

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. 16 | n. 1 | p. 1- 352 | jan./jun. 2020 |
|------------|------------|-------|------|-----------|----------------|



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
Jarbas Siqueira Ramos

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

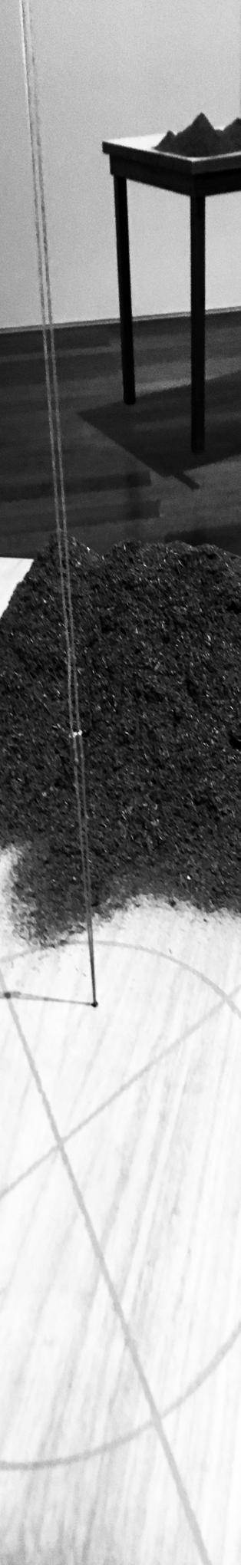
Paulo Roberto de Lima Bueno (UFU)

Diagramação

Eduardo Warpechowski | Gráfica UFU
Lara Pereira Hamdan | Estagiárias IARTE
Iana Queiroz Silva

Imagem da Capa e Miolo

Imagem da Capa e Miolo Concepção gráfica: Marco Pasqualini de Andrade a partir de obra de Georgia Kyriakakis . "Coordenadas", 2011. Instalação com mesas de madeira, pó de metal carbonizado e cabo de aço, dimensões variáveis.



Sumário

Editorial 8

DOSSIÊ

Apresentação - Geografias sensíveis: paisagens, territórios, fronteiras 12

RONALDO MACEDO BRANDÃO

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

TATIANA SAMPAIO FERRAZ (Orgs.)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

A relação entre arte, paisagem e ambiente na obra de Burle Marx 16

CAUÊ ALVES

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP) São Paulo SP,

Brasil

Territórios inexatos: paradigmas de espacialidade na arte conceitual 30

FÁBIO VISNADI

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

Três percursos e um desvio para um mesmo fim - propostas para experienciar a cidade 42

AURORA DOS CAMPOS

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal

Uma geografia sensível a um centro: as poéticas de Marília Garcia na paisagem da poesia contemporânea brasileira 56

ANA PAULA GRILLO EL-JAICK

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Juiz de Fora MG, Brasil

Mapas, fronteiras e outras criaturas indomáveis em busca de identidade 70

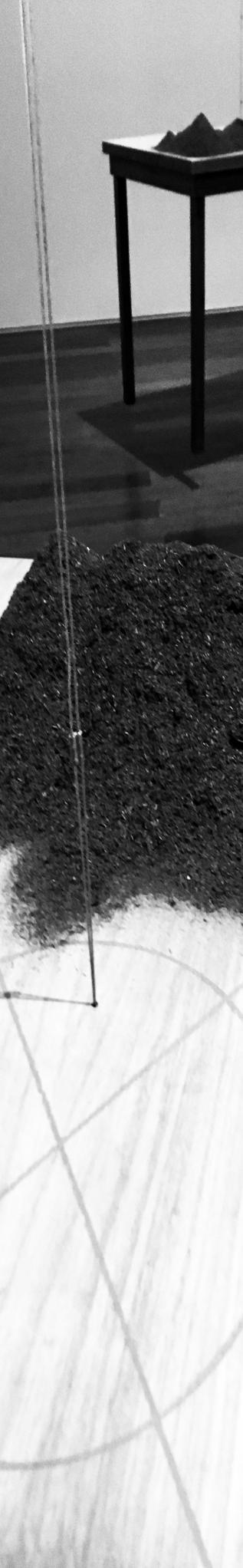
NIKOLETA KERINSKA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

Made in transit: Politics and Representation in Adrian Paci, Contemporary Art and the Migration Issue 84

PEDRO MASSENA

Universidade de Lisboa (UL) Lisboa, Portugal



Olhar e não ser vista: considerações sob/sobre o in-visível 98

CAROLINA FERREIRA DE SÁ MORAIS

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

ENTREVISTA / DOSSIÊ

“Situações de fronteira”: conversa com a artista Georgia Kyriakakis 112

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

AUTORIA / DOSSIÊ

Conversa de Refugiados 128

RODRIGO FREITAS

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

ARTIGOS

Arte afro-brasileira: delineamentos e questões 142

EVA ALVES LACERDA

TERESA KAZUKO TERUYA

Universidade Estadual de Maringá (UEM) Maringá PR, Brasil

Deslocamentos na percepção do Outro colonial desde a arte
contemporânea 160

LAURA RIBERO RUEDA

GABRIEL DE SOUZA

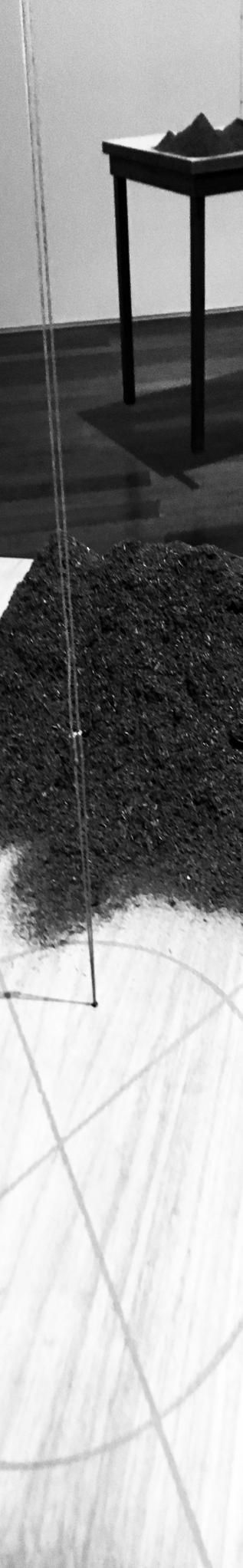
AMANDA BECKER

Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS

Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana hoje 174

ELISA CAMPOS

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG,
Brasil



Du geste piétiqueau geste poétique. L'engagement Du corps dans Le dispositif
luisien 188

EDWIGE CALLIOS

Université de Nantes – Nantes, France

O corpo no cinema silencioso em Béla Balázs e F.W. Murnau 202

CLÉMIE FERREIRA BLAUD

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

Compartilhar para revelar a prática dos narradores de passagem em hospitais
218

MÔNICA ROBERTA ANTONIO

Centro de Estudos e Pesquisa em Educação, Cultura e Ação

Comunitária (CENPEC) SP, Brasil

O teatro de Gabriela da Cunha e a dança de Maria Eugenia: a incapturabilidade
do acontecimento teatral pela perspectiva de M. de Assis, W. Benjamin e J.
Dubatti 230

NICOLAS PELICIONI DE OLIVIEIRA

CLÁUDIO AQUATI

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Campus São José do Rio Preto SP, Brasil

O crime de não saber ler: Ledores do Breu e a pedagogia freireana 248

RAILSON GOMES ALMEIDA

Artista-pesquisador independente. João Pessoa PB, Brasil

7 Canções para canto e orquestra de Dinorá de Carvalho: obra em criação
contínua 262

FLÁVIO CARDOSO DE CARVAHO

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) UberlândiaMG, Brasil

TADEU MORAES TAFFARELLO

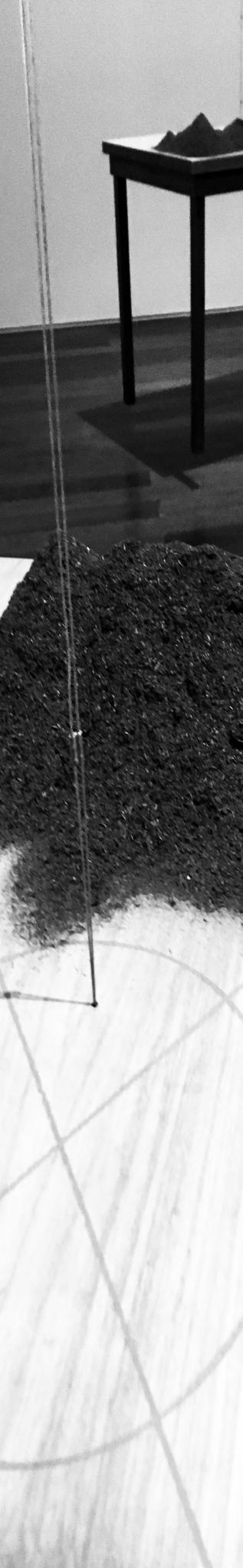
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) CampinasSP, Brasil

Curso Híbrido de Violão: proposta e prática 278

MARCOS DA ROSA GARCIA

JUCIANE ARALDI BELTRAME

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) João Pessoa PB, Brasil



Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música 292

MATHEUS HENRIQUE DA FÔNSECA BARROS

Instituto Federal do Sertão Pernambucano(IF Sertão PE)

Campus Petrolina, PetrolinaPE, Brasil

Enade 2011: uma análise das questões específicas de música 306

LEONARDO DA SILVEIRA BORNE

Faculdade de Comunicação e Artes – FCA

Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá MT, Brasil

TRADUÇÃO

Máscara e mascaramentos femininos 330

Maschera e mascheramenti femminili

PAOLA PIZZI

Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori -

Abano Terme, Itália

EDUARDO DE PAULA (TRADUTOR)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

MÁRCIA CHIAMULERA (TRADUTORA)

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) João Pessoa PB, Brasil

Editorial

O dossiê *Geografias sensíveis: paisagens, territórios, fronteiras*, que abre este número 1 do volume 16 da revista ouvirOUver, traz um tema pertinente ao momento da crise que estamos vivendo. A pandemia que se abate sobre nós coloca a questão dos deslocamentos em causa. O inimigo invisível não respeita territórios nem fronteiras e nos levará cada vez mais à obsessão pelo controle, pelas barreiras, e ao medo do diferente e do estrangeiro. Seria a arte capaz de colocar em discussão as fronteiras, a mobilidade dos corpos e os interditos cada vez mais presentes? O tema ganha no momento uma nova perspectiva e certamente é objeto urgente a ser refletido pela ciência, cultura, política e pela arte.

Organizado pelos artistas e pesquisadores Ronaldo Macedo Brandão e Tatiana Sampaio Ferraz, o dossiê *Geografias sensíveis* que apresentamos, tem origem em um projeto coletivo de exposições, de mesmo nome, iniciado em 2018, que reuniu trabalhos artísticos focando a percepção de diversos fenômenos espaciais, sociais e geopolíticos que são evidenciados nas relações entre paisagem, território e fronteira. O dossiê para ouvirOUver convocou pesquisadores de artes visuais que encontram em suas investigações, afinidades e inquietações sobre estes aspectos do mundo contemporâneo e, como resultado, obteve um conjunto de perspectivas sobre o tema em nove trabalhos, sendo sete artigos, um ensaio visual do artista Rodrigo Freitas e uma entrevista com Georgia Kyriakakis sobre aspectos da sua produção.

Entre os artigos submetidos e aprovados para esta edição, temos quatro artigos na área de Artes Visuais. O artigo de Eva Alves Lacerda e Teresa Kazuko Teruya aborda discussão acerca do conceito de arte afro-brasileira, analisando aspectos históricos e discussões imbricados nele. Isso é feito através de delineamento bibliográfico que permitiu sinalizar uma gama de fatores envolvendo questões relativas às culturas negras. O tema é pertinente e atual, principalmente, se considerarmos que temos poucas discussões disponíveis sobre o assunto. A abordagem da alteridade na arte é também objeto de questionamento para os autores Laura Ribero Rueda, Gabriel de Souza e Amanda Becker. Os imaginários e estereótipos fotográficos criados desde o colonialismo são investigados neste artigo que tematiza o passado colonizado e a percepção do Outro na fotografia. O trabalho coloca em evidência projetos artísticos contemporâneos que transgridem os antigos modelos fotográficos herdados do colonialismo.

Arte, espaço público e ativismo é o tema do artigo *Aberturas e atravessamentos* de Elisa Campos. A autora trata do potencial de muitas manifestações artísticas realizadas nos espaços públicos em gerar interações multidisciplinares e contaminações com a cidade e o espaço social, através de ruídos e provocações diversificadas. Os casos apresentados no artigo, para amparar sua reflexão, se apropriam de circunstâncias rotineiras e por vezes banais, para mergulharem de forma contundente, poética e crítica, no cotidiano das cidades.

Por fim, o artigo *Du geste piétique au geste poétique. L'engagement Du corps dans Le dispositif luisien*, Edwige Callios analisa a participação do corpo e das modalidades sensoriais no processo criativo do Frei Luis de León, poeta e

intelectual espanhol do século 16. A autora enfatiza que a poesia de León é repleta da vida cotidiana e que a linguagem do corpo, da natureza e do cosmos, em geral, ocupa um lugar fundamental, lhe conferindo desse modo uma modernidade inquestionável.

Os quatro artigos recebidos no campo das Artes da Cena têm como convergência a pluralidade de temas e análises. Em *O corpo no cinema silencioso em Béla Balázs e F.W. Murnau*, Clémie Ferreira Blaud analisa como o cineasta alemão F. W. Murnau realiza estudos sobre o corpo em seu cinema mudo, estabelecendo paralelos entre a obra de Murnau e o pensamento do filósofo Béla Balázs sobre a linguagem corporal e a dominação das imagens pelo homem branco.

Por sua vez, Mônica Roberta Antonio, em *Compartilhar para revelar a prática dos narradores de passagem em hospitais*, apresenta um projeto desenvolvido em hospitais que se expressa por meio da linguagem oral, promovendo o encontro entre narradores com pacientes em estado grave e seus acompanhantes. A autora analisa a ação idealizada pelo dramaturgo Luis Alberto de Abreu na Escola Livre de Teatro de Santo André, com foco nas relações entre a performatividade e a função social dessa prática narrativa.

O tema da incapturabilidade do acontecimento teatral é discutido por Nicolas Pelicionide Olivieira e Cláudio Aquati em *O teatro de Gabriela da Cunha e a dança de Maria Eugenia...*, tendo como base conceitual as reflexões de Walter Benjamin e de Jorge Dubatti, para a apreciação de uma crítica de Machado de Assis e a escritura de outra realizada pelos próprios autores. Railson Gomes Almeida, em *O crime de não saber ler...*, desenvolve análise do espetáculo *Ledores do Breu* da Cia do Tijolo – SP, procurando observar as interfaces entre o espetáculo e alguns conceitos do educador Paulo Freire. Seu interesse está em observar como o grupo paulista consegue refletir por meio da cena sobre alguns princípios da pedagogia freireana.

No campo da música apresentamos quatro artigos, o primeiro deles, se debruça sobre a análise de uma canção para canto e orquestra na subárea de performance e os outros três artigos na educação musical enfocam aspectos em torno do ensino de música.

No primeiro artigo, *7 Canções para canto e orquestra de Dinorá de Carvalho*: obra em criação contínua, Flávio Cardoso de Carvalho e Tadeu Moraes Taffarello apresentam a investigação sobre a obra *7 Canções* de Dinorá de Carvalho, obra inédita da compositora, expondo a descrição do material manuscrito encontrado, a investigação sobre a autoria das cópias manuscritas, um breve histórico da obra, retificação de datas, assim como uma análise, do conteúdo musical dos testemunhos modelos.

No segundo artigo, *Curso Híbrido de Violão: proposta e prática*, Marcos da Rosa Garcia e Juciane Araldi Beltrame mostram uma pesquisa realizada coletivamente, envolvendo bolsistas de iniciação científica, estudantes da graduação e pós-graduação e professores orientadores na busca em compreender como se constitui o ensino híbrido na estruturação e desenvolvimento de um curso de extensão de instrumento a partir da perspectiva dos professores e alunos.

O terceiro artigo, *Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e*

sugestões para o ensino remoto emergencial de música apresenta reflexões e sugestões para o ensino de música durante o período da pandemia da Covid-19 proposto por Matheus Henrique da Fonsêca Barros, a partir de um breve panorama das medidas tomadas pelas autoridades sanitárias, apontando suas consequências no campo da educação, bem como sua necessidade de mudança conceitual dos educadores musicais em busca do reconhecimento e validação das práticas musicais geradas pela cultura participativa digital que permitam o desenvolvimento coerente de atividades de ensino-aprendizagem musical remotas.

O quarto e último artigo, *Enade 2011: uma análise das questões específicas de música*, Leonardo da Silveira Borne enfoca as questões específicas da área de música do Enade de 2011, com o intuito de responder perguntas acerca conteúdo específico dos cursos de licenciatura música no Enade 2011 e a relação com as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) da área.

Por fim, essa edição traz a tradução do texto de Paola Piizzi, realizada por Eduardo de Paula e Márcia Chiamulera. Em *Máscara e mascaramentos femininos*, a pesquisadora italiana traça um panorama histórico de diferentes tipos de máscaras e mascaramentos realizados em distintas culturas e épocas, para chegar no mascaramento feminino. Também apresenta a importante contribuição de artistas como Lecoq e a família Sartori com a criação da máscara neutra e, estes últimos, para a fundação do Museu Internacional da Máscara em Abano Terme, Itália.

Aproveitamos para, juntamente com os organizadores do dossiê, expressar nossa gratidão a artista Georgia Kyriakakis que cedeu generosamente uma foto de sua obra para ser usada na capa dessa edição.

Fernanda de Assis Oliveira (editora responsável)
Beatriz Rauscher
Mara Leal

DOSSIÉ



Apresentação:

Dossiê Geografias sensíveis: paisagens, territórios, fronteiras

RONALDO MACEDO BRANDÃO
TATIANA SAMPAIO FERRAZ (Orgs.)

Esta edição, em seu processo de finalização, acontece no meio da pandemia causada pelo Covid-19. Confinados e cercados de notícias e dúvidas de como sairemos deste momento histórico que a humanidade vive, seguimos preparando a revista. Observa-se a forma como todos os países do mundo agem diante do mesmo inimigo e desafio. Num mundo cada vez mais mediado pelas trocas globais, nossos deslocamentos foram temporariamente suspensos; já não sabemos ao certo o alcance das fronteiras da circulação dos nossos corpos. A geografia real e sensível revela-se plena de mistérios e inquietações.

■ 12

Não há como não se mobilizar diante das mudanças verificadas no mundo contemporâneo – sejam elas ambientais, sociais, culturais, políticas ou econômicas. A aceleração dos fluxos globais, de pessoas e de coisas, inaugurou uma nova geografia no mapa mundial. Por outro lado, enquanto esses fluxos se intensificam globalmente, novos limites se impõem e são impostos ao ir e vir local – cuja paisagem urbana é cada vez mais tomada por dispositivos de cercania e vigilância – muros, cercas elétricas, câmeras, concertinas, alarmes, catracas etc.

Demarcações territoriais de diferença, (micro)políticas de construção de identidade, migrações e pertencimento, são alguns dos assuntos que vem mobilizando pensadores e artistas na atualidade. Para o filósofo camaronense Achille Mbembe, apesar das políticas de separação, existe um único mundo apenas:

Por mais que insistamos em criar fronteiras, erguer muros, diques e cercas, dividir, selecionar, classificar e hierarquizar, tentar excluir da humanidade aqueles e aquelas que desprezamos, que não se parecem conosco ou com quem pensamos não ter nada em comum à primeira vista, existe um único mundo apenas, e todos temos direito a ele. Em princípio, ele pertence a todos nós, igualmente; somos todos seus herdeiros, por mais que nossas maneiras de habitá-lo variem. Daí, justamente, a pluralidade de formas culturais, linguagens e modos de vida que existem.” (Mbembe, 2013)¹

No horizonte das chamadas artes visuais, mais especificamente em relação à produção contemporânea, as noções de “território”, “fronteira” e “trânsito” são evocadas frequentemente para tratar de posicionamentos críticos em relação a

¹MBEMBE, Achille. Existe um único mundo apenas. In: BORDAS, Maria Anges (org.). *Caderno SESC_Videobrasil: geografias em movimento*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, n. 9, 2013, pp. 45-63.

determinações espaciais entre a esfera pública e a esfera privada, das relações de poder e exclusão em territórios urbanos, dos tratados políticos de fronteira, de fluxos migratórios, de exílios e outras situações geopolíticas. Na perspectiva da reflexão sobre os processos criativos, essas noções podem operar como metodologias no trânsito entre linguagens e mídias, na porosidade das fronteiras de categorias artísticas, na justaposição entre teoria e prática, ou ainda na reconstituição permanente do próprio território de arte.

Buscando reunir um apanhado diversificado de reflexões sobre esses assuntos tão caros à nossa experiência do viver contemporâneo, o dossiê “Geografias sensíveis: paisagens, territórios, fronteiras” traz artigos escritos por pesquisadores do campo das artes e áreas afins, igualmente inquietos em relação a tais aspectos do mundo atual, que buscam problematizar a percepção de fenômenos sócio-espaciais operada pela prática artística desde pelo menos os anos 1960, na evidência das relações entre paisagem, abordada como uma construção do sujeito em trânsito, território, como a soma de acontecimentos, e fronteira, como fragmentos da realidade, metafórica e fictícia.

Motivado por sua experiência curatorial à frente do Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia desde 2015, e mais especificamente sobre a exposição organizada em torno do artista e paisagista Burle Marx em 2018, o artigo de Cauê Alves parte do jardim do museu projetado por Burle Marx para sinalizar a conexão entre natureza e arquitetura, entre natureza e o ambiente urbano, presente na concepção daquele projeto. A partir desta conexão, Alves põe em diálogo a produção de outros artistas, modernos e contemporâneos, com o pensamento ambientalista e transdisciplinar do modernista, revelando diferentes formas se operar a noção de paisagem no contexto urbano.

O artigo *Territórios inexatos: paradigmas de espacialidade na arte conceitual* de Fábio Visnadi aponta uma diversidade de propostas associadas à temática do espaço dentro da arte conceitual, dando destaque a duas obras: *Le socle du monde* de Piero Manzoni e *The space between pages 29 & 30* de Robert Barry. Sobre a primeira, o autor aponta a visibilidade de um espaço imenso sugerido pelo plinto de Manzoni, sendo uma obra conceitualmente real, e a contrapõe à proposta de Barry, que apresenta-se como um espaço existente somente como conceito semântico impossível de ter um existir visível, ou mesmo de ser imaginado na mente do espectador. Visnadi, ao longo do texto, procura revelar as inquietações associadas ao espaço na arte conceitual destacando uma série de obras que compõem um rico processo de diálogo e questionamento, ressaltando pontos que as aproximam ou as diferenciam. Ao longo do texto, mostra as sutilezas e provocações presentes nessas propostas artísticas.

Uma área da cidade do Porto em Portugal é o espaço definido dentro de percursos estabelecidos pela autora e artista Aurora dos Campos que convida grupos de pessoas, em três momentos, a se deslocarem andando entre sua casa e a creche de sua filha. Um trecho marcada pela rotina do dia a dia da própria artista torna-se tema de um caminhar lúdico e provocador aos que deles participam. O artigo *Três percursos e um desvio para um mesmo fim - propostas para experienciar a cidade* de Aurora faz um relato desta experiência de uma “geo-poética” performativa do cotidiano.

A obra de uma jovem poeta é o tema do artigo *Uma geografia sensível a um centro: as poéticas de Marília Garcia na paisagem da poesia contemporânea brasileira* de Ana Paula Grillo El-Jaick. Nele, a autora mostra como o *deslocamento* apresenta-se como um procedimento poético que perpassa muitos poemas de Garcia ao transformar suas viagens por diversos lugares, seja pelas ruas de uma cidade brasileira, o cruzar de pontes, permanências transitórias por aeroportos ou países como tema presente em sua produção poética. Às experiências de transitar em espaços diversos se juntam um deslocar também entre idiomas ao incorporar outras línguas, além do português, dentro de seus poemas.

A partir de sua obra sonora *O discreto charme da Democracia*, a artista Nikoleta Kerinska constrói uma análise sobre o processo criativo da obra a partir da ideia central do mapa. No artigo *Mapas, fronteiras e outras criaturas indomáveis em busca de identidade*, Nikoleta aponta o mapa elemento base de representação geográfica, como fonte temática de inspiração de diversos artistas e como elemento aglutinador de três importantes curadorias associadas à temática cartográfica realizadas no Brasil. Os mapas revelam espaços reais, mas como a artista demonstra, podem ser a fonte que ajuda a evocar o passado sobre lugares cujas fronteiras se transformaram como as que continham os países da cortina de ferro, como a Bulgária, sua terra natal. Nesse recordar de sua infância e juventude, a artista mixa um conjunto de sons e falas que ligam fatos econômicos e sociais anteriores à queda do bloco soviético com fatos que acontecem em seu país hoje. A nova ordem conduzida pelo “discreto charme da democracia”, frase que dá nome a sua obra, associada às contradições do livre mercado, esbarra numa sociedade que se estruturava em uma economia de base socialista.

A obra *Centro di Permanenza Temporaneo* do albanês Adrian Paci é o foco de discussão de Pedro Massena no *Made in transit: Politics and Representation in Adrian Paci, Contemporary Art and the Migration Issue*. A contemporaneidade e a representação de homens e mulheres desprovidos de uma cidadania em seu processo de migração e desterro apresentam-se a partir de ideias de Giorgio Agamben e do conceito de vida nua. A partir da obra de Paci, o autor discute e tensiona as propostas artísticas que lidam com componentes da realidade articulando questões sociais e políticas, mas que podem incorrer em anestesia de sentidos que permitem levar a leituras contidas ou provocadoras.

Olhar e não ser vista: considerações sob/sobre o in-visível traz as inquietações que a pesquisadora artista Carolina Ferreira de Sá Morais viveu ao longo de 2019 quando realizou a ação performativa de não se olhar em qualquer forma de espelho. Assim, o não poder se ver torna-se um ato de auto-imposição que, ao longo desse período, a faz questionar o sentido da imagem espelhada e as fronteiras que separam e delimitam espaços. As fronteiras criam identidades e provocam leituras de proximidade ou de afastamento. Fronteiras que podem conter porosidade entre lugares físicos e se convertem em inquietações de uma artista que procura escapar da própria imagem. O processo de embate consigo mesma, exposto no texto, é acompanhado da abordagem de diferentes experiências de outros artistas que permitem aproximações a outras reflexões sobre o ver e o não ser visto.

Além dos artigos, o dossiê também inclui uma entrevista com a artista

Georgia Kyriakakis, a qual empresta uma imagem da obra de sua autoria para a capa desta edição. Baiana de nascimento, Georgia viveu e cresceu na capital paulista, onde construiu sua carreira como artista e como professora universitária. A partir dos anos 1990, passa a se interessar pela materialidade do mundo, explorada através dos objetos cotidianos, do comportamento da matéria artística e das forças implicadas nos corpos em relação ao espaço. No encontro realizado em seu ateliê em São Paulo, falou sobre sua formação, sobre como a geografia entrou no seu trabalho de arte, sobre a(s) fronteira(s) existente(s) entre obra e mundo e sobre o sentido do fazer artístico hoje.

O dossiê "Geografia Sensíveis" encerra-se com o ensaio visual *Conversas de Refugiados* criado por Rodrigo Freitas. A força expressiva da pintura do artista é base para uma reconfiguração de imagens, textos e pensamentos associados à busca por refúgio dos diversos migrantes que transitam pelo planeta. A proposta é um diálogo com o texto de Bertolt Brecht de 1961 - que dá nome ao ensaio - e mostra sombras humanas a se deslocarem em paisagens diversas, evidenciando que um passado recente continua a existir nos dias de hoje.

Ronaldo Macedo Brandão é professor efetivo do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia desde 2017. Doutor em Arte e Design pela Universidade do Porto/Portugal (2015). O título foi revalidado em 2016 pela Universidade Federal de Minas Gerais como Doutor em Arte. Mestre em Arte pela Universidade de Campinas (2001). Graduado em Artes Plásticas (Pintura e Fotografia) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2010). Possui licenciatura (1991) e graduação (1989) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Artista pesquisador em artes visuais. Desenvolve pesquisa teórica e prática em arte contemporânea voltadas às questões sobre fronteiras territoriais associadas a demarcação e formas de ocupação. Sua produção artística apresenta trabalhos de pintura, desenho, escultura, fotografia, vídeo performance, vídeo, instalação, vídeo-instalação e *site specific*. Tem exposições realizadas em espaços no Brasil e exterior como: Galeria SESC Paulista - São Paulo, Museu de Arte de Americana - São Paulo, El Museo Del Barrio (Nova York, Estados Unidos), Galeria de Arte do Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto - Portugal. Portfólio digital: <http://ronaldomacedobrandao.blogspot.com.br>.
<http://lattes.cnpq.br/9406566424585415>

Tatiana Sampaio Ferraz é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP em 2018, com projeto de pesquisa financiado com bolsa Capes. Mestre em História da Arte pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP (2006). Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Unesp (2000). Paralelamente, cursou Arquitetura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). É Docente de Escultura do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia desde 2016. Como artista, desenvolve um trabalho voltado principalmente para a questão urbana, operando na interface entre arte, arquitetura e urbanismo, a partir de diversas linguagens, como objetos, instalações e intervenções. Já expôs em espaços no Brasil e no exterior, a exemplo de: CCB-BRJ e CCB-SP, Itaú Cultural-SP, CCCB (Barcelona), Pablo's Birthday Gallery (NY), Museu Victor Meirelles (Florianópolis), SESC Pinheiros (SP), SESC Ribeirão Preto, Galeria Anita Schwartz (RJ), CCBN (Fortaleza), Fundaj (Recife), MARP (Ribeirão Preto), Galeria Casa Triângulo (SP), CCSP (SP) e Ateliê 397 (SP). Possui portfólio eletrônico <https://tferraz.wordpress.com/> e um blog <https://escritosemandamento.wordpress.com/>. Além da prática artística e da docência, tem experiência nas áreas de catalogação de obras e organização de acervos, bem como edição de publicações especializadas e catálogos de exposições.
<https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>
<http://lattes.cnpq.br/7418850625833514>

A relação entre arte, paisagem e ambiente na obra de Burle Marx.

CAUÊ ALVES

■ 16

Cauê Alves possui Bacharelado (2000), Licenciatura (2000), Mestrado (2004) e Doutorado (2010) em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP. Tem experiência em História da Arte, Crítica, Curadoria, Teoria da Arte e Estética. É professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras, e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, FAFICLA, PUC-SP e do Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, e professor do curso de pós-graduação lato sensu em Arte: Crítica e Curadoria. Desde 2016 é curador-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0491213883627853>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0373-8989>

■ RESUMO

Esse artigo aborda a exposição “Burle Marx: arte, paisagem e botânica”, realizada no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia entre dezembro de 2018 e maio de 2019. Trata-se de um texto que elabora noções centrais da curadoria da mostra, que buscou ampliar o entendimento do projeto de Burle Marx para os jardins do MuBE, assim como o conhecimento do legado do artista. A exposição apresentou uma série de obras de fotógrafos e artistas contemporâneos que dialogam com a produção de Burle Marx em paisagismo, pintura, escultura, relevo, design e ambiente. O artigo aborda os exemplares coletados por Burle Marx em expedições, expostos no museu, que possibilitaram a descoberta de novas espécies de botânica, contribuindo para a compreensão de seu trabalho de cientista amador e ambientalista. A exposição no MuBE, sobre a qual refletimos, colaborou para um debate interdisciplinar sobre a produção de um dos mais relevantes artistas, paisagistas e ecologistas do século XX.

■ PALAVRAS-CHAVE

Ambiente, arte, paisagem, Roberto Burle Marx.

17 ■

■ ABSTRACT

The Brazilian Museum of Sculpture and Ecology (MuBE) presented the exhibition “Burle Marx: art, landscape and botany” on December 2018 through May 2019 in São Paulo. This article elaborates on the central curatorial notions of the exhibit, which sought to present the artist’s legacy and broaden the understanding of his project for the gardens at MuBE. The show consisted of works by contemporary artists and photographers whose production is in dialogue with Burle Marx’s landscaping, paintings, sculptures, design and environment. This article mentions specimens collected in expeditions by Burle Marx and presented at the show, which paved the way for the discovery of new botanical species and contributed to the understanding of the Marx’s work as an amateur scientist and environmentalist. At MuBE, we reflected and collaborated to the interdisciplinary debate on the production of one of the most relevant artist, landscapist and ecologist of the 20th century.

■ KEYWORDS

Environment, art, landscape, Roberto Burle Marx.

1. Introdução

O Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, desde o momento em que foi projetado, trazia a indicação de que o jardim de Roberto Burle Marx (São Paulo, 1909 - Rio de Janeiro, 1994) seria o ponto de ligação entre arte e ecologia. Sobre os planos para a área externa do MuBE, Paulo Mendes da Rocha escreveu na prancha do concurso em 1986: “Fará uma manifestação decidida, ao ar livre, na composição do ‘Jardim do Museu’: palmeiras, bromélias, arvoredos da serra do mar, já paulista” (ROCHA, 2013, p. 223). O trabalho de Burle Marx para o MuBE se dá justamente no encontro entre a natureza e a arquitetura. O jardim é fundamental para que o espaço do museu permaneça sempre vivo e em constante mudança. Ao longo do processo de elaboração do projeto de paisagismo do MuBE diferentes versões foram apresentadas e discutidas entre Paulo Mendes da Rocha e a equipe de Burle Marx, cujos desenhos inéditos foram apresentados na mostra “Burle Marx: arte, paisagem e botânica”, realizada no MuBE entre dezembro de 2018 e maio de 2019. Como uma homenagem a Burle Marx, grande parte do piso da área externa, que em um dos estudos seria em mosaico de tradição portuguesa, foi refeita temporariamente em vinil sobre o piso elevado do museu.

■ 18

Além de uma homenagem, a mostra revelou o processo de elaboração do jardim de Burle Marx e sua relação com o ambiente urbano. No início, o piso era bastante trabalhado com curvas e formas bem marcadas, o que limitaria a instalação de obras de outros artistas e até competiria com elas. Já o projeto final foi simplificado e trouxe maior limpeza formal. O resultado foi uma harmonia plena entre a construção arquitetônica e o projeto paisagístico. O projeto final acordado entre o Escritório Burle Marx e Paulo Mendes da Rocha trouxe um piso elevado que permite que parte da água da chuva seja captada e armazenada para uso nos espelhos d’água. Segundo o próprio artista, a sua noção de jardim é a de “adequação do meio ecológico às exigências naturais da civilização” (LEENHARDT, 1994, p. 47). O resultado final foi que o jardim acabou ocupando o entorno da construção. Mas se o elemento mais visível para quem passa na Avenida Europa são as palmeiras, as calçadas de pedra portuguesa, integradas à área externa do MuBE pela Rua Alemanha também são fundamentais.

A paisagem brasileira foi elemento central nas investigações de Burle Marx. Ao longo de sua trajetória, trabalhou com plantas do cerrado, espécies amazônicas e do sertão nordestino. Autor de dezenas de projetos paisagísticos no mundo todo, ele se valeu de plantas, construções, relevos e painéis. Mas sua atuação vai muito além do paisagismo, Burle Marx foi cientista amador, colaborou na descoberta de várias espécies da botânica e ambientalista. Também foi pintor, designer, realizou tapeçarias e objetos diversos como joias e garrafas que trazem formas orgânicas e geométricas semelhantes ao seu trabalho de pintura abstrata e de seus projetos de paisagem.

2. Formação moderna

A passagem de Burle Marx pela Escola Nacional de Belas Artes no início dos anos de 1930 no Rio de Janeiro foi fundamental para a consolidação do seu

vocabulário moderno. Lá ele conheceu Lúcio Costa, que nesse período foi diretor da ENBA e promoveu uma revolução no ensino de arte, rompendo com a orientação clássica tradicional. Burle Marx, já havia tido contato com arte moderna na ocasião que passou uma temporada em Berlin, entre 1928 e 1929, com sua família. Se na infância já havia sido despertado seu interesse pelas plantas, em Berlin, ao visitar o Jardim Botânico de Dahlen, redescobriu exemplares da flora brasileira. Mais tarde, em 1937, se aproximou de Cândido Portinari, com quem trabalhou por curto período. Suas pinturas de naturezas-mortas do início dos anos de 1940, que abriam a exposição, além de um interesse pelas espécies de plantas brasileiras, revelam um artista que valoriza a composição. As massas de cores, as luzes e as linhas se entrelaçam, o gráfico e o cromático se harmonizam. Não seria exagero afirmar que Burle Marx, chegou a superar o mestre Portinari na medida em que sua pintura vai além do discurso populista, se aproxima da abstração negada pela maior parte dos pintores modernistas e se desdobra na ação direta sobre o território, a paisagem e o ambiente.

3. Desdobramentos

Duas décadas depois das pinturas de natureza morta mais próximas da tradição modernista no Brasil, a série de desenhos *Pithecolobium Tortum*, 1961, feita com nanquim sobre papel, já indica que em sua obra a representação ponto por ponto da natureza se tornou menos importante do que a experimentação. Uma mesma espécie é tratada ora de modo mais orgânico, ora com uma simplificação geométrica. Um conjunto de linhas finas em um dos papéis contrasta com as poucas linhas espessas e escuras em outro. Seu interesse simultâneo em botânica e em arte fica evidente nos trabalhos da década de 1960.

19 ■



Figura 1. Roberto Burle Marx, Mangue Azul, óleo sobre tela, 1963. – Coleção Sítio Robert Burle Marx/ IPHAN/ MinC/ Governo Federal – Rio de Janeiro. Fotografia de Sítio Roberto Burle Marx/ IPHAN/ MinC/ Governo Federal.

Mangue azul, 1963, (Figura 1) é uma obra emblemática da relação entre arte, paisagem, botânica e ambiente, como se fosse uma síntese de seu trabalho. Além de uma pintura que revela uma sutiliza cromática em que diversos tons de azul marinho se mesclam com uma luz alaranjada, talvez de uma paisagem de pôr do sol, as raízes aparentes indicam um dos ecossistemas mais importantes para a manutenção do equilíbrio ambiental e da biodiversidade. O mangue é recorrente no litoral brasileiro e as raízes das plantas típicas funcionam como um filtros que retêm sedimentos.

Burle Marx realizou ao longo de sua vida dezenas de expedições nos mais variados biomas e sua atuação sempre foi mais ampla do que a do pintor. Nelas ele levava amigos, estudiosos, cientistas, artistas ou arquitetos. Nessas viagens, investigava ecossistemas, biomas e coletava exemplares da flora ainda não descritos ou catalogados. Muitos deles foram enviados para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. As exsicatas, mostras de plantas prensadas e secas em estufa, são hoje exemplares importantes para os estudos científicos. Ao longo da vida, Burle Marx recebeu homenagens de botânicos, em especial de Graziela Barroso e Nanuza Menezes, que batizaram exemplares da flora com o seu nome. Três espécies de Velloziaceae, nomeadas por Nanuza Menezes de *Burlemarxia spiralis*, *Burlemarxia pungens* e *Burlemarxia rodriguesii*, pertencentes ao Herbário da USP, integraram a mostra ao lado de outras coletadas pelo próprio Burle Marx em suas expedições e emprestadas ao MuBE pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Suas expedições tinham objetivos científicos e nesse sentido se diferenciam das viagens culturais que Mario de Andrade, Oswaldo de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars realizaram rumo à descoberta do barroco mineiro e da arquitetura colonial.

Diferentes dos pintores modernistas como Portinari, Di Cavalcanti ou Tarsila do Amaral que recursaram a abstração em nome da busca de um identidade nacional, Burle Marx realizou dezenas de pinturas abstratas a partir dos anos de 1950. A valorização da flora local e sua recorrência em desenhos e pinturas garantiu a ele um caminho singular em que a abstração não significava a recusa da pesquisa moderna sobre a identidade brasileira. Geometria e formas mais líricas não competiram uma com a outra, tanto em suas pinturas como em seus projetos paisagísticos.

4. Abstração

Principalmente na década de 1970 suas telas ganham contrastes e o uso de cores vivas se intensifica. Desde então, sua pintura conquistou grandes dimensões. Sua produção dos anos de 1980 está em sintonia com o que parte da geração que começa a pintar nesse período produziu. Os trabalhos finais do início da década de 1990, quando Burle Marx já ultrapassava os 80 anos de idade, revelam uma força surpreendente. Em diálogo intenso com as formas da natureza, as pinturas de sua fase madura trazem muito de sua experiência como paisagista, escultor e ecologista. Das poucas esculturas que realizou, a série em bronze dos anos 1990 mostram um parentesco direto entre o trabalho tridimensional e as obras sobre tela (Figura 2). As linhas escuras moldadas na matéria se assemelham às

pinceladas fortes e incisivas de suas últimas pinturas.

Figuração e abstração não chegam a configurar uma oposição em sua trajetória. Não se trata de uma passagem progressiva da figuração para a abstração, mesmo porque seus projetos necessitavam da representação. Em 1991, depois de ter feito dezenas de telas abstratas, realizou um conjunto de litografias em que, como os viajantes dos séculos anteriores, descreve a paisagem sem separar o interesse científico do trabalho do artista. Ele elegeu distintos biomas e regiões geográficas: mangue, restinga e mata atlântica.



Figura 2. Vista da exposição com escultura e pinturas de Roberto Burle Marx ao fundo, MuBE, São Paulo, 2018. Fotografia de Leonardo Finotti.

5. Paisagismo

Os traços das gravuras da década de 1990 ecoam os desenhos dos primeiros projetos de paisagismo realizados por Burle Marx em Recife. Na capital pernambucana ele ocupou o cargo de diretor de parques e jardins, ocasião em que projetou treze jardins, entre eles o Jardim Cactos da Madalena, na Praça Euclides da Cunha, 1935, e o Jardim da Casa Forte, 1937. Se o primeiro ainda traz resquícios dos jardins clássicos com árvores alinhadas ao redor de um espelho d'água retangular, em seguida aparecerá as formas orgânicas recorrentes em sua obra a partir de então. Mas em ambos os casos a presença de espécies brasileiras é marcante e simbólica. Elas não eram valorizadas nos projetos paisagísticos até aquele momento. Os jardins de Recife tendem a ser pensados em continuidade com a paisagem local e estão entre os primeiros exemplares de jardins modernos feitos no Brasil.

O clímax da maturidade de Burle Marx paisagista foi a sua participação no icônico edifício do Ministério da Educação e Cultura, o Palácio Capanema, coordenado por Lúcio Costa, e que contou com a colaboração de Oscar Niemeyer, Eduardo Affonso Reidy, entre outros arquitetos. O prédio trouxe todos os princípios básicos do modernismo de Le Corbusier, entre eles o terraço-jardim. Além das formas sinuosas de Burle Marx, o prédio traz painel de azulejos de Portinari e escultura de Bruno Giorgi. Havia a intenção de integrar plenamente, arte, arquitetura e paisagismo nesse projeto.

Essa integração entre prédios e projetos paisagísticos foi muito presente na obra de Burle Marx. Além dos desenhos feitos com mosaico de pedra portuguesa, o

artista construiu muitos relevos em concreto e painéis de azulejos. O vídeo de Luisa Zucchi, feito especialmente para a mostra do MuBE, projetado sobre concreto aparente da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, trouxe um conjunto representativo deles. Além de três painéis que estão no Sítio Roberto Burle Marx em Barra de Guaratiba, RJ, hoje pertencente ao IPHAN, foi projetado na parede do museu o relevo em concreto do Centro Cívico de Santo André, SP, projetado por Rino Levi com paisagismo de Burle Marx. Na cidade de São Paulo foram captadas imagens do mural do Parque Burle Marx, da Casa das Rosas, da residência do arquiteto Hans Broos, no Morumbi, e do Centro Cultural FIESP. Burle Marx chegou a trabalhar com os arquitetos mais relevantes do país tais como Gregori Warchavchik, Lúcio Costa, Rino Levi, Afonso Reidy, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, entre outros.

Além do MuBE, Burle Marx realizou com Paulo Mendes da Rocha um projeto para o restaurante da cobertura do Edifício Itália, em São Paulo, em 1966. O projeto, hoje descaracterizado, trazia canteiros curvos no terraço e estruturas tridimensionais horizontais e verticais, com xaxins, para sustentar as plantas. Uma década antes, em 1956, Burle Marx projetou a área externa da residência de Ema Gordon Klabin, atual Fundação Ema Klabin, em São Paulo (Figura 3). O jardim para onde a casa se volta, sofreu algumas modificações, mas manteve sua integridade. Além de exibir dois desenhos originais de Burle Marx, o próprio jardim integrou a mostra do MuBE. A Fundação Ema Klabin, que fica em frente, do outro lado da Avenida Europa, abriu as portas para os visitantes da exposição e contribuiu para expandir a mostra para além da área do museu.

■ 22

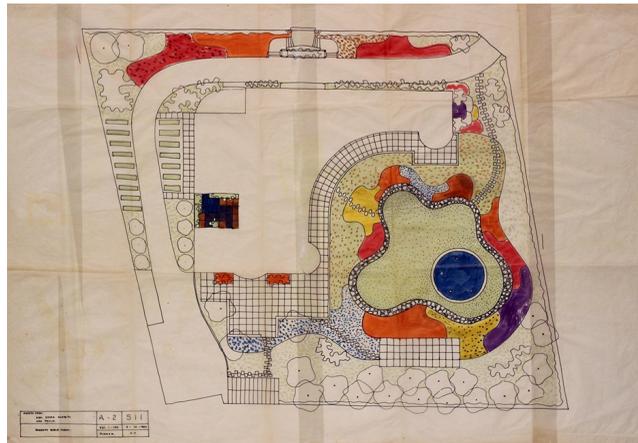


Figura 3. Roberto Burle Marx, Projeto de jardim para residência de Ema Klabin, caneta hidrográfica sobre papel, 1956. – Coleção Fundação Ema Klabin. Fotografia de Marcus Vinícius de Arruda Camargo.

De fato a obra de Burle Marx se presta bastante a expansões pela cidade. Para ele o trabalho do paisagista, mais do que fazer jardins, é projetar espaços públicos, locais de lazer, de ócio, de encontro entre as pessoas, e que nos permitiria experiências com a natureza, mesmo que ela seja fruto de uma construção humana. Sua obra inventa lugares democráticos que pressupõe a convivência com o outro.

Nesse sentido, Burle Marx é um dos protagonistas da utopia modernista de construção de país menos desigual e civilizado. Não se trata de uma fuga do mundo mecanizado e industrial, mas da tentativa de encontrar uma saída sustentável. Não foram poucos os projetos em que ele se dedicou a pensar áreas verdes para a urbe, seja o conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, o Aterro do Flamengo, ou nas icônicas calçadas de Copacabana. Esses desenhos e composições em mosaico português ganharam uma dimensão icônica e passaram a simbolizar a própria cidade do Rio e Janeiro.

6. Diálogos com outros artistas

A exposição no MuBE trouxe trabalhos de diversos artistas que possibilitaram a compreensão da obra de Burle Marx a partir da poética, sonoridade e olhar de outras gerações ao lado de alguns colaboradores recorrentes em sua trajetória.

Guitarrista, cantor, compositor e produtor musical, Arto Lindsay (1953) tem trabalhado no diálogo entre arte e a sonoridade, colaborando tanto com artistas visuais como com músicos. Ele realizou uma trilha sonora especialmente para os jardins de Burle Marx. Interessa para o artista a construção de relações entre músicas e lugares. Seu trabalho foi instalado na parte externa do MuBE, em pequenas caixas de som embutidas sob a marquise, local que tem abrigado uma série de outras peças sonoras nas diversas exposições realizadas pelo museu. A singularidade de *Butterflies, Molasses*, 2016, de Arto Lindsay, feita originalmente para a mostra “Roberto Burle Marx Brazilian Modernist”, realizada no *The Jewish Museum* (HOFFMANN; NAHSON, 2016, p. 186) é que a partir de sons de cordas e inserções de ruídos ritmados, ele estabeleceu uma conexão com o jardim do MuBE e seu entorno. Com duração de cerca de seis minutos, em loop, a obra faz com que a dimensão temporal da música esteja em sintonia com as transformações próprias do jardim. O som está em diálogo também com a representação gráfica e temporária, em vinil adesivo sobre o piso de concreto, do anteprojeto paisagístico de Burle Marx para o MuBE.

É conhecida a história de que Burle Marx, ainda jovem, com menos de 20 anos de idade, redescobriu e passou a valorizar as espécies tropicais quando visitou as estufas do Jardim Botânico de Berlim. O professor e pesquisador José Tabacow, se opõe a versão de que apenas a partir desse encontro teria se dado a ruptura com os modelos tradicionais de jardim. “Berlim tem sido mencionada com frequência pela ironia que encerra: um jovem artista brasileiro [...] veio a conhecer a exuberância da flora neotropical, em particular a de um clima quente e úmido, em estufas de um jardim botânico do Velho Mundo, de um clima frio e seco!” (TABACOW, 2009, p. 101) Segundo Tabacow, foi o próprio Burle Marx, com sua percepção aguçada, que soube criar as circunstâncias que lhe interessavam. E certamente ele iria reencontrar com a flora tropical em qualquer outro momento da vida. Caio Reisewitz (1967), artista que tem vínculos com a tradição alemã da fotografia de registro, se aproxima do olhar de Burle Marx ao apresentar os jardins tropicais dentro das estufas de Dahlen. O artista se distancia dos estereótipos da fotografia de paisagem para revelar os processos de construção e simulação do ambiente natural.

O trabalho de assume vivid astro focus – avaf (2001) apresentado na mostra trouxe um clima semelhante ao de algumas pinturas e tapeçarias de Burle Marx. Trata-se de uma mistura da tradição andina do povo Huari, do Peru, onde a tapeçaria foi realizada, com a atmosfera colorida, tropical e festiva que caracteriza os trabalhos de Eli Sudbrack (1968) que integra o avaf. A partir da aproximação em zoom de trabalhos digitais anteriores, o resultado é uma abstração luminosa e quase lisérgica. As peças, ligadas a um temporizador, giram em torno de si mesma com regularidade. Elas possuem uma escala próxima a do corpo e incitam um contato mais sensorial e vivo, como se envolvessem todo o ambiente. O movimento do plano, com as enormes franjas da tapeçaria, formam estruturas helicoidais que parecem dançar uma com a outra e com o público.

Margaret Mee, nascida na Inglaterra (1909-1988), mudou-se para o Brasil em 1952 e em seguida se aproximou de Burle Marx. Em 1958, se tornou ilustradora botânica pelo Instituto de Botânica de São Paulo. Foi apresentada a Burle Marx pelo botânico e biólogo Luiz Emygdio de Mello Filho na ocasião da exposição da artista na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Seus conhecimentos artísticos e científicos foram usados para documentar dezenas de espécies da flora brasileira. Realizou a partir de 1964 viagens para a Amazônia, onde pintou uma série de aquarelas das espécies locais. Participou de diversas expedições científicas organizadas por Burle Marx com o objetivo de estudar, descobrir, coletar e registrar espécies ainda não descritas. Algumas das novas espécies batizadas em homenagem a Burle Marx foram pintadas em aquarela por Margaret Mee. Como Burle Marx, ela dedicou sua vida na luta contra o desmatamento e na defesa da biodiversidade da flora brasileira.

Marcel Gautherot, nasceu em Paris (1910-1996) e fixou-se no Rio de Janeiro em 1940. Sua obra como fotógrafo documental se voltou principalmente para arquitetura, natureza, paisagem humana e folclore. Realizou trabalhos para Oscar Niemeyer, em especial na documentação da construção de Brasília, e ficou conhecido como o grande fotógrafo da arquitetura moderna brasileira. Prestou serviço para a revista *O Cruzeiro* entre tantos outros clientes e colaboradores. Entre as décadas de 1950 e 1960, Gautherot produziu centenas de fotografias em que documenta o trabalho paisagístico de Burle Marx. Fez também uma série de imagens no Sítio Santo Antônio de Bica, em Barra de Guaratiba – RJ. O pleno domínio da luz permitiu que as formas, texturas e uma gama de tons de cinza de suas fotografias trouxesse detalhes das plantas colecionadas por Burle Marx que escapariam ao olhar direto sobre a natureza.

Leonardo Finotti (1977) tem se dedicado sistematicamente à fotografia de arquitetura. Participou de dezenas de publicações especializadas e construiu ao longo de sua trajetória um panorama de mais de 1000 projetos de diferentes arquitetos. Na mostra *Burle Marx: arte, paisagem e botânica* ele apresentou um grande painel com uma série de imagens de vistas aéreas ou frontais das mais diferentes cidades. Impressos sobre telas e compondo um grande mural, sua obra traz uma espécie de síntese, um inventário dos mais relevantes trabalhos paisagísticos de Burle Marx. Além disso, o fotógrafo fez especialmente para a exposição, com uso de drone, um díptico de parte da área externa do MuBE (Figuras 4 e 5). Nele aparece a representação gráfica em vinil adesivo do anteprojetado de paisagismo de Burle Marx – descartado por Paulo Mendes da Rocha

e o próprio paisagista no processo de discussão – ao lado do projeto final com o piso elevado de concreto.



Figura 4. Leonardo Finotti, Realidade, impressão digital sobre papel fine art, 2018 – Coleção MuBE. Fotografia de Leonardo Finotti.

Figura 5. Leonardo Finotti, Utopia, impressão digital sobre papel fine art, 2018 – Coleção MuBE. Fotografia de Leonardo Finotti.

O escritório de arquitetura Triptyque (2000), projetou um conjunto de mesas para a Pivô, uma associação cultural sem fins lucrativos que funciona no emblemático Edifício Copan, de Oscar Niemeyer. Usadas inicialmente num almoço beneficente, elas acompanham as curvas típicas das obras de Niemeyer. As mesas foram executadas de modo rústico com tampo de MDF e possuem nomes que remetem as suas formas. Na mostra do MuBE, elas dialogaram diretamente com os projetos dos jardins e pinturas de Burle Marx. O mobiliário desenhado pela Triptyque funcionou ao mesmo tempo como trabalho de design na exposição e elemento expográfico. Foi a solução para a série de projetos em papéis, que não poderiam ser colocados na vertical devido a sua fragilidade, e puderam ser expostos horizontalmente apoiados em vitrines sobre as mesas.

Alair Gomes (1921-1992) é conhecido pelo trabalho fotográfico de cunho homoerótico feito com lentes de longo alcance a partir de corpos masculinos de sunga em espaços públicos no Rio de Janeiro. Entre 1968 e 1970 Alair Gomes desenvolveu um trabalho fotográfico para Burle Marx, o registro de sua coleção de plantas no Sítio Santo Antônio de Bica, em Barra de Guaratiba – RJ. Se algumas fotos trazem vistas gerais da paisagem projetada por Burle Marx, outras apresentam folhas e fragmentos construídos a partir de contraluz acentuado. Parte das fotografias são feitas com enquadramentos fechados que enfatizam o órgão reprodutor das plantas: as flores. Talvez algo do erotismo reapareça no seu olhar sobre a flora. O pesquisador Alexandre Santos afirma que Burle Marx não ficou satisfeito com as fotos, uma vez que sua expectativa e interesse documental não teriam sido atingidos (SANTOS, 2006).

Agrimensor, 2018, é um trabalho realizado por Ana Dias Batista (1978) no contexto do Projeto Caixa de Pandora, da Kura Arte. Trata-se da marcação topográfica em quadrados do jardim da Residência de Ivani e Jorge Yunes, que fica próximo ao MuBE. O projeto de paisagismo, de 1975, originalmente feito por Burle Marx para as Empresas Bloch, está atualmente descaracterizado. A artista realizou

uma fotografia do terreno com a mesma técnica usada para mapeamento do solo, que pressupõe a planificação e uma superfície quadriculada, tais como os gramados xadrez que Burle Marx projetava, como por exemplo na residência de Baby Pignatari, atual Parque Burle Marx em São Paulo. Entretanto, no trabalho de Ana Dias Batista há uma regra de alternância na manutenção do jardim. Não sem ironia, as áreas conservadas são intercaladas com outras em que não há poda. Há uma convergência entre a técnica usada na fotografia e a cena produzida: o quadriculado. Mas no processo de racionalização algo escapa a própria razão. A grama não cortada é uma desordem no projeto de uma natureza harmônica.

7. Ambientalista

A preocupação de Burle Marx com a natureza, assim como suas soluções no campo do paisagismo, foram acolhidas por empreendimentos privados e estatais com o objetivo de construção de espaços públicos. Isso ocorreu em várias cidades do mundo, como em Berlim, Miami e Caracas. O Parque Del Este, 1958, na capital venezuelana, se tornou uma espécie de patrimônio mundial, ao lado do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, do mesmo período. Eles são um dos maiores e mais ambiciosos projetos de Burle Marx. Neles, os princípios ambientais adquirem escala urbana e permitem a construção de um espaço efetivamente público em que as relações entre as espécies escolhidas e a cidade são valorizadas.

Burle Marx foi também um importante ativista ecológico quando esta não era ainda uma pauta da sociedade brasileira. Ele proferiu conferências e discursos, onde fez denúncias, cobrou fiscalização para a manutenção de ambientes degradados:

Preservação, no seu sentido correto, não significa, pois, a escolha arbitrária de um ou outro ambiente natural que se queira conservar. Tampouco se pode confundir este ato consciente com a acidental “preservação” de certos territórios, normalmente devido à falta de interesse econômico em certo momento histórico. A preservação não exclui uma utilização racional da terra, ao contrário, preconiza-a. (BURLE MARX, 1987, p. 77)

Entre os embates sobre causas ambientais que se envolveu, se destaca a conferência no auditório da reitoria da Universidade de São Paulo, feita 1976, em que ele crítica a derrubada de árvores para a construção de estradas pelo país nos anos 1970 durante a ditadura, quando a ação era inclusive propagandeada pelo Governo Federal, e as queimadas na Amazônia que ainda hoje ocorrem.

Cada vez mais velozmente, à medida do avanço da ocupação humana, destruímos unidades inteiras, sem deixar vestígios. Cada novo ciclo econômico, com voracidade renovada, ataca uma formação diversa. [...] A Mata Atlântica sofre o duplo ataque dos desmatadores, dos programas de incentivo turístico e aproveitamento

imobiliário. Nossa mais recente frente de destruição é a Amazônia, com suas gigantescas queimadas de milhares de hectares. [...] Podemos generalizar: o desrespeito e a dissipação com que tratamos nossos recursos naturais é uma constante de nossa história, tendendo a se agravar à medida que o poderio tecnológico aumenta. Para exemplificar, basta lembrar, nesse sentido a maneira como foi aberta a Rio-Santos [BR-101]. É um exemplo bastante recente da malversação da tecnologia para se cometer barbaridades. [...] Tenho como certo que só medidas governamentais protetoras, legislação específica, fiscalização e a efetivação de projetos que visem à preservação, poderão acarretar mudanças significativas. (BURLE MARX, 1987, p. 77-80)

Na mesma conferência na USP, Burle Marx constatou que o grau de destruição da natureza em que chegamos na Amazônia, em nome da construção de pastos, não mais poderia ser revertido e apontou caminhos para que leis e incentivos públicos colaborassem e projetos ecológicos. No mesmo ano fez um discurso na Comissão de Agricultura do Senado Federal em que recorreu geógrafos como Aziz Ab'Sáber e deixou claro que os custos da omissão em relação à conservação ambiental são enormes.

27 ■

Se, na opinião dos cientistas, a preservação é mais urgente do que a solução dos nossos problemas econômicos, já que estes se agravarão irremediavelmente com a degradação ambiental, por que não dar incentivo muito maiores para as pessoas físicas ou jurídicas que se propuserem a realizar projetos de manutenção e de recuperação ecológica? [...] As medidas para a conservação ambiental são difíceis de pôr em prática, e caras, a curto prazo. Muito mais oneroso será o desprezo ou o descaso. (BURLE MARX, 1987, p. 70-73)

8. Considerações Finais

A militância ecológica não se opôs à exigência estética que seus projetos paisagísticos sempre tiveram. A obra paisagística de Burle Marx, longe do exotismo, é compreendida por ele como necessidade humana imprescindível e razão de nossa existência. A produção do artista é vasta, complexa, e suas pinturas e expedições vão além do projeto de grande parte dos artistas modernistas brasileiros. O MuBE, ao realizar uma exposição de Roberto Burle Marx, além de homenagear a originalidade do trabalho de um dos idealizadores de seu espaço e trazer uma série de diálogos com outros artistas e arquitetos, apresentou um recorte interdisciplinar que deu visibilidade para facetas ainda pouco exploradas na obra de um dos maiores artistas, paisagistas e ambientalistas do mundo.

REFERÊNCIAS

BURLE MARX, Roberto. **Arte & Paisagem: conferências escolhidas**. São Paulo: Nobel, 1986.

HOFFMANN, Jens; NAHSON, Claudia J. **Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist**, New York: The Jewish Museum, New Haven: Yale University Press, 2016.

LEENHARDDT, Jacques (org.). **Nos Jardins de Burle Marx**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

ROCHA, Paulo Mendes. "MuBE: pranchas do projeto apresentado no concurso com memorial descritivo". In: PISANI, Daniele. **Paulo Mendes da Rocha – obra completa**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo-outro**. 2006. Tese. Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte – Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Porto Alegre, 2006.

TABACOW, José. "Roberto Burle Marx, a ciência da percepção". In: CAVALCANTI, Lauro; el-DAHDAH, Farès (org.). **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

■ 28

Recebido em 07/02/2020 - Aprovado em 20/03/2020

Como citar:

Alves, C. (2020). A relação entre arte, paisagem e ambiente na obra de Burle Marx. *OuvirOUver*, 16(1), 16-28. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-52615>



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

Territórios inexatos: paradigmas de espacialidade na arte conceitual.

FÁBIO VISNADI

■ 30

Fábio Visnadi é formado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas no ano de 2014. Atualmente, é doutorando direto do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa tem como tema a escultura minimalista dos anos 60 e 70 enquanto meridiano entre a arte moderna e contemporânea.

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

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6559-0767>

■ RESUMO

O artigo é o resultado parcial de investigações realizadas acerca de paradigmas de espacialidade na arte conceitual, com base em uma metodologia experimental que procura esboçar uma morfologia do gênero através dos predicados de desmaterialização e descentralização do objeto artístico no espaço e no tempo. No presente escrito, investiga-se a maneira como a espacialidade pode se manifestar dentro da arte conceitual através de três possibilidades: o espaço absoluto, o espaço impossível e a indeterminação. Nos eixos limítrofes, esquadrinha-se a obra “Le socle du monde” de Piero Manzoni, declaração do artista italiano de que o mundo inteiro constituía uma obra de arte (representando, portanto, uma espécie de geografia absoluta), e “The space between pages 29 & 30” de Robert Barry, espécie de nûmeno que abstrai a intuição artística em prol de um espaço impossível. Nos meridianos, pesquisa-se a indeterminação espacial em obras que não contam com uma fronteira espacial pré-definida através de exemplares de Vito Acconci, Guy Debord, Richard Long, Christo e Jeanne-Claude.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte conceitual, espacialidade, forma, conceito.

31 ■

■ ABSTRACT

This article is part of the result of an investigation concerning spatial paradigms in Conceptual Art, based on an experimental methodology that seeks to draw a morphology of such artistic genre by categorizing the axes of dematerialization and decentralization of the artistic object in relation to space and time. The paper investigates the ways in which spatiality may appear within conceptual art through three possibilities: the absolute space, the impossible space and territorial indeterminacy. On the borderline axes, the paper analyzes the works “Le socle du monde” by Piero Manzoni, a statement by the Italian artist that the whole work was a work of art (thus representing a kind of absolute geography) and Robert Barry's “The Space Between Pages 29 & 30”, a kind of noumenon that abstracts artistic intuition through an impossible space. In the meridians between these hemispheres, the essay studies the spatial indeterminacy in works that do not have a predefined spatial boundary, such as some pieces by Vito Acconci, Guy Debord, Richard Long, Christo and Jeanne-Claude.

■ KEYWORDS

Conceptual art, spatiality, form, concept.

1. Delineando uma metodologia morfológica da arte conceitual

Partindo do pressuposto de que uma conceituação rigorosa da arte conceitual não deve girar somente em torno de um suposto “uso independente da linguagem ou da fotografia no lugar da pintura ou dos materiais artísticos convencionais” (RORIMER, 1999, p. 11) (tradução nossa)¹ ou do emprego de modalidades menos tradicionais como o vídeo ou a performance, uma vez que tal premissa confunde a recorrência na utilização de tais suportes com a própria natureza do conceitualismo (delegando à categorização do termo uma restrição histórica bem específica de *um* conceitualismo singular em *uma* determinada época) e negligencia o papel que mídias tradicionais como a pintura, escultura ou música podem ter no exame epistemológico da arte² (bem como o seu inverso, na capacidade de mídias alternativas se desenvolverem em um viés formalista) e partindo também da inferência de que essa conceituação não deve tampouco orbitar em torno de uma aplicação retroativa dos postulados conceituais em obras de arte com caráter formalista delimitado, tendo em vista que tal abrangência terminológica acabaria sendo pouco operacional como instrumento de análise (o fato de todo objeto artístico carregar consigo um viés conceitual é uma hipótese estética válida mas também, de certa forma, um truísmo, sendo uma premissa pouco vantajosa como ferramenta de investigação de uma peça que conta com ênfase conceitual em contraste com objetos eminentemente materiais) o presente artigo opta pela aplicação do postulado da arte conceitual como um gênero em que a “objetividade convencional do trabalho se desloca para uma completa desmaterialização” (ALBERRO, 1999, p. XVII) (tradução nossa)³, ou, ainda, de um gênero que prioriza os elementos conceituais do objeto em detrimento dos seus aspectos formais e o coloca como tema da obra.

É preciso ponderar, entretanto, que existem nuances e que, por mais que na arte conceitual inexista a mesma consideração de aspectos relacionais elementares vigentes em uma obra formalista (o caráter quase incontingente da função de determinada cor, forma, traço ou do material utilizado dentro de um campo autossuficiente como o interior de uma tela), seus predicados variam dentro de certa desmaterialização que ainda leva em conta o meio (obras que partem de uma série de instruções ou indicações específicas, mas com restrições precisas na possibilidade de seus resultados)⁴ à completa desmaterialização, passando por variadas gradações dentro desse espectro. Para investigar tais possibilidades conceituais, o artigo parte de uma metodologia própria ainda experimental que busca teorizar acerca de dois eixos da arte conceitual e as transições possíveis em cada hemisfério, procurando assistir tanto ao artista quanto ao pesquisador no raio de ferramentas disponíveis para a criação de uma determinada obra. Tal metodologia levaria em conta, em certo momento, um eixo que transita entre um

¹ No original: The independent use of language and/or photography in place of paint or conventional ‘art’ materials (RORIMER, 1999, p. 11).

² Exemplos canônicos de obras de arte conceituais realizadas dentro do enquadramento da pintura incluem “Everything is Purged from This Painting But Art”, de John Baldessari (1968) e “Erased De Kooning Drawing”, de Robert Rauschenberg (1953).

³ No original: The conventional objectness of the artwork toward the threshold of a complete dematerialization (ALBERRO, 1999, p. XVII).

⁴ “Work from Instructions”, de Sol LeWitt (1971) e “A 36” x 36” Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall”, de Lawrence Weiner (1968) são amostras da possibilidade.

temperamento autográfico e outro alográfico no interior das obras, caracterizando aquele como dotado de uma condição voltada para a exigência irrestrita de sua singularidade e este para as suas possibilidades reprodutíveis ou reinterpretáveis, ou ainda, um no qual o resultado final da obra é único e decorrente de uma expressão gestual do artista e outro em que seu caráter aberto pode variar dependendo do executante. Em outro espectro (não necessariamente posterior, mas paralelo), ela consideraria um espectro gradativo em torno da transição entre a completa materialização e a completa desmaterialização. Para o diagnóstico, lograria de certas balizas que evidenciaram o seu caráter mais ou menos material em torno de espaço e tempo, na qual uma obra no limiar da desespacialização, por exemplo, inexistiria a não ser como proposição, e uma obra limítrofe espacialmente levaria em consideração uma possibilidade espacial ampla, como o próprio planeta. O artigo em questão pretende analisar três hipóteses de trabalho exemplares: a primeira, na qual essa espacialidade é extrema, transcendendo fronteiras ou territórios; a segunda, que trabalha com a impossibilidade espacial a partir de construções mentais ou linguísticas paradoxais e a terceira, na qual essa espacialidade é indeterminada, uma vez que, apesar da imprescindibilidade de certos comando, o resultado final tende a ser impreciso.

2. Espacialidades ultra e infra: do mundo como virtualidade sensível em Manzoni às construções linguísticas imateriais de Barryica

Um plinto cúbico de ferro com uma inscrição de bronze na dimensão espacial de 82 x 100 x 100 mm gravada de cabeça para baixo anuncia, mais que a homenagem a Galileu contida em sua legenda, o atestado de que é todo o mundo uma obra de arte. O gesto, realizado em 1962 pelo artista italiano Piero Manzoni (chamado em português de “A base do mundo”), ainda que não se desvincule integralmente de certa materialidade, por não dispensar o componente simbólico presente na tipologia arquitetônica (o plinto como a base para uma estátua, vaso ou qualquer eventual objeto artístico dotado de volumetria), despede a investigação apriorística de seus elementos formais ao tornar a comparação entre os aspectos relacionais presentes dentro de seu funcionamento interno uma ferramenta operacional pouco vantajosa para a análise dessa espécie de obra. Na contramão da pintura ou escultura com ênfase formal modernista que tornaria a forma da obra o seu tema, o aceno de Manzoni desloca o tema da obra para a sua forma, prescindindo da mensuração de seus méritos por meio de predicados elementarmente esculturais.

Não se trata, contudo, da isenção de sua contraparte material: existem vínculos importantes entre a altura, largura e profundidade do plinto ou a sua natureza metálica cuja eventual alteração poderia conduzir essa manifestação física da obra a uma corporificação malsucedida. Com uma escala maior, por exemplo, ainda que preservada a proporcionalidade, a peça deixaria de aludir ao caráter imaginário de um plinto e passaria ela mesma a ser um monumento. Por outro lado, se realizada em escala menor, ela logo se converteria em miniatura. Executada como é, a obra exterioriza-se justamente como base para um monumento e é na sua ausência enquanto manifestação física que reside a construção de sentido da

peça. Por mais que a sua importância enquanto escultura seja deslocada para segundo plano em prol da ênfase na observação de seus aspectos conceituais, é essa fisionomia material, no entanto, que fornece a pista para o enquadramento da potencialidade da observação do mundo como experiência intuitiva sensível na proposição de Manzoni e é só por meio desses rastros que a cadeia de raciocínios contida na obra pode conduzir ao resultado estético adequado na percepção do espectador.

Para que um olhar solícito, que participe da proposição manifesta pela peça e que tente encarar o mundo como uma obra de arte, ou seja, como um monumento erigido sob o plinto apresentado materialmente pelo artista, possa se efetuar, é preciso levar em consideração as suas delimitações morfológicas e sintáticas. Em primeiro lugar, o seu enquadramento como realização limítrofe dentro do gênero escultórico: a peça não consiste de uma legenda localizada no canto inferior direito de uma tela virgem em um museu que alegasse tratar-se o mundo de uma obra e nem tampouco de uma moldura musical com delimitação temporal precisa que afirmasse tratar-se de música qualquer som executado no ambiente e percebido pelo ouvinte no instante exato (como a prestigiada *4'33"* de John Cage) e sim de um monumento virtual erigido sobre um plinto real. Não se trata, portanto, de uma imaginação visual em potencial aludida pela ausência de uma pintura ou da observação auditiva dos sons correntes dentro de um tempo exato, mas do próprio universo enquanto volume escultórico infinito, dotado de uma grande soma de predicados heterogêneos (da fluidez etérea das nuvens à compleição maciça da litosfera, das formas vivas ou não-vivas, de qualquer manifestação sensual e física e de qualquer raciocínio delegado apenas ao campo das ideias, em suma, uma grande soma de todos os elementos existentes, o Todo de um conjunto, contraposto apenas ao Nada, a um vácuo de existência). Não há, portanto, nessa espacialidade virtual, qualquer delimitação entre a obra e a não-obra, nada além de uma dimensão incomensurável, uma forma aberta contínua e duradoura, em permanente estágio de mudança articulada junto às diversas camadas categóricas.

Uma análise morfológica ou sintática de "A base do mundo", no entanto, não deve levar em consideração a validade ou não da premissa enquanto proposição filosófica nem examinar continuamente o que a definição do mundo como obra de arte acarretaria se o raciocínio fosse levado aos seus desdobramentos mais longínquos (o espectador ideal do desdobramento lógico dessa premissa seria uma espécie de deus onipresente e o crítico ideal seria uma forma de deus onisciente). Uma compreensão racional da obra enquanto peça de arte conceitual certamente se esquivaria da aceitação dos absurdismos ilógicos de suas premissas (com todo o senso de humor contido nos paradoxos insondáveis). O que está em jogo, aqui, é justamente o seu posicionamento dentro de um hemisfério da arte conceitual que leva em consideração a espacialidade. A obra de Manzoni, portanto, situa-se no polo mais longínquo do espectro espacial: aquele que, ao desconsiderar qualquer fronteira, delimitação ou demarcação territorial, acaba por indiscriminar o objeto artístico do não-artístico, terminando por anular até mesmo a própria contraparte material da obra (isto é, o seu plinto), uma vez que, instalada dentro da obra virtual (ou seja, o mundo) ela é tão parte da obra quanto o

ar que a circunda, os sons que a rodeiam ou os espectadores que a observam.

Em um pólo antagônico à espacialidade infinita enquanto cenário virtual, as peças feitas por Robert Barry para a revista *0-9*, publicação editada por Vito Acconci e Bernardette Mayer entre 1967 e 1969, vindimam a construção espacial impossível. Pouco antes, em 1966, o artista Dan Graham já havia realizado, em sua peça *Schema*, experimento análogo, com suas quinze páginas de papel impresso que dirigiam o espaço da construção para o interior de uma revista, confundindo-a com o trabalho crítico. A obra de Robert Barry, contudo, opera em um sentido muito distinto e radical uma vez que, enquanto Graham realizava espécies de esqueletos estruturais que, por mais que abertos, ainda deviam muito a uma arquitetura da página (em um de seus esquemas há, por exemplo, a estipulação do número de adjetivos ou advérbios, da porcentagem de áreas ocupadas por tipos ou do perímetro da página), com certo espaço para a indefinição, mas com uma margem bem definida de contenção do acaso, no projeto de Barry a proposição linguística concebe a impraticabilidade de sua execução enquanto obra manifesta espacialmente. São duas peças que dependem de intervalos ilógicos, ainda que originalmente pretendam operar tanto como “construções mentais demarcadas quanto como objetos físicos” (RORIMER, 1999, p. 20) (tradução nossa)⁵: em uma delas, o novalorquino pleiteia o espaço entre as páginas 29 e 30, enquanto em outra ele reclama pelo intervalo entre as páginas 74 e 75. Embora o hiato entre essas duas últimas crie uma situação espacial interessante que dependerá do ângulo de abertura da publicação na mão do espectador, podendo variar de 0º a 360º (por se tratar de numeração par e ímpar, respectivamente, corresponde justamente à paginação equivalente a uma revista aberta) independentemente da reportagem veiculada, no caso do lapso entre as faces 29 e 30 da revista isso é impossível, uma vez que se trata de uma paginação que funciona em frente e verso. Dessa maneira, o espaço inexistente além da pura construção mental.

Como na peça de Piero Manzoni, alguns pré-requisitos materiais devem ser preenchidos para a criação dessa situação: se lá a obra se enquadrava limiarmente dentro do gênero escultórico ao depender da instância do plinto para uma desmaterialização que só seria completada mediante uma situação paradoxal que abrangesse o próprio plinto, aqui a obra é delimitada inicialmente pelo gênero do design gráfico ou da editoração, dependendo da existência de uma publicação física para que ela possa ser concebida (é importante mencionar, não apenas como efeito anedótico, que há, na verdade, um ensaio de Dan Graham intitulado “Eisenhower and the Hippies” na página 29, o que inviabilizaria qualquer confusão acerca do espaço da página enquanto parte da obra, enfatizando tratar-se aqui do espaço *entre* as páginas). Ainda assim, ela não faz emprego dessa revista de maneira material, bem como a obra de Manzoni também não o fazia. A diferença é que em “A Base do Mundo”, a virtualidade do espaço era infinita e a contraparte material da peça sinalizava essa direção abrangente, enquanto aqui a virtualidade da obra alude a um espaço não-existente, a um vazio material que não atua em qualquer lugar físico salva a própria construção mental do espectador que pode compreender intelectualmente que exista um espaço entre as páginas 29 e 30, mas que não poderá vê-lo, tocá-lo ou ouvi-lo (enquanto em Manzoni esse espectador

⁵ No original: As mentally delineated spaces just as much as physical ones (RORIMER, 1999, p. 20).

eventualmente se dará conta de que toda realização intermediada pelo sentido é parte da obra).

