu já tinha, como lhe disse, a Menção de Júri, já podia mandar sem passar por júri nenhum, já tinha ganhado inclusive o Prêmio de Viagem no País. E então veio esse prêmio em 1968. Eu tinha chegado aqui em 64, você vê que já fazia um bom tempo, não é? Não, eu cheguei em 65. O Golpe Militar foi em 64 e em 65 eu já estava aqui. Fiz gravura do jeito que eu pude aqui dentro. Foram essas gravuras, que eu tinha feito aqui, que mandei para o Salão. Então em 68 me deram o Prêmio de Viagem ao Exterior.

Samico e o mercado de arte

F – Quantos exemplares você costuma imprimir de suas gravuras?

S – Atualmente cento e vinte, mais dez por cento, como prova de artista.

Como eu não tenho vínculo nenhum com galeria, quer dizer, já tive mais, com o tempo fui perdendo esse vínculo, por uma questão pessoal, eu quis mesmo isso. Então as minhas gravuras estão aqui à disposição de quem quiser comprar, e o que não é raro. Talvez, até por isso, eu larguei as galerias. Porque tinha uma coisa curiosa, eu percebi depois de algum tempo que a galeria funcionava muito pouco para mim, não é culpa da galeria não, a culpa é minha. Porque é o seguinte, é sabidamente até um tempo desse aí eu fazia uma gravura por ano. Teve ano que eu gravei cinco, seis, mas todas gravuras pequenas, eu acabava uma e começava outra. Com essa coisa bem maior eu não sei, eu me esgotava quando fazia uma gravura e não via necessidade de fazer em seguida outra, para mim bastava isso. Então as galerias querem estar vendendo sempre e eu fazia uma imagem por ano.

Digamos, quando uma galeria me procurasse eu teria dez anos de gravura para oferecer, depois de compradas dez gravuras, teria que ser repetido, as dez gravuras, até que aparecesse a décima primeira. Por conta disso eu ficava tranquilo em casa porque as pessoas vinham comprar essas gravuras, não era um mercado muito ágil. As pessoas compravam e eu juntava com a minha renda de outras coisas e conseguia, e consigo hoje sobreviver dessa forma.

Acontecia que, em dado momento ligava uma galeria de São Paulo, por exemplo, "Samico eu tenho um comprador para uma gravura sua". Tinha decorrido uns quatro ou cinco anos que eu não tinha contato nenhum com galerista nenhum. Então o que acontecia? Ponho a gravura dentro do tubo, dou minha conta bancária e eles botam cinquenta por cento do meu preço na minha conta, quando vendesse. Então não tinha sentido, não me interessava uma coisa dessa forma, de ano em ano, de dois em dois anos eu vender uma gravura através de uma galeria, não dava. Culpa dela? Não, culpa minha. Eu não abastecia constantemente as galerias com peças mais recentes, mais novas. Então eu me acomodei com essa coisa, o comprador me telefona, mando por sedex, vem aqui na minha casa, um compra para o outro, às vezes vem gente de São Paulo, do Rio, de Brasília, vem aqui porque um amigo, uma pessoa da família, pediu que ele comprasse, ao gosto dele uma gravura minha.

Então é assim que eu, há muito tempo, me mantenho. Minhas gravuras são

adquiridas dessa forma.

F – Qual é o teu público Samico? É nacional? Vêm pessoas de outros países comprar as suas gravuras?

S – Vem, mas não é todo dia, não é com frequência são casos esporádicos. O mais são pessoas daqui, e muito mais que aqui, Rio, São Paulo e Brasília. Podendo ser de vez em quando Belo Horizonte, ou outro estado qualquer, nunca fiz um estudo de incidência de compra de um determinado estado. Olhando assim por cima é Rio e São Paulo, os dois mais frequentes.

F – Dessas suas gravuras novas, qual é o preço de cada uma delas?

S – Hoje custam dois mil e quinhentos reais só a folha impressa. Se ela for vendida com a moldura, então acrescenta-se, por conta do moldureiro, pois eu não coloco na moldura, quinhentos reais. Então fica tudo por três mil reais.

F – As suas gravuras têm alguma encomenda, com alguma característica particular, alguma pequena, alguma pintura? Excluindo essas gravuras grandes que você produz.