No ensaio “A Intuição e a Experiência Estética”, o crítico de arte Clement Greenberg (2013) efetua uma breve distinção entre o conhecimento lógico e a intuição estética, pontuando que, se o primeiro é formado por meio de cadeias de raciocínios ou conhecimento dedutivo, o segundo é ilimitado. Se, conforme atesta o escritor, “qualquer coisa que entre no campo da atenção pode ser intuída e vivida esteticamente” (GREENBERG, 2013, p. 58), então pode-se facilmente depreender que tudo pode ser experienciado artisticamente e que “aquilo que concordamos em definir como arte não pode ser rígida nem definitivamente separado da experiência estética em geral” (GREENBERG, 2013, p. 59). A utilização da argumentação de Greenberg no artigo presente não deve ser entendida como forma de validação da premissa de Piero Manzoni, contudo, uma vez que se parte da premissa de que a autenticação de uma obra de arte conceitual não depende da análise e confirmação dos raciocínios ali contidos e sim da compreensão de seus aspectos composicionais. A definição greenbergiana, contudo, presta-se de maneira proveitosa para apontar a diferença elementar entre as duas obras que opera nuclearmente na construção espacial de sua estrutura: enquanto Manzoni procura remover qualquer obstáculo lógico ou racional na fruição artística incentivando a experiência intuitiva sensível da maneira mais extensiva possível, a peça de Robert Barry aponta na direção inversa. Como um númeno, objeto inteligido independentemente da percepção do sentido, a obra só é tangível em termos de entendimento conceitual que abstrai a intuição sensível.

■ 36

3. A indeterminação espacial: Acconci, Debord, Long, Christo e Jeanne-Claud

A detecção de obras que operem dentro dos limiares do conceitualismo aludidos na segunda seção do artigo - os da intuição sensível pura e o do raciocínio numênico - procurará, no segmento presente, ir além da mera constatação de variações das proposições possíveis nessas duas direções. Uma obra como *Shoe shops*, de Stanley Brouwn, o atestado realizado em 1960 pelo artista holandês de que todas as lojas de sapato em Amsterdam formariam, agora, parte de sua obra, embora de inegável interesse histórico e crítico, será conscientemente negligenciada nesse escrito em particular, uma vez que se parte da premissa de que ela constitui, em termos de espacialidade, de uma variação menos concentrada das premissas da intuição estética presentes na obra de Manzoni (ainda que, cronologicamente, a obra seja anterior à do artista italiano e que ela levante outros problemas espaciais importantes em aspectos circunstanciais tanto no campo da apropriação artística quanto na delimitação da propriedade pública e privada). Para essa seção, contudo, serão considerados exemplares de espacialidade nos âmbitos da indeterminação.

Em “Following Piece” de Vito Acconci, performance realizada no outono de 1969, algumas diretrizes existem como enquadramento dos limites da obra, embora haja um grau de imprevisibilidade que pode estendê-la indefinidamente tanto em sua dimensão temporal quanto em sua dimensão espacial. O que há de definido na

peça é somente um esquema *a priori*: o artista deve escolher aleatoriamente algum indivíduo na rua e segui-lo até que ele entre em um edifício privado. Embora realizada em Nova Iorque, com a subsequente perambulação de Acconci pelos bairros do Bronx, Queens, Brooklyn e Manhattan, o “acompanhamento” do artista ao transeunte escolhido pode variar de maneira indeterminada, resultando em peças com duração de alguns minutos ou de várias horas, bem como distâncias curtas ou percursos longos. Evidentemente, existe uma escala no projeto que reduz a sua infinitude, ao contrário da obra de Piero Manzoni, e essa escala gira em torno da dimensão humana. Por mais que exista uma espacialidade infinita latente na obra de Acconci (isto é, nada impediria que um dos transeuntes escolhidos fosse uma espécie de peregrino que anda dias, semanas e meses sem descanso e sem adentrar qualquer edifício privado bem como nada interditaria que ele percorresse longas distâncias, cruzando cidades, estados e territórios nacionais), tanto a geografia quanto o período temporal são limitados probabilisticamente (as chances do indivíduo escolhido ao acaso não entrar em um edifício são escassas, uma vez que há todo tipo de afazer voltado à divisão da rotina que envolvem espaços privados: do trabalho ao lazer, da alimentação ao descanso) pela proporção humana. Há uma diferença, portanto, em atestar que o mundo inteiro é uma obra de arte e que o mundo todo *pode* fazer parte espacialmente de uma obra (sem que essas condições necessitem eventualmente ser preenchidas).

Parte integrante do acervo do MoMA (*Museum of Modern Art*) de Nova Iorque, uma fotocoloragem que envolve registros imagéticos, anotações cronológicas, breves relatos, gráficos e mapas, funciona como a contraparte material da execução da peça. Cada execução dela, contudo, pode ser realizada por outros intérpretes em momentos distintos (ou seja, inexistente aqui o caráter autográfico que determina a imprescindibilidade do gesto do artista ou da singularidade do objeto) ou até por mais de um simultaneamente, o que certamente traria resultados bem distintos. Um experimento empírico registrado e documentado acerca das realizações individuais de cada *performer* poderia até fornecer alguns dados interessantes acerca dos distintos hábitos rotineiros de indivíduos em cidades, países ou continentes diferentes. Pode-se afirmar, seguramente, que uma média temporal e espacial dos trajetos percorridos revelaria, com o tempo, um padrão recorrente. Dessa maneira, a indeterminação espacial da peça, ainda que com uma espacialidade infinita incubada em seu interior, acaba cerceada na maior parte das vezes pelas possibilidades contidas na reincidência de certos hábitos em dimensão humana.

Uma variação relevante das possibilidades contidas em “Following Piece” é o conceito de *dérive* e de psico-geografia formulado por Guy Debord e pelos situacionistas. Conforme Wollen, trata-se, no caso do primeiro, de uma técnica experimental que consiste na “passagem transitória por ambientes variados” (WOLLEN, 1999, p. 30) (tradução nossa)⁶, ou, de maneira frontal, de uma perambulação aleatória “na expectativa de encontrar interlocutores provocativos e encontros comoventes” (WOLLEN, 1999, p. 30). A psico-geografia, por sua vez, consistiria na observação da influência do ambiente geográfico nos aspectos “comportamentais e emocionais dos indivíduos” (WOLLEN, 1999, p. 30). Um dos pontos de partida para a elaboração da teoria da *dérive* teria sido um mapa que

⁶ No original: Transient passage through varied ambience (WOLLEN, 1999, p. 30).

demonstrava os hábitos comportamentais de um estudante parisiense em seus trajetos diários (WOLLEN, 1999), e que revelava justamente os padrões reconfirmados em seus costumes, como o percurso repetido da casa para a escola ou para as aulas de piano (o que, de certa forma, confirmaria a restrição das possibilidades espaciais da obra de Acconci em termos de probabilidade). O que difere as *dérives* de Debord de “Following Piece” é que no presente caso trata-se de uma perambulação aleatória executada pelo próprio artista pelo ambiente geográfico, o que de certa forma amplia as possibilidades geográficas mas por outro lado cerceia a indeterminação e a aleatoriedade da peça, uma vez que a imprevisibilidade contida no ato de seguir alguém esbarra nas idiossincrasias e nos hábitos comportamentais do intérprete, bem como na sua recepção ao ambiente, tornando o itinerário uma espécie de contragesto expressivo muito mais determinado do que a casualidade e virtualidade da obra de Acconci.

De maneira ainda mais restrita, as fotografias que documentam a viagem de Douglas Huebler a Massachusetts ou o registro de Richard Long denominado de “Caminhando por uma linha no Peru” (ARCHER, 2001), realizado em 1972, condicionam ainda mais a espacialidade ao temperamento do artista. A contraparte material funciona como uma descrição a posteriori de um itinerário percorrido, mas com um grau de indeterminação muito menor do que as possibilidades latentes de Acconci e Debord. Em “Uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas centrado no gigante de Cerne Abbas”, por exemplo, peça também de Long realizada em 1975, a delimitação apriorística é mais rigorosa e a demarcação do raio é precisa em torno da inscrição do geoglifo, bem como a necessidade da espacialidade estar restrita às estradas, alamedas e pistas duplas. Ainda assim, um grau de casualidade persiste, uma vez que o trajeto performado pelo artista não é tão balizado quanto as suas prerrogativas. De maneira semelhante a peças como aquelas realizadas por Sol LeWitt, que indicavam um número determinado de linhas e certa relação condicionada entre elas⁷, mas com possibilidades quase infinitas de execuções díspares, resultando nos mais diversos resultados finais, a caminhada aqui pode ser realizada com heterogeneidade nos quilômetros percorridos bem como na duração temporal devida.

Se as *dérives* dos situacionistas flexionam o problema de “Following Piece” em direção a um aspecto individual e expressivo (e novamente deve-se reiterar aqui que não se trata de uma flexão histórica ou no sentido cronológico, mas de um arqueamento dentro de possibilidades teóricas atemporais), uma obra como “Wall of Oil Barrels - Iron Curtain” de Christo e Jeanne-Claude, realizada em 1962, é a conjugação do problema coletivo na elaboração processual e composicional da peça dentro dos predicados indeterminados que também regem obras como as anteriormente mencionadas. Da mesma maneira que o enunciado da obra de Manzoni anunciava que não era o plinto que constituía a obra, mas a totalidade do mundo, o casal, ao construir uma barricada de óleo com 89 barris, em forma de protesto contra a construção do Muro de Berlim em 1961, proclamou que era o

⁷ Dentre as instruções presentes em seu trabalho “Work from Instructions” (1971), por exemplo, contam-se comandos como “Dentro de uma área de 20 polegadas, usando um crayon negro, desenhe dez mil linhas à mão livre, de qualquer tamanho, aleatoriamente” ou, ainda em uma variação, “dez mil linhas retas”. O resultado naturalmente variará dependendo do intérprete.

trânsito intenso de automóveis consecutivo a esse 'entrenchamento' que equivaleria à obra e não a sua contraparte material escultural. Dessa maneira, a sua espacialidade também tem uma latência infinita, embora a sua extensão provável seja limitada. Por outro lado, enquanto as dimensões espaciais de "Following Piece" resultavam dos itinerários particulares de um único indivíduo, na obra de Christo e Jeanne-Claude há uma presença preponderante dos aspectos coletivos dos moradores da cidade que utilizariam tal rota para chegar ao trabalho, ao domicílio, aos centros de lazer ou quaisquer outros locais frequentemente percorridos no resultado final da peça. Ela exige, mais do que uma completa subordinação irrestrita aos desígnios de um transeunte, uma subordinação completa e articulada às diversas camadas da sociedade, como uma espécie de somatório de finalidades distintas provenientes das mais contrastantes localidades com desígnios dos mais variados em uma homogeneização espacial, uma espécie de fila de automóveis na qual cada motorista ou passageiro, involuntariamente, contribuiu para a formação.

4. Conclusão

Além do objetivo específico do artigo presente (traçar os paradigmas de espacialidade presentes na arte conceitual, mapeando situações em que o território inexistente tanto por abranger todo o espaço integralmente como por ignorá-lo em prol de construções linguísticas mentais, bem como explorar circunstâncias em que não existam molduras bem definidas acerca da geografia espacial em certas obras que trabalham com a indeterminação, persistindo nelas somente fronteiras probabilísticas, criadas pela confirmação de padrões e hábitos), procura-se também demonstrar que a realização de uma espécie de crítica morfológica da arte conceitual (gênero artístico resistente às categorizações formais), que ignore a noção de valor e que procure trabalhar meramente como uma descrição denotativa das possibilidades composicionais disponíveis ao artista, pode ser benéfica tanto por oferecer um mapeamento de hipóteses, como por favorecer uma ferramenta operacional ao crítico. Delinear o potencial de espacialidade contido em uma obra de arte que visa a desmaterialização pode ser instrumental no entendimento de sua singularidade.

39 ■

REFERÊNCIAS

ALBERRO, Alexander. "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977." In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999, p. XVII.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 58-59.

RORIMER, Anne. "Sitting the page: Exhibiting works in publications - Some examples of Conceptual Art in the USA". In: BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. **Rewriting Conceptual art**. London: Reaktion Books Ltd., 1999, pp. 11-20.

WOLLEN, Peter. "Mappings: Situationists and/or Conceptualists". In: BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. **Rewriting Conceptual Art**. London: Reaktion Books Ltd., 1999, pp. 30-35.

Recebido em 09/10/2019 - Aprovado em 23/12/2019

Como citar:

Visnadi, F. (2020). Territórios inexatos: paradigmas de espacialidade na arte conceitual . *OuvirOUver*, 16(1), 30-40. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50956>



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

Três percursos e um desvio para um mesmo fim: propostas para experienciar a cidade.

Aurora dos Campos

■ 42

Aurora dos Campos (n.1983, RJ) é graduada em Artes Cênicas (UNIRIO 2002-2006) e mestra em Arte e Design para o Espaço Público (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto 2017-2019). Dedicou-se à cenografia para teatro e a investigar a dimensão cênica do espaço urbano. Por seus cenários recebeu os prêmios: Cesgranrio por “Tom na Fazenda” direção de Rodrigo Portella (2017); Shell, Cesgranrio e Questão de Crítica por “Conselho de Classe” da Cia dos Atores (2013) e o APTR por “Breu” de Pedro Brício (2012). Participou na Quadrienal de Cenografia de Praga com sua vídeo-instalação “Cuconovolândia” (2007).

Lattes:<http://lattes.cnpq.br/9989445655340490>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9692-3875>

■ RESUMO

No artigo discorro sobre o projeto performativo “Três Percursos e um desvio para um mesmo fim”, realizado em 2019 no âmbito da investigação “Dramaturgias do Quotidiano. Especulações sobre a dimensão ficcional do real” desenvolvida no Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público da Universidade do Porto. O trabalho teve por base os trajetos diários que utilizava para levar meu filho a creche, através de ruas do Porto. A proposta é constituída por quatro “percursos-experiência” elaborados com instruções para serem vivenciados por um grupo de espectadores-participantes. Para cada percurso, usei procedimentos distintos para explorar questões, tais como: a co-existência de tempos distintos, o percurso pensado como narrativa, a multiplicidade de olhares sobre um trajeto e a ideia do desvio como campo de possibilidades. Na contramão do automatismo do quotidiano “Três percursos e um desvio para um mesmo fim” intenciona conectar os participantes a dimensão da experiência, da imaginação e a um tempo subjetivo. No artigo discuto as questões de cada percurso-experiência e convido o leitor a uma espécie de deriva sobre os espaços em trânsito que proponho.

43 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Práticas performativas, percursos, espaços em trânsito, arte por instrução, dramaturgia, quotidiano.

■ ABSTRACT

This article is about the performative project “Three routes and a detour towards the same end”, realized out in 2019 as part of the research “Dramaturgies of the Everyday. Speculations on the fictional dimension of the real” developed at the Master of Art and Design for the Public Space of the University of Porto. The project is based on the daily routes I used to catch, through the streets of Porto, to take my son to his nursery. The proposal consists of four “experience-walk” for a small group of spectator-participants. For each walking, I used different procedures to explore ideas, such as: the coexistence of distinct time frames, the path as a narrative, the multiplicity of views about the same path and the idea of deviation as a field of possibilities. Against the automatism of everyday life “Three routes and a detour towards the same end” intends to connect participants to the dimension of experience, imagination and subjective time. In the article I discuss the questions of each “experience-walk” and I invite the reader to a “derive” about the transit spaces that I propose.

■ KEYWORDS

Performative art practices, walks, transit spaces, art by instruction, dramaturgy, everyday life.

1. Introdução

O projeto “Três percursos e um desvio para um mesmo fim”, realizado na cidade do Porto em 2019, insere-se no domínio de práticas performativas que estabelecem um diálogo entre a experiência no teatro e a experiência na cidade. Elaborado no âmbito da investigação de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público¹ intitulada “Dramaturgias do Quotidiano. Especulações sobre a dimensão ficcional do real”. Este trabalho partiu do interesse em pensar as possíveis bordas entre a dimensão da ficção e da realidade no quotidiano e em ambiente urbano, considerando a minha recente condição de mãe e de emigrante.

A inquietação para a pesquisa, em particular, surgiu da minha experiência como cenógrafa², onde pude presenciar certa tensão no trânsito entre realidade e ficção. Ou seja, quando as narrativas alternam entre a realidade tangível dos corpos e dos espaços ora adquirindo dimensão ficcional e ora voltando a ser “reais”. Este momento de trânsito entre a ordem da presença e a ordem da representação tal como colocado por Erika Fischer-Lichte (2013) é propício a deixar o espectador num “estado liminal”³, com sua percepção desestabilizada. O teatro é um espaço preparado para apresentar essas fronteiras. Tive vontade de perceber como este processo de apropriação poderia se dar partindo da cidade, um espaço “supostamente real” e não preparado para este trânsito entre ordens. Como poderia, sem alterar os espaços físicos, multiplicar as formas de experienciá-los? Como evocar dimensão ficcional no (e do) espaço urbano?

Assim, foquei-me na ampliação da minha prática artística para a cidade desenvolvendo as questões que tenho vindo a experimentar em cena. Concentrei-me em meu quotidiano como matéria e lugar para discussão da pesquisa. Interessou-me trabalhar a partir das ações de deslocamento, de uma análise aos espaços que percorro diariamente, justapostos, e em relação uns aos outros. Diferente do teatro, onde usualmente nos instalamos a ver a cena, na cidade atravessamos “as cenas” com os nossos corpos.

“Três percursos e um desvio para um mesmo fim” é composto por quatro “percursos-experiência” para serem vivenciados por um grupo de até dezasseis espectadores-participantes, com duração média de 90 minutos, considerando encontro, caminhada e reencontro. São eles: “Variação de uma manhã” (P1) uma caminhada em que o espectador escuta o áudio de uma ida minha com meu filho de casa à creche passando pelos mesmos lugares; “Percurso como narrativa” (P2) pensado como um texto tridimensional, cada espectador-participante recebe um conjunto de textos para serem lidos em locais específicos; “Os lugares e as quase-coisas” (P3) em que o espectador-participante recebe instruções de ações para executar e mapear, como a criação de dramaturgias urbanas e o “Percurso Z” (PZ) que funciona como uma escala de possibilidades na qual o espectador-participante decide a que irá relacionar.

¹ Pesquisa sob orientação de Sofia Ponte. Mestrado inserido na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com coordenação de Gabriela V. Pinheiro.

² Informações acerca desta minha atividade profissional se encontram no site: <https://auroradoscambos.com/>

³ “Liminalidade” tem sua génese no trabalho de Victor Turner (2013) e relaciona-se a um estado ritual em que o indivíduo encontra-se num umbral entre dois mundos.

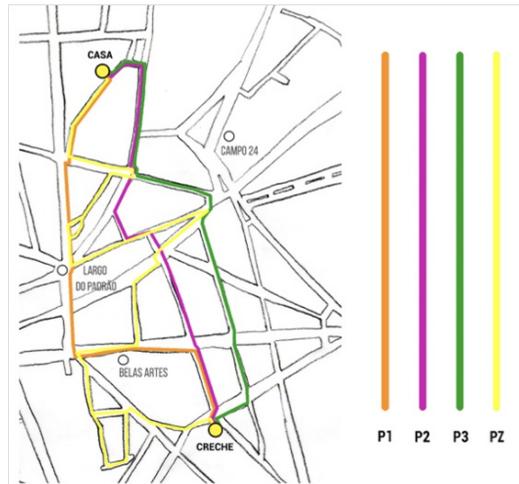


Figura 1. Mapa e legendas “Três Percursos e um desvio para um mesmo fim” 2019. da autora.

Estes “percursos-experiência” foram criados para ruas situadas no bairro do Bonfim, onde vivo com marido e filho, vindos da cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Quando chegamos, nosso filho tinha catorze meses. Recentemente completou três anos, período de metamorfose, do andar, falar, conhecer e imitar. Vivíamos há cerca de 15 minutos da creche, essas idas e vindas com uma criança, num tempo diferente do objetivo⁴, foram marcantes para perceber outras relações com os trajetos.

O Bonfim é tem mapa peculiar, com quarteirões irregulares e muitas diagonais. Este desenho urbano fez com que de casa até ao infantário pudéssemos realizar cinco ou seis caminhos com duração aproximada. Deste modo, podíamos *zigzaguear* em combinações diferentes a cada dia.

2. Enquadramento

O trabalho com os percursos me aproximou de práticas que utilizam a caminhada para a exploração e questionamento da vida quotidiana nas cidades. Práticas que Paola Berenstein (2012) denomina como errâncias urbanas. A experiência errática afirma-se, segundo Berenstein, como uma possibilidade crítica, de “resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade, levantada por Walter Benjamin e retomada por Giorgio Agamben” (BERENSTEIN 2012, p. 19)⁵.

As narrativas errantes são relacionadas por Berenstein como críticas a três momentos do urbanismo moderno: o período das *flanêries* do final do século XIX e início do XX, tece críticas à primeira modernização das cidades; as “deambulações”

⁴ Entendo por “tempo objetivo” o tempo conectado ao relógio e a uma característica prática do dia a dia, diferente do “tempo subjetivo” que está ligado a um tempo emocional e da experiência, desconectado do cronológico.

⁵ “Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência” (AGAMBEN, citado em BERENSTEIN, 2012). Giorgio Agamben (1978).

das vanguardas modernas — Dadá e Surrealista— criticam as ideias urbanísticas debatidas nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs); e as “derivadas” letristas e situacionistas do período entre 1950 e 1970 que criticavam “tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra” (Berenstein 2012, 32). Estes errantes se aproximam do que Michel de Certeau (CERTEAU, 1994) chamou de “anti-disciplina”, as astúcias e táticas quotidianas desviantes. Práticas que, simultaneamente, se distanciam da sociedade disciplinar teorizada por Michel Foucault (FOUCAULT, 1977).

Para os “percursos-experiência” desenvolvi uma ideia próxima dos experimentos performativos das vanguardas, em particular através do legado das “situações” e da “arte por instrução” envolvidas no fenómeno das errâncias situacionistas. Interessando-me também pelas teorias situacionistas em torno da cidade e suas críticas em relação ao uso do tempo. Gui Debord, trata a necessidade de “estudar o tempo perdido” (DEBORD, 1997) que para o capitalismo clássico estaria vinculado ao tempo exterior à produção e já no capitalismo moderno, o tempo livre tornara-se um bem de consumo. O autor defende a redução da jornada de trabalho em favor do tempo livre, este seria dedicado ao jogo e a um tempo não utilitarista.

■ 46

Entre as variantes da arte conceptual exploradas para investigar a representação, a “arte por instrução” utiliza como procedimento instruções escritas para serem colocadas em prática por outra pessoa (GOLDBERG, 2007). Essa pessoa é um elemento fundamental da proposta artística já que, até vir a ser materializada por ela, a obra-instrução não existe inteiramente. Essa prática questiona a autoria na arte, re-pensando o valor do objeto, o valor da ideia e o trabalho colaborativo.

“Três percursos e um desvio para um mesmo fim” acontece num quadro conceptual que entende a rua como matéria de trabalho. Se aproximando de propostas que procuram pensar a cidade por diferentes perspectivas, tais como: o “*Delirium Ambulatorium*” de Hélio Oiticica (1937-1980), isto é, o andar vadio pela rua, o deambular como alimento intelectual, um estado de “estar aberto” e disponível para encontros sem promessa (Oiticica, citado em Favaretto 1992, 221); o trabalho do Rimini Protokoll (f.2003), que utiliza recorrentemente a rua e o quotidiano para propor interações com o público; o grupo Circolando (f.1999), situado no Porto, que cria trabalhos performativos em locais específicos da cidade e os *áudio-walks* de Janet Cardiff (n.1957) que exploram a percepção do corpo no espaço a partir do áudio.

Por conta da característica híbrida de “Três percursos e um desvio para um mesmo fim” criei uma terminologia com algumas palavras compostas para melhor representar as ideias que venho explorando. O termo “percurso-experiência” refere-se ao tipo de vivência que proponho com os percursos; a composição “espectador-participante” é usada para denominar essa dupla-função adquirida pelo público; o termo “momentos-lugares” é usado para nomear situações espaciais que pontuam momentos no decorrer do trajeto.

As questões que levaram a criação de “Três percursos e um desvio para um mesmo fim”, relacionadas a uma ideia de dimensão ficcional do espaço urbano, inicialmente causaram-me um “nó” filosófico, por conta do complexo

território conceitual em que a ficção e a realidade se definem. Etimologicamente “Ficção” (MORA, 1979), deriva da sua origem latina do verbo *fungo* (*fungere*) que significa: modelar, formar, representar, dando origem, aos verbos preparar, imaginar, supor. As coisas podem ser modeladas e com isso se convertem em *ficta* (ficcional), descreve Mora.

Os percursos-experiência propõe-se a estar num lugar ambíguo e trazer uma leitura paralela a caminhada. Na relação entre o real e o ficcional procurei manter a idéia de soma ao invés de dicotomia. Na definição de Jacques Rancière a política e a arte constroem ficções, isto é, “rearranjos *materiais* dos signos entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2018, p. 59), por esta perspectiva todos os percursos-experiência são ficções.

O “real”, na elaboração dos percursos-experiência foi pensado sobre duas vertentes. A primeira faz referência ao espaço físico, enquadrando como real o espaço tangível. A segunda refere-se a um sentido de realidade mais subjetivo. Para refletir sobre a subjetividade da realidade recorri à noção de realidade psíquica na definição de Sigmund Freud (1856-1939). A realidade psíquica designa uma realidade oposta à material, estaria ligada à hipótese freudiana referente aos processos inconscientes, que substituíram a realidade exterior pela psíquica (LAPLANCHE 1990, p.362).

Os percursos-experiência dão-se no encontro entre os “espaços subjetivos” dos sujeitos e os espaços da cidade. As instruções funcionam como interferências que operam entre o campo da realidade psíquica do espectador-participante e o campo da realidade material do percurso. As ficções que sugiro são subtis e convivem com a realidade tangível dos espaços, tornando também, tal como refere Fischer-Lichte (2015), os espaços performativos.

3. Três percursos e um desvio para um mesmo fim

“Três percursos e um desvio para um mesmo fim” começa na escada que conecta a rua à minha casa, um estreito “teatro-escada”. Ali introduzo o funcionamento dos percursos-experiência e realizo o sorteio para cada espectador-participante⁶. Ao final nos reunimos a beira do infantário para troca de impressões.

3. 1. Variação de uma manhã _ o cotidiano e o duplo-real



Figura 2. Mapa e desenho no vegetal, “Variação de uma manhã” 2019. da autora.

⁶ Foram realizadas duas sessões do projeto: uma no dia 11 de maio de 2019 e a outra dia 12 de outubro de 2019.

Na criação deste percurso-experiência pretendi provocar uma interferência que agisse entre o espaço mental do espectador e o espaço da cidade. A interferência tem sua especificidade no áudio que atua na percepção do participante deixando-o num estado intermédio, entre a realidade que se percorre e a que se escuta. Relaciono este momento ao “estado liminal” atribuído por Fischer-Lichte (2013).

A segunda intenção com o percurso foi propor o testemunhar do tempo da criança e sua maneira de explorar a cidade, em concomitância com o tempo de aprendizado da linguagem. Considerando que a criança não caminha em ritmo linear, no mapa do trajeto assinalo algumas “áudio-localizações” com falas que ajudam no sincronismo entre as caminhadas. No início da gravação há sons “concretos” como trancar a porta, que deixam claro ao espectador-participante os tempos simultâneos. O som está para além de suas ações, já que quando este escuta o bater da porta ela está aberta.

Este trabalho traz uma sensação de cápsula do tempo e certa fantasmagoria, promovendo o testemunhar de tempos sobrepostos, o que se vive e o que se viveu atrelados aos lugares atravessados. Uma árvore com flores passa a estar seca (se esperarmos o inverno); uma parede se encontra com outro desenho; uma obra já não está. Assim nos conectamos a detalhes que nos contam as modificações ocorridas no percurso.

No momento em que estamos próximos de uma rua maior os ruídos aumentam; perto de um semáforo há sempre um ritmo entre “cheios e vazios”, que dizem sobre o fluxo aos ouvidos; numa rua menor nossa atenção volta-se para detalhes; uma obra, conversa, música, são acontecimentos sonoros para além dos ruídos. Escutando “Variação de uma manhã” à hora em que estamos chegando ao semáforo coincide com um autocarro; no tempo do espectador se a rua estiver vazia o som do autocarro se torna um “acontecimento fantasma”.

Este percurso-experiência me faz pensar nos rastros invisíveis que deixamos em nossos trajetos diários. Cada transeunte que atravessa o seu próprio percurso regista, de alguma forma, em sua memória ou no olhar dos outros estes atravessamentos.

3. 2. Percurso como narrativa _ a cidade e seus momentos-lugares

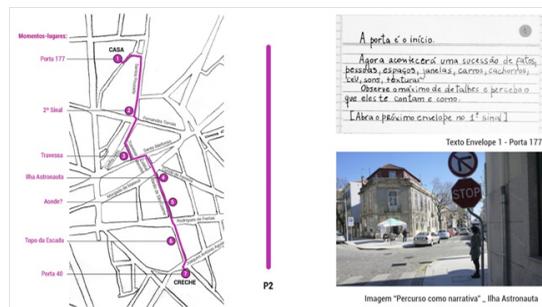


Figura 3. Mapa, texto e fotografia, “Percurso como narrativa”, 2019. da autora.

No “Percurso como narrativa” o espectador leva consigo sete envelopes e

um mapa com coordenadas de onde abrir cada um. No primeiro, a porta de minha casa, peço que fique atento aos detalhes pelos quais passará e perceba o que eles contam e como. Como os acontecimentos de um percurso reverberam em ti?

Minhas palavras servem para espoletar os sentidos. Muitas vezes estamos mais atentos ao mundo mental (ou virtual do telemóvel), do que aos lugares por onde passamos. Este trabalho propõe uma camada para além da quotidiana, ao promover uma narrativa paralela a caminhada. Simultaneamente, atrelada aos lugares que percorremos, já que as situações espaciais foram decisivas para a construção dos textos.

O “Percurso como narrativa” é direcionado e fala sobre a cidade e seus espaços. O Bonfim preserva pequenas travessas e ruelas, é um bairro onde podemos ver pessoas de várias classes sociais, casas velhas assim como remodeladas. O percurso está dividido em locais de interesse, denominados como “momentos-lugares”, e dialoga com a ideia de roteiro turístico. Apesar da semelhança, as propostas são mais subjetivas e relacionadas a percepções espaciais do que a “atrações”.

A primeira interrupção, o “2º Sinal”, é dada por um grande cruzamento. Foi este ponto que me levou a construir a narrativa, pois ali comecei a refletir sobre a cidade como texto. Se a cidade fosse um texto, o que seria o momento de atravessar uma rua? Mudança de parágrafo? Cada quadra um parágrafo? As respostas dependem da escala e o quanto de detalhes incluiremos na narrativa.

Na narrativa deste percurso o “2º Sinal” é mudança de parágrafo e também o sinal sonoro do teatro que anuncia que estamos quase a começar o espetáculo. Do 2º sinal se atravessa para o outro lado quando o 3º sinal “toca” na imaginação e “abre-se a grande cortina entre a esquina do talho e da florista” (trecho “2º Sinal”). Esta é a solicitação mais visual a imaginação do espectador-participante, que segue até a “Travessa” percorrendo a cidade, a partir dali, como quem percorre uma cena.

Há uma certa fragmentação na narrativa e o tipo de abordagem escrita não é a mesma em cada texto. Fica um lastro de impressões que se digerem no caminhar entre um momento-lugar e outro.

Por exemplo, da “Travessa” navegamos até a “Ilha Astronauta”, onde fica o Restaurante Astronauta. Uma encruzilhada na qual correm quatro ruas⁷. “Sensação de ilha nessa interseção. As ruas correm como rios aqui a volta. Ruas-nomes, nomes-pessoas, pessoas-funções, funções-títulos, títulos-pessoas-ruas.” (trecho “Ilha Astronauta”). Aqui penso nas ruas como rios e falo sobre suas toponímias. Deixei conta de que todos os homenageados tinham relação com o Brasil, tendo lá vivido no final do século XIX ou XX, assim como meus antepassados que para lá foram na mesma altura.

Seguimos a narrativa passando por um momento de localização variável, já que o envelope 5 —“Aonde?” só é aberto depois de o participante cruzar com três pessoas. Dalí subimos ao “Topo da escada” que oferece uma passagem paralela a rua. Um lugar de observação que permite ver em outra perspectiva a cidade, ver os outros seguindo suas vidas e sentir a proximidade com o Rio Douro.

Depois caminhamos a Creche Fofinhos: “A porta final. Um fim temporário.

⁷ Rua Cidália Meireles, Rua Morgado de Mateus, Rua Conde de Ferreira e a Rua Barão de São Cosme.

Há tanta história dentro da porta, crianças, barulhos, lembranças. E aqui fora há sol, ou estará frio? (...) O percurso acaba, mas a cortina fica aberta.” (trecho “Porta 40”). Uma história que termina e tudo continua à vista, como um palco revelando seus bastidores, evocando a ideia de que a cidade é também cena, e o percurso um texto ficcional e real em simultâneo.

3. 3. Os lugares e as quase-coisas _ dramaturgias do espectador



Figura 4. Mapa, instrução e fotografia, “Os lugares e as quase-coisas”, 2019. da autora.

■ 50

“Os lugares e as quase-coisas”, elaborado com a artista Louise Kanefuku, foi criado com a vontade de revelar diferentes olhares a partir de um trajeto. As instruções que elaboramos são como um roteiro incompleto, pois a experiência que estamos propondo localiza-se entre o espectador, os lugares e coisas do bairro do Bonfim.

Partimos das estratégias: observar, imaginar, encontrar, coletar, deixar-instalar, registrar — escrever / desenhar / fotografar — para criar as instruções. O trajeto é pontuado por três momentos-lugares: a Praça Jardim da Moreda, o Café Asa de Mosca e a Creche. Para cada local há um conjunto de instruções. Ao início, o espectador escolhe uma “quase-coisa”⁸ - imagem de um objeto encontrado nos trajetos - para devolver à cidade. Em seguida caminha até à Praça onde abre o primeiro envelope.

Na primeira instrução “Observe esta praça” destacamos o ato de observar, ação contemplativa que pode ser também analítica. Depois se escolhe uma das janelas em redor para criar uma personagem. Por hora temos “uma criança naquela janelinha”, “um adolescente na sacada da bandeira do Porto”, “um viúvo na contemplação de sua casa vazia” e a “Dona Custódia. Em dias bonitos, fecha a janela”.

De seguida é convidado a escolher um sítio para colocar a “quase-coisa” e fotografá-la. O resultado dessa imagem acumula o olhar do espectador somado ao meu, inscrevendo assim, uma situação urbana noutra. Um dos participantes relatou-me após realizar o percurso, que sentiu-se “acendendo a dimensões paralelas”, e após criá-las, como quando imaginou a Dona Custódia, passaram a existir para si. Entre caminhar, parar, criar uma dramaturgia e instalar um objeto o espectador pôde situar-se entre dimensões da mente e do mundo tangível.

⁸ Coleciono objetos encontrados nos trajetos, para além do objeto per si, as cenas urbanas em que os encontro ganharam importância, as nomeei como “quase-coisas”. Uma leitura a partir de “ficções como quase-realidades” Hans Vaihinger (2011).

O segundo momento-lugar para se demorar é o café Asa de Mosca, fundando em 1971, frequentado por moradores da área, e pessoas que trabalham nas imediações. Aqui é convidado a pedir um copo de água. Aproveitando a pausa d'água, pedimos que escolha alguém para imaginar seus pensamentos. Um exercício de dramaturgia sobre a construção dos pensamentos. Pensamos com verbos? Imagens? Pensamos igual?

Dali seguimos até Creche onde o último envelope é aberto. Na última instrução sugerimos que se crie uma cena curta considerando o que foi vivido no percurso. “Um homem e um gato conversam. Entre palavras humanas e felinas, apenas eles sabem o dialeto. Mais ninguém sabe dos seus segredos.” (cena de Eduardo Pedreiro). A minha ideia é no futuro criar uma breve dramaturgia com esta coleção de olhares e acontecimentos urbanos.

3. 4. Percurso Z _ o desvio como campo de possibilidades

O “Percurso Z” entrelaça-se aos demais percursos, sem lógica de economia de tempo. Ao contrário dos demais percursos que partiram de uma situação cotidiana, no “Z” penso num desenho que serpenteia o Bonfim. A experiência de percorrer o “Z” nos conecta a um tempo subjetivo e não-funcional.

No “percurso Z” proponho que o espectador-participante não aceda à sua localização pelo telemóvel e siga apenas as linhas registadas no mapa-jogo. Atualmente nossa relação com as cidades é, cada vez mais, mediada por mapas que consultamos em telemóveis. Isto faz com que, à partida, precisemos de comunicar menos com as pessoas para saber como chegar a tal ponto, diminuindo a experiência da alteridade na cidade. Um mapa sem nomes de ruas exige mais atenção ao caminho, já que cada curva leva à próxima.

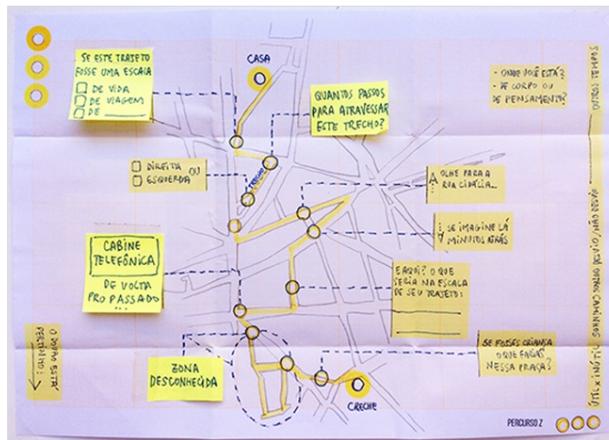


Figura 5. Mapa-jogo (fotocópia e Post-Its.) “Percurso Z”, 2019. da autora.

Hélder Gomes (2009) refere que “a possibilidade de inscrever o possível no interior do determinismo do acontecer permite que a ficção abra ao sujeito e à cultura um campo expandido da experiência” (2009, 22). Sobre essa hipótese, Gomes analisa o conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” (1998) de Jorge Luis Borges (1889-1986). O eixo do conto é dado pelo projeto do governador Ts’ui

Pen, que se retira para escrever um romance e “edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens” (BORGES 1998, 493). Após sua morte, seus herdeiros encontram manuscritos caóticos e nenhum vestígio do labirinto. Todos pensavam que este se referia a duas obras e o que parecia ter falhado, tanto no âmbito da escrita quanto no da construção, era o êxito de um projeto duplo onde o próprio manuscrito desencaixado era o labirinto.

Na reflexão de Gomes, seria impossível percorrer dois percursos ao mesmo tempo por uma só consciência. Pensar nessa possibilidade como subversão simbólica do real permitiu-me pensar noutras subversões que a ficção permite. O “Percurso Z” foi desencadeado a partir da leitura de Gomes. Por um lado, estimulou-me a avaliar as condicionantes fictícias às quais nos apegamos em nosso cotidiano. Por outro, proporcionou-me a tomar consciência do facto frequente de se supor que a única solução “eficiente” para um caminho é a mais curta.

Na criação do “Z”, afim de respeitar sua natureza desviante e manter em si multiplicidade, optei por fazer um mapa-jogo onde o espectador-participante escolhe o que é o percurso para si. De uma maneira metafórica o “Z” funciona em correspondência a uma escala a ser percorrida, o participante decide se esta escala será de viagem, de vida, ou de outra coisa que crie. Uma das participantes optou por ser a escala de sua gestação. A primeira curva do percurso proponho que reflita sobre o que este ponto representaria na escala por si escolhida.

Sua característica não funcional questiona o tempo objetivo e também a utilidade de algumas ações, como o caminhar *zigueagueante*, e conecta-nos a um tempo que acede à memória e ao devaneio.

No mapa-jogo, proponho algumas ações sem um utilidade objetiva tais como, contar os passos de um trecho do caminho e escutar o som de uma Cabine Telefônica nomeada como “De volta para o passado”, sinalizada com a instrução “pegue o fone e escute o barulho da linha enquanto vê a cidade, te acontece algo?”

Há um momento, na esquina da Rua Cidália Meireles que convido a: “Olhe para a Rua Cidália”, continuando a caminhada, minutos depois se está na outra ponta dessa mesma rua e de lá é suposto imaginar a si mesmo do outro lado. A primeira pausa criou a sensação de estar conscientemente num lugar, deixando uma espécie de rasto de presença. Na segunda pausa sugiro imaginar-se lá, como num espelho, onde entretanto o restante da imagem não é refletida, mas sim uma perspectiva inversa de ângulos opostos da mesma rua.

O espectador-participante segue percorrendo a cidade como um tabuleiro e sua próxima “missão” será adentrar a “zona desconhecida”, área que decidi conhecer pelos relatos dos que lá foram. Então, peço que gravem um áudio através dos seus celulares contando-me o que ali viram, assim forma-se uma ideia coletiva dessa zona.

A última paragem, antes de chegar ao infantário é a Praça da Alegria. “Se fosses criança o que farias nessa praça?” Essa é a proposta para imaginar. Como espaço para imaginação existe uma fonte, uma barraca de legumes, bancos de pedra, árvores e uma ampla área livre. Subir. Descer. Pular. Correr...

4. Considerações Finais

Curiosamente no exercício teatral, muitas vezes parto da ficção para a

construção de algo real, algo concreto que sirva para representar (ou apresentar) a trama dramática. Neste trabalho parti do real, da cidade, e do meu cotidiano como impulsionador da criação. Parti do real para o observar, amar, questionar e desviar-me dele.

Em “Três percursos e um desvio para um mesmo fim” os percursos funcionaram como interlocutores, revelando possibilidades do que poderia ser vivenciado em seus “momentos-lugares”. Cada percurso propõe uma maneira de vivenciar a cidade, podendo conectar-nos a uma temporalidade subjetiva, quando nos colocamos dispostos a perceber camadas sutis para além das imediatas que se apresentam para nós.

O cotidiano pertence a um sistema cultural que vai desde a forma como nos relacionamos com o tempo, o consumo, até tantas outras, que moldam e guiam nossas vidas. Mas ainda que cada cultura se enquadre em sistemas de valores, que por vezes esquecemos como foram gerados, nosso dia a dia é usualmente tomado por nós como “realidade”. O trabalho com os percursos fez-me ampliar a reflexão sobre a ficção como ferramenta capaz de construir possibilidades e subverter simbolicamente o real. E também sobre as escolhas que fazemos no dia a dia e o quanto nos permitimos algum desvio. O mesmo lugar pode ser outro?

Os percursos diários, a graça e o tédio da repetição e as pequenas subversões nas repetições. Uma brecha, um objeto deslocado, “um-acontecimento” que desvie o fluxo do andar são potências dramáticas que podem nos guiar para outras relações com os espaços. A dimensão ficcional do espaço urbano pode ser revelada pelo olhar de cada um e também pelo uso que damos para a cidade. O desvio se apresentou como um campo de possibilidades capaz de multiplicar as formas de experienciar o cotidiano.

53 ■

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. “Ensaio sobre a destruição da experiência”. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. **Obras escolhidas. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense. 1994.

BERENSTEIN, Paola. “Errantologia”. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 25-38.

BORGES, Jorge Luis. “O Jardim dos caminhos que se bifurcam”. **Obras completas I**. Lisboa: Teorema, 1998, p. 490-498.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. “Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana”. **Internacional Situacionista: antologia**. Lisboa: Antígona, 1997, p. 72-85.

FAVARETO, Celso Fernando. "Hélio nos fios do experimental". **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992, p. 203-226.

FISCHER-LICHTE, Erika; BORJA Marcus. "Realidade e ficção no teatro contemporâneo". *Sala Preta* 13 (2), 2013, p.14-32. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>> Acesso: 09 julho 2019.

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>

_____. "Performativity and Space". **Performative Urbanism: Generating and Designing Urban Space**, organizado por Sophie Wolfrum, e Nikolai Frhr. v. Brandis. Berlin: jovis Verlag GmbH, 2015, p. 31-38.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1977.

GOLDBERG, RoseLee. "A arte das ideias e a geração dos media 1968 a 2000". **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.193-283.

GOMES, Hélder. "As possibilidades do possível: a ficção como experiência de realização do real". **VOCA** nº2 - Efe de Ficção, Porto: Calote Esférica- Associação Cultural, apoio: FBAUP, Universidade do Porto, 2009, p.15-22.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J-B. "Verbete: Realidade Psíquica". **Vocabulário da psicanálise**. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 362-363.

MORA, José Ferrater. "Verbete Ficção". **Dicionário de Filosofia 2**. Madrid: Aliança Editorial, 1979, p. 1161-1164.

PORTELA, Patrícia. **O Banquete**. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. "Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção". **A partilha do sensível: Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 52-62.

TURNER, Victor. "Liminaridade e communitas". O processo ritual: **Estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 97-126.

VAHINGER, Hans. "Apresentação". **A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista**. Santa Maria: Argos Editora da Unochapecó, 2011, p. 19-22.

Recebido em 10/11/2019 - Aprovado em 23/12/2019

Como citar:

Campos, A. (2020) Três percursos e um desvio para um mesmo fim - propostas

ouvrouver ■ Uberlândia v. 16 n. 1 p. 42-55 jan. | jun. 2020

para experienciar a cidade. OuvirOUver, 16(1), 42-55.
<https://doi.org/10.14393/OUV26-v16n1a2020-51485>



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

Uma geografia sensível a um centro: as poéticas de Marília Garcia na paisagem da poesia contemporânea brasileira

ANA PAULA GRILLO EL-JAICK

■ 56

Ana Paula Grillo El-Jaick é Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Fez pós-doutorado no Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009), tendo desenvolvido estágio doutoral na École Normale Supérieure (Paris). Possui Mestrado em Letras também pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2005), graduação em Letras (2005) e em Direito (1999) pela Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Filosofia da Linguagem. Atualmente, atua como pesquisadora no Grupo de Pesquisa TRAÇO, cujos membros buscam afrouxar as fronteiras entre os estudos de Linguagem, Literatura e Filosofia. Nesse espírito, seu atual projeto de pesquisa investiga ideias linguísticas indiscriminadamente nos Estudos da Linguagem, na Literatura e na Filosofia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Juiz de Fora MG , Brasil

■ RESUMO

A poética de Marília Garcia, jovem poeta brasileira agraciada com o primeiro lugar do importante prêmio Oceanos de literatura de língua portuguesa em 2018, é o tema deste artigo, como uma leitura metonímica da produção de uma geração de poetas contemporâneos brasileiros. A abordagem se dá pelo viés flagrado pelo também poeta e tradutor Paulo Henriques Britto, que vê um *cosmopolitismo* entre tais jovens poetas. Neste texto, levanto a hipótese de que esse cosmopolitismo resvala em uma cartografia própria no trabalho de Garcia, em uma geografia desconcertante e de movimento incessante, tirando o leitor de seu lugar e colocando-o em território di/verso. Tal cosmopolitismo será entendido menos como uma antropofagia dos novíssimos poetas e mais como uma “mutuofagia” que não problematiza a “cor local” brasileira. Finalmente, defendo que o *deslocamento* é o procedimento poético por excelência de Garcia, como espécie de *metodologia poética* em que o método é o poema.

■ PALAVRAS-CHAVE

Marília Garcia, Poesia contemporânea brasileira, Deslocamento.

57 ■

■ ABSTRACT

The poetics of Marília Garcia, a young Brazilian poet awarded first place in the important Oceans Prize for Portuguese-Language Literature in 2018, is the theme of this article, as a metonymic reading of the production of a generation of Brazilian contemporary poets. The approach is taken by the bias caught by the poet and translator Paulo Henriques Britto, who sees a *cosmopolitanism* among such young poets. In this paper, I hypothesize that this cosmopolitanism slips into a particularly cartography in Garcia's work: into a disconcerting geography, removing the reader from his place and placing him in another territory. Such cosmopolitanism will be understood less as an “anthropophagy” of the brand new poets and more as a “mutuophagy” that does not problematize the Brazilian nationalism. Finally, I argue that *displacement* is Garcia's quintessential poetic procedure, as a kind of *poetic methodology* in which the method is the poem.

■ KEYWORDS

Marília Garcia, Brazilian contemporary poetry, Displacement.

1. Introdução

A poeta Marília Garcia, natural do Rio de Janeiro, mas atualmente residente na cidade de São Paulo, já havia sido finalista de premiações literárias importantes, como o Prêmio Jabuti, o mais tradicional do gênero no Brasil quando, finalmente, em 2018, foi agraciada com o primeiro lugar do importante prêmio Oceanos de literatura de língua portuguesa. Com todas as ressalvas possíveis sobre o tema “premiação”, entendo que esse recente reconhecimento internacional da poeta possa ser uma das justificativas para a escolha de sua poesia como um lugar privilegiado de análise para se pensar a produção poética contemporânea brasileira.

O trabalho poético de Garcia transforma-se em tema de pesquisa acadêmica com o objetivo mais geral de, com seu mapeamento e um gesto metonímico, esboçar um *estado* da poesia de uma geração de jovens poetas brasileiros. Como objetivos específicos elenco: (i) localizar deslocamentos geográficos nos textos de Marília Garcia, sendo sensível ao movimento no sentido de recorrer a viagens como modo de criação poética; (ii) investigar como a “cor local” brasileira é pintada entre as diferentes paisagens que compõem os quadros poéticos de Garcia; (iii) examinar a hipótese de o *deslocamento* ter se tornado o procedimento poético por excelência da poeta.

Como o objeto de pesquisa aqui é a poética de uma poeta contemporânea, jovem, que ainda produz – e muito –, sentiu-se falta de bibliografia mais numerosa específica. Contudo e ao mesmo tempo, essa observação não é feita como se tal “carência” fosse alguma desvantagem – antes, essa *falta* é ressignificada em contentamento, dada a maior liberdade para ousar e maior possibilidade para criar gestos de interpretação possíveis.

Os gestos de interpretação têm como pano de fundo o pressuposto teórico da análise do discurso de M. Foucault, especialmente a partir da metodologia desenvolvida em *A arqueologia do saber*, para compor uma espécie de *arquivo cartográfico de poemas* como planos de análise desta investigação. Já para abordar a relativização do espaço / tempo na obra da poeta, recorrerei mais especificamente a um estudo do (também) premiado poeta e tradutor brasileiro Paulo Henriques Britto, em que este analisa a produção poética contemporânea brasileira.

Finalmente, exponho os territórios que este texto ocupará: primeiramente, farei um mapeamento das obras de Marília Garcia, sublinhando momentos em que a autora passeia por entre ruas, cruza pontes de um verso para outro, parando em lugares muito distantes na estrofe seguinte. A seguir e a partir do arquivo construído, haverá uma análise discursiva dos poemas-arquivo, enfatizando a *desproblematização* da condição de *brasilianidade* em sua poética. Por fim, investigarei a possibilidade de que o próprio *deslocamento* seja o método poético maior da escritora para sua criação como artista.

2. Mapas, identidades, deslocamentos

2.1. Reconhecendo o terreno

O poeta e tradutor Paulo Henriques Britto, no artigo “A poesia no momento

pós-vanguardista”, coloca Marília Garcia entre os poetas contemporâneos brasileiros com certo traço de *cosmopolitismo*. De fato, há doze anos, quando Marília publicava seu “20 poemas para o seu walkman”, ela já conduzia seu leitor em várias viagens poéticas em sua escrita forte. Os mapas apareciam então como a própria escrita, como escrita imagética, como enquadres de máquinas fotográficas: quem lê “20 poemas” é levado a aportar em um porto, a caminhar por cidades. Dessa forma, nesse livro de estreia de Marília Garcia¹ logo se vê esse movimento que será recorrente em outros trabalhos seus: movimentos espaciais, sem um centro definido, que dão a impressão de que *espaços* são mais *significativos* do que *tempos*. Descentrado, o território é terra fundamental, mas na sua equivocidade displicente: há mesmo uma seção de “20 poemas para o seu walkman”, “Le pays n'est pas la carte”, onde o eu-poético “esquece a *Carte Orange* em casa”, fazendo com que o país não seja o mapa, fazendo com que o país nem *seja direito*, posto que suas fronteiras, em vez de limites precisos, são linhas fugidias, sempre prontas a escapar na próxima palavra.

Esses espaços são descentrados também porque as viagens parecem ser um caminho fundamental na escrita de Garcia – sua escrita se faz *em trânsito*. Em “engano geográfico”, de 2012, o poema avisa: “os mapas podem se sobrepor” – e realmente se sobrepõem. A própria escrita é uma *viagem* espacial: a poeta povoa suas páginas de paisagens sobrepostas – e de terrenos minados. Desde o título Garcia evoca a geografia, imbricando *escrita* e (outras) *áreas* – geográficas, da vida. A imbricação persiste também em outros campos: se os mapas se sobrepõem, as áreas igualmente o fazem, criando um mapa que é construído para imediatamente se perder – de novo, se o eu-poético esquecer o mapa em casa, não fará diferença, posto que o país não se confunde com o mapa, e as áreas são sensíveis a fronteiras movediças.

Em “Um teste de resistores” (2014), o espaço movente das viagens aparece, por exemplo, em versos indagadores: “Você chorou em Bruxelas?”, “No aeroporto Schönefeld de Berlim”. *Deslocamentos* são feitos nos poemas, pelos poemas, pelo eu-poético sempre em trânsito.² A leitura viaja em viagens poéticas: um verso está em Bruxelas, e o outro, agora mesmo, está longe – os espaços se avizinham no verso, se deslocam na e pela poesia. O engano geográfico está combinado; o desencontro está acertado: se por acaso houver encontro geográfico, esse se endereça ao próprio poema – mas no acidente do verso.

Os deslocamentos continuam em “Câmera lenta”, livro publicado pela respeitada editora Companhia das Letras. Aqui os poemas se performam em salas de embarque, em “um avião cruzando o céu” (GARCIA, 2017, p.53): um avião é pego à noite e alguém diz “*de qual terminal sai o seu voo?*” (GARCIA, 2017, p.68). Depois, postais são enviados de longe, e, depois ainda, o poema informa que “precisa fazer as malas, cruzar / o mapa para voltar.” (GARCIA, 2017, p.69). O poema desloca geografias: “aeroporto de congonhas”, “um ônibus rosa / da empresa azul”, “o aeroporto de campinas”, “o aeroporto zona da mata”, “o ônibus em são paulo” (GARCIA, 2017, p.79). As cidades se *transportam*: se deslocam, ou

¹Antes desses “20 poemas” Marília já havia publicado um mini-livro intitulado “Encontro às cegas”, em 2001; contudo, não tive acesso a essa obra, dada sua raridade.

²A questão do *deslocamento* voltará mais adiante, dada sua importância fulcral neste ensaio.

só aparecem para mudar de lugar.³

O trabalho de Garcia, desse modo, parece encenar um cenário comum a alguns (muitos) jovens poetas brasileiros: a poesia contemporânea brasileira coloca a questão espacial como em constante movimento. De fato, são muitos os jovens poetas além de Garcia que narram, poetizam, escrevem suas viagens em seus poemas e fazem dos poemas uma performance de suas viagens – para ficarmos em outros dois nomes, Mariano Marovatto e Lucas Viriato viajam por Portugal, Índia, Nepal (BRITTO, 2012, p.119). Aqui cabe um adendo que não será explorado, por razões de *espaço* (escasso), neste artigo: o *lugar histórico* em que essa poesia se dá, a coincidência geopolítica de essa produção poética ser feita em um Brasil cujo governo estava então mais à esquerda e que propiciou mesmo que muitos brasileiros pudessem *sair* desse espaço geográfico e conhecer outros países, outros mapas, outros terrenos. Enfim, como não se pode desvincular linguagem e poder (FOUCAULT, 2011[1970]), a ideologia que esteve governando o Brasil mais à esquerda parece ter criado uma geração de poetas que performa em seus versos uma espécie de *autoficção poética* em viagens.⁴ Ao mesmo tempo, a não problematização da condição *brasileira* – mesmo que por falta de *espaço* – é, também, coerente com essa geração.

■ 60

2.2. A língua é minha pátria?

No anteriormente citado artigo “A poesia no momento pós-vanguardista”, Britto coloca uma outra questão interessante em relação aos jovens poetas brasileiros (grupo em que o poeta e tradutor inclui Garcia): ao contrário dos românticos, dos modernistas de 22 e da Tropicália que veio a reafirmar a antropofagia oswaldiana, os poetas de agora “não estão mais preocupados em ser brasileiros: para eles, ser brasileiro é uma condição [...] não problemática” (BRITTO, 2012, p.119). Assim, Garcia, como outros poetas de sua geração, não se preocupa em ser ou não ser brasileira – seu eu-poético se deixa acontecer em um território não estático; se deixa acontecer no próprio acontecimento da enunciação do poema em trânsito. Daí a conclusão de Britto de que a brasilidade não se mostra como um problema, mas é apenas uma condição (entre outras) dos que escrevem poesia (“brasileira”) hoje. Esses poetas brasileiros escrevem seus poemas em viagens, ignorando fronteiras, principalmente as *nacionais*. Se a delimitação de um território pátrio foi fulcral, por exemplo, para os românticos, para os novíssimos poetas brasileiros as linhas fronteiriças são imaginárias, ultrapassadas num tráfego sem freios – e em alta velocidade. A “cor local” não é *tropical*, porque sequer há uma identificação necessária com *um nacional*.⁵ Por isso é que também essa geração não *banqueteia* uma alteridade *estrangeira* em algum ato antropofágico: quando as linhas são borradas por um eu-poético sempre em trânsito, então pode-se pensar mais em uma “Mutuofagia” do que em uma “antropofagia” nos moldes modernistas.⁶ O *mapa volta* – mas nem se sabe para onde, pois cruzamos o céu para lá e para cá. As malas estão prontas de todo jeito –

³Arrisco dizer que, em “Câmera lenta”, Garcia não se furta a reconhecer influências de um flamar moderno, de um *spleen* baudelairiano, no título mesmo do primeiro poema do livro: “hola, spleen” (GARCIA, 2017, p.9).

⁴Explorarei essa ideia do poema como “autoficção” logo adiante.

⁵Quando se pensa na plaquete “Paris não tem centro” (2015) isso fica ainda mais patente.

e o passaporte brasileiro é só um documento emitido para sair.

Quando perguntada se se reconhecia nesse lugar que Britto a colocava, Garcia reconheceu desconhecer o texto do poeta, de modo que, conseqüentemente, desconhecia essa leitura do tradutor.⁷ Porém, em gestos de leitura dos poemas de Garcia, esse cosmopolitismo parece tanto mais verdadeiro quando vemos que Marília meio que *ratifica* outro traço dessa geração: o eu-poético móvel é *fragmentário*. Então, assim como a realidade se dá por fragmentos, a própria língua é *fragmentária*. Isso se mostra em vários sentidos. Um deles: no sentido de que o poema se constrói em mais de uma língua, em uma babel, por vezes. Acontece que a poesia de Garcia está *entre muitas línguas*, ecoando vozes em várias linguagens (também). Seus poemas ficcionalizam eus-poéticos em português, em francês, em espanhol. Retornando a “engano geográfico”, lê-se:

aqui trocaremos de língua ela diz
o iogurte passou da validade *c'est pas grave*
é preciso aprender a dizer isso
em qualquer língua
é preciso aprender a dizer *c'est pas grave*
em qualquer lugar
(GARCIA, 2012, p.41).

61 ■

“Qualquer lugar” não é uma insensibilidade geográfica, mas o contrário disso – está ali porque há um tipo de trabalho cartográfico em que se podem reconhecer portos e cidades (fragmentadas), mas que também (como já foi dito) podem ser *perdidos*. E se perder *c'est pas grave*. As línguas se misturam: “qualquer língua”. As línguas *se trocam*.

“Um teste de resistores” também *troca* de língua – há mesmo uma língua a ser traduzida. Dentre vários *procedimentos poéticos* da escritora, pode-se reconhecer aqui um bastante usado por ela: um relato seguido de sua tradução. “Sobre o atlântico” é um exemplo dessa espécie de *metodologia poética*. Garcia relata seu primeiro contato com a escritora Leslie Kaplan para, em seguida, traduzir o poema “*Translating is sexy*”, de Leslie Kaplan, deste modo: “a ponta da língua / contra a ponta da outra língua” (GARCIA, 2014, p.104). Garcia contrapõe a língua de Kaplan à sua própria língua, numa contradição em que as línguas se traduzem – e se beijam. No mesmo livro “Um teste de resistores”, “Uma partida com Hilary Kaplan” (GARCIA, 2014, p.87ss) arrisca uma jogada instigante: Garcia se aproveita das correspondências em que sua tradutora Kaplan lhe mostrava dúvidas durante o processo tradutório de verter os poemas de Marília para o inglês e, então, performa o poema no intervalo de limites indefinidos entre duas línguas dessas duas

⁶Aquí faz-se referência à imagem “Mutuofagia” (2018), de Ai Weiwei, em que o artista chinês, quando em atividade no Brasil, fez o *ritual* não só de se alimentar com os produtos locais como, também, de se oferecer como refeição. O trabalho, exposto no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, foi produzido em parceria com Sergio Coimbra durante os últimos dias da exposição do CCBB de São Paulo.

⁷Em agosto de 2017, fiz a mediação da mesa “Autoria e editoração” composta pelas poetisas e editoras Marília Garcia e Anelise Freitas, por ocasião do evento *Escrita e desafios*, ocorrido na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Neste ponto, é digno de nota (ainda que de rodapé...) que, além de escritora, Garcia mantém, desde 2015, uma editora independente dedicada à poesia, a Luna Parque Edições. Apesar de seu lançamento relativamente recente, pode-se dizer que a Luna Parque já firmou seu lugar entre as pequenas-grandes editoras do mercado nacional de poesia.

escritoras que se encontram em um ponto comum – na escrita do/deste poema.

Na plaquete “Paris não tem centro”, talvez um de seus trabalhos mais bem resolvidos, Garcia já coloca o território parisiense no título, no centro – entretanto, em um centro titular *descentrado*. Novamente a ponta da língua se encosta na ponta de outra língua, em num *french kiss*, em um gostoso francêsportuguês: “eu escrevo este poema / em francês [...] para traduzir o poema em port.” (GARCIA, 2015, p.12). “Português” vem assim mesmo, de forma abreviada – o port. será uma tradução do francês. A origem está em falso: a escrita francesa de Garcia coloca as duas línguas em um beijo de línguas que se roçam sem centro, sem meio, sem início.

Em “Câmera lenta”, o poema “antes do encontro” avisa haver “uma ação que só pode acontecer nesta língua / estranha” (GARCIA, 2017, p.33); e um verso de “descreva: longilínea” previne acontecer de ter um “nessa língua” (Idem, p.57). “Câmera lenta” repete o procedimento de “engano geográfico” ao causar “a impressão de mapas / sobrepostos” (GARCIA, 2017, p.36). “Câmera lenta”, aliás, repete o procedimento da repetição (como voltarei a repetir logo adiante): “a água do rio é verde” (GARCIA, 2017, p.43), “a água do rio é verde” (GARCIA, 2017, p.47) – e a água não é a mesma, o rio não é o mesmo, o verde esverdeia de novo diferente.

■ 62

O leitor que lê esses poemas também não é o mesmo: lê diferente, e acaba por se descentrar de si mesmo – um outro *lugar sem centro*. Assim, até mesmo o *ser* parece se consubstanciar em “puro” *espaço*, um lugar, uma *posição*. “O procedimento de fazer uma viagem” é um modo de agir – na poesia, na vida. A *subjetividade* também é movente – da poesia, da poeta, do leitor.

O poema ganha ares de autoficção quando o eu-poético se confunde com o eu-poeta, em perguntas desconcertantes em cenas familiares demais para a autora. A conversa, então, aponta para um “eu” cuja referência parece ser a própria autora, “pois não vou a tânger” (GARCIA, 2014, p.39). Mais do que isso, “Um teste de resistores” (2014) marca uma mudança na própria vida da poeta: de fato, ela deixa sua casa do Rio e se muda para a capital paulista, como seus poemas dizem. No quinto verso do livro ela reconhece: “poderia começar situando o tempo e o espaço” (GARCIA, 2014, p.11), e essa possibilidade mostraria a mudança. O deslocamento opera o fazer poético e reflete o (que) fazer na vida: “toda vez que chego no rio / sinto aquele bafo de calor ao sair do aeroporto / e ao sentir aquele bafo de calor penso / esta é a minha casa” (GARCIA, 2014, p.53). A paisagem da casa seria aquela com a qual nos confundimos (mais), em que nos camuflamos na identificação íntima de um terreno. O clima do Rio é a temperatura sempre já experienciada, o calor já habitado. Dessa maneira, o trabalho cartográfico de Garcia afina o limite entre o público e o privado, num *pulo do gato*: ainda na obra “engano geográfico”, o eu-poético fala que “vai [...] pensar em sua casa”, logo se *corrige* (“daqui vai pensar em uma casa”), e, no final, acrescenta “esta cidade que poderia chamar de casa” (GARCIA, 2012, p.31, 45). A geografia é sensível à construção de um lugar em que se possa ver um abrigo de intimidade, mesmo que apenas imaginado, sonhado: se não há uma casa, há cidades – e uma delas pode se apresentar como sua.

Um verso de “Um teste de resistores” fala de (ou diz que “faltou falar sobre os”) *documentos poéticos* (GARCIA, 2014, p.23). *Documentos poéticos*, descobre-

se ao virar a página, é o título do livro do poeta francês Frank Leibovici em que este descreve o procedimento de que se valem Charles Reznikoff e Mark Lombardi para “ler o que está ao redor” (GARCIA, 2014, p.24). A geografia do “redor” é refeita por Garcia e, conseqüentemente, por seu leitor, quando ela faz esse engano geográfico e depois desdobra-o em outros procedimentos, descritos e (re)feitos por outros poetas e artistas, além dela mesma. Como pretendo mostrar, essa é uma das formas como Garcia ergue sua *geografia poética*: a própria descrição do seu método poético, que é a teoria mesma do que é seu procedimento poético – e que acaba sendo sua poesia.

2.3. Des- locar o poema

Em “Um teste de resistores”, Marília Garcia *publiciza seu método poético*:

à minha frente
enunciados filmes narrativas google
poemas recortados copiados à mão
traduções jornais um romance lembranças diversas
alguma chateação frases
que serão transportadas
um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
alguma perplexidade diante de algo que fiz de errado
que disse que ouvi ou de uma cena que vivi
(GARCIA, 2014, p.31)

63 ■

Garcia exhibe seu trabalho de artesã, um trabalho todo metódico: ela pega suas ferramentas como quem monta um andaime, ela cola o discurso, ordena, reordena – sem saber o que acontecerá depois. De fato, sua escrita é imprevisível mesmo para ela própria: “depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões” (GARCIA, 2014, p.31). As junções são estabelecidas a partir do método; ou seja, o texto se apronta.

A poeta segue sua *metodologia poética*, que se confunde com sua própria escrita: a partir do que viveu, ou do que ouviu, ou do que disse, Garcia não só fala de espaços como monta sua poesia em movimentos espaciais. As fronteiras são sobrepostas no papel – para além dele.

O mapeamento da paisagem poética de Marília Garcia mostra uma geografia em deslocamento – daí o *engano geográfico*, por exemplo: porque o mapa é caminho de ida e também de vinda. Marília Garcia cruza o tempo todo sua escrita, num jogo que é sua própria viagem. Assim, ela desloca seu poema para *narrativas de viagens*, e esses pequenos “contos poéticos” também se permitem narrar tentativas malogradas de deslocamento: os versos não escondem o insucesso de não conseguir embarcar em um voo porque o passaporte está para vencer (GARCIA, 2017, p.77), por exemplo. O interessante em Marília Garcia, e que pretendo analisar a seguir, é que a poeta porta uma chave para fazer de seus poemas um constante mapear – e, mais interessante, parece não esconder essa

chave.

É provável que “Um teste de resistores” seja o lugar em que melhor transparece o trabalho metódico, meticuloso da poeta. Se a poesia se desloca em múltiplos movimentos espaciais, esse trânsito é pensado, é racional, é proposital. O jogo poético que ganha terreno nesse mapeamento, em que tabuleiros são abertos para se jogar o dado de uma literatura de viagem sem fronteiras definidas, é também um acontecimento discursivo de uma identidade própria, de uma escrita desenvolvida ao longo do tempo. Enfim, Marília Garcia desenvolveu um *procedimento poético* – seu procedimento poético:

o procedimento está presente em tudo
mesmo que não seja repetido tal e
qual
tal e qual
repetido
mesmo que não seja repetido
mesmo que não seja
(GARCIA, 2014, p.22).

■ 64

Há um procedimento de fazer poesia que recorre a alguns estratagemas, como já mencionei rapidamente antes e me demorarei agora. O procedimento da repetição é um dos prediletos de Garcia – *mesmo que não seja tal e qual*. O artifício que chamarei de *repetição ressignificada* parece aumentar seu efeito em “Câmera lenta”, quando a parte 2 é retomar poemas da parte 1. Nessa obra, um poema quase sempre volta ao anterior: a repetição ressignificada opera uma sinfonia de páginas sobrepostas, como mapas sobrepostos, bem como de tempos sobrepostos, como ampulhetas e memórias sobrepostas. E, de novo, um poema retorna a outro poema do livro – um *loop* retoma outro *loop* (GARCIA, 2017, p.32, 67). Se “a vida é repetição” (GARCIA, 2017, p.53), então o poema repete a vida.

De todo modo, chama a atenção aqui como o poema se confunde com uma *metodologia poética revelada*: como disse, a poeta desvela ao seu leitor seus truques. Ela dá as instruções para jogar o jogo – e joga: os dados são os próprios poemas. Uma das regras: ela repete – mas também não repete. De todo jeito: suas obras transparecem sua metodologia poética; são o resultado e o próprio manual do seu trabalho metódico.

Seus muitos procedimentos de fazer poesia são, então, divulgados e representados nos próprios versos: ainda em “Um teste de resistores”, há pistas de que “engano geográfico” fosse mesmo um *procedimento de fazer uma viagem*:

23.
ao escrever o *engano geográfico*
tomo o poema de emmanuel hocquard
uma narrativa de viagem
como modelo para narrar a viagem que fiz até ele
faço minha viagem com um caderno
pensando no poema dele
escrevo a viagem
e ela acontece

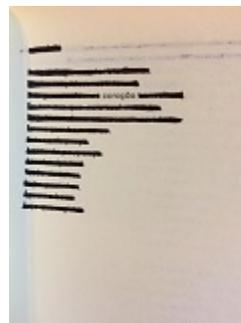
Garcia faz de seu método poético um *deslocamento* linguístico, ou seja, um deslocamento que opera *na* linguagem e *pela* linguagem. Todavia, a própria poeta confessa sua preocupação, sua inquietação: sua escrita realiza mesmo esse deslocar na linguagem ou apenas *diz* desse desejo? Essa pergunta, é claro, é o próprio poema (GARCIA, 2017, p.78). De novo, seu poema é seu procedimento:

queria pensar em como o deslocamento
da linguagem caso da colagem e da citação
poderia nos levar a ver as coisas de forma diferente
(GARCIA, 2017, p.81).

Com repetidos deslocamentos, Garcia muda o ponto de vista do leitor, fazendo com que ele veja de forma diferente. A citação, como a colagem nas artes plásticas, opera um deslocamento – na linguagem, no leitor, no poema.

Sobre o deslocamento para as artes plásticas, é fundamental lembrar sua atuação na mostra “Rejuvenesça: Poesia Expandida Hoje”, exposição montada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 2018. Lá, Marília explorou, conforme a proposta da exposição, formatos outros de modo que o livro *transbordasse*, perdesse seus limites, suas fronteiras. Com curadoria de Pollyana Quintella, Garcia expôs um dos trabalhos mais bem resolvidos da mostra, porque de fato futucava as linhas imaginárias entre as artes plásticas e o poema. Afinal, o trabalho da poeta não foi só com a palavra: ela lançou mão de outras linguagens – música, imagem –, fazendo uma *arte plástica*.

Chamando de *poesia expandida* a esse movimento geográfico, a obra de Garcia continua dois “volumes”: tratava-se de um díptico. Sua obra “Eco” se compunha de um áudio e de “um livro ‘apagado’, ‘riscado’, ‘censurado’”, conforme descrição dela mesma.⁸ No livro, o que não foi apagado, nem riscado ou censurado foi a palavra “coração”. Outra vez a escritora explica, expõe, evidencia seu procedimento: ela partiu do ultrassom de sua filha Rosa, de seu coração batendo no ultrassom, para pesquisar o coração na poesia brasileira. A partir disso, escolheu um livro que apagou, polpando apenas as batidas dos corações:



Figuras 1, 2 e 3. Imagens do livro selecionado e “apagado” por Marília Garcia, em que só restam os “corações”. A primeira fotografia é de Jessica di Chiara, tiradas na exposição “Rejuvenesça: Poesia Expandida Hoje”. As demais, sem crédito, acredito ser da própria autora. Todas disponíveis em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/>>. Acesso em: 24 set. 2019.

O coração do texto se expande quanto mais o livro é apagado – mesmo porque este não é “apagado” propriamente; é mais uma obra de arte de pretos sobre brancos. Os riscos reverberam o batimento cardíaco de Rosa, como se cada “coração” poupado pulsasse mais. Os corações escritos ecoam no áudio: o coração de Rosa bate muito rápido. Ouvimos não só “coração”, mas o coração de Rosa. O batimento cardíaco de Rosa é um dos panos de fundo para a voz de sua mãe Marília. Um dos fundos porque Garcia faz uma colagem de sons, de vozes: o coração de Rosa, a voz de Caetano Veloso, a música de Chico Buarque. A voz da mãe de Rosa fala do coração de sua filha: “um ponto piscando na tela” – enquanto se ouve uma batida ininterrupta, pulsante.

Os procedimentos poéticos de Garcia se consubstanciam nesta obra, desde o seu título: a repetição ecoa em vários sentidos. O procedimento da repetição ressignificada, aqui, é múltipla: o livro “ecoa” o áudio – que “ecoa” um exame de ecografia da filha Rosa. Além disso, ao revelar sua metodologia poética para realizar “Eco”, uma pesquisa na poesia brasileira sobre “coração”, Garcia faz com que seu próprio “Eco”, agora, componha esse arquivo de poemas-coração – ecoando, repetindo: seu procedimento poético, sua poesia.

3. Epílogo

67 ■

O epílogo deste texto, como toda conclusão, recapitula o artigo – e nada é mais preciso para um texto que se propôs a tematizar a poética de Marília Garcia, cujos “epílogos”, em vez de encerrarem suas obras, (re)abrem seus livros ao retomarem, recapitularem poemas anteriores.

A poesia de Marília Garcia foi mapeada aqui em gestos de leitura que reconhecem em sua obra uma espécie de metonímia da produção de jovens poetas contemporâneos brasileiros. Tentei mostrar de que forma o ato criador de Garcia se confunde com sua própria obra: como o mágico que revela o segredo de sua mágica. A revelação descortina, também, uma sinceridade atroz da poeta. A escritora se expõe:

o poema “malaysia airlines voo MH17”
tinha sido escrito a partir de notícias
tiradas do site G1
assim recortei o texto do site/ inseri quebras de verso
excluí informações
trocando algumas coisas de lugar
(GARCIA, 2017, p.82)

O deslocamento é o procedimento poético por excelência da poeta, que desloca no seu fazer poético: informações são colhidas e, depois, quebram-se versos (“/”) a partir de notícias *on-line* – a geografia do poema se faz *assim*. Um

⁸Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/>>. Acesso em: 24 set. 2019.

modo de fazer poético: “recortar e colar selecionar” (GARCIA, 2017, p.82) – Garcia *entrega* seu procedimento poético ao seu leitor. A poeta exclui o que não lhe interessa e cola o que lhe diz respeito – recortar, rearranjar, repetir, deslocando.

O poema (é o que) acontece: “e eu fiquei tentando escrever um poema / com a mão e eu fiquei tentando pensar / no que vai acontecer” (GARCIA, 2017, p.83). O poema é o pensamento de Garcia sobre o que podia acontecer, a tentativa de escrita de um poema que, finalmente, se faz: ele mesmo pensamento e poema. A poeta recorta e cola, reproduz deslocamentos, e se pergunta: “seria possível deslocar o texto / de modo a produzir outro sentido para as coisas?” (GARCIA, 2017, p.86). Garcia produz sentidos deslocando textos – o que desloca seu próprio verso.

O argumento deste artigo é que Marília Garcia opera deslocamentos em um *mise en abyme* incessante: sua repetição ressignificada e deslocada desloca ao redor. Garcia não esconde o jogo, e nisso consiste o jogo: seu dispositivo de deslocamento (GARCIA, 2017, p.89). Seus procedimentos poéticos são vários: jogos de linguagem com citações (marcel duchamp, leonardo da vinci, um poema de saulo moreira), com repetições que acabam por deslocar o próprio leitor.

Garcia termina a última seção do “Epílogo” de “Câmera lenta” em Guarulhos, o maior aeroporto do país. Este artigo buscou ecoar os deslocamentos poéticos da poeta. Este o procedimento poético deste artigo: ecoar bisbilhotando e remexendo e deslocando os enganos geográficos da poética de Marília Garcia.

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. A poesia no momento pós-vanguardista. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.) **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017[1969].

_____. **A ordem do discurso** – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011[1970].

GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007 (Coleção Às de colete; 17).

_____. **Engano geográfico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **Um teste de resistores**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. **Paris não tem centro**. Rio de Janeiro: Megamini, 2015.

_____. **Câmera lenta**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Eco. 2018. Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/>>. Acesso em: 24 set. 2019.

Recebido em 09/10/2019 - Aprovado em 23/12/2019

Como citar :

EL-JAICK, A. P. G. Uma geografia sensível a um centro: as poéticas de Marília Garcia na paisagem da poesia contemporânea brasileira. *OuvirOUver*, 16(1), 56-69. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50960>



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

Mapas, fronteiras e outras criaturas indomáveis em busca de identidade.

NIKOLETA KERINSKA

■ 70

Nikoleta Kerinska é doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências/divergências nos processos de comunicação homem/máquina, que fazem uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

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

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

■ RESUMO

O presente texto elucida algumas questões substanciais da peça sonora de minha autoria “O discreto charme da democracia” (2018-2019). Ele se projeta além do limite do artigo acadêmico, recorrendo à plasticidade do ensaio literário, desejando que a escrita se emancipe da peça artística que é o seu primeiro elã. Sem visar uma dimensão metodológica do processo de criação, essa reflexão levanta algumas referências e laços sentimentais, esboçando uma breve análise dos elementos que motivaram o ato artístico: os mapas e as fronteiras que sintetizam o espaço e guiam as trajetórias. Enquanto o mapa apresenta a topologia do contexto de criação, as fronteiras, efetivadas como gestos gráficos, são vivas para contar suas histórias.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, fronteiras, geopolítica, obra sonora.

■ ABSTRACT

This text elucidates some substantial questions from my own sound art piece, “The Discreet Charm of Democracy” (2018-2019). The text has for ambition to go beyond the limits of the academic article, almost resorting to the plasticity of the literary essay, wishing for the writing to emancipate itself from the artistic work that is its first object. Without focusing on a methodological dimension of the creation process, this reflection raises some references and sentimental bonds, outlining a brief analysis of the elements that motivated the artistic act: maps, that synthesize space, and boundaries that guide the trajectories. While the map presents the topology of the context of creation, the boundaries' effect is to make the graphic gestures come to life to tell their stories.

71 ■

■ KEYWORDS

Contemporary art, borders, geopolitics, sound work.

1. Tentativa de começo

Numa segunda-feira de setembro, fria e luminosa, o programa “Caminhos da Filosofia”, da rádio *France Culture*, dirigido por Adèle Van Reeth, começa com a voz terna de uma mulher, que, aos poucos, se agita: “Ah, você sabe, realmente não gosto da ideia de contar sua juventude, criticar os pais, sujá-los... Sou bastante ignorante, eu sei, mas tenho certeza de uma coisa: uma obra de arte não pode ser um acerto de contas, caso contrário, não é uma obra de arte...”¹

Podemos concordar com essa afirmação – ou mesmo com qualquer outra que tenta definir previamente o que deve ser uma obra de arte? Não é por meio da obra de arte que o artista procura demarcar a sua existência? Esta demarcação não seria, de uma forma ou de outra, *um acerto de contas*? Não se trata especificamente de um acerto de contas com a família – o mais tentador –, nem com a sociedade, ou com as convenções sociais do momento, mas consigo mesmo. Uma obra de arte se forma, inicialmente, dando voz aos fantasmas que habitam o artista, aos desassossegos e às titilações, que são seus impulsos vitais. E o que é, “afinal das contas”, um “acerto de contas”, senão uma tentativa de responder ao que julgamos antiético, injusto, desumano, ou, ainda, fazer valer nossa opinião, reivindicar uma posição? Parece que tudo isso tem muito a ver com a criação artística.

Ofereço essa curta divagação como preâmbulo ao relato a seguir, que é inspirado pela peça sonora “O discreto charme da democracia”, cuja realização ocorreu entre novembro de 2018 e abril de 2019². O presente texto não busca analisar a peça, ou, dar uma dimensão metodológica do processo de criação. Seu objetivo é revelar as inquietações intelectuais, que acompanharam a criação da peça, assim como evocar alguns laços sentimentais e referências artísticas, que precederam e motivaram o trabalho, e, também, e ao mesmo tempo, propor uma reflexão que prescindir a fruição do trabalho artístico.

A peça sonora **O discreto charme da democracia** traz um interesse específico – o uso e a criação de mapas no campo da arte. O mapa é esse *objeto-guia* que, para muitos artistas, revela circunstancialmente ideias e referências, caminhos e relações. Métodos próprios à cartografia e ao ato de mapear podem descrever o contexto de criação e sugerir a trajetória de uma obra. Em seguida, são postos alguns pontos que se interconectam feito fronteiras por linhas desregulares e que, por sua vez, podem sofrer interrupções, ou cair em abismos imprevistos, traçando tanto quanto possível uma teia de questões-chave. Por fim, a sequência sonora que surge dessas reflexões tenta contar como os mapas se *esticam* para efetivar o desenho de suas fronteiras – desenho vivo e mutável, que toma vida para se tornar narrativa.

¹ Montagem sonora de Thomas Beau, com diferentes filmes de F. Truffaut do ciclo “Doinel ilustrando a evolução do personagem”. Disponível em <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophe-avec-francois-truffaut-14-cycle-antoine-doinel-la-naissance-dun-cineaste>. Acesso em: 06/12/2019. No original: “Oh, tu sais, je n’aime pas trop cette idée de raconter sa jeunesse, de critiquer ses parents, de les salir... je suis assez ignorante, je sais, mais je suis certaine d’une chose c’est qu’une œuvre d’art ne peut pas être un règlement de comptes, ou, alors ce n’est pas une œuvre d’art...”

² Esta peça foi exposta pela primeira vez na exposição coletiva Geografias sensíveis: paisagens, territórios e fronteiras, de 03/05 a 30/06/2019, no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte. Audio disponível em: www.youtube.com/watch?v=cFUHWkEQNOA. Acesso em: 04/12/2019

2. Mapas

A questão do espaço é um tema colossal nas artes visuais. Entre sua ocupação e sua representação, as formas, os formatos, os meios plásticos ou as intenções artísticas compõem um conjunto vasto e diversificado para o pesquisador artista. Entre todos os tipos de representação do espaço, sua transfiguração formal em superfícies achatadas e reformuladas em escalas humanas – ou seja, os mapas propriamente ditos – me parece uma das mais curiosas.

Para um geógrafo, um mapa é um instrumento fundamental para estudar e analisar o espaço. O mapa é a representação plana, reduzida e deformada da Terra ou de uma parte dela – digamos, uma representação visual *sintetizada*, que transcreve e relaciona propriedades e elementos geográficos de um local e suas relações com as localidades limítrofes. Roger Brunet define o mapa geográfico como “um modelo em escala” que “utiliza sinais convencionais descritografados na legenda” e que traduz a esfericidade da Terra em um espaço plano por meio de uma projeção específica (Brunet, 1993). O geógrafo sinaliza também que:

“O espaço representado é, portanto, sempre deformado: qualquer mapa é uma anamorfose. Os mapas podem [...] representar fenômenos [...] invisíveis, associações de fenômenos e até estruturas dinâmicas; eles se tornaram um instrumento extremamente poderoso de descoberta geográfica, o que por si só levanta amplos problemas na explicação das distribuições, disparidades e estruturas espaciais que eles revelam [...]” (Brunet, 1993, p.89).

Nesse sentido, o mapa é uma conquista racional do espaço – sua abstração em direção a uma totalidade visual. Contudo, ousarei um outro olhar para pensar o mapa: uma cidade do tamanho de Paris pode ser atravessada em aproximadamente duas horas e meia ao se caminhar do parque La Villette em direção sul até a Cidade Universitária. Para vencer esse espaço, é necessário investir forças físicas e mecanismos psíquicos e perceptivos, ativar a orientação espacial e a memória. Ao longo desse trajeto, provavelmente, diversos eventos interpelariam a atenção do caminhante, subjetivando essa experiência e constituindo significados, transformando o espaço percorrido em um laboratório sensorial. Se, porém, o caminhante tentar visualizar o trajeto no mapa de Paris – (ou, ainda, da França), ele localizará um minúsculo traço ou um ponto preto – uma síntese da representação espacial em escala geográfica.

O mapa é, portanto, a concretização da discrepância absoluta entre experiência e representação, entre corpo e espaço, entre subjetivação e abstração. Um mapa contém tudo, sem nada mostrar – e é talvez essa sensação um tanto axiomática que o faz um objeto incontornável para o imaginário artístico. O mapa enquanto imagem será sempre uma ‘imagem – devedora’, mas também uma ‘imagem – provocação’, que incita a ser destrinchada, extirpada ou metamorfoseada. O mapa diz ao artista: “vá além da superfície!”

Afirmo aqui que um artista inquieto por compreender os desafios de seu tempo e o espaço no qual evolui dificilmente ficará indiferente perante os mapas. Três grandes projetos curatoriais são testemunhas da sedução que, os mapas exercem sobre os artistas e os curadores de arte: a exposição **Mapping** organizada

por Robert Storr em 1994 no MOMA (Museum of Modern Art) em New York, a exposição **GNS**, com a curadoria de Nicolas Bourriaud em 2003 no Palais de Tokyo, e o projeto **A vastidão dos Mapas**, com a curadoria de Aginaldo Farias, realizado nos anos 2017 e 2018 em diversas instituições culturais no Brasil. Cada uma dessas exposições, é, em si um fenômeno cultural distinto que traz um conjunto de ideias original. Não obstante, fixa-se um ponto de convergência entre as três: o interesse artístico pela representação do espaço, pela prática da cartografia e pelo objeto *mapa*.

A exposição **Mapping** apresenta artistas reconhecidos internacionalmente, como Sol LeWitt, Richard Long, Robert Smithson, Adriana Varejão, Waltércio Caldas, Annette Lemieux, e Guy Debord. O título da exposição indica sem ambiguidade a intenção do curador – mapear, ou mais precisamente, expor o ato de mapear, de localizar e precisar posições. Robert Storr parte de seguinte constatação: “Enquanto as pinturas podem alcançar uma estranha semelhança com as coisas do mundo que representam, os mapas do mundo são, por si e naturalmente, suas próprias abstrações. Quanto maior seu escopo e mais específicos seus propósitos, mais óbvio isto se torna³” (1994, p.5).

Para o curador, o mapa é esse instrumento que permite ver *além*. Ele afirma: “O mundo é um todo do qual só podemos perceber as partes. Uma visão de fato abrangente é matemática ou divina⁴” (Storr,1994, p.6). O desejo de ver e a visão do artista se somam, assim, para suplantar essa incompletude, para a qual o corpo humano, considerado em sua escala natural, é a primeira barreira.

Realizada quase dez anos depois, a exposição **GNS** coloca a questão da topografia no centro da criação artística, procurando destrinchar os fatores que motivam a representação do mundo contemporâneo. Os Sistemas Globais de Navegação por Satélite, unidos sob a denominação **GNS**, usam satélites e receptores para determinar a localização de algo, rastreando seu posicionamento em qualquer ponto da superfície terrestre.

Por meio de investigação, exploração, levantamento e análise de dados, os artistas reunidos na exposição **GNS** apresentam obras que produzem formulários, visualizam o tratamento de informações, ou projetam diagramas e criam documentos. Essa exposição mostra não só que a geografia no início do século XXI dispõe de métodos radicalmente diferentes dos conhecidos até então, mas também revela que seus conhecimentos e instrumentos são mais do que nunca um campo (sísmico) para o pensar artístico.

O terceiro projeto curatorial de grande porte cujo tema são os mapas e sua repercussão na arte contemporânea é **A vastidão dos Mapas**⁵. Realizado por Aginaldo Farias, este projeto coloca em relação a coleção de mapas originais do continente latino-americano do século XVI ao sec. XVIII do Banco Santander-Brasil com uma seleção de obras de artistas contemporâneos, evocando desse modo

³ No original: “While paintings may achieve an uncanny resemblance to the things in the world they depict, maps of the world are by their very nature abstractions. The greater their scope and the more particular their purposes, the more obviously the fact asserts itself.”

⁴ No original: “The world is a whole of which we can only perceive the parts. An all encompassing view is mathematical or divine.”

⁵ https://cms.santander.com.br/sites/WPS/documentos/Arq-generico-exposicaomapas-4/18-05-29_184054_a+vastidao+miolo+muna+qrcode_site+integral.pdfalogo integral da exposição disponível em . Acesso em: 04/12/2019.

uma visão ontológica do mapa. Para o curador, “o coração da mostra” são justamente esses mapas antigos, que desenham, de forma desregular, a costa brasileira e indicam a entrada no continente com a anotação: “terras não descobertas” (Faria, 2018, p.20). São elas – as terras desconhecidas, que ainda serão saboreadas e cartografadas – que se abrem como “terras de sonhos, de toda sorte de projeções e fantasias por parte dos que se propunham descobri-las”, diz o curador. Guiado pelo seu olhar, o público explora os tempos distantes dessas geografias. Tempos que conferem a essas geografias a dimensão própria da imaginação, encontrando assim a afirmação de Christian Jacob e Mark Monmonier, segundo a qual o mapa é uma projeção da mente, antes de ser uma imagem da terra (1993).

Não se deve esquecer que cartógrafos e artistas compartilham do mesmo universo material do desenho, e, talvez do mesmo desafio da observação e da imaginação. Os primeiros cartógrafos são uma espécie de anatomistas do espaço, cuja ciência passa pelo mito, pelo relato e pelo testemunho, mas também pela feitura de imagens. Desvendar o espaço para sintetizá-lo num plano, extrair o essencial da paisagem, esquematizar em escala as distâncias invencíveis para o corpo humano: todas essas ações ambicionam, antes de mais nada, o conhecimento.

Ao longo dos séculos, a cartografia como técnica de organizar e visualizar o conhecimento se estende para inúmeros campos, afirmando sua eficiência. Atualmente, existem mapas topográficos, temáticos ou especializados, mapas de reconstituições históricas ou de visualização de processos dinâmicos (Rystedt, 2014). Os mapas oferecem inesgotáveis possibilidades de pensar a realidade, de externalizar relações diversas entre seus elementos (mesmo os mais díspares), de criar narrativas e de visualizar contextos dinâmicos.

Dito isso, proponho pensar o mapa dentro de uma metodologia de criação, ou seja, como um instrumento para o artista. Assim, o mapa seria um instrumento fundamental no processo de criação, que permite esboçar ideias – que, em certos casos, precedem a obra. O mapa também pode ser usado para visualizar relações entre objetivos e intenções, pesquisas e soluções técnicas investigadas ao longo do processo de criação. Nesse sentido, o mapa se apresenta como um recorte que delimita o espaço-tempo da concepção de uma obra. Ele pode ser um documento, um *diário de bordo*, um panorama de conceitos, ou todo tipo de vestígio físico, que possibilita a reconstituição das ações do artista.

A peça sonora **O discreto charme da democracia**, motivo deste artigo, é fruto de um mapa, cuja primeira delimitação é a necessidade de fazer uma retrospectiva do tempo passado fora do meu país de origem – a Bulgária. A história recente da Bulgária, como um dos países do bloco do Leste Europeu, é por si um tema singular para análises geopolíticas. As transformações brutais que atingiram a sociedade com a chamada “redemocratização” do país, com a implementação da lógica de mercado capitalista e a adaptação das leis e das estruturas públicas a esse sistema, completam neste ano três décadas. E, talvez, o único parâmetro que pode ser medido com exatidão e objetividade neste caso é o tempo.

As mudanças socioeconômicas ao logo dessas três décadas configuram hoje um país destruído, esgotado e incapaz de se libertar dos esquemas de

corrupção enraizados no governo dos últimos anos. Empobrecimento da população, economia fraca, agricultura quase inexistente, instituições de ensino precarizadas e um sistema de saúde em colapso – esse é o cenário de um país marcado por uma crise demográfica, que já é considerada uma verdadeira catástrofe: segundo estatística publicada por DataMacro no ano 1988 a população da Bulgária era de 8 976 255 pessoas – número que no ano 2018 foi reduzido para 7 000 039⁶.

Mas esse cenário caótico e desastroso, que nada mais é do que as ruínas de uma civilização, soma-se a lembranças da minha infância. Nessas lembranças, as fábricas funcionam, os campos são trabalhados e a colheita é generosa, cada escola conta com um pediatra e um dentista, e cada bairro, com uma ‘policlínica’, que atende a população gratuitamente. Nessas lembranças, ninguém é muito rico, e ninguém é muito pobre: no mesmo andar moram um trabalhador, um motorista, um cientista e um engenheiro. Todos os mercados têm os mesmos preços, e a variedade de produtos é quase inexistente. Não há moradores de rua, nem crianças mendigando nos semáforos. Nas escolas, romances como **David Copperfield** e **Os miseráveis** são lidos para lembrar o passado, e para reforçar a ideia de que a miséria e a pobreza foram vencidas junto com a Alemanha na Segunda Guerra Mundial.

Este é, *grosso modo*, o mapa da peça **O discreto charme da democracia**, que se desenha entre fatos, estatísticas e memórias. A peça surge do impasse entre a impossibilidade de formular verbalmente a minha indignação e a incapacidade de esquecer o passado recente. Entre elementos desse mapa, entre suas indicações geográficas, – um traço retém a minha atenção: a fronteira. A fronteira é a veia dos mapas, é o que dá organicidade a suas extensões: uma marca gráfica provedora de significados, mas também uma contradição em si, enfim, um fenômeno paradoxal

3. Fronteiras

Fronteira é, sem dúvida, uma das palavras que marcaram o curso do século XX. Demarcar, estabelecer ou proteger, atravessar ou invadir, redesenhar ou apagar, remover, abrir – todos esses verbos definem o destino das fronteiras, ao mesmo tempo que contam suas histórias. A fronteira é essa abstração enigmática, transcrita graficamente sobre o mapa, que nos protege ao mesmo tempo que nos isola, nos une aos que são nossos semelhantes (seja por língua, seja por nacionalidade) e nos separa dos nossos vizinhos, ou, de uma maneira geral, dos outros, os *diferentes* de nós.

Stéphane Bodénès escreve:

“Toda fronteira, inscreve no tempo um espaço geográfico, e o fossiliza. O limite de um estado resulta de circunstâncias históricas, específicas e datadas, de uma relação de forças, de um emaranhamento de causalidades relacionadas a um contexto particular – tudo isso atua

⁶ Disponível em <https://datosmacro.expansion.com/>. Acesso em: 20/10/2019..

em uma complexa sinergia” (Bodénès, 1996, p.33).

Aprendemos, assim, o significado do termo *fronteira*, simultaneamente aos sentidos dos verbetes “país”, “nação”, “língua”, “pátria”. A fronteira é, portanto, um dos pilares definitórios das civilizações contemporâneas. Diríamos então: a fronteira é algo *real e palpável*?

“Não há nada mais artificial na natureza do que uma fronteira política; paradoxalmente, essa fronteira parece aos habitantes de seus países, e, frequentemente, a seus políticos como perfeitamente natural”, afirma Emmanuel Ganon, pesquisador e diretor do projeto **Observatoire Européen de Géopolitique** (2003, p.65). Segundo o autor, a fronteira que circunscreve um território, é fundamentalmente uma construção legal e jurídica. Além da territorialidade que a fronteira delimita, ela estabelece também as respectivas competências de dois sistemas estatais, de ambos os lados do seu traçado (*ibid.*). Nesse sentido, a fronteira é um elemento operacional dentro dos sistemas políticos, implicado diretamente em seu funcionamento, de onde provém a sensação de estabilidade (fortemente ilusória) que ela causa.

Se analisarmos a fronteira, sua definição e manutenção num plano histórico, compreenderemos como seu significado é um valor fundamental para uma comunidade. Para Stéphane Bodénès, “toda história da humanidade se resume, para cada comunidade, em uma busca muitas vezes patética pelo que, subjetivamente, é percebido como sua ‘boa’ fronteira” (1996, p. 34). A memória coletiva que se tece sobre o território habitado é impensável sem a noção de fronteira, sem o seu desenho. Ou seja, cada população adere “mais ou menos a um ou outro mito fundador de inspiração histórica, geográfica, sociológica, ética, religiosa ou outra” (*ibid.*), para alegar a importância da localização de suas fronteiras.

Deste modo, a fronteira pode ser vista como um mecanismo geopolítico, glorificado como um traço sagrado, cujo objetivo é delimitar um espaço interior, para servir ao aparato e à ideologia de um dado Estado. Nesse sentido, a ideia de abolir as fronteiras em busca de mais liberdade, união e igualdade entre os povos emerge naturalmente. Não se deve esquecer que para muitos intelectuais, a passagem do século XX para XXI, marcada pelos rápidos avanços tecnológicos, romperá, de maneira definitiva, as fronteiras interestaduais.

Os ventos das promessas mundialistas começaram soprar com o fim da “cortina de ferro” e a queda do Muro de Berlim. A “cortina de ferro” é um termo que enferrujou no século passado. Churchill o usou em 1945, importando-o do filósofo russo Vassili Rozanov (1918), como bem nos lembra Claude Quérel (2012, p.135-137), para fazer referência à fronteira não declarada entre os países do Leste Europeu aliados à União Soviética e aos países capitalistas da Europa Ocidental.

Pouco antes do fim da segunda Guerra Mundial, na conferência de Yalta⁷, Stalin, Churchill e Roosevelt entram em acordo para apresentar uma frente unida no

⁷ A conferência de Yalta acontece de 4 a 11 de fevereiro de 1945. O objetivo principal desse encontro entre os dirigentes das três potências mundiais os Estados Unidos, a Inglaterra e a União Soviética é a elaboração de uma estratégia comum para acelerar o fim da Segunda Guerra Mundial, mas também definir o destino da Europa após a derrota do Terceiro Reich, e, garantir a estabilidade da nova ordem mundial após a vitória das forças aliadas. A divisão da Europa em ‘zonas de influência’ no período pós-guerra, somados à invenção e os testes da bomba atômica, levam à “Guerra Fria”, cuja dinâmica marca as geopolíticas mundiais até 1989.

planejamento da campanha final contra as tropas alemãs e japonesas, além da limitação do avanço do Exército Vermelho na Europa Central. Neste exato momento é feito o desenho da ‘cortina de ferro’ que se tornou o tracejado político mais significativo e determinante nos anos seguintes. Claude Quétel descreve a “cortina de ferro” de seguinte maneira:

“A ‘cortina de ferro’ entre o bloco Leste e o bloco Oeste conta com 8500 quilômetros de fronteiras fortificadas. Não estamos longe da Grande Muralha da China; desta vez trata-se não de preservar o império de invasões, mas de garantir a permanência das populações nele” (Quétel, 2012, p.142).

A primeira função da “cortina de ferro” durante todo o período de sua existência, é, obviamente, dificultar o trânsito livre de pessoas, mas também o trânsito livre de informações. Sua missão maior é manter um *vacuum* inviolável entre os sistemas capitalista e socialista, para garantir seus respectivos funcionamentos. Hoje, olhando para o tempo passado e resgatando as lembranças dessa época, diria que medos semelhantes alimentavam os dois lados da “cortina de ferro”: do lado leste, os líderes dos partidos temiam o retorno do capital, e a insubordinação popular demandando democracia e liberdade de expressão; enquanto isso, do lado oeste, o crescimento dos partidos de esquerda e o fortalecimento dos sindicatos (que poderiam eventualmente organizar a revolta dos trabalhadores) assombravam as forças econômicas capitalistas. Não obstante, uma vez os medos vencidos, no fim de 1989, a “cortina de ferro” *fundida* e o Muro de Berlim demolido, o triunfo da liberdade projeta-se com esperanças inestimáveis, rumo à mundialização.

A ideia do mundo sem fronteiras é propulsão, também, pela fundação da União Europeia (UE) com o Tratado de Maastricht em 1992, logo após o fim da guerra fria. Os principais objetivos do Tratado são promover o progresso econômico e social equilibrado e sustentável, e, por meio da criação de uma área sem fronteiras internas, alcançar um nível superior de emprego e um fortalecimento socioeconômico no continente Europeu. Sua maior conquista é a criação de uma moeda única – o euro, cujo valor alto e estável enfrentará o dólar americano no mercado internacional. Os cidadãos europeus seriam os primeiros a experimentar um trânsito sem fronteiras e a integração continental de populações cultural e linguisticamente diversas. Para os mais otimistas, o projeto da Comunidade Europeia poderia ser pensado a longo prazo numa escala planetária.

Mas no ano de 2019, após uma série de crises econômicas e migratórias, causadas em partes pelos conflitos no Oriente Médio, que tiveram como resultado a tentativa (até o presente momento malsucedida) da implementação do Brexit, ou, ainda, considerando as dificuldades de efetuar políticas tributárias e econômicas comuns entre os países membro da EU, fica claro, que manter a união dos países europeus é um desafio a ser enfrentado. Concordo, portanto, sem excitação, com a frase do cientista político Ivan Krastev segundo a qual “a União Europeia sempre foi uma ideia em busca de realidade” (2017, p.13).

A globalização, estruturada pelas indústrias, pelas tecnologias de ponta e pelas telecomunicações, descreve um mundo cada vez mais informado, mas também cada vez mais desigual. E, curiosamente, enquanto se espera, que o planeta se torne a aldeia global e interconectada profetizada por Marshall McLuhan, nascem novas formas de distanciamento, de isolamento e de divisão entre as

populações. Vinte e sete mil quilômetros de novas fronteiras foram traçadas desde 1991, especialmente na Europa, e em suas regiões limítrofes com a Ásia; dez mil outros muros, barreiras e cercas sofisticadas estão programadas a serem erguidas nos próximos anos; e, entre os anos 2009 e 2010, o geógrafo Michel Foucher contou 27 conflitos de fronteiras graves entre Estados (Debray, 2010, p.19). Com esses dados, fica claro que os *riscos* traçados pelas fronteiras são mais importantes do que em qualquer época precedente.

Condenando a globalização e seus efeitos econômicos, ecológicos e sociais, Régis Debray nos incita a pensar a fronteira como algo essencialmente humano: “A fronteira é primeiramente uma questão intelectual e moral”, diz o pensador (2010, p.16). Em seu livro **Elogio as fronteiras** (2010), Debray nos convida a aceitar as fronteiras como o mecanismo que garantirá a diversidade cultural dos povos. Sem disfarçar um certo sarcasmo, ele define a ética “sem fronteiras” do mundo globalizado, como uma tendência que atrai grandes “simpatias e subvenções”, e cujos admiradores se gabam estampando em seus cartões de visita “abre-te Sésamo”. Escarnecendo desse entusiasmo, o pensador enfatiza: o projeto “fiscais de alfândega ‘sem fronteiras’ é para amanhã” (2010, p.11 – 12).

Segundo esse ponto de vista, a tentativa de preservar as fronteiras encarnará a luta contra o capitalismo globalizado. A fronteira é a porta que regula o trânsito, que demonstra a hospitalidade, que recebe, mas que também expelle. Onde não há fronteiras, há guerras ou muros, afirma Debray. A fronteira tem também um valor simbólico:

“Os animais delimitam um território como próprio por um traço interveniente, olfativo ou auditivo. Limite móvel e difuso, que vai e vem com as estações do ano, e com o equilíbrio de forças entre espécies e populações. Nós, humanos, precisamos instituir: plantamos signos, erigimos emblemas”, escreve Debray (ibid. p.10-11).

O elogio da fronteira é uma ode contra o imperialismo e “contra as potências econômicas que se sentem em casa em qualquer lugar no mundo”, declara o autor (2010)⁸. Debray introduz a ideia de que a ideologia “sem fronteiras” é a ideologia dos ricos e fortes, enquanto a fronteira é um “limite hospitaleiro que garante a diversidade do mundo” (ibid). Os fracos necessitam sempre de uma fronteira para se proteger e para garantir sua segurança, para não serem devastados pelo tsunami global.

A temporalidade das fronteiras é uma questão que me interessa particularmente. A experiência de ver as fronteiras do Leste Europeu, e especialmente dos Bálcãs, se transformarem de maneira radical, logo após a conclusão do meu segundo grau, ou seja, logo após ter memorizado essas fronteiras que pareciam de uma estabilidade inabalável, foi para mim (e para muitos outros como eu), um choque violento. Mais do que a porosidade ou a envergadura de uma fronteira, sua (não) durabilidade traz uma problemática própria.

Stéphane Bodénès pensa a temporalidade das fronteiras a partir da premissa humana:

⁸ Palestra de Régis Debray, publicada no canal PhilO do youtube, “Eloge des frontières” de 3 de dezembro 2010, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fMZbyOfMNcg>. Acesso em: 19/06/2019. .

“Se a fronteira tivesse idade, a definição dessa última traria um problema: “antiga” ou “recente” não significa um limite de estado, do mesmo modo que, para o homem as escalas de tempo não podem se sobrepor. Uma vida humana permanece um parâmetro inaceitável para designar a antiguidade de uma fronteira, pois a derrisória face do tempo da história se estende por milhares de anos.” (Bodénès, 1996, p.33)

Para desenvolver a ideia segundo a qual a *longevidade* de uma fronteira, em muitos casos, escapa à percepção humana – e, portanto se torna um valor abstrato – Bodénès dá alguns exemplos concretos:

“O caminhar histórico comprova a sucessão diacrônica de “verdades” furtivas, lacunares e subjetivas: as evidências de 3 séculos ou de 30 anos atrás não existem mais. Se alguém tivesse dito para um bourguignon do séc. 13, para um escocês do séc. 15, ou para um tirolês do séc. 19, que eles se tornariam respectivamente cidadãos francês, britânico e italiano, muito provavelmente isto causaria grande espanto!”(ibid.).

Compreendemos que o autor não analisa os momentos de ruptura, quando uma fronteira deixa de ser o que é. Efetivamente, o que lhe interessa é a mutabilidade das fronteiras – característica a partir da qual uma fronteira pode ser pensada como um ser vivo, que evolui em busca de uma identidade ou em seu abandono. Sua temporalidade, mesmo numa escala muito diferente da temporalidade humana, denuncia sua fragilidade e seu caráter provisório, raramente considerados nos discursos políticos. Desse modo, a fronteira se “estica aqui ou ali durante alguns séculos, mas, à luz do termo histórico, é corroída pela senescência” (Bodénès, 1996, p.33). De natureza paradoxal – bem definida, porém mutável, concreta e ao mesmo tempo abstrata, tanto artificial quanto indispensável –, a fronteira, de maneira semelhante ao mapa, intriga pela sua capacidade de síntese.

A peça sonora **O discreto charme da democracia** surge do desejo de resgatar o mapa da minha infância com as suas fronteiras, mesmo que uma parte delas se tenha fundido junto com a “cortina de ferro”, naquele outono de 1989, que prometia a primavera da democracia. A democracia veio a ser um conceito profundamente estudado, com todas as suas peculiaridades e possíveis desdobramentos – um tema de repercussão inesgotável, como um artigo de luxo importado do oeste, ou como um exercício miraculoso, que uma vez apreendido e praticado, traria todas as soluções para as angústias sociais. A democracia continua sendo uma lição teórica, de complexidade considerável. Muitos cidadãos do Leste Europeu afirmariam hoje, três décadas mais tarde, que a democracia não passa de uma miragem, de um *sonho de liberdade*, e que sua conquista é uma utopia que perdeu por completo sua sedução.

Eis uma situação perturbadora, que inspira a criação da peça sonora **O discreto charme da democracia** – a fronteira que ficou gravada como uma tatuagem, ou como uma cicatriz, preservou suas linhas idênticas desde sempre, mas o seu desenho hoje corre em um mapa que não consigo mais reconhecer. Os relevos desse mapa, suas dobras e extensões, falam a minha língua materna, mas as frases que eles emitem não têm mais sentido algum. Com entonações

incompreensíveis, componentes geográficos íntimos balbuciam e narram a paisagem de uma tragédia social, econômica e moral. Resumindo: um sistema capitalista em estado de implementação.

Assim, a fronteira, na minha peça sonora, é um grafismo por excelência. Seu contorno fino em forma de um leão⁹, cujo conteúdo apagou-se nas últimas três décadas, faz lembrar tudo que aí existia e deixou de ser. Toda uma *geografia* desapareceu. Segundo Bodénès, a fronteira se assemelha a “uma sucessão diacrônica de verdades” (1996, p.33). A afirmação encanta pela sua exatidão, mas como levar adiante a “sucessão de verdades” sem questionar as mutações do espaço que as abriga? Como entender que é a fronteira sendo sempre a mesma, passa a transcrever uma realidade radicalmente diferente? Perguntei-me insistentemente como desenhar essa fronteira – e a única forma que achei foi: pelas palavras.

4. Sonoridades

A princípio, a concepção de um trabalho de arte leva as marcas da intenção do artista, que em certas vezes, precede a ação. Na intenção artística, a obra existe em estado embrionário, como um pensamento que procura sua composição lógica e sua verbalização. A intenção do artista se alimenta também, de maneira cega e intuitiva, da necessidade de criar. É esta necessidade que, segundo René Untereiner, fundamenta a obra: “É na necessidade de criar que devemos buscar a verdadeira origem da arte, e não na arqueologia ou no passado, [...]” (1960, p.292). A intenção e a necessidade determinam o meio e as ações artísticas, guiando as experimentações e as escolhas do artista. No caso da peça sonora, inspiração primeira desta reflexão, a linguagem natural foi escolhida como meio de realização da obra.

A peça tem duração de 9 minutos. Nesse tempo, duas falas se entrelaçam – uma voz que cita dados de estatísticas da produtividade econômica da Bulgária dos anos 1989 e 2014, e outra que narra lembranças e sensações. Ou seja: uma que compara números, e outra que cria imagens. A paisagem sonora que acolhe essas falas se transforma e se densifica, acompanhando suas evoluções.

Imagino que essa escolha se deu em função das virtudes expressivas da palavra, mas também pela sua capacidade narrativa e psicanalítica. Sabe-se que a palavra falada é usada para aliviar o sofrimento moral e físico de diversas formas. A medicina, a magia, a religião, ou o xamanismo recorrem à palavra como meio construtivo de suas práticas. Na arte, o uso da linguagem escrita ou falada transfigurou todo um campo de pesquisa com problemática própria¹⁰. Nesse caso específico, optei pelo uso da linguagem por motivos tanto conceituais quanto formais.

O formato da peça sonora permite fazer uma composição entre a minha língua materna, o búlgaro, e o português, minha *língua ativa*. O português é a língua

⁹ O mapa da Bulgária apresenta a silhueta de um leão (ver <https://bulgaria-map.info/maps/Bulgaria-Encarta.png>.)

¹⁰ As relações entre texto e imagem são estudados sob várias perspectivas. Podem ser citados os estudos de W.J.T. Mitchell, Meyer Schapiro, Hubert Damisch, entre outros.

na qual me projeto por longos períodos da minha vida – minhas anotações, aulas, meus diários são escritos em português. Usá-lo simultaneamente com o búlgaro, além do contraste sonoro, me trouxe a possibilidade de criar um jogo de significados que demonstram os limites da linguagem. Passar de um registro linguístico a outro torna palpáveis os limites operacionais de uma língua falada. Entendo também que a palavra não transmita somente uma informação, mas é usada para provocar, questionar, evocar outras palavras e reações. Em suma: a palavra é um problema *ético*.

“A vida é o conjunto de funções que resiste à morte”, escreve Bichat. Parafraçando o grande médico, diria: a narrativa é o conjunto de palavras que resiste ao esquecimento. E este é o segundo motivo para falar de mapas e fronteiras do passado, que desenharam a minha infância, e que exigem agora um texto. A infância, que se distancia lentamente, mas de maneira decisiva, junto com uma época excepcional do ponto de vista político e social, me interpela para contá-la. Sem saudosismo, se possível! Mais uma afirmação de que existiu.

REFERÊNCIAS

BODENES, Stéphane. “Frontière et temporalité”, In: Zwahlen René, Bailly Antoine. Editorial. **Le Globe. Revue genevoise de géographie**, tome 136, 1996; disponível em: https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_1996_num_136_1_1357. Acesso : 23/12/2019.
<https://doi.org/10.3406/globe.1996.1357>

BRUNET, Roger. “Les Mots de la géographie”, in BRUNET, Roger; FERRAS, Robert & THERY, Hervé Thery. (org.) coll. **Les Mots de la Géographie, dictionnaire critique**. Paris: Reclus, La Documentation Française, 1993.

DEBRAY, Régis. **Éloge de frontières**. Paris : Ed. Gallimard, 2010.

FARIAS, Agnaldo. **A vastidão dos Mapas**, catálogo de exposição. São Paulo: Ipsis, 2018.

GONON Emmanuel. “Frontière et territoire: Une symbiose incertaine” In, **Le territoire pensé: Géographie des représentations territoriales**, org. Frédéric Lasserre & Aline Lechaume, Quebec, Presses Universitaires de Quebec, 2003.

JACOB, Christian & MONMONIER Mark. “Ce que disent les cartes” in **Le Monde**. Publicado 06 de agosto de 1993. Disponível em :https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/08/06/ce-que-disent-les-cartes_3941873_1819218.html. Acesso : 23/12/2019.

KRASTEV, Ivan. **Le Destin de l'Europe**. Paris: Premier Parallèle, 2017.

QUETEL, Claude. **Murs: une autre histoire des hommes**. Saint-Armand-Montrond: Ed. Perrin, 2012.
<https://doi.org/10.3917/perri.quete.2012.01>

RYSTEDT, Bengt. “Cartographie”, **CFC**, N°221- Septembre, Suécia, 2014. Disponível em:

<http://www.lecfc.fr/new/articles/221-article-3.pdf>. Acesso em: 15/11/2019.

STORR, Robert. **Mapping**. New York: PublisherThe Museum of Modern Art: Distributedby H.N. Abrams, 1994.

UNTEREINER, René. "Réflexions sur la création artistique". In: **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, n°2, juin 1960, (pp. 285-293).

Disponível em: www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1960_num_1_2_3902. Acesso em: 04/01/2020.

<https://doi.org/10.3406/bude.1960.3902>

Recebido em 10/01/2020 - Aprovado em 20/03/2020

Como citar:

Kerinska, N. T. (2020). Mapas, fronteiras e outras criaturas indomáveis em busca de identidade. *OuvirOUver*, 16(1), 70-83. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-52257>

83 ■



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

Made in transit: Politics and Representation in Adrian Paci, Contemporary Art and the Migration Issue

PEDRO MASSENA

■ 84

Pedro Massena é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, onde fizera uma Pós-Graduação em Ensino de Artes Visuais e onde atualmente frequenta o Doutoramento em Belas Artes. É investigador colaborador no Centro de Investigação em Belas Artes (FBAUL) e nos últimos anos tem-se debruçado sobre arte de compromisso político, a partir de zonas de conflito e respectivos sistemas de representação e visibilidade. É orador e ensaísta e tem participado em diversos congressos nos últimos anos. Lecciona Pintura, Desenho e Escultura.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa– Lisboa Portugal

ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3311-2151>

■ ABSTRACT

Narratives of place and displacement, and their relationship with the identity making process, occupy nowadays a central position towards the definition of contemporary art. The aim of this article is to analyse the current relationship between economical, social and political conflicts and representational systems in the realm of contemporary art. The work of Adrian Paci, his creative thought and process, question among other issues, the realm of transitional belonging as we can see in projects such as *The Column* (2013) or *Centro di Permanenza Temporanea* (2007). These reflections generate a new poetical and sensitive matrix on the debate about conflict in a global era and the edifice of identity. Security has become the sacrament of our time, blessed by the omnipresence of borders that transformed our own skin on a partitioning device, generating latitudes that have become silent, blocking prisons.

■ KEYWORDS

Irrepresentable; transience; invisibility; moving image; fact

■ RESUMO

As narrativas do lugar e deslocamento, e respectivas relações com o processo de construção de identidade, ocupam atualmente uma posição central no eixo que estrutura a arte contemporânea. Este artigo visa analisar a atual relação entre conflitos de ordem econômica, política e social e os sistemas de representação no campo da arte contemporânea. O trabalho de Adrian Paci, o seu pensamento e processo criativo questiona, entre outros assuntos, o campo do sujeito em trânsito e da presença transitória, como podemos constatar em projetos como *The Column* (2013) ou *Centro di Permanenza Temporanea* (2007). Estas reflexões geram uma nova matriz poética e sensível que ilumina o debate sobre o edifício da identidade numa era global de conflito. A segurança tornou-se o sacramento da nossa época, abençoada pela omnipresença de fronteiras, muros e limites, transformando a nossa própria pele num dispositivo de partição, gerando latitudes que se tornaram opacas e silenciosas prisões.

■ PALAVRAS-CHAVE

Irrepresentável; transitoriedade; invisibilidade; imagem em movimento; facto

1. Introduction

On February 2007, the writer and curator Roger Buerger announced three questions that would frame *documenta12* in Kassel: “what is bare life?”, “is modernity our antiquity?” and “education: what is to be done?”¹ Isolating the first question and invoking the Italian philosopher Giorgio Agamben, we will establish an articulation between the ethical, juridical and political dynamics and the production of identity within the mobility and transient conflict areas, from a representational and visibility scope. Following this purpose we will also reflect on the ways these domains are currently addressed by artists and how is the migration issue, as well as the figure of the refugee or asylum seeker, structured in terms of representation.

The term globalization carries in itself an ambiguity, containing a potentially empty meaning. The work of artists such as Walid Raad, Steve McQueen or Francis Alys opens a debate where aesthetics may challenge the conventional structure of representations, specially the unbalanced distribution of the sensible within a neo-liberal global system that builds the present political imagery.²

The last decade has shown us creative strategies that requalify the aesthetic realm in a political sphere. Projects from artists such as Francis Alys or Thomas Hirschhorn are placed and also situate us, the spectators, in a blurred and ambiguous limit, subtly omitted, between fact and fiction. And it is with this polysemic gesture, in this unfocused gaze that we can find a poetical representation of *bare life*, rooted on a sensible and relevant critical analysis.

We will approach the identity making process subject by calling the concept of *bare life* from the Italian philosopher Giorgio Agamben. This is a term that we consider fundamental in order to understand the status of the refugee and, at the same time, the hierarchy structures within their representational and visibility sphere.

During a lecture in 1982 in Vermont, Michel Foucault, established the guidelines about the process in which power may install itself in the body of the individual and his ways of life. These thoughts would lead his analyses through the dynamics of the sovereign power and biopolitics, rooted on a double political link: objective processes of totalitarianism and subjective individuation techniques. The political techniques concern the natural life of the individuals through an engagement of these with the biopolitics. This relation appears through direct mechanisms such as the right to vote, the representative democracy or surveillance systems in favour of the common security. Those techniques are articulated to the technologies of the *self*, which are grounded on a subjectivation process that generates on the individual a link to his identity and conscious and, at the same time, to an external controlling power.

In order to explore the mentioned subjects we will appeal to the Albanian artist Adrian Paci, and analyse one of his projects, a single-channel video produced in 2012 entitled *Centro di Permanenza Temporanea*. This work is placed, in terms of aesthetic speech and according to our vision, between the dimensions of fact and fiction that Jacques Rancière explores, pointing that fiction means to forge not to

¹Buerger, Roger 2005. “documenta12: Leitmotifs”. Accessed November 18 <https://www.documenta12.de/en/leitmotive.html>.

²Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum International.

feign. “Originally, *fingere* doesn’t mean ‘to feign’ but ‘to forge’. Fiction means using the means of art to construct a ‘system’ of represented actions, assembled forms, and internally coherent signs.”³ On this subject T.J. Demos adds that:

Fiction doesn’t obscure reality; rather, as a hybrid formation of documents and imaginary scenarios, it elicits its deepest truths (...) fiction does not immobilize politics; rather it is politics’ condition of possibility. (Demos 2013, 197)⁴

According to Jacques Rancière the artistic speech has in itself the potential of reorganizing the visibility domain. This restructuring power, in contrast with governmental policies and mass media communicational hierarchy channels, may turn the representational realm more equitable.

2. Centro di Permanenza Temporanea

The camp, and its contemporary *metamorphoses* such as waiting areas at airports, constitutes the fourth, inseparable element that has now added itself to – and so broken – the old trinity composed of the State, the nation (birth), and land.⁵

87 ■

This project by the Albanian artist, once also a political refugee Adrian Paci, is a single-channel video projection produced in 2007. The action occurs in an airport runway and begins with a static shot where we can see a mobile stairway from a lateral point of view. This structure gives access to a plane that seems to have been deliberately cut off from a composition where the viewer can observe the large airport runway and listen to distant jet sounds coming from other planes. On a second high angle shot and now in a front perspective taken from the top of the stairway, a key-element on the construction of the video and conceptual thought of the artist, one may observe the methodical and orderly, yet reluctant, arrival of a group of people. In a first moment and from the title of the artwork they could be thought as prisoners and, in fact, some illegal immigrants were casted in this piece. On a close-up shot one can now notice the slow, silent and sullen walking of this group of people, apparently devoid of any travel item and wrapped in a dialogical emptiness, with no communication between them.

The subject related atmosphere now changes and a moving shot becomes personal, capturing the facial expressions and also calling the observer for a now more intimate analysis of the moment. We can now realize that there are various origins among this group and, if one can recognize it as the International Airport of San Jose, the direct question of migration at the USA/Mexico border appears. The viewer is now driven into the question of origin and identity of the individuals, which seem, for a regular first-world viewer, to come from South America, Africa and Asia. Their expressions are closed, they suspect about the observer, who portrays them, and one can now sense a feeling of anxiety and discomfort, from a threatening and

³Rancière, Jacques. 2006. *FilmFables*. Translated by Emiliano Battista. Oxford: Berg.

⁴Demos, T. J. 2013. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Duke University Press: Durham & London. <https://doi.org/10.1215/9780822395751>

⁵Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press.

inexpressive passivity. There is also a feeling of loss between the intersected gazes, in a quest for an arrested identity. The moving shot that was wandering between the faces initiates a slow removal movement that for the first time informs the viewer that the stairway is not connected to any plane, it is a path without an exit, an inoperative and isolated arrival point, a cell in an island. The angle of the shot opens and moves away from the group, now observed on their immobility and impossible transit. This arrested movement is here in contrast with harsh jet sounds listened at the airport runway along with the busy procedures of the arriving and departing planes, icons of mobility and globalization. Still in the same shot one can sense a personal dimension due to its front and direct perspective between the group and the viewer, which originates a direct encounter, as the first is in a position of analysis and scrutiny, in a globalized present *panopticism*.⁶

The shot travels away from the group showing the stairway, seen from a lateral point of view, at the centre of the frame. This is a carefully designed geometric composition where the early career as a painter and background of the artist can be perceived. The sound is now more intense, setting the contrast between the group, still and for an undefined period of time at a stairway which is crossed at the background by the unaware functioning of an international airport. The video ends with a transition between four different points of view of the group at the structure, in which the last is a slow removal on the opposite direction of them, left in a tense and imposed immobility at a *non-place*⁷, metaphor of a legal limbo perpetuated by the temporary detention centres for refugees and asylum seekers.

Besides being the title of this project *Centro di Permanenza Temporaneo* is also the Italian official name for the governmental areas that receive asylum seekers, refugees and undocumented migrants. This project also aims to critically deconstruct how the media and the current political discourse characterize these individuals, frequently portrayed as invaders or criminals, despite their background. There is in the particular dimension of immobility of the workers a strong layer of transgression, stressed by the delayed revelation of the non-boarding and imposed by a context of unstoppable sophistication and *rematerialization* of the southern borders, a phenomena of reinforcing and re-building of the nation-state limits.

The artist shows in this project an interest about circumstances and spaces in between, where one can also sense that something or someone is losing its identity or part of it, entering at the same time a new physical or social dimension that does not guarantee, and it often drains it, the existence of a new identity. *Centro di Permanenza Temporanea* is about migration but not only, it is also about this space in between, in a moment of transition at a threshold that implies a choice, and the state of being that is generated or frozen within these dynamics. A transitional and existential moment, from a state, which the individual is necessarily obliged to lose for another that he will probably not reach.

4. Bare Life, State of Exception and the Homo Sacer

We will try to illuminate the question around the production of identity within

⁶Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Random House.

⁷Augé, Marc. 1992. *Non-Places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

the political and ethical mechanism among three issues: the refugee camp, forced displacement and transmigration groups; calling the state of exception theoretical approach by Giorgio Agamben, his figure of the *homo sacer* and the definition of *bare life*. The identity question will also be explored towards the ethical, political and biological dimensions of representation and hierarchies of visibility in the contemporary art realm. The work of Adrian Paci will constitute a trigger and a symmetric figure between a source of information and its possibility of thought, and a limit around the (in)consistency within the representation of the refugee figure. According to the art historian Milena Tomic any work engaged with the question of *bare life* has to include and predict the challenge of its ubiquity⁸, in the sense that Agamben sees the concentration camp as both an anomaly of the past and the hidden matrix of the present.⁹

The present geo-political situation in which multitudes, and specifically lives lived on the margin of political representation, are reduced to what the Italian philosopher Giorgio Agamben called *bare life*, is one of the axes of the present paper. The mentioned representation is not merely political, Agamben is also interested on the juridical, social and biological dimensions of these groups and their ways of living, analysing the dynamics that define their condition and the places they live or are forced to. This ontological status evokes a warning from the Italian philosopher: is this a condition that characterizes an erratic drift occurring during our modern times or a possible and near future for every one of us, potentially *homenissaceris*?

The globalization represents, according to Agamben, an emergent paradigm of a recently empowered and globally expanded sovereignty, which has originated transmigration zones and *statelessness*. Agamben sustains:

And that the inclusion of *bare life* in the political realm constitutes the original – if concealed – nucleus of sovereign power. It can even be said that the production of a biopolitical body is the original activity of sovereign power.¹⁰

Bare life or *naked life* is an individual status to which was extracted political identity and exposed to a non-mediated application of power by the State. According to Agamben we are living, in our modern era, a universalization of the exception based on politics of equality, which turns the refugee into a paradigmatic reality, the suspension of the rule among the citizen creating an uniformization based on exclusion, and structuring the state of exception, a juridical term developed by the conservative German jurist Carl Schmitt: “The sovereign stands outside the juridical order and, nevertheless, belongs to it, since it is up to him to decide if the constitution is to be suspended *in toto*”¹¹. It is through the state of exception that

⁸Tomic, Milena. 2009 “Reframing the Invisible: On the Uses of ‘Bare Life’ in Art”. Canadian Journal of Cultural Studies: TOPIA. <https://doi.org/10.3138/topia.22.159>

⁹Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press.

¹⁰Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press.

¹¹Schmitt, Carl. *Politische Theologie*. As cited in Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press.

appears the divisive possibility to suspend the norm. This suspension creates the edifice of exception, as it is through its dynamic and structured form that a relation is kept with the rule, which includes the exception because it does not belong to it. The juridical terms that define the refugee camp, according to Schmitt, are the state of siege or of emergency and the martial law, conditions that go back to the referred suspension, validating it. The rule, in the sovereign exception, appears as pure potency, built on a suspension of the current reference.

In the realm of political representation Agamben illuminates the question of the exception bringing the French philosopher Alan Badiou, who developed a distinction theory, turning it in into a political language. Badiou corresponds membership to presentation, whereas the inclusion is connected to representation (re-presentation). This means that a term *belongs* to a situation if it is presented and accounted as part of a unity of that given situation (in political terms, these are individuals as long as they belong to a society). On the other hand, one can say that a term is *included* in a given situation if it is represented within the metastructure, which is the State. In this second approach the structure of the situation counts as a unity and Agamben points, as an example, to the condition of the individuals depending on a recoding system by the State into electors. Badiou designates as *normal* a term that is, simultaneously, presented and represented which means that he is both a member and is included. As *excrecent* a term that is represented but not presented, which is then included in a situation without belonging to it. And finally the French philosopher defines the term *singular* as something that is presented but not represented, which therefore belongs without being included. Following a fourth figure Badiou includes on his methodological structure, we can situate the sovereign exception as a dimension on which the singularity is represented as such, therefore as unrepresentable. What cannot be included in any case, is included in the form of exception.¹²

In order to understand the state of exception, Agamben brings out the figure of the *homo sacer*, who is built on a real basis of a non-transcendental sacred, a historical figure of the Roman law, who was once a citizen and is diminished to the status of *bare life*. This transition, which dispossesses the individual of basic rights towards the law and the State, is made possible by a sovereign regulation. The *homo sacer* can be killed without any consequence for the act of his murder, without even being considered a homicide, and by anyone. The individual becomes, through this process, a mere biological entity without the possibility of transcendence. The status of the *homo sacer* resides on the violence to which he finds himself exposed and caught. This violence, which constitutes one of the central axes of this paper, is based on a double exclusion, withholding itself from both political and divine law, and into which the *homo sacer* is brought to, being arrested into this layered and opaque dimension. Agamben's adoption of the term *sacer* is not precisely connected with religious realm as it is with the separation, *sacer* holds to being set apart. The philosopher develops an interpretation of the *sacred* as an autonomous figure in order to understand if the latter can contribute for an answer about the original structure of the *politica*. This politics, which is referred to the Roman law,

¹²Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press

occupies a place that “precedes distinction, between the sacred and the profane, between the religious and the juridical.”¹³ It is amidst this place prior to distinction that one can locate the refugee camp within its dynamical mechanism, as well as the displaced individuals and transmigration groups. On the sacred life, Agamben structures the *sacratio*, unifying two subjects: the unpunishability of killing and the exclusion of sacrificed¹⁴, which as an object of reflection for us, constitutes an important political and ethical question and thought, around the type of identity possibly built on this proposition.

5. Identity making processes

We will explore this subject with a lens on the human rights historical and political structure and its consequences and fragilities in a modern globalized era. We believe that for a rigorous and wide comprehension on the identity making process on our subject it will be necessary to look over the original conception of the human rights, on a political and historical scope, since it is intimately connected with the definition of citizen and defines the political ground for the transmigration phenomenon during the last centuries.

On the 1789 Declaration of the Rights of Man and the Citizen adopted in France, an important source of the Universal Declaration of the Human Rights, both terms – man and citizen - appeared isolated, which on Agamben’s and other scholars view can help connecting the concepts previously studied – *homo sacer* and *bare life* – with the identity making process subject. This connection points to a direct link between man and birth and citizen and nationality.

In order to introduce and address the identity making processes question, we will have to elaborate on the definitions around the terms *citizen* and *man*, expressed on the declaration of the human rights of 1789 with the title *Déclaration des droits de l’Homme et du Citoyen*:

Art. 2: Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l’homme(...) art. 3: le principe de toute souveraineté reside essentiellement dans la nation¹⁵

One can say that according to these two articles the juridical validity here expressed occurs insofar as an individual is born in a specific place, which stands for his natural life. Therefore the legal source of a human right is strictly connected to the birth location, excluding foreigners, displaced individuals or refugees, yet still referring on a macro-sphere to the human rights. It is also necessary to point the connection between sovereignty and nation expressed on the second article mentioned above.

The term nation has in its etymological source the Latin prefix *nascere* (to be

¹³Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press

¹⁴Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press

¹⁵Déclaration des Droits de l’Homme et Du Citoyen. 1789. Paris. Accessed November 18, 2018. <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>

born), and one can advance with the hypothesis that the Declaration of the Rights of the Man and the Citizen, which has as an original feature the birth location, empowered, according to this linguistic structure, the appearance and autonomy of the sovereignty. Following this hypothetical thought this would have possibly sustained the juridical realm of the state-nations with radical political and ethical consequences during the last centuries. Going back to Agamben, the philosopher also looks through the linguistic ambivalence expressed in the mentioned declaration:

It is not explicit here if both terms express two autonomous realities or an unitary system, in which the first is included on the second and, in this case, what kind of relationships exist between them.¹⁶

We have therefore a vulnerable ambiguity around the conceptualization of the terms, insofar as it is not clear, within this title, when does an individual occupies the place of a citizen or a man. The undefined meaning, ethical and political sphere of the refugee would origin a crisis during the XX century that has thickened into an insecure and opaque field towards an era of globalized security that remains detached from a rigorous and inclusive vision and conceptualization of the refugee status.

Once related, before the Declaration of the Rights of the Man, with the royal authority and law system, citizenship is now addressed to the nationality realm and it is from this citizen sphere that a new status of life, the *birth life*, is nominated. This status is in itself the new origin and foundation of sovereignty and will serve as a method of identification of *les membres du souverain* (members of the sovereign).¹⁷

On the first chapter, entitled *General Provisions* of the Statute of the Office of the United High Commissioner for Refugees written in 1951, and still in force, it is explicit the target of this entity work: "The work of the High Commissioner shall be of an entirely non-political character; it shall be humanitarian and social and shall relate, as a rule, to groups and categories of refugees."¹⁸ It is important to underline the relationship between the political absent in this document and the residual fissure among the figures of the citizen and man explored above and corresponding rights or their absence, as well as its present consequences.

6. Unspoken Invisible Hierarchies

As we have seen the refugee, the asylum seeker, the displaced, and the zones they occupy or are forced to go, show a sphere of indistinction in legal, juridical and ethical representation and now we will approach the way artists are thinking and engaging with this phenomenon. First we have to establish a limit between the legal, juridical and ethical representation and the visual or imagistic

¹⁶Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press

¹⁷Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press

¹⁸United Nations High Commissioner for Refugees. 1951. "Statute of the United Nations High Commissioner for Refugees". Chapter 1 General Provisions. Accessed on November 18, 2018. <https://www.unhcr.org/3b66c39e1.pdf>

one. Nonetheless they are intertwined we will, on this final moment of the essay, focus on the visual sphere, advancing however that the imagistic production on this realm may affect, positively and negatively the lack of legal, juridical and ethical representation described above. This influence brings the subject of visibility to the discussion, as both media and artistic imagery production may build a possibility of turning the sphere of indistinction to the visible realm. This domain is, however, a very sensible one, as we are witnessing examples, both from media and contemporary art, that transform the sphere into a visible spectacle, of apparent involvement, or even a denser and more opaque invisibility, already sustained by the ethical and juridical complexification contained on the dimension of *bare life*, and its possible representation.

Within the sphere of contemporary art we have various ways of proceeding and acting towards the subject here approached. Artists are working with facts, simulated fictions, or a speech that is situated in a middle point in between, as we've seen with Adrian Paci's, *Centro di Permanenza Temporanea*, where the artist casts real refugees and also non-professional actors. The Albanian artist developed another project entitled *The Column*, where a team of real Chinese workers is hired to sculpt a column from a marble block, which is first extracted in China. This video-format work shows us the journey, since the extraction, of a marble block towards Italy and the transformation onto a Romanesque column that will never be erected. On a working boat we are able to follow the group of Chinese workers sculpting the column on a long boat trip crossing seas.

93 ■

Beautification of tragedy results in pictures that ultimately reinforce our passivity towards the experience they reveal. To aestheticize tragedy is the fastest way to anaesthetize the feelings of those who are witnessing it. Beauty is a call to admiration, not to action.¹⁹

On this article Ingrid Sischy is pointing her critique towards photography and a tendency to portray and present tragedy in a way that, instead of generating action or reflection, is increasingly calling for a neutralized admiration. One could say that projects such as Paci's *Centro di Permanenza Temporanea* would also contribute to this anesthetization of the sensible, for the reasons that he is casting immigrants, which in a way could contribute to crystalize their political status, or even by reproducing scenarios and dynamics lived by the portrayed individuals. By hiring non-professional actors one could say that there is a distant or indifferent approach by the artist, and that the work would even subvert the ethical conditions of the real, on a spectacle of the invisible. This representational approach would reduce the subject to a symbolic gesture, creating a mimetic depiction that, from our point of view, would constitute a reductionist and redundant thought, within a sphere of the simulation. This is a dimension in which we do not include Adrian Paci's project but covers a wide range of recent artistic experiences. *Simulationist* projects tend to be devoid of a requalification of the relations of power that we have been exploring, portraying a reality or group of participants in a scale of direct affinities, emptied of rigorous or pertinent reflections on the individual, its condition or the physical and

¹⁹Sischy, Ingrid. 1991 'Photography: Good Intentions', *The New Yorker*: September 9.

political place he occupies, creating an excessive aesthetization. We suggest another way of analysing the situation, which is a continuous thought that comes from the link between fact, fiction and memory.

As we have seen fiction means to forge not to feign, according to Rancière's vision, and it is within the forging and manufacturing dimension that we locate Paci's work, when it concerns to the production of meaning and identity. "Memory is the work [oeuvre] of fiction", continues Rancière and we have to remember another project by Adrian Paci where he records his daughter when she was 4 years old. During the video, entitled *Albanian Stories*, we can listen and watch Jolanda Paci describing and portraying, in a fictional way, the family experience of the final period lived in Albania, before their exile in Italy, escaping the political conflict that was ravaging their own country. Considering visibility as a scheme that defines what can be seen one can say that the visual speech has the potentiality to distort reality and create invisibilities, as well as the opposite. It is within the mediation between individuals, laws and the states that we can reorganize the visibility domain, turning the representational realm more equitable, by working with facts and forging our reality.

■ 94

7. Conclusion

As we have been mentioning, and at this moment within a final reflection purpose, the production of identity related to the migration phenomena is based on a double political bond that transports a remarkable ambiguity. It is, first of all, from a terminological and political fissure that this secular drift is initiated, as we have seen regarding the Declaration of the Rights of Man and the Citizen. These inaugurate a terrain conducive to the legal vacuum and juridical norm of exception in which refugees live, as well as to the structuring of the respective state of *bare life*.

An attempt has been made in the course of this essay to ascertain the degree of involvement of contemporaneous artists with this phenomenon and, at this moment, a hypothesis still unequalized should be launched: the ethical fissure on the status of *bare life* and potential influence on the artistic gesture itself. If the figure of the refugee and his *nomos* and place, include a zone of indistinction and with it carry an irrepresentability, by the political questions that we have advanced, what is the degree of their influence in the process and artistic reflection?

From the point of view of institutions and contemporary exhibition hierarchies, there is a direct influence, at a level that is sometimes subversive and that makes the phenomenon invisible, and other times there is a pluralistic and integrative approach, which is also worthy of our attention here. Even so, the dimension we are interested in refer to is the artistic gesture and desire, the author's *devenir*²⁰ and whether it is socially conditioned by the political and ethical dominance that undermines the phenomenon and which we have previously addressed. We will use the french form *devenir*, with the approach proposed by Gilles Deleuze, as a "*process of desire*", a potentiality of change that addresses a different future already contained in an immanent past gesture or thought.

And it is in this sense that we move forward with a new double ground,

²⁰Deleuze, Gilles. 1980. *Milles Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.

where we can see proposals and approaches that we call here as *simulators* or *factographers*. The second dimension does not exclude the fictional approach and is where, as an example, we would include Adrian Paci's *Centro di Permaneza Temporaneo*. Even if it contains the etymon *fact*, this is a dimension that is governed by the redefinition of the dynamics and constraints between reality and prevailing structures, such as the law or the State. It is an approach where we include a possible forge and manufacturing between the political relations that *(un)shelter* us, proposed by Rancière, and hierarchies of representation and visibility.

The choice of the etymon is explained by the inclusion, in the artistic gesture, of documents, supports and factual circumstances, in whose reality we find the proximity of the conflicts that surround us. Although the theme chosen for this essay is a fertile ground on social and scientific proposals and studies, from our experience results a question whose approach deserves continuity and requires reflection at an academic level. It is the question of the artistic *devenir*, of the intimate root of the *thought-gesture* dimension and structures that influence it. Is this quasi-ancestral sphere of political influence contained in the inaugural artistic gesture?

We point, in advance, to a terrain related to a psychological layer, both at a macro-social and individual level, which directly influences the production and the authorial need. It is also a point that relates to the historicity and production of collective memory, which at political levels become fundamental in the identity making processes. About the *simulationist* practices, it should be noted that they may be based on erratic divergences insufficiently absorbed or practiced, from a social and aesthetical analysis point of view of the author's experience, possibly contaminated by the timeless historical-political constraints.

7. References

Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press.

Augé, Marc. 1992. *Non-Places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

Buergel, Roger 2005. "documenta12: Leitmotifs". Accessed November 18
<https://www.documenta12.de/en/leitmotive.html> .

Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen. 1789. Paris. Accessed November 18, 2018.
<https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>

Deleuze, Gilles. 1980. *Milles Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Demos, T. J. 2013. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Duke University Press: Durham & London. <https://doi.org/10.1215/9780822395751>

Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Random House.

Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum Internacional.

Rancière, Jacques. 2006. *Film Fables*. Translated by Emiliano Battista. Oxford: Berg.

Sischy, Ingrid. 1991 'Photography: Good Intentions', *The New Yorker*: September 9.

Schmitt, Carl. *Politische Theologie*. in Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press.

Tomic, Milena. 2009 "Reframing the Invisible: On the Uses of 'Bare Life' in Art". *Canadian Journal of Cultural Studies: TOPIA*.

<https://doi.org/10.3138/topia.22.159>

United Nations High Commissioner for Refugees. 1951. "Statute of the United Nations High Commissioner for Refugees". Chapter 1 General Provisions. Accessed on November 18, 2018. <https://www.unhcr.org/3b66c39e1.pdf>

■ 96

Recebido em 10/10/2019 - Aprovado em 13/01/2020

How to Cite :

Massena, P. (2020). Made in transit: Politics and Representation in Adrian Paci, *Contemporary Art and the Migration Issue*. *OuvirOUver*, 16(1), 84-96. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50995>



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

Olhar e não ser vista: considerações sob/sobre o invisível

CAROLINA FERREIRA DE SÁ MORAES

■ 98

Carolina Ferreira de Sá Moraes é jornalista e pesquisadora, atualmente faz mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de Processos Artísticos Contemporâneos. Sua pesquisa se desenvolve a partir de um trabalho artístico intitulado 'eu não sou vista', uma frase/proposição/intervenção, em que são utilizados procedimentos ficcionais que descrevem e sinalizam estados de in-visibilidades e apagamentos - discursivos e afetivos.

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

<https://orcid.org/0000-0003-0185-6559>

■ RESUMO

A partir de uma proposição - não ver a própria imagem -, este artigo é um escrito sobre uma experiência de *autoinvisibilidade* e seus desdobramentos. Além de relatar sobre este período de desvio de olhares (de espelhos / imagens) e uma possível relação dessa ação com o modo de escrever, traz reflexões e intersecções com textos e trabalhos artísticos de autores que tratam sobre questões como a invisibilidade e a fronteira.

■ PALAVRAS-CHAVE

Espelho, in-visibilidade, fronteira, escrita.

■ ABSTRACT

From a proposition - not see the image itself -, this article is a writing about an experience of *self-ineness* and its unfolding. In addition to reporting about this look away period (of mirrors / images) and a possible relation of this action to the way of writing, it brings reflections and intersections with texts and artistic works by authors dealing with issues such as invisibility and frontier.

99 ■

■ KEYWORDS

Mirror, in-visibility, frontier, writing.

Uma escrita em viés

Sob o efeito de uma *autoinvisibilidade*, uma restrição a ser seguida ao modo literário dos oulipianos¹, em que aqui a instrução é não ver a própria imagem e também derivar sobre os desdobramentos dessa proposição, surge uma trama - uma trama-escrita ativada e tangenciada pela ação de não ver minha imagem durante um ano.

Às vezes, uma ideia ou pensamento surge de lugares esquecidos. No caso desse trabalho (da *autoinvisibilidade*), em algum momento, saltou uma lembrança que disparou o movimento de não ver minha própria imagem. Uma lembrança que na verdade foi um alargamento (e alagamento) do trabalho *eu não sou vista*. *eu não sou vista* é uma frase/proposição/intervenção de onde parte minha pesquisa em processos artísticos contemporâneos, em que utilizo procedimentos ficcionais que descrevem e sinalizam estados de apagamento e in-visibilidade. Para tanto, tenho construído e estudado práticas artísticas e discursivas que conversam, apontam, afirmam e também rompem com especulações sobre in-visibilidades, políticas e afetivas, trazendo suas problematizações e ao mesmo tempo suas possibilidades de existência. Tenho buscado com esta pesquisa experimentar e, ao mesmo tempo, refletir sobre o paradoxo: a ausência (o vazio, a invisibilidade, o não-ser) enquanto participação no mundo; o apagamento pela presença enquanto vista (objeto, paisagem passiva).

A ação foi ativada no dia 1º de janeiro e acontece durante todo o ano de 2019 - refletindo sobre a questão da temporalidade da ação, descobri o artista taiwanês Tehching Hsieh, que faz performances que duram um ano² -, desde então tenho (a)notado que estar sob o efeito de uma *autoinvisibilidade* tem me levado a reflexões sobre e para a escrita (desviar o olhar do espelho, o que acarreta muitas das vezes evitar olhares frontais). Não olhar de frente para o espelho me faz pensar em escrever de viés, de esguelha. Uma escrita, um pensamento de soslaio. Que aliás, é como me vejo, ultimamente, quando me esbarro sem intenção em espelhos. De soslaio.³ Os espelhos têm sido rápidos e imprevistos. Numa primeira vez, desatenta, esbarrei com minha imagem. Ainda que tenha sido muito rapidamente, houve tempo de perceber um fio. Desde que parei de me olhar no espelho, vejo imagens fantasmas. Sem me olhar no espelho e sem me ver em fotografias, continuo vendo imagens. São imagens que esvanecem, que aparecem e desaparecem. Ao estar na frente do espelho e não me olhar (e não me ver) percebo que existe uma imagem, um corpo por perto. Seria a in-visibilidade dos invisíveis? Que são olhados mas não são vistos? Ouvi que o espelho é um vazio. Então, o ato de não me olhar no espelho me distancia do vazio?

Com espelho sem espelho

¹OuLiPo é um grupo que surgiu na França dos anos 60, formado por escritores que estabeleciam regras restritivas para suas produções literárias.

²Os trabalhos estão disponíveis no site do artista: <https://www.tehchinghsieh.com/>

³Estou chamando de escrita de soslaio, um texto que estou desenvolvendo para a minha pesquisa de mestrado. Um texto-ensaio sem capítulos, sem parágrafos, em que navego entre autores e proposições artísticas, indo e vindo, físgando e misturando uma coisa aqui, outra ali.

Diz-se que o visível é um metal in(e)stável - tradução livre do título do livro de Eva Lootz, "*lo visible es un metal inestable*" -, e que dois terços dos elementos existentes são metais. Em temperatura ambiente eles são duros, sólidos, com exceção apenas do mercúrio, que é líquido - que, além de líquido, é altamente tóxico, um dos motivos pelos quais, no século XIX, parou de ser utilizado na fabricação de espelhos. Para não intoxicar os artesãos, foi, então, substituído pela prata, um outro material metálico brilhante. No fim, agora mesmo, outros artesãos, os da beira de rios já não mais espelhados, aparecem invisíveis e adoecem em vazamentos programados. Ângulos cegos povoam a circunferência terrestre.

Entremeios, em estado *in-visível*, sem espelho - substituindo o objeto por pessoas⁴ - e sem imagem, anoto impressões, achados e experiências: há espelhos por tudo, é preciso escapular; vidros também refletem, é preciso fazer cálculos para não ser vista; numa busca curiosa pela internet, encontro uma mulher norteamericana que ficou um ano sem se olhar no espelho, entre suas regras, "vitrines e qualquer superfície reflexiva precisam de atenção especial; olhar para a própria sombra é permitido".

Em conversas sobre o espelho, ouço: *o que é opaco, reflete. O que é transparente, vaza. O espelho tem um segredo causado por sua opacidade. Meu afastamento do objeto espelho não significa um afastamento ou falta de interesse por seus segredos. Pelo contrário, e contraditoriamente, tem me aproximado dele. Me interessa saber o que pensam e dizem sobre o espelho (origens, significações, conceitos, histórias, contos, parábolas, projetos, etc) e também o que é olhar-se ou não no espelho. E quero descobrir que segredos são esses. Essa mesma pessoa que refletiu sobre transparência e opacidade fez uma leitura de trechos do livro "El otro por sí mismo", de Jean Baudrillard:*

Tudo continua a existir e desaparecer simultaneamente. A descrição de tal universo projetivo, imaginário e simbólico sempre foi a do objeto como um espelho do sujeito. A oposição do sujeito e do objeto sempre foi significativa, como era o imaginário profundo do espelho e da cena [...] Hoje, nem cena nem espelho, mas tela e rede. Nem transcendência nem profundidade, mas superfície imanente [...] todo o universo que nos cerca e até nosso próprio corpo se transforma em tela de controle. (BAUDRILLARD, 1988, p. 9-10) (tradução nossa)⁵

Ouvir essas considerações me fazem perguntar: não olhar / ver meu corpo refletido no espelho me faz escapar de um controle? Será que a opacidade do espelho esconde o in-visível? O que se busca encontrar tanto no espelho quanto nas excessivas fotografias? O que se busca encontrar na própria imagem? É uma

⁴Para me ver, sigo a instrução dada por Yoko Ono, em Grapefruit, na PEÇA DE ESPELHO: "Em vez de arranjar um espelho, arranje uma pessoa. Olhe para ela. Use diferentes pessoas. Velha, jovem, gorda, pequena, etc. Primavera de 1964"

⁵Tradução da versão em espanhol: "Todo ello sigue existiendo, y simultáneamente desaparece. La descripción de tal universo proyectivo, imaginario e simbolico, siempre fue la del objeto como espejo del sujeto. La oposición del sujeto y el objeto siempre fue significativa, al igual que el imaginario profundo del espejo y de la escena. [...] "Hoy, ni escena ni espejo, sino pantalla y red. Ni transcendencia ni profundidad, sino superficie imanente [...] todo el universo que nos rodea e incluso nuestro propio cuerpo se convierten en pantalla de control." (BAUDRILLARD, 1988, p. 9-10)

busca em vão? Se não me vejo, começo a des-aparecer? Tenho a impressão que desviar dos espelhos, aumenta a possibilidade de *produzir-se como espelho*.

Num vai e vem de leituras, assuntos e textos entrecruzam-se. Depois de ler Baudrillard, cheguei na "Sociedade da transparência", em que o autor Byung-Chul Han traz apontamentos de Baudrillard. Transcrevo e comento aqui partes que me chamaram a atenção. Logo no começo, o autor fala de um "contato imediato entre imagem e olho" (HAN, 2017, p. 10), o que torna a imagem sem graça, sem profundidade, transparente. Transparência essa valorizada por uma sociedade que uniformiza e que não tolera o diferente. Uma sociedade que ávida por informação, por acreditar que assim se *ganha mais dinheiro*⁶, acaba se distanciando de escolhas intuitivas e, tomada pela necessidade do fazer, sem espaço pro vazio, não percebe que soterra pensamento e inspiração. Durante a leitura desse livro, em vários momentos, fiz anotações e relações com minha ação de *autoinvisibilidade*. Nessa proposição, além de não me ver em reflexos, não vejo fotografias de mim mesma. O que significa que não faço *selfies* (e se alguém tira uma foto minha, não olho, apenas a guardo para depois). No capítulo 'Sociedade da exposição', Byung-Chul Han fala do excesso de exposição das *coisas*, em que é preciso ser exposto para ser. O autor, para comentar sobre esse modo de vida de total transparência, sobre esse lugar escancarado em que as pessoas fazem questão de se colocar, diz que "a transparência é uma contrafigura da transcendência, e a *face* habita a *imanência do igual*" (HAN, 2017, p. 29) e cita Baudrillard: "... Na era do facebook e do photoshop o 'semblante humano' se transformou em *face*, que se esgota totalmente em seu valor expositivo. A *face* é o rosto exposto sem qualquer 'áurea de visão'" (BAUDRILLARD APUD BYUNG-CHUL HAN, 2017, p. 29). E segue ponderando sobre a fotografia digital, essa que não precisa mais de uma câmara escura e que faz acreditar ser possível findar com toda negatividade: "É um puro positivo. Extintos estão o devir, o envelhecer, o morrer..."(HAN, 2017, p. 30).

■ 102

Da in-visibilidade fronteiriça

A partir de leituras e reflexões, tenho me interessado em olhar para as questões que tangenciam o debate sobre limites fronteiriços e suas in-visibilidades.

Em "*Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*", a autora, Valeria Luiselli, uma mexicana que vive nos Estados Unidos, indignada diante das notícias sobre o aumento de *niños* refugiados, resolve trabalhar como intérprete em um centro de imigração, em Nova Iorque, para auxiliar as crianças que chegam e precisam responder a um questionário de admissão. '*¿Por qué viniste a los Estados Unidos?*' é a primeira das perguntas. Segundo Luiselli, foram para fugir da pobreza e da violência de seu país, foram para encontrar o pai ou a mãe ou algum parente que emigrou antes deles, foram numa tentativa de recompor suas vidas. Mas, com a política intolerante e sectária do atual governo, além da precariedade e hostilidade das regiões em que acabam vivendo, encontram a mesma violência. "Hempstead es un hoyo de mierda lleno de pandilleros, igual que Tegucigalpa", conta um adolescente hondurenho depois de seis meses tentando se adaptar à

⁶Cazuza, no fim dos anos 80, diz que vê o futuro repetir o passado. Um presságio acertado em 'O tempo não para'.

nova vida. Ao relatar histórias sobre essas crianças e adolescentes vulneráveis que chegam da América Central, atravessando a fronteira ilegalmente, a autora vai delineando questões sobre identidade e pertencimento e delatando o modo como estes imigrantes são recebidos e vistos no país. São vistos e chamados de *aliens*. Uma manifestação extremamente ofensiva do sistema de imigração em relação às pessoas que não são estadunidenses, residentes ou não. São os indocumentados. Para além dos problemas burocráticos, a violência é, e tem sido, brutal por parte da polícia norteamericana. São crianças com pedras na mão, recebidas a balas. Balas contra *piedras*⁷.