S – Acontece com pouquíssima frequência. Por exemplo, em toda minha vida de gravador eu só fiz duas coisas assim. Uma para um álbum, que foi um gravador do Rio de Janeiro que coordenou um álbum para uma galeria que não existe mais, que era a galeria Bonino. A outra para o museu da Chácara do Céu, porque eles tinham um programa de encomendar, ainda hoje tem, eles fazem encomenda, a mim não pediram mais, mas eu fiz uma imagem, fiz uma matriz para esse museu. Fiz a tiragem e doe a matriz, porque eles me pediram. Em nenhum dos dois casos me pediram tema, me pediram uma gravura com tal dimensão que era para poder se encaixar na programação deles.

F – E as exposições nos museus, ajudam a vender as gravuras?

S – Não há dúvida. A gente não vende lá, exposição de museu não tem essa coisa comercial, mas claro que os galeristas vão ver o que eu tenho feito de mais novo, e algumas pessoas, algumas galerias adquirem particularmente. Isso acontece mais também por lá. Você veja, ultimamente eu só tenho feito exposições em museus, porque qualquer exposição que eu faça com dez gravuras, já é uma retrospectiva, por conta da minha produção. Então uma exposição em um museu, que já é uma retrospectiva, dificilmente um museu faz alguma exposição pequena com alguns trabalhos só, mas no meu caso as exposições são feitas com esse caráter, um caráter retrospectivo.

A memória religiosa da infância

F – Como foi a sua religiosidade na infância?

S – Ia para a missa, obrigado, todo domingo. Fui criado dentro do catolicismo, dentro dessa coisa da ideia de inferno, de Deus, de paraíso, essa coisa toda. E a ideia do inferno, do demônio, me importunou muito. Até hoje eu tenho uma carga daquela coisa que não chega a ser medo, eu acho que é pavor mesmo (risos). Nem acredito em inferno, mas toda ligação que eu podia fazer com o demoníaco, com o inferno, era por conta da repressão que eu recebia.

Queria gritar, não podia, queria falar um nome feio, não podia. "Cebola", no meu tempo era um motivo para ser repreendido. Compreendo que quando a minha

mãe me ouvia falar de uma certa forma, agressiva "cebola", enfática, é evidente que ela estava sabendo que eu não queria falar de cebola, eu substituía por "cebola", "danado", todas essas coisas. Dá para entender isso agora, quando eu era criança eu dizia, "mas será possível que dizer cebola é proibido?" Depois eu percebi que tinha essa tradução, feita por ela.

Ela me obrigava a ir todo domingo, mas era um inferno, porque eu ia para a igreja e ficava só espiando a menina que entrava. Entendeu? E aí vinha aquela coisa da repressão. Eu mesmo, achando um absurdo que eu estivesse na igreja desejando uma mulher. Esse tempo que a gente vai descobrindo essas coisas. Então isso acrescentou a ideia do pecado, essa coisa chata. Bom, não vamos discutir, se for puxar a história da Igreja, os pecados são muito maiores do que qualquer um de nós. Então a coisa se passou dessa forma.

Agora, é evidente que deve haver lá dentro de mim, senão eu não faria o que faço, algum elemento que produz essa ideia de divino, da coisa extra Terra sem chegar a essa coisa de céu e inferno.

F – Mas você acredita em Deus?

S – Como uma energia. O Deus que a igreja botou envelhece, inclusive não é? O Michelangelo botou o Deus com uma barba enorme. Quer dizer, Deus envelhece? Até onde Ele vai, na velhice Dele? Então essa ideia que tentam incutir na gente é evidente que quando a gente ganha um pouquinho de inteligência sabe que não deve ser assim. Tanto que para mim é um mistério. A morte continua sendo um mistério. Eu acho que eu vou virar poeira de estrela, ou pó mesmo. É bíblico, não é? Tu és pó e ao pó reverterás. Eu vou para a terra, e pronto, na minha cabeça não tem retorno. E até acho difícil acreditar na ressurreição de uma outra forma, ou em uma vida futura, numa reencarnação. Para desconsolo de alguns (risos).

F – Então você não tem uma leitura da Bíblia?

S – Não, eu conheço coisas isoladas, um salmo, porque eu fui obrigado a ler, por uma circunstância qualquer, uma passagem da Bíblia. Porque coincidiu de ser um tema muito visível em uma determinada época, com o negócio da "Suzana" (a gravura "Suzana no banho"). Ao abordar isso a coisa se complementa, o livro Suzana está dentro da parte que diz respeito ao profeta Daniel. Mas foi muito inexpressivo como informação, só o essencial para fazer a imagem.

A oralidade das poesias de cordel

F – Como era a tua relação com o cordel?