Seguindo em procura de considerações sobre limites, me deparo com "Deambulações de um Contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas", de Marcelo Coutinho. Para mim, ler este texto foi atravessar barreiras e fronteiras. Foi desviar o olhar e quiçá o corpo para o desconhecido. Coutinho, já no começo, atenta para as dicotomias excludentes - interior e exterior - que surgem a partir do conceito de fronteira; fronteira, como ele diz, o menos sutil dos "nomes para evocar-se a imagem do 'limite'"(COUTINHO, 2003, p. 66). Ele aborda desde limites concretos, como as fronteiras geográficas e seus conflitos, até limites mais abstratos, aqueles onde não há muros, não oficiais. Durante a leitura fiquei todo o tempo voltando para o título. Essa instrução de três pessoas lerem simultaneamente. Gosto sempre de convidar duas pessoas para lerem este texto comigo para fazer uma sobreposição de vozes:

Neste par binário [interior e exterior] será a noção de propriedade, de pertencimento que, deslizando, configurará outra entidade igualmente abstrata: a identidade. Mas, se as fronteiras funcionam como a salvaguarda para uma suposta identidade, quando vistas a curta distância, revelam-se prenhas de alteridades. Na verdade, as fronteiras anseiam por elas. [...] Infinitas alteridades. Alteridades dentro de outras alteridades. Pois é na busca do não-si, que a irredutibilidade do self se monta. Trata-se de uma busca paradoxal, pois o si não possui local de paragem. Seria, antes uma ação, um movimento, um exercício de perene detecção de suas desposseções. (COUTINHO, 2003, p. 66)

Sobre os limites concretos, os geográficos, ele fala, por exemplo, que as permissões de entrada nas fronteiras são dadas a partir de compatibilidades:

Em meio aos arames farpados e ao fluxo dos passeantes, o agente da fronteira credencia ou nega entradas e permanências. [...]os vistos proferidos são baseados em compatibilidades [...] compatibilidades por demais genéricas, margeadas por uma negação. A negação daquilo que seria tão substancialmente outro a ponto de ser insuportável, danoso. (COUTINHO, 2003, p. 69)

Lembro de um trabalho que aponta para essa questão das incompatibilidades. Um trabalho que faz uma crítica à política de imigração. "Muro

⁷Em nome da segurança nacional, um policial foi absolvido por ter atirado e matado um adolescente desarmado na fronteira entre México e Estados Unidos.

cerrando un espacio", do artista Santiago Sierra. Na bienal de Veneza ele construiu um muro mal acabado, que fecha a entrada principal do pavilhão espanhol, e numa outra entrada, na parte de trás, um vigilante uniformizado solicita aos visitantes que mostrem seu passaporte ou documento de identidade, pois a nacionalidade espanhola é requisito indispensável para entrar no pavilhão.

Ainda sobre o texto de Coutinho, quando ele fala sobre fronteira porosa, "... mais assemelhada a um filtro, esta que se estabelece entre particularidade e generalidade", relembro que o antropólogo Marc Augé diz que "Uma fronteira não é uma barreira, e sim um lugar de passagem, pois aponta, ao mesmo tempo, para a presença do outro e a possibilidade de um encontro com ele."⁸ (AUGÉ, 2007, p. 21) (tradução nossa) Seguindo o mesmo pensamento, Coutinho traz sua ideia de como podem ser vistas essas fronteiras:

Por certos ângulos, aquilo que aparece como obstáculo, clausura, divisão entre áreas ou campos, surge como algo bem mais plástico, deslocável. Aquilo que surge como muro pode revelar-se fratura, brecha, fissura, esponja, poro. E as divisões surgidas com as cercaduras do limite, o dentro-fora, interior-exterior, parecem inebriar-se numa névoa de indefinições. (COUTINHO, 2003, p. 70)

■ 104

Me interessa pensar a fronteira como algo em movimento e indefinido - ainda que ao mesmo tempo seja aquilo que define. Pensar este lugar que possibilita o encontro, como diz Augé, pode ser, então, o lugar que nos faz enxergar o outro. Essa porosidade e o movimento dos contornos me fazem pensar a fronteira como o espaço *entre*, em que as relações é que estabelecem as identidades.

Fronteiras e muros - já em ruínas ou em mentes arruinadas, di-ante de seus conseqüentes apagamentos - se enfileiram. Eva Lootz faz uma analogia entre umas pedras ainda encontradas perto de Viena - "restos" entre os vinhedos de uma muralha construída pelos romanos para se protegerem dos bárbaros - com sua geografia interior. Diz de seu sentimento de desolação quando está em terras fronteiriças, ou quando recorda de acontecimentos vividos por ela em tempos de guerra. Diante dos fatos atuais, diante da crise migratória, infelizmente, parece ficar distante a ideia de Marc Augé de que uma fronteira pode ser este lugar de re-união. Se distancia por um lado, mas por outro, é uma ideia (um tempo) que se repete, no sentido histórico - fatos recentes, que endurecem cada vez mais as barreiras do mundo, como se estivessem reconstruindo os restos deixados por uma humanidade antiga que pretendia se defender de selvagens. Lootz se pergunta como teria sido sua vida se tivesse vivido em outro 'canto' da rosa dos ventos. Eu pergunto, como seria se norte-sul, leste-oeste se invertessem? Algo como o mapa invertido da América do Sul, de Torres Garcia. Poderia essa inversão / deslocamento acomodar a desapareção das barreiras fronteiriças? Umberto Eco em "Sobre os espelhos e outros ensaios" diz que "o espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda" (ECO, 1989, p.7). Podemos considerar, então, que a presença de espelhos inviabiliza inverter ou subverter o já posto? Contorná-los pode ser uma estratégia? Uma estratégia para, quem sabe, experimentar as fronteiras - visíveis e invisíveis - como um espaço *entre*, um espaço

⁸No original: "Una frontera no es una barrera, sino un paso, ya que señala, al mismo tiempo, la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él." (AUGÉ, 2007, p. 21)

gerador de movimentos, um espaço sem dentro e sem fora, um espaço de encontros?

Vias in-visíveis

Depois de passar por barreiras e fronteiras, chego a um "Olho mágico" - mostra e texto de Hélio Ferverza - que me aponta sobre a possibilidade de se descobrir o caminho caminhando. Para Ferverza, é como se as obras, nesta exposição, "[...]repentinamente começassem a dialogar, a olhar-se, a relacionar-se. Como se um encontro que parecia imprevisto estivesse sendo, na verdade, e há muito tempo, subterraneamente preparado" (FERVENZA, 2002, p. 68). Na feitura deste artigo, "Olhar e não ser vista: considerações sob/sobre o in-visível", percebo que vou dialogando, relacionando, trocando olhares entre / sobre / sob outros vários textos e trabalhos artísticos. Aqui, os *olhos mágicos* me interessaram pelo apontamento dos entrecruzamentos de um caminho, mas também por não serem certamente o que num primeiro momento é visto e percebido. Aquilo que se mostra não é exatamente o que se pode ver. O que se pode ver vai além do que se mostra: "Olhar: relação-inversão dos papéis entre ver e ser visto, intercâmbio de pólos entre aquele que vê e o visível" (FERVENZA, 2002, p. 70). Nessa dúvida sobre o olhar - quem olha? há um olhar? - faço uma tangência, indo para o outro lado, pro lado de quem (não) é visto, com a im-possibilidade da ausência enquanto participação, da invisibilidade como um modo de aparição. Algo como a fotografia, parte dessa exposição, de um menino que aparece com a cabeça coberta com um plástico transparente, pixado de vermelho por ele mesmo e que esconde seu rosto, como se estivesse com uma máscara sem olhos (*sem aberturas*). "É como se de um golpe, ante o instantâneo da foto, e escondendo seu rosto, ele se mostrasse" (FERVENZA, 2002, p. 73). Aqui, a possibilidade de realizar um estado de afirmação do in-visível se atesta. Ainda, sobre o paradoxo entre o visível e o invisível, me chama a atenção um outro trabalho comentado por Ferverza neste texto, em que ele recorta fotos de capas de revistas com pessoas usando máscara. Rostos encobertos na capa, o lugar mais visível: "[...] o lugar mais imediatamente visível dessas publicações, que se propõem justamente a mostrar, informar ou criar informações[...]" (FERVENZA, 2002, p. 71). Assim como para o autor de "Olho mágico", me interessa a relação entre o esconder da máscara e o mostrar da revista. Mostrar sem mostrar. Quando visto uma máscara para não me ver, apareço sem aparecer⁹.

Num vai e vem de des-aparições e in-estabilidades, volto ao "lo visible es un metal inestable" no momento em que Lootz se faz algumas perguntas: "Onde começam, onde terminam os ângulos cegos da visão? Como aparece de repente aquilo que antes passava sem ser visto (desapercebido)? [...] É possível acessar o (que está no) ponto cego?" (LOOTZ, 2007, p. 18) (tradução nossa).¹⁰ E, para falar deste ponto oculto da visão e daquilo que escapa, daquilo que está escondido nas dobras do visível, ela recorda do filme *Blow up*, de Antonioni, em que um fotógrafo tira fotos despreziosamente de um casal que está distante e, ao ampliá-las,

⁹Como não vejo minha própria imagem, a estratégia quando quero tirar foto, é usar uma máscara.

¹⁰No original: ¿Dónde comienzan, dónde acaban los ángulos ciegos de la visión? ¿Cómo emerge de pronto lo que antes pasaba sin ser visto? [...] ¿Se puede acceder a lo que está en el punto ciego? (LOOTZ, 2007, p. 18)

descobre um misterioso assassinato; na ampliação, aparece no meio da folhagem a silhueta de um homem com uma arma na mão e em seguida outra imagem de uma pessoa morta. No entanto, apesar das imagens feitas mostrarem o crime, o fotógrafo não viu nada. Para Lootz, e eu tendo a concordar, "O visível é um território escorregadio e cheio de ângulos cegos" (LOOTZ, 2007, p. 24) (tradução nossa).¹¹

Ecos e mais reflexos

Gostaria de voltar a comentar alguns pontos-acontecimentos sobre a ação da *autoinvisibilidade*. Um dia me perguntaram onde acontece o eco do espelho. Respondi que o eco do espelho tem acontecido em (meus) reflexos súbitos, de momentos im-possíveis, quando não há tempo nem espaço para escapar. Assim como em um *eco sonoro*, apenas partes (as últimas) são vistas, são imagens, quase sempre, ininteligíveis, sem começo, são pequenas partes refletidas num espelho inesperado; também há o eco como restos desvanecidos e distantes, pois desvio de (minhas) imagens fotográficas - uma reprodução, uma repetição que ecoa inadvertidamente; e tem havido eco nos espelhos dos sonhos, nesse *lugar* sem controle e sem regra que acontece durante o sono. Nesse *tempo* que é, como diz Jonathan Crary, um "intervalo de tempo que não pode ser colonizado". Ali, nos sonhos vejo minha imagem no espelho, ali, a instrução / restrição da *autoinvisibilidade* não é seguida. Mesmo depois da tentativa de responder sobre o eco do espelho, a pergunta persiste: quando uma imagem é considerada reflexo? São apenas aquelas imagens refletidas pelo espelho? Uma fotografia pode ser um reflexo / eco? Segundo definição encontrada em dicionário, *eco tem como significado: 1. repetição de um som que se dá pela reflexão de uma onda sonora por uma superfície ou um objeto. 2. o som produzido por essa reflexão*. Ora, se o eco é o reflexo do som, podemos, então, dizer que uma imagem produzida pela reflexão do espelho também pode ser considerada um tipo de eco? E os ecos do espelho poderiam também ser os encontros que acontecem por estar sob uma *autoinvisibilidade*? Talvez eu não me deparasse com Svyato¹² se estivesse me deparando normalmente com minha imagem.

Seguindo em conversas e buscas, foi numa pausa, contando sobre a ação, *sem título*, de não ver minha própria imagem, que me contaram sobre o trabalho "*rovesciare i propri occhi*", de Giuseppe Penone, de 1970, em que o artista coloca em seus olhos, uma lente de contato espelhada. Para ver o trabalho, ver-te. Ao se ver no reflexo do espelho, o trabalho de Penone é visto. Traduzindo o título para o português: *inverter os próprios olhos*, reflito se o que experimento na ação de não ser vista por mim mesma é um tipo de inversão da proposição *eu não sou vista*. Pode ser uma inversão no sentido do olhar (do não olhar), pois não é mais o outro que não me vê, eu é que não me vejo, e assim, me faço vista ao não me ver. Ao mesmo tempo, ambos os trabalhos, a *autoinvisibilidade* e o *eu não sou vista*, acabam seguindo na mesma direção, pois se tornam visíveis ao tratar do invisível. Em um artigo intitulado "Tempo e espaço nas heterotopias de *Rovesciare i propri*

¹¹No original: Lo visible es un territorio resbaladizo y lleno de ángulos ciegos (LOOTZ, 2007, p. 24).

¹²Svyato é um filme do documentarista russo, Viktor Kossakovski, em que ele mostra a descoberta pelo filho, aos dois anos, de seu próprio reflexo no espelho. O filme começa com uma citação: "E então tudo mudou no dia em que o homem viu pela primeira vez seu próprio reflexo".

occhi", a autora, Marina Andrade Câmara, comenta que: "No momento em que o artista não mais enxerga, por ter sua visão obstruída pela superfície opaca da combinação de lentes, ele revela ao outro – que está diante dele e observa a obra – aquilo que ele está incapaz de ver [...]" (CÂMARA, 2012 p.62). E sobre ver-se no espelho nas lentes de Penone, ela diz que:

"significa ver aquilo que o próprio autor da obra teria visto, ou, segundo ele mesmo, 'apropriar-se da obra antes que o autor a realize'(IKON GALLERY, 2009), em um gesto heterotópico, por potencializar a criação efetiva desse não lugar: 'me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho' (FOUCAULT, 2009, p. 415). Se a imagem refletida não é vista pelo outro, a obra não é criada" (CÂMARA, 2012, p. 66)

Me desloco outra vez para a *autoinvisibilidade* e me pergunto: Não me ver no espelho - '*lá onde eu não estaria*'- seria, então, poder ver, de algum modo, sem ver, aquilo que não é visto? Poder ver o in-visível? Seria potencializar o in-visível? Seria fazer o caminho inverso da utopia do espelho: me permite olhar lá onde estou ausente?

Tenho pensado que a imagem do / no espelho é como a voz *desossada*, descrita por Douglas Khan em *Noise, Water, Meat - a History of Sound in the Arts* (1999). É como ouvir a própria voz *fora*; essa voz que é outra, ou melhor, diferente, estranha quando *sai* do corpo. Ficar sem a referência da imagem especular exige - ou dizem que deveria exigir - uma consciência outra do próprio corpo. A falta de imagem no espelho acaba definindo meu corpo pelo volume que ele possui efetivamente. Sem a projeção de minha própria imagem, pergunto: o real, que antes se projetava e se convergia para meus olhos, induzindo percepções a partir da imagem refletida, é outro? Depois desses meses sem ver minha própria imagem, vejo no espelho partes do meu corpo escondido, pedaços de mim saltam em reflexos. Orelhas com brincos vermelhos. Fios de cabelos. Olhos não, continuam desaparecidos. E sigo mapeando os espelhos encontrados (que me encontram): a superfície convexa de uma chaleira (finjo que não me vejo); o retrovisor do carro do lado do passageiro (me contorço para não me ver); o espelho no restaurante (me deparo comigo sem tempo de desvio, e desvio).

Ouvi de uma colecionadora (ou empilhadora?) de silêncios que "há um silêncio potente no gesto de 'auto-invisibilidade' da ação de não olhar no espelho". Esse silêncio me importa assim como a invisibilidade me interessa como um modo de aparecimento. Acho importante trazer a distinção que Eni Pucinelli Orlandi, em "As formas do silêncio: no movimento dos sentidos", faz entre silêncio e silenciamento, em que ela diz que esse último não é silêncio, pois é imposto e que o sentido presente no silêncio é essencial para o significar. Busco com minhas ações e reflexões, a invisibilidade como uma espécie de silêncio e não o silenciamento pela invisibilidade.

Considerações finais

Gostaria de apontar que este escrito é o modo que encontrei para registrar

meu trabalho - diferentemente de Tehching Hsieh, que fotografa, filma e documenta oficialmente suas performances para garantir a veracidade, não tenho ferramentas para atestar que esta *autoinvisibilidade* é uma ação verdadeira, a não ser este próprio relato - e que autores (artistas e pesquisadores) e manifestações artísticas e discursivas comentados neste artigo têm me ajudado a pensar estratégias de escrever e apresentar apagamentos, in-visibilidades e deslocamentos.

Assim, em processo de deslocamento, tem surgido intersecções com experiências artísticas que contemplam o espaço entre. Um não-lugar como espaço fronteiro, como diz Augé, que expande as possibilidades de existência e que é, ao mesmo tempo, aquilo que (de)limita e (re)coloca.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Por una antropología de la movilidad. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. El otro por sí mismo. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.

CÂMARA, Marina Andrade. "Tempo e espaço nas heterotopias de Rovesciare i propri occhi". In: Revista Confluências Culturais. Joinville, v. 1, n. 1, p. 60-69, sep. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/67>>. Acesso: 14 jul 2019. <https://doi.org/10.21726/rccult.v1i1.67>

COUTINHO, Marcelo. "Deambulações de um Contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas". In: Revista Item 6 - Fronteiras. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003, p. 66-72.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERVENZA, Helio "Olho mágico". In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs.). O meio como ponto zero - Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Editora UFRGS, 2002.

HAN, Byung-Chul. Sociedade da transparência. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

KAHN, Douglas. Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts. London: MIT Press, 1999. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5030.001.0001>

LOOTZ, Eva. lo visible es un metal inestable. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.

LUISELLI, Valeria. Los niños perdidos. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso, 2016.

YOKO, Ono. Grapefruit. Belo Horizonte, 2009.

ORLANDI, Eni Pucinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. <https://doi.org/10.7476/9788526814707>

Como citar:

Moraes, C. F. S. (2020). Olhar e não ser vista: considerações sob/sobre o in-visível. *OuvirOUver*, 16(1), 98-109. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50926>



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

ENTREVISTA



“Situações de fronteira”: conversa com a artista Georgia Kyriakakis

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

■ 112

Tatiana Sampaio Ferraz é docente de escultura do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia desde 2016. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP em 2018, com projeto de pesquisa financiado com bolsa Capes. Mestre em História da Arte pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP (2006). Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Unesp (2000). Paralelamente, cursou Arquitetura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). Como artista, desenvolve um trabalho voltado principalmente para a questão urbana, operando na interface entre arte, arquitetura e urbanismo, a partir de diversas linguagens, como objetos, instalações e intervenções. Já expôs em espaços no Brasil e no exterior, a exemplo de: CCB-BR e CCB-SP, Itaú Cultural-SP, CCCB (Barcelona), Pablo's Birthday Gallery (NY), Museu Victor Meirelles (Florianópolis), SESC Pinheiros (SP), SESC Ribeirão Preto, Galeria Anita Schwartz (RJ), CCBN (Fortaleza), Fundaj (Recife), MARP (Ribeirão Preto), Galeria Casa Triângulo (SP), CCSP (SP) e Ateliê 397 (SP). Possui portfólio eletrônico <https://tferraz.wordpress.com/> e um blog <https://escritosemandamento.wordpress.com/>. Além da prática artística e da docência, tem experiência nas áreas de catalogação de obras e organização de acervos, bem como edição de publicações especializadas e catálogos de exposições.

<https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>

<http://lattes.cnpq.br/7418850625833514>

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG Brasil

■ RESUMO

Conversa realizada com a artista Georgia Kyriakakis em seu ateliê, na cidade de São Paulo, em janeiro de 2020. Baiana de nascimento, Georgia viveu e cresceu na capital paulista, onde construiu sua carreira como artista e como professora universitária. Graduada pela FAAP no final dos anos 1980, com formação ancorada no desenho, vê sua produção tomar novos rumos a partir da década de 1990, quando passa a se interessar pela materialidade do mundo, explorada através dos objetos cotidianos, do comportamento da matéria artística repertoriada e das forças implicadas nos corpos em relação ao espaço. No encontro, conversamos sobre sua formação, sobre como a geografia entrou no seu trabalho de arte, sobre a(s) fronteira(s) existente(s) entre obra e mundo e sobre o sentido do fazer artístico hoje.

■ PALAVRAS-CHAVE

Georgia Kyriakakis, arte contemporânea, geografia, fronteira, tridimensional

■ ABSTRACT

Interview with the artist Georgia Kyriakakis in her studio, in the city of São Paulo, in January 2020. Baiana by birth, Georgia lived and grew up in São Paulo, where she built their career as an artist and as a university professor. Graduated from FAAP in the late 1980s, with training anchored in drawing, she sees her production take new directions during the 1990s, when she became interested in the materiality of the world, explored through everyday objects, the behavior of the repertory artistic material and the forces involved in bodies in relation to space. At the meeting, we talked about his background, about how geography came into his artwork, about the existingborder(s) between artwork and the world and about the meaning of making art today.

113 ■

■ KEYWORDS

Georgia Kyriakakis, Contemporary Art, Geography, Frontier, Three-dimensional

Introdução

A entrevista com a artista Georgia Kyriakakis, realizada numa tarde de verão do mês janeiro, no início do ano de 2020, em seu ateliê no bairro paulistano de Perdizes, foi motivada por um encontro surpreendente com a sua obra *Arquipélagos*, exposta no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia meses antes. A exposição *Ambiental: arte e movimentos*, organizada por Cauê Alves, curador-chefe do museu, e Marcia Hirota, diretora-executiva da Fundação SOS Mata Atlântica, reuniu uma série de artistas brasileiros contemporâneos que lidam com questões ambientais lado a lado com o ativismo de organizações socioambientais por meio de suas produções audiovisuais.

Em *Arquipélago*, Kyriakakis cria um “mar” de objetos dispostos sobre um arranjo de três grandes mesas retangulares de madeira; os objetos estão submersos em um fino pigmento verde, uma espécie de decantação orgânica do tempo. O observador consegue identificá-los por um resquício de matéria descoberta: são supostamente ferramentas do seu ateliê, como tesoura, espátula, régua, esquadro, serras, martelos, reorganizadas ao lado de recipientes de vidro, livros, mapas e pedras. Havia ainda nesta exposição outra obra da mesma série *Arquipélagos*, cujos objetos arranjados sobre as mesas se resumiam a pedras, e estas estavam cobertas por um pigmento preto.

A partir desta série, descobri uma vasta produção da artista movida por sua investigação poética e geográfica sobre o mundo, sobre o equilíbrio e o desequilíbrio do mundo, sobre a(s) fronteira(s) entre o trabalho de arte e o mundo, sobre a materialidade e o vazio do mundo, sobre a (r)existência da própria arte. Foi isso que me fez procurá-la, e apesar dos desencontros, insistir para que pudéssemos conversar sobre suas obras, suas inquietações e suas *geo-grafias*.

TF: Boa tarde Geórgia, podemos começar a nossa conversa falando sobre a sua formação inicial? Você começou seus estudos nos anos 1980. Olhando para os desdobramentos tridimensionais do seu trabalho nas últimas décadas, como foi construir um início de carreira num período dominado pela pintura? Como era o seu diálogo com esta geração?

GK: Bom, eu fiz FAAP. Naquela época, tive professores como Julio Plaza, Regina Silveira, Nelson Leirner, Ubirajara Ribeiro, que eram professores com uma carga conceitual. Não havia nenhum tipo de impedimento para que a gente trabalhasse com pintura, mas, de fato, nunca foi uma coisa que me chamou atenção. Fiz alguns exercícios de pintura, claro, todos muito horrorosos. (risos) Primeiro porque eu nunca trabalhei com cor. A cor para mim é algo pontual, tem que ter um significado. Não me relaciono com a cor de uma forma compositiva. Na verdade, sempre gostei mais do desenho, sempre foi o meu maior interesse, porque ele exige uma atitude, uma decisão. Acho mais desafiador fazer desenho do que pintura, porque um traço no papel é uma marca que dificilmente pode ser corrigida, escondida ou coberta. É sempre um risco e me atrai essa coisa mais imediata e irreversível, que exige uma atitude mais contundente na hora do fazer. Gosto de pensar o desenho como o menor intervalo entre o pensamento e a ação. Naquele momento, a pintura surge de uma maneira muito transgressora porque se

relacionava ao prazer. Havia uma galera meio de “saco cheio” de ficar presa somente ao conceito e queria pirar, ter prazer, curtir a festa. Uma coisa mais leve, solta, mais dionisíaca, talvez. Acho que a pintura surge com essa atitude, que não deixa de ser transgressora dentro de um determinado contexto. Talvez hoje, a pintura esteja mais comportada; mas, naquele momento, eu via como uma tomada de atitude frente a um *status quo* e isso sempre carrega um *quantum* de rebeldia. Mas nunca foi uma coisa que me atraiu, acho que pela “cozinha” da pintura, pela natureza do fazer.

TF: Aproveitando que você menciona a sua atração pela qualidade do desenho neste início, na entrevista concedida ao Cauê Alves (KYRIAKAKIS, 2018) você diz que em algum momento os elementos gráficos do desenho ganharam “corpo” nos seus trabalhos. Você pode contar como se deu esse interesse pela matéria e seus comportamentos físicos? Em que momento ele aparece?



Figura 1: Da série *Desenhos Espaciais*, 1990/92. Foto da artista

GK: Sim, foi no começo dos anos 1990. Me lembro como se fosse hoje. Estava arrumando o ateliê e precisei mover um pedaço de arame de uns 3 metros. Já andava incomodada com uma certa representação no desenho - a linha desenhada sobre o papel - e quando peguei o arame, a sensação física de carregar a linha foi muito intensa. Não tem nada de muito especial, mas naquele momento acho que precisava dessa experiência. Aliás, várias vezes em minha trajetória, eu tive que enfrentar esse desconforto em relação à representação e levei alguns anos para entender que o desenho, ou melhor, alguns desenhos, não representam nada; eles são a coisa. Mas essa experiência com o arame, me levou para um lugar onde desenho e suporte começaram a se confundir. Amassar, cortar, furar e dobrar

estruturas de papel e arame foram as primeiras aproximações com a materialidade e a concretude do mundo. Me senti muito atraída pela gravidade que você sente no mundo concreto em contraste com a imagem que não tem peso. E foi assim: carregando um araminho.

TF: Sim, esse interesse pelo mundo concreto acaba a aproximando de uma certa tradição da escultura e da pesquisa tridimensional. Olhando para os seus trabalhos, outra coisa que me ocorre é a mistura recorrente das linguagens. Quando a gente estuda um pouco os anos 1980, a gente se depara com vários autores que localizam neste período uma tendência ao hibridismo de linguagens. Nas suas obras, elas aparecem frequentemente misturadas – quando é o desenho, não é só o desenho; quando é a fotografia, não é só fotografia. Elas estão sempre “contaminadas” com outros meios – a palavra, o relevo, o pó de metal, o vidro, a pedra... Você poderia falar um pouco sobre essa opção pela mistura de linguagens e materiais?

GK: Eu sou um pouco inquieta, sabe? Se esse espaço está vazio, o mundo passa a ser esse piso, a temperatura desse piso, a lisura desse piso, a planaridade desse piso. Eu sou atraída por essas coisas. Inclusive, o fato de estarmos nesse espaço vazio. Quando eu conversava com o Cauê aqui no ateliê, ele reparou muitos recipientes de vidro nas prateleiras e paredes e quis saber sobre eles. Expliquei que eram de trabalhos mais antigos e como ficavam aqui à vista eu eventualmente os usava em novos trabalhos. Ele então me perguntou: “mas você usa porque eles estão aqui, ou eles estão aqui porque você os usa?”. É difícil responder. Por isso, agora é tão incrível esse espaço vazio, porque só com o desaparecimento de todos os materiais, objetos e referências é possível ver o que fica. Comecei a perceber o som que o espaço emite (o eco), a parede com todas as suas irregularidades, manchas e buraquinhos... agora, tudo isso salta aos olhos, ativa os sentidos. E por quê? Porque não tem mais nada e, ao mesmo tempo, está cheio de coisas. Então, pensei que a única coisa aqui com peso físico é a persiana. Esvaziar o lugar é se deparar com tudo que não tem densidade. Isso também é uma experiência de concretude do mundo.

TF: É curioso você falar dessa experiência sem objetos, porque nos seus trabalhos eles estão sempre presentes. E, de repente, agora, você está querendo investigar essa experiência sem objetos, como se fosse possível uma outra concretude, a do vazio...

GK: Como disse, sou inquieta. Preciso me reinventar, me colocar numa nova situação, senão perde a graça. Gosto da liberdade que isso me dá. Por outro lado, é complicado porque não sou exatamente coisa nenhuma: não sou desenhista; escultora; não sou pintora. Não tenho, digamos, um fazer específico que me caracterize. É como se eu não tivesse um lugar mais definido de atuação. Penso que isso, às vezes, me deixa fora de alguns projetos.

TF: Mas esse trânsito, me parece que é mais positivo do que negativo, não?

GK: Sim, sem dúvida. Esses termos precisam ser reinventados, ressignificados o tempo todo.

TF: Indo um pouco mais adiante no tempo, logo no início dos anos 1990, o trabalho ganha uma nova escala, tanto na sua participação no projeto Arte/Cidade, em 1994, como no trabalho realizado para a 23ª Bienal de São Paulo, em 1996.

Sobre este, você comenta que muitas vezes durante a montagem da instalação no Pavilhão da Fundação Bienal você precisava se deslocar até o mezanino para conseguir ver o trabalho. Como foi essa passagem de escala? Foi um novo desafio que você se colocou?



Figura 2 (à esquerda): Detalhe da obra *Cerâmicas*, 1996. Cerâmica e cinza de papel queimado em forno de alta potência, dimensões variáveis. Figura 3 (à direita): Vista da instalação na XXIII Bienal de São Paulo, em 1996. Fotos da artista

117 ■

GK: Não, isso foi proposto pelo Agnaldo Farias. Lembro quando ele me perguntou sobre o tamanho do espaço: “120m² está bom?”. Enfrentar 120m² em início de carreira dá um certo medo, mas topei o desafio e foi uma experiência incrível. Algumas coisas a gente só entende, de fato, muito tempo depois. O trabalho na Bienal era composto por 8.000 folhinhas de cerâmica. Durante a montagem, no térreo da Bienal, eu subia e descia do mezanino diversas vezes para poder olhar o trabalho de cima. Quando comecei a fazer as peças, na Holanda, não tinha uma montagem em mente, só me interessava experimentar a materialidade e o processo de transformação. Cada uma das peças foi modelada com um único gesto da mão que amassava uma fatia finíssima de argila, com jornal amassado no meio. Era um fazer contínuo e obsessivo. Quando me dei conta, tinha um volume enorme de peças para queimar, mas não tinha um forno para fazer isso. Tentei fornos industriais, mas não foram uma opção porque os resíduos da queima do jornal poderiam comprometer a produção da indústria. A queima foi feita em um forno a lenha japonês, chamado Noborigama, do artista Nakatani que mora em um sítio, em Mogi das Cruzes. Mas voltando à montagem, uma das coisas que percebi é que olhar o trabalho de cima era como desenhar um perímetro, fazer um desenho, e foi o primeiro momento que me interessei pelos mapas e pela geografia. A montagem consistia em criar um monte com as cerâmicas, cuja altura pudesse proteger um pequeno monte de cinzas, obtidas pela queima do jornal no interior das peças. Estamos falando aqui de volume, de topografia, quase uma paisagem. Precisei estudar a circulação do ar, colocando folhinhas secas de árvore no chão do espaço para ver como se comportavam com o fluxo das correntes de ar. E foi ali que me dei conta que estava operando com a topografia, com elementos da natureza e com uma ideia de paisagem. Agora, só percebi essas relações muito

tempo depois, quando elas se manifestaram com maior evidência.

TF: Isso me lembra também aquelas peças que você faz em mármore durante o mestrado, onde você delimitava um perímetro, recortava a área e preenchia com gesso...

GK: O que me interessava nos *Graphos* eram operações com as quais eu pudesse experimentar a temperatura, a textura e o contato entre os materiais. O desenho era resultado do nivelamento da placa de mármore, sobre a qual era despejada parafina bem quente e líquida. O intuito era criar uma poça que, depois de endurecida, se transformava na matriz de uma linha de contorno feita com lápis. Retirada a parafina, a área delimitada era desbastada na placa para que pudesse receber o gesso líquido. O excesso então era lixado exaustivamente e cuidadosamente para que a superfície do mármore e do gesso estivessem iguais. Era como apagar ou neutralizar todas as operações anteriores, porque não há irregularidades na superfície, só a diferença de temperatura dos materiais. Gosto de pensar os *Graphos* como imagens estranhas: são compostas por uma materialidade e uma densidade forte, mas que não pode ser percebida pelo tato, só pelo olhar. Essa relação entre a concretude do mundo e a virtualidade da imagem gerou uma série de trabalhos.

■ 118

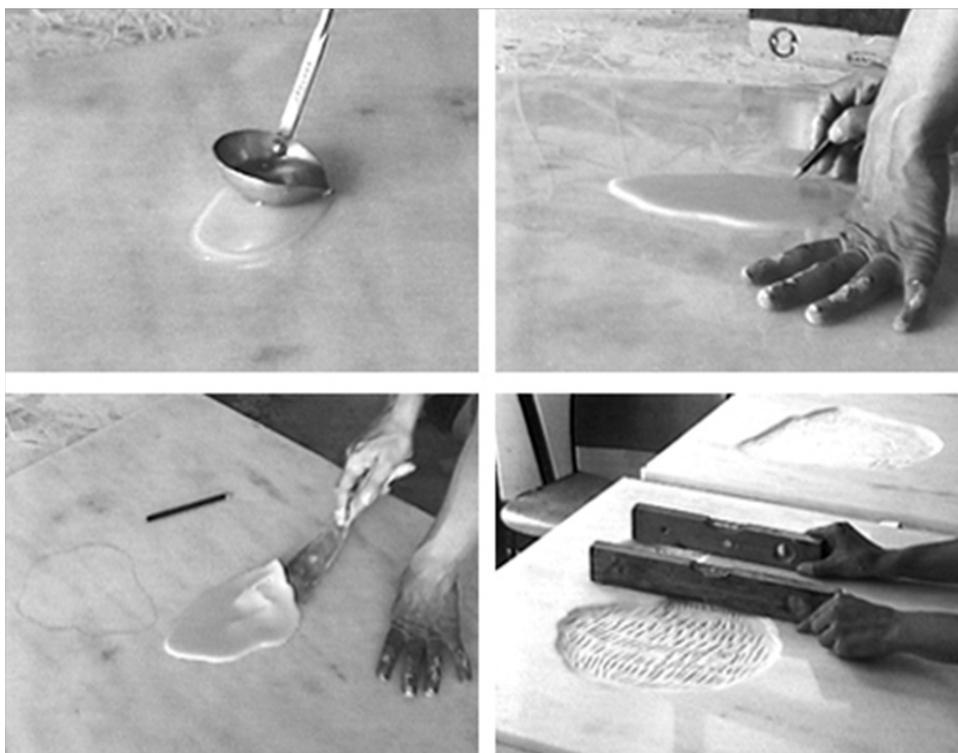


Figura 4: Processo de confecção da série *Graphos*, 2002, desenvolvida com a bolsa Vitae e que faz parte do trabalho de doutorado. Fotos da artista

TF: É interessante pensar nesse exercício que você faz com o material, como ele se equilibra, a transformação de estados físicos... Como se dá a escolha por determinados materiais? Em um trabalho, por exemplo, pode haver materiais muito diferentes, inclusive com qualidades e comportamentos opostos. Como se dá essa escolha?

GK: Não é uma escolha muito consciente. Muitos materiais que uso são naturais e processados pela indústria. Já usei minério em pó, chapas de ferro, bauxita, vidro, líquidos, entre outros. O vidro, por exemplo, é um material natural que é processado assim como a argila e a cerâmica. Pense na quantidade de cerâmica com que convivemos hoje, do vaso sanitário ao azulejo, é um processo industrial enorme. Me interesso por materiais naturais, processados pela indústria, pelo homem, pela técnica, e que se transformam a partir de vários processos. Tanto me apropriado dos objetos prontos, como exploro a natureza e o comportamento dos materiais líquidos ou lábeis como o pó. Nas *Tectônicas*, eu queria usar pedras brutas de mármore, mas tive uma dificuldade enorme porque em São Paulo, só é possível encontrar a chapa. Tive que trazer do Espírito Santo. Gosto do mármore porque ela é ao mesmo tempo natureza e história. Não me refiro somente à História da Arte, mas também à minha própria história. Na Grécia há montanhas de mármore, montanhas gigantes! Quando olhei para aquilo pela primeira vez pensei: quanto pesa uma montanha? (risos)

TF: Na entrevista de 2018, você conta que as mesas e as cadeiras – objetos recorrentes em suas instalações – são utilizados por sua qualidade estável. Porém, por várias vezes você desconstrói essa estabilidade. Se tomarmos *Coordenadas*, por exemplo, a estabilidade dos quatro apoios é anulada pela ação de pendurar as mesas sobre um único fio deslocado do centro. O que reequilibra o conjunto são pequenos montes de pó metálico dispostos sobre os tampos. É essa instabilidade do dado “geográfico” que você busca nas obras?

GK: Uso as mesas e cadeiras exatamente por criarem uma ideia de equilíbrio e porque não suportamos quando estão instáveis. Acho que os objetos sugerem esses significados. As operações buscam sempre colocar os trabalhos nesse meio de caminho entre o equilíbrio e a instabilidade. O desafio é ficar nesse lugar desconfortável e perigoso.

TF: É curioso a sua opção por objetos domésticos de formas simples – taças, cadeiras, mesas – para construir novas geografias. Porque essa predileção?

GK: Pela simplicidade mesmo. Evito sempre um determinado tipo de objeto que possa dar qualquer identidade cultural ou histórica. Prefiro aquelas mesas sem personalidade, as cadeiras sem desenho específico ou especial.

TF: Em *Deixa estar*, a topografia criada no reequilíbrio da mesa sob dois pés dá um aspecto de “gangorra” ao conjunto. O jogo de forças no arranjo dos objetos tem conotações sociais?

GK: Claro!!!! Para que um lado se projete e se mantenha no alto, é preciso que seja sustentado pelo outro lado que está soterrado. Fiz alguns trabalhos que exploram essa relação de duplas como em *Por motivo de força maior*. Há uma ironia nesses trabalhos.

TF: Na biografia publicada no seu site, você usa a expressão “situação de fronteira” para falar da sua pesquisa com a matéria nos trabalhos dos anos 1990,

quando explora as fronteiras entre esses estados físicos. Porque você se utiliza de um termo geográfico para falar dos materiais?

GK: Comecei a pensar sobre fronteira com a justaposição dos materiais, quando uso gesso e mármore, por exemplo, um é opaco e quente, o outro transparente e frio. Interessa o atrito entre os materiais, mas também a fronteira do próprio trabalho. Nas *Tectônicas*, o que constitui o trabalho é uma situação que pode se desfazer a qualquer momento. Não são as placas, as pedras, as palavras ou a linha de nivelamento na parede. É a articulação que dá sentido aos elementos do conjunto e cuja instabilidade sustenta esse sentido. Desse modo, qual é a fronteira do trabalho? Se tudo cair, o trabalho ainda existe? Penso que não. Penso que essa é a fronteira do próprio trabalho.



Figura 5: *Tectônicas*, 2014. Aço, mármore e pó de metal carbonizado. *Tectônicas Deserto*: 120 x 290 x 225 cm; *Tectônicas Estreito*: 120 x 265 x 140 cm; *Tectônicas Pacífico*: 120 x 303 x 240 cm. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo. Foto Marcio Fischer

TF: ... esse desarranjo da obra, essa iminência de se desfazer aparece em vários trabalhos. É exatamente o que mais me intriga nas obras, esse desequilíbrio, que aparece nos materiais (em seus estados físicos), mas também nos arranjos espaciais entre as peças, ou até mesmo no uso da palavra e da imagem.

GK: Pensa o seguinte: o que é que pode surgir de um espaço vazio? Isso também pode criar uma fronteira: ficar na iminência de não poder fazer nada. Já há alguns anos venho refletindo sobre a questão do trabalho. Me interessa o trabalho como lugar. Como o objeto em si, a coisa mesmo. É como se, depois de tantos anos, eu estivesse novamente naquele momento em que peguei o arame, tentando

romper com uma certa representação e transformar o trabalho na coisa em si. Desse modo, quando penso em fronteira, me vem uma pergunta: onde está o trabalho? Nas coisas que crio e nos objetos que me circulam? No tempo dedicado? No espaço? Na experiência? Qual a fronteira entre o que é e o que deixa de ser trabalho? Por isso, para mim, esse espaço vazio é o ateliê e é o trabalho. Não sei no que vai dar esse tipo de pensamento. Mas me intriga pensar que quando a gente faz um trabalho, o que vai para o mundo é uma espécie de resíduo de uma série de coisas que acontecem antes e durante o processo e que desaparecem. A obra é como a ponta de um iceberg. Isso é tão frustrante. Tampouco me interessa transformar a experiência no trabalho em si. Eu venho quase todo dia aqui no ateliê vazio e às vezes fico muito tempo, até escurecer. E só o que tenho a fazer é deixar escurecer, porque tudo muda.

TF: Para além da ideia de fronteira, há uma tensão recorrente nas obras, desde os mais objetuais (como *Outros continentes* ou *Oeste*) até os mais instalativos (como *Tectônicas* e *Coordenadas*). Isso me remete a uma ideia que você fala de que o trabalho precisa de uma tensão para existir. Esse seria o dado para “virar” obra?

GK: Apesar de eu lidar com a matéria, com os objetos, com os significados, com as palavras enfim... o que me alimenta é a vida, é o mundo. É bem difícil o que está acontecendo. Durante muito tempo, trabalhei com a ilusão de estabilidade, ou melhor, com a necessidade que temos dessa ilusão para poder habitar o mundo mais serenamente. Por isso, nivelamos o quadro quando está torto, fazemos calços improvisados com guardanapo quando a mesa do bar está bamba, porque a instabilidade e a impermanência incomodam. Mas no fundo, sabemos: tudo pode se desfazer a qualquer momento. O trabalho pode nos alertar sobre essas fragilidades; os acontecimentos do mundo, não - eles nos atropelam, nos atravessam violentamente. Veja o que vem acontecendo de um tempo pra cá no Brasil, desde 2013. Desmoronaram as ilusões e passamos a viver a instabilidade no corpo e na mente.

TF: isso é um dado da natureza...

GK: Isso é a parte visível. Não vejo a paisagem como uma imagem imóvel. Penso sempre nas formiguinhas trabalhando, na erosão se formando, na germinação da flor, mas só vemos as alterações quando elas ocorrem; quando algo desmorona, cai, queima, torna-se visível. Mas há sempre processos lentos e imperceptíveis acontecendo silenciosamente. Na videoinstalação *Forças e Fluxos*, que apresentei como trabalho de doutorado, aconteceu algo engraçado. O trabalho mostra vários recipientes de vidro dentro de um aquário que vai enchendo de água quase imperceptivelmente. Conforme a água invade os potes de vidro, a densidade muda e a pressão da água força a acomodação dos recipientes. Todo o processo é muito lento e silencioso, mas o barulho do choque do vidro é amplificado por potentes caixas de som. Então, parte do trabalho é enfadonho, porque não acontece muita coisa. Lembro que estava lá e dois rapazes entraram na sala. Um deles falou: “nossa, não acontece nada!”. Eles se entediaram e saíram. Logo, veio o barulho super alto. Eles voltaram correndo e entraram na sala, mas tudo já estava acomodado novamente. Na política também é assim. Isso também é fronteira e o trabalho só faz sentido se estabelecer essa conexão com o mundo. Não consigo

continuar produzindo como se nada tivesse mudado. Não consigo. Esse espaço vazio tem a ver com isso também. Com o que ando pensando, com o que quero fazer. Há urgências que são da ordem da vida, coisas para reconstruir e a arte tem papel fundamental. De um tempo pra cá, ando pensando sobre o lugar do trabalho, ou melhor, o trabalho como lugar.



■ 122
Figura 6: *Forças e fluxos*, 2006. Montagem da videoinstalação no Centro Universitário Mariantonia, em São Paulo, como parte da defesa de doutorado na ECA-USP. Figura 7: Detalhe da videoinstalação. Fotos da artista

TF: Queria voltar ao trabalho *Tectônicas*, e lhe perguntar sobre o processo de criação da obra, me parece que ele se inicia com algumas experimentações em maquete. Como se dá essa experimentação do peso e do equilíbrio do conjunto? Como você decide o corte da chapa? Você vai testando as pedras, o tamanho das pedras para que elas consigam sustentar as chapas?

GK: Um lado é totalmente empírico. Inicialmente os modelos das *Tectônicas* foram feitos com pequenos pedaços de papelão rígido. A experiência do micro é levada para o macro. Por mais que se projete, há sempre um grau de imprevisibilidade envolvido na montagem de um trabalho desse tamanho. Me interessava trabalhar com uma dimensão que extrapolasse a capacidade de meu corpo; uma densidade superior àquela que eu pudesse carregar e que isso fosse evidente. Podemos tentar levantar uma pedra pequena ou média e experimentar o limite de carga, mas ninguém tenta carregar um matacão, ou uma escultura do Serra, porque temos uma memória de peso, de temperatura. O título *Tectônicas* procura suscitar essa relação entre a escala da natureza e a escala do corpo, entre a projeção de densidade e a capacidade do corpo.

TF: E as palavras, como elas surgem? Porque elas também ajudam a compor uma paisagem, uma imagem...

GK: Na verdade, eu uso mais as palavras como títulos. A entrada das palavras no trabalho é algo mais recente.... Deserto, Encosta... o título acabou indo pro trabalho.

TF: Pensando na sua escolha por essas palavras, o que me pareceu interessante é que elas também trazem ações...

GK: Sim. Por um lado, são termos geográficos e por outro descrevem uma

situação. “Encosta” pode ser barranco e também uma placa de ferro encostada em outra. Nas *Tectônicas* as palavras estão vazadas na placa, escritas com limalha de ferro no chão e projetadas pela sombra na parede. Trata-se de pensar os termos também como adjetivos, para designar situações e estados. Mas usar a palavra é um pouco ingrato também, porque localiza demais o trabalho. São as limitações da linguagem. Se o sujeito desconhece o idioma não acessa o trabalho. Procuo sempre palavras e termos que possam ser acessados de alguma forma sem tradução, mas nem sempre é possível. Escolher um idioma como inglês ou francês para contornar o problema envolve sempre um processo de hierarquização que me incomoda. Tenho alguns recursos para evitar escolhas arbitrárias: uso sempre o idioma de onde estou fazendo o trabalho, por exemplo, em *SinPeso*, *SinAire*, que fiz no Deserto do Atacama.

TF: Tem também um trabalho que eu gosto muito que é a série *Elevações*. Aquela paisagem é uma espécie de inversão de *Tectônicas*, onde a linha do horizonte determina o que se desenvolve para cima (a topografia); enquanto que, na segunda, ela remete ao que se passa por debaixo da terra (movimentos geológicos).



123 ■

Figura 8: *Elevações*, 2001-12. Instalação com pó de metal carbonizado acumulado sobre lâminas de metal, dimensões variáveis. Foto da artista

GK: É verdade. Não tinha pensando nisso ainda. Eu achei no chão uma plaquinha muito fina e leve de alumínio e afixei com dois alfinetes na parede tal como uma prateleira. Não sabia exatamente o que fazer com aquilo (era como esse espaço vazio agora). Até que depois de dois anos descobri. Na época, meu ateliê

localizava-se no quarto andar de um prédio, na Barra Funda. A sala tinha janelas enormes, por onde eu podia ver toda a Serra da Cantareira. Até hoje não sei dizer se as Elevações surgiram dessa paisagem ou daquela plaquinha na parede.

TF: Como veio o desenho da forma neste trabalho? Como você faz a topografia?

GK: O processo consiste em cortar uma régua ou uma chapa de metal. O desenho e o volume são determinados por esse corte. Partes mais largas produzem volumes mais altos, mas não há um estudo prévio. Tenho somente uma ideia de como vai ficar, mas a definição só mesmo na montagem. Para a exposição do doutorado, no Centro Universitário Maria Antonia, fiz umas peças grandes e tive problema na montagem porque as paredes de gesso não aguentaram o peso do pó de ferro e vieram abaixo. Precisei criar uma estrutura interna invisível.

TF: E esse pó de metal, como ele surge no trabalho?

GK: Foi numa residência, no European Ceramic Work Center, na Holanda, em 1995. Eles têm uma estrutura maravilhosa, com fornos de 2,40 metros de espaço interno e um forninho digital de teste, onde experimentei queimar vários materiais. Numa dessas fornadas, eu queimei palha de aço.

TF: Em *Horizontes elásticos*, você constrói uma brincadeira com a linha do horizonte ao fotografar o mar sob vários ângulos em relação ao eixo vertical, tratando-a com a maleabilidade de um elástico. O horizonte deslocado é a representação de um mundo frágil?

GK: Tem a ver com um certo automatismo no enquadramento da foto que talvez se relacione com aquela necessidade ou ilusão de estabilidade sobre a qual falamos anteriormente. Nivelar a linha do horizonte, as pessoas ou as paisagens, nas fotos é um gesto automático que procura um certo naturalismo ou é uma tentativa de nivelar o mundo? Como essas coisas se relacionam? A fragilidade habita o mundo. A questão é se queremos ou não vê-la, conviver com ela.

TF: Falamos um pouco sobre a ideia da linha do horizonte, da fronteira, mas queria ouvir um pouco mais de você de que maneira a geografia entra no seu trabalho?

GK: Eu sempre gostei muito de geografia porque é uma área do conhecimento abrangente – dá conta de tanta coisa: dos aspectos físicos e naturais, das relações humanas, sociais, do clima. Me fascina a dimensão gráfica da geografia e sua capacidade de desenhar a imensidão do mundo, muito antes das imagens por satélites, dos GPS's e todos os dispositivos tecnológicos da atualidade que orientam nosso trânsito e nossas vidas. Esse aspecto da geografia é tão bonito... Gosto de pensar a geografia como a grafia da terra. Porque no fundo ela é isso.



Figura 9: Detalhe de *Arquipélagos*, 2019. Instalação com objetos, pigmento verde e mesas de madeira, dimensões variadas. Foto da artista

TF: Quando me deparei com a obra *Arquipélagos*, na exposição do MuBE em 2019, me chamou a atenção a diversidade de objetos supostamente utilizados por você no ateliê – mapas, recipientes de vidro, ferramentas, pedras etc. – encobertos pela sedimentação do pó verde. Aquele conjunto de ilhas é uma espécie de revelação do seu processo criativo? O verde é um índice de acúmulo no tempo?

GK: Não exatamente. Quando montei os *Arquipélagos* pela primeira vez, em 2007, pensei no musgo. Essa forma de vida bruta e insignificante que se impõe e resiste mesmo sem cultivo e sem cuidado. Em 2019, fiz duas novas versões do trabalho. Na exposição individual *Seca*, na Galeria Raquel Arnaud, substituí o pó verde pelo pó negro e o usei como se fosse uma sombra que vai tomando as mesas e objetos e cobrindo tudo. Nessa montagem, selecionei livros de história, de filosofia, mapas e ferramentas de corte. Obviamente, há aqui uma relação com a situação política hoje no Brasil. Na segunda montagem, no Mube, numa exposição que ocorreu no momento onde a Amazônia sofria com uma enorme queimada,

montei duas mesas: uma na entrada, com pó verde e materiais do ateliê, remetia ao trabalho e à produção; a outra, na saída da exposição, era formada por pó negro e pedras e remetia à fuligem e devastação.

TF: Tentando concluir nossa conversa, não poderia deixar de perguntar sobre a sua experiência com o ensino – uma vez que a presente publicação também se dá num ambiente de formação universitária em artes visuais. Essa atividade alimenta o trabalho de artista e vice-versa? Como?

GK: Com certeza. Comecei a lecionar, como uma opção para minha subsistência e logo percebi a liberdade que ela me proporcionava, no que se refere à produção artística e à relação com o mercado. A atividade docente também me mantém atualizada e inquieta porque isso é necessário para estabelecer um diálogo, para provocar os alunos e ser provocada por eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos (org.). **Caderno SESC_Videobrasil: Pertença**. São Paulo: Edições SESC, n. 8, 2012.

BORDAS, Marie Anges (org.). **Caderno SESC_Videobrasil: Geografias em movimento**. São Paulo: Edições SESC, n. 9, 2013.

KYRIAKAKIS, Georgia. Conversa com Cauê Alves. In: **Empena o amparo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, pp. 62-101.

_____. **Empena o amparo**. Textos de Cauê Alves, David Barro, Paula Braga, Olivia Ardui e Galciani Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, pp. 62-101.

_____. **Meridianas**. Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012. Exposição individual na Galeria Funarte São Paulo, 21 fevereiro a 2 abril de 2013. São Paulo: Funarte, 2013.

Site da artista. Disponível em <https://www.georgiakyriakakis.com.br/>. Acesso em 13/04/2020

Recebido em 13/04/2020 - Aprovado em 13/04/2020

Como citar:

Ferraz, T. S. (2020). “Situações de fronteira”: conversa com a artista Georgia Kyriakakis (entrevista). *OuvirOUver*, 16(1), 112-126. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-53785>



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

AUTORIA



Conversa de Refugiados

RODRIGO FREITAS

■ 128

Rodrigo Freitas é graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais, com habilitação em pintura (2006) e gravura (2008). Possui mestrado e doutorado em Artes pela mesma instituição (2016). Atualmente é professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, participa do NUPPE (Centro de Pesquisa em Pintura e Educação) e investiga a relação entre imagem e tempo a partir da prática pictórica em diálogo com vários meios de criação e difusão de imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Uberlândia MG, Brasil

■ RESUMO

“Conversa de refugiados” é um ensaio visual que se configura a partir de testemunhos de imigrantes e trechos do livro homônimo de Bertolt Brecht, originalmente publicado em 1961. A proposta deste ensaio consiste em estabelecer um possível diálogo entre passado e presente. Para tanto, realizo uma espécie de montagem, na qual imagem e palavra reverberam o mesmo desespero que acomete as multidões que vagam pelo mundo em busca de abrigo e alimento. Pela pintura, meu corpo reconfigura os registros de fontes diversas e lhes confere uma outra existência. Sobre essas imagens, as falas de algumas pessoas que vivem no exílio foram escritas em seus respectivos idiomas. Os excertos em português são palavras de Brecht.

■ PALAVRAS-CHAVE

pintura, palavra-imagem, exílio.

■ ABSTRACT

“Conversations of refugees” is a visual essay that is based on testimonies from immigrants and excerpts from the book of the same name written by Bertolt Brecht, originally published in 1961. The purpose of this essay is to establish a possible dialogue between past and present. Therefore, I carry out a kind of montage, in which image and word echo the same despair that plagues the crowds that roam the world in search of shelter and food. Through painting, my body reconfigures the records from different sources and gives them another existence. On these images, the testimonies of some people who live in exile are written in their respective languages. The excerpts in Portuguese are Brecht's words.

129 ■

■ KEYWORDS

painting, word-image, exile.



conversas
de refugiados

rodrigo freitas



Você se sente particularmente livre?

O capitalismo é o culpado de tudo.



MORTE DIFERENÇA

MORTE CAPITAL

MORTE DIFERENÇA - POR QUE O ALIEN SE TORNA TEM DE SER PENALIZADO
MAIS, INIMIGOS DE SEUS HUMANOS?



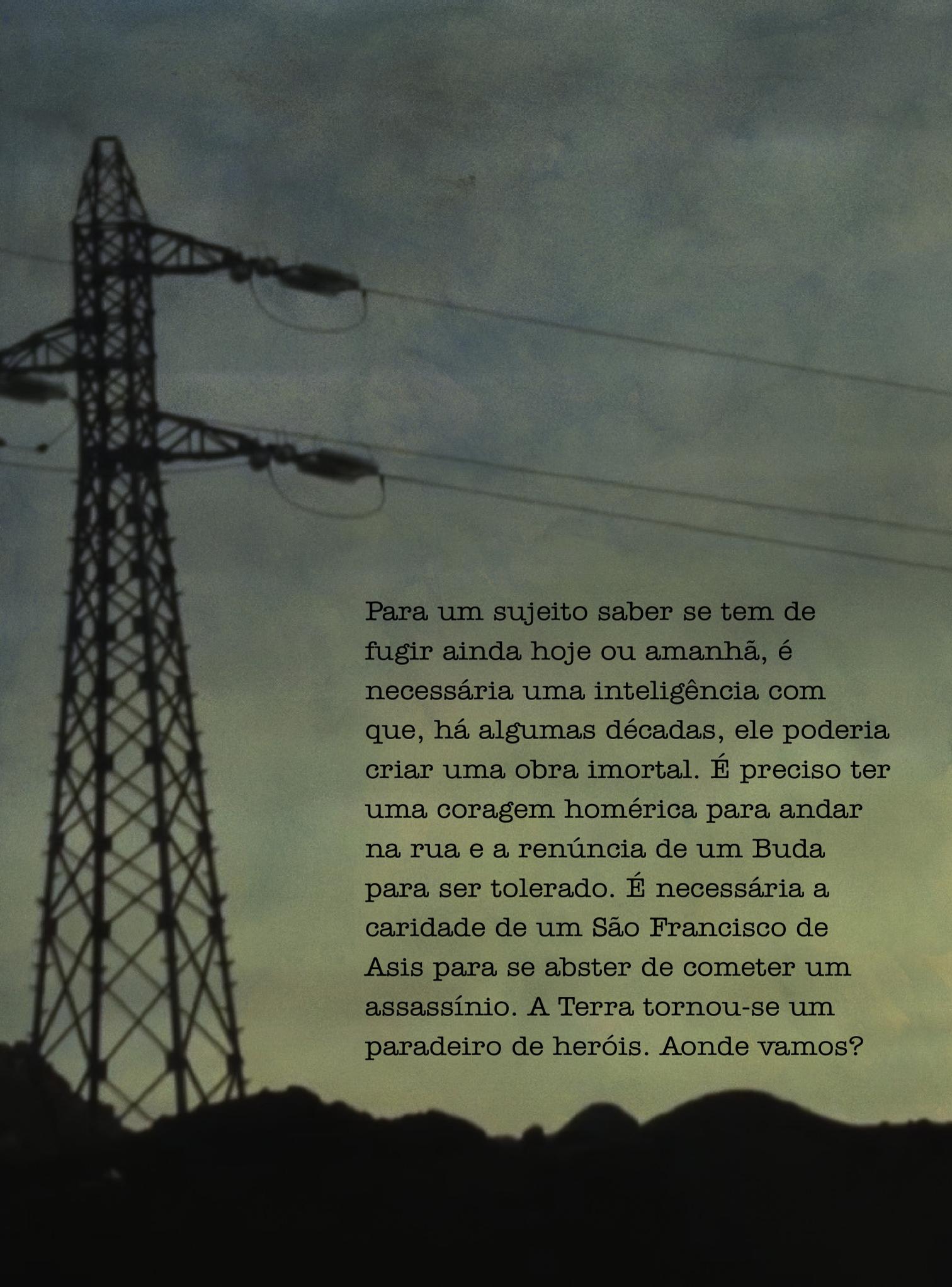
— Ce n'est pas un endroit pour les humains.

— C'est pour les animaux.



Nous aussi, nous sommes des êtres humains.

When I swam to the surface I saw
dead bodies floating in the water.



Para um sujeito saber se tem de fugir ainda hoje ou amanhã, é necessária uma inteligência com que, há algumas décadas, ele poderia criar uma obra imortal. É preciso ter uma coragem homérica para andar na rua e a renúncia de um Buda para ser tolerado. É necessária a caridade de um São Francisco de Assis para se abster de cometer um assassinio. A Terra tornou-se um paradeiro de heróis. Aonde vamos?



Você pode chamar isso de
fraqueza, mas não sou
humano o suficiente para
continuar sendo um
homem em face de
tamanho desumanidade.

Recebido em: 04/02/2020 Aprovado em 23/04/2020

Como citar:

Freitas, R. (2020) Conversa de Refugiados (ensaio visual) OuviaOUver, 16(1), 128-139.
<https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-52540>



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

ARTIGOS



Arte afro-brasileira: delineamentos e questões

EVA ALVES LACERDA
TERESA KAZUKO TERUYA

■ 142

Eva Alves Lacerda é pesquisadora, artista plástica e professora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), é mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE) da UEM e membra do Grupo de Pesquisa em Psicopedagogia, Aprendizagem e Cultura (GEPAC). Desenvolve pesquisa sobre os seguintes temas: Ensino de Arte, Educação escolar, Desenho, Estereótipo, Arte afro-brasileira e Estudos Culturais.

Filiação Institucional: Universidade Estadual de Maringá - Maringá PR Brasil

Teresa Kazuko Teruya possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1982), graduação em História pela Faculdade Auxilium de Lins (1996), mestrado em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1995) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2000). Atualmente é pesquisadora sênior da Universidade Estadual de Maringá. Tem experiência na área de Educação. Desenvolve pesquisas nos seguintes temas: formação docente, mídias, estudos culturais, em especial, história e cultura afro-brasileira.

Filiação Institucional: Universidade Estadual de Maringá - Maringá PR Brasil

■ RESUMO

As discussões realizadas junto ao Grupo de Estudos em Psicopedagogia, Aprendizagem e Cultura - GEPAC sobre identidades e negritude motivaram-nos a refletir sobre o conceito de arte afro-brasileira. O artigo analisa aspectos históricos e discussões que perpassam o conceito de arte afro-brasileira. A questão que orientou esta investigação foi: O que caracteriza uma obra de arte como afro-brasileira? Para responder a esta questão, foi realizada uma pesquisa qualitativa com delineamento bibliográfico, a fim de analisar as transformações do conceito de arte afro-brasileira ao longo da história. Os resultados sinalizam que a arte afro-brasileira está relacionada com fatores estéticos, temáticos e culturais que se constituem em culturas negras.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte afro-brasileira, Sincretismo.

■ ABSTRACT

The discussions held with the Group of Studies in Psychopedagogy, Learning and Culture - GEPAC on identities and blackness motivated us to reflect on the concept of Afro-Brazilian art. The article analyzes historical aspects and discussions that permeate the concept of Afro-Brazilian art. The question guiding this research was: what characterizes a work of art as Afro-Brazilian? To answer this question, a qualitative research with a bibliographic design was carried out to analyze the transformations of the concept of Afro-Brazilian art throughout history. The results indicate that Afro-Brazilian art is related to aesthetic, thematic and cultural factors that are related to black culture.

143 ■

■ KEYWORDS

Afro-Brazilian art, Syncretism.

1.Introdução

Na contemporaneidade, há uma crescente visibilidade das culturas de minorias no cenário social, político, educacional e artístico, e simultaneamente trazem visibilidade às discussões que perpassam o feminismo, a negritude, o gênero e a sexualidade, evidenciando também visões racistas e sexistas sobre esses assuntos. No campo das artes, os estudos sobre negritude e produção de arte denotam uma concepção de arte afro-brasileira. Denominar uma produção como arte afro-brasileira coloca em foco novas problemáticas e questões que perpassam pelas discussões identitárias de raça e de nacionalidade. Se a arte afro-brasileira está contida na arte brasileira, por que qualificá-la com o adjetivo "Afro"? O que caracteriza uma obra de arte como afro-brasileira? Arte afro-brasileira é a arte que traz em si elementos da cultura africana ou a arte produzida por artistas negros/as?

Este artigo propõe a investigação do termo arte afro-brasileira, considerando suas transformações e os novos sentidos que esse conceito adotou ao longo da história. Não temos a pretensão de estabelecer um sentido fechado e acabado para o termo, mas sim evidenciar questões que podem ser consideradas ao tratar sobre esse assunto. Dessa forma, apresentamos discussões centrais que permeiam esse tema abrangendo as questões relativas às identidades diaspóricas embasadas nos estudos de Hall (2003, 2006), relacionando com o conceito de afro-brasileiro. Para tanto, primeiro estabelecemos relações entre arte e identidade ancoradas nos estudos de Barbosa (1998) e Batista (1971). Em seguida, discutimos aspectos históricos sobre a arte afro-brasileira com base nos estudos de Conduru (2012) Mattos (2014) e Almeida, Lima e Gaia (2016), destacando suas especificidades.

Retomamos aos fundamentos históricos que transpassam à arte afro-brasileira para evidenciar os elementos identitários que inevitavelmente constituem esse conceito. Estes elementos presentes na arte afro-brasileira, recorrentemente, são avaliados como a junção de uma identidade nacional a outra continental, ou seja, uma união entre Brasil e África, sem problematizar as dificuldades e a inviabilidade de se atribuir a um continente tão vasto, com sociedades tão heterogêneas como a África, uma identidade fixa e imutável. A mesma problemática pode ser considerada quando se pensa o Brasil de maneira essencialista e estereotipada, desconsiderando suas dimensões continentais com uma rica diversidade cultural.

Neste artigo, portanto, entendemos a afro-brasilidade, na perspectiva de Conduru (2012), como processos e condições decorrentes de uma situação histórica que propiciou o encontro da cultura brasileira com a africana, a partir da diáspora do povo africano na condição de escravizado¹. Além disso, africanidades e brasilidades são vistas como culturas em constante transformação, por isso, não se entendem como identidades que possuem um núcleo ou essência, mas são resultados da dinâmica histórica deliberadas pelas unidades políticas de poder do

¹Utilizamos o termo escravizado ou "escravização", proposto por Munanga (1999), por compreender que a palavra "escravo" sugere uma condição inalterável que reduz uma realidade histórica a um estado natural, além de ocultar a participação do sujeito escravizador/a, evidenciando a participação apenas da pessoa escravizada, nesse processo. Por outro lado, o termo escravizado/a significa que a pessoa negra, inicialmente livre, teve sua liberdade retirada pela imposição do regime escravista.

continente africano e do território brasileiro. A seguir, discutimos como ocorre as relações de identidades na arte afro-brasileira no contexto da diáspora.

2. Arte afro-brasileira produzida na diáspora

Recorremos aos estudos de Hall (2003) para pensar o conceito de arte afro-brasileira, por meio da noção de identidade diaspórica. A escolha do autor não se deve apenas por se tratar de um dos fundadores dos estudos culturais que aborda as questões étnicas e raciais, mas também pela sua temática de estudos voltada para a identidade no contexto da migração caribenha para a Grã-Bretanha. Suas discussões a respeito da identidade, nas circunstâncias do deslocamento, contribuem para a conceituação da arte afro-brasileira, na medida em que esta é produzida também nessa situação: arte feita por uma população de origem africana deslocada forçadamente para o Brasil por meio do processo de escravização, dessa forma, apresentando elementos da cultura africana e brasileira, está relacionada a identidade diaspórica. Contudo, antes de discutir a identidade diaspórica da arte afro-brasileira, abordamos as relações entre arte e a identidade da sociedade na qual é produzida. Tendo isso em vista, apresentamos brevemente algumas questões relacionadas a identidade, a sociedade e a arte.

145 ■

Para Batiste (1971), a arte influencia e transforma a sociedade na qual está inserida, mas esta não é uma via de mão única, pois a vida coletiva também influencia a arte, uma vez que a ação individual não acontece de forma descontextualizada e desatrelada da sociedade. Não é apenas geograficamente que a sociedade influencia as produções artísticas, isto é, o meio social não está intervindo apenas no fornecimento do material para o/a artista criador/a, mas também a cultura, as leis, as instituições sociais e os fatores históricos do meio, atuam sobre a arte produzida nele. "A arte age efetivamente sobre a sociedade e a modela, mas inversamente a obra de arte nos possibilita atingir o social, tanto como a economia, a religião ou a política" (BATISTE, 1971, p. 200). Para Barbosa (1998, p. 16), a arte é uma representação de elementos culturais da sociedade em que é produzida, pois, "não podemos entender a cultura de um país sem conhecer sua arte", porque na obra de arte estão materializados os valores religiosos, emocionais, estéticos e materiais que compõe o modo de vida de uma sociedade.

Em uma pesquisa sobre como surgem os/as artistas, Zolberg (2006) explica que enquanto a psicanálise busca compreender as motivações que levam um indivíduo a se tornar um/a artista, por meio de fatores individuais e psíquicos, a sociologia pensa o/a artista como parte de um cenário macro, em que as instituições sociais rodeiam as manifestações culturais, contudo, ambas as áreas concordam "[...] no tocante à importância dos fatores sociais que permitem ou impedem a emergência e o reconhecimento do talento artístico, bem como o apoio que ele recebe". (ZOLBERG, 2006, p. 172). Dessa forma, a arte está atrelada ao meio social onde é produzida, e está atravessada por características culturais da sociedade, na qual o/a artista produtor/a está inserido/a (BATISTE, 1971, BARBOSA, 1998, ZOLBERG, 2006).

Como analisar uma arte produzida por um/a artista que se encontra entre as culturas brasileiras e as culturas do continente africano? Como ocorre a relação entre duas identidades culturais e a arte produzida na intersecção das

duas? O que define a identidade de um/a artista ou sua obra? A identidade nacional de um/a artista está atrelada as fronteiras de cercamento? As fronteiras políticas contêm em si também as fronteiras culturais? Existem Fronteiras Culturais? Como ocorre a relação de pertencimento de um/a artista migrante com seu país de origem? Essas problemáticas envolvem identidades, nações, fronteiras e pertencimento. Não tivemos o intuito de responder cada uma destas perguntas isoladamente, mas pensar questões que perpassam o tema da arte afro-brasileira.

Compreender as relações de identidade que constituem a arte afro-brasileira implica em discutir a identidade no contexto da diáspora, a fim de entender o sentimento de pertencimento de um migrante com seu país de origem após a experiência do deslocamento. Hall (2003) analisa os assentamentos da população negra caribenha na Grã-Bretanha que não estão completamente desvinculados do seu país de origem. São migrantes que deixaram o Caribe, mas mesmo a milhares de quilômetros do seu país de origem, buscam preservar suas identidades culturais. Assim, nessa situação de deslocamento, a identidade cultural caribenha é definida como uma identidade diaspórica.

Para Hall (2003), os/as migrantes caribenhos/as buscam preservar os sentimentos de pertencimento ao seu país de origem pela prática das suas tradições, crenças e valores. Esta noção de pertencimento corresponde ao conceito de comunidades imaginadas. Nesta concepção de identidade nacional, Hall (2006) afirma que o pertencimento a uma nação ocorre por meio de um mito fundacional, ideias, narrativas, símbolos e representações que são compartilhadas em um determinado grupo social. A noção de pertencimento a uma nação é construída por uma crença nestas narrativas. Por sua vez, estas narrativas são atemporais, ou seja, a representação da identidade nacional é entendida como estática, inalterável, como se preservasse, assim, uma espécie de essência. Nesta crença equivocada de identidade essencialista, o sentimento de pertencimento nacional parece ser definido no local de nascimento, de modo que não pode ser abalado por uma mudança de localização. Para Hall (2003), esse tipo de identidade fixa e essencialista, é um mito.

A noção de identidade que busca preservar o elo com o país de origem por meio da perpetuação da tradição e dos costumes, é uma noção binária que pressupõe o "eu" e o "outro", o dentro e o fora em uma fronteira delimitada.

Assim, o conceito de diáspora está amparado em uma concepção de identidade rígida, uma fronteira explícita, ou no caso dos caribenhos e dos britânicos em uma identidade fechada. A experiência da diáspora, porém, interfere nas identidades dos povos evidenciando uma noção de diferença que não é binária, mas sim relacional. É uma identidade não essencialista, mas multifacetada, pois está sujeita a *différance*.

Hall (2003) destaca que o conceito de *différance* vem da linguística. Diz respeito ao fato de que os sentidos constantemente escapam aos significantes. Os significantes nunca alcançam a plenitude dos significados, isto porque o significante é fixo, porém o significado se modifica, graças à contínua reapropriação pelos sujeitos. Assim, a noção de *différance* apresenta um significado que não é absoluto, sempre "falta" ou "sobra" algo. Afinal, atribuir a um significante um significado absoluto implica em deixar de fora algo, em estabelecer as fronteiras do

que está dentro e do que está fora. Da mesma forma, sendo a identidade um processo discursivo no qual se busca, por meio de significantes, delimitar um significado de identidade, ela também está sujeita ao processo de *différance*. A delimitação de uma identidade nunca abrange o todo, sempre há algo que escapa, e esta parte que escapa é aquilo que desestabiliza a identidade que se coloca em transformação novamente num processo infinito no qual o significado é sempre adiado.

No caso dos migrantes caribenhos/as, novas fontes de identificação se desenvolvem no contato com o novo local de morada. Isso porque os caribenhos que passam a morar nos assentamentos da Grã-Bretanha se identificam não só com sua cultura de origem, mas também com outros grupos minoritários como, por exemplo, a população britânica negra e os outros migrantes que também moram na Grã-Bretanha. Sendo assim, não é possível falar de uma identidade única e essencial, mas sim de uma identidade múltipla e facetada.

Da mesma forma como a população negra caribenha que migrara para a Grã-Bretanha, buscou conservar o elo com seu país de origem, preservando a sua cultura, a população negra escravizada trazida da África para o Brasil, também buscou formas de manter sua ligação com a África. Contudo, essa população criou outros vínculos identitários com o novo país. O resultado dessa experiência de deslocamento foi a formação de uma cultura multifacetada e híbrida, que resultou dessa preservação da cultura africana no processo de junção com as culturas já existentes no Brasil.

Contudo, os elementos hibridizados não têm uma relação de igualdade entre si, pois estão organizados dentro das relações de poder que o colonialismo impôs. Mesmo que hoje se busque uma revificação da cultura subordinada, não se pode recuperar a estética africana separada dos elementos brasileiros. Afinal, essa cultura hibridizada já não pode ser mais desagregada em seus elementos puros.

3. Arte afro-brasileira: aspectos históricos do conceito

Neste artigo, abordamos os diferentes contornos que o conceito de arte afro-brasileira adquiriu ao longo do tempo, sem a pretensão de analisar toda a sua história. Para tanto, organizamos estes momentos em três etapas: na primeira, abordamos questões referentes ao início das manifestações de arte afro-brasileira com a vinda dos povos africanos ao Brasil, discutindo sua vinculação com a religião de matriz africana; na segunda etapa, destacamos a dinâmica que o conceito de arte afro-brasileira adquiriu ao adotar como critério de identificação a origem étnica do/a artista produtor; na terceira, apresentamos uma redefinição do conceito desvinculada da etnia do artista e da religião de matriz africana.

A cultura africana adentrou os territórios do Brasil com a vinda dos povos africanos escravizados, contudo, datar o início das manifestações de arte afro-brasileira constituiu uma tarefa inviável, já que esta foi mantida a princípio em uma condição de clandestinidade.

Almeida, Lima e Gaia (2016, p.2) explicam que "com o advento da escravidão no Brasil, as tradições africanas tiveram que ser recriadas e adaptadas a uma nova realidade, o que resultou em uma complexa poética, denominada afro-

brasileira". Dessa forma, o povo africano reelaborou suas formas de cultivar suas divindades, de sobreviver, de se alimentar e também de fazer arte na readaptação às novas condições impostas pelo regime escravista, pelo espaço e pelas leis do novo cenário no qual se encontravam.

Foi por meio da religião africana que muitos elementos culturais tiveram espaço para expressão no Brasil, dentre eles, a arte. "O espaço da religião permitiu que muitos aspectos da vida social africana fossem reativados e recriados, incluindo a criação artística, a qual seguia outros cânones e referências estéticas diferentes da arte europeia" (MATTOS, 2014, p.121).

O povo africano precisou se adaptar ao impedimento de exercer livremente suas práticas religiosas e, conseqüentemente, sua arte. Nesse primeiro momento, a arte afro-brasileira estava emaranhada com as tradições e ritos que constituem a religião africana. Para Munanga (2000, p.104), "[...] a primeira forma de arte plástica afro-brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa." Arelada à religião, a arte afro-brasileira, no início, não possuía uma autonomia, tão pouco possuía uma função apenas utilitarista, ou seja, a ideia de uma arte independente e emancipada da religião não se aplicava às primeiras manifestações de arte afro-brasileira. A este respeito, Almeida, Lima e Gaia (2016) corroboram com Mattos (2014) e Munanga (2000) ao afirmar que em princípio a arte afro-brasileira foi produzida dentro de valores coletivos religiosos e culturais, ainda que se pudesse perceber elementos de individualidade dos/as artistas criadores/as. Tanto objeto artístico quanto os conceitos religiosos que estes objetos invocam são inseparáveis, dessa maneira, não é possível falar de uma arte autônoma e independente como sugere o conceito de arte ocidental.

Assim, por causa da condição de escravização, as práticas e ritos religiosos africanos foram abafadas e, conseqüentemente, suas práticas artísticas também. Foi imposta como norma ao povo africano, a prática da religião católica. Além disso, esta população, na condição de escravizada, foi forçada a construir prédios e igrejas pertencentes à cultura dos seus colonizadores. Desse modo, os/as artistas negros/as também utilizaram seus conhecimentos artísticos para produzir símbolos e imagens sagradas pertencentes à religião católica, seguindo os cânones da cultura artística europeia (CONDURU, 2012).