S – Geralmente eram os empregados, eram essas pessoas mais populares que fizeram parte da minha infância, porque estavam dentro de casa. Então eu me lembro de um homem, não sei o que ele fazia lá em casa, só sei que ele me contava. Essa história do "Juvenal e o dragão" eu ouvi dele, e assim mesmo, como nós comentamos o nome dos três cachorros, que eu sabia de outro. É Rompe Ferro, Ventania e Proveedor, eu acho que é Proveedor ou Trovador, mas não tenho certeza.

F – Imagino que nas diversas edições eles podem usar nomes diferentes.

S – Podem mudar, porque eles são inventivos, e às vezes por uma questão, até mesmo de registrar a sua passagem por ali, inventam uma coisa para ser diferente.

F – E essa pessoa que contava essas histórias, ele contava em verso?

S – Era, eu não me lembro dele com o cordel na mão, o cordel é muito informativo. O povo que não teve acesso à leitura, eles aprendiam oralmente, a coisa entrava pelo ouvido, e eles repetiam. Ele tinha tanto interesse de saber, porque isso enriquecia. E acabava passando para outros, era essa a função muito importante do cordel.

E o que a igreja fazia também, da quantidade de imagens que tem dentro, isso tinha a função também de mostrar. Porque o negócio do santinho que se fazia, era para divulgar os que eram os importantes da religião que estava sendo professada, divulgada. A ideia do santinho servir como elemento de divulgação, é uma importância da gravura também, da multiplicação de imagens.

F – Você lembra se ele tocava um violão também?

S – Não. Era só a voz mesmo. Agora, é uma lembrança muito remota, muito vaga, que eu não tenho com precisão. Não consigo me lembrar dele, da imagem dele.

O prêmio de viagem ao exterior

F – Em tua viagem ao exterior, que tipo de lugares visitou? Eu estou buscando compreender de que maneira o que você chama “arquitetura”, entrou na tua obra.

S – Na realidade eu já saí com isso daqui. A minha viagem não modificou absolutamente nada no meu trabalho de artista. Conheci gente que foi antes de mim, uns voltaram correndo, porque não aguentaram, e outros voltaram mexidos, embolados. Em um país como o nosso, de um tempo para cá é que tem alguns museus, alguma coisa para a gente ver. E ir para um lugar desses, onde se você demonstra algum interesse por alguma coisa, tem uma fatura muito grande, principalmente no campo das artes. Então todo aquele peso, é difícil de aguentar. Eu vi gente que foi para esse prêmio, e vi outros que fizeram uma andança pelo exterior, pela Europa, e que voltaram meio aperreados da vida. Porque é como se tivesse perdido a identidade dele. Uns precisaram de um tempo para se reintegrar no meio da gente, na cultura da gente, mas outros não conseguiram. Artistas que já tinham uma formação, e não aguentaram.

No meu caso eu lembro de uma coisa engraçada. Eu já te falei desse meu amigo que tinha o teu nome. Foi ele que me inscreveu no salão. Eu tinha desistido do salão, vim embora de lá para cá. Tanto que eu cheguei em sessenta e cinco e fui tirar o prêmio em sessenta e oito, três anos depois, por conta da inscrição que ele fez. Me deram esse prêmio e eu nem sabia que salão tinha sido realizado ou não. Houve crises enormes nesse salão, mas chega aqui um telegrama dizendo que eu havia sido escolhido para esse prêmio. Aí gritei para a mulher: "Mulher, apareceu um telegrama dizendo que eu ganhei o prêmio de viagem ao exterior. O que é que a gente vai fazer?" Aí ela disse: "Arrumar a mala!" Coisa mais lógica. Mas isso ficou como uma anedota, como uma coisa curiosa que aconteceu. Depois eu me repetia quase diariamente vivendo lá "isso não é um prêmio, isso é um castigo". Eu dizia isso, veja só. Pois bem, de tal forma eu me senti deslocado. Eu voltei com um mês de antecedência ainda, mas isso se diluiu.

O período eram dois anos, mas houve uma pequena modificação quando eu ganhei para poder facilitar a vida do artista. Porque esse prêmio era dado, e a gente sabe a penúria que viviam os artistas no Brasil, o mercado de arte não existia. Então davam o prêmio e a gente tinha que se deslocar, arranjar dinheiro para seu guarda roupa, para mudança de clima. Geralmente ia-se para a Europa, mas tiveram uns que foram para a Argentina, para o Uruguai. Mas de vez em quando eles cruzavam a fronteira e estavam no Brasil, eu acho que iam até em casa.

Bom quem ia para a Europa ficava mais difícil, mais longe. Mas então eu fiquei tão deslocado que dizia isso quase que diariamente. O frio era uma coisa que me incomodava, os pés não tinham jeito de esquentar e por aí vai. E outra coisa era o país, era o sol, era o que eu fazia por aqui. Enfim, fui aguentando, mas saí daqui sabendo que ia para um lugar muito rico em termos de informação, no campo das artes. Fui com um propósito: "não quero ver arte moderna, eu quero só entrar em museus de obras, de coisas antigas, nada de moderno". Hoje tem essa expressão: "contemporâneo". Eu estou aqui eu sou contemporâneo, fazendo meu trabalho e vivendo, no mesmo tempo dos outros, e estou fora do tempo.

F – Eu considero você um artista contemporâneo.

S – Eu sei, mas de uma maneira muito isolada, eu posso estar colaborando. Mas a política que hoje se usa para essas coisas não me inclui. Está entendendo? Eu não tenho mais vez. Quer dizer, eu tenho porque alguém me deu a importância de eu poder pleitear uma exposição em um museu, ou receber um convite. Porque eu, de certa maneira, nunca pleiteei. Eu podia ter um desejo, mas nunca externei esse desejo. Por exemplo, a exposição que eu fiz na Pinacoteca. Eu lá dentro de mim dizia, "mas é danado, um bocado de gente expôs nessa pinacoteca" e eu nem conhecia a Pinacoteca. Para mim era uma coisa tão importante, e um dia fui convidado para fazer.

Essa minha ida para lá, primeiro eu tenho que dizer onde cheguei. Eu escolhi um lugar onde eu pudesse ter, pelo menos, uma possibilidade de um entendimento melhor, sobre o ponto de vista linguístico. Então escolhi a Espanha, podia ter escolhido Portugal porque eles falam um português muito parecido com o da gente. Mas preferi a Espanha por uma dose de romantismo. Eu tinha uma coisa assim pela Espanha, talvez pelos grandes nomes. Então fomos para lá. A primeira parada o avião nos deixou em Madrid. Não vamos falar dos desmantelos, das dificuldades, mas a gente foi com a recomendação de uma pessoa que era de lá. Essa pessoa ajudou muito a gente.

Fomos, em um primeiro momento, para uma dessas pousadas. Depois a gente conseguiu alugar um apartamento mobiliado, e aí ficamos mais bem instalados. Pudemos passar três meses. Por sorte minha o prédio ficava a uns quinhentos metros do museu do Prado. Saía de casa, às vezes, e passava pelo museu para ver um quadro, depois de ter ido umas vinte vezes. Então eu fazia isso, depois de ter ido de ter cascavilhado tudo, passado por aqueles corredores de arte que ninguém sabe quem fez, mas está lá no museu, porque é coisa que é para museu mesmo, até os grandes mestres que ficaram até hoje na história da arte. E me dava esse luxo de entrar. Tinha uma exposição de Brueghel, eu ia lá para ver um quadrinho pequeno, que era uma Tentação de Santo Antônio. Tinha um peixinho saindo da água, um quadro bem simples, o demônio nem aparecia. Quanto a isso foi ótimo, porque eu já fui com esse propósito.

De Madrid fomos para Barcelona passando às vezes um dia, uma noite nas cidades que tinham os seus interesses. Se não tinha um museu, tinha uma catedral, uma igreja gótica, uma igreja barroca. E a gente sempre procurava saber o que podia ver ali. Em Barcelona entramos em contato com nosso conterrâneo, o poeta da secura, João Cabral de Melo Neto, que era cônsul em Barcelona. Foi ótimo, fui bem recebido, ficamos muito ligados. E então começamos a ver as coisas em Barcelona, a inacabada catedral de Gaudí, a obra de Gaudí. Eu, que tinha me proposto a não entrar em um museu moderno acabei entrando num. Pelo que eu me lembro era um embrião do Museu Picasso.

Olinda, setembro de 2010.

Recebido em 27/08/2019 - Aprovado em 03/10/2019

Como citar:

Fonseca, Fabio.; (2019). Entrevista com Gilvan Samico. *OuvirOUver*, 15(2), 620-633.

<https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-50281>

633 ■



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NORMAS PARA SUBMISSÃO / 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.

■ 634

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 listagens 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.

Modalidade 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 entrevista-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.

635 ■



A revista está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição NãoComercial 4.0 Internacional.

Contato:

Revista ouvirOUver / ouvirouver@gmail.com / tel: 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