Esta proibição, porém, não foi acatada totalmente, pois a cultura e a religião africana foram perpetuadas na clandestinidade e, por meio do sincretismo religioso, houve um processo de hibridização com a cultura europeia. Para Almeida, Lima e Gaia (2016), o sincretismo religioso funcionou como uma estratégia de participação e re-significação das religiões africanas. O sincretismo religioso foi utilizado como uma negociação entre a preservação de suas tradições e costumes e a participação na nova nação, na qual se encontravam. Decorrente desse processo, há uma identificação de deuses africanos com santos católicos confeccionados pelo povo africano escravizado, por exemplo, o Ogum é associado a São Jorge, Oxalá ao nosso senhor do Bonfim e Exú ao Diabo.

A arte afro-brasileira, a princípio atrelada a religião, possuía características sincréticas que remetiam ao candomblé e ao catolicismo simultaneamente, mesclando a estética africana com a arte europeia trazida pelos colonizadores ao Brasil. Essa arte emaranhada com as práticas religiosas, mesclava a plasticidade

dos aparatos simbólicos dos ritos com danças, músicas e outras formas de arte que, diferente da cultura ocidental, não estavam estabelecidas de maneira independente (ALMEIDA; LIMA; GAIA, 2016).

Apesar da importância da religião africana no fazer artístico, a arte afro-brasileira ultrapassou o âmbito da religião, sendo que artistas laicos produziam também artes influenciadas por outros elementos da cultura africana. Estes artistas não ligados à religião passaram a ser reconhecidos como artistas "populares" ou "primitivos", evidenciando uma separação entre artistas e artesãos, arte erudita e arte popular. Apesar dessa definição, alguns desses artistas chegaram a possuir algum reconhecimento no sistema de circulação de obras artísticas, isto porque a libertação de antigas colônias européias na África atraiu olhares para as questões de identidade dos povos negros. Assim iniciou-se uma nova forma de entender a negritude na sociedade e nas artes na qual não era necessário um artista intermediário para representar e evidenciar as discussões que envolvem a identidade negra. Este movimento buscava desconstruir o negro como um "objeto de estudo", a fim de questionar a visão caricata da cultura afro-brasileira que valorizava apenas os aspectos folclóricos e religiosos para dar lugar a uma identidade negra que fala por si só (CONDURU, 2012).

Este movimento motivou a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento em 1944 com a finalidade de apresentar "[...] os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra" (NASCIMENTO, 2004, p. 210). Teve como objetivo recuperar o legado cultural africano e valorizar socialmente a população negra, por meio da educação, da cultura e da arte no Brasil.

Araújo (1988) destaca que o TEN buscou criar uma dramaturgia em que as representações dos/as negros/as ultrapassem os estereótipos reinventando o lugar do/a ator/atriz negro/a na dramaturgia. Com este propósito, o TEN organizou, em 1946, uma Conferência Nacional do Negro, três anos depois realizou a Convenção Nacional do Negro, e no ano de 1950 realizou o I Congresso Nacional do Negro.

Para Mattos (2014), essa mobilização em torno da identidade negra fomentou a realização do Festival Mundial de Artes Negras, sendo efetuadas duas edições, a primeira em Dacar no ano de 1966 e a segunda na Nigéria no ano de 1967. Os/as artistas brasileiros/as só poderiam participar do evento sob a requisição de ser negro/a.

Em 1983, Marianno Carneiro Cunha publicou um capítulo específico sobre o tema da arte afro-brasileira intitulado: Arte Afro-brasileira, no livro "História Geral da Arte no Brasil" organizado por Walter Zanini. Cunha (1983) foi um dos primeiros autores a desvincular a etnia do/a artista da arte afro-brasileira. O conceito de arte afro-brasileira deveria considerar a continuidade da arte africana em território brasileiro, avaliando também as influências sofridas pela cultura dos brancos colonizadores e das demais etnias que se encontravam no Brasil. Mattos (2014) explica que Cunha (1983) compreendia a origem étnica negra dos/as artistas afro-brasileiros/as como um fator que acrescentava ainda mais valor as obras, porém, infere que não se deve tomar como critério principal para delimitar as obras que se enquadram na definição de arte afro-brasileira.

Cunha (1983) argumenta que é possível dividir os/as artistas que trabalham com a temática negra em quatro grupos: o primeiro, refere-se aos/as artistas que se utilizam da temática negra esporadicamente, tanto quanto poderiam usar qualquer outra temática como inspiração de sua atividade criadora. Nesse primeiro grupo de artistas, podemos considerar, por exemplo, Tarsila do Amaral (1886-1973), Lasar Segall (1891-1957), Alberto da Veiga Guignard (1896-1972), Portinari (1903-1962), Djanira (1914-1979), José Pancetti (1902-1958) e Santa Rosa (1909-1956). Denominar estes/as artistas como afro-brasileiros/as, não faria sentido ao passo que seria equivalente, por exemplo, a denominar Picasso, considerando a obra "*Demoiselles d'Avignon*", como Afro-espanhol. A Figura 1 mostra a obra de Picasso, "*Demoiselles d'Avignon*", na qual é possível observar que o artista espanhol se serviu da estética africana para compor as formas dos rostos das figuras femininas presentes na obra. A obra apresenta cinco figuras femininas nuas, pintadas de formas geométrizadas em tons claros e delicados. As figuras femininas são representadas com feições que se assemelham as máscaras africanas, utilizadas em rituais religiosos.



Figura 1. Les Demoiselles d'Avignon - Picasso: Eros, arte e desejo: compreensões sobre a obra de Pablo Picasso (SILVA, 2017, p. 110).

Silva (2017) argumenta que Picasso se interessou pela arte africana porque apresentava uma estética menos censurada, e livre do olhar europeu da época. Influenciado pela arte de Cezanne (1839-1906), Picasso buscou as formas básicas geométricas dos objetos, características que o pintor reconheceu nas máscaras africanas. A desconstrução contínua dos objetos em suas formas básicas geométricas acarretou no movimento que ficou conhecido como cubismo. A figura 2 apresenta uma das máscaras representada por Picasso, na obra "*Les Femmes d'Alger*".

d'Avignon", no rosto da figura feminina que está de pé a direita (Figura 2).



Figura 2. Eros, arte e desejo: compreensões sobre a obra de Pablo Picasso. (SILVA, 2017, p. 110).

Após visitar uma exposição de artigos culturais africanos, Picasso se interessou pela estética das máscaras africanas que havia visto, contudo, suas obras tomaram a cultura africana como inspiração, assim como diversas outras temáticas, sendo que a estética e cultura africana não é sistematicamente utilizada pelo artista.

A artista Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo, trouxe a temática negra para suas obras, como mostra a Figura 3 na obra "A negra". A pintura apresenta uma negra nua em primeiro plano e um fundo geometrizado. A figura da negra, pintada por Tarsila com uma anatomia distorcida, enfatiza certas partes do corpo, como os pés, as mãos, os lábios e o seio. As produções desta artista remontam a um contexto histórico, no qual a arte ainda estava atrelada ao academicismo da arte neoclássica, trazida ao Brasil ainda no período colonial. Um grupo de artistas rompeu com a tradição neoclássica em uma exposição de arte, que mais tarde ficou conhecida como "Semana de 22", quando ocorreram as primeiras manifestações da arte moderna brasileira. Neste contexto, contraditoriamente, buscou-se produzir uma arte de caráter nacional, com as influências advindas da arte moderna de Paris e da Alemanha (AMARAL, 2012).

Dentre os artistas modernos, Tarsila destacou-se como um dos nomes que produziu um tipo de arte nacional, rompendo com a tradição acadêmica estrangeira. Na análise de Santos (2012, p. 91), Tarsília resistiu às generalizações ao retratar o particular e descrever "[...] as mínúcias étnicas e familiares próprias da sociedade brasileira em sua prática cotidiana". Tarsila enfatizou as características físicas da mulher negra que compõe a identidade nacional, as grandes mãos e os pés que foram a força de trabalho durante o regime escravista. O grande seio, destacado pela artista, cai sobre o braço da negra, e remete as amas de leite negras que, além de dar sua força de trabalho, foram obrigadas a nutrir os filhos dos

brancos com o seu leite. A negra de Tarsila lembra que a nação brasileira se nutriu da vitalidade da população negra, usufruindo de sua força braçal. Assim, a temática negra aparece em suas obras como elemento da identidade nacional. A negritude é uma inspiração tanto quanto outros aspectos da identidade nacional brasileira, na composição geral de seus trabalhos. Não observamos uma abordagem sistemática do tema, dessa forma, a artista não se enquadraria como uma artista afro-brasileira no conceito apontado por Cunha (1983).



■ 152

Figura 3. A negra (1923) Pintora: Tarsila do Amaral:

<<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/inicio-do-cubismo-1923/>> Acesso em 30 de ago.

O segundo grupo de artistas, são aqueles/as que produzem obras as quais retomam o tema africano sistematicamente e por vezes conscientemente. Os

exemplos para este segundo grupo seriam: Hector Bernabo, Carybé, Mario Cravo Jr. e Di Cavalcanti. A Figura 4 retrata a obra "O samba", do artista Di Cavalcanti, uma cena cultural: a roda de samba. O artista representa músicos tocando, enquanto outras figuras dançam embaladas pelo ritmo típico do samba brasileiro. As figuras presentes no quadro são de origem negra, característica que se repete sistematicamente nas obras deste artista.



153 ■

Figura 4. O samba - Pintor: Di Cavalcanti: <<http://www.radioarquibancada.com.br/site/wp-content/uploads/2016/11/samba-di-cavalcanti-1925-parte.jpg>> Acesso em 30 de ago, 2017.

O terceiro grupo de artistas utiliza não apenas a temática, mas também as soluções plásticas negras que podem ser feitas de maneira consciente ou não.

Enquadram-se no terceiro grupo, aqueles artistas que a princípio foram perJORATIVAMENTE classificados como "primitivos" e "populares" pela crítica de arte na época. Para Cunha (1983), o artista Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, se serviu da estética africana para produzir suas obras, e enquadra-se também neste grupo. O escultor foi um grande expoente do Barroco Brasileiro, filho de mãe africana e pai português. O artista abordou temáticas católicas que envolviam arquitetura, ornamentação sacra e imagens para retábulos de igrejas. Contudo, as soluções plásticas utilizadas pelo artista diferenciam-se dos padrões barrocos, conferindo as obras deste artista uma estética barroca singular e divergente dos modelos barrocos europeus.



■ 154

Figura 5. O carregamento da cruz - O Salvador carregando o Madeiro. Escultor: Aleijadinho. Acervo da autora, 2017.

Por fim, o último grupo abrange os artistas rituais e o conceito religioso, proveniente da religião africana, que tem maior peso do que o individualismo do/a artista como, por exemplo, as obras de Guma e Louco. A figura 5 mostra as estatuárias de Iemanjá e Oxum, produzidas pelo artista Louco João. As esculturas, feitas em madeira, imprimem traços característicos do trabalho do escultor, ainda assim, a simbologia ritual da estatuária de Iemanjá e Oxum se sobrepõe a subjetividade do artista, sendo uma forte característica de suas obras. Portanto, o artista enquadra-se, segundo Cunha (1983), como um artista ritual. "A arte ritual afro-brasileira, na realidade, não mais identifica etnicamente apenas a negros, mas serve também de identificação cultural a brancos e mestiços, assumindo portanto uma dimensão, ao que parece, nacional" (CUNHA, 1983, p.1026).



Figura 6. Iemanjá e Oxúm - Escultor: Louco: <https://http2.mlstatic.com/iemanja-e-oxum-do-filho-do-louco-joo-d_nq_np_14337-mlb4296103428_052013-f.jpg> acesso em 30 de ago, 2017.

Dessa forma, Cunha (1983) define uma nova dinâmica para pensar o conceito de afro-brasileiro, na qual estão considerados não apenas a religião ou a etnia do/a artista, mas também as questões referentes às temáticas e soluções plásticas utilizadas pelo/a artista criador/a, abrangendo, assim, artistas laicos/as, brancos/as e mestiços/as. Além disso, para classificar um/a artista como afro-brasileiro/a, é necessário avaliar a trajetória do/a artista, observando se há o uso sistemático dos temas e soluções plásticas que caracterizam a arte afro-brasileira em sua produção como um todo.

Mattos (2014, p. 130) afirma que "[a] ideia de arte afrobrasileira (*sic*) que temos hoje nos permite entender que é uma arte produzida no âmbito das religiões de matriz africana; é elaborada por quem experimenta as culturas negras no Brasil ou feita a partir do uso da temática negro-brasileira". Assim, concluímos que quando o povo negro africano foi trazido ao Brasil pela escravização, não houve apenas a reprodução completamente submissa à cultura dos colonizadores, como uma via de mão única, mas houve resistência para perpetuar os valores, as crenças e a arte da cultura europeia, resultando em uma modificação da cultura dos colonizadores, ao surgir uma estética híbrida que mescla cultura africana e cultura brasileira. Esta arte desenvolveu-se para além da religião e o conceito de arte afro-brasileira passou por transformações que ora considerou a origem étnica do artista produtor para depois recusar este critério como única forma de delimitação da arte afro-brasileira, levando em consideração a temática e a estética adotada na representação.

4. Conclusão

As manifestações artísticas derivadas do encontro da cultura africana com a brasileira por meio do processo de escravização são características da arte afro-brasileira. Não se trata de uma repetição da arte africana no território brasileiro, mas sim da invenção de algo novo, na adaptação dos costumes, da religião e das artes do povo africano às novas condições que lhes foram impostas. A arte afro-brasileira se constituiu de forma sincrética, na qual os/as negros/as viram no sincretismo, de forma consciente ou não, a possibilidade de negociação entre manter seus costumes, seus cultos e sua arte, e participar dos costumes e tradições do novo país onde se fixaram.

Dessa forma, observamos que a princípio, a arte afro-brasileira esteve atrelada aos aparatos religiosos, objetos e danças, que faziam parte da religião de matriz africana. Posteriormente, o conceito de arte afro-brasileira se desvinculou da religião, quando artistas laicos passaram a produzir arte inspirada em outros aspectos da cultura afro-brasileira. Este delineamento do conceito de arte afro-brasileira passou a valorizar a etnia do artista como fator determinante, para designar suas obras como afro-brasileiras ou não. Por fim, o conceito de arte afro-brasileira ganhou novos delineamentos ao desvincular a etnia e a religião como fatores determinantes para o emprego da nomenclatura afro-brasileira. Assim, poderiam ser consideradas também as temáticas e soluções plásticas utilizadas pelos/as artistas. A etnia poderia ser vista como um fator que agrega valor, mas que por si só não é determinante para denominar o/a artista como afro-brasileiro/a. Além disso, ainda considera a arte ritual, ligada à religião de matriz africana, como forma de classificação na nomenclatura afro-brasileira. Este conceito sugere que se observe a totalidade de obras e trabalhos dos artistas para observar se existe uma abordagem sistemática da estética ou temática afro-brasileira, bem como da arte ritual.

Referências

ALMEIDA, Anderson Diego da S; LIMA, Maria de Lourdes; GAIA, Rossana Viana. Santos e orixás:

sincretismo, estética e arte afro-brasileira na estatuária da Coleção Perseverança. **Revista Crítica Histórica**, Alagoas, nº 14, dez. 2016.
<https://doi.org/10.28998/rchv17n14.2016.0005>

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**. São Paulo, n. 94, jun. 2012.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p9-18>

ARAÚJO, Emanuel. **A mão Afro-Brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

BATISTE, Roger. **Arte e sociedade**. Tradução de Gilda de Mello e Souza. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1971.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: editora C/ Arte. 2012.

CUNHA, Marianno Carneiro. Arte afro-brasileira. In: ZANINI (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. vol. 2, 1983. p. 973-1033.

157 ■

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural da pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. **Revista DAPesquisa**, Florianópolis, Udesc, v.9,n.11, 2014.
<https://doi.org/10.5965/1808312909112014119>

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira, o que é afinal. **Arte afro-brasileira - mostra do redescobrimto**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p.98-109. Catálogo de exposição.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutido a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados** vol. 18, n. 50, São Paulo, 2004, p. 209-224
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>

SANTOS, Sônia Duarte. **Um diálogo cultural**: Tarsila do Amaral. 2012. 182 f. (Dissertação) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

SILVA, André Luiz Picolli. **Eros, arte e desejo**: compreensões sobre a obra de Pablo Picasso. 2017. 214 f. (Tese) Universidade de Brasília, Brasília. 2017.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. Tradução: Assef Nagib Kfourri. São Paulo: Senac, 2006.

Recebido em 28/01/2019 - Aprovado em 11/11/2019

Como citar :

Lacerda, E. A., & Teruya, T. K. (2020). Arte afro-brasileira: delineamentos e questões. *OuvirOUver*, 16(1), 142-158. <https://doi.org/10.14393/OUV26-v16n1a2020-46821>



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

Deslocamentos na percepção do Outro colonial desde a arte contemporânea.

LAURA RIBERO RUEDA
GABRIEL DE SOUZA
AMANDA BECKER

■ 160

Laura Ribero Rueda é pesquisadora e professora da Universidade Feevale, RS. Doutora em Artes Visuais pela Universitat de Barcelona, Espanha (2013) e Bacharel em Artes Visuais, pela Universidad Tadeo Lozano, Bogotá, Colômbia (2000). Coordena o projeto de pesquisa 'Território nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea', na Universidade Feevale, onde reflete sobre os deslocamentos migratórios a partir das Artes Visuais e a Fotografia. Atualmente é pesquisadora convidada na Universidade de Murcia, Espanha.

Lattes:<http://lattes.cnpq.br/9274197281064435>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5675-7721>

Gabriel de Souza é graduado em História pela Universidade Feevale. Atualmente está cursando Especialização em Libras e Educação Especial, é bolsista de aperfeiçoamento científico no projeto de pesquisa "Território Nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea". Atua como Tradutor-Intérprete de Libras na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e como auxiliar de biblioteca na rede privada de ensino. Tem interesse pelas relações entre História e Cultura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6305201811486623>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2203-3351>

Amanda Becker é graduada Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Feevale (2017). Mestranda do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais, na mesma Universidade, onde também é bolsista no projeto de pesquisa "O processo de criação de conteúdo nos setores criativos", do Laboratório de Criatividade da Indústria Criativa, e participa no grupo "Arte e tecnologia: interfaces híbridas da imagem entre mediações e remediações". Possui experiência na área da educação e das Artes Visuais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0465460829350695>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4102-3087>

■ RESUMO

O artigo tematiza o passado colonizado e a percepção do Outro nas fronteiras da fotografia contemporânea. Uma vez que, o nascimento da fotografia foi simultâneo ao estabelecimento da antropologia, formatando estereótipos e imaginários sobre a alteridade ao longo do século XIX, e que estão presentes nas representações fotográficas contemporâneas. Assim, questiona-se quais imaginários e estereótipos, criados desde o colonialismo, são colocados em evidência na arte contemporânea, através da análise da produção artística de Julie Moos e Santiago Sierra, que por meio de suas obras fazem novas leituras e deslocamentos dos paradigmas coloniais em relação à alteridade. Projetos artísticos contemporâneos que transgridem os antigos modelos fotográficos herdados do colonialismo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, fotografia, colonialismo, deslocamentos, alteridade.

■ ABSTRACT

The article consider the colonized past and the Other on the borders of contemporary photography. The birth of photography was simultaneous to the establishment of anthropology, generating stereotypes and imaginaries about the otherness throughout the nineteenth century, which are present in contemporary photographic representations. Thus, one wonders which imageries and stereotypes created since colonialism are represented in contemporary art through the analysis of the artistic production of Julie Moos and Santiago Sierra, who through their works make new readings and displacements of colonial paradigms in relation to the otherness. Contemporary artistic projects that transgress the old photographic models inherited from colonialism.

161 ■

■ KEYWORDS

Contemporary art, photography, colonialism, displacements, otherness.

1. Introdução

As práticas em antropologia e fotografia foram se sedimentando no contexto histórico colonial (NARANJO, 2006). A partir da descoberta de novos territórios, que seriam classificados e determinados pelos sujeitos europeus colonizadores, emergia a antropologia, a etnografia e a fotografia, enquadradas em um projeto de modernidade. Um colonialismo nascido no interior da Europa, que tem gerado imagens e imaginários sobre o Outro colonial (MIGNOLO, 2000), e que de forma simultânea, também definiram o sujeito colonizador, a imagem do Eu - centro europeu - em relação aos territórios ocupados e sujeitos subalternizados.

Desde a experiência histórica colonial, construída também a partir das representações imagéticas e fotográficas do Outro, fundamentaram-se práticas discursivas, culturais, científicas, e portanto políticas, do poder colonial europeu. A antropologia surge paralela ao colonialismo, ou como afirma categoricamente Lévi-Strauss (1966), como filha do colonialismo. Em seu processo histórico de formação enquanto pesquisa científica, se interessava em descrever o Outro, criando ou reforçando estereótipos discursivos nascidos das sociedades colonizadoras.

Dessa forma, para Calvo e Oller (2006, p. 207), “quando o índio era fotografado como ‘selvagem’ era confirmado como ‘selvagem’” (tradução nossa)¹. Assim as teorias antropológicas emergentes, embasaram o controle e o domínio imperialista, que justificariam as intervenções políticas, econômicas, geográficas e científicas da hegemonia europeia nos territórios colonizados.

Nossa investigação nasce a partir da compreensão do Outro colonizado e subalternizado, desde o contexto histórico colonial, dos séculos XV ao XIX, para entender o contexto contemporâneo. Analisamos, a partir das representações fotográficas da alteridade, os imaginários estereotipados sobre o Outro, esse Outro catalogado como migrante, dessemelhante, estranho. Uma relação de categorização que surge a partir do assinalamento e da suspeita: um estranho que existe fora de nossas fronteiras e que classificamos em um determinado grupo, para diferenciá-lo de nós (SIMMEL, 1977).

É, justamente, o sujeito colonial que origina os primeiros debates fotográficos sobre as diferenças, entre o Outro e o nós. Por esse motivo, esta pesquisa é baseada no Outro colonizado, porém, não só nos indivíduos do século XIX, mas aqueles que enfrentam as consequências do colonialismo que se projeta até os dias atuais, permanecendo como esquema de pensamento e estrutura de ação, que legitima as diferenças entre sociedade e sujeitos (RESTREPO; ROJAS, 2010).

A imagem que herdamos do sujeito colonial nos leva a elucidar quais são as fronteiras e deslocamentos do retrato fotográfico - tanto a nível visual como conceitual -, por meio das quais foram lançadas as noções de alteridade e colonialismo, que constantemente se debatem entre objetividade e subjetividade, ficção e documento.

Sendo assim, nossa análise desemboca na fotografia contemporânea, indagando o trabalho de dois artistas, que desde nossa perspectiva, enfatizam os

¹ No original: “cuando el indio era fotografiado como ‘salvaje’ era confirmado como ‘salvaje’” (CALVO; OLLER, 2006, p. 207).

discursos pós-colonialistas: a obra “*Domestic*”, 2001, de Julie Moos e os trabalhos “11 pessoas remuneradas para aprender a dizer uma frase” e “133 pessoas pagas para pintarem o cabelo de loiro”, ambas de 2001, de Santiago Sierra.

Julie Moos recorre às noções de diferença e raça como imperativos do passado colonial, das relações sociais deslocadas para atualidade. Enquanto Santiago Sierra toma consciência da narrativa colonizadora, para exercer uma dominação consciente sobre o Outro. Tais artistas produzem deslocamentos nas fronteiras do passado e presente, produzindo obras que se configuram como representações alternativas àquelas esquadrihadas pela lógica colonial.

Este artigo então, parte da construção dos imaginários colonialistas, para entender quais são os símbolos visuais que herdamos do colonialismo e que se enfrentam com os discursos pós-colonialistas e dos artistas contemporâneos preocupados nestes temas.

2. Fotografia e antropologia no contexto colonial

O colonialismo na aurora do século XV e imperialismo do século XIX - enquanto processos históricos - formataram, no interior da antropologia e da fotografia, medidas para classificação dos corpos colonizados, baseados nos estudos das ciências naturais. Sendo assim, o caráter do Outro colonial fora avaliado segundo o aspecto visual, físico-corpóreo, para subsidiar noções como raça e evolução (EWING, 1996).

Segundo Serres (2006, p. 31), em um texto originalmente publicado em 1852, a antropologia “determina as condições físicas que separam a humanidade da animalidade, reduzindo a diversidade de raças a sua unidade primitiva” (tradução nossa)². Nesse sentido, o Outro colonial é conformado por meio da racialização comparada ao sujeito ocidental, homem branco europeu, da representação naturalizada - autorreferencial, e supostamente natural - quem designa os limites e as fronteiras em relação ao Outro (MOHANRAM, 1999).

Ainda na década de 1870, uma instituição alemã, chamada *Berliner Gesellschaft für Anthropologie*³, contratou fotógrafos para trabalharem na criação de uma galeria fotográfico- etnológica das diversas raças humanas. Tratava-se de um catálogo que iniciara, segundo a compreensão dos idealizadores, o registro pelas ditas raças superiores, germânicas e teutônicas e decrescia até os aborígenes australianos (EWING, 1996).

Verifica-se que os enunciados científicos do século XIX, acerca do Outro colonial,

[...] embasaram seus estudos na análise mais superficial do homem, em sua morfologia anatômica, a fotografia era o meio de representação visual que oferecia mais precisão e credibilidade (NARANJO, 2006, p. 15) (tradução nossa).⁴

A antropometria colonial, teve uma singular influência das ciências naturais na observação e classificação da alteridade, baseadas no método comparativo da proporção do corpo mediante uma régua colocada ao lado do sujeito ou uma

2 No original: “[...] determina las condiciones físicas que separan al hombre de la animalidad, reconduciendo la diversidad de razas a su unidad primitiva” (SERRES, 2006, p. 31).

3 Poderia se traduzir como: Sociedade Berlinesa de Antropologia.

quadrícula no fundo, que permitisse maior objetividade no registro fotográfico (NARANJO, 2006; MONNET; SANTAMARÍA, 2001).

Logo, a fotografia, compreendida como ferramenta acurada e objetiva, cumpriu seu interesse em estudar o Outro: fabricou identidades e imaginários que ilustravam os discursos colonialistas, criando fronteiras que classificavam as sociedades colonizadoras e as colonizadas, calcadas no Iluminismo e no projeto de modernidade eurocentrada. Apesar do suposto rigor da visão científica, o sujeito antropológico, tornou-se um objeto, semelhante às plantas e animais, alheio à sua condição de indivíduo. A fotografia era então, percebida como uma técnica de objetividade pura, apesar de projetar os discursos imperialistas sobre as diferenças (MONNET; SANTAMARÍA, 2001).

Tal prisma, nos impele a compreender a hierarquização do Outro, bem como as possibilidades da fotografia para deslocar imaginários, representações e realidades da experiência colonial (DURAND, 1998). Assim, o registro fotográfico do Outro - enquanto objeto -, transita na fronteira simbólica do reconhecimento da diferença e na observação da semelhança, e torna-se reverberação das políticas, culturas e economias coloniais.

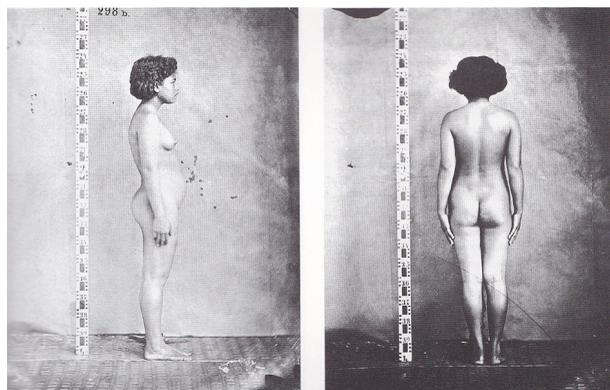


Figura 1. Jovem menina despida (Apia - Upolu) de Johann Stanislaus Kubary, Museu de Etnologia de Hamburgo, Alemanha, 1875.

Diante dos deslocamentos provocados pelo colonialismo, formaram-se movimentos antagônicos produzidos desde a ruptura das fronteiras geográficas, em virtude de processos migratórios globais, e a desconstrução e criação de outras ideologias e representações possíveis. Pode-se pensar nesses movimentos, de maneira geral, como pós-coloniais; dentre os quais figura a arte contemporânea: retomando, intervindo, tensionando, criticando e reinventando as representações visuais e teóricas em torno do passado colonial.

Tais movimentos, visibilizam agentes, comunidades e territórios, com interesse em re-aprender nas fronteiras, dentre os quais destaca-se o decolonialismo latino-americano, que compreende:

Neste espaço fronteiriço de relação e negociação se constroem e emergem novos conhecimentos, sentidos, práticas e ações que

4 No original: “[...] basaban sus estudios en el análisis más superficial del hombre, en su morfología anatómica, y que la fotografía era el medio de representación visual que ofrecía más precisión y credibilidad” (NARANJO, 2006, p. 15).

desafiam o poder-saber dominante e começam a infiltrar-se. Por isso, podemos falar de um agir epistêmico, quer dizer, de um interculturalizar epistemológico que constrói novos critérios de razão e verdade (epistemes) e novas condições de saber que não podem ser catalogadas estatisticamente, e cujos impactos e efeitos estão começando a expandir-se mais além da esfera política (WALSH, 2012, p. 52) (tradução nossa).⁵

Imaginários e estereótipos do Outro, do Sul Global - comumente relacionados ao passado, sobre a raça, o exótico, o selvagem, e que forjaram hierarquias sociais -, são encarados contemporaneamente, reconhecendo deslocamentos representacionais e territórios fronteiriços trans e interculturais.

3. Fissuras e paradoxos do passado colonial na arte e a fotografia contemporânea

Desde nossa contemporaneidade, torna-se cada vez mais evidente que a conformação do Outro fora atravessado pela matriz de pensamento colonial. A razão e a verdade, hegemônicas no contexto do projeto moderno e colonial passam a ser abordadas nas artes e na fotografia contemporânea, questionando noções como: objetividade, clareza, descrição, fixação e coletividade.

165 ■

Seguindo pistas de tais deslocamentos, no campo da arte e da fotografia, considera-se razoável pensar no Outro, na perspectiva epistemológica de Deleuze e Guattari (1995): interpretar a alteridade a partir da transformação constante das posições sociais, desde a irreduzibilidade do que se constitui múltiplo e móvel, como processo constante de trânsito, manifesto pelo nomadismo.

Dentro deste contexto histórico, nossa pesquisa qualitativa no campo das artes, focaliza em indagar quais imaginários e estereótipos criados sobre o Outro são colocados em evidência na arte contemporânea. Para este fim, abordamos tais representações contemporâneas através da produção artística de Julie Moos e Santiago Sierra. Analisamos o trabalho destes artistas, desde uma perspectiva sociológica: entendendo a materialidade da obra, assim como o contexto socioeconômico, político, e as estratégias discursivas utilizadas por parte dos autores (MARZAL FELICI, 2007).

Para interpretação das obras exercitamos uma ferramenta intercultural (WALSH, 2012), orientada na fronteira do pensar decolonial, uma vez que permite desvelar o passado colonial, devolvendo o olhar para quem olha - questionando quem observa -, percebendo as posições sociais em que o Outro transita, recuperando as trajetórias imaginárias, simbólicas e reais do Outro, bem como, reconhecendo que a observação, produzida pela fotografia, é um processo recíproco, que questiona as posições de objeto-observador: quem observa também é observado.

Nessa direção, as obras e projetos artísticos de Julie Moos e Santiago

⁵ No original: En este espacio fronterizo de relación y negociación se construyen y emergen nuevos conocimientos, sentidos, prácticas y acciones que desafían el poder-saber dominante y empiezan a filtrarse en él. Por eso, podemos hablar de un accionar epistémico, es decir, de un interculturalizar epistemológico que construye nuevos criterios de razón y verdad (epistemes) y nuevas condiciones de saber que no pueden ser catalogadas estáticamente, y cuyos impactos y efectos están empezando a extenderse más allá de la esfera política (WALSH, 2012, p. 52).

Sierra, abordados neste artigo, se relacionam com a temática do passado colonial. A seguir, analisaremos três obras específicas, para perceber a relação entre o nós e o Outro. Como, por meio de suas propostas artísticas, colocam em evidência a suposta documentação da realidade, para passar a ser encarada como um processo de questionamento das representações (BRAVO, 2006). Trabalhos que denotam os paradoxos nas noções de realidade e ficção, apresentando imagens e ações construídas pelo viés documental, mas que recuperam os imaginários e subjetividades herdados do colonialismo.

3.1. Dualidades em Julie Moos

Julie Moos nasceu em Ottawa, Canadá, no ano de 1966. Trabalha na área da fotografia e a crítica de arte. Desde os anos noventa, o trabalho de Moos se caracteriza pela realização de séries de retratos: fotografias compostas por dois sujeitos, nos que artista especula visualmente sobre os significados que se deslocam entre as personagens, relacionando-os no sentido de aproximação, distanciamento, contraste e equivalência. Por meio de retratos duplos, Moos compõe a ambiguidade: as personagens se posicionam em frente a câmera, de pé ou sentadas e com poucas expressões faciais ou corporais.

Tais séries de retratos mudam seus significados a partir dos títulos escolhidos por Moos, promovendo ao espectador variadas leituras de sua obra. No trabalho intitulado “*Domestic*”, 2001, apresenta uma série de oito imagens, nas quais incorpora a mesma composição desenvolvida em outras séries fotográficas: imagens de grande formato realizadas em estúdio, com fundo neutro. A utilização da luz é simples, deixando de lado a dramatização nos retratos, sem recorrer a simulações ou ficções: as imagens são diretas e objetivas, os retratados olham diretamente à câmera, ao espectador.

Na maioria das fotografias apresentadas na série “*Domestic*”, Moos apresenta sujeitos de pele branca ao lado de sujeitos de pele negra. Há uma imagem da série que chama a atenção, intitulada “Julie & Tatie” (Figura 2), composta de uma mulher caucasiana ao lado de uma mulher de provável ascendência latino-americana. Recuperando o título da série fotográfica, “*Domestic*”, podemos compreender alguns dos significados deslocados, das relações de trabalho entre os dois sujeitos: “*Domestic*” poderia ser interpretada como trabalhador doméstico. Assim, visualmente, impele-se a pensar quem trabalha para quem, quem é a chefe e

quem é a doméstica. Moos provoca, a partir da observação de sua obra e do que é assumido como narrativa, a deparar-se com nossas próprias representações estereotipadas.



Figura 2. Julie & Tatie, fotografia, 101,6x132 cm, Julie Moos, 2001. Fonte: <http://www.fredericksfreisergallery.com/>

A artista descontextualiza o local onde fotografa os sujeitos: não temos informações periféricas que nos ajudem a desvelar a relação entre os indivíduos no espaço privado ou de trabalho; mas isso não impede o juízo de valor por parte do espectador. Ao encarar as imagens pretendemos reconhecer o papel de cada um dos fotografados, quem é o criado e quem é o patrão, quem é o proprietário e quem o estrangeiro, porque assumimos que o branco é o nativo e o mestiço ou negro é o imigrante ou ascendente de imigrantes.

Tais imagens são perpetradas por séculos na memória social, ou como afirma Susan Sontag (2003, p. 99-100), na instrução coletiva: “as ideologias criam arquivos de evidência de imagens, imagens representativas, as quais fixam ideias comuns de significações e desencadeiam reflexões e sentimentos previsíveis” (tradução nossa)⁶. Uma memória, que não está relacionada com uma lembrança pessoal, mas com um imaginário coletivo, que é mediado por interesses de nosso ambiente imediato.

Recupera-se imagens do arquivo das representações coloniais, baseadas na racialização, hierarquização e subalternização. As vestimentas das mulheres são outro traço visual distintivo, presumindo que a mulher da direita está vestindo roupas informais, em relação a da esquerda, confirmaria-se o estereótipo de que por isso ela seria a empregada doméstica?



Figura 3. Lawrence & Dick, fotografia, 101,6x132 cm, Julie Moos, 2001. Fonte: <http://www.fredericksfreisergallery.com/>

Outra das imagens da série é o retrato de “Lawrence & Dick” (Figura 3). O homem branco veste calças manchadas de tinta, representando desalinho em relação ao homem negro à sua direita. Porém continuamos com a suspeita de que ele pode ser o empregador. A fotografia apresenta duas pessoas sentadas, sem nenhum tipo de simbolismos ou hierarquias; no entanto nosso arquivo visual e cultural, herdado do colonialismo, antecipa a realidade. Assim, o trabalho de Moos nos desloca diante de suposições e estereótipos que possuímos, e nos impele a reconhecer os mecanismos pelos quais são produzidas tais representações (ODITA, 2002).

Vale mencionar que tais imagens são produzidas em Birmingham, Alabama, nos Estados Unidos da América, um território historicamente marcado por conflitos raciais, em virtude do processo de segregação e discriminação das pessoas negras nos anos de 1960, espaço no qual movimentos antirracistas apoiados por Martin Luther King Jr. desenvolveram-se. Certamente pode-se conjecturar, que nos retratos de Moos, o poder político e econômico da cidade está concentrado em uma parcela

⁶ No original: “las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles” (SONTAG, 2003, p. 99-100).

da população, das pessoas brancas que atualmente são minoria em dados populacionais.

Os retratos de Moos, sugerem interpretar o Outro na perspectiva intercultural, em consequência da memória coletiva do colonialismo, atravessado pela racialização, segregação e discriminação na intrincada rede de poder subalternizante. Moos nos ajuda a reconhecer e desvelar os imaginários visuais produzidos pelo poder colonialista no contexto do século XXI, por meio dos marcadores sociais de raça e classe.

3.2. O papel do colonizador na obra de Santiago Sierra

Santiago Sierra nasceu em Madrid, Espanha, no ano de 1966. Seu trabalho focaliza na realização de ações e performances, utilizando a fotografia e o vídeo como ferramentas de registro. A partir de seu posicionamento político e estético discute acerca do sistema constituído pelo discurso colonialista e das relações no interior das estruturas hierárquicas e de poder. Sierra, segundo o teórico Iván Mejía, “brinca com os estereótipos e figuras do colonizado e do colonizador. Ele se apropria do papel do colonizador, do explorador, do usurpador, do punidor, do patrão. O Outro é seu oposto imediato: o explorado, usurpado, o punido, o escravo” (MEJÍA, 2010).

■ 168

Analizamos neste artigo, duas ações realizadas pelo artista em 2001: “11 pessoas remuneradas para aprender a dizer uma frase” e “133 pessoas pagas para pintarem o cabelo de loiro”. A primeira performance foi realizada em Chiapas no México, na qual contratou mulheres, falantes da língua indígena tzotzil, que aprendiam a dizer a seguinte frase em espanhol: *Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro*⁷. Um professor lhes ensinava a frase pela repetição insistente da mesma.

A performance foi registrada em vídeo e fotografia (Figura 4). Trata-se de uma composição em plano geral, preto e branco, retratando o grupo de mulheres indígenas, paramentadas com as roupas tradicionais de sua região, sentadas no que parece ser os bancos de uma igreja ou de uma escola. O olhar das mulheres está direcionado à esquerda, lugar no qual está o professor de espanhol contratado.



Figura 4. 11 pessoas remuneradas para aprender a dizer uma frase. Registro fotográfico da

⁷ Tradução nossa: Estou sendo remunerado para dizer algo que não sei o significado

performance na Casa da Cultura de Zinacantán. México. Março 2001. Onze mulheres indígenas tzotziles, sem nenhum conhecimento da língua espanhola, foram reunidas em uma sala para ensiná-las a dizer uma frase em espanhol. A frase era: “Estou sendo paga para dizer algo cujo significado eu ignoro”. Elas cobraram \$2 por pessoa (tradução nossa).⁸ Fotografia de Santiago Sierra, 2001. Fonte: <https://www.santiago-sierra.com>

Figura 5. 133 pessoas pagas para pintarem o cabelo de loiro. Arsenal. Registro fotográfico da performance em Veneza, Itália. Junho 2001. Um grande número de imigrantes de diversas origens, trabalha como vendedores ambulantes ilegais na cidade de Veneza. Italianos, senegaleses, bengalis, chineses e até italianos do sul. Eles foram convocados para que concordassem para pintarem o cabelo de loiro por 120.000 liras, uns \$60, sendo a única condição ter cabelos escuros. A operação foi realizada em massa em uma sala fechada do Arsenal, durante a abertura da Bienal de Veneza daquele ano. Embora se esperasse pintar 200 pessoas, foram só 133 porque a chegada de imigrantes ocorreu de maneira escalonada, sem poder determinar com precisão quantas pessoas já estavam na sala. Decidiu-se fechar a entrada, calculando aproximadamente o número de pessoas. Isso causou inúmeros problemas a porta devido ao fluxo incessante de pessoas que ainda queriam entrar (tradução nossa).⁹ Fotografia de Santiago Sierra, 2001. Fonte: <https://www.santiago-sierra.com>

Por meio de esta obra, pode-se recuperar a temática da imposição, historicamente construída, de línguas estrangeiras nos territórios colonizados. O exercício de repetir frase para doutrinar culturas, representa o domínio hierárquico de uma cultura sobre a outra, colocando em evidência a exclusão dos âmbitos do saber e do poder dos povos colonizados (MARTÍNEZ, 2003). Uma performance realizada, não por acaso, em Chiapas, que mantém uma relação contraditória de interdependência com o estado mexicano, ecoando situações de dominação cultural e linguística, mas também da precariedade econômica, laboral e de proteção dos povos indígenas que habitam na região (DEL RÍO, 2002).

A segunda performance que analisamos em nossa pesquisa se intitula “133 pessoas pagas para pintarem o cabelo de loiro”. Foi realizada durante a inauguração da Bienal de Veneza em 2001, e participaram migrantes ilegais remunerados para terem os cabelos pintados de loiro. A fotografia que reproduzimos registra a performance (Figura 5). É uma imagem em preto e branco, na qual pode-se observar o contraste dos cabelos já pintados de loiro. A maior parte das pessoas que são registradas na imagem, são negras, embora seja difícil perceber a totalidade de gêneros, etnias ou origens das pessoas que participaram da performance.

Podemos analisar a obra de Sierra desde duas perspectivas diferentes: por

⁸ No original: “11 personas remuneradas para aprender una frase. Casa de la Cultura de Zinacantán. Zinacantán, México. Marzo de 2001. Once mujeres indias tzotziles, sin conocimiento alguno de la lengua española, fueron reunidas en una sala para enseñarles a decir una frase en español. La frase era: ‘Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro’. Cobraron 2\$ por persona” (SANTIAGO SIERRA, 2001).

⁹ No original: “133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio. Arsenal. Venecia, Italia. Junio de 2001. En la ciudad de Venecia trabajan como vendedores ambulantes ilegales una gran cantidad de inmigrantes de orígenes dispares. Senegaleses, bengalíes, chinos e incluso italianos del sur. Se les requirió para que consintiesen en ser teñidos de rubio por 120.000 liras, unos 60\$, siendo la única condición tener el cabello oscuro. La operación se realizó en masa en una sala cerrada del Arsenal, durante la inauguración de la Bienal de Venecia de ese año. A pesar de que se preveía teñir a 200 personas, solo fueron 133 debido a que la llegada de inmigrantes se produjo de forma escalonada, sin que se pudiese establecer con precisión cuántas personas se encontraban ya dentro de la sala. Se decidió entonces cortar el ingreso calculando a ojo. Esto causó numerosos problemas en la puerta por el incesante flujo de personas que aún pretendían entrar” (SANTIAGO SIERRA, 2001).

uma parte lembra a classificação das raças segundo a antropometria e os aspectos físicos, desenvolvidos pelos fotógrafos-antropólogos coloniais. E por outra parte, pintar o cabelo de loiro representa a homogeneização e subalternização dos sujeitos, com interesse na eliminação das diferenças do Outro colonial. Porém, na contemporaneidade, tal ação pode-se constituir como estratégia contrária à mimetização, uma vez que são imigrantes ilegais e estão na mira da polícia, sendo que pintar o seu cabelo, é um exercício de assinalamento que facilitaria a deportação xenófoba (MEJÍA, 2010).

Estas imagens, bem como todas as que documentam o trabalho de Sierra são elaboradas em preto e branco, aprofundando no carácter abertamente documental de sua obra, sobre a qualidade estética da mesma. Sem nenhum juízo de valor, os títulos e legendas descritivas das imagens, apresentam a postura e precisão dos eventos a serem observados pelo público.

O artista se reconhece como um feitor dos acontecimentos, num mundo onde convivemos com as repercussões das ideologias e imaginários colonialistas:

(...) utilizei estrategicamente meu status de espanhol no México e na América Latina, onde é muito fácil identificar meu sotaque com a exploração, simplesmente por razões históricas. Tiro vantagem para destacar questões como os privilégios do branco, a cor do empregador, a diferença com a cor do empregado (JIMÉNEZ, 2005).¹⁰

Ao pagar os participantes para que constituam seu trabalho, Sierra exercita a hierarquia e imposição causando desconforto ao espectador diante de tais práticas, forçando também as fronteiras éticas (WILLIAMS, 2003). A obra de Sierra é uma réplica dos mecanismos de poder da sociedade: o artista não oculta as condições de negociação em sua obra, revela uma estrutura social, política, económica e cultural encardida, que tem se preservado ao longo de séculos e que manifesta a atemporalidade de sua obra.

4. Considerações finais

As obras de Julie Moos e Santiago Sierra, se aproximam de diferentes formas do Outro colonial na contemporaneidade, buscam representações das ideologias coloniais, bem como propõem, a partir da interculturalidade, um posicionamento em relação com o Outro.

Verifica-se que a fotografia e a antropologia serviram a ordem,

[...] tipicamente moderna, a substância da política moderna, do intelecto moderno, da vida moderna, é o esforço para exterminar a ambivalência: um esforço para definir com precisão — e suprimir ou eliminar tudo que não poderia ser ou não fosse precisamente definido (BAUMAN, 2012, p. 13).

Nesse sentido, a transformação dos paradigmas científicos e socioculturais possibilitaram horizontalizar a construção do conhecimento. Assim o Outro, convertido em objeto segundo o pensamento colonialista, desloca-se para a

¹⁰ No original: “ (...) he utilizado estrategicamente mi condición de español en México y en Latinoamérica donde es muy fácil identificar mi acento con la explotación simplemente por razones históricas. Lo utilizo para poner en evidencia cuestiones como el privilegio del blanco, el color del empleador, la diferencia o con el color del empleado” (JIMÉNEZ, 2005).

semântica do nós “hoje ‘nós’ e ‘eles’ se observam: a comunicação visual se torna instrumento para um conhecimento recíproco” (CALVO; OLLER, 2006, p. 206) (tradução nossa)¹¹.

O desvelar dos vestígios da colonialidade contemporânea nos projetos de Moos e Sierra, é alcançado tanto pela adaptação dos recursos visuais de fotografias no contexto contemporâneo, quanto pelo reconhecimento do Outro desde a experiência da diáspora e da migração. Assim como afirma Canclini (1999), a posição do artista figura no entremeio e no trânsito, tal modo que os limites e as fronteiras, mais que rupturas se convertem em espaços que permitem a potência da criação em arte.

A partir destes trabalhos artísticos, surge o processo de fabricação de lateralidades e fronteiras que dialogam com o pós-colonialismo, com a necessidade do reconhecimento das semelhanças e as diferenças. A alteridade, justamente, não nega a diferença, mas reconhece que ela constitui um nós, uma ética de comportamento que respeita a subjetividade e a pluralidade de cada indivíduo e o contexto em que esse encontro acontece.

A ambivalência dicotômica que cria o Outro “[...] é um exercício de poder e ao mesmo tempo uma dissimulação” (BAUMAN, 2012, p. 21). Desde a fotografia e a arte contemporânea, o Outro existe, a partir do encontro entre o simbólico e o imaginário, sempre múltiplo e fragmentado, em constante deslocamento.

171 ■

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BRAVO, Laura. **Ficciones Certificadas**. Invención y apariencia en la creación fotográfica [1975–2000]. Madrid: Editorial Metáforas del Movimiento Moderno, 2006.

CALVO, Luis Calvo; OLLER, Josep Mañà. El valor antropológico de la imagen. ¿hacia el “homo photographicus”? In: NARANJO, Juan (org.). **Fotografía, Antropología y Colonialismo** (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 205-212.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs. **Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DURAND, Régis. **El tiempo de la imagen**. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

EWING, William. **El Cuerpo**: fotografías de la configuración humana. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.

JIMENÉZ, Carlos. México es como una ciudad-tumor: entrevista con Santiago Sierra. **El País**. Espanha, fev. 2005. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2005/02/05/babelia/1107563956_850215.html>.

¹¹ No original: “hoy ‘nosotros’ y ‘ellos’ nos observamos mutuamente: la comunicación visual deviene, ahora, instrumento para un conocimiento recíproco” (CALVO; OLLER, 2006, p. 206).

Acesso em: 20 set. 2019.

MARTÍNEZ, Rosa. **Santiago Sierra**. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. 271 p. Catálogo de exposição (15 jun. – 2 nov. 2003), Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.

MARZAL FELICI, Javier. **Cómo se lee una fotografía**. Interpretaciones de la Mirada. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

MEJÍA, Ivan. **Escritos sobre cultura y arte contemporáneo**. México: Pluma Roja Editorial, 2010.

MIGNOLO, Walter. **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking**. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

MOHANRAM, Radhika. **Black body: women, colonialism, and space**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MONNET, Nadja; SANTAMARÍA, Enrique. Fotografía y alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros. **Quaderns-e**, n. 16, 2001, p 1-15.

NARANJO, Juan. Medir, observar, repensar. In: NARANJO, Juan (org.). **Fotografía, Antropología y Colonialismo** (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 11-23.

ODITA, Donald. **Julie Moos**. Flash Art , XLV, n. 229, 2002.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Alex. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.

SIERRA, Santiago. Site do artista. Disponível em: <<http://www.santiago-sierra.com>>. Acesso em: 09 de out. de 2019.

SIMMEL, Georg. **Sociologia: estudios sobre las formas de socialización**. José Pérez Bances. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

SERRES, Etienne. Fotografía Antropológica In: NARANJO, Juan (org.). **Fotografía, Antropología y Colonialismo** (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 31-32.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2003.

U.S. CENSUS BUREAU. 2010 Census Interactive Population Search. Disponível em: <<http://2010.census.gov/2010census/popmap/ipmtext.php?fl=01>>. Acesso em: 09 de out. de 2019.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: Ensayos desde Abya Yala**. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2012.

WILLIAMS, Gilda (org.). **Cream 3**. Contemporary Art in Culture. 10 Curators, 10 Writers,

100 Artists. London, New York: Phaidon, 2003.

Recebido em 17/10/2019 - Aprovado em 01/13/2020

Como citar:

Rueda, L. R., Souza, G., & Becker, A. (2020). Deslocamentos na percepção do Outro colonial desde a arte contemporânea. *OuvirOUver*, 16(1), 160-173. <https://doi.org/10.14393/OUV26-v16n1a2020-51086>



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

Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana hoje.

ELISA CAMPOS

■ 174

Elisa Campos é artista-pesquisadora e professora tem como campo de pesquisa a Espacialidade na Arte - crítica, curadoria e estratégias gráficas e artísticas, no museu, na cidade e na paisagem. Obteve bolsa de Doutorado na Université Paris 8 – Paris/FR (CAPES), foi professora anfitriã das Cátedras Francesas na UFMG (2014/15), em colaboração com o Prof. Dr. Philippe Dubois (Paris 3/FR) e coordena o Grupo LEVE | laboratório de estudos e vivências da espacialidade. Pós Doutorado na École National Supérieure d'Architecture de Marseille/FR (2018).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4418367597658124>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5051-856X>

■ RESUMO

O sentido da abertura e do atravessamento vem explicitar, neste artigo, o potencial de muitas manifestações artísticas realizadas nos espaços públicos, condizendo-nos a interações multidisciplinares e contaminações com a cidade e o espaço social, através de ruídos e provocações diversificadas. Três iniciativas de artistas de Belo Horizonte - uma delas em forma de edital aberto em três versões consecutivas - auxiliam essa reflexão, buscando apontar a diversidade de possibilidades, ferramentas e condutas artísticas que se apropriam de circunstâncias rotineiras e por vezes banais, para mergulharem de forma contundente, poética e crítica, no cotidiano das cidades. O Caso *Vecana*, elaborado pelo Coletivo *Marimondo*, algumas das experiências encampadas pelo artista Paulo Nazareth e o projeto *Muros: Territórios Compartilhados*, são os estudos de caso apresentados e é dentro desse breve conjunto que se propõe questionar fronteiras geopolíticas e artísticas que, na atualidade, se encontram visivelmente borradas.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte, espaço público, ativismo, fronteiras, cotidiano.

175 ■

■ ABSTRACT

The sense of openness and crossing in this article will reveal the potential of many artistic manifestations activated in public spaces, leading us to multidisciplinary interactions and contamination with the city and the social space, through noise and diversified provocations. Three initiatives by artists from Belo Horizonte, - one in the form of a grant call, which was opened three consecutive times - help in this reflection, seeking to point out the diversity of possibilities, tools and artistic conducts that appropriate routine and sometimes banal circumstances, which causes an impact, poetically and critically, into the daily lives of cities. The Case *Vecana*, elaborated by the Collective *Marimondo*, some of the experiences created by the artist Paulo Nazareth and the project *Walls: Shared Territories*, are the three studied cases presented and it is within this brief set that is proposed to question the geopolitical and artistic boundaries that are currently visibly blurred.

■ KEYWORDS

Art, public space, activism, boundaries, daily life.

1. Introdução

Atuando na produção artística, assim como na pesquisa, na crítica e no ensino, venho propor esta reflexão sobre o que chamei de *aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana hoje*. Não busco aqui construir uma teoria a esse respeito. A teoria para mim é um alimento necessário para nutrir um pensamento crítico sobre a prática artística e sobre as conexões que ela pode constituir dentro de uma noção sempre almejada de pertinência histórica e contextual. Esta foi a maneira que encontrei para manter viva tanto a produção como as trocas que posso provocar com meu próprio meio.

Apresentarei aqui algumas experiências que têm sido realizadas por coletivos e por artistas de Belo Horizonte, cujos trabalhos auxiliam a reflexão proposta. Optando por abordar a produção artística a partir de práticas poéticas que se apropriam do espaço público, podemos em princípio reconhecer que nelas, o social e o artístico estão de tal forma integrados, que só podemos estudá-las a partir dessa interação. Assim, ao nos dedicarmos a uma investigação mais detalhada desse tipo de proposta artística que engloba, entre outras, uma vertente ativista, tal interação se explicita colocando-se como experimentação estética e expressão política.

As poéticas da ação na arte, compreendidas a partir das manifestações de intervenção nas cidades, possuem uma história recente, verificável, sobretudo desde os anos 60, pautada em grande medida por realizações que se impõem de forma inesperada dentro da malha urbana. Nesse sentido, traz também elementos bastante específicos e instigantes sobre sua relação com o tempo, conceito que se desdobra em nuances relativas ao momento de sua instauração enquanto ação, incluindo as diferentes formas como interage com a cidade e com o cidadão, além de sua permanência ou transitoriedade. Se concordarmos que a cidade, como diz Milton Santos, se coloca como a história de cotidianos sucessivos, trazendo para o presente o que ela já foi e a semente do que virá a ser, podemos compreender a complexidade relativa às interações temporais que essas intervenções artísticas ativam nesse espaço, por efêmeras que sejam.

Trata-se de uma produção que busca construir diálogos diretos com a comunidade, destituindo curadores, críticos, instituições e mercado de seu tradicional papel de mediadores entre arte e público. Ao apropriarem-se do espaço urbano, tais manifestações são inserções por excelência críticas e provocadoras que externam fissuras presentes no próprio contexto da arte, nos modelos de gestão cultural hegemônicos, produzindo uma cultura de oposição à estrutura capitalista que rege nossa vida nos grandes centros urbanos e também nas periferias urbanas.

Iniciativas realizadas por artistas independentes e por coletivos de artistas apontam para experiências construídas em novas lógicas de ação, indo ao mesmo tempo às redes sociais e à rua, promovendo importantes questionamentos sobre o homem contemporâneo, suas formas de atuação no ambiente natural, cultural e social, abrindo zonas de contato, porosidades e atravessamentos que acabam por se apropriar de interfaces e dispositivos midiáticos, tecnológicos e comunicacionais próprios de nossa cultura contemporânea. Assim, apresentarei aqui diferentes

formas de atuação que iluminam e problematizam o papel da arte na cidade, percebendo tais situações como aberturas e atravessamentos que vem aos poucos ganhando espaço na Arte Contemporânea. Serão eles: O Caso *Vecana* do Coletivo Marimbondo; alguns dos trabalhos realizados por Paulo Nazareth desde 2003 e uma experiência realizada no contexto da segunda versão do projeto *Muros: territórios compartilhados*, coordenado por Bruno Vilela e ocorrido em Fortaleza, CE.

2. Caso *Vecana* – coletivo Marimbondo

Placas de corte de árvores são afixadas em fícus centenários, em BH. Plantas são tombadas pelo Patrimônio Histórico e Artístico Municipal. Prefeitura vai pedir que Ministério Público investigue o caso.¹

A manchete acima foi publicada no Portal G1 de notícias, no dia 19 de maio de 2011 e se refere à ação *Vecana*, realizada em BH em uma avenida central da cidade. Sendo mencionada no livro de Brígida Campbell, “Arte para uma cidade sensível” (2015), interessa retomar aqui a experiência do caso *Vecana*, tendo em vista sua atualidade, conectando-se com a trágica realidade vivida hoje com o desmatamento desenfreado e os incêndios de imensas e irreparáveis proporções em nossa Amazônia brasileira.

O trabalho *Vecana* foi uma iniciativa do coletivo Marimbondo que focaliza suas propostas na problematização de ações praticadas por estruturas corporativas e multinacionais e suas relações de poder, quase sempre atreladas a órgãos governamentais.

Até onde vai o poder de uma corporação? Qual o limite de sua penetração e de seu poder de manipular as configurações políticas e reorganizar nossas vidas? Até onde permanece adormecido o nosso descaso e a nossa indignação com os nossos problemas comuns? Até onde vai nossa sensação de impotência perante essas mega estruturas de poder que mal conseguimos compreender? Essas entre outras são algumas questões que o trabalho busca explorar.²

É evidente que tais questões continuam na ordem do dia e convém aqui, portanto, desenvolver. A ação *Vecana* ocorreu através da instauração do que seus idealizadores chamam de *atentado poético*, configurando-se como uma proposta que se desdobra em vários níveis simultâneos e complementares: uma performance urbana aliada à disponibilização de um site que legitima e operacionaliza sua comunicação e seu programa em rede, dentro de um eficiente anonimato. Apropriando-se de estratégias recorrentes do próprio mercado de consumo, da cultura globalizada pelos meios técnicos e midiáticos, bem como da economia de valores simbólicos, tal ação insere seu discurso no âmbito das manifestações limítrofes entre o campo da arte, da política e da cultura, aproximando-se assim das formas contemporâneas de intervenção urbana e *mídia táctica* que se colocam como intervenção e ação na cultura viva.

Trata-se de um *fake* artístico, da construção de uma ficção que, em forma de

¹ <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2011/05/placas-de-venda-de-arvores-sao-afixadas-em-ficus-centenarios-em-bh.html>>. Acesso em: 27 out. 2019.

² Declaração do Coletivo Marimbondo, registrado na monografia de graduação Artivismo de Pierre Souza Fonseca, Escola de Belas Artes UFMG, 2011.

atentado poético, apresenta a ação de uma corporação duvidosa que leva, ao limite do absurdo, as questões recorrentes e críticas a respeito do desmatamento de árvores e seus desdobramentos dentro do que poderíamos chamar de crise das responsabilidades ambientais. Em seu discurso a empresa, que tem como irônico *slogan* a frase “DESMATANDO COM SUSTENTABILIDADE”, propõe a compra de árvores localizadas nos espaços públicos das principais cidades brasileiras a partir de uma negociação por *commodities*, sugerindo assim solucionar as dívidas de prefeituras por todo o país, suprindo ainda a demanda de exportação de madeiras nobres, já que as mesmas encontram-se escassas na natureza e, portanto, no mercado.

Utilizando o suporte da cidade e ferramentas da web como palco, a ação realizada foi articulada como uma grande *performance* multidisciplinar, levando às ruas de Belo Horizonte uma equipe uniformizada que instalou aproximadamente 40 placas produzidas em metal, contendo as seguintes informações: “reservado para corte”; um número de lote, um código de barras (superdimensionado) para suposta leitura portuária, a logomarca da empresa com os dizeres “madeira para exportação” e o endereço do site da empresa (Figuras 1 e 2). As placas foram afixadas em árvores em plena luz do dia, numa ação legitimada por travestir-se de um convincente caráter institucional, corporativo e “profissional”: uniformes, logomarcas, crachás, veículo identificado com a marca da empresa foram os recursos que permitiram, inclusive, a segurança da ação.

178



Figuras 1 e 2. Documentação fotográfica do projeto Vecana mostrando a produção serigráfica das placas e a aplicação das mesmas na região da Pampulha em Belo Horizonte, 2011. (Imagens gentilmente cedidas pelo Coletivo Marimbondo).

Consultando o endereço eletrônico disponibilizado nas placas, tal legitimação se completava dentro de uma linguagem altamente crível diante dos padrões corporativos e de publicidade da atualidade, embora já se auto denunciasse pelo uso de uma plataforma gratuita de construção de site. (Figura 3).



Figura 3. Captura de tela de páginas do site *Vecana*, hoje ainda disponível, porém em versão reduzida. <https://vecana.webnode.com.br/> (acessado em 05/11/2019)

Nesse sentido, a porta de entrada para o universo imaginário da “corporação *Vecana*” é a própria crítica social, política e econômica latente em seu discurso, através de uma retórica de operações plausíveis dentro do âmbito corporativo e neo-liberal em que vivemos, que negligencia sobretudo qualquer conduta ética ou justa. Demonstrando e expondo a falta de transparência dos acordos governamentais, corporativos e institucionais que operam por vias controversas, essa organização fictícia procurava provocar o exercício do senso crítico, estético e político, possibilitando a manifestação dos vários atores que praticam os contratos sociais presentes na atualidade. O cidadão comum, (o transeunte, o comerciante, o limpador de rua), o poder público (policiais, administradores da cidade e os próprios governantes), os agentes midiáticos (jornalistas, repórteres, fotógrafos), todos participaram ou foram de alguma forma convocados a reagir, se posicionar, constituir narrativas de indignação, responsabilização ética e política, sendo amplamente mobilizados e sensibilizados a partir dessa ação. A repercussão da ação *Vecana* nos jornais locais - impressos e televisivos - e na própria internet, trouxeram à tona o tema da devastação e da preservação ambiental, restaurando eventos ocorridos na cidade em outras épocas, podas ilícitas de árvores em espaços públicos e privados, aproximando a notícia de situações que estavam ocorrendo simultaneamente na Amazônia e em outras florestas, apontando questões de interesse local, nacional e global. O evento transitou nas páginas de meio-ambiente e policiais para somente muito depois migrar para as páginas de cultura, incitando formas de enfrentamento como a ação direta de arrancar as placas das árvores por agentes policiais, a definição de multas por instalação de propaganda nesse suporte, apelos jornalísticos ao poder público por uma tomada de posição diante da situação, além de entrevistas à comunidade e da pesquisa a respeito das informações constantes nas placas e no site da empresa fictícia, numa busca desenfreada em dar consistência e um teor de denúncia às reportagens. Assim, o cidadão comum, o poder público, os meios de comunicação, apoderaram-se de seus papéis sociais buscando caminhos e respostas para tal ação que acendeu um sentimento de perda, testando os limites de nossa inércia e passividade, individual e coletiva, em relação aos problemas que tocam nossa sociedade. O trabalho colocou em cheque os níveis aceitáveis de poder das mega estruturas corporativas, em choque com os interesses e direitos da sociedade.

O coletivo Marimbondo afirma que interessa a esse tipo de ação:

(...) a linguagem das ruas, pois é nelas que o povo está. O que nos instiga é pensar, refletir, criar, (...) relações entre a intervenção urbana e as nossas feridas sociais através de interferências questionadoras que tocam, perturbam, que façam rir ou chorar, que transbordem e transformem o pensar do observador, sua relação consigo próprio e com o mundo.³

Os acontecimentos efêmeros realizados pela corporação *Vecana* são emblemáticos como expressão do efeito temporal, inversamente expandido, que

³ Declaração do Coletivo Marimbondo, registrado na monografia de graduação *Artivismo* de Pierre Souza Fonseca, Escola de Belas Artes UFMG, 2011.

uma ação artística pode provocar. Entre a instalação das placas e sua retirada, menos de 24 horas se passaram. Entretanto a repercussão do acontecimento, apropriado pelas mídias e pelas redes sociais conferiu desdobramentos que se estenderam por vários dias constituindo debates, inclusive sobre esse espaço limítrofe em que a ação se coloca, entre arte e política, desestabilizando a “ordem”, no risco entre a ficção e a intervenção sobre a realidade social e natural, fazendo aflorar inclusive circunstâncias do passado que resgatam novas nuances para a interpretação do presente e para enfrentamentos futuros. Reconhecemos por fim, que a ação *Vecana* atingiu seus objetivos: desencadeou questionamentos a cerca da problemática dos desmatamentos, dos absurdos da política ambiental nacional e internacional, aproximando uma situação que parece distante diante das dimensões continentais de nosso país, trazendo a mesma para o seio da cidade e para o entendimento comum.

Entretanto, é notório que nossa consciência sobre tal realidade parece sempre adormecer e se contentar com a imersão cega dentro das rotinas individuais e diárias, o que nos faz crer que intervenções dessa natureza deveriam ser reeditadas de tempos em tempos, pois é claro que a tragédia anunciada por ela, só recebe a devida atenção ao eclodir no formato mais cruel e irreversível de uma queimada em proporções espetaculares, como a que assistimos agora, com quase 31 mil focos atingindo 45 mil quilômetros quadrados do território amazônico. Mas é também bem verdade que, nem assim temos segurança sobre a efetiva reação positiva e propositiva do poder público, local e nacional, para reverter tal realidade.

3. Paulo Nazareth

Artista mineiro de Governador Valadares, Paulo Nazareth, que vive e trabalha em Santa Luzia, na região metropolitana de Belo Horizonte, defende seu trabalho como uma “arte de conduta”, declarando ainda que a arte “*é uma forma de estar presente na vida, questionar o cotidiano e, ao mesmo tempo, apreciá-lo.*”⁴

A série que realiza *Aqui É Arte*, desde 2007 confirma esse posicionamento: caracterizando-se pela simplicidade e banalidade de recursos técnicos, trata-se de um conjunto de folhetos volantes que mostram fotos de vários lugares e situações, sempre acompanhados de um pequeno texto relacionado à imagem, seja criando ironia ou poesia. Um buraco no muro, biguás pousados sobre latões que supostamente filtram as águas poluídas de uma lagoa, os pés rachados pela longa caminhada, todas essas são situações apresentadas como manifestações da arte, uma condição que talvez tenhamos aprendido com Hélio Oiticica em sua proposta o *Museu é o mundo*⁵, mostrando que qualquer um pode vivenciar a experiência artística em situações banais do cotidiano, acendendo a percepção e usufruindo de momentos que podem ao mesmo tempo ser estéticos, irônicos e/ou críticos.

A questão das fronteiras geo-políticas e geo-artísticas é de alguma forma tocada em um dos folhetos confeccionados por Paulo Nazareth em que lemos as seguintes informações: “*Na Avenida Otacílio Negrão de Lima, número 17.397, Pampulha, Belo Horizonte, há um muro com um buraco por onde você pode ver o*

⁴ <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes> acessado em 25.09.2012.

⁵ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986. In: Programa ambiental, pgs. 78 a 83.

mato crescer durante o período de chuva”. A referência a uma abertura aleatória na superfície de um muro da cidade que possibilita o foco sobre essa singela vegetação que cresce é um exemplo dessa busca de sensibilização do olhar para sutis e ao mesmo tempo potentes imagens que o cotidiano pode nos oferecer. Outro exemplo parecido, com conteúdo, entretanto, mais irônico, está no folheto reproduzido abaixo, que fala por si (Figura 4):



Figura 4. Reprodução de um dos volantes produzidos dentro da série *Aqui é Arte*, de Paulo Nazareth, Belo Horizonte, 2007.

Em 2012, Paulo Nazareth empreendeu uma extensa ação que considerou como uma residência em trânsito: durante sete meses, aventurou-se numa viagem a pé, atravessando toda a América Latina para chegar finalmente a Miami e em seguida a Nova Iorque. Durante toda a trajetória esteve produzindo trabalhos e inserções em paisagens e comunidades ou junto a conhecidos que o acolhiam, empreendendo assim trocas de experiências e abrindo-se às contaminações próprias do percurso. Questões como idioma, cultura, identidade, marginalidade foram vivenciados por ele sempre num limite de fricção e estranhamento com as realidades vivenciadas, enfrentando fronteiras territoriais, sociais, e especialmente corporais, na vulnerabilidade da pele que se deixa tocar, contaminar e reagir diante de espaços estrangeiros e nem sempre acolhedores.

Chegando a Miami, Paulo Nazareth participou da *Art Basel Miami*, considerada a mais importante feira de arte dos EUA. Lá ele apresentou uma instalação performática que acabou sendo elogiada no *New York Times* e pela crítica norte-americana, mas na qual ele próprio se colocou no mesmo papel de “feirante” que sempre experimentou em Palmital, bairro de sua cidade onde regularmente monta uma banca para venda de seus trabalhos.

A instalação intitulada *Mercado de Artes/Mercado de Bananas*, conjuga-se com uma linguagem de performance e se constitui de uma Kombi modelo 1978, verde, carregada por uma tonelada de bananas, que eram vendidas por Paulo a US\$ 10 e cuja cor amarela, junto ao verde, criava uma identidade bastante típica de seu país de origem. As bananas foram amadurecendo e seu cheiro se espalhava pelo ambiente. “As bananas atraíam mosquito e gente. Era a única obra que tinha cheiro lá” disse Paulo. Diante da banca montada a frente da Kombi, preparado para

receber a “freguesia”, o artista expunha cartazes com dizeres do tipo: “Vendo minha imagem de homem exótico”. Em suas palavras:

Eu vendia banana e a minha cara. Aí eu falava: Tem duas coisas muito baratas nessa feira, a banana, a US\$ 10, e a minha foto, que eu vendia a US\$ 1. E estavam mais baratas que o café da feira, que nem era arte e estava sendo vendido a US\$ 15”. (...) “Se estava indo para uma feira de arte, então era para vender. Aí eu disse: É venda, então é venda. Vamos assumir. E a Kombi é como se fosse a feira numa pequena escala. O trabalho é dentro de um lugar, e eu falo desse lugar em que eu estou.⁶

Ao encher uma perua Kombi com essa fruta específica, Nazareth expressa sua indignação com a instabilidade política e social do Brasil e seu ainda intrínseco comportamento colonizado, condição que se estende por toda a América Latina, além de trazer à tona através de cartazes que exhibe ao público durante toda a mostra, uma crítica ácida ao mercado internacional da arte e aos vícios do olhar estrangeiro sobre a cultura brasileira, exibindo outras frases como: “*Não se esqueçam de mim quando eu for nome importante*” ou “*Vendo imagem de homem exótico*”.

■ 182

Menciono ainda outra *performance* realizada por Nazareth, essa ocorrida muitos anos antes, em Nova Delhi, na Índia (2006), em que o artista escolhe um local de grande circulação na cidade para, trajando blazer, calça social e com pés descalços, sentar-se sobre um saco de sisal e expor um cartaz preso ao solo pelo peso de um relógio, com os dizeres em indi e em inglês: “*1 rupper for Who can guess the coutry I Am from*” (uma/ rupia para quem adivinhar o país de onde venho). Essa ação, inteiramente documentada em vídeo⁷, nos mostra uma multidão cercando o artista, a maioria chutando palpites com esperança de ganhar a rúpia (Figura 5). Após grande movimentação com a criação de certo tumulto, enfim se aproxima um policial que faz a multidão se dispersar, interrompendo a *performance* que até aquele momento não havia registrado nenhum palpite que se aproximasse da resposta correta.

Paulo Nazareth consegue com essa ação, a princípio banal, problematizar muitas questões relativas à identidade, raça, cultura, territorialidade, mercado, códigos de comportamento, comunicação, ao mesmo tempo e de forma bastante perspicaz e potente, não deixando de lado o tom poético e de certa forma cômico que se apresenta como inegável provocação política e social.



⁷ <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes> acessado em 25.09.2012.

⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>, acessado em 05.11.2019.

Figura 5. Paulo Nazareth na *performance* realizada em Nova Délhi, Índia, 2006. (*Still* do vídeo que documenta a ação).

4. Muros: Territórios compartilhados

Iniciativa de Bruno Vilela, artista visual fotógrafo e vídeo artista, o projeto Muros: Territórios Compartilhados⁸ ocorreu em três diferentes versões, realizadas a partir de convocação por edital. Aberto a artistas de todo o Brasil, o projeto convidava a pensar a estrutura do muro por sua presença e forma física, conceitual e contextual. Participaram de suas versões, ocorridas em Belo Horizonte (2011), Fortaleza (2012) e Salvador (2013), artistas, arquitetos e poetas cujas propostas problematizaram a presença dos muros nas cidades, seu caráter simbólico e suas potencialidades evidenciados através de ações como: construir, demolir, dissolver, subverter, projetar, revestir, utilizar, negar.

O muro problematizado enquanto fronteira e ao mesmo tempo espaço de passagem, como lugar paradoxal dos atos de “unir e separar”, vai muito além de sua condição de limite, sendo muitas vezes tratado como território que incorpora e ativa os conceitos de “fixos e fluxos”, criados pelo geógrafo Milton Santos, indicando a complexidade das relações sociais que se estabelecem dentro da ampliada lógica urbana em que construções e espaços estão sempre em transformação, impondo e sendo resignificados diante de usos culturais, mas sobretudo a partir de interesses econômicos e políticos. Segundo Breno Silva, artista convidado a participar da comissão de seleção e do debate sobre a primeira versão do projeto:

Se o muro chama a um apelo involuntário de resistência ao próprio cerceamento, tal apelo assume múltiplas formas que vão das ações cotidianas (...), às manifestações coletivas como levantes sociais que podem culminar na derrubada dos muros. Entre elas, uma das formas de resistência pode ser dada pela ação artística como possibilidade para outras experiências, como batalha no campo imaginário.⁹

Acrescentaria que tais ações artísticas, de antemão se veem confrontadas com um inevitável questionamento da cidade, incluindo aí sua dimensão, ao inserir-se na escala urbana; sua duração temporal dentro da voracidade e das acelerações impostas pelo cotidiano, e sua exposição ao contato com a comunidade, com o passante. Daí surgem seus principais desafios e possibilidades, ou como manifestou Brígida Campbell, uma das colaboradoras dessa proposta, o projeto *Muros: Territórios compartilhados*, através de “ações diretas na paisagem criam estratégias simbólicas que funcionam como pequenas ações diretas geradoras de potências criativas no aqui e agora”¹⁰.

Assim, citarei brevemente alguns dos trabalhos realizados para exemplificar a variedade de propostas apresentadas no projeto e diferentes problematizações da

⁸ É possível consultar o site <http://muros.art.br/> onde se encontram documentação fotográfica e entrevistas com todos os artistas que apresentaram seus trabalhos nas duas versões do evento.

⁹ SILVA, Breno. Entre-espacos. Campos de Atravessamentos. In *Catálogo Muros: Territórios Compartilhados*. Belo Horizonte: Lei Municipal de Incentivo à Cultura, 2011. P. 7.

¹⁰ CAMPBELL, Brígida. Afetos//Experiências//Vivências no espaço urbano. In *Catálogo Muros: Territórios Compartilhados*. Belo Horizonte: Lei Municipal de Incentivo à Cultura, 2011. P.15.

ação que se localizam nessa zona fronteira entre a esfera estética e a política.

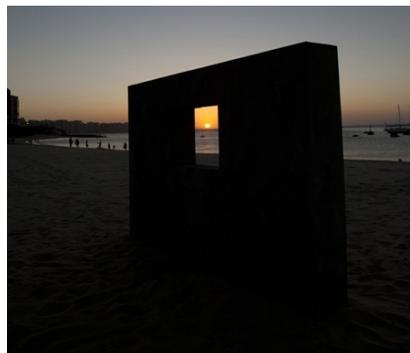
Energia compartilhada, de Eduardo Moreira Alves e Simone Cortezão, realizada em 2011 em Belo Horizonte – MG, propõe a instalação de um *kit* para distribuição de energia elétrica gratuita no espaço urbano. Alimentado por energia solar, o dispositivo idealizado como um equipamento urbano móvel (armário metálico instalável em qualquer muro de altura mediana), oferece a trabalhadores informais e ao cidadão comum uma fonte elétrica, um aspirador de pó, uma lanterna e extensão elétrica. Instalado em muros que são previamente negociados com proprietários particulares ou instituições, o equipamento é totalmente autônomo e ecologicamente sustentável, qualidades que conferem ao projeto além de um possível instrumento de aproximação, reunindo em seu entorno pessoas interessadas na atividade de lavar carro, uma potencial fonte de renda compartilhável, como o próprio título já anuncia.

Outro trabalho merecedor de destaque é o *Leilão*, realizado pelo coletivo *Piolho Nababo*, de Belo Horizonte, e ocorrido em Fortaleza, na segunda versão do projeto *Muros* (agosto de 2012). Trata-se de uma iniciativa que já possui uma trajetória em Belo Horizonte e que se caracteriza por um leilão de arte cujo primeiro lance sugerido é de R\$ 1,99, cifra emblemática assumida por estabelecimentos comerciais muito populares em todo o país para produtos de qualidade duvidosa, o que denota a ironia da proposta. As obras para o leilão são obtidas junto a todas as categorias de artistas, mais experientes ou jovens em início de carreira e mesmo junto a não-artistas, valendo todo o tipo de manifestação, mas com grande ênfase nos desenhos, colagens, pinturas e gravuras, muitas vezes de cunho bastante experimental. O leilão ocorre como uma festa onde o leiloeiro é um DJ que comanda o evento acompanhado de uma banda convidada. Na versão ocorrida em Fortaleza, o espaço expositivo para a apresentação das obras em leilão foi naturalmente um muro, tomando a rua com um público eufórico, composto também por *marchands* interessados na possível “captura” de jovens talentos e/ou na compra de trabalhos de artistas emergentes a preços extremamente vantajosos. O evento atrai, portanto pessoas da área artística, mas também curiosos e transeuntes e traz como pano de fundo uma profunda crítica ao mercado de arte e às questões da autoria, no caso dessa versão do leilão, transformando o muro em galeria de arte: um emblemático fragmento do cubo branco, dentro do espaço público.

Por fim, trago também outro projeto, esse de minha autoria, realizado dentro da mesma versão do *Muros*, ocorrida em Fortaleza, em que, ao invés de negociar um muro da cidade para a realização de uma intervenção, situação recorrente na totalidade dos trabalhos propostos, constituiu-se na construção de um *Muro Portátil* (Figuras 6 e 7) que pudesse contrariar seu caráter fixo e sua opacidade como fronteira territorial e visual na estrutura da cidade. Buscando romper com tais prerrogativas, além de portátil esse muro era também vazado, possuindo então uma janela, uma abertura para a travessia do olhar. Sendo tratado de forma a simular um muro de concreto, ele foi instalado sobre um reboque que se deslocou pelas vias públicas de Fortaleza, dialogando com diferentes paisagens em seu percurso, desde a periferia, passando pelo centro da cidade e percorrendo em seguida a orla.

Sem negar seu potencial de delimitação espacial, esse muro portátil tornou-se um objeto lúdico, abrindo-se ao atravessamento, revelação e foco do que se

encontrava do outro lado, através de um compartilhamento de paisagens por ele emolduradas nos diferentes locais em que estacionou. Também permitiu o envolvimento de pessoas que interagiram com ele, sobretudo na sua condição de moldura ou janela sobre a qual se debruçavam. Esse muro inventado, inverossímil na realidade urbana, tornou-se um objeto de aproximação das pessoas, negando a noção de propriedade, borrando as relações entre o público e o privado e se oferecendo como mirada e território de convivência.



Figuras 6 e 7. *Muro Portátil*, projeto de Elisa Campos, ação realizada no contexto da segunda versão do Projeto *Muros: Territórios Compartilhados*, em Fortaleza, 2012. (Fotos: Bruno Vilela).

5. Considerações Finais

O sociólogo marxista Henry Lefèbvre nos diz que o espaço social, e especialmente o espaço urbano, são espaços da multiplicidade e da diversidade, sendo engendrados em camadas que se superpõem e interpenetram. Para ele, as fronteiras visíveis (por exemplo, os muros e cercas em geral) fazem nascer a aparência de uma separação entre espaços ao mesmo tempo em ambiguidade e em continuidade. O espaço de um “cômodo”, de um quarto, de uma casa, de um jardim, separado do espaço social por barreiras e muros, por todos os signos da propriedade privada, é também um espaço social. Estes espaços não são vazios, nem recipientes separáveis de seu conteúdo. Dessa forma Lefèbvre nos lembra que o público e o privado são apenas dois lados de nossa vida social ou dos espaços sociais que ocupamos e pelos quais somos também responsáveis e, se os colocamos em contraposição não é senão por uma necessidade de demarcarmos nossas próprias interioridades e exterioridades, como a pele que abriga nosso corpo, mas que jamais poderá viver sem as trocas que empreende com o ambiente na respiração, na alimentação, no contato com o outro. Os espaços sociais - públicos e privados -, portanto, são produzidos por nós ao longo do tempo, sendo distintos, mas não dissociáveis, se relacionando mutuamente em sua ambiguidade e continuidade. Por isso, em dado momento Lefèbvre acaba refletindo sobre o espaço social de maneira geral com a indagação: - *Não seria à dinâmica dos fluidos que se deveria recorrer?*¹¹ algo com que possivelmente Milton Santos concordaria.

Não estamos falando de outra coisa que não seja a questão das fronteiras,

¹¹ Lefèbvre, Henri. *The Production of Space*. Tradução: Donald N. Smith. Blackwell Publishing (USA), 1991.

entre o eu e o outro, entre o público e o privado, entre grupos sociais, entre religiões, territórios, nações. Zigmunt Bauman, possivelmente alimentado pelo mesmo raciocínio, nos fala de nossos estranhamentos e da circunstância viscosa que se coloca exatamente nesse lugar da fronteira, de todas as fronteiras que estabelecemos com o diferente e que nos esforçamos por demarcar e separar a todo custo. O visco é fluido e aderente, ameaça e incomoda como a difícil tarefa de se relacionar com o outro e sobretudo com o diferente. O que é fluido se expande e penetra, sendo no caso de nossa anatomia e de nossa sexualidade, condição que muitas vezes pode ser de gozo e prazer. Na intimidade das relações interpessoais franqueamos e nos rendemos a essa dinâmica dos fluidos, mas na nossa vida social e política optamos por delimitar de forma bastante eficiente toda e qualquer forma de contato e interação com o outro, com o diferente.

Lefebvre, na sua abordagem a respeito do espaço social, comenta sobre os movimentos que nele se apresentam e de que forma ocorrem. Aponta que o princípio da superposição de pequenos movimentos informa que a escala, a dimensão, o ritmo desempenham importantes papéis. Os grandes movimentos, os ritmos ampliados, as grandes ondas se contrastam, se chocam, interferem-se mutuamente. Os pequenos movimentos se *com-penetram*. Cada lugar social só pode então ser compreendido segundo uma dupla determinação: conduzido, arrastado, às vezes rompido pelos grandes movimentos – os que produzirão interferências – mas, em contrapartida, atravessado, penetrado pelos pequenos movimentos, os das redes e das ações cotidianas.

As ações artísticas que trago aqui para a reflexão, se apropriando dos espaços urbanos, identificam-se com esses pequenos movimentos que penetram nos grandes movimentos e na mega escala das cidades: ações que se misturam aos ruidosos acontecimentos da vida urbana, concorrendo com a profusão de elementos visuais, sonoros, plurisensoriais, no seu movimento e fluxo e que, mesmo assim, ainda mantêm-se na busca de fisgar ao menos um olhar, na tarefa de provocar deslocamentos e estranhamentos, no desejo de se expressar num lugar que se abre para atravessamentos, para o contato e, não poucas vezes, também para o conflito. André Mesquita, artista ativista e pesquisador que primeiro registrou, sistematizou e propôs uma crítica a respeito dessa área de atuação no Brasil indaga:

“O que significa falar de “ação política” no nosso dia a dia? Em que medida as práticas artísticas podem colaborar para que as pessoas se encontrem neste território coletivo para experimentar formas criativas de comunicar demandas, de contribuir com a representação direta dos movimentos sociais e escrever a história dessas iniciativas? E ainda, como contestar a autoridade ou revelar a natureza opressiva que se instala não apenas a partir de barreiras, muros, violência policial e de um estado de exceção, mas também pelo discurso dos mapas normativos?”¹²

À sua forma, cada um dos trabalhos aqui apresentados parece tentar responder a tais questões. Ou por outra, se apropriam de estratégias por princípio

¹² Mesquita, André. In *Muros: Territórios compartilhados*. Caderno de textos - seminário realizado de 13 a 15 de set. de 2011, em Belo Horizonte.

¹³ Freire, Cristina. Prefácio do livro *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva*, de André Mesquita.

operadoras de valores simbólicos, assegurando para si possibilidades poéticas, para formular provocações e desestabilizar padrões de comportamento.

Como diz Cristina Freire, apresentar e valorizar os coletivos de artistas e a arte de ação na cidade em sua poética própria, “ (...) *revigora os debates sobre arte e esfera pública e, sobretudo, atesta o sentido de utopia que se recria em diferentes pontos do mundo, com as mais jovens gerações.*”¹³

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Tradução: Donald N. Smith. Blackwell Publishing (USA), 1991. 454 p

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume - FAPESP, 2011.

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

NAZARETH, Paulo. <http://artecontemporanealtda.blogspot.com/2010/06/blog-post.html>. (acessado em 05/11/2019)

<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes> (acessado em 05.11.2019).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 1996.

Catálogo **Muros: Territórios Compartilhados**. Belo Horizonte: Lei Municipal de Incentivo à Cultura, 2011. <http://muros.art.br/> (acessado em 05.11.2019).

Recebido em 11/10/2019 - Aprovado em 13/01/2020

Como citar:

Campos, E. (2020). Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana. *OuvirOUver*, 16(1), 174-187. <https://doi.org/10.14393/OUV26-v16n1a2020-51491>



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

Du geste piétique au geste poétique. L'engagement du corps dans le dispositif luisien

EDWIGE CALLIOS

■ 188

Edwige Callios - Professeur agrégé, Docteur en Etudes ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, Maître de Conférences à l'Université de Nantes , Diplômée en Philosophie mention Religions et Sociétés. edwige.callios@gmail.com

Affiliation institutionnelle : Université de Nantes, France

ouvrir **■** Uberlândia v. 16 n. 1 p. 188-200 jan. | jun. 2020

■ RÉSUMÉ

Cette étude interroge la participation du corps et des modalités sensorielles dans le processus créatif des odes luisiennes, de l'acte créateur proprement dit à ses multiples rejeux gestuels, vocaux et scripturaux. Après avoir éclairé la piété de Fray Luis de León, elle montre comment de son geste piétique découle tout naturellement son geste poétique, un geste conciliant dans le dispositif luisien l'âme et le corps et comment, placé au cœur de ce dispositif, l'engagement médiumnique du corps expliquerait partie la modernité, sans cesse renouvelée, des odes luisiennes.

■ MOTS-CLÉS

Processus créatif, geste, corps, médium, modernité, rejeux

■ RESUMO

O artigo analisa a participação do corpo e das modalidades sensoriais no processo criativo do Frei Luis de León, poeta e intelectual espanhol do século 16. A principal ideia do artigo é demonstrar como o gesto de piedade do Frei Luis de León se transforma em gesto poético, sendo também um gesto de reconciliação entre o corpo e a alma. O ritmo das odes de Frei Luis de León implica a participação do corpo e de suas modalidades sensoriais, desde o ato criativo em si até sua repetição gestual e vocal. O autor enfatiza que sua poesia é repleta da vida cotidiana e que a linguagem do corpo, da natureza e do cosmos, em geral, ocupa um lugar fundamental, lhe conferindo desse modo uma modernidade inquestionável.

189 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Processo criativo, gesto, corpo, médio, modernidade, repetição

Fray Luis de León est sans conteste l'un des plus grands poètes lyriques de la littérature espagnole. Sa poésie fut composée en marge de ses travaux ordinaires, « sans autre attention que celle que mérite un travail destiné à ne pas paraître à la lumière publique¹ », et pourtant, elle continue, aujourd'hui encore, d'émouvoir et d'élever l'âme de ceux qui la lisent. En requérant la participation du lecteur/auditeur dans la (re-)construction du sens poétique, la forme brève traverse les âges et engage, d'une certaine façon, le corps et les fonctions sensorielles. Aussi participe-t-elle sans doute de la « modernité » des odes luisiennes. Mais à quel titre exactement ? Ce que nous souhaitons questionner ici, est la participation du corps et des modalités sensorielles dans le processus créatif des odes luisiennes, de l'acte créateur proprement dit à ses multiples rejeux gestuels, vocaux et scripturaux. En effet, bien avant le déploiement de la Théologie du corps formulée par Jean-Paul II, des moines, et parmi eux Fray Luis de León, ont adopté à l'égard du corps une attitude fondée sur la lecture attentive des Écritures plutôt que sur un rejet de principe confinant chez certains à la superstition. De fait, telle qu'elle s'exprime dans ses travaux, la piété de Fray Luis de León n'apparaît pas construite sur une défiance vis-à-vis du corps. Son geste piétique en ferait au contraire l'allié de son rapport au divin. Rien d'étonnant par conséquent à ce que sa poésie soit si empreinte de quotidien et que le langage du corps, de la nature et du cosmos, en général, y occupe une place si grande. Mais, comment se noue dans sa pratique créatrice, le rapport de connexité forme brève-corporalité-modernité ? Notre analyse se déroulera en trois temps. Après avoir éclairé la piété de Fray Luis de León, nous verrons comment de son geste piétique découle tout naturellement son geste poétique, un geste conciliant dans le dispositif luisien l'âme et le corps. Enfin, nous verrons comment l'engagement du corps dans ce dispositif piético-poétique, -le corps s'y révélant support et vecteur de médiation, autrement dit « medium », au plan non seulement créatif mais également sotériologique-, explique aussi en partie la modernité sans cesse renouvelée des odes luisiennes.

Corporalité et rapport au divin : le corps, medium piétique

La tradition théologique à laquelle se rattache Fray Luis de León, interprète la corporalité sous le rapport d'une double fonctionnalité théophanique : d'abord comme le moyen choisi par Dieu pour se révéler aux hommes, et ensuite, comme le moyen donné aux hommes de connaître sa volonté et de l'honorer. Aussi est-elle d'une part, don et privilège de la personne humaine et d'autre part, support et vecteur *in posse* de communication. Par l'intermédiaire du corps, l'homme peut, en effet, sentir, toucher, saisir les êtres et les choses du monde sensible. Il peut aussi comprendre et appréhender le divin.

Dans l'optique luisienne, Dieu a créé le monde de telle façon que l'homme puisse non seulement communiquer avec lui mais y découvrir aussi en chaque chose, les signes de sa volonté et l'honorer : « la fin de Dieu a été de se communiquer lui-même à ses créatures et de leur faire part des biens qui sont en lui ; c'est en vue de réaliser cette union suprême que Dieu créa le monde visible et le

¹FRAY LUÍS DE LEÓN, Poesías, Cupsa editorial, Madrid, 1976, p. 6. Traduction de Jaime García Alvarez in GUY Alain, *L'intuition lyrique*, Saint-Léger Editions, 2018, p.13.

monde invisible »². Le corps, façonné par Dieu, à son image et à partir des matériaux terrestres les plus purs et les plus fins -*l'optimus luti liquor* de la Genèse-est nécessairement une bonne chose. Union de la forme divine et de la substance terrestre, il contient dans sa structure même le dynamisme divin, d'où son potentiel de communication et la valeur sotériologique de la chair. Aussi, loin de réduire le corps à des instincts et des envies qu'il faut brider, Fray Luis de León en retient-il surtout le potentiel d'extériorisation. Sa piété dépasse la dichotomie âme/corps, celle d'un corps charnel dont il faut freiner les instincts et d'une âme vouée à la sainteté. Dans le prolongement de la pensée augustinienne et d'une pensée platonicienne qu'il s'approprie et renouvelle aux sources du dogme chrétien, Fray Luis fait dépendre la connaissance de Dieu d'une bonne gestion de l'âme et du corps par la volonté de sorte que pour l'homme sans volonté qui se laisse gouverner par ses passions, le corps-ennemi de l'âme devient « tombeau » mais à l'homme de volonté, le corps-allié de l'âme se révèle « voie d'accès » à Dieu.

En outre, Fray Luis de León étudie la Bible dans sa version hébraïque. C'est peut-être ce qui le tient éloigné d'une spiritualité négative qui a longtemps eu cours au sein de l'Église. Le texte hébreu n'hésite pas en effet, à citer le corps ni à décrire des processus intellectuels en recourant à un vocabulaire primitivement gestuel ou perceptuel. L'oreille selon le verbe hébreu aurait ainsi été « creusée dans la chair » pour que l'homme y reçoive la parole divine : « Tu n'as voulu ni sacrifice ni offrande, tu m'as creusé des oreilles pour entendre » (Ps. 40,6). Toutes les parties du corps : les mains, les pieds, les oreilles, les yeux, les lèvres..., au-delà de leur dénotation proprement organique sont mises au service d'une approche cognitive du divin. Comprendre la volonté divine, l'accomplir et l'honorer, s'énoncent sur un mode perceptuel : le fidèle est appelé à « dresser l'oreille », « ouvrir ses yeux », « aimer de tout son cœur », « tendre la main », « ne pas retenir ses lèvres » ... En transposant du plan gestuel au plan intellectuel des processus d'abord décrits sur un mode charnel, les traductions de la Bible ont non seulement rendu moins visible l'approche physique du monde et de la connaissance dont était empreints les énoncés hébreux et araméens mais ont également favorisé le déploiement d'une certaine défiance vis-à-vis du corps. Dans cette tradition, la valence négative du lexique corporel prend, en effet, le pas sur sa valence positive. Le corps dévalorisé et dénigré - le corps-ennemi de l'âme-, s'y définit avant tout par ses dérèglements. Il est ce « corps-prison », ce « corps-carapace », ce « corps-glouton et avide de caresses » qui retient l'âme prisonnière et l'empêche de s'élever.

La piété luisienne s'inscrit dans le prolongement d'une tradition ancienne dont on trouve déjà la trace chez les premiers penseurs hispano-chrétiens³, une tradition qui valorise le corps en en faisant l'allié de l'âme, non seulement pour accéder à la connaissance du monde et du divin mais également pour accomplir la volonté divine et l'honorer. Placée au cœur du dispositif divin, la corporité y assigne au corps une fonction de dévoilement, dévoilement du mystère divin, d'une part et d'autre part, dévoilement d'un chemin d'accès jusqu'à lui. A la fois support et vecteur de médiation, le corps se définit donc dans cette optique comme l'allié privilégié de la piété.

²FRAY LUIS DE LEÓN, *Les noms du Christ*, Saint-Léger Editions, 2016, p. 49.

³Potamius de Lisbonne ou Grégoire d'Elvire, par exemple. Cf. MELQUIÁDES Andrés, *Historia de la teología española*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, Tomo 1, pp.86-110.

De la même manière qu'il associe le corps à sa pratique piétique, Fray Luis de León associe le corps à sa pratique poétique. Le geste piétique par lequel il s'efforce de « tendre l'oreille » à la parole divine, d'« ouvrir les yeux » sur le mystère divin, de « ne pas retenir ses lèvres »..., mobilise des mécanismes psycho-moteurs et des mécanismes psycho-linguistiques que le processus créatif renouvelle en les adaptant aux contraintes poétiques.

Du geste piétique au geste poétique

Pratiquer la poésie, -la composer mais aussi la lire et la réciter-, est dans l'approche gnoséologique luisienne, un moyen de se rapprocher de Dieu car « Dieu l'a inspirée à l'intelligence des hommes pour que son mouvement et son esprit les transportent jusqu'au ciel d'où elle provient »⁴. Aussi la poésie se conçoit-elle dans son dispositif comme un « chemin d'accès à la connaissance », une « méthode », au sens que l'étymologie <met-, hodos> donne à ce terme. De fait, Fray Luis de León ne pratique pas la poésie dans le but d'en faire carrière. Le pouvoir cathartique de l'exercice lui permet de renouveler l'attention qu'il porte aux choses sacrées, après de longues heures dédiées à l'exégèse biblique ou à l'écriture de traités théologiques. Aussi sa pratique créatrice conserve-t-elle le dynamisme de son rapport à Dieu.

Dans ce contexte, le choix de l'ode comme modèle générique ne semble pas anodin. Tout d'abord, l'ode possède une visée célébratoire et les compositions de Fray Luis en expriment l'essence à travers des thématiques empruntées à la vie ordinaire : les vertus de la vie retirée, les illusions de la vie mondaine, la beauté du monde créé, la contemplation du ciel étoilé... où transparait pour qui sait le voir le monde invisible créé par Dieu. Ensuite, une « ode » (ôdé, chant) est un poème qui était au temps des Grecs destiné à être chanté et les odes luisiennes même si elles ne furent pas composées dans ce but, conservent la trace de ce lyrisme originel. Leurs propriétés phoniques et rythmiques traduisent l'importance assignée au corps -le corps sentant et agissant- dans leur émission, leur réception et leur transmission. En outre, Fray Luis de León privilégie la lire, une strophe hautement mélodique. Cette strophe de cinq vers à rime consonante combine, en effet, trois heptasyllabes et deux hendécasyllabes, selon le schéma 7a-11b-7a-7-b-11b, ce qui en fait l'instrument privilégié d'une poésie en quête de musicalité :

A la sombra tendido, (7a)

De yedra y lauro eterno coronado, (11b)

Puesto el atento oído (7 a)

Al son dulce, acordado, (7 b)

Del plectro sabiamente meneado. (11b)

Cette dernière strophe de *Vida retirada* rend compte, par exemple, des jeux mélodiques et du redoublement de sens que les associations sonores et la

⁴FRAY LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo, "Monte"*. Traduction de Jaime García Alvarez in GUY Alain, op.cit., p.13.

modulation du temps permettent. On voit, en effet, avec quelle liberté le poète module le temps, l'amplifiant lorsqu'il évoque l'union mystique, intemporelle et éternelle (11 b/11b) et l'abrégeant lorsqu'il évoque les conditions sensorielles, terrestres et temporelles de cette union encore partielle et nécessairement fugitive avec le divin (7a/7a/7b). On voit aussi comment les harmonies sonores, en empruntant la voie associative, redoublent la portée du message. L'homophonie consonantique des vers 2, 4 et 5 (11b/7b/11b) réunit dans un même mouvement de pensée « *coronado* », « *acordado* » et « *meneado* » produisant ainsi l'image mentale d'une transcendance béatifique rendue possible par la musique tandis que les harmonies consonantiques des vers 1 et 3 (7a/7a), en rapprochant dans un même mouvement de pensée « *tendido* » et « *oído* », subordonnent cette expérience mystique au retrait des préoccupations mondaines et à l'engagement du corps charnel, de ses fonctions sensorielles, dans une attitude d'écoute, d'obéissance pourrait-on dire, aux résonances divines (« obéir <*obedire*> écouter). On voit enfin comment se combinent harmonieusement les syllabes, ouvertes/fermées et, comment l'accent que Fray Luis fait porter sur les syllabes 2, 6 et 10 des hendécasyllabes et les syllabes 2/3 et 6 des heptasyllabes, cadence harmonieusement le rythme. Or, ce rythme qui favorise la transmission du contenu en favorise aussi la mémorisation et de la même manière que le poète exploite les recours expressifs et harmoniques les plus aptes à reproduire son propre cheminement vers Dieu, de la même manière sa poésie fige ce processus au sein d'un dispositif propre à reproduire ce cheminement à travers l'expérience du lecteur/auditeur. L'oreille musicale, la vue de l'esprit, le rythme du cœur... sont mis au service d'un dispositif poétique qui invite à se déprendre du multiple et à se tourner vers Dieu, privilégiant ce faisant la voie intuitive.

193 ■

Forme brève et intuition

A la fois support et vecteur de médiation, la forme brève possède des caractéristiques médiumniques et recèle une dynamique d'extrapolation. Support de médiation entre deux visions du monde, deux expériences, deux subjectivités : celle du poète d'une part et celle du lecteur/auditeur d'autre part, elle est aussi vecteur de médiation entre deux connaissances du monde. L'énoncé de la forme brève, par son ancrage culturel et par sa concision, porte l'esprit du lecteur/auditeur au-delà de son univers de référence l'obligeant à s'impliquer dans la construction du sens partiellement formulé. A cette fonction métaphorique s'ajoute une fonction psychagogique. L'écriture poétique procède et reproduit, en effet, les mécanismes de pensée du poète : elle en fixe durablement l'expression et en ressuscite à tout instant la pensée. Aussi le geste poétique luisien, geste d'extériorisation, ne sert-il pas seulement une double visée célébratoire et cathartique mais recèle-t-il également une portée psychagogique qu'il reviendra au lecteur/auditeur d'activer ou non. La poésie est, en effet, l'expression minimale d'un absolu que libère seulement la méditation de celui qui se l'approprie, la confronte avec ses propres convictions et se laisse ou non transformer par elle.

Telle qu'elle s'exprime dans les *Noms du Christ*, la théorie luisienne du nom assigne à ce dernier une fonction d'iconicité. Le nom doit exprimer une propriété de

l'objet qu'il désigne. Il doit donc se rapprocher de cet objet et lui ressembler aux plans auditifs et visuels, autrement dit résonner de la même façon que la chose qu'il désigne et la « figurer », par la forme de ses lettres, leur nombre et leur disposition aussi bien que par la forme que ces lettres évoquent en nous quand nous les prononçons. C'est aussi parce que toutes les choses vivent et ont leur être dans notre entendement quand nous les conceptualisons et dans notre bouche quand nous les nommons, qu'un emploi scrupuleux du nom peut, dans cette optique, non seulement devenir « voie d'accès » au monde des idées, retour à la patrie des âmes, dans la pratique créatrice proprement dite, mais aussi, ressusciter la pensée tout entière du poète en la faisant revivre dans l'esprit du destinataire, lors de sa transmission et de ses rejeux mémoriels, vocaux, gestuels et scripturaux.

De fait, les chemins psycholinguistiques tracés par le poète privilégient la voie associative. De la même manière que le poète-théologien accède au divin grâce au choix scrupuleux des mots, de leurs résonances et leurs associations, de la même manière le dispositif ainsi créé permet au lecteur/auditeur, en se coulant dans sa pensée, de retrouver en lui le chemin de cette ascension mystique. Aussi la métaphore et la métonymie ne sont-elles pas dans ce dispositif de simples figures de style mais remplissent-elles une fonction dynamique. Elles engagent le corps et l'esprit dans un processus de créativité langagière et intellectuelle non seulement de la part du poète mais également de la part de celui qui lit et s'approprie sa poésie. En utilisant une unité lexicale ayant trait au corps : *la lengua, el dedo, la mano, el oído, la voz...* pour renvoyer à une unité lexicale ayant trait à une faculté d'extériorisation : la parole, le geste, l'écoute, la communication..., les syntagmes nominaux qui nourrissent l'imagerie de l'*opus* luisien : « *la lengua lisonjera* », « *el vano dedo* », « *la voz pregonera* », « *el atento oído* », « *la sabia mano* », « *la mano liberal* » ..., invitent l'esprit du lecteur/auditeur à rebondir de la condition de l'homme en tant qu'être incarné à sa condition d'être potentiellement communiquant – potentiellement communiquant avec les autres êtres de la Création mais aussi potentiellement communiquant avec Dieu. Ce renvoi n'est pas innocent. Il révèle que pour le poète la corporéité est un don qu'il revient à l'homme de bien ou mal employer. Cette expression métonymique du monde est une fenêtre ouverte sur la pensée du poète. En outre, en qualifiant des parties du corps au moyen d'adjectifs servant d'ordinaire à qualifier des états d'esprit : « *lisonjera* », « *pregonera* », « *atento* », « *sabia* », « *liberal* »..., ces références par ricochet semblent redoublées au plan métaphorique, les propriétés associées au corps étant de fait, exportées du corps vers l'esprit. Or cet emploi, ne fait pas que révéler la façon dont Fray Luis de León perçoit le rapport âme/corps. En invitant le lecteur/auditeur à épouser son point de vue, le temps que son esprit assimile et reproduise le jeu métonymico-métaphorique, qu'il le « rejoue » mentalement sinon vocalement, le processus analogique privilégié par le poète lui communique sa pensée d'une âme et d'un corps parfois en butte l'un avec l'autre mais destinés, dans le dispositif divin de la Création, à être alliés.

En outre, en privilégiant des recours stylistiques qui engagent la participation du lecteur/auditeur, la poésie luisienne parvient à se doter d'une dimension réflexive forte et cependant peu prescriptive et admonitive. C'est donc autrement que la pensée du poète s'insinue dans l'esprit du lecteur/auditeur, par des chemins,

pourrait-on dire, plus intuitifs. Du latin scolastique « *intuitio* : vue, regard, saisie complète et immédiate de l'objet » lui-même dérivé du latin « *intueri* : regarder attentivement, avoir l'esprit fixé sur », le mot « intuition » témoigne de l'approche perceptuelle dont ce mode de connaissance a toujours fait l'objet, les mécanismes intellectuels qu'il présuppose étant, en effet, décrits à l'aide d'un vocabulaire primitivement perceptuel et gestuel : « vue », « regard », « saisie » complète et immédiate de l'objet. Dans le dispositif luisien, les opérations mentales par lesquelles le lecteur/auditeur accède au sens n'impliquent pas directement la perception - auditive, visuelle, tactile ou kinesthésique. Il s'agit moins de ce qui est vu ou entendu que de ce que les jeux mélodiques et graphiques représentent pour le lecteur/auditeur. Aussi la participation du corps semble-t-elle demeurer symbolique. La voie analogique et associative privilégiée par le poète, la concision de la forme brève et la sobriété du style, obligent le destinataire à achever le travail d'association conceptuelle engagé par les associations phoniques et visuelles et ce faisant, à « saisir » d'une part le sens et d'autre part à le saisir « immédiatement » soit sans intermédiaire. Or cette « saisie immédiate » de l'objet poétique, le jugement immédiat qui naît au contact de cette poésie et ne procède ni d'une induction ni d'une déduction traduisent bien l'approche intuitive à laquelle invite le dispositif luisien. C'est néanmoins à travers les rejeux poétiques auxquels le dispositif donne lieu que s'exprime le mieux son efficacité expressive. En effet, si dans sa transmission première, le discours poétique n'engage que symboliquement le corps, dans ses transmissions ultérieures -orales et écrites- il l'engage aussi activement, les modalités sensorielles du discours facilitant de fait, le travail de mémorisation et de conservation du contenu poétique et sotériologique. Aussi la pensée « cristallisée » du poète, « saisie de façon complète et immédiate » par le lecteur/auditeur ne délivre-t-elle tout son sens qu'au terme d'une appropriation, un « rejeu » mobilisant toutes les fonctions du corps -intellectuelles, imaginatives mais aussi gestuelles et perceptuelles- qui nécessairement la renouvelle et l'actualise, le lecteur/auditeur étant amené à l'opérer dans un contexte spatio-temporel autrement défini.

C'est peut-être de cet achèvement du travail poétique dont le dispositif luisien pose les conditions et des rejeux que le lecteur/auditeur se voit contraint d'opérer pour accéder au sens voire le « libérer », que découle la modernité, sans cesse renouvelée, des odes lusiennes.

Modernité, brièveté, corporéité : le corps medium poétique

Dans son usage médiéval, le mot latin « *modernitas* » s'employait surtout pour désigner « ce qui est actuel », « ce qui est contemporain » par opposition à « ce qui appartient au passé » (« *modernitas nostra* : notre époque »)⁵. Le mot français « modernité » réactive ce sens latin originel mais le prolonge de sorte que dans notre approche contemporaine de la modernité, celle-ci ne désigne pas seulement « ce qui est actuel » mais également « ce qui dépasse ce qui est ancien », en le renouvelant et en l'actualisant. En outre, si en tant que « phase de l'Histoire », la Modernité inclut l'*opus* luisien au sein de ses limites, en tant que « sensibilité », « manière d'agir à l'égard de l'actualité », elle autorise aussi certains rapprochements.

⁵Nous nous appuyons ici sur les travaux d'Alexis Nouss, p. 7-17.

C'est donc dans le prolongement de la double valence axiologique et chronologique du mot latin *modernitas* (*modus* : mesure, *modo* : tout récemment) et dans les extensions sémantiques de son calque français que s'inscrit, selon nous, la modernité des odes luisiennes, une modernité décelable à différents niveaux : à travers le dialogue que le poète engage avec son temps d'abord, mais aussi à travers le dépassement de l'ancien dans la tradition duquel il s'inscrit et qu'il dépasse en le renouvelant, ou encore à travers les rapprochements que l'on peut faire aujourd'hui entre sa démarche et celle d'auteurs dits Modernes.

On sait⁶ que la poésie luisienne reçoit l'influence de poètes anciens tels qu'Horace et Virgile, des poètes lyriques sacrés d'Israël tels que David, Job, Salomon..., de Pétrarque et des pétrarquistes tels que Le Tasse, Bembo, La Casa..., ou encore de Garcilaso de la Vega. On sait aussi qu'elle reprend la forme, la tendance morale et les motifs horatiens, notamment les thèmes de la vie quotidienne, humaine et réelle, certains schèmes religieux de la Bible ou encore le style et la phraséologie de Garcilaso de la Vega. Cependant, Fray Luis de León ne se contente pas de les reprendre pour les imiter. Il les adapte aux problématiques de son temps et ce faisant les renouvelle. La concision du vers, la sobriété du style, la cohérence dramatique, la proximité des schèmes de la vie ordinaire ou encore l'aspect conclusif des odes semblent autant de réponses artistiques à un défi de communication inhérent à toute forme de création poétique : comment extérioriser sa pensée ? Comment la communiquer par-delà les dogmes et les préjugés ? Comment la rendre intelligible, dans toute sa complétude et dans toute sa complexité ?

Il semble que Fray Luis de León ait trouvé dans le rapport de connexité forme brève/corporalité un moyen de toucher au cœur un public toujours plus distant -temporellement, géographiquement et culturellement- comme il avait pu toucher au cœur le public de son temps. En reproduisant même artificiellement une forme d'aperception première à l'intuition, le dispositif luisien semble convertir le corps-le corps vivant, sentant et agissant-, en réceptacle non seulement du jeu poétique-transmission/réception/rejeux-mais également des interactions conceptuelles nées des jaillissements de sens auxquels ne peuvent que donner lieu les constructions associatives et analogiques, des constructions suggestives et de ce fait, porteuses d'un sens *in posse/in fieri*, soit un sens à la fois « en puissance » et « en devenir ». Aussi, la reproduction, même artificielle, d'un mode de connaissance intuitif semble-t-elle doter les odes luisiennes d'une portée doublement universalisante et particularisante. Accessible à tous, dans une forme de saisie complète et immédiate de son objet, l'absolu qu'elles contiennent ne se libère tout à fait qu'au grès de leurs rejeux, des rejeux nécessairement individuels et ce faisant particularisants. Placé au cœur du dispositif luisien, l'engagement du corps, celui du poète tout d'abord, engagé sur la voie mystico-poétique, celui du lecteur/auditeur ensuite, engagé sur ses traces, assignerait donc au corps et aux modalités sensorielles une fonction de dévoilement, dévoilement d'une façon particulière de concevoir le monde et le divin d'une part, dévoilement d'un chemin d'accès plus personnel à la connaissance d'autre part.

Bâtie sur l'anaphore « *veré* », l'ode *A Felipe Ruiz* rend sensible cet emploi

⁶Cf. VEGA Ángel, *Poesías de Fray Luis de León. Edición crítica*, Editorial SAETA, Madrid, 1955, p.350.

médiumnique du corps. Dès la deuxième strophe en effet, elle place le lecteur/auditeur en situation d'appréhender la connaissance du sens caché de l'existence sur un mode perceptuel plutôt qu'intellectuel. Je « verrai » plutôt que je « saurai » déclame le poète: « *veré, distinto y junto/lo que es y lo que ha sido/ y su principio propio y escondido* ». En outre, l'effet de surenchère produit par le redoublement prospectif des attentes : « *veré las inmortales columnas* », « *veré los movimientos celestiales* », « *veré este fuego eterno* », « *veré sin movimiento/ en la más alta esfera las moradas/ del gozo y del contento* »... ne traduit pas seulement l'impatience du poète à pénétrer le mystère divin, il engage aussi le lecteur/auditeur, sur la voie d'une ascension spirituelle, l'architecture cognitive du poème l'associant de fait à cette fuite anticipée du monde, sinon effective tout au moins désirée : « *cuándo será que pueda/ libre de esta prisión, volar al cielo* ». Aussi le temps de l'expérience poétique, le dispositif luisien invite-t-il le lecteur/auditeur à adopter une logique moins rationnelle que sensible, à s'en remettre aux sens, pour se recentrer sur l'essentiel. Renouvelée huit fois sur la totalité des quatorze strophes, l'anaphore instaure, en effet, un rythme, la progression poétique semblant s'accomplir non pas de façon linéaire mais par circonvolutions progressives. Or, dans la gnoseologie luisienne, le sens caché de l'existence ne peut se comprendre qu'à condition de changer de rythme, d'adopter un rythme plus lent et plus propice à la contemplation. Aussi en ralentissant le cours de la lecture et donc, le cours ordinaire de l'existence, le procédé anaphorique semble-t-il recréer les conditions d'une appréhension du temps divin et ouvrir ce faisant une voie d'accès plus intime à la connaissance. De fait, l'isotopie du cosmos et de la nature ne reflète pas seulement la pensée du poète selon laquelle Dieu est en tout, elle invite aussi à mieux porter son regard sur le monde visible et par rebond sur sa propre existence.

197 ■

Organe de la vue, l'œil et par extension le regard se fait dans cette ode comme dans l'ensemble de l'opus luisien, l'instrument de la pénétration du mystère divin. Si dans les premiers moments de la création, ses attributs fonctionnels -la vue, le regard-, ne se transfèrent que symboliquement du corps sentant au corps pensant, « *ver* » équivalant alors à « *saber* », c'est par les yeux du corps, posés sur le monde sensible, que le lecteur/auditeur sera appelé, au terme de multiples rejeux à redécouvrir l'unité du cosmos et à la reproduire au plus intime de lui-même. Au-delà de l'expérience poétique vécue par le poète, dans les premiers instants de la création et dans les nombreux rejeux dont témoignent les archives⁷, expérience célébratoire et cathartique d'une part, créative et sotériologique d'autre part, c'est en effet, chez le lecteur/auditeur qu'elle s'opère en dernière instance, à travers les opérations mentales auxquelles le convie le texte et à travers l'empreinte conceptuelle que ces opérations y laisseront, enrichissant ce faisant le canevas d'actions et de gestes intériorisés sur lequel s'entretient son rapport au monde. Aussi l'engagement du corps, bien que primitivement symbolique, semble-t-il participer activement à la transmission de la pensée luisienne, à sa pérennisation et à son renouvellement.

En impliquant le lecteur/auditeur dans la (re-)construction du sens poétique, la forme brève et l'engagement du corps qu'elle sollicite expliqueraient donc en partie l'actualité renouvelée des odes lusiennes mais peut-être trouve-t-elle

⁷ Cf. VEGA Ángel, op. cit., p. 40.

aussi son explication dans la concordance établie entre le système de pensée luisien et le système de pensée du lecteur/auditeur. Le langage du corps sur lequel se construit l'*opus* luisien rend compte, en effet, d'une approche physique du monde et de la connaissance et c'est peut-être dans cette façon particulière de concevoir le divin que réside en dernière instance la capacité des odes lusiennes à émouvoir un public toujours plus distant.

Geste biblique et modernité : le corps medium sotériologique

Les odes lusiennes reprennent en les recréant certains schèmes structurants de la Bible tels que le Paradis perdu, le Pêché originel, la Terre Promise, le Chemin de Damas ou l'Apocalypse. Chaque ode construit un petit univers fictif. Il s'agit le plus souvent de scènes sociales ordinaires, facilement identifiables : la vie à la campagne, la contemplation du ciel étoilé, la fuite hors du monde, les trépidations de la vie mondaine... Ces histoires brèves, conclusives, enracinées dans la « vraie vie » véhiculent une vérité morale plus ou moins complexe. Facilement compréhensibles de prime abord, elles révèlent aussi à qui sait les lire, aux « yeux qui voient » et aux « oreilles qui entendent », une vision particulière du monde et du divin. En empruntant à la Bible des structures d'intrigues, l'*opus* luisien importe, dans le même temps, le système conceptuel qui les sous-tend. Aussi le langage poétique perpétue-t-il des schèmes et des processus déjà manifestes dans le langage biblique tels que la narrativisation de l'expérience, la mise en espace, les projections métaphoriques et paraboliques, les transformations par réification (« *la lengua lisonjera* », « *la mano liberal* ») ou par personnification (« *Aquí la envidia y mentira/me tuvieron encerrado* », « *Dichoso el humilde estado/del sabio que se retira* »). La cognition ordinaire et profane qui permet au lecteur/auditeur d'accéder au sens poétique n'est donc pas différente de la cognition ordinaire et profane qui permet aux textes bibliques de faire sens.

En outre, Jean Piaget désigne sous le nom de « schème » « la structure ou l'organisation des actions telles qu'elles se transfèrent ou se généralisent lors de la répétition de cette action en des circonstances semblables ou analogues »⁸. À ce titre, le geste biblique semble donc constituer un schème. En lui faisant « dresser l'oreille », « garder les yeux ouverts », « tendre la main » ..., la Bible insuffle au corps une dynamique d'extériorisation. Le geste biblique, diffusé dans les sphères les plus larges de la culture occidentale, constituerait donc un geste intériorisé, répété et généralisé, un « canevas d'actions répétables » par lesquelles le poète aussi bien que son destinataire, se rapportent ordinairement au monde et aux choses sacrées. En activant le schème du corps, la poésie luisienne réactiverait donc l'approche physique du monde et de la connaissance qui le sous-tend. Aussi l'engagement du corps dans le dispositif luisien découlerait-il et perpétuerait-il à travers la pratique poétique, l'engagement du corps et des fonctions sensorielles tel que le sollicite et le configure la conceptualisation du divin, celle du poète d'une part et celle du destinataire d'autre part, les chemins psycholinguistiques par lesquels le poète-théologien conduit son destinataire, replaçant ce dernier sur des chemins déjà bien connus de lui.

⁸PIAGET Jean, *La psychologie de l'enfant*, PUF, Paris, 1973, p. 11.

Le geste piétique par lequel Fray Luis de León se rapporte au divin, ce mouvement du corps tendu vers Dieu et vers l'accomplissement de sa volonté, en conditionnant le geste poétique, aurait donc insufflé au lyrisme luisien une partie de sa vigueur intemporelle, les mécanismes de pensée et les mécanismes verbomoteurs qui le sous-tendent, -des mécanismes humains, universels en somme, sous l'action conjuguée desquels le poète-théologien exprime sa connaissance du monde-, entrant de fait en résonance avec ceux du lecteur/auditeur. Le dispositif luisien toucherait donc au cœur un public toujours plus distant, non seulement parce que la forme brève sur laquelle il est bâti implique la participation du lecteur/auditeur dans la libération du sens poétique mais aussi parce le système conceptuel qui le sous-tend active des modules mentaux profondément enfouis dans son psychisme.

Il semble que Fray Luis de León ait trouvé dans le rapport de connexité forme brève/corporalité/modernité un moyen durable d'émouvoir et de transmettre sa pensée. En reproduisant une forme d'aperception première à l'intuition, le dispositif luisien paraît doter ses odes d'une portée doublement universalisante et particularisante, l'absolu qu'elles contiennent ne se libérant tout à fait qu'au grès de leurs rejeux. Au-delà de l'expérience vécue par le poète dans les premiers moments de la création, c'est, en effet, chez le lecteur/auditeur que l'expérience poétique s'accomplit, en dernière instance, à travers les opérations mentales auxquelles le convie le texte et à travers l'empreinte conceptuelle que ces opérations y laisseront enrichissant ce faisant le canevas d'actions et de gestes intériorisés sur lequel se noue son rapport au monde. En impliquant le lecteur/auditeur dans la (re-)construction du sens poétique, la forme brève et l'engagement du corps qu'elle sollicite expliqueraient donc en partie l'actualité renouvelée des odes lusiennes mais peut-être s'explique-t-elle aussi par la concordance établie entre le système de pensée luisien et le système de pensée du lecteur/auditeur. Le langage du corps sur lequel se construit l'*opus* luisien rend compte, en effet, d'une approche physique du monde et de la connaissance. Peut-être cette façon particulière de concevoir le divin, inspirée d'une lecture attentive de la Bible, participe-t-elle de la capacité des odes lusiennes à émouvoir un public toujours plus distant. Il semble qu'en activant le schème du corps, la poésie luisienne réactive un geste intériorisé, répété et généralisé, le « canevas d'actions répétables » par lequel le poète aussi bien que son destinataire, se rapportent ordinairement au monde et aux choses sacrées. Le dispositif luisien fonctionnerait donc bien à toutes les époques non seulement parce qu'il contraint le destinataire à déployer lui-même le *semendicendi* et ce faisant, à en actualiser la portée signifiante mais aussi parce que le système conceptuel sur lequel il est bâti, entre en résonance avec des schémas de pensée habituels.

199 ■

RÉFÉRENCES

FRAY LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo*, NoBooks editorial, 2011

FRAY LUIS DE LEÓN, *Les noms du Christ*, Saint-Léger Editions, 2016

FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*, Cupsa editorial, Madrid, 1976

GUYAlain, *L'intuition lyrique*, Saint-Léger Editions, 2018

MELQUÍADES Andrés, *Historia de la teología española*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983

NOUSS Alexis, *La modernité*, PUF, Paris, 1998

PIAGET Jean, *La psychologie de l'enfant*, PUF, Paris, 1973

VEGA Ángel, *Poesías de Fray Luis de León*. Edición crítica, Editorial SAETA, Madrid, 1955

Recebido em 02/04/2019 - Aprovado em 18/03/2020

Como citar :

CALLIOS Edwige (2020) . Du geste piétiqúe au geste poétique. L'engagement du corps dans le dispositif luisien. *OuvirOUver*, 16(1), 188-200. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-47762>

■ 200



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

O corpo no cinema silencioso em Béla Balázs e F.W. Murnau

CLÊMIE FERREIRA BLAUD

■ 202

Clémie Ferreira Blaud é doutoranda em Ética e Filosofia Política (FFLCH-USP) com bolsa Fapesp, mestre em Estética e Filosofia da Arte, bacharelado e licenciatura em Filosofia pela mesma universidade com período de intercâmbio na Université de Paris-Sourbonne IV e bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Cinema (ECA-USP). Dedicou-se, atualmente, à pesquisa acadêmica sobre questões das mulheres e de gêneros, partindo do pensamento de Marie de Gournay, autora do século XVII, cujas ideias alcançam a perspectiva do feminismo contemporâneo. Desenvolve atividade artística com o cinema experimental independente buscando refletir sobre as relações entre ética e estética.

Afiliação: Universidade de São Paulo - USP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7648505628561016>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7848-9219>

■ RESUMO

O objetivo deste artigo é estabelecer relações entre o pensamento do filósofo húngaro Béla Balázs e alguns filmes do cineasta alemão F.W. Murnau no que concerne aos estudos sobre o corpo no cinema silencioso. Para Balázs, gestos e expressões faciais constroem uma linguagem, possibilitando a compreensão do destino das personagens. A linguagem do corpo no cinema mudo relaciona-se, por um lado, com a língua do homem em seu estado original; por outro, com as poses e expressões já pesquisadas em outras formas de artes: cênicas e visuais. Alguns filmes de Murnau servem de exemplo para pensar sobre essas questões. Trata-se de buscar uma interface horizontal entre filosofia e arte, considerando seu modo de coexistência no período em que o cinema não falava.

■ PALAVRAS-CHAVE

Béla Balázs, F.W. Murnau, Cinema, História das artes, Estética.

■ ABSTRACT

The aim of this article is to establish relations between the thinking of the Hungarian philosopher Béla Balázs and some films by the German filmmaker F.W. Murnau regarding the studies about the body in the silent cinema. For Balázs, gestures and facial expressions construct a language of body, making possible the understanding of the characters's destiny. The language of the body in the silent film is related, on the one hand, with mankind's language in its original state; on the other, with the poses and the expressions already researched in other forms of arts: Performing and Visual. Some Murnau's films serve as examples to think about these issues. It is a question of seeking a horizontal interface between philosophy and art, considering its way of coexistence in the period when the cinema did not speak.

203 ■

■ KEYWORDS

Béla Balázs, F.W. Murnau, Cinema, ArtHistory, Aesthetics.

Introdução

Em 1924, morando em Berlim, Béla Balázs¹ escreve e publica em língua alemã *Der sichtbare Mensch*, cujo título em português é conhecido como *O homem visível*², um dos primeiros textos teóricos sobre o cinema. Este artigo examina o ensaio de Balázs em sua abordagem sobre a linguagem do corpo, gestos e expressões faciais, que constituíram uma forma de comunicação com o público no período em que o cinema era mudo. A tese do homem visível constroeu-se a partir de duas vias de reflexão: a primeira refere-se ao resgate da linguagem gestual do homem em seu estado original, antes do surgimento da língua falada; a segunda aborda a linguagem do corpo formulada primeiramente pelas artes cênicas e visuais, antes do advento do cinema. Trata-se de um ensaio pouco estudado, pois o debate sobre o cinema toma novos rumos depois da chegada do som, reduzindo as pesquisas com a linguagem da gestualidade.

O homem visível é econômico quanto aos exemplos e, por vezes, quando estes aparecem – como é o caso de dois filmes de F.W. Murnau mencionados por Balázs: *Phanton*, 1920, e *Nosferatu*, 1922 – servem outros propósitos que não a questão do corpo. Todavia, é enriquecedor lembrar os filmes de Murnau ao ler Balázs; o que não quer dizer que o filósofo os tinha em mente. A aproximação, por nossa conta, se justifica pelo recorte dessa análise sobre o pensamento de um filósofo e os filmes de um cineasta, ambos atuantes na Berlim de 1920.

Enquanto pensa sobre as artes da tradição ocidental na linguagem do corpo projetada no cinema, Balázs se questiona sobre a gestualidade enquanto língua dos povos primitivos, observando que a raça³ passa a ter relevância no cinema. O percurso aqui proposto compreende a apresentação de trechos selecionados da obra de Balázs, de abordagens extraídas dos filmes de F.W. Murnau e de algumas observações sobre a cena cultural da Alemanha dos anos de 1920. Encerra-se o artigo, retomando a questão da raça que em Balázs permanece até seus últimos textos como um problema em aberto. Murnau, em *Tabu*, 1931, vai à Polinésia trabalhar com atores nativos para narrar uma pequena tragédia dos mares do sul.

O corpo visível

Victor Hugo, segundo Béla Balázs, dizia que o livro impresso assumiu o lugar das catedrais; pois desde a invenção da arte tipográfica, o rosto humano tornou-se ilegível nas figuras das igrejas. Como a imprensa de livros, o cinematógrafo promove o efeito inverso, dando ao ser humano um novo rosto. Balázs evoca a época das belas-arts anterior à tipografia, como um tempo em que a arte esteve mais próxima da linguagem gestual e das expressões do homem em seu estado original. Esta época compreende desde as iconografias dos povos

¹Béla Balázs, pseudônimo de Hebert Bauer, 1884-1949, filósofo, crítico, escritor e roteirista de origem judia-germânica, nascido na Hungria.

²Escrito em 1923 e publicado em 1924, *Der sichtbare Mensch*, ainda não foi integralmente traduzido para o português. A introdução do livro está traduzida na antologia *A experiência do Cinema*, organizada por Ismail Xavier em 1983.

³Seguindo Balázs, usa-se a palavra “raça” para tratar de questões de corpo, gestos e expressões faciais no contexto cultural da linguagem. Trata-se de refutar a “superioridade racial”, valorizando a ideia de raça.

primitivos até a fase do Renascimento, sugerindo que entre a invenção da imprensa no século XVI e o advento do cinema na virada para o século XX, o homem se afasta do gesto, língua materna da humanidade. A redescoberta dessa linguagem pelo cinema – arte das imagens sequenciais com pequenas variações nas posições dos membros do corpo – possibilita investigar a gestualidade em sua riqueza linguística. Ao fazer o elogio da atriz Asta Nielsen, Balázs lembra que contam-se quinze mil palavras em *Hamlet* de Shakespeare, mas ainda não somos capazes de avaliar a quantidade de sinônimos de gestos e expressões na atriz que o interpreta no cinema⁴. Balázs imagina uma cena na qual Asta Nielsen está em seu camarim maquiando-se, entra no *set*, atua, volta ao camarim e, enquanto tira a maquiagem, “segura a escova como Michelangelo poderia ter segurado o cinzel na sua última noite: é uma questão de vida e morte” (BALÁZS, 2010, p. 17). Para o filósofo, a atriz, escultora de seu próprio rosto e corpo, é também autora do filme ao lado do diretor.

Em *O homem visível*, o pensador húngaro estabelece as distinções entre pintura, escultura, teatro, literatura, dança e cinema a partir do material, ou substância, da qual são feitas as obras:

Escultura e pintura retratam seres humanos e, no entanto, obedecem a regras inteiramente diferentes que são, por sua vez, determinadas pelos diferentes materiais com os quais trabalham. O material da arte cinematográfica, sua substância básica, também é bem diferente do teatro (BALÁZS, 2010, p.17)(tradução nossa).⁵

Balázs propõe que o material do teatro possui duas camadas: o drama e a atuação, sendo que o drama tem um significado fixo preexistente, o qual o diretor terá de enfatizar na montagem, a atuação consiste em interpretar, meramente, o texto original, o qual será julgado pela qualidade. O filme distingue-se do teatro por não oferecer a possibilidade de julgar o trabalho do escritor; aprecia-se neste o trabalho do diretor e dos atores. Entre diretor e atores, a coautoria, na dimensão do teatro e do cinema, os opõe pela diferença entre a maneira de atuar no palco e na tela. No teatro, os gestos e expressões operam como um acompanhamento das palavras; no filme, palavras não asseguram nada e não acompanham palavras, os gestos e as expressões são os ingredientes do filme. Tanto no teatro como no cinema, pode-se identificar uma má interpretação, mas esta é observada em diferentes perspectivas para cada caso. No teatro, a falsa interpretação de uma personagem preexistente soa como má interpretação; no cinema, o erro não se encontra na contradição do texto subjacente, mas sim nas autocontradições das ações. Isto é, um gesto alocado fora da ordem temporal implícita na sequência das ações produz a autocontradição da personagem. Assim, a substância poética do teatro está no texto e na sua interpretação, no filme, a substância é o gesto visível no jogo de luzes e sombras.

Tartüff, ou *Tartufo*, obra de Murnau a partir da peça de Molière, só seria filmado em 1925, um ano depois da publicação do texto de Balázs. Opera a

⁴*Hamlet*, 1921, filme de produção dinamarquesa, dirigido por Svend Gade e Heinz Schall, com Asta Nielsen no papel de Hamlet.

⁵No original: Both sculpture and painting depict human beings and yet they obey entirely different rules that are in turn determined by the different material with which they work. The material of film art, its basic substance, is also quite different from that of theatre (BALÁZS, 2010, p.17).

proposta de um filme dentro de outro filme, no qual as personagens do prólogo e epílogo assistem à projeção do filme *Tartufo*. Nota-se que, para além do figurino de época do filme central, a maquiagem dos atores é exagerada, assim como gestos e expressões faciais, aludindo ao teatro filmado. Já na história do prólogo e epílogo, as personagens recebem um tratamento mais natural, enfatizando gestos e expressões próprios da linguagem do cinema. Esta obra de Murnau discute as tensões entre as duas artes, teatro e cinema, por meio das histórias paralelas. Diz Balázs que as histórias paralelas apresentam uma intersecção na qual revela-se o sentido mais profundo que não pode ser alcançado por palavras. Para alcançar êxito em sua versão cinematográfica de *Tartufo*, Murnau trabalha gestos e expressões de modo distintos nas histórias paralelas: o corpo no cinema e o corpo do teatro filmado não usam a mesma linguagem de gestos e expressões, o que faz pensar na tese de Balázs sobre a ideia de que linguagem do corpo no cinema esta mais próxima da linguagem gestual do homem em seu estado original, quando este não havia constituído a língua falada. Já o teatro, mesmo quando dispensa as palavras, usa a linguagem do corpo de modo adequado ao seu espaço cênico.

Neste período, entretanto, o sentido mais superficial também não poderia ser alcançado pelas palavras no cinema. Alguns diretores de teatro, desejosos de ver suas montagens teatrais transformadas em filme sem perder a pureza dos diálogos, aguardavam a chegada do som para que este se colocasse a serviço do teatro filmado. Por outro lado, os diretores de cinema e atores especializavam-se na interpretação gestual e facial diante das câmeras, articulando não só histórias paralelas, mas paralelismos de destinos das personagens em seus encontros e desencontros, paralelismos de imagens na perspectiva das metáforas, paralelismos temporais e espaciais e os mais diversos recursos de linguagem, operando como semântica do filme. Toda essa gramática visual em movimento constrói-se atrelada a detalhes do gesto que vão desde a intenção do corpo no breve movimento de rotação do torso ao olhar que se move debaixo para cima.

Se a linguagem do corpo no teatro, não é suficiente para explicar o corpo mudo do cinema em sua “fala” compreendida pelo público, é preciso investigar outras artes cênicas. Em Balázs, a dança, apesar de ser uma arte fundada na linguagem do corpo, não atinge o andar, os gestos e as expressões faciais das pessoas em seu dia-a-dia; trata-se de uma linguagem gestual ornamental. Balázs lembra o exemplo da dançarina americana Ruth Saint Denis que se consagrou por suas atuações com ênfase na gestualidade da cultura oriental, apresentando espetáculos a partir de cenas egípcias e indianas. Mas a dança, afirma Balázs, é uma arte que opera no sentido das belas poses de estátuas e galerias: a arte da dança não entra no material ordinário da vida das pessoas, só a cultura visual fornece formas expressivas para a nossa relação com o outro, e esta é uma tarefa a ser realizada pelos filmes. A gestualidade do ator de tela está tão longe da gestualidade da dança quanto do teatro; no teatro, gestos e expressões acentuam as palavras, na dança, a linguagem gestual é decorativa. Ao comentar o erotismo de Asta Nielsen, Balázs dedica um parágrafo para compará-la com a dançarina e atriz Anita Berber, famosa por suas apresentações eróticas em teatros e casas noturnas de Viena. Anita participa de alguns filmes, representando, o mais das vezes, personagens próximas à sua vida real: dançarina de cabaré, bissexual,

andrógina em filme de ficção científica e o papel de Giulia Farnese, a astuta amante de cardeal em *Lucrezia Borgia*⁶. Para Balázs, o mérito erótico de Asta Nielsen reside nos olhos que brilham e na boca torcida em um corpo de magreza abstrata; ela não mostra sua coxa, sua carne como Anita:

[...] a ponto de ser difícil distinguir entre o rosto e o traseiro e, ainda assim, essa personificação dançante do vício teria muito a aprender com Asta Nielsen. Apesar de sua dança do ventre, ela é uma ovelha inocente ao lado de Nielsen em suas roupas. Pois Nielsen é capaz de parecer uma revelação obscena e tem um jeito de sorrir que poderia muito bem justificar o confisco do filme pela polícia como pornografia. Este erotismo espiritualizado é perigosamente demoníaco, pois seus efeitos não são diminuídos pela roupa (BALÁZS, 2010, p. 87-88) (tradução nossa).⁷

É interessante adentrar no cenário cultural da Berlim dos anos 1920 para melhor compreender o pensamento de Balázs. Na Alemanha, os filmes de cabaré acabarão por se consagrarem como um dos gêneros de maior interesse do público nos anos entre guerras, marcados pela magnífica atuação de Marlene Dietrich em *Der Blaue Engel*, ou *O anjo azul*, 1930, dirigido por Josef von Sternberg. Antes disso – e antes mesmo de Balázs escrever *O homem visível* em 1924 – observa-se um nó atando a linguagem do corpo, pela via da escultura e da dança, e projetando-se na linguagem do corpo no cinema. Como dito no parágrafo anterior, Balázs entende que a dança é “uma arte que opera no sentido das belas poses de estátuas e galerias” e o que ocorre na linguagem do corpo no cinema é outra coisa. No entanto, o caminho para compreensão da nova linguagem, passa pelo exame da dança e das artes visuais vivenciados nos cabarés e espaços alternativos de Berlim. Os espetáculos *vivants*, isto é, encenações a partir de esculturas, mas também de iconografias ou pinturas que estavam na moda desde a *Belle Époque*, são encenados por dançarinas de prestígio clássico e por atrizes com conhecimentos básicos de dança, privilegiando inicialmente os temas relacionados à Antiguidade ou à primitividade, passando aos poucos, a apresentar personagens andróginas, extraterrestres e robôs do futuro⁸, que se movem da posição hierática para a leveza, ou vice-versa, lentamente ou aceleradamente. Os artistas investigam as possibilidades de posições e movimentos dos corpos, motivados pelas pesquisas com recursos da fotografia e dos animatógrafos que surgem em meados do século XIX. Considerado um gênero menor de artes cênicas, os espetáculos *vivants* encontram restrições nos palcos tradicionais da República de Weimar e são levados aos salões privados, feiras de variedades, teatros menores ou cabarés, como dança

⁶*Lucrezia Borgia*, 1922, produção alemã com direção de Richard Oswald.

⁷No original: [...] to the point where it is difficult to distinguish between face and backside, and yet that dancing personification of vice might be able to learn a lot from Asta Nielsen. Notwithstanding her belly dances, she is an innocent lamb by the side of Nielsen in her clothes. For Nielsen is able to look like an obscene revelation and she has a way of smiling that might well justify the police in confiscating the film as pornography. This spiritualized eroticism is so dangerously demonic because its effects are not diminished by clothing (BALÁZS, 2010, p. 87-88).

⁸*Metrópolis*, 1927, filme alemão de ficção científica, dirigido por Fritz Lang, aproxima-se dos espetáculos de dança na perspectiva futurista das protagonistas interpretadas pela mesma atriz Brigitte Helm: Maria, uma dançarina de cabaré e Falsa Maria, uma máquina humana.

ou espetáculo, onde a nudez e a nudez das obras de mármore, de iconografias primitivas ou de figuras robotizadas, podem apresentar-se operando no embaralhamento do erótico com o pornográfico, do passado com o futuro, da arte com a vida. Anos mais tarde, os teóricos entendem as experiências do período que compreende as “vanguardas modernistas” como embrionárias do que hoje é chamado de performance (GOLDBERG, 2006). Tratava-se, naquele tempo, de inventar novos gêneros de dança, tanto na perspectiva da dança clássica primitivista a exemplo de Ruth Saint Denis, como na dança experimental, vide a andrógina Anita Berber.

Outra dançarina de Berlim, Olga Desmond, é aclamada “Vênus da Prússia”, bailarina clássica que se dedica a atuar nua dando vida às poses de esculturas antigas em seus espetáculos e filmes, recaindo nela as acusações de atentar contra os bons costumes por atuar nos limites da pornografia. Se a distinção entre arte erótica e pornográfica nunca foi consensual entre teóricos, para o público também não. Assim como nas artes cênicas, o cinema erótico torna-se um sucesso e, ao mesmo tempo, sofre censuras na Europa: liberava-se em uma cidade, proibia-se em outra⁹. Em Berlim, não por acaso, os filmes de Olga Desmond são realizados entre 1915 e 1919: o cinema erótico fica liberado durante a Guerra, mas ao final desta, as forças conservadoras se impõem favorecendo a censura. Conhecida por sua arte de *lebendes Bild*, ou *living pictures*, ou *tableaux vivants*, Olga escandaliza o mundo percorrendo alguns países da Europa com o seu espetáculo mais famoso, *Schönheitsabende*, ou *Noites de beleza*, por vezes censurado pelo fato de os atores despirem-se em público, encenando as poses das esculturas. Encenações do banho das Ninfas, Vênus e Diana tiveram destino semelhante: o sucesso de público seguido do fechamento dos teatros onde eram apresentadas as encenações. O trabalho de Olga rendeu-lhe oito filmes, sendo que um deles intitulava-se *Der Mut zur Sünde*, *A coragem de pecar*, e o último *Göttin, Dirne und Weib*, *Deusa, prostituta e mãe*. Os títulos, por si, apontam as dificuldades de serem aceitos como arte, situando-os nas fronteiras entre o erótico e o pornográfico. Uma foto de Olga Desmond, posando como Afrodite em um cartão postal de São Petersburgo (Figura 2), exemplifica como a moda dos espetáculos de esculturas vivas conquistou também os fotógrafos da época, levando a dançarina alemã a ser tema de *souvenir* na Rússia. Na foto do cartão postal, Olga encena uma escultura de *Vênus no banho*, na qual a personagem acaba de descobrir-se do pano para descer às termas e banhar-se: clássica pose das esculturas da deusa do amor em suas versões de Vênus ou Afrodite. Uma breve comparação entre a foto de Olga e as esculturas antigas de Vênus no banho nos aproxima das relações entre as esculturas em mármore e a escultura *vivante*, contribuindo para adiante entendermos como a fusão de linguagens de poses escultóricas e de dança alcança o cinema.

⁹Em Viena, o Atelier Saturn-Film do fotógrafo Johann Schwarzer⁹ chegou a produzir mais de 20 filmes eróticos só em 1907, distribuindo suas produções para vários países até ser obrigado a encerrar suas atividades em 1911 por pressão dos estúdios de Paris e Berlim que não conseguiam competir com a ousadia dos filmes eróticos austríacos, conforme o documentário *Saturn films: O começo da cinematografia erótica austríaca*, youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=b5XMrIZh7ks>

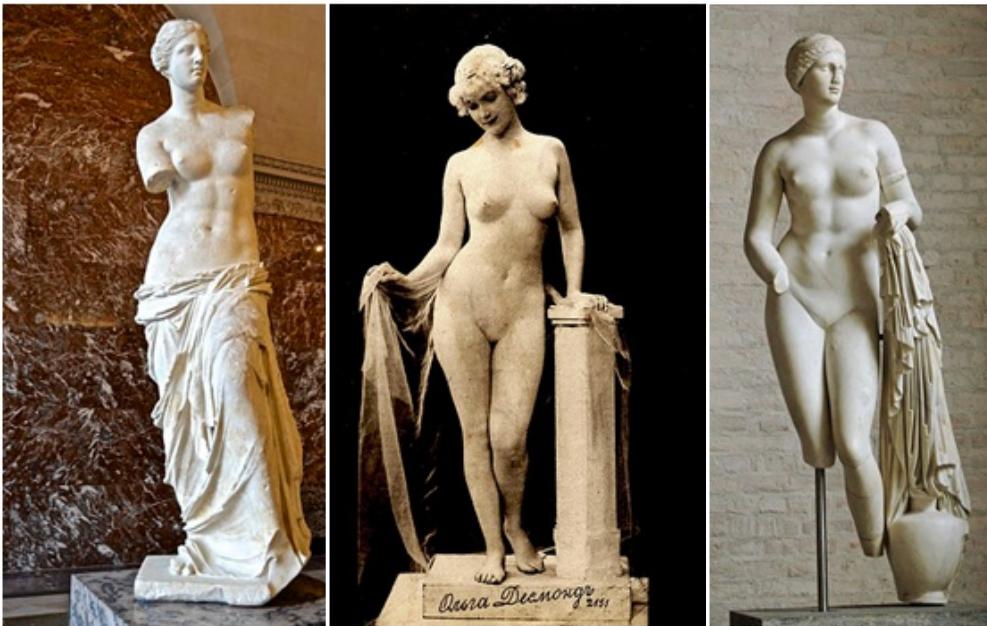


Figura 1. *Vênus de Milo*. Séc. II AEC – Museu do Louvre. [Wikicommons: Domínio público].¹⁰

Figura 2. Olga Desmond, 1907-1908. Cartão postal St. Petersburg [Wikicommons: Domínio público].¹¹

Figura 3. *Afrodite Braschi*. Séc. I AEC – Gliptoteca de Munique. [Wikicommons: Domínio público].¹²

A montagem de fotos leva a supor que a atuação de Olga (Figura 2) começa ou passa pela famosa pose da *Vênus de Milo* (Figura 1), com o pano ainda enrolado no corpo e segue descobrindo-se deste até chegar à pose da *Afrodite Braschi* (Figura 3).

No estudo de *Afrodite Braschi* (Figura 3) e de Olga Desmond (Figura 2), nota-se que ambas já podem ser vistas nuas na parte inferior do corpo. Na escultura de mármore, a alusão ao banho é feita pelo pano que, pendurado no braço direito, estende-se até um vaso posicionado ao lado do pé direito da deusa. Na foto da escultura *vivante*, a Vênus de Olga acaba de descobrir-se do pano mostrando a parte inferior do seu corpo; o braço direito de Olga indica o movimento de quem segura uma ponta do pano com a mão direita e acaba de abri-lo, mantendo a outra ponta presa entre a mão esquerda e o topo da meia coluna. Em ambas as esculturas, a de mármore e a *vivante*, o quadril direito está levemente inclinado para cima e apoiado sobre a perna direita que está esticada, enquanto o quadril esquerdo apresenta-se relaxado e a perna esquerda mostra o joelho levemente flexionado. Na *Vênus de Olga*, o calcanhar está suspenso e o pé esquerdo apoiado na altura dos metatarsos e dedos; na *Afrodite Braschi*, as pernas estão incompletas, mas é possível supor uma reconstrução imaginária semelhante à posição que é

¹⁰Link para ver:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_legendary_Venus_de_Milo_in_the_Louvre,_9_February_2014_crop_ped.jpg

¹¹Link para ver: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tableau_vivant_by_Olga_Desmond._01.jpg

¹²Link para ver: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_Braschi_Glyptothek_Munich_258.jpg

vista na foto de Olga Desmond. Na réplica escultórica, o pano tem dupla função: sustentar o peso do corpo em mármore, ligando o braço ao vaso apoiado no piso e narrar a história do banho da deusa. Na escultura *vivante*, a posição de Olga em composição com os elementos cênicos, como o pano, está a serviço da memória da obra escultórica. Em ambas as esculturas – *Braschi* e Olga Desmond – o erotismo se manifesta porque a deusa expõe seu sexo sugerindo que acaba de desenrolar-se do pano. É notável o trabalho de investigação de poses escultóricas feito pela bailarina e coreógrafa Olga. E este é apenas um caso entre tantos experimentos feitos com pinturas, esculturas, arte primitiva ou futurista, vivenciados por artistas, atores e bailarinos em seus corpos, seja em espetáculos cênicos ou levados ao cinema, instigados pela mudez do filme neste período.

O interesse do cinema pela escultura de Vênus remonta pelo menos a 1898, quando Robert W. Paul filmou *Come along, do!* (Figuras 4 e 5), um filme de aproximadamente um minuto com dois planos.



Figuras 4. Fragmento de *Come along, do!*, 1898, de Robert W. Paul. [Youtube: Domínio público.]¹³

Figuras 5. Fragmento de *Come along, do!*, 1898, de Robert W. Paul. [Youtube: Domínio público.]

No primeiro plano, um casal de velhos está sentado em um banco em frente a um museu, comendo um lanche e tomando vinho; no segundo plano, o casal está dentro do museu, enquanto a mulher admira alguns quadros, o velho bêbado olha com espanto a escultura de uma *Vênus no banho* confundindo-a com uma mulher nua. Aludindo ao efeito do vinho sobre a visão, o cinema reafirma sua tarefa de dar vida a seres imóveis. Na época, uma sorte de mania de Pigmalião atinge os cineastas que, valendo-se da moda de esculturas *vivantes*, exploram o tema, especialmente em filmes eróticos como os de Olga Desmond, infelizmente perdidos, ou como se pode ver no filme *O sonho do escultor* (Figura 6), de Johann Schwarzer, realizado em 1907.

¹³Link para ver Figuras 4 e 5: https://www.youtube.com/watch?v=ScD_yiykAro



Figura 6. Fragmento de *Der Traum des Bildhauers*, *O sonho do escultor*, 1907, de Johann Schwarzer. [Youtube: Domínio público]¹⁴

Este filme ocorre em uma única tomada de aproximadamente quatro minutos. O escultor de *As três graças* termina sua obra, fuma, bebe, deita-se e dorme; as figuras escultóricas ganham vida e dançam em torno dele; ao acordar, elas já retornaram à posição inicial. No filme de 1898, a escultura de mármore é objeto diegético ganhando vida apenas na visão comprometida do bêbado. Como a cena “As três graças” é um tema clássico envolvendo uma dança, em 1907, atrizes, possivelmente bailarinas, interpretam hieráticas a conhecida escultura de mármore, ganhando movimento no sonho do escultor. Assim, o jogo entre a pose escultórica e a coreografia participa da construção da linguagem corporal no cinema.

No campo teórico, *O homem visível* traz o exemplo da Vênus para falar do rosto do homem na arte e na vida. Para Balázs, hoje conhece-se apenas a superfície dos rostos, posto que nossos corpos estão cobertos de roupas, só eventualmente, as mãos com a melancolia de fragmentos mutilados vêm em nosso auxílio:

Mas nos ombros de um torso grego sem cabeça pode ver-se claramente, mesmo nós podemos ainda vê-lo, se o rosto perdido chorava ou ria. As ancas de Vênus não sorriem menos expressivamente do que o seu rosto, e lançar um véu sobre a sua cabeça não seria suficiente para nos impedir de saber o que ela pensa e sente. Pois o homem era visível em todo o seu corpo (BALÁZS, 2010, p. 10) (tradução nossa).¹⁵

A evocação da figura da Vênus mutilada que sorri com suas ancas articula-

¹⁴Link para ver: https://www.youtube.com/watch?v=4Eq_7QBRRrE&t=36s&has_verified=1

¹⁵No original: The back of a headless Greek torso always reveals whether the lost face was laughing or weeping - we can still see this clearly. Venus's hips smile as expressively as her face, and casting a veil over her head would not be enough to prevent us from guessing her thoughts and feelings. For in those days man was visible in his entire body (BALÁZS, 2010, p. 10).

se com a ideia de que o corpo todo está presente nas partes da obra escultórica, o mesmo ocorre no cinema. Todavia, a escultura de mármore não é suficiente para construir a linguagem gestual e expressões faciais no cinema. Em outro momento, falando sobre suas expectativas com a chegada do filme colorido, Balázs reforça a associação entre escultura e cinema, na visada da imitação da natureza cuja verossimilhança só é alcançada associando-se ao colorido.

[...] a fidelidade à natureza nem sempre é benéfica para a arte. As figuras de cera são geralmente tão reais que as pessoas dizem "perdão" quando, inadvertidamente, encostam-se nelas. Mas ninguém dirá que elas são mais artísticas do que as estátuas de mármore branco ou avermelhadas, ou do que as figuras de bronze marrom. A arte consiste na redução. E não é concebível que o cinza homogêneo no cinza do filme atual contenha o segredo de um verdadeiro estilo artístico? (BALÁZS, 2010, p. 78) (tradução nossa)?¹⁶

■ 212 O filme preto e branco com matizes de cinzas no jogo de luzes e sombras associa-se à escultura de mármore ou bronze, enquanto o colorido que está por vir¹⁷ no cinema associa-se ao realismo das figuras de cera. Este comentário ecoa o ano de 1924 quando é lançado *Das Wachsfigurenkabinett, O gabinete das figuras de cera*, de Paul Leni tido como elogio ao filme preto e branco que nasce como arte provisória aguardando os avanços tecnológicos para a vinda do filme colorido. No entanto, as figuras de cera, populares desde a criação do Museu Madame Tussaud no ano de 1835 em Londres, espalhadas como atração em feiras de variedades e exposições itinerantes, participam como personagens de filmes já há algum tempo inclusive na obra de Murnau, contrastando com as personagens escultóricas da Antiguidade.

O cinema, à sua maneira, apreende as experiências artísticas e leva para as telas a temática moral que as permeia ao mesmo tempo em que investiga as linguagens no corpo das personagens escultóricas e pictóricas postas em movimento¹⁸. Em *Der Knabe in Blau, Menino de azul*, 1919, filme perdido de F.W. Murnau do qual restam poucos fragmentos, a mocinha é uma atriz que vê sua reputação comprometida por aceitar fazer o papel da *Vênus no banho*, peça erótica a partir de uma escultura *vivante*. Já a vilã, é uma boneca de cera programada como robô para realizar uma dança cigana, seduzindo o mocinho. O nome da boneca de cera é Maja, aludindo às obras de Goya, *Maja vestida* e *Maja nua*, do final do século XVIII. Ao colocar mocinha e vilã, Vênus e Maja, como personagens da história,

¹⁶No original: [...] fidelity to nature is not always of benefit to art. The figures in a waxworks are often so lifelike that people say 'I beg your pardon' when they inadvertently brush up against them. But no one will claim that they are more artistic than white marble statues or reddish brown bronze figures. Art actually consists in reduction. And is it not conceivable that the homogeneous grey on grey of the ordinary film contained the secret of a true artistic style(BALÁZS, 2010, p. 78)?

¹⁷A tecnologia de coloração de filmes existe desde os primeiros anos, porém ainda é muito precária nesse período, posto que é aplicada sobre o filme preto e branco. As figuras de cera coloridas se colocam no imaginário dos cineastas como esculturas mais verossímeis do que as personagens em preto e branco, que fazem lembrar o mármore.

¹⁸No sentido inverso, as artes cênicas e visuais também apreendem as experiências do cinema. Vale lembrar que no ano de 1923, a oficina de teatro da Bauhaus, estreia o espetáculo intitulado *O gabinete de figuras I*, dirigida por Oskar Schelemmer que assina sua direção com a co-direção de Caligari, aludindo à personagem do filme de Robert Wiene *O gabinete do Dr. Caligari*, 1920.

Murnau filma as tensões entre erotismo e pornografia na dimensão da linguagem do corpo, gestos e expressões, debatendo a convergência das artes projetadas no cinema. Por outro lado, convoca o espectador a se posicionar a favor ou contra a personagem da mocinha que aceita o papel erótico, a favor ou contra a tecnologia das figuras de cera que podem trazer prazeres ao homem desiludido com a deusa do amor.



Figura 7. Fragmento de *Der Knabe in Blau, Menino de azul*, 1919, F.W. Murnau. Margit Baunay no papel de Lisa Sutroff, a atriz que aceita o convite para encenar *Vênus no banho*. [Wikicommons: Domínio público]¹⁹

Figura 8. Fragmento de *Der Knabe in Blau, Menino de azul*, 1919, F.W. Murnau. Blandine Ebinger, mulher na borda leste da cena, atua no papel de Maja, a figura de cera, alusão as pinturas homônimas de Goya: *Maja vestida* e *Maja desnuda*. [Wikicommons: Domínio público]²⁰

As investigações sobre o material sobrevivente em *Der Knabe in Blau* conduzem a mais hipóteses concernentes às relações entre as artes visuais e o cinema: o mocinho do filme sonha com o retrato intitulado *Menino de azul*, alusão à obra homônima pintada por Thomas Gainsborough no século XVIII, em seus passeios visita um museu com esculturas clássicas e também um museu itinerante de figuras de cera, há ainda outra personagem de cera que ganha vida para ajudar os vilões. Nota-se que na práxis do cinema, as relações entre pintura e escultura, esculturas de mármore e de cera, arte do passado e do futuro são personagens, cujos corpos são elementos diegéticos da história narrada. Na medida em que a personagem do mocinho faz suas escolhas rejeitando a mocinha que encena a deusa de mármore na peça erótica e deixando-se seduzir pela figura de cera, a linguagem do corpo media as ações. Isso não diz respeito somente a Murnau, nem à Alemanha: em todos os países por onde a atividade cinematográfica chegava, o mundo das esculturas se movia²¹ de muitas maneiras. A Berlim de 1920 interessou-se particularmente pelo tema seja pela escultura de mármore, seja pelas figuras de cera realistas, seja por figuras que aludiam a outros materiais como monstros

¹⁹Link para ver: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O_garoto_vestido_de_azul_2.jpg

²⁰Link para ver: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O_garoto_vestido_de_azul_3.jpg

²¹No Brasil, embora não seja filme do período silencioso, nem o primeiro filme brasileiro que tematiza a escultura, destaca-se o longa-metragem *Argila*, 1942, de Humberto Mauro, no qual uma mulher rica vive o conflito entre um pretendente admirador de esculturas gregas e um artesão da cerâmica marajoara, colocando-se em debate as tensões sociais de classe, o urbano e o rural.

primitivos de lama ou robos futuristas de metal. Tratava-se de trabalhar a composição das personagens de cinema, partindo da linguagem do corpo conhecido das experiências artísticas; mas, igualmente, de refletir sobre as novas abordagens escultóricas advindas das tecnologias de composição mineral, favorecendo a imitação da natureza que colocavam em debate o tema do modelo como engano, ou autoengano, embaralhando vida e arte. Nesse sentido, escultura e cinema confirmavam o antigo sonho de produzir figuras que falam e andam mediadas pelas artes do corpo, ou seja, corpo de atores que alcançam uma elevada expressão gestual e facial; assim, coube ao cinema realizar o sonho da escultura movente.

Considerações finais

Como dito no início, em *O homem visível*, o debate sobre as artes é entrecortado pelo debate do cinema como linguagem que resgata a gestualidade dos primeiros homens que ainda não sabiam falar. Torna-se pertinente examinar essa questão considerando que este elo está perdido, porém, os povos primitivos sobreviventes guardam gestos e expressões mais próximas do homem em seu estado original do que os povos civilizados. No decorrer do texto, Balázs joga luz aqui e acolá sobre este problema procurando aproximar as experiências de linguagem do corpo no cinema com a linguagem gestual de povos primitivos, e quais relações podem ser estabelecidas com a imagem cinematográfica pela fisionomia dita “racial”. Cabe fazer um parêntese para lembrar que este foi um assunto amplo e polêmico na arte cinematográfica, marcado desde 1915 pelo filme *The birth of Nation*, ou *O nascimento de uma nação*, de D.W. Griffith, no qual as personagens afrodescendentes são representadas como selvagens, ignorantes e agressivas por atores brancos com o rosto pintado de preto; *black face*. Para Balázs, no palco as figuras caracterizam-se por suas palavras, por isso, os atores precisam ser bons intérpretes, mas no filme silencioso, a aparência da raça é primordial:

A capacidade do filme em mostrar como as mudanças nas expressões faciais surgem da natureza da raça, e não da natureza do indivíduo, explica porque filmes com pessoas de outras raças – negros, chineses, índios americanos e esquimós – são tão fascinantes [...] Mas o maior mistério aqui é este: como podemos ter sucesso em entender uma expressão facial que nunca vimos antes (BALÁZS, 2010, p. 30) (tradução nossa)?²²

Trata-se de uma pergunta à qual Balázs não encontra uma resposta em *O homem visível*, mas segue investigando na medida em que se aproxima de outro problema: a dominação das imagens pelo homem branco. Se, por um lado, o filósofo afirma que milhões de pessoas frequentam o cinema e aprendem a

²²No original: The capacity of film to show how changes in facial expressions arise from the nature not of the individual but of the race explains why films with people from other races –Negroes, Chinese, American Indians and Eskimos - are so fascinating [...] But the greatest mystery here is this: how do we succeed in understanding a facial expression that we have never seen before?”. (BALÁZS, 2010, p. 30)

linguagem gestual esquecida no tempo; por outro, os povos nativos é que aprendiam a linguagem do corpo branco, aceitando serem dirigidos por estes, usando gestos e expressões de sentimentos de amor, ódio, tristeza ou alegria conforme a cultura dos diretores e roteiristas ocidentais. O tema racial permanece como questão nos textos de Balázs que estão reunidos em *Theory of film*²³, publicação inglesa póstuma de 1952. Nesta, o filósofo do cinema afirma que raça e classes sociais encontraram-se no *close-up*, recurso que se fez necessário para distinguir características próprias de membros de um grupo de mesma fisionomia, conforme demandas narrativas da cultura dominante:

Não houve necessidade de *close-ups* para nos mostrar os traços típicos comuns das grandes raças coloridas, as fisionomias de grupo reconhecíveis como negros, chineses, esquimós etc. Pelo contrário, esses rostos exóticos pareciam-se todos iguais para nós tão somente porque os conhecíamos superficialmente. Aqui o *close-up* era necessário para nos mostrar as diferenças individuais entre um chinês e outro, um negro e outro (BALÁZS, 1952, p. 81) (tradução nossa)²⁴.

Em seu último filme, *Tabu*, 1931, filmado na Polinésia com atores nativos e sem formação profissional, Murnau, mergulha na investigação da imagem dos nativos, delineados pelo jogo de luzes e sombras extraídas dos movimentos da paisagem projetada sobre o *close-up* de rostos e poses de corpos das personagens nativas, operando como espelho que mostra o outro lado da natureza. O conflito entre raças e classes sociais do arquipélago é o conflito entre os tabus dos nativos que possuem apenas seus corpos e a cultura dos brancos que domina a produção de imagens cinematográficas.

215 ■



Figuras 9. Fragmento de *Tabu*, 1931, de F.W. Murnau. [Youtube: DomínioPúblico]²⁵

Figuras 10. Fragmento de *Tabu*, 1931, de F.W. Murnau. [Youtube: Domínio Público]

Em uma cena, Reri, personagem cujo papel alude a uma espécie de deusa do amor dos mares do sul, contempla em seu rosto a expressão de uma Vênus

²³Sem tradução para o português.

²⁴No original: There was no need of close-ups to show us the typical common traits of the great coloured races, the group physiognomies recognizable as Negro, Chinese, Eskimo, etc. On the contrary these exotic faces seemed all alike to us only because we knew them so superficially. Here the close-up was needed to show us the individual differences between one Chinese and another, one Negro and another. (BALÁZS, 1952, p. 81)

²⁵Link para ver Figuras 9 e 10: https://www.youtube.com/watch?v=L_8wIBbYpCI

adormecida, vitimada pelos interesses dos brancos. Em outra, enrolada no pano, Reri inclina o corpo de costas para a câmera, em um gesto de quem pressente a tragédia que está por vir.

Referências

BALÁZS, B. **Theory of the film**. Translated from Hungarian by Edith Bone. London: Bristol Typesetting, 1952.

_____. Visible Man. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010.

DER KNABE IN BLAU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Ernst Hofmann. Alemanha, 1919.

EISNER, L. **F.W. Murnau**. Paris: Le Terrain Vague, 1964.

GOLDBERG, R. **A arte da performance** -do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HER TARTÜFF. Direção:F.W. Murnau. Produção: Erich Pommer. Alemanha, 1925.

RUNGE, J. **Olga Desmond**: Preußens nackte Venus, Frankfurt: Steffen Verlag, 2009.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura; vol. 5).

TABU, a story of the south seas. Direção: F.W. Murnau e Robert Flaherty. Produção: F.W. Murnau e Robert Flaherty. EUA, 1931.

Recebido em 25/05/2019 - Aprovado em 13/11/2019

Como Citar

Blaud, C. F. (2020). O corpo no cinema silencioso em Béla Balázs e F.W. Murnau. *OuvirOUver*, 16(1), 202-216. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-48886>



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

Compartilhar para revelar a prática dos narradores de passagem em hospitais

MÔNICA ROBERTA ANTONIO

■ 218

Mônica Roberta Antonio é narradora de histórias em hospitais, Mestre em Artes (UNESP) e Especialista em Cuidados Integrativos pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Coordenou o Instituto Narradores de Passagem onde desenvolveu e implementou projetos sociais. Atualmente é coordenadora regional no projeto “Educação com Arte” da Fundação CASA pelo CENPEC Educação.

Afiliação: Centro de Estudos e Pesquisa em Educação, Cultura e Ação Comunitária, CENPEC, SP, Brasil

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3599126314819807>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6149-2297>

■ RESUMO

Dada a importância em compartilhar a atuação de voluntários como narradores de histórias de passagem em hospitais, este artigo revela experiências do encontro narrativo em hospitais. Com base em relatos de narradores do projeto, ouvintes (pacientes, acompanhantes e equipe profissional de saúde) e pensadores como Walter Benjamin, Bruno Bettelheim, HampatêBà, Rachel Remen e o idealizador do projeto Luis Alberto de Abreu será feita uma síntese de intenções e ações dos narradores com a perspectiva de uma arte performática pautada na percepção poética, na oralidade e nas interfaces com a prática narrativa em sua função social.

■ PALAVRAS-CHAVE

Narradores de histórias, narradores de passagem, hospitais, performance, oralidade

■ ABSTRACT

Importance of sharing the volunteer action as storytellers in hospitals, this article reveals experiences of the narrative encounter in hospitals. Listeners (patients, Family members and professional health staff) and thinkers such as Walter Benjamin, Bruno Bettelheim, HampatêBà, Rachel Remen and the creator of the Project Luis Alberto de Abreu will make a synthesis of the intentions and actions of the narrators with the perspective of a performance art based on poetic perception, orality and interfaces with narrative practice in its social function.

219 ■

■ KEYWORDS

Storytellers, storytellers of passage, hospitals, performance, orality

1. Introdução

Dada as descobertas interessantes na prática dos narradores de passagem em hospitais, é significativo compartilhar a experiência desse trabalho na perspectiva de fomentar estudos e contribuir com o desenvolvimento de práticas sociais que se valem da arte como um poderoso meio de transmissão de valores, experiências e saberes para suportar momentos difíceis no enfrentamento de passagens.

Idealizado pelo dramaturgo Luis Alberto de Abreu, “Narradores de Passagem” surgiu na Escola Livre de Teatro de Santo André, em 2005, como um projeto de ação solidária que, através da criação de narrativas de passagem e de treinamento de narradores, habilitou voluntários para atuarem em hospitais para apoiar às pessoas que estão envolvidas nas complexas passagens da vida.

Nascimento, adolescência, casamento, separação, recomeços, perdas, superações, morte são algumas das passagens que marcam as transições e transformações da nossa vida. Tais transformações também são oportunidades de crescimento, pois como é própria da natureza, a transformação da matéria é uma forma de renovação, de renascimento. Antigamente, os rituais de morte reuniam famílias, amigos, vizinhos, às vezes toda a comunidade se mobilizava para confortar os que estavam partindo e os que ficavam. As visitas aos doentes eram muito comuns, a presença solidária tinha significativa importância para todos os envolvidos, inclusive para aqueles que ofertavam ajuda. Com o passar do tempo, a sociedade perdeu gradualmente essa capacidade ritual. Doentes sem possibilidade de cura foram transferidos aos hospitais e os mortos às empresas funerárias.

O primeiro foco de atuação do projeto foi no desenvolvimento de narrativas e ação na mais complexa passagem que o ser humano enfrenta: a morte. As primeiras narrativas desenvolvidas relacionadas ao tema da morte têm como eixo fundamental a reafirmação do ciclo da vida e o intuito é levar aos pacientes, em risco, apoio ou conforto e afastar os aspectos trágicos que a ideia da morte adquiriu em nossa sociedade contemporânea. (ABREU, 2000).

Após a criação das narrativas, o programa de investigação do projeto passou a ser direcionado pelas experiências dos narradores/ voluntários em campo. O treino do narrador passou por transformações ao longo de sua existência - da escrita à oralidade e percebeu-se benefícios também na saúde e na qualidade de vida dos próprios narradores.

De acordo com um dos mais importantes pensadores modernos, Walter Benjamin (1994, p. 200), a essência da narrativa é sua dimensão utilitária. Tal utilidade pode basear-se em ensinamentos, sugestões, provérbios ou modo de viver, é um conselho latente tecido na experiência narrada. Porém, ele adverte, que “dar conselhos é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”. Nesse contexto, é relevante uma análise sobre a função do narrador de passagem no ambiente hospitalar, pois, ao compartilhar histórias, cria-se uma relação e ritualiza-se o momento e espaço.

Segundo Bettelheim (1980), psicólogo austríaco de grande destaque histórico nos estudos sobre crianças com problemas mentais, na estrutura das

narrativas dos contos de fadas, as figuras e situações personificam e ilustram conflitos internos e sugerem sutilmente como estes conflitos podem ser solucionados e quais os caminhos a seguir para superá-los. O conto de fadas é apresentado de modo simples, sem exigir nada do leitor, além de endossar, conferir esperança para o futuro e, ainda oferecer a promessa de um final feliz.

Voltar o olhar para as passagens poderá dar novo sentido às pessoas que estão em estado agravado de doenças, permitindo uma reflexão poética sobre esse momento de enfrentamento e sobre atitudes possíveis para a sua transformação e seu renascimento. Essas são as sustentações das narrativas de passagem. (ABREU, 2005).

2. Compartilhar para revelar

O encontro no hospital é caracterizado como um recurso de humanização porque se amplia à esfera social e afetiva do ser, o que também possibilita despertar as experiências vividas. Os encontros nos hospitais são semanais ou quinzenais e têm a duração de, no máximo, duas horas. O narrador, como um guia, convida o ouvinte a conhecer ou visitar uma paisagem. A lembrança despertada pelas histórias possibilita uma poderosa transformação no ambiente e estado de ânimo dos envolvidos nesse encontro permeado por uma escuta mútua de partilha. Ao narrador é necessário conhecer seus limites e possibilidades para guiar seus ouvintes.

O ambiente hospitalar exige atenção e cuidados específicos. A atenção do narrador, nesse caso, não é apenas voltada ao trabalho artístico da narração em si, mas a atenção total ao paciente e ao ambiente, sem interferir de maneira invasiva na rotina hospitalar. A interferência que se busca é apenas a da transformação do ambiente pesado em algo leve, como a “brisa que toca suavemente a alma e se vai”. Encontrar a melhor maneira de se colocar próximo ao ouvinte, a altura da voz e a postura corporal são elementos que o narrador descobre a cada encontro. O ouvinte independente de ser paciente, acompanhante, familiar ou equipe profissional tem o direito de recusar, visto que a narração ocorre apenas se há a vontade de ouvir a história. Isso é importante para o paciente porque lhe dá o direito de escolha em um momento que nem sempre é possível fazê-la.

O relacionamento entre a pessoa e sua doença, paciente e profissional de saúde, compartilhado através das imagens suscitadas nas narrativas, concebe um relacionamento mais saudável com sua condição física e psicológica, além de propiciar atitudes, atos e escolhas mais ponderadas. A capacidade de se conhecer e mobilizar todos os seus recursos para estimular a saúde exige reflexão para compreender a si próprio e aos outros, cognitiva e intuitivamente. Consolidar a autonomia e a integridade do paciente através desse relacionamento alcança mais satisfatoriamente o propósito básico dos cuidados em saúde, pois eles podem e devem ser parte ativa no tratamento. O encontro narrativo proporciona essa reflexão, visto que a experiência é narrada ao mesmo tempo em que se reflete sobre ela, mas, para que isso aconteça, é necessária à disponibilidade de ambos estarem inteiros e presentes no momento de partilha. (ABREU, 2011).

Nesse encontro surge um silêncio importante que, a princípio, incomoda

quem não está acostumado com ele, porém, ao narrar histórias, aprendemos ouvi-lo e honrá-lo. Nem sempre é necessário dizer algo e, em situações delicadas devemos estar abertos para ouvir e reagir de maneira sincera e adequada. Quem não consegue ouvir seu próprio silêncio dificilmente conseguirá ouvir o do outro. No hospital, o silêncio é repleto de significados muito mais profundos que qualquer palavra não daria conta de descrevê-los, por isso, é importante ouvir os silêncios, pois nele está contido a manifestação do momento presente, um momento, que na maioria das vezes, é delicado e sagrado. O sagrado, nesse sentido, se manifesta através da ação da escuta e da narração, porque se trata de um ato de amor para com alguém que acabamos de encontrar em nossa trajetória.

O treino dos narradores de passagem é fundamentado na problemática de resgatar a figura tradicional do narrador e buscar o narrador contemporâneo, inserindo-o na sociedade atual, especificamente no ambiente hospitalar, como um guia no processo de enfrentamento de passagens, não se restringindo apenas aos pacientes, uma vez que as narrativas abarcam famílias, acompanhantes e equipes profissionais, assim como os próprios narradores. (ABREU, 2010)

Os narradores foram orientados a trabalharem na memorização das imagens das narrativas e não das palavras. Para tal, era necessário um trabalho individual do narrador para a visualização de cada imagem das narrativas, despertada através dos sentidos (olfato, paladar, tato, audição e visão). Os narradores desenvolviam uma história particular para cada imagem narrada, o que comportava uma carga imagética cheia de significados e proporcionava um corpo interessante à narrativa oral. Narrar é estabelecer o espaço sagrado – é o próprio mito. As narrativas possuem essa carga simbólica, mítica.

O fundamental na narrativa é a reação do ouvinte e o narrador precisa reagir e participar em comunhão com seu ouvinte. A reação do ouvinte deve ser respeitada pelo narrador e todo o treino é voltado para a percepção do ouvinte enquanto se narra. Para isso, foram desenvolvidos exercícios de percepção, os quais buscavam “certa” neutralidade e permeabilidade nos encontros com o outro, refletindo possíveis caminhos de relações entre ambos. Para encontrar o outro se descobriu que era necessário antes o encontro consigo mesmo – autoconhecimento, uma vez que é preciso buscar, em suas referências pessoais, suas imagens significativas para transportá-las à narrativa.

O trabalho regular em campo proporcionou o recolhimento de depoimentos dos ouvintes sobre o trabalho, através de um bloco de anotações, chamado *vademecum* (Latim “vai comigo”), que são as histórias de suas vidas, narradas pelos próprios ouvintes e utilizadas como base para a continuidade e direção do projeto, bem como para a criação de novas narrativas de passagem.

Em nove anos de existência, os narradores de passagem procuraram se caracterizar como âncora à articulação das narrativas com a intenção de levar aos pacientes a experiência humana, que, por um momento, os ouvintes possam ser transportados ao mundo das histórias e das grandes forças, o que aproxima esse trabalho de tendências contemporâneas de performances e o afasta de um teatro nos moldes tradicionais, os quais o expectador apenas assiste passivamente.

O narrador dispõe apenas de dois instrumentos antigos e escassos do mundo moderno: o ouvir e o narrar. Atualmente, é difícil encontrar pessoas com

tempo ou disposição para ouvir ou narrar histórias, mas quando esse encontro acontece, grandes transformações também podem acontecer.

3. Vozes não silenciadas

As primeiras narrativas de passagem foram desenvolvidas a partir de relatos de experiências pessoais sobre alguma passagem significativa trazidas pelos primeiros integrantes do grupo. A proposta era para que os autores reescrevessem essas experiências de passagem e buscassem reproduzir o mesmo impacto que os abateu quando ouviram esses relatos pela primeira vez.

Partindo do foco fundamental do trabalho como artístico, a ideia era criar, com tais narrativas, uma atmosfera que consolasse e transformasse o ambiente “pesado em leve” para levar essa contradição em campo. Esses apontamentos iniciais foram considerados para a criação das primeiras narrativas. Atualmente, as narrativas têm como base depoimentos dos ouvintes (pacientes, acompanhantes e profissionais de saúde) e são escritos pelo próprio idealizador do projeto – Luis Alberto de Abreu. Tais depoimentos (orais e escritos) retornam aos ouvintes em forma de narrativas de passagem e, talvez por serem seus próprios relatos, a identificação que ocorre em campo ao ouvir uma história, é imediata e forte.

Descobriu-se, através desses depoimentos, que as narrativas auxiliavam os ouvintes pacientes e acompanhantes, em muitos casos os profissionais da saúde também, a terem “forças” para o enfrentamento do momento difícil pelo qual estavam passando. Isso não apenas motivava o grupo como também tornava muito claro a responsabilidade e seriedade para com o trabalho e sobre como guiar essas narrativas, visto que tratam das histórias de vida das pessoas que estão no enfrentamento de situações muito similares às apresentadas nas narrativas.

Nos depoimentos dos voluntários do projeto notou-se satisfação em desempenhar sua função, assim como a importância da responsabilidade para com o trabalho. Não é possível pensar em trabalho voluntário como algo para fazer apenas quando estiver com vontade ou tempo. É necessário comprometimento e responsabilidade. No início, os voluntários, em sua maioria, chegavam com a ideia de auxiliar o próximo e, no decorrer do processo, perceberam o quanto eles próprios eram auxiliados pelo trabalho, tanto pelo aprendizado narrando em campo quanto pelos encontros de reciclagem com o grupo. A experiência de partilha com o grupo revelou que o trabalho voluntário de contar histórias no hospital, traz muitos benefícios aos narradores/ voluntários não apenas pela doação de tempo em prol do outro e da comunidade, mas pelo próprio treino dos narradores no grupo, uma vez que treinam a imaginação, a memória, a oralidade e a relação com as pessoas. Também suas vidas se transformavam nas esferas física, psicoemocional e espiritual.

Os depoimentos afirmam que o poder das palavras e das imagens, que as narrativas carregam, pode animar, auxiliar, motivar, apoiar, integrar, curar, tranquilizar e alentar independente da profissão, grau de instrução e posição dos participantes do encontro narrativo. A transformação ocorre em quem narra e em quem ouve. Assim como o inverso também pode ocorrer, pois as palavras têm o poder de construir e destruir. As histórias dos narradores de passagem são criadas com o

cuidado de levar alento aos envolvidos e não lições moralizantes.

As imagens das narrativas são simbólicas e tocam profundamente porque possuem sentido e porque são experiências que as pessoas têm ao entrar em contato com essas imagens. A imaginação é essencial e imprescindível do homem, está imersa no simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas. Cabe ao humano o despertar para esse tesouro de imagens que traz consigo, contemplá-las e apropriar-se de sua mensagem. A sabedoria popular compreendia bem a importância da imaginação para sua própria saúde e equilíbrio, pois ter “imaginação” é possuir riqueza interior. A imaginação é uma força poderosa, às vezes, maior que o fato real. (ELIADE, 1991).

Mestre da tradição oral africana, Hampatè Bâ (1980) reconhece que a fala é força, porque ela cria uma ligação que gera movimento e ritmo, portanto, é vida e ação. O testemunho oral é a ligação entre o homem e a palavra. Na tradição africana, a fala é concebida como um dom de Deus, é simultaneamente divina em sentido descendente e sagrada em sentido ascendente.

Entende-se a oralidade como característica da fala, uma atividade interativa na comunicação pertencente ao contexto social que se apresenta sob diversas formas (sonoro da fala ou visual da escrita), envolve elementos formais ou informais em seus variados contextos de usos. Bem mais antiga que a escrita, a oralidade também designa a tradição transmitida “boca a boca” e sua prática vai além dos gêneros textuais baseados na sonoridade, visto que os aspectos visuais também podem se valer dela. Através da oralidade (qualidades sonoras compostas de ritmo, entonações e silêncios) que, aliados à interação do ouvinte, enriquece o encontro e confere força a narrativa com as imagens que as palavras constroem, os ouvintes são transportados para o mundo reproduzido nas narrativas, onde recriam mundos ou relembram momentos da infância ou de um lugar acolhedor.

A oralidade é adaptável e condicionada à situação, visto que possui o interlocutor ou a imagem dele presente; também pode se valer da linguagem não-verbal, assim como o da repetição do mesmo item lexical. Existem coisas que não são explicadas, mas são vivenciadas e experienciadas, onde cada um retém e compreende conforme sua capacidade no momento presente. As observações, relacionadas à oralidade, aqui designadas, são usadas como formas e atividades de comunicação não restritas ao código, mas como processos e eventos interacionais provenientes da relação estabelecida no encontro narrativo.

Hampatè Bâ (1980) conta que na tradição africana o cuidado é grande pela entoação das palavras. Antes de falar, o Doma (“conhecedores” ou “fazedores de conhecimentos”), por respeito, encaminha-se às almas dos antepassados para pedir-lhes que venham assisti-lo com a finalidade de evitar equívocos nas palavras ou para que não ocorra falta de memória em sua oratória.

As pessoas em geral sentem necessidade de contar suas histórias e os doentes nos hospitais por estarem mais fragilizados e, na maioria das vezes, solitários, essa necessidade aumenta, em especial para compartilhar sentimentos, crenças e acontecimentos que julgam importantes e urgentes. Antigamente, quando os recursos da medicina eram “menos evoluídos”, o único remédio possível era ouvir o paciente e, mesmo hoje, com os avanços tecnológicos, muitos pacientes procuram por profissionais da saúde que os olhe nos olhos e os escute. Apesar de

cada pessoa vivenciar a enfermidade de maneira única, é possível o reconhecimento de sentimentos e sensações similares ao ouvir uma história, mesmo que não seja a dela. (REMEN, 1993)

Bettelheim (1980), psicólogo austríaco de grande destaque histórico nos estudos sobre crianças com problemas mentais, aborda que através dos milênios, os contos de fadas vêm sendo recontados e refinados, transmitindo ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos que falam simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana. Falam de suas “tensões internas profundas” de uma maneira que, mesmo inconscientemente, compreendem e promovem exemplos de soluções temporárias ou permanentes para suas dificuldades imediatas. A mensagem dos contos de fadas às crianças é a inevitável luta contra dificuldades graves na vida, mas que se a pessoa não se intimidar e enfrentar de maneira firme as opressões inesperadas e injustas, muitas vezes, ela domará os obstáculos e alcançará a vitória. As histórias modernas escritas para crianças pequenas evitam estes problemas existenciais. Para dominar os problemas psicológicos do crescimento, os contos de fadas são de extremo valor, pois oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não descobriria por si só. Sua estrutura sugere imagens com as quais é possível estruturar devaneios e direcionar melhor sua vida. A história, enquanto diverte, esclarece a si mesma e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. O significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa e, diferente para a mesma pessoa em momentos diferentes de sua vida, como ocorre com toda grande arte.

As histórias contribuem para a busca do autoconhecimento do ser humano na sua totalidade e fomentam a reflexão sobre temas delicados, permitindo sustentação mais resistente para o enfrentamento de crises. Sua utilização como instrumento terapêutico e didático se relaciona ao desenvolvimento da Medicina baseada em Narrativas, metodologia que utiliza as narrativas dos pacientes como parte do tratamento e que surgiu em locais de prática e ensino da Medicina. O termo ‘narrativas’ refere-se às histórias e ao seu uso como metodologia que compreende em ouvir as histórias dos pacientes e, independente de não aparentarem algo relacionado com as histórias clínicas deles, promove um efeito terapêutico e curativo, o que é constatado na prática clínica diária. Ao expressar sentimentos e sofrimentos, medos e angústias, crenças e visão de mundo pela fala ou pela escrita diante de um interlocutor atento e em quem se confia, têm por si só um efeito terapêutico, como um desabafo que produz alívio.

Remen (1998), professora-assistente em medicina familiar e comunitária na Escola de Medicina de São Francisco e uma das pioneiras no aconselhamento transpessoal de pessoas com doenças crônicas e terminais, assegura que cada pessoa é uma história. A Dra. diz ainda que quando não se há tempo para ouvir as histórias uns dos outros, inicia-se uma busca por especialistas para que, esses, ensinem como se deve viver. Ela também afirma que muitos pais sabem da importância de contar sua própria história aos filhos e repeti-la muitas e muitas vezes a eles, com o objetivo de que os filhos conheçam quem são e a quem pertencem. Nas palavras dessa Dra. “oculta em todas as histórias está A história” (1988, p. 22).

Ações de narrar oralmente ou de escrever um depoimento após ouvir uma

história pode ser considerado um recurso terapêutico como a escrita reflexiva que auxilia na “organização do caos”, em que a pessoa está inserida no momento de enfrentamento. A reflexão sobre o trabalho mostra ao narrador que cada encontro com seus ouvintes é um aprendizado único e que as narrativas como ferramenta terapêutica auxiliam o relacionamento no ambiente hospitalar.

Os depoimentos dos profissionais de saúde abriram uma perspectiva para o trabalho em conjunto com diálogos possíveis entre áreas distintas que envolviam o cuidar.

O paciente, muitas vezes, não tem oportunidade ou não consegue articular um discurso com a equipe profissional, mas consegue espontaneamente falar com o narrador. É desenvolvida uma relação de confiança, talvez pelo fato do narrador compartilhar histórias que permeiam o universo deles. Ao terminar uma narrativa, geralmente os pacientes contam suas histórias, outras vezes permanecem no mundo das histórias sem perceberem a saída do narrador do quarto, que os deixa ainda no deleite das imagens que a narrativa proporcionou. Trabalhar em conjunto, ao lado da equipe profissional de saúde proporciona ganhos e descobertas notáveis como, por exemplo: pacientes que recusavam se alimentar e, após ouvir uma história, decidiam tornar a se alimentarem. As dificuldades em realizar alguns exames clínicos subsidiários em crianças e adultos eram significativamente diminuídas com as narrativas durante os procedimentos, assim como, para a própria equipe profissional que assistia aos doentes, às vezes, haviam dificuldades de intercomunicação: profissional-paciente, através das narrativas, o diálogo e a escuta tornavam-se mais acessíveis e possíveis.

Bettelheim (1980) também afirma que “o conto de fadas é terapêutico porque o paciente encontra sua própria solução através da contemplação do que a estória parece implicar acerca de seus conflitos internos neste momento da vida”.

O potencial humano é inesgotável e poderoso, mas restaurar a saúde não significa, necessariamente, a cura da doença. Em casos, sem a possibilidade de cura, no sentido da volta ao estado hígido, são possíveis a incorporação e a aceitação da doença na vida do indivíduo sem grandes dificuldades ou tristezas. As narrativas de passagem trabalham com essas possibilidades, há a reafirmação constante da vida, porém, sem a negação da morte.

Esse projeto foi se “moldando” durante o processo através das observações, questões e mesmo solicitações dos ouvintes (pacientes, acompanhantes e equipes de profissionais). Temas foram “incubados” e, propostas de narrativas diversas das que existiam anteriormente no grupo foram criadas. Além dos pedidos constantes para os narradores irem a outros hospitais, havia também os pedidos para retornarem sempre ao mesmo hospital. Alguns pacientes, no dia e horário dos narradores, ficavam esperando na porta do quarto.

O propósito em apontar os indícios da função do narrador de passagem no ambiente hospitalar através de sua prática de ação ainda é um grande desafio visto que há dificuldade em descrever cientificamente um evento que pertence à categoria do “aqui e agora” com todos os aspectos físicos e subjetivos que o compõem, como corpo, som, voz, espaço, momento presente e, principalmente, a relação com o outro. Porém, é possível perceber a função utilitária do narrador na área da saúde, que serve de aporte a promoção da saúde e que também possibilita

desvendar outras formas de relação, na ação de cuidar, ativadas pelos sentidos que vão além do falar e escutar, através de uma arte performática que é a ação de narrar histórias, a ação de encontrar-se com o outro. Esse artigo compartilha uma pequena parte das experiências do projeto “Narradores de Passagem” que foi aprofundado na dissertação de mestrado “A voz do Narrador no ambiente hospitalar: a experiência da escuta de uma Narradora de Passagem”concluída em junho/ 2019 no Instituto de Artes da UNESP.

Referências

ABREU, Luís Alberto. Humanização - Sobre Narrativas Oraís, Narradores e Cuidados Paliativos. In: SANTOS, F. S. (Org). **Cuidados Paliativos**: diretrizes, humanização e alívio de sintoma. São Paulo: Atheneu, 2011.

_____. **O narrador contemporâneo**. Considerações a partir do narrador de Walter Benjamin [apostilada]. Projeto Narradores de Passagem. São Paulo. 2010.

_____. **Narradores de passagem** [anotações cadernos do curso Narradores de Passagem]. Projeto Narradores de Passagem, Santo André. 2005.

_____. **A restauração da narrativa**. O percevejo, São Paulo, n. 09, p. 115-125. 2000.

ANTONIO, Monica Roberta. **Narradores de histórias em hospitais**. São Paulo: UNIFESP; 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense; 1994

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1980.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Sao Paulo: Martins Fontes.1991.

HAMPATÈ BÂ, Amadou. A tradição viva. In.: J. KI-ZERBO. **História Geral da África Vol. 1 –Metodologia e pré-história da África**. São Paulo/Paris, Ática/UNESCO: 1980.

REMEN, Rachel Naomi. **Histórias que curam**: conversas sábias ao pé do fogão. 3ª ed. São Paulo: Ágora; 1998.

_____. **O paciente como ser humano**. 1ª ed. São Paulo: Summus; 1993.

Recebido em 16/05/2018 - Aprovado em 20/09/2019

Como Citar:

Antonio, M. R. (2020). Compartilhar para revelar a prática dos narradores de passagem em hospitais. *OuvirOUver*, 16(1),218-228. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-41298>



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

O teatro de Gabriela da Cunha e a dança de Maria Eugenia: a incapturabilidade do acontecimento teatral pela perspectiva de M. de Assis, W. Benjamin e J. Dubatti

NICOLAS PELICIONI DE OLIVEIRA
CLÁUDIO AQUATI

■ 230

Nicolas Pelicioni de Oliveira é doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, na área de Teoria e Estudos Literários, sob a orientação do professor Dr. Cláudio Aquati com a pesquisa *A construção do mito em Katerina Gógou: a biografia como elemento de interferência na recepção da obra literária*. Defendeu o Mestrado (2019) também pela UNESP, com o mesmo orientador. É licenciado em Português e Inglês (2015).

Afiliação: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3469889667207683>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8764-7605>

Cláudio Aquati é Professor Assistente da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em língua e literatura latina. Atua principalmente nos temas: romance antigo, romance latino (*Satíricon*, de Petrônio e *O Asno de Ouro*, de Apuleio) e sátira. Graduado em Letras Clássicas e em Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (1985), defendeu Mestrado (1991) e Doutorado (1997), ambos em Letras Clássicas, também pela USP.

Afiliação: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4157675785935424>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8100-2507>

■ RESUMO

No presente artigo desenvolvemos uma crítica acerca do trabalho que Maria Eugenia, dançarina brasileira contemporânea, faz sobre danças populares do Brasil. Para tanto, empregamos as reflexões de Walter Benjamin, em especial as contidas nos ensaios “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, e “O contador de histórias”, e a filosofia do teatro proposta por Jorge Dubatti, na qual ele preconiza uma formalização crítica quanto à abordagem de artes teatrais que têm como característica indissociável a incapturabilidade. Por essa perspectiva, entendemos que a crítica de Machado de Assis acerca da atuação da atriz Gabriela da Cunha já se alinha a aspectos da teoria crítica sobre o teatro que posteriormente será desenvolvida por J. Dubatti. Por esse motivo, tomamos essa crítica de Machado de Assis como modelo para a nossa crítica acerca do trabalho da dançarina Maria Eugenia, uma vez que a dança é uma prática teatral incapturável, que sequer conta com um texto escrito.

■ PALAVRAS-CHAVE

Gabriela da Cunha; incapturabilidade do acontecimento teatral, Jorge Dubatti; Maria Eugenia; Walter Benjamin.

231 ■

■ ABSTRACT

In this paper, we make a critical review of Maria Eugenia's work, a Brazilian contemporary dancer who worked on Brazil's popular dances. In order to achieve this, we have used Walter Benjamin's reflections as presented in his essays *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* and *The Storyteller*, and Jorge Dubatti's theatrical philosophy proposal, in which he introduces a critical formality regarding the theatrical arts, which has the incapturableness as one of its inextricable characteristics. In this perspective, we understand that Machado de Assis' criticism in regards to the actress Gabriela da Cunha is according to the theory aspects that will be developed by J. Dubatti. We take the former as a model for our criticism on the dancer Maria Eugenia's work; as dance is an incapturable theatrical practice that doesn't even require a text.

■ KEYWORDS

Gabriela da Cunha; incapturableness of the theatrical happening scene; Jorge Dubatti; Maria Eugenia; Walter Benjamin.

1. Introdução

Em seu ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, Benjamin(2017) discorre sobre as transformações pelas quais a arte passou após os avanços tecnológicos do início do século XX. Nesse ensaio, Benjamin admite ser o teatro uma atividade cuja característica indissociável é a incapturabilidade (2017, p. 27-8). A consequência dessa característica é uma dificuldade para o trabalho crítico, uma vez que o objeto da produção crítica referente ao acontecimento teatral não poderá ser conferido.

Nessa direção, o teatrista¹ argentino Jorge Dubatti, em sua obra “O teatro dos mortos” (2016), propõe uma epistemologia teatral que permite o avanço crítico sobre o fazer teatral, ainda que este não conte com a possibilidade de reprodução técnica, como a abordada por Benjamin (2017). Segundo Dubatti, ainda que o objeto de análise não admita reprodução, a análise de uma peça teatral pode sustentar-se no relato de um crítico espectador. “Trata-se de pensar em que consiste o teatro”, explica Dubatti, “se ele pode ser pensado como ente e como se relaciona com os demais [entes teatrais], sobretudo com o ente fundante, metafísico e independente, condição de possibilidade do restante: a vida” (2016, p. 29). O grande mérito dessa proposta de Dubatti é formalizar um pensamento acerca de uma crítica teatral que, embora praticada há muito tempo, sempre se deu com pouco suporte teórico.

Dubatti formaliza uma prática já existente, encontrada, por exemplo, nas críticas teatrais de Machado de Assis, motivo pelo qual colocaremos em discussão a crítica machadiana a respeito de uma representação teatral da atriz Gabriela da Cunha, em 1861, crítica em que já se percebem as ideias que posteriormente serão agrupadas na teorização do crítico argentino. Mais do que isso, graças a essa teoria desenvolvida por Dubatti, que também possibilita o desenvolvimento crítico referente a outras diversas manifestações artísticas, apresentamos o trabalho da dançarina brasileira Maria Eugenia sobre as danças populares do Brasil.

No sentido de que essas teorias de Benjamin e de Dubatti abordam experiências vividas, a crítica teatral de Dubatti, por descrever o acontecimento teatral, pode ligar-se também a um outro texto clássico de Walter Benjamin, “O contador de histórias” (2015), que reinterpretemos numa perspectiva metalinguística, se se permite, em certa medida, uma leitura biografista de W. Benjamin.

2. A incapturabilidade do acontecimento teatral

O ensaio crítico de Walter Benjamin, “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, dirige-se a obras de arte que podem ser reproduzidas. Dentre elas, o filósofo analisa o cinema de modo mais detido, por considerar o advento cinematográfico um dos grandes acontecimentos na história

¹Acolhemos a terminologia de Dubatti, segundo a qual *teatrista* “é o artista de teatro que, uno e múltiplo, pode combinar em sua atividade várias tarefas ligadas ao teatro: direção, atuação, dramaturgia, teoria etc. O termo, que se impôs na Argentina desde inícios dos anos 1990, encarna constitutivamente a ideia de diversidade contra a setorização moderna de papéis específicos, segundo a qual ou se é dramaturgo ou diretor ou ator ou iluminador etc.” (DUBATTI, 2016, p. 27, nota 7).

das artes. Logo no início de seu ensaio, Benjamin traça uma brevíssima trajetória da produção artística reproduzível. O pensador, tendo em mente também a reprodução em massa, lembra-nos que os gregos “conheciam apenas dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a moldagem e a cunhagem” (2017, p. 12), referindo-se à fabricação de vasos e de moedas.² Mais adiante, no mesmo parágrafo, Benjamin fala da xilogravura e chega à imprensa. Quanto ao teatro, o filósofo observa que “À obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica e mesmo dela resultando — como no caso do cinema — nada se opõe de fato tão decisivamente como o teatro” (BENJAMIN, 2017, p. 28).

A incapturabilidade do acontecimento teatral tem implicações quanto à elaboração de um pensamento crítico, uma vez que a produção resultante não pode ser conferida. Não obstante, sem negar a incapturabilidade do teatro como acontecimento, pelo contrário, afirmando que essa incapturabilidade proporciona um sentimento de constante perda, o teatrólogo Dubatti propõe uma filosofia capaz de circunscrever o acontecimento teatral. Segundo esse pensamento,

A pesquisa teatral implica o exercício permanente do luto, da aceitação da perda, uma vez que vivemos o teatro no presente, mas o pensamos como passado, como algo que aconteceu e é irre recuperável como acontecimento. Soma-se a isso o reconhecimento epistemológico da ignorância a que nos obriga o estudo do acontecimento teatral, impossível de ser capturado em sua complexidade no presente e, portanto, irremediavelmente perdido em sua dimensão complexa. Necessariamente nos aproximamos do acontecimento a partir da perda, do luto e da ignorância, por meio do resgate de fragmentos, parcialidades, hipóteses, sempre sujeitos à revisão (DUBATTI, 2016, p. 86).

233 ■

Antes de seguir com a crítica de Dubatti (2016) referente ao teatro, será importante entender o conceito benjaminiano de aura, atributo indissociável de obras que apresentam como característica intrínseca a incapturabilidade. Segundo Benjamin, uma reprodução afasta da aura a obra de arte. De acordo com o filósofo, a aura é

[...] uma estranha trama de espaço e tempo [...]. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento — isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (2017, p. 63).

Ou seja, para Benjamin a aura acompanha a obra de arte naquilo que ela tem de único e insubstituível: no exemplo citado, constitui aura o momento de fruição, dinâmico e irreproduzível, em que o observador, sob o ramo da árvore, contempla a montanha. Há uma grande diferença entre observar uma montanha e

²Benjamin entende como obra de arte desde a fabricação de diversos utensílios até a produção artística propriamente dita.

observar uma reprodução da imagem dessa mesma montanha, como, por exemplo, uma foto ou uma pintura, assim como é diferente o fruir da observação da “Monalisa”, pintada por Da Vinci e exposta no museu do Louvre, do fruir da observação de qualquer reprodução dessa própria pintura. Afinal, “Por mais perfeita que seja [...], uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte — a sua existência única no lugar em que se encontra” (BENJAMIN, 2017, p. 13). Qualquer tentativa de reprodução do acontecimento teatral, como veremos mais adiante, implicará perda aurática, o que justamente o torna irreproduzível.

Uma obra de arte sem aura, porém, dá ensejo a uma nova forma de manifestação artística, um novo tipo de arte já planejada, desde o início, para a reprodução. Essa arte sem aura foi prevista por Benjamin; segundo o pensador, “A obra de arte reproduzida será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução” (2017, p. 19). Hoje, essa previsão realizou-se plenamente, e pode ser facilmente verificada, por exemplo, na produção de curtas-metragens e imagens oferecidas à apreciação compartilhada, que agora se faz possível por meio de mídias sociais.

O conceito que Dubatti formula acerca do teatro é menos amplo que a conceituação de drama de Esslin, esboçada em “Uma anatomia do drama”.³ Dubatti explica que frequentemente é questionado a respeito de utilizar a palavra “teatro”, algo redutora, uma vez que sua teorização “inclui explícita e implicitamente, num registro mais amplo, a dança, o teatro de animação, a *performance*, o novo circo, a narração oral, o *clown*, o *stand-up*, isto é, todas as manifestações artísticas que combinam convívio, *poiesis* corporal e expectativa, encarnando o acontecimento teatral” (2016, p. 20). Dubatti afirma que lhe é sugerido utilizar uma nomenclatura já aceita, como, por exemplo, uma que recorra ao termo “artes cênicas”, de modo a entendermos uma “filosofia das artes cênicas”, ao invés de filosofia do teatro. Explica ainda que poderia fazer isso; mas, então, seria obrigado a lidar com uma distinção entre artes cênicas conviviais e não conviviais.

A filosofia do teatro, como vem sendo proposta por Dubatti (2016), reconhece, no teatro como acontecimento, a necessária tríade *poiética*-convivial-*espectorial*, entendendo por *poiética* uma necessidade da “metáfora poética, ficcional ou não, para, por contraste e diferença, enxergar a realidade de outra maneira e intuir ou recordar o real” (p. 40). Por convivial e *espectorial*, Dubatti explica que

A origem e o meio da *poiesis* teatral é a ação corporal in vivo, da materialidade do corpo vivente. Ela não existe sem corpo presente em sua dimensão aurática. O ator a produz. Ela é contemplada, testemunhada e depois imediatamente cocriada pelo espectador e multiplicada na zona da experiência do convívio (DUBATTI, 2016, p. 48).

³Segundo Esslin (1986, p. 14), “[...] é que o teatro — drama para palco — é, na segunda metade do século XX, apenas uma das formas — e forma relativamente menor — da expressão dramática, e que o drama mecanicamente reproduz dos veículos de comunicação em massa (o cinema, a televisão, o rádio), muito embora possam diferir consideravelmente em virtude de suas técnicas, também é fundamentalmente drama, obedecendo aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática”.

Embora esse conceito de teatro seja menos amplo que o conceito de drama formulado por Esslin (1986), a crítica do teatrista abarca todas as manifestações performáticas que não admitem a perda aurática, ou seja, as cênicas conviviais. Artes como, por exemplo, o cinema, a televisão e o rádio, diferem do teatro por este não admitir reprodução. Nas palavras de Dubatti,

O convívio, manifestação da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas à maneira do ancestral banquete ou simpósio. O teatro é arte aurática por excelência, segundo Benjamin, e não pode ser *des-auratizada*, como ocorre com outras expressões artísticas (2006, p. 32).

A proposta de Dubatti, portanto, possibilita uma formalização crítica capaz de acolher manifestações artísticas que sempre existiram à margem; notadamente, as expressões populares, como as oriundas do folclore; por exemplo, os bonecos gigantes de Olinda.

3. Walter Benjamin como contador de histórias

235 ■

Por não poder ser *des-auratizado*, o teatro também não pode ser abordado diretamente por via crítica, motivo pelo qual, ele deve ter sua experiência relatada. Prado Jr. (1989, p. 24), retomando Clarice Lispector em *Paixão segundo G.H.* — “Aquilo de que se vive — e por não ter nome só a mudez pronunciará” (LISPECTOR, 2009, p. 174) —, explica que

A escritura então não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela [Clarice Lispector] faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola (PRADO JR., 1989, p. 24).

A personagem de Lispector, G.H., afirma claramente: “Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável — mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela” (LISPECTOR, 2009, p. 174). Neste ponto, faz-se um cruzamento com o ensaio benjaminiano “O contador de histórias” (2015), no qual o filósofo lamenta ser o ato de contar histórias uma atividade em extinção. Na verdade, entendemos que o texto benjaminiano é performático, de modo semelhante ao que Prado Jr. afirma, com “performa”, acerca do procedimento literário de Lispector; de fato, o texto do filósofo “efetua em sua forma isso de que trata” (PRADO JR., 1989, p. 21).

Segundo Benjamin, a experiência de contar histórias estaria chegando ao fim e, ao mesmo tempo, pessoas capazes de contar histórias estavam se tornando tão raras quanto pessoas que desejavam ouvir alguém contá-las. “É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram

seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências” (BENJAMIN, 2015, p. 148).

Benjamin, referindo-se à guerra, afirma que os homens regressam mudos do campo de batalha, mais pobres de experiências compartilháveis. Essa assertiva, que diz respeito ao trauma, não se confirma; ao contrário, é grande o número de publicações de relatos de guerra. E, como afirmam Carter e McRae (2001), a primeira Guerra Mundial “Foi, no entanto, a primeira guerra em que os soldados das classes sociais mais baixas podiam ler e escrever — e eles escreviam para casa descrevendo os horrores e a inutilidade da guerra que eles estavam lutando⁴” (p. 185).

Benjamin, inicialmente, reforça sua opinião a respeito do fim da arte de contar histórias afirmando que “O conselho, entretecido na matéria de uma vida vivida, é sabedoria. A arte de contar histórias está a chegar ao fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está a desaparecer” (2015, p. 152). Todavia, no prosseguimento de seu ensaio, o próprio Benjamin, talvez em autorreferência, torna-se um contador de histórias. De modo similar ao que propõe Dubatti, quanto à necessidade do relato, Benjamin (2015, p. 155-6) conta uma história do rei egípcio Psaménite, uma narrativa ficcional de Heródoto.

■ 236

O filósofo também afirma que “Os contadores de histórias gostam de iniciar a narrativa dando conta de circunstâncias em que eles próprios passaram pela experiência do que vão contar, quando não apresentam pura e simplesmente a história como fazendo parte da sua experiência pessoal” (2015, p. 158). Ora, logo em seguida, Benjamin apresenta as circunstâncias do que será contado. Após apresentar as circunstâncias, o pensador-contador afirma que “A morte é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode narrar. À morte foi ele buscar a sua autoridade. Por outras palavras: as suas histórias reenviam-nos para a história da natureza” (2015, p. 161). A partir desse ponto, Benjamin conta-nos a história “de um rapaz que trabalha nas minas de Falun” (2015, p. 161). O papel do filósofo, sábio, é o do contador, uma vez que ele não está compondo um romance ou conto; em vez disso, está efetivamente contando uma história da qual tirou uma experiência de leitura.

Considerando que “O contador de histórias” foi publicado em 1936, quatro anos antes da morte de Benjamin, por suicídio, não é impossível entender que esse ensaio já seja a expressão de um homem que, cansado de vivenciar os horrores da guerra, vislumbra perder “uma valiosa capacidade que parecia inalienável”. Assim, Benjamin não nos apresenta um romance ou um conto ou uma novela, mas um relato ficcional contado por meio escrito, cujo procedimento narrativo é possivelmente metalinguístico e biografista, o que pode indicar que o suicídio do filósofo, cometido anos depois, não lhe teria surgido à mente com um pensamento abrupto. Aparentemente contraditório, pois falara que o narrador estava em vias de extinção, Benjamin mostra que a crítica literária dá-se por meio de uma contação de histórias; afinal, toda aquela experiência narrativa relatada dera-se ao filósofo por meio de leitura.

⁴No original: It was, however, the first war in which the soldiers from the lower classes could read and write — and they wrote home describing the horrors and the uselessness of the war they were fighting (CARTER; McRAE, 2001, p. 185). São exemplos de soldados que relataram a experiência de guerra, Wilfred Owen e Rupert Brooke, entre outros.

De modo similar ao procedimento de Benjamin, Dubatti sugere que a crítica acerca do acontecimento teatral deva firmar-se por meio de uma contação, ou, como a denominaremos, “relato crítico”.

O leitor apreende uma história contada, e, “Deste modo”, explica Benjamin, “as marcas pessoais são diversamente postas à vista na matéria narrada, se não como as de quem a viveu, pelo menos como as de alguém que relata essa matéria” (2015, p. 158). O filósofo ainda incluirá outras histórias em seu ensaio, sempre desempenhando o papel do contador que denuncia estar desaparecendo junto com a sabedoria (BENJAMIN, 2015, p. 152). Ao que parece, para o ensaio de Benjamin, mais importante que os contos de Nikolai Leskov, objeto central dessa crítica benjaminiana, é o ato mesmo de contar as histórias, sendo o próprio Benjamin o contador prestes a desaparecer.

4. A filosofia do teatro segundo Jorge Dubatti

De acordo com o conceito de Dubatti, devido à incapturabilidade, o teatro não pode ser estudado diretamente, motivo pelo qual, até o momento, a crítica tem estudado apenas o que está ao redor do teatro e não o teatro de fato. Dubatti (2016) explica que

Geralmente os estudos teatrais não investigam o acontecimento teatral em si, mas seus “arredores”, instâncias anteriores ou posteriores: os materiais anteriores ao acontecimento (as técnicas, os processos de ensaio, a literatura dramática, as discussões da equipe, os diários de trabalho da montagem, os figurinos, o projeto cenográfico, os metatextos etc.) ou posteriores a ele (os materiais conservados, resíduos ou rastros do acontecimento: fotografias, gravações audiovisuais, críticas, resenhas etc.). Isso se deve, em grande parte, às dificuldades que o acontecimento encerra como objeto de estudo (p 40).

A confirmar essa situação, não se deve esquecer já do exemplo da tragédia na Grécia antiga. Do fenômeno trágico, resta-nos hoje apenas alguns textos conservados dos dramaturgos. É preciso frisar que o texto grego das tragédias não constitui o acontecimento teatral grego, uma vez que, para além desses mesmos textos, cada peça, inserida num festival dramático, antes de sua encenação, contava com um gigantesco esforço de produção, no qual se preparavam os mais variados recursos, hoje muito pouco materialmente preservados, como o figurino (as vestimentas, o calçado, etc.), os acessórios (as indispensáveis máscaras, as perucas, os adornos, etc.), a trilha sonora, as danças do coro, o maquinário (tablados deslizantes, guindastes, etc.), cenários fixos e móveis, entre outros elementos. A constituição do acontecimento teatral grego não está configurada integralmente nesses momentos que o antecedem, nem apenas no que dele restou e que pouco se preservou para além do próprio texto escrito — pequeníssima porção do que representava o acontecimento teatral para o homem grego. O teatro grego propriamente dito é vivido e experienciado exatamente durante a própria encenação e especiação, com toda a articulação do texto dramático a todo o material que lhe serviu como recurso que hoje denominaríamos “efeitos especiais”,

que intensificavam e orientavam a fruição pelo público, segundo as convenções que então eram adotadas para o espetáculo trágico.

O teatro como acontecimento, pois, para ser preservado, deve ser “contado”; e essa contação, como proposta por Dubatti, assemelha-se muito à de Benjamin, citada acima— de que os contadores de histórias iniciam a narrativa pela circunstância que experimentaram ou fazem uma narrativa de suas experiências pessoais. Dubatti dá uma explicação pormenorizada do que deve ser o relato da experiência teatral; o teatrista lembra que há uma associação entre perda e luto e faz uma diferenciação entre “o luto do provisoriamente perdido e o luto do irremediavelmente perdido” (2016, p. 149). O primeiro luto diz respeito a tudo aquilo que é relativo à vivência teatral e, após a realização do espetáculo, está momentaneamente perdido, mas pode ser recuperado; são imagens, textos, objetos, que se diferenciam do segundo luto, que diz respeito à vida e ao acontecimento teatral em sua entidade ontológica.

Em seguida, Dubatti faz algumas reflexões a respeito da ignorância, que o teatrista distingue como uma ignorância ativa, “aquela que constrói seu conhecimento sabendo o que ignora” (2016, p. 149), e a ignorância passiva, “aquela que não se reconhece como ignorância” (2016, p. 149). Diante da perda, o pesquisador deve acercar-se de tudo o que for possível à recuperação da experiência perdida. Dubatti(2016) expõe três princípios para o exercício do luto teatrológico e, em seguida, faz uma explicação do uso da ignorância ativa:

- Tudo aquilo que eu possa conhecer sobre o acontecimento teatral eu não posso ignorar.
- Uma vez conhecido tudo aquilo que posso conhecer, posso escolher ignorá-lo.
- Uma vez reconhecido aquilo que não posso conhecer do acontecimento teatral, devo transformar essa limitação em uma condição epistemológica.

Pelo primeiro princípio, o pesquisador deve fazer todos os esforços para conseguir documentos, depoimentos, informação variada, objetos etc. ligados ao acontecimento teatral perdido, como uma forma de erradicar a ignorância passiva. Pelo segundo princípio, após conseguir o máximo de conhecimento possível, posso descartar esses saberes já conhecidos e deslocar meu eixo para aquilo que falta; não preciso nem devo me ater apenas àquilo que posso conhecer. Por último, o terceiro princípio expressa a quintessência do “fracassar melhor”: confrontado ao limite, devo pensá-lo como condição epistemológica para obter os fundamentos sólidos da teatrologia (p. 149).

Como já expusemos a respeito do pensamento de Dubatti, a pesquisa teatral requer o constante exercício do luto, uma vez que a perda é inerente a experiência teatral.

5. O relato crítico sobre o teatro de Gabriela da Cunha

Contamos com poucas informações acerca de Gabriela da Cunha, atriz cuja carreira foi amplamente acompanhada e muito elogiada por Machado de Assis. Sabemos, por intermédio das crônicas do escritor, que foi uma atriz de grande brilho na corte do Rio de Janeiro em meados do séc. XIX, tendo atuado em muitas peças como, por exemplo, “Os Íntimos”, de Victorien Sardou, “Chevalier à lamode”, de Dancourt, “As primeiras proezas de Richelieu”, de Artur Azevedo, “Trabalho e Honra”, de Augusto César de Lacerda, entre outras. Segundo Gonçalves (2014, p. 58), Gabriela da Cunha viveu de 1821 a 1882.

O procedimento crítico teorizado por Dubatti no séc. XXI pode ser surpreendido em crônicas e críticas escritas no séc. XIX por Machado de Assis. Tomamos, para nosso exemplo, uma parte da crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro* de 24 de dezembro de 1861, na qual se apresentam assuntos diversos: 1) sobre a morte do político Paula Britto; 2) sobre questões diplomáticas; 3) sobre mudanças políticas, as palinódias, referentes aos correios; 4) sobre o Sr. Ministro do Império; 5) sobre o teatro, mais especificamente, sobre a reentrada da artista Gabriela da Cunha; 6) sobre a partida da companhia francesa; 7) sobre um desentendimento com o Sr. Macedo Soares; e, finalmente, 8) sobre o Colégio da Imaculada Conceição. Interessa a este artigo, evidentemente, apenas os parágrafos que Machado de Assis dedica à Gabriela da Cunha.

Com sua crítica, feita nessa crônica, Machado de Assis preserva a memória da atriz. Além da crônica, segundo Gonçalves (2014), Machado de Assis ainda dedicou dois poemas à Gabriela da Cunha Vecchi, “A dona Gabriela da Cunha”, publicado em 25/12/1859 n’*O Espelho*, e “Gabriela da Cunha”, datado de 1861. Este último, ainda segundo Gonçalves, teria sido escrito “por conta da ausência da atriz portuguesa dos palcos fluminenses” (2014, p. 134). Movido pela amizade que tinha com família Vecchi, Machado de Assis dedicou dois poemas à filha de Gabriela da Cunha, Ludovina Júlia da Cunha Vecchi. Gonçalves (2014) apresenta os poemas:

“No álbum da artista Ludovina Moutinho”, divulgado n’*A Primavera* em 17/03/1861, quando a moça, impelida pela atividade dramática, acompanhava a mãe pelo estado baiano, e “Sobre a morte de Ludovina Moutinho”, fixado nas *Poesias completas* como “Elegia”, espécie de condolências à família da jovem morta precocemente, então com apenas 18 anos (p. 134).

Para que seja possível um entendimento maior da perda do acontecimento teatral, pois ele é irreproduzível, será preciso recorrer à crítica formulada por Dubatti, uma vez que o teatrólogo afirma, ao mencionar, por exemplo, o argentino Alejandro Urdapilleta, ator, roteirista e escritor, morto em 2013, que a construção de um mito é a única compensação pela perda de um ator prodigioso. Embora em seu relato crítico não ateste exatamente ser Gabriela da Cunha um prodígio, Machado de Assis (1944), no entanto, compõe um mito:

O Gymnasio representou domingo um drama do repertório portuguez,

Os homens sérios, de Ernesto Biester, para reentrada da Sra. Gabriela da Cunha.

A reentrada de uma artista como a Sra. Gabriela não é um facto comum e sem valor; ocorre-me, portanto, o dever de mencioná-lo nesta revista (p. 105).

Machado aponta que a atriz não voltara ao palco encenando uma determinada peça, mas, ao contrário, produzira-se uma peça para que se desse a reentrada da atriz, tudo caracterizado como facto incomum e de valor, capaz de chamar a atenção e o cuidado do escritor carioca, que a recomenda ao público por intermédio de uma menção escrita no jornal. Em razão do carácter irreproduzível do teatro, como já mencionamos, cria-se uma dificuldade para o trabalho crítico, uma vez que não se pode conferir a crítica relativa ao acontecimento teatral, e, desse modo, o leitor da crítica não tem outra alternativa a não ser dar crédito ao relato de Machado de Assis. Semelhantemente, a construção do mito, segundo Dubatti, não é tarefa difícil, uma vez que “perda e mito têm boas relações” (2016, p. 144). Dubatti descreve como pretende criar o mito de Alejandro Urdapilleta:

■ 240

Não perco a oportunidade de citar que a monumentalidade artística de Alejandro Urdapilleta não ficou registrada, de modo algum, na traiçoeira informação das gravações. Enquanto eu viver, não perderei a oportunidade de alimentar seu mito com expressões do tipo “Você viu o Urdapilleta atuar? Não? Pois então perdeu uma experiência maravilhosa!” ou “Algumas peças dele eu vi três, quatro, sete, dez vezes”, “Não existem palavras para expressar o que você perdeu. Era um ator impressionante...” etc. Por outro lado, nada mais próximo da verdade, oferecida como testemunho. Acredito que, além de montar um arquivo de informação audiovisual sobre seus trabalhos em teatro, cinema e televisão, mais manuscritos, fotografias etc., nossa melhor homenagem consiste em alimentar o mito de Urdapilleta, que é a única forma de calibrar sua grandeza artística e transmiti-la ao futuro (2016, p. 144, nota 21).

Machado de Assis chama a atenção do público para uma artista de seu gosto pessoal, e, assim, hoje, acerca de Gabriela da Cunha, temos a apreciação feita por um dos maiores romancistas brasileiros, algo que, por si só, atribuí a essa atriz o estatuto de mito. Contudo esta não foi a única crônica elogiosa de Machado de Assis em relação a ela; muitas outras, por um período de tempo bastante extenso, desenvolveram o alto conceito de Gabriela da Cunha, corroborando, com a preferência do romancista, esse estatuto de mito relativo à atriz.

Nos moldes que por Dubatti muito posteriormente seriam teorizados, Machado de Assis (1944), antes de passar ao texto acerca da atuação teatral da atriz, convida os leitores do jornal a uma mudança de tópico, procedimento por meio do qual destaca o que será dito, iniciando o seguinte relato crítico:

Passemos, leitor, ao teatro.

O Gymnasio representou domingo um drama do repertório portuguez,

Os homens sérios, de Ernesto Biester, para reentrada da Sra. Gabriela da Cunha.

A reentrada de uma artista como a Sra. Gabriela não é um facto commum e sem valor; ocorre-me, portanto, o dever de mencioná-lo n'esta revista.

O drama de Ernesto Biester é para mim uma composição de bom quilate. Bem travado e bem deduzido, interessa, comove, offerece lances bem preparados e scenas traçadas por mão hábil. Dos dramas que conheço d'este auctor é este o que se me afigura mais completo. Desappareceram nos *Homens sérios* os defeitos que eu sempre achei no *Raphael*. Há, na peça de que trato, mais movimento que nesta ultima, e menos expansão da fibra lyrica, que tornava o *Raphael* uma elegia, bem escripta é verdade, mas uma elegia, que não pode ser um drama.

Não menos pelo escriptor se recommendam *Os homens sérios*; o estylo brilhante e conciso, o diálogo travado sem esforço, o epigramma fino, a phrase sentimental, a expressão sentenciosa, cada cousa no seu lugar, tudo a propósito, taes e outras bellezas são attestadas que Ernesto Biester dá de seu talento, e que não pôdem ser recusados por falta de reconhecimento legal.

O papel de Amélia, a protagonista, é um bello, mas difficil papel: a Sra. Gabriela deu-lhe esse tom dramatico que caracteriza as suas melhores creações.

Os que confiavam no seu talento (e não ha duas opiniões a respeito) não se admiraram; applaudiram e sabiam que haviam de applaudir.

Não esqueceu o menor toque exigido pelo original do poeta; no 2.º e 4.º actos, principalmente, esteve brilhante.

Um poeta dizia que eram flôres que a artista deitava á sua antiga plateia. Flôres por flôres, também o público as teve, e muitas para pagar as que lhe deu.

Se eu fizesse critica de theatros, entraria em apreciação mais detida do desempenho. Mas não é assim. Só me cabe apontar muito de leve os factos. O Sr. Joaquim Augusto acompanhou bem a Sra. Gabriela, no papel de Luiz Travassos, marido brutal no interior, e delicado e solícito em publico. Estas duas figuras foram as principaes. No papel da condessa a Sra. M. Fernanda fez progressos (p. 105-7).

De acordo com o projeto crítico de Dubatti (2016, p. 41), em que o teatrista argentino sugere que a pesquisa acerca do acontecimento teatral deva abranger o acontecimento e, além disso, com uma contribuição relevante, Machado expõe a reentrada da atriz Gabriela da Cunha de modo completo e de maneira a aproximá-la do mito, pois, dentro dos limites da reprodução do acontecimento teatral e das possibilidades do gênero literário da crônica, em que elabora seu discurso, ele apresenta a peça e seu autor, os atores, suas respectivas personagens e atuações. E, também, evidentemente apresenta e avalia a atriz e sua atuação no papel de protagonista do enredo. Assim, embora o próprio Machado de Assis afirme,

modesto, não ser crítico de teatro, ele realiza plenamente o projeto crítico que posteriormente será desenvolvido por Jorge Dubatti.

6. O relato crítico sobre a dança de Maria Eugenia

Atuando como dançarina, coreógrafa, diretora artística e professora de dança, Maria Eugenia tem vários trabalhos contemporâneos ligados a tradicionais danças populares brasileiras, como Caboclinho, Frevo, Cavalo Marinho (também conhecido como Bumba Meu Boi), Samba de Parelha, entre outras. Dentre seus trabalhos, podem-se mencionar espetáculos, que ela apresenta em todo o Brasil, como *Fino Fio*, *Planta do Pé*, *Soma ao Som*, *A Última Estrada*, *Do Papo ao Passo*, nos quais, explica a dançarina, ela “desenvolve um trabalho de criação cênica e pesquisa histórica a partir das danças brasileiras” e “investiga as origens e caminhos do desenvolvimento dos ritmos tradicionais brasileiros”.⁵

O que se pretende com um relato crítico referente ao trabalho que Maria Eugenia faz sobre danças populares do Brasil é asseverar a eficácia da proposta crítica de Dubatti de que “O pesquisador deve dar conta do acontecimento, mesmo que seja de forma incompleta, nunca absoluta, pois, a despeito dessa limitação, sua contribuição será sempre relevante” (2016, p. 41).

■ 242

A proposta crítica elaborada por Dubatti desdobra-se numa formalidade capaz de alcançar, a exemplo das artes de expressão folclórica, artes marginalizadas, assim consideradas justamente por não contarem com a possibilidade de sua reprodução técnica e, por isso mesmo, não obterem a devida projeção junto a diferentes estratos sociais. Essa proposta assemelha-se à feita por Benjamin no que diz respeito à inclusão de artes que disponham da possibilidade de reprodução técnica (e, por isso, sem aura) e que, por atingirem um grande público, são menosprezadas como produto da indústria cultural de massa. Essa tarefa crítica é, portanto, importantíssima; afinal, as artes populares, por vezes ditas menores, movimentam não pouco a cultura na qual um povo se reconhece.

O espetáculo de Maria Eugenia com o qual tivemos contato foi o *Planta do Pé*, cuja apresentação fez parte da programação cultural do SESC de São José do Rio Preto no dia 18/02/2017. Como já é política da instituição, cobrou-se um preço módico pela entrada, prática levada a cabo a fim de facilitar o acesso do grande público ao espetáculo. A artista dançou num palco suficientemente amplo, e contou com diversos recursos técnicos de cenário, som, iluminação, etc. Entremeado por reflexões críticas da própria artista, o espetáculo solo consistiu, fundamentalmente, numa reunião de várias danças tradicionais brasileiras apresentadas a partir de uma perspectiva contemporânea. Acrescente-se que o público que recebeu Maria Eugenia certamente já é educado para o teatro de maneira geral, visto que a cidade de São José do Rio Preto sedia todos os anos diversos eventos teatrais, dentre eles o FIT – Festival Internacional de Teatro.

Algumas músicas dançadas são composições do maestro Eduardo Gramani (1944-98), cuja pesquisa musical vincula-se estreitamente à proposta de dança de Maria Eugenia. Esse compositor apresenta um repertório musical que se diversifica

⁵A partir da página de Maria Eugênia, no texto “Danças tradicionais brasileiras sob um olhar contemporâneo”. Disponível em: <https://www.mariaeugenia.art.br/>; Acesso em: 29 de abril de 2018).

numa intersecção entre períodos, gêneros e instrumentos musicais, em que se mesclam, por exemplo, o período medieval e o contemporâneo, o gênero erudito e o popular e instrumentos como a rabeça, o cravo e a viola caipira.

No conjunto, o espetáculo de Maria Eugenia resulta da pesquisa realizada pela dançarina, ou, no conceito mais amplo de Dubatti, da teatrista, uma série de danças que, sequenciadas, compuseram a bela apresentação que se estendeu ao longo de mais de uma hora. Embora a dança seja uma arte que exige um grande preparo físico, a apresentação de Maria Eugenia — com danças não menos exigentes nesse sentido — são realizadas com tal leveza que, na aparência, não apresentaram qualquer dificuldade para a executora. Contudo, a dançarina, que interage sempre com muito bom humor com a plateia, brinca com o detalhe de um suposto cansaço, solicitando, a certa altura, ajuda do público para cumprir uma determinada leitura de um texto poético programado para a apresentação.

Conforme explica Maria Eugenia (*on-line*), o termo que se utiliza para as danças populares é “brincadeira”, denominação que, dada pelos próprios participantes, intensifica a impressão de facilidade e leveza dos movimentos. Contudo, o termo “brincadeira”, utilizado em vez de “dança”, não deixa de sugerir uma certa diminuição da arte em relação às danças mais elitizadas, como o balé, por exemplo.

243 ■

Com seu corpo esguio, cabelos curtos, figurino leve, simples e despojado, e pés descalços, Maria Eugenia apresenta as coreografias do espetáculo *Planta do pé* de modo a possibilitar que o público conheça um pouco mais das danças tradicionais brasileiras. Como explica a dançarina no *site* do espetáculo,⁶ é importante uma reflexão sobre o que ainda mantém essas danças a margem da sociedade. Essa fala, de teor crítico, foi realizada no decorrer do espetáculo, nas várias intervenções entre uma e outra dança, mediante a leitura de um texto de autoria da própria dançarina, o qual também se encontra em seu *site* pessoal.

Além das danças populares propriamente ditas, a única caracterização — uma das “brincadeiras” mais surpreendentes do espetáculo — foi uma *performance* de Maria Eugenia na qual ela alternadamente vestiu uma cabeça gigante de boneco, que ela chama “cabeção”, e outra de boneca. A dançarina põe-se por dentro de uma fantasia que consiste num corpo cujos braços de pano, vazios, ficam dependurados e balançantes, e cuja cabeça, além de seu tamanho extraordinariamente avantajado, é muito móvel e giratória, ficando sob o controle dos braços da própria dançarina, que pode girá-la numa volta completa, levando para a plateia uma movimentação de conjunto cheia de ludicidade e graça. Essa brincadeira, que resultou tão espirituosa quanto inusitada, no espetáculo parecia remeter aos bonecos gigantes típicos do carnaval de Olinda, mas, na verdade, como explicou depois a dançarina em posterior conversa de bastidor, podem ter origem nos folguedos nordestinos do Cavalo Marinho, com uma reminiscência longínqua de expressões populares provenientes de algum país europeu, possivelmente a Romênia.

Diferentemente de Gabriela da Cunha, Maria Eugenia pode contar com recursos midiáticos eletrônicos para divulgação de sua arte. Assim, por meio deles,

⁶A partir da página de Maria Eugênia, no texto “Danças tradicionais brasileiras sob um olhar contemporâneo” Disponível em: <https://www.mariaeugenia.art.br/>; Acesso em: 29 de abril de 2018).

podemos ter notícias de outros estudos e trabalhos que a dançarina esteja desenvolvendo, bem como de outros espetáculos e cursos que venha a oferecer.

O relato crítico que realizamos sobre o espetáculo de dança *Planta do Pé*, de Maria Eugenia, acreditamos tê-lo organizado de acordo com o projeto crítico de Dubatti, pois abordamos esse acontecimento teatral como um todo — e esperamos que de forma relevante — desde as condições do teatro, como o preço da entrada, a recepção do público, as condições do palco, até a dançapropriamente dita, passando por elementos como a trajetória da dançarina, sua movimentação e caracterização no palco, e mesmo sobre suas reflexões acerca de seu próprio fazer artístico.

A proposta do SESC relativamente à cultura é principalmente desenvolver o elemento contemporâneo e, para tanto, levou para o palco uma dançarina contemporânea que dialoga perfeitamente com a tradição. Se, quando traz o contemporâneo, Maria Eugenia rompe com a tradição, por outro lado, a um só tempo, preserva essa mesma tradição. Afinal, quando apresenta essa tradição renovada em seu espetáculo por meio de sua linguagem, ela não só respeita os elementos essenciais de cada manifestação cultural que aborda como também atende aos elementos contemporâneos do momento em que dança.

■ 244

7. Considerações finais

O que é inovador na proposta de Dubatti é o alcance crítico que, dessa maneira, pode acolher artes marginalizadas. Na verdade, Benjamin também faz isso ao explicar o caráter aurático que confere à arte um valor de rito religioso. O crítico, no contexto da teoria de Dubatti, terá de assumir o papel do contador de histórias benjaminiano, de modo a apresentar um relato de experiência vivida — lembrando que, segundo Dubatti (2016),

Por sua natureza ligada à cultura vivente, a *poiesis* teatral é temporalmente efêmera e, enquanto vivente, não pode ser capturada em suportes *in vitro* (literatura impressa, fotografia, gravações audiovisuais). Por seu caráter efêmero, incapturável, imprevisível e impredizível, somado à sua entidade complexa (densidade) ela nunca é a mesma em cada acontecimento. Basta um exemplo centrado em apenas um aspecto: nunca um espetáculo dura o mesmo tempo em suas várias apresentações, a diferença temporária evidencia as mudanças na *poiesis* (p.65).

Uma vez que não se pode recuperar o objeto de análise de outra forma, o trabalho crítico será desenvolvido a partir da experiência que foi relatada, e esse relato será o próprio objeto artístico a ser analisado criticamente. É um procedimento que se separa daquele que ocorre habitualmente em crítica literária—afinal, o texto literário a ser analisado é exposto ou por paráfrase ou por citação.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. 24 de dezembro de 1861. In: _____. **Chronicas**: 1859-1863. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1944. vol. 1, p. 101-8.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: _____. **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Linguagem, tradução, literatura**: obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

CARTER, Ronald, and McRAE, John. **The penguin Guide to Literature in English**: Britain and Ireland. Harlow: Pearson Education, 2001.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Jorge Molina. 1ª ed. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

245 ■

EUGENIA, Maria. **Danças tradicionais brasileiras sob um olhar contemporâneo**. Disponível em <https://www.mariaeugenia.art.br/>, acessado em 29 de abril de 2018.

GONÇALVES, Fabiana. **De poeta a editor de poesia**: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias Completas. 2014. 177 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PLANTA do Pé. Maria Eugenia. São José do Rio Preto: SESC, 2017.

PRADO JR. Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: Clarice Lispector. **Remate de Males**. Campinas, v. 9, n. 1, 1989. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/180/showToc>. Acessado em 10 de janeiro de 2018.

Recebido em 30/05/2018 - Aprovado em 13/05/2019

Como Citar:

Oliveira, N. P.; Aquati, C. (2020). O teatro de Gabriela da Cunha e a dança de Maria Eugenia: a incapturabilidade do acontecimento teatral pela perspectiva de M. de Assis, W. Benjamin e J. Dubatti. *OuvirOUver*, 16(1),230-246. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-42642>



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

O crime de não saber ler: Ledores do Breu e a pedagogia freireana

RAILSON GOMES ALMEIDA

■ 248

Railson Gomes Almeida possui experiência como Ator de teatro e audiovisual; Professor de teatro e artes, Diretor, Dramaturgo e Pesquisador teatral. Mestre em Artes Cênicas pela UFRN, Bacharel em Teatro pela UFPB e licenciando em Teatro pela UFPB. Em 2016, realizou intercâmbio na Universidade de Coimbra em Portugal. Apresentou em 2017 a monografia "Sarapatel atijolado: Apreciação do Concerto de Ispinho e Fulô sob a perspectiva do teatro rapsódico de Jean-Pierre Sarrazac", e em 2019 a dissertação "A buchada de dramaturgia e o tutano da escritura cênica: Sobre a produção de uma dramaturgia, sua observação e seus distintos engendramentos". Enquanto artista-pesquisador tem interesse no estudo da dramaturgia contemporânea, escritas híbridas e novas formas de propor escritas, interação entre dramaturgia e educação, estudos sobre a obra de Jean-Pierre Sarrazac e teatro do nordeste brasileiro.

Afiliação: Artista-pesquisador independente

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0917673078409863>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7726-5838>

■ RESUMO

O estudo se propõe a vislumbrar o espetáculo *Ledores do Breu* da Cia do Tijolo – SP, procurando observar as interfaces entre esse teatro e alguns conceitos do educador Paulo Freire. Primeiro daremos enfoque a peça que teve sua estreia no ano de 2015; depois, selecionaremos alguns entendimentos do pensamento de Paulo Freire sobre educação: seu conceito de dialogicidade, considerando o diálogo horizontal como abordagem educativa; a ideia de provocar o pensamento crítico no aluno, entendendo que educar também é um ato político; a prática da educação como ato de liberdade que rebate com o pensamento de uma educação bancária; e o ideal de alfabetização, considerando que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”. Por fim, observamos os conceitos freireanos em sua relação com a encenação, na qual é nítida a assimilação dessas ideias no corpo espetacular. Concluimos assim que a Cia do Tijolo se vale do pensamento freireano, objetivando uma melhor aproximação com os espectadores procurando causar neles a reflexão por meio desse manifesto teatralizado.

■ PALAVRAS-CHAVE

Cia do Tijolo, Pedagogia freireana, Teatro brasileiro.

249 ■

■ ABSTRACT

The study intends to glimpse the spectacle *Ledores do Breu* of Cia do Tijolo - SP seeking to observe the interfaces between this theater and some theoretical concepts of the educator Paulo Freire. In the first we will focus on the piece that had its debut in the year 2015; in the second, we will select some understandings of Paulo Freire's thinking about education: his concept of dialogicity, considering horizontal dialogue as an educational approach; the idea of provoking critical thinking in the student, understanding that educating is also a political act; the practice of education as an act of freedom that contradicts the thought of a banking education; and the ideal of literacy, considering that "the reading of the world precedes the reading of the word". Finally, we observe the Freirean concepts in relation to the staging, in which the assimilation of these ideas in the spectacular body is clear. We conclude that Cia do Tijolo uses freirean thinking, aiming at a better approximation with the listeners, trying to cause in them the reflection through this theatrical manifest.

■ KEYWORDS

Cia do Tijolo, Freirean pedagogy, Brazilian Theater.

As palavras pesam. Talvez porque sejam a mais genuína invenção humana. Os papagaios não falam, apenas repetem. Não escapam de seus limites atávicos. Curioso é organismo humano não possuir um órgão específico da fala. O olho é a fonte da visão, como o ouvido, da audição. A língua facilita a deglutição, como a traqueia, a respiração. No entanto, a ânsia de expressar-se levou o ser humano a conjugar mente e boca, órgão da respiração e da deglutição, para proferir palavras.

“No princípio era o Verbo”, reza o prólogo do evangelho de João. Deus é Palavra e, em Jesus, ela se faz carne. O mundo foi criado porque foi proferido: “E Deus disse: ‘Haja a luz’ e houve luz”, conta o autor do Gênesis.

Vivemos sob o signo da palavra. Unir palavra e corpo é o mais profundo desafio a quem busca coerência na vida. Há políticos e religiosos que primam pela abissal distância entre o que dizem e o que fazem. E há os que falam pelo que fazem. (BETTO, 2001, p. 2)

BREVE HISTÓRICO DA CIA DO TIJOLO

Os significados de uma obra extrapolam as intenções dos criadores e constituem-se sempre a partir do tempo histórico e de interações sociais complexas que muitas vezes fazem com que ela signifique mais do que se pode controlar a priori. Como fazer com que uma obra seja permeável às transformações sociais que invertem sentidos, que mudam a todo instante os valores das palavras e dos símbolos? Como se abrir ao presente e enriquecer a obra de múltiplos sentidos não pensados? (CIA DO TIJOLO, 2017, s/p).

A Cia do Tijolo surge na cidade de São Paulo num encontro de artistas oriundos do teatro e da música no ano de 2007. Juntos, iniciaram uma pesquisa sobre a biografia e a obra do poeta cearense Patativa do Assaré¹. Dessa pesquisa, nasce em 2008 o primeiro trabalho do grupo, o “show” intitulado *Cante Lá que eu Canto Cá*, uma espécie de sarau poético e musical que juntava poesias do Patativa e músicas que falavam e remetiam a região do nordeste brasileiro.

Porém, segundo um dos integrantes do grupo, Rodrigo Mercadante, esse trabalho não era o bastante: “Na medida em que nos aprofundávamos no universo do poeta, percebíamos que o show não era o suficiente para abarcar a complexidade da obra e, principalmente, não revelava ao público a singularidade da trajetória de vida desse agricultor, poeta e cantador.” (MERCADANTE, 2009, s/p).

¹“Patativa do Assaré era o nome artístico (pseudônimo) de Antônio Gonçalves da Silva. Nasceu em 5 de março de 1909, na cidade de Assaré (estado do Ceará). Foi um dos mais importantes representantes da cultura popular nordestina. Dedicou sua vida a produção de cultura popular (voltada para o povo marginalizado e oprimido do sertão nordestino). Com uma linguagem simples, porém poética, destacou-se como compositor, improvisador e poeta. Produziu também literatura de cordel, porém nunca se considerou um cordelista. Ganhou o apelido de Patativa, uma alusão ao pássaro de lindo canto, quando tinha vinte anos de idade. Nesta época, começou a viajar por algumas cidades nordestinas para se apresentar como violeiro. No ano de 1956, escreveu seu primeiro livro de poesias “Inspiração Nordestina”. Com muita criatividade, retratou aspectos culturais importantes do homem simples do Nordeste. Patativa do Assaré faleceu no dia 8 de julho de 2002 em sua cidade natal.” (FONTE: https://www.suapesquisa.com/biografias/patativa_assare.htm)

Partindo dessas inquietações, o grupo que não pretendia dramatizar uma biografia do cearense, encontra outro viés de estudo, a pesquisa e o pensamento do educador pernambucano Paulo Freire: “Aprender a ler a vida para depois ler as palavras. Patativa era a própria encarnação dessa máxima de Paulo Freire. Um homem que frequentou a escola por seis meses, mas mesmo assim, aprendeu a ler ‘nos livros da natureza’, como ele mesmo dizia” (MERCADANTE, 2015, s/p).

O coletivo então decide estudar a obra de Paulo Freire e procurar colocar seu discurso no meio teatral, as principais obras estudadas foram *Pedagogia do oprimido* (Escrito em 1968, publicado no Brasil em 1974) e *Pedagogia da autonomia* (escrito e publicado em 1996), além de outras referências. Assim, surge o nome da companhia, que propõe uma homenagem ao Freire, num de seus relatos sobre alfabetização:

O primeiro passo no processo de alfabetização do método criado por Paulo Freire é o levantamento do universo vocabular dos grupos com que se trabalha; são palavras ligadas às experiências existenciais, profissionais e políticas dos participantes dos diferentes grupos. Foi assim que em Brasília, cidade ainda em construção nos anos 60, surgiu entre os estudantes de Paulo Freire a palavra TIJOLO. (MERCADANTE, 2009, s/p).

251 ■

Desse modo, alicerçados com a literatura e contexto de vida de Patativa do Assaré e com suporte teórico dos estudos de Paulo Freire, a companhia estreia em agosto de 2009 o espetáculo *Concerto de Ispinho de Fulô*, que tema seguinte sinopse:

A “Rádio Caldeirão, conexão São Paulo/Assaré”, inicia sua homenagem ao poeta Patativa do Assaré e à comunidade Sítio Caldeirão de Santa Cruz dos Desertos. No centro do palco, o poeta Patativa nasce dos escombros do Sítio Caldeirão. Uma companhia de teatro vinda de São Paulo faz uma viagem no tempo e chega ao Cariri com o objetivo de entrevistar Antonio Gonçalves da Silva, o Poeta. Na medida em que Patativa engendra seus versos, desfilam diante dos olhos do público as dores da seca, os animados bailes de sua gente, a receptividade do sertanejo, a graça de suas histórias, seus desejos e suas inquietações, suas esperanças e desilusões e também os massacres cotidianos aos quais nós, os do Brasil de baixo, estamos cotidianamente expostos. O que seria uma entrevista costumeira se transforma em um grande passeio, um verdadeiro encontro entre seres humanos e entre dois mundos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes: São Paulo-Assaré/Brasil. As transmissões terminam com a triste notícia do massacre de uma comunidade agrícola: O Caldeirão da Santa Cruz dos Desertos. (TEATRO UNIVERSITARIO DE SÃO PAULO, 2015, s/p).

Neste mesmo ano o grupo é indicado ao Prêmio Shell de Teatro de São

Paulo, na categoria especial pela pesquisa e criação do espetáculo; e na categoria de melhor trilha sonora, sendo ganhador desta última. Mas, a partir do ano de 2010 o espetáculo ganhou repercussão nacional quando circulou em alguns estados brasileiros com o Prêmio Myriam Muniz, patrocinado pela Funarte – Fundação Nacional de Artes. No de 2011, participou do Projeto Palco Giratório patrocinado pelo SESC - Serviço Social do Comércio, que ofereceu também uma circulação por algumas cidades brasileiras; nesse ano também gravam um CD com as músicas presentes na obra. Ainda em 2011, o espetáculo apresentou-se no *17th Assitej world congress and performing arts Festival for Young audiences* (17º Congresso Mundial Assitej e Festival de performances para público jovem), um encontro que acontece a cada dois anos em vários locais do mundo, com espetáculos de todos os continentes e que, naquele ano, aconteceu em Copenhagen, na Dinamarca. Apresentaram-se, ainda, em Malmo na Suécia.

O grupo já estabelecido irá estrear outros três trabalhos: *Cantata para um bastidor de utopias*² em 2013; *O avesso do Claustro*³ em 2016; e antes em 2014, o monólogo *Ledores do breu*.

LEDORES DO BREU

O coletivo teatral se vale de uma metodologia muito específica nos processos que geram seus espetáculos, que poderia ser resumida da seguinte forma:

Algumas características se firmaram como constitutivas de uma linguagem que vem desenvolvendo: exploração das possíveis relações entre música, poesia e encenação; construção de uma dramaturgia coletiva a partir das experiências pessoais éticas, estéticas, políticas dos integrantes do grupo; incorporação das experiências estéticas originadas das formas de luta e resistência

²Mariana Pineda foi uma heroína espanhola da causa liberal no século XIX. Foi denunciada por ter bordado uma bandeira para os liberais. Acusada de pertencer à rede dos conspiradores, foi executada em 1831. Mariana se transformou em um símbolo das lutas por direitos e liberdades na Espanha. Em 1925, Federico García Lorca concluiu a peça, encenada pela primeira vez em Barcelona, com cenários e figurinos de Salvador Dalí. Ao nos defrontarmos com o texto de Lorca, nós da Cia do Tijolo nos propusemos a mergulhar na complexidade simbólica das bandeiras, seus múltiplos significados possíveis, mas principalmente das bandeiras como símbolo da Utopia. No nosso espetáculo transformamos o texto Mariana Pineda de Federico García Lorca numa *Cantata*. E nos intervalos da *Cantata*, nos seus bastidores, os atores da montagem (que representam desaparecidos políticos brasileiros) conversam, fazem cenas e cantam músicas de resistência, ampliando a discussão referente aos temas do amor, da liberdade e da revolução apresentados na *cantata*. (FONTE: TEATRO UNIVERSITARIO DE SÃO PAULO. *Cantata para um bastidor de utopias*. 2015. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?p=3065> Acesso em: 09 mar. 2019, 10:05)

³Missa profana e poema, celebração da utopia e da canção. *O Avesso do Claustro* deseja trazer novamente para o meio da ágora o legado de Dom Helder Câmara, arcebispo de Recife e Olinda, personagem fundamental nas históricas lutas de resistência política durante o regime militar e na construção do ideário da igreja progressista engajada nos movimentos sociais.

O espetáculo se constrói a partir da trajetória de três personagens cheios de questionamentos e perplexidades diante de nosso momento histórico atual. Três figuras que perambulam pelo centro de três grandes cidades brasileiras: um pesquisador em visita ao Recife, uma moradora que caminha pelas ruas da cidade de São Paulo e uma cozinheira que vive aos pés do Cristo Redentor se encontram para ouvir de novo a voz do Bispo Vermelho, ouvir seus poemas e histórias, dialogar com ele, concordar com ele e por vezes questioná-lo. Diante desse encontro inusitado no espaço e no tempo, só possível no teatro, atores, personagens, palco e plateia buscam reaprender a imaginar novos mundos possíveis em tempos obscuros. (FONTE: BRUTA FLOR FILMES. *O avesso do claustro*. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/175852211> Acesso em: 09 mar. 2019, 10:08)

social, assim como de formas simbólicas inspiradoras dessas lutas; desconstrução das fronteiras palco/plateia, erudito/popular; trânsito fluído entre diversas formas de manifestações artísticas na construção do espetáculo (animação de objetos, narrativa, show musical, saraus, brincadeiras populares, entre outras); utilização da improvisação como forma de pesquisa processual e de resultado estético; música ao vivo. (CIA DO TIJOLO, 2015, s/p).

Em suma, é possível afirmar que a Cia do Tijolo trabalha assumidamente com uma estética politizada e todos os trabalhos assinados pela companhia possuem além desse teor político e social forte, uma procura por debater sobre assuntos referentes à história nacional, buscando questionar as opressões de antes e de hoje que a sociedade vivencia.

E seguindo tal lógica de trabalho, *Ledores do breu* estreia em 2014, tendo como primeira inspiração o texto *Confissão do caboclo* do poeta paraibano Zé da Luz⁴ e enquanto “base estética” o pensamento e a prática do educador pernambucano Paulo Freire.

Trata-se de uma peça criada em processo pelo ator Dinho Lima-Flor e o diretor Rodrigo Mercadante. A dramaturgia é fragmentada, não seguindo assim uma linearidade no enredo ou uma evolução da personagem, formada por diferentes “provocações” e reunindo textos de Paulo Freire, Lêdo Ivo, Zé da Luz, Patativa do Assaré, Luiz Fernando Veríssimo, Frei Betto, canções de Cartola, Jackson do Pandeiro e Chico César.

A principal das proposições, como dito, foi *Confissão do caboclo*, usado em todos os momentos do espetáculo, quando a personagem se vale do eu-lírico da obra para trilhar seu caminho que findará semelhante ao do protagonista da poesia. A poesia matuta foi escrita em formato de cordel provavelmente na primeira metade do século XX e conta a história de um homem casado que desconfia da fidelidade de sua companheira Rosa Maria, devido ao incessante cortejo de outro homem, Chico Faria; num determinado momento ele flagra sua esposa dando uma carta para o Chico, causando um ataque raivoso no protagonista que pega a carta, deixa o homem fugir e desconta sua raiva em Rosa Maria, ela ajoelha-se e insiste que ele leia a carta, mas tomado pelo ódio do suposto adultério, ele mata sua esposa e se entrega a polícia, explica o ocorrido e pede que pelo menos a carta da traição seja lida, pois o mesmo não é letrado; ao ouvir o conteúdo do escrito percebe a injustiça

⁴Severino de Andrade Silva foi “alfaiate de profissão”. Um dos maiores poetas populares do Brasil. Mais conhecido como Zé da Luz, marcou o imaginário nordestino com a genialidade de seus poemas foi comparado ao também “poeta matuto” Patativa do Assaré.

Suas poesias são declamadas nas feiras, nas porteiras, na beirada das estradas, nas ruas e manguezais, se encontra na boca do povo, de quem tomou emprestada a voz, para dividi-la em forma de rima e verso.

Seus poemas têm a cor, o cheiro e o sabor do Nordeste. Às vezes trágico, e em muitas vezes bem-humorado. Quase sempre telúrico como a luz do sol do agreste.

Zé da Luz é tido como um dos realizadores da poesia matuta, ele consagrou-se no folheto e na cantoria, também mostrou sua força diante da poesia tida como erudita. Por vezes, ele foi reverenciado como um poeta que trouxe na sua poesia, as vozes caladas do sertão, de Itabaiana e da Paraíba.

Com esta perspectiva de enaltecer a sua terra natal, expôs sentimentos de saudades, de homem forte, daquele que tem a coragem de mostrar publicamente, em versos; críticas sociais.

O paraibano Zé da Luz foi caracterizado como um autor que apresenta aspectos do romantismo, do lirismo, buscando, para além da crítica, uma estética para a sua construção literária.

(FONTE: <http://www.paraibacriativa.com.br/artista/ze-da-luz/>)

que cometera, na carta Rosa Maria falava que Chico Faria devia parar de assanhamento, pois ela era uma mulher casada e que amava e respeitava muito seu marido; ao descobrir tal revelação, ele se arrepende do crime que cometera, mas culpa o assassinato que cometera ao seu analfabetismo, proveniente de interesses políticos que atrasara a educação de parte da população da região na época.

O espetáculo pretende fazer uma reflexão sobre “as consequências do analfabetismo e, principalmente, do analfabetismo funcional”. Utilizando das referências citadas para “cruzar histórias e tecer as trajetórias dessas vítimas do crime de não saber ler”. Uma sinopse do espetáculo pode ser visualizada em trecho da crítica elaborada pela Michele Rolim para o portal AGORA:

O espetáculo não à toa é inspirado no pensamento e na prática de Paulo Freire. Dinho está sozinho no palco, mas parece vários. São muitas as interpretações e os estilos em cena. É como se, a cada personagem que Dinho presentifica para contar uma história, ele recorresse à pedagogia freireana. Ator e público aprendem juntos, um com o outro, e para isso é necessário que as relações sejam afetivas e que se considere a criação cultural como não individual, mas coletiva. E assim faz Dinho em cena.

Ledores do Breu se inicia do lado de fora da sala com textos de Frei Betto - reconhecido mundialmente por sua luta pela justiça social e pelos direitos humanos. Em seguida, o público é convidado a entrar na sala. A interação e o afeto estão em toda parte do espetáculo, seja nas canções que o público acompanha, como *Palavras*, de Gonzaguinha, seja nos sons dos passarinhos que o ator pede para a plateia fazer, ou ainda nos abraços carinhosos que Dinho distribui ao convidar as pessoas para dançar.

Todo de branco, ele aos poucos vai se misturando com o carvão - o material que no espetáculo que permite a escrita das palavras em um papel pardo - e suscita um questionamento: como as pessoas analfabetas se relacionam com o mundo ao redor? Que chances têm elas de romperem com o que Paulo Freire chamou de “cultura do silêncio” e transformarem-se em autores da própria história?

Um vídeo de manifestações é projetado em cena. Mulheres carregam faixas em que se lê “Mais escolas e menos cadeias”, ligando a questão da ausência de escolaridade com a criminalidade, tanto por falta de oportunidades quanto também por privar essas pessoas de outro mundo e condená-las a mergulhar na ignorância, como descrito no texto *Confissão de Caboclo*, do poeta Zé da Luz.

O analfabetismo é um dos fatores da desigualdade e exclusão, mas Dinho também percorre outros meandros desse analfabetismo como o sentimento de culpa e de vergonha diante dos letrados. Também são citadas as dificuldades desse processo de alfabetização, que incluem desemprego, longas jornadas de trabalho e o não estímulo dos pais. Ou seja, a perpetuação de um ciclo. Mas, no meio disso tudo, surgem personagens na encenação implacáveis como a menina

que é proibida pelo pai de estudar por ser mulher. Ela resolve aprender com sua amiga mesmo sem caderno e sem lápis, na areia e com graveto. (ROLIM, 2017, s/p)

PAULO FREIRE

Paulo Freire foi um teórico da educação que viveu entre os anos de 1921 e 1997; nascido em Pernambuco e portador do título de patrono da educação brasileira, promoveu e ainda promove por meio de suas obras algumas discussões acerca dos processos educacionais; um desses estudos, o qual deve ser atido nesta escrita, diz respeito à dicotomia entre dois métodos pedagógicos: a educação bancária, que seria o método vigente por séculos de educação, ligado a ideias conservadoras e tradicionais de pedagogia; e a educação libertária, que seria sua proposta interventiva de metodologia educativa que respeitaria o ideal de uma educação democrática. Aqui, se pretende revisitar alguns desses pensamentos e conceitos, procurando estabelecer alguns dos principais pressupostos presentes no estudo freireano, vislumbrando uma síntese do assunto.

Freire considera que o ato de aprender não se dá de modo isolado, acreditando que o aprendizado se dá através do ensino e vice-versa; e “foi *aprendendo* socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar. [...] Aprender precede ensinar ou, em outras palavras, ensinar se dilui na experiência [...] fundante de aprender” (FREIRE, 2013, p. 25-26). Logo, é preciso então assumir a necessidade da troca, da mediação nesse processo de ensino-aprendizagem.

O autor parte da ideia “de incompletude dos seres humanos [considerando que] [...] modificar-se é uma necessidade da natureza dos seres humanos, na busca de complementarem-se [...] numa espécie de atualização constante.” (ECCO & NOGARA, 2015, p. 3526). Ou seja, nós enquanto seres humanos inacabados estamos procurando aprender e “re-aprender”, fazemos isso constantemente por meio das trocas de conhecimentos que estabelecemos nas relações com as pessoas e com o mundo diariamente; como o educador coloca: “Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 2006 a, p. 95).

O educador entende que não há apenas um tipo de conhecimento, pois cada indivíduo tem seu próprio saber que é único e que deve ser considerado em meio à tantos outros saberes em qualquer tipo de mediação. É a falta dessa visão de troca de saberes contínuos que se transforma numa contundente crítica a educação tradicional, a qual Freire chama de educação bancária, onde “a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante [...] [assim] o ‘saber’ é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber” (FREIRE, 2006 a, p. 80-81).

A educação bancária seria o formato pedagógico imposto por séculos onde o professor sobre a cátedra mantém-se superior a todos os alunos, pois é o único que possui o conhecimento e será o único responsável por disseminá-lo; o aluno é apenas um ser vazio de sabedoria, é proibido de se manifestar em sala de aula e deve apenas reproduzir aquilo que lhe é ensinado. Não deve existir qualquer tipo de

diálogo entre as partes, um fala e o outro escuta; em outras palavras, trata-se de um processo de ensino opressor e alienante; ao formar-se o aluno tende a reproduzir essa mesma lógica dicotômica entre mestre e aprendiz. E segundo Freire, a lógica estende-se a outras relações sociais, sendo assim o aluno que é oprimido na escola tem a tendência de se tornar semelhante ao seu opressor; e oprimindo tende a criar outros opressores num ciclo interminável de opressões que sai desse ambiente que deveria ser pedagógico/educativo podendo chegar aos ambientes profissionais e domésticos.

Em contrapartida a esta concepção bancária, Paulo Freire propõe uma pedagogia para esses oprimidos, procurando libertá-los desse processo que vem se repetindo há anos, ou melhor, séculos: A educação libertária/democrática/autônoma. Nessa prática de educação libertária não deve existir qualquer tipo de verticalidade no processo de ensino-aprendizagem, pensa-se num horizonte onde todos estão no mesmo patamar e os saberes de cada um são considerados, a lógica do aprendizado passa a ser compartilhada entre todos, cada um aprendendo um saber diferente com o outro. Essa prática procura propiciar a conscientização desses seres envolvidos, segundo o autor, esse modo gera autonomia e emancipação dos seres que antes eram oprimidos e alienados; tudo isso graças a processos interativos, dialógicos e relacionais entre educador-educando e educando-educando.

O processo de aprendizagem libertadora pode ser dividido em três etapas: A primeira seria o ato de o educador conhecer o educando, em diferentes perspectivas como o contexto social, espacial e cultural onde está inserido, procurando vislumbrar os diferentes modos de inserção dessa bagagem de sabedorias do educando dentro de sua aula, assim o educador consegue “falar na mesma língua” que o educando; respeita-o enquanto ser pensante; e propicia trocas de conhecimento.

O segundo momento seria a exploração das questões relacionadas aos contextos desse educando, em outras palavras, seria problematizar esses contextos, fazer perguntas e entender os porquês que explicariam esses fatos. A ideia nessa etapa é que o educando deixe de seguir o senso comum social e passe a ter uma visão crítica acerca da sociedade, ou seja, ele não mais aceitaria as opressões em silêncio e passaria a questionar essa relação para depois procurar as mudanças necessárias. Uma fuga da “cultura do silêncio” em busca de transformar a realidade como “sujeito de sua própria história”, como dizia Paulo Freire.

A terceira etapa estaria relacionada a essa transformação, no caso, à execução de mudanças, o educando sairia do plano abstrato das ideias para o ato concreto após fazer as devidas problematizações. Ou seja, após conhecer os problemas e realizar os devidos questionamentos, o educando seria capaz de sugerir ações para solucionar os devidos impasses. Em outras palavras, o educando tornar-se um ser consciente de seu lugar na sociedade e quebra com o ciclo vicioso de reprodução do conhecimento. Concluindo assim o objetivo de Paulo Freire, no caso, a conscientização do educando por meio de um processo pedagógico-educativo.

É preciso frisar que a educação para Freire é um ato político, principalmente quando ele fala das camadas oprimidas da sociedade, que muitas vezes servem apenas como massa de manobra e mão-de-obra para os opressores, pois eles

estariam apenas reproduzindo aquilo que lhes foi imposto por séculos. Tendo então essa função de desenvolver a criticidade dos educandos, a educação não consegue ser neutra, pois a educação enquanto ação política não apenas ensina conteúdos, mas alarga a visão crítica do educando e do educador para a realidade que lhe está sendo imposta.

CIA DO TIJOLO, LEDORES DO BREU E PAULO FREIRE

A pedagogia do oprimido, como pedagogia humanista e libertadora, terá dois momentos distintos. O primeiro em que os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se, na práxis, com a sua transformação; o segundo, em que, transformada a realidade opressora, esta pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente libertação.” (FREIRE, 2006 a, p. 57)

Sendo a teoria freireana formada por diferentes livros e argumentos, que permeia por variados assuntos como a educação em si, as formas de educação popular e até de administração de espaços educacionais, entre outros, propomos aqui um recorte de quatro conceitos/entendimentos discutidos por Freire para observar como eles são tratados na peça *Ledores do breu*, da Cia do Tijolo. Os tópicos são: Dialogicidade, pensamento crítico, educação como prática de liberdade e alfabetização pela metodologia desenvolvida por Paulo Freire.

O processo de alfabetização desenvolvido e aplicado por Paulo Freire é uma das principais frentes de sua pedagogia e foi aplicado pela primeira vez na década de 1960, consistindo a priori, numa crítica as cartilhas de alfabetização tradicional que propunham ensinar o letramento a partir de palavras soltas e a formação de frases vazias, como: “Eva viu a uva”. Em contrapartida, Freire propõe partir do universo daquelas pessoas, procurando aproximar o ato de alfabetizar com a realidade vivida por aquelas pessoas, pois “ninguém nasce feito. Vamos nos fazendo aos poucos na prática social de que tornamos parte” (FREIRE, 2001, p. 43).

“Não basta saber ler que Eva viu a uva. É preciso compreender qual a posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir a uva e quem lucra com esse trabalho” (FREIRE, 2006 b, p. 56).O ser deve refletir acerca de sua situação no seu tempo histórico e suas relações com o mundo. Para então, perceber-se na sua condição histórica e como construtor do seu caminhar, tornando-o consciente de sua presença atuante e transformadora no mundo. Pois “o mundo não é, o mundo está sendo”.

O espetáculo parte justamente da premissa que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”; a palavra *palavra* é escolhida como geradora da dramaturgia e dela é construído o enredo a ser desenvolvido no espetáculo, inclusive o próprio ato de escrever se transforma em material cênico, o processo da evolução da escrita que surge de desenhos rupestres até se transformar em letras e caracteres que juntas formam palavras, que formaram frases e textos completos, que carregaram consigo mensagens, ideias e estudos. Todo esse processo de descoberta acontece em tempo real, com a personagem analfabeta discorrendo

sobre tais assuntos e assim aprendendo, remetendo a máxima de freireana: “Ninguém educa ninguém, tão pouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 2006 a, p. 95).

O educador pernambucano também irá falar da importância de instauração de uma relação horizontal entre professor e aluno, enquanto o ator da peça, ou melhor, a personagem, procura fazer a mesma coisa com o público presente. No início, a plateia é recebida na entrada do teatro, no qual ocorre à introdução da peça e o estabelecimento da relação igualitária entre as partes que se manterá na própria distribuição dos assentos, pois o público fica sobre o palco, no mesmo plano do ator. A atuação também procura dialogar diretamente com seus observadores, seja por meio de uma dança ou da intromissão destes no espaço cênico, como em uma determinada cena em que se promove a escrita com carvão em uma superfície de papel madeira (utilizado também como cenografia).

Outra relação dialógica é da dramaturgia que coloca diferentes autores juntos para discorrer sobre uma mesma temática, desde poetas matutos (não acadêmicos) como Zé da Luz e Patativa do Assaré até Luiz Fernando Verissimo, respeitado cronista brasileiro, criando uma grande mistura de saberes diferentes, tal como propõe Freire. A dramaturgia é posta assim como um processo de construção perene e imprevisível, propondo assim outro modo de dramaturgia, pois “Ensinar não é transmitir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou sua construção” (FREIRE, 2013, p. 25).

Se “educar é um ato político”, o teatro da cia do Tijolo também é. E *Ledores do breu* é uma obra que demonstra muito bem o posicionamento do grupo. Na dramaturgia do espetáculo, se faz uma denúncia indireta ao sistema capitalista que preocupado com o capital, procura meios de sempre se manter do poder e aumentar cada vez mais o seu lucro, produzindo meios para tornar pessoas menos instruídas e alienáveis; essa lógica do capitalismo finda por ser um dos fatores do enferrujamento e desaparecimento do sistema educacional público, procurando transformar a educação em um ato elitista, propagando a segregação entre pobres e ricos para manter-se num *status quo* social vigente.

Como exemplo, a peça retratará, em determinado momento, uma família do interior em que as filhas não podem estudar, sequer podem aprender a ler e escrever. Nesse momento a peça propõe uma crítica ao sistema patriarcal machista, que por muito tempo impediu as mulheres de serem alfabetizadas, o que as tornaria mais fácil de manipular, apresentando a educação feminina como um ato ilícito e perigoso, como se subtende na fala da personagem.

Ao fazer tais denúncias, a montagem discute seus impactos e seus resquícios na contemporaneidade, tocando assim o conceito de educação bancária, promovendo uma desconstrução da “educação bancária”, quando mostra e questiona fatos históricos em detrimento da passividade e subordinação da informação. Demonstrando que quem conta a história do mundo é o vitorioso, ou seja, é a apenas uma versão das coisas, omitindo assim os demais pontos de vistas sobre os mesmos objetos e fatos.

Ao tocar em tais fatos históricos, questiona-los e os problematizar, a Cia do Tijolo não apenas oferece um contraponto, mas também empodera o saber popular, o conhecimento não-acadêmico, e até o saber nordestino excluído por anos da

academia brasileira, afinal quando o grupo decide usar a poesia matuta de Zé da Luz e Patativa do Assaré e as músicas de Chico César e Jackson do Pandeiro, está assumindo uma posição de enfrentamento inclusive com o próprio teatro que por séculos passou a glorificar dramaturgos “especialistas” em dramas, excluindo essas outras palavras da cena. Tais textos passam assim a fomentar o discurso político presente dessa dramaturgia.

Ao remar contra toda essa passividade bancária, a Cia do tijolo está promovendo o ato de liberdade desse espectador; tal como queria Freire com suas propostas: Refletir acerca do homem situado no seu tempo histórico e suas relações com o mundo, para possibilitar ao sujeito construir a sua trilha, pois ele enquanto ser atuante pode e deve transformar o mundo. Por que “mudar é difícil, mas é possível”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Railson Gomes. **Sarapatel Atijolado**: Apreciação do Concerto de Ispinho e Fulô sob a perspectiva do Teatro Rapsódico de Jean-Pierre Sarrazac. 2017. Monografia (Bacharelado em Teatro) – Departamento de Artes cênicas. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

BETTO, Frei. Magia e milagre da palavra. IN: BRASIL, Ministério da Educação, Programa de formação de professores alfabetizadores. **Coletânea de textos** – Módulo 3, 2001. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/Prof/col_3.pdf Acesso em: 10 mar. 2019

BRUTA FLOR FILMES. Ledores do breu. 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/128615899> Acesso em: 10 mar. 2019

CIA DO TIJOLO. Cia do Tijolo. Disponível em: <http://concertodeispinhoefulo.blogspot.com.br>; Acesso em: 09 mar. 2019

ECCO, Idanir & NOGARA, Arnaldo. **A educação em Paulo Freire como processo de humanização**. 2015. Disponível em: http://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/18184_7792.pdf; Acesso em: 08 mar. 2019, 14:30

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2013

_____. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2006 a.

_____. **A educação na cidade**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2006 b.

_____. **Política e Educação**. São Paulo: Cortez Editora, 5ª edição, 2001.

MERCADANTE, Rodrigo. **Patativa, Paulo Freire e a Cia Do Tijolo**. 2009. Disponível em: <http://concertodeispinhoefulo.blogspot.com.br/search/label/Sobre%20n%C3%B3s>; Acesso em: 09 mar. 2019, 11:15

_____. **Rodrigo Mercadante e o teatro libertador da Cia do Tijolo**. Entrevista por Angelo Mendes Corrêa e Itamar Santos, 2015. Disponível em: <http://www.meiotom.art.br/entrevistarodrigo.html>; Acesso em 13 abr. 2020.

ROLIM, Michele. **LEDORES DO BREU**. 2017. Disponível em: <<http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/148/ledores-do-breu>> Acesso em 13 abr 2020

TEATRO UNIVERSITARIO DE SÃO PAULO. **Concerto de Ispinho e Fulô**. 2015. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?p=3075>Acesso em: 15 nov. 2016.

Recebido em 15/04/2019 - Aprovado em 13/04/2020

Como Citar

Almeida, R. G. (2020). O crime de não saber ler: Ledores do Breu e a pedagogia freireana. *OuvirOUver*, 16(1),248-260. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-48263>

■ 260



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

7 Canções para canto e orquestra de Dinorá de Carvalho: obra em criação contínua

FLÁVIO CARDOSO DE CARVALHO

TADEU MORAES TAFFARELLO

■ 262

Pós-doutor em Música pela UFMG, Pesquisador do CIDDIC/UNICAMP. Professor Associado da Universidade Federal de Uberlândia na qual atua como professor nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música. Como cantor lírico tem se apresentado em recitais, concertos e óperas no Brasil e no exterior. Participou da criação das Normas para a pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito em 2007, atuando ativamente na divulgação das mesmas. Como pesquisador se dedica às áreas de Musicologia Histórica Brasileira, pedagogia do Canto Lírico e Edição Crítica de canções de câmara brasileiras, com quatro livros publicados: Canções de Dinorá de Carvalho: Uma análise interpretativa, de 2002; A ópera Abul de Alberto Nepomuceno: patrimônio musical na Primeira República do Brasil, de 2016; Canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano, de 2017 e Salmo XXII para barítono e conjunto de câmara, de 2019.

Afiliação: Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia-MG, Brasil

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8471523315605611>

OrcidID: <https://orcid.org/0000-0002-6320-2422>

É compositor e pesquisador musical. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Niew Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel, Orquestra Sinfônica da Unicamp e Lucia Cervini, dentre outros. Trabalha atualmente na composição de óperas. Como pesquisador, atua junto à Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), órgão vinculado ao Ciddic/Unicamp. É bacharel (2001), mestre (2004) e doutor (2010) em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atuou como docente pela UEL (2005-2006 e 2012-2015), Unesp (2010), Santa Marcelina (2010) e UFU (2003-2005).

Afiliação: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4646286021269938>

Orcid: 0000-0002-9952-1660

■ RESUMO

Este texto apresenta a investigação sobre a obra *7 Canções* de Dinorá de Carvalho, obra inédita da compositora encontrada na Coleção Dinorá de Carvalho do **CDMC/UNICAMP**. O ciclo em questão não está presente no Catálogo de Obras da compositora (FERREIRA, 1977), o que nos leva a inferir que foi criado entre 1977 (ano da edição do catálogo) e 1980, ano do falecimento da compositora. Expomos a descrição do material manuscrito encontrado, a investigação sobre a autoria das cópias manuscritas, um breve histórico da obra, retificação de datas, assim como uma análise do conteúdo musical dos testemunhos modelos. Este trabalho tem como escopo os trabalhos de Maria Caraci Vela (1995), James Grier (1996), César Nardelli Cambraia (2005) e Carlos Alberto Figueiredo (2014). Como considerações finais, percebe-se esta obra como o resultado de um processo contínuo de criação e aponta a possibilidade de uma futura edição crítica e publicação desta e outras obras da compositora.

■ PALAVRAS-CHAVE

Dinorá de Carvalho, canção brasileira, musicologia.

263 ■

■ ABSTRACT

This paper presents the results of research done on an unknown work composed by Dinorá de Carvalho: *7 Canções*. This cycle was found in the Dinorá de Carvalho Collection in the CDMC/UNICAMP (*Coordenação de Documentação de Música Contemporânea* – Contemporary Musical Documentation Organization, at the State University of Campinas). This cycle is not cited in the composer's Catalogue of Works (FERREIRA, 1977), which leads us to believe that it was composed between 1977 (year the catalogue was edited) and 1980, year of the composer's death. We describe the manuscript material, the investigation of the authorship of the manuscript copies, a brief history of the work, the corrections of dates, as well as an analysis of the musical content of the material. This paper is based on the works of Maria Caraci Vela (1995), James Grier (1996), César Nardelli Cambraia (2005) and Carlos Alberto Figueiredo (2014). We conclude that this cycle is the result of the composer's continuous creating process, and we plan, in the near future, elaborate a critical edition and publication of this and other of the composer's work.

■ KEYWORDS

Dinorá de Carvalho, brazilianartsong, musicology.

Introdução

Dinorá de Carvalho (1885-1980) foi uma compositora brasileira, autora de uma obra musical para as mais variadas formações, quer seja instrumentos solistas, música de câmara, orquestra, canto e coro. A autora, entretanto, ainda não teve sua obra devidamente divulgada e pesquisada, sendo este o objetivo das investigações a que nos dedicamos.

A pesquisa sobre as obras para canto presentes na Coleção Dinorá de Carvalho do CDMC/UNICAMP, tem revelado surpresas como a descoberta deste ciclo de canções para canto e orquestra, manuscrito, intitulado *7 Canções*.

As canções presentes neste ciclo são¹:

1. *Pobre cego*
2. *Coqueiro coqueiro-irá*
3. *Acalanto*
4. *Último retrato*
5. *Ê bangobango-ê*
6. *Sum sum*
7. *É a ti flor do céu*

A obra é fruto de uma construção que perpassa diversos anos de criação da compositora, de 1933 até provavelmente o fim de sua vida (Figura 1). Inicialmente, as canções foram criadas na versão para canto e piano. Para todas elas, a compositora criou também uma versão – que seu Catálogo de Obras (FERREIRA, 1977) chamou de *transcrição* – para voz e orquestra. O agrupamento em um ciclo de canções aconteceu em 2 momentos distintos: inicialmente, na forma do ciclo *6 Canções* que, segundo o catálogo de obras já citado, foi criado em 1963 e, posteriormente, no ciclo *7 Canções*. A informação sobre a data da criação deste último ciclo não está disponível no catálogo de obras da compositora (FERREIRA, 1977), o que nos leva a inferir que foi pensado entre 1977 (ano da edição do catálogo) e 1980, ano do falecimento da compositora.

¹ A ordem das canções foi inferida a partir das partes cavadas disponíveis.

| Canção | Data da versão para voz e piano | Orquestrações | Ano da estreia da orquestração |
|------------------------------|---------------------------------|--|--------------------------------|
| <i>Acalanto</i> | 1933 | Coro misto a 4 vozes | 1933 |
| | | Voz solista e orquestra de cordas | 1935 |
| <i>Ê bangobango-ê</i> | 1948 | Voz solista e orquestra | ? |
| <i>Pobre cego</i> | 1948 | Voz solista e orquestra | ? |
| | | Violão solo | 1963 |
| <i>Coqueiro coqueiro-irá</i> | 1948 | Voz solista e orquestra | ? |
| <i>Último retrato</i> | 1950 | Voz solista e orquestra | ? |
| <i>Sum sum</i> | 1960 | Voz solista e orquestra | ? |
| <i>É a ti flor do céu</i> | 1960 | Voz solista e orquestra | ? |
| Ciclo | Ano de criação | Canções inclusas | |
| 6 Canções | ? | <i>Sum-sum</i> <i>É a ti flor do céu</i> <i>Coqueiro-coqueiro-irá</i> <i>Pobre cego</i> <i>Ê bangobango-ê</i> <i>Último retrato</i> | |
| 7 Canções | (Entre 1977 e 1980) | Todas as canções do ciclo 6 Canções mais <i>Acalanto</i> | |

Figura 1. Canções e ciclos por ordem de criação associados às 7 Canções de Dinorá de Carvalho. (?) aponta as datas em discussão.

Datação em questão

Em relação à datação do ciclo 6 Canções há uma retificação importante a ser feita à informação presente no catálogo de obras da compositora: o periódico Correio Paulistano de 25/05/1960, na sua página 8, 1º caderno, coluna Música, assinada por Américo de Torres Bandeira (BANDEIRA, 1960, pag. 8), apresenta uma pequena chamada para o “Festival Dinorá de Carvalho” que seria realizado no dia seguinte (26/05/1960). No programa, exclusivamente com obras da compositora, lemos:

A secretaria de Educação e Cultura da Municipalidade, por sua Divisão de Expansão e Cultural, fará realizar amanhã às 21 horas, no Teatro Municipal, um concerto sinfônico, “Festival Dinorá de Carvalho”, pela Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência do Maestro Souza Lima.

Atuarão como solistas: Maria Lúcia Godoy (canto) e Regina Maria Peña (piano).

O programa constará das seguintes peças de autoria da festejada compositora patricária:

Arraial em Festa (Suíte sinfônica) – *Pobre cego* – *Acalanto* – *Último retrato* (1ª audição) – *Ê-bango-bango-ê* – *Sum-sum* (1ª audição) – *É a ti flor do céu* (1ª audição) – *Peças para canto e orquestra* (...).(BANDEIRA, 1960, p. 8)

Todas as informações contidas no Catálogo de Obras da compositora para descrever a estreia das 6 *Canções* estão presentes nesta chamada para o “Festival Dinorá de Carvalho” com exceção do ano. Vejamos na figura abaixo a indicação do catálogo:

| ORQUESTRA E VOZ SOLISTA | | | | | |
|-------------------------|--|---------------------|-------|----|---|
| 1963 | 6 Canções 1. Sum-sum 2. A ti flor do céu 3. Coqueiro-coqueiro-irá 4. Pobre cego 5. Ê bango-bango-ê 6. Último retrato | orquestra e soprano | 12'00 | ms | Estréia: 1963, São Paulo, Teatro Municipal, Orquestra Sinfônica Municipal, Maria Lúcia Godoy, soprano; Reg. Souza Lima. Transcrição; original para voz e piano. |

Figura 2. Catálogo de Obras, pag. 30 (FERREIRA, 1977).

Sem podermos esclarecer a data de criação das obras, podemos estabelecer que a primeira audição de *Último retrato*, *Sum sum* e *É a ti flor do céu* se deu neste concerto de 1960. O trecho transcrito também nos remete a uma data mais antiga para as canções *Acalanto* (que o catálogo indica em 1935), *Pobre cego* e *Ê-bango-bango-ê*.

Chama-nos a atenção o fato de que o conjunto das obras não é apresentado como um ciclo, mas como peças individuais. Há também a ausência da canção *Coqueiro coqueiro-irá* que faz parte do ciclo *6 Canções*, o que parece ser um erro de informação do periódico, já que o mesmo Correio Paulistano de 31 de maio daquele mesmo ano, em sua página 4, 2º caderno, coluna Música, assinada pelo mesmo colunista (BANDEIRA, 1960: p. 4), registra que no concerto do dia 26 daquele mês Maria Lúcia Godoy cantou sete canções para canto e orquestra de Dinorá de Carvalho, como podemos ver abaixo:

Realizou-se no dia 26 de maio no Municipal o concerto dedicado a composições da sra. Dinorá de Carvalho,

O programa se iniciou com “Arraial em festa” (sic), suíte sinfônica de cunho descritivo, que bem retrata uma festa no sertão. Música de inspiração brasileira em todos os aspectos.

Em seguida a srta. Maria Lúcia Godoy cantou com acompanhamento de orquestra sete canções da sra. Dinorá de Carvalho e sua maneira

delicada, meiga de cantar e sua voz suave, de timbre tão nosso, bem salientaram a beleza das inspiradas melodias. Tivemos a impressão que a sra. Dinorá de Carvalho sente-se mais à vontade quando escreve para canto, pois nesses momentos tudo é mais espontâneo e vivo, tornando-se a própria orquestração mais rica e flexível. (...) (BANDEIRA, 1960, p. 4)

Esta nova informação nos leva a considerar esta nova data – 26 de maio de 1960 – como a data oficial da estréia da obra *6 Canções*.

A pesquisa nos periódicos paulistas também revelou o que consideramos ser a primeira audição da canção *Acalanto* na sua transcrição para canto e orquestra de câmara, em um artigo do Correio Paulistano de 08 de outubro de 1935, página 7, coluna Notas de Arte:

O 22º concerto da Sociedade Leon Kaniefsky.
Realizar-se-á amanhã, no teatro Municipal a 22ª audição da Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky e que terá o concurso da cantora Rosina Prudente de Moraes.
Nessa audição da Sociedade Leon Kaniefsky será executado um primoroso programa musical do qual constam três peças de Felice de Giardini: - Andante cantábile – Andante con eleganza – Allegro – Constam ainda, do programa, as seguintes peças: - Pietá Signore, de Alessandro Stradella – Addagio de Carlos Gomes – Acalanto de Dinorá de Carvalho – Pensée d'automne, de Jules Massenet – Serenata hespanhola, de Vito Carnevali. (...) (Correio Paulistano, 1935, p. 7)

267 ■

Nesta chamada para o concerto de Dinorá de Carvalho, notamos que todos os indicativos de estréia da obra em questão, estão presentes no catálogo de obras da compositora. Embora não haja a indicação de que esta tenha sido a 1ª audição da obra, nossa pesquisa nos periódicos paulistanos não logrou encontrar nenhuma outra informação que aponte o contrário.

| ORQUESTRA DE CORDAS E VOZ SOLISTA | | | | | |
|-----------------------------------|----------|-------------------------------|------|----|--|
| 1935 | Acalanto | orquestra de cordas e soprano | 4'00 | ms | <p>Texto: Cleomenes de Campos. Estréia: 1935, Teatro Municipal, Rosina Prudente Moraes, solista. Reg. Leon Kaniefsky. Transcrição — original para voz e piano.</p> |

Figura 3. Catálogo de Obras. (FERREIRA, 1977, p.27)

Manuscritos presentes na Coleção Dinorá de Carvalho do CDMC/Unicamp

Para a nossa pesquisa, dois conjuntos documentais manuscritos da autora foram utilizados como testemunhos modelo: manuscritos DC032 e DC027².

²Nossa pesquisa não logrou encontrar outros manuscritos das obras em questão neste texto, tendo sido contatados os acervos do Teatro Municipal de São Paulo, Biblioteca Nacional, IPB e acervos pessoais de intérpretes da compositora.

O manuscrito cadastrado na Coleção Dinorá de Carvalho sob o número DC032, contendo 56 páginas, mantém o seguinte conteúdo:

•DC032A – grade orquestral completa de *Ê Bango-Bango-ê*. É formada pela seguinte instrumentação: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em Sib, 2 fagotes; 2 trompas em Fá, 2 trompetes em Sib, 2 trombones; percussão (tamborzinho surdo, chocalho e caixa); canto; cordas.

•DC032B - partes cavadas instrumentais. Há dois tipos distintos de materiais. Um primeiro grupo é formado por cadernos unidos por fitas colantes, em cujas capas estão claramente identificados o título *7 Canções*. Compreendem as partes cavadas de 1º e 2º clarinetes, 1º e 2º fagote, 1ª e 2ª trompas, violoncelos e contrabaixos. Cada caderno parece conter a totalidade do conteúdo musical para o instrumento respectivo. Os cadernos destinados aos clarinetes (Figura4) e aos contrabaixos contêm a informação de silêncio (tacet) escrita à lápis provavelmente pelos instrumentistas intérpretes da obra. Se a premissa da integridade do conteúdo musical das partes cavadas for verdadeira, é possível inferir, para aqueles instrumentos, e ter certeza, no caso dos clarinetes e contrabaixo, para quais movimentos há conteúdo musical a ser tocado e para quais o silêncio deve ser respeitado. Um segundo grupo neste mesmo número de catálogo é constituído por folhas avulsas de partes cavadas dos instrumentos corne inglês, 1º e 2º trompetes, 1º e 2º trombones, caixa clara, triângulo, tamborzinho surdo, chocalho e celesta. Para estes, por se tratarem de partes avulsas, não é possível inferir se todo o conteúdo musical é apresentado. Apenas a parte da caixa clara contém a informação de silêncio para a canção *Acalanto*.

•DC032C – parte cavada instrumental do 1º violino para *Último retrato*.

•DC032D – parte cavada instrumental do 1º violino para *Ê bangobango-ê*.

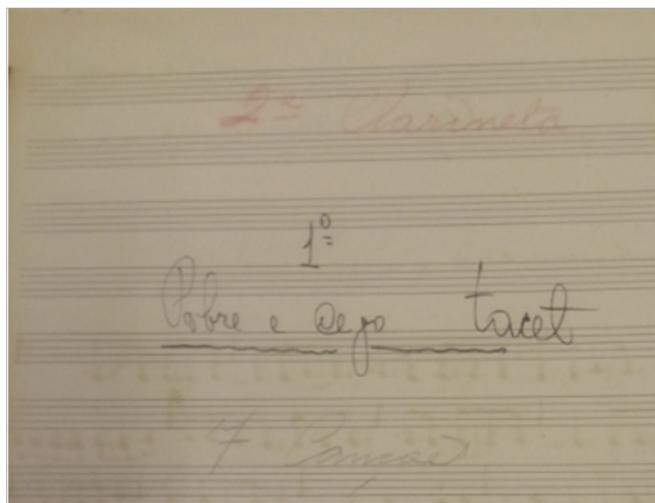


Figura 4. Manuscrito DC032, parte cavada do Clarinete 2. Percebe-se tanto a informação de tacet e numeração para a canção *Pobre cego* quanto o título do ciclo claramente identificado, com a letra da compositora (autógrafo).

Já o manuscrito catalogado como DC027, possui o conteúdo musical da

versão para orquestra de cordas e voz da canção *Acalanto*, com as partes cavadas do 1º, 2º violinos e contrabaixo.

Na tabela a seguir (Figura 5), foram assinalados todos os instrumentos que puderam ser encontrados nos manuscritos DC032 e DC027 como grade ou partes cavadas, incluindo as indicações de silêncio (*tacet*) quando disponíveis ou inferidas.

| Instrumento | DC032 | | | | | | | DC027 |
|-------------|--------------------|-------------------------------|-----------------|-----------------------|------------------------|----------------|---------------------------|-----------------|
| | <i>Pobre cego</i> | <i>Coqueiro coqueiro -irá</i> | <i>Acalanto</i> | <i>Último retrato</i> | <i>Ê bango bango-ê</i> | <i>Sum sum</i> | <i>Ê a ti flor do céu</i> | <i>Acalanto</i> |
| Grade | | | | | X | | | |
| fl I | | | | | | | | |
| fl II | | | | | | | | |
| ob I | | | | | | | | |
| ob II | | | | | | | | |
| EH | | | | X | | | | |
| cl I | tacet ¹ | X | tacet | X | X | X | X | |
| cl II | tacet | X | tacet | tacet | X | tacet | tacet | |
| fg I | (tacet) | X | (tacet) | X | X | (tacet) | (tacet) | |
| fg II | (tacet) | X | (tacet) | X | X | (tacet) | (tacet) | |
| tra I | (tacet) | X | (tacet) | X | X | (tacet) | (tacet) | |
| tra II | (tacet) | X | (tacet) | X | X | (tacet) | (tacet) | |
| tr I | | | | X | X | | | |
| tr II | | | | X | X | | | |
| trb I | | | | | X | | | |
| trb II | | | | | X | | | |
| Tamb | | | | | X | | | |
| Chocal | | X | | | X | | | |
| Caixa | | X | tacet | | X | | | |
| Triân | | | | | | X | | |
| Celest | | | | | | X | | |
| Canto | | | | | | | | |
| vl I | | | | X | X | | | X |
| vl II | | | | | | | | X |
| Vla | | | | | | | | |
| Vlc | X | X | X | X | X | X | X | |
| Cb | tacet | X | X | X | X | tacet | X | X |

269 ■

Figura 5. Partes cavadas encontradas no conjunto documental catálogo DC032 e DC027 em relação ao conteúdo musical de 7 Canções, de Dinorá de Carvalho.

As partes cavadas da grande maioria das canções se apresentam incompletas, estando ausentes principalmente as partes das flautas, oboés, canto, violinos e violas. O material encontrado é insuficiente para obter a textura musical que deveria preencher a sonoridade das obras. A exceção é a canção *Ê bango bango-ê* que apresenta a grade orquestral completa com canto e as partes cavadas de alguns instrumentos em bom estado de conservação.

O conjunto documental contido no catálogo DC032 está escrito à caneta preta em papel pautado para música com algumas marcações em lápis de cor vermelha, possuindo claramente um caráter misto de cópias autógrafas da

³(*tacet*) representa que o silêncio para os respectivos instrumentos e canções foi inferido; *tacet* sem parênteses representa que o silêncio para os respectivos instrumentos e canções foi confirmado nos manuscritos, porém em notação exógena.

compositora e exógenas. Em algumas páginas podemos perceber mais de uma caligrafia e até mesmo o conteúdo musical escrito por um copista e a assinatura autógrafa da compositora. Estas autorias foram confirmadas pela Dr.^a Maria Lúcia Pascoal – ex-aluna de Dinorá de Carvalho – e pela pesquisa comparativa com outros manuscritos notadamente autógrafos (Figura 6).

Abaixo apresentamos a relação das obras com as observações sobre os manuscritos:

| OBRA | OBSERVAÇÕES |
|------------------------------|--|
| <i>Pobre cego</i> | Cabeçalho: autógrafo; Conteúdo musical: cópia; Há uma capa da segunda clarineta (Tacet): exógena. |
| <i>Coqueiro coqueiro-irá</i> | Caixa clara: cópia (cabeçalho autógrafo); Contrabaixo: cópia de Nair Medeiros. Demais partes são autógrafas. |
| <i>Acalanto</i> | Todas as partes autógrafas. |
| <i>Último retrato</i> | Clarineta: cópia de Maria Antônia (cabeçalho autógrafo). Demais partes autógrafas. |
| <i>É bango bango-ê</i> | Todas as partes cavadas autógrafas. Grade orquestral completa com 12 pag.; autógrafa. |
| <i>Sum sum</i> | Celesta: cópia (cabeçalho autógrafo). Demais partes autógrafas. |
| <i>É a ti flor do céu</i> | Todas as partes autógrafas. |

Figura 6. Observações sobre a autoria dos manuscritos presentes no catálogo DC032 da coleção Dinorá de Carvalho do CDMC/Unicamp.

Mesmo nas cópias encontradas, em sua maioria, há um visto autógrafo indicativo da autoridade intelectual da compositora. Todas as ocorrências de *tacet* no manuscrito DC032 são exógenas.

As partes cavadas remanescentes da canção *Sum sum*, parecem indicar uma ampliação da orquestração em relação à grade completa presente em *É bango bango-ê*, com o uso da celesta e do triângulo. Poderíamos suspeitar que a instrumentação utilizada para todo o ciclo fosse aproximada, já que seriam executadas juntas. Porém, dada a característica pouco previsível das composições de Dinorá de Carvalho, isto não é possível afirmar. Soma-se a isto o fato de que, em sua versão original para canto e piano, as canções *Pobre cego* e *Sum sum* apresentam texturas muito delicadas, o que poderia indicar uma orquestração mais intimista. Sabe-se, por exemplo, que a canção *Acalanto* foi orquestrada inicialmente em 1935, para voz solista e orquestra de cordas apenas. O mais provável é, portanto, que dentro das possibilidades instrumentais anteriormente listadas, a compositora utilizasse, em algumas canções, apenas parcialmente o total disponível, de acordo com as características almejadas para cada canção.

Um pouco de genética: comparando os ciclos

Ao analisarmos a proximidade entre os ciclos *6 Canções* e *7 Canções*, parece-nos que a compositora reorganizou o conteúdo do primeiro com a inserção da canção *Acalanto*, escrita para voz solista e orquestra de câmara em 1935, e a

reordenação das demais canções dentro da nova obra que chamou de *7 Canções*. Vejamos a seguir (Figura 7) a comparação entre a organização das canções nos dois ciclos:

| 6 Canções - 1960 | 7 Canções - 197? |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 1. <i>Sum sum</i> | 1. <i>Pobre cego</i> |
| 2. <i>É a ti flor do céu</i> | 2. <i>Coqueiro coqueiro-irá</i> |
| 3. <i>Coqueiro coqueiro-irá</i> | 3. <i>Acalanto</i> |
| 4. <i>Pobre cego</i> | 4. <i>Último retrato</i> |
| 5. <i>Ê bango bango-ê</i> | 5. <i>Ê bango bango-ê</i> |
| 6. <i>Último retrato</i> | 6. <i>Sum sum</i> |
| | 7. <i>É a ti flor do céu.</i> |

Figura 7. Comparação entre os conteúdos musicais dos ciclos 6 e 7 *Canções* de Dinorá de Carvalho.

Colabora para este entendimento a comparação entre as partes cavadas da canção *Acalanto* presentes nos documentos manuscritos no acervo do CDMC. Nesta comparação, percebe-se que as partes cavadas desta canção remanescentes no manuscrito DC032 do ciclo das *7 Canções* apresentam as mesmas lições de conteúdo musical, porém transposto um tom abaixo que o manuscrito da mesma canção para canto e orquestra de câmara presentes em DC027 (Figura 8). Isto posto, presume-se que, na criação das *7 Canções*, a compositora utilizou a orquestração original escrita em 1935.

271 ■



Figura 8. Parte cavada do Contrabaixo da canção *Acalanto* para canto e orquestra de câmara presentes em DC 032 e DC 027 da coleção Dinorá de Carvalho do CDMC/Unicamp. Percebe-se que o conteúdo musical do manuscrito presente em DC032 está transposto um intervalo de 2ª Maior abaixo em relação ao manuscrito DC027.

Dadas as constatações anteriores, levanta-se a suspeita que o ciclo das 7

Canções presente no manuscrito DC032 é uma variação de autor da obra *6 Canções*.

O compositor é o responsável pela criação de sua obra musical, mas também é um importante agente modificador do texto estabelecido inicialmente. Segundo Maria Caraci Vela (VELA, 1994: 12-13) as alterações podem ocorrer por diversos fatores como a necessidade de correção de lições internas da obra substituindo-as por outras (variações substitutivas), introduções de lições que não haviam antes (variações instaurativas), supressão de lições sem substituí-las por outras (variação destitutiva) e quando mantém ao mesmo tempo duas ou mais lições pelas quais o autor não faz uma escolha (variação alternativa).

Carlos Alberto Figueiredo (FIGUEIREDO, 2014, p. 119) aponta que as modificações do texto musical podem ser de quatro tipos: As **variantes** (ou variações) que modificam o texto musical em suas lições; as **versões** que modificam o texto musical estruturalmente; os **erros** que introduzem mudanças indesejadas; e as **correções** de erros em fases anteriores.

As *7 Canções* poderiam ser enquadradas dentro da descrição das versões? Poderíamos considerar que Dinorá de Carvalho reorganizou as *6 Canções*, introduziu mais uma canção – lembrando que *Acalanto* é de 1935 – e que isto é uma modificação estrutural da obra?

■ 272

Para investigarmos esta possibilidade de interpretação dos fatos, dentro do que propõe a crítica genética, seria necessário que pudéssemos comparar as duas obras em questão: o manuscrito DC032 – *7 Canções* – e o ciclo *6 Canções* para soprano e orquestra. Porém esta última não pode ser localizada por nossa investigação até o momento e apenas podemos analisar as informações disponíveis sobre ela no Catálogo de Obras da compositora (FERREIRA, 1977), ou seja, as canções que compõe o ciclo e seu ordenamento. Desta forma não podemos apontar possíveis mudanças quer em relação às lições do texto musical, quer na estrutura das canções que compõe o manuscrito DC032, o que dificulta a afirmação e o entendimento deste manuscrito como uma variação de autor ou versão das *6 Canções*.

Um pouco mais de genética: comparando o ciclo *7 Canções* às canções para voz e piano respectivas

Apesar de não ter sido possível encontrar testemunhos que comprovem que as *7 Canções* se tratem de uma versão ou variação das *6 Canções*, há indícios indicativos de que o novo ciclo possa se tratar do desenvolvimento de um material musical que já vinha sendo trabalhado pela compositora desde a década de 1930, com a criação da canção *Acalanto* para voz e piano, até próximo do fim de sua vida. Entre estes fatores estão a coincidência dos títulos, a reordenação dos movimentos e a inclusão de uma nova canção previamente existente.

O agrupamento das canções em um ciclo também pode ser entendido como uma decisão posterior da compositora, já que em 1960, como vimos acima, a compositora apresentou todas as canções presentes no ciclo *7 Canções* como canções distintas.

Para a canção *Pobre cego*, por exemplo, foi encontrada apenas a versão

cavada do violoncelo. As lições nela contidas têm relação com a versão para piano, sobretudo em relação à tonalidade utilizada (Fá Menor) e métrica. Em relação ao total de compassos, a versão para canto e orquestra apresenta 1 compasso a mais do que a para voz e piano. A parte do violoncelo parece realizar musicalmente um prolongamento da nota base do ostinato desenvolvido pelo piano (Figura 9).

The image shows two musical staves. On the left, the Piano part is written in 4/4 time with a key signature of three flats (F minor). The right hand has a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes. The left hand has a bass line with a long note in the first measure. The marking 'sempre pianíssimo' is written below the piano part. On the right, the Violoncello part is also in 4/4 time with the same key signature. It consists of a single long note in the bass register, marked 'Moderato com tristeza'.

Figura 9: compassos iniciais do piano na versão para voz e piano e do violoncelo na parte cavada de *Pobre cego*, 1ª canção do ciclo *7 Canções* de Dinorá de Carvalho.

Coqueiro coqueiro-irá, nas partes cavadas encontradas, apresenta lições próximas às da versão para voz e piano, com a clara divisão em duas partes e o uso recorrente de ostinato na primeira parte e de articulações e acentos na segunda parte. O caráter ritmado também é mantido. A parte do violoncelo, apoiada pelas partes dos fagotes e clarinete I, dessa forma, se assemelham ao ostinato na mão esquerda do piano na primeira parte. O clarinete II, por sua vez, soa uma parte idêntica à voz intermediária da mão direita do piano no início da peça (Figura 10). Na segunda parte da peça, as articulações e acentos são realizadas pelos instrumentos encontrados, com exceção da clarineta I, que auxilia a criação da textura pelo meio de trinados, e das trompas, que soam notas longas nos momentos que seriam de pausa para o piano.

273 ■

The image shows two musical staves. On the left, the Piano part is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The right hand has a melodic line with a long note in the first measure. The left hand has a bass line with a long note in the first measure. The marking 'p' is written below the piano part. On the right, the Clarinet in C2 part is also in 2/4 time with the same key signature. It consists of a melodic line in the treble register, starting with a long note in the first measure.

Figura 10: compassos iniciais da mão direita do piano na versão para voz e piano e do clarinete II da 2ª canção do ciclo *7 Canções*, de Dinorá de Carvalho

Acalanto é a única canção encontrada nos 2 conjuntos documentais descritos, DC 032 e DC 027. A grande diferença encontrada entre as partes cavadas de *Acalanto* nos dois manuscritos é uma transposição um intervalo de 2ª menor abaixo, conforme demonstrado anteriormente. A parte para voz e orquestra possui também um compasso a mais de introdução, fazendo com que sua contagem de número de compassos seja também alterada. Em relação à parte para piano e voz, o ostinato do piano está parcialmente presente nas partes dos violinos I e II, sendo a mão direita dividida entre estes instrumentos. Há também uma modificação métrica

na frase “Dorme, dorme”, compassos 8 e 9, sendo que na versão para voz e piano, o trecho equivalente a este está em compasso ternário simples, enquanto na versão para voz e orquestra, o quaternário é mantido (Figura 11).

The image shows two musical systems. The left system, labeled with measure 7, features a vocal line in 3/4 time with lyrics "Dor - me, dor - me..." and a piano accompaniment in 3/4 time. The right system, labeled with measure 8, shows the vocal line in 4/4 time with lyrics "Dor - me, dor - me..." and two violin staves (Vln. I and Vln. II) in 4/4 time. The piano accompaniment from the first system is divided between the two violin staves, with the first staff marked 'pizz.' and the second 'arco'.

Figura 11: trechos equivalentes na versão para voz e piano e nas partes cavadas de *Acalanto*, 3ª canção do ciclo *7 Canções*, de Dinorá de Carvalho. O ostinato da mão direita do piano é dividido em duas vozes entre os violinos. Além da numeração diferenciada, percebe-se uma mudança de métrica para os trechos destacados.

■ 274

A canção *Último retrato* ainda não foi encontrada em sua versão para voz e piano, não podendo, desta forma, ser comparada com a versão orquestrada por Dinorá de Carvalho⁴.

É *bangobango-ê*, quinta canção do ciclo, é a única canção cuja grade orquestral foi encontrada. Dessa forma, é possível ter certeza de sua orquestração completa. O conteúdo musical apresentado na versão para voz e orquestra, guarda severas semelhanças com a versão para voz e piano. Nos compassos iniciais, por exemplo, os clarinetes e fagotes duplicam-se em oitavas para recriar o ostinato exatamente nas mesmas alturas que encontrado no piano, como vemos abaixo:

The image displays a musical score for the first few measures of 'Ê bangobango-ê'. It features a piano part with a rhythmic ostinato in the right hand. To the right, a Clarinet in B♭ and a Bassoon (Fagote) are shown, both playing the same ostinato pattern an octave higher than the piano's right hand.

Figura 12: ostinato do piano recriado nas madeiras em *Ê bangobango-ê*, 5ª canção do ciclo *7 Canções*, de Dinorá de Carvalho.

A sexta canção, *Sum sum*, é a que única dentre as encontradas que apresenta a celesta em sua instrumentação. Esta reproduz parcialmente as *appoggiature* presentes na mão direita do piano (Figura 13).

⁴Uma discussão mais detalhada sobre a edição das canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano pode ser encontrada em (CARVALHO, 2017).



Figura 13: mão direita do piano reproduzida parcialmente na celesta na versão para voz e orquestra de *Sum sum*, 6ª canção do ciclo *7 Canções*, de Dinorá de Carvalho.

Comparando a canção *É a ti flor do céu* na versão para voz e piano com o remanescente nos manuscritos das *7 Canções*, percebe-se que a totalidade de compassos é idêntica, sendo respeitadas também as repetições, barras duplas e anacruses em ambas as versões. Em relação ao conteúdo musical (lições), percebe-se que as partes cavadas do violoncelo e contrabaixo seguem de maneira bastante próxima o conteúdo musical do baixo da mão esquerda do piano, sendo, entretanto, transposto 1 semitom abaixo (intervalo de uníssono aumentado – Figura 14). A parte cavada do clarinete, por sua vez, ao entrar no compasso 29, expõe um conteúdo musical muito próximo à mão direita do piano no mesmo compasso da versão para voz e piano, uma quarta aumentada abaixo, podendo se tratar, portanto, de uma nova voz abaixo da original, criada pela compositora exclusivamente para a versão orquestral.

275 ■

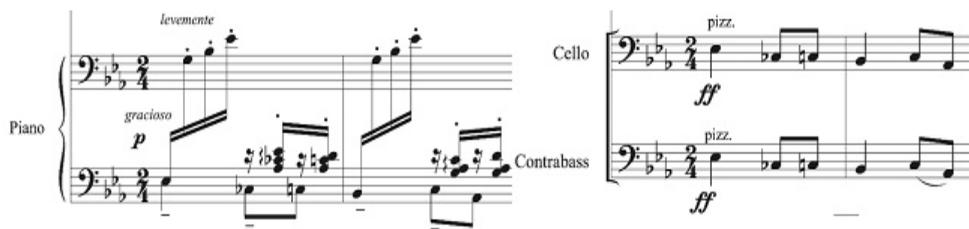


Figura 14: partes de violoncelo e contrabaixo recriam, na versão para voz e orquestra, a linha do baixo do ostinato no piano de *É a ti flor do céu*, 7ª canção do ciclo *7 Canções*, de Dinorá de Carvalho.

Conclusão

As *7 Canções* de Dinorá de Carvalho se apresenta como uma ampla oportunidade de entendermos a forma de trabalho desta compositora que ainda tem grande parte de suas obras manuscritas.

Nossa hipótese é de que as obras foram estreadas em 1960 de forma individual sem a iniciativa de colocá-las juntas em um ciclo, amparando-nos no fato de que não encontramos, na pesquisa dos periódicos paulistanos, nenhum indício de que um ciclo chamado *6 canções* tenha sido apresentado em 1963 no Teatro Municipal de São Paulo.

A conexão das canções para canto e orquestra, criando o ciclo *6 Canções*, pode ter se dado quando a compositora enviou as informações sobre sua produção para o Catálogo de obras, sendo que *Acalanto* pode ter ficado inicialmente apartada deste ciclo por ter sido estreada em uma época anterior e para uma outra formação.

Colocar as sete canções apresentadas em 1960 juntas em um ciclo, as *7 Canções*, teria se dado ainda mais tarde por algum motivo ainda desconhecido por esta pesquisa. Poderia ser um concerto específico, um convite para concerto com uma configuração orquestral específica ou um novo “Festival Dinorá de Carvalho”, talvez.

Ao entendermos esta obra como o resultado de uma criação contínua das canções que fazem parte do conteúdo do ciclo, a forma com que recria as canções para canto e piano em canções para canto e orquestra e sua linguagem composicional, nos acercamos desta personalidade artística inquieta que foi Dinorá de Carvalho.

Nossa pesquisa pretende favorecer o estabelecimento de informações cada vez mais fiéis sobre a obra, seu histórico e suas características, o que nos aponta a possibilidade de uma futura edição crítica e publicação desta e outras obras da compositora, levando ao público e aos intérpretes mais um vislumbre da obra desta grande compositora brasileira. A apresentação de nossa pesquisa sobre a obra *7 Canções* de Dinorá de Carvalho, que permanece manuscrita e pouco acessível aos intérpretes e a todos os que se interessam e se dedicam à música brasileira, nos leva à percepção de quanto ainda há para caminharmos em direção ao conhecimento e à divulgação de nosso patrimônio musical e artístico brasileiro.

■ 276

Referências

BANDEIRA, Américo de Torres. Festival Dinorá de Carvalho. **Correio Paulistano**, São Paulo, 25 de maio de 1960, 1º caderno, coluna Música, página 8.

BANDEIRA, Américo de Torres. Festival Dinorá de Carvalho. **Correio Paulistano**, São Paulo, 31 de maio de 1960, 2º caderno, coluna Música, página 4.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. ISBN 8533620861. 216 p. (Coleção Literatura e Crítica).

CARVALHO, Dinorá. **Canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano**. Carvalho, F; Dutra, L. (ed). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2017.

FERREIRA, P. (org.). **Dinorá de Carvalho** – Catálogo de obras. São Paulo: Vitale, Ministério das Relações Exteriores, 1977.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2014

O 22º concerto da Sociedade Leon Kaniefsky. **Correio Paulistano**. São Paulo, 08 de outubro de 1935, coluna Notas de Arte, pag. 7.

VELA, Maria Caraci (org). **La critica del texto musicale**. Cremona: LibreriaMusicale Italiana, 1995.

Recebido em 04/09/2019 - Aprovado em 30/04/2020

Como citar:

CARVALHO, F. C. d.; TAFFARELLO, T. M. (2020). 7 Canções para canto e orquestra de Dinorá de Carvalho: obra em criação contínua. *OuvirOUver*, 16(1), 262-277.
<https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50399>



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

Curso Híbrido de Violão: proposta e prática

MARCOS DA ROSA GARCIA
JUCIANE ARALDI BELTRAME

- 278 Músico e professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Vice-presidente da Ordem dos Músicos do Brasil – sessão Paraíba. Doutor em Jazz/Comercial Music Performance – Electric Guitar, pela Five Towns College (Nova Iorque – EUA) com tese focando a guitarra jazz como instrumento acompanhador. Possui mestrado em educação musical e graduação em violão pela UFPB, também é especialista em guitarra (UNB). Fez cursos de verão como bolsista na Berklee College of Music (Boston – EUA) e outro no Musicians Institute (Los Angeles – EUA). Recebeu prêmios como: “Tony Mottola Award” promovido por Five Towns College; “Philippe Bertaud Memorial Scholarship” promovido pela D`Addario Foundation e Alhambra Guitars na Espanha, “MPB SESC” promovido por SESC Brasil-PB.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Lattes:<http://lattes.cnpq.br/3691607665772074>

Orcid:<https://orcid.org/0000-0003-4528-0715>

Professora no Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Música (Música e Educação) pela UNIRIO. Mestre em Música (Educação Musical) pela UFRGS. Graduada em Licenciatura em Música pela EMBAP e Educação Artística pela UFPR. Desenvolve projetos de ensino, pesquisa e extensão na temática educação musical e tecnologias, ensino e aprendizagem musical online, semipresencial e híbrido. Coordena o Grupo de Pesquisa TEDUM, desde 2011 na UFPB. Orientadora no mestrado do Programa de Pós Graduação em Música da UFPB e no Programa de Computação, Comunicação e Artes da mesma instituição.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1575444703062327>

Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-4428-205X>

■ RESUMO

Este texto apresenta uma pesquisa realizada coletivamente, envolvendo bolsistas de iniciação científica, estudantes da graduação e pós-graduação e professores orientadores. O estudo teve como objetivo compreender como se constitui o ensino híbrido na estruturação e desenvolvimento de um curso de extensão de instrumento a partir da perspectiva dos professores e alunos. Trata-se de um estudo de caso cujo campo empírico é o curso híbrido de iniciação ao violão ofertado para a comunidade externa à universidade. Como resultado, percebemos o aprendizado de todos os lados: alunos da graduação aprendem a fazer pesquisa, alunos do mestrado vão a campo e conhecem nova bibliografia, alunos da extensão aprendem violão e outros aprendem com a análise e divulgação dos dados. Por fim, o curso híbrido se mostrou eficaz, cumprindo seus objetivos, e pode ser uma alternativa à cursos de música futuros e conectados Internet.

■ PALAVRAS-CHAVE

curso híbrido, violão, educação musical e tecnologias.

279 ■

■ ABSTRACT

This text presents a research thought collectively, involving undergraduate research project scholarship holders, undergraduate and graduate students and supervising professors. The study aimed to understand how hybrid education is constituted in the structuring and development when it is related to an extension course on musical instrument and from the perspective of teachers and students. This is a case study whose empirical field is the hybrid guitar initiation course offered to the community outside the university. As a result, we perceive learning from all sides: undergraduate students learn to do research, master's students go to the field and discover new bibliography, extension program students learn guitar and others learn from the analysis and dissemination of data. Finally, the hybrid course proved to be effective, fulfilling its objectives, and can be an alternative to future music courses connected to the Internet.

■ KEYWORDS

hybrid course; guitar; music education and technologies.

Introdução

Este texto discute o ensino híbrido no contexto do ensino de instrumento, considerando principalmente os aspectos pedagógicos envolvidos na estruturação e desenvolvimento de cursos nesse formato. Para tanto, apresenta uma pesquisa realizada coletivamente pelos integrantes do Grupo de Pesquisa em Tecnologias e Educação musical (TEDUM). O grupo desenvolve projetos de ensino, extensão e pesquisa na área de educação musical e tecnologias na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em parceria com a comunidade desde o ano de 2018. Os resultados e reflexões provenientes dessas ações mostram que há uma demanda para professores de música, tanto para conhecer mais sobre ensino online e semipresencial, quanto para a aproximação com as diferentes tecnologias no ensino e aprendizagem musical. Mostram também uma demanda de alunos interessados em fazer os cursos e oficinas¹, de tal forma que a avaliação dos referidos cursos apontou para necessidade de estudos sobre ensino híbrido, abrindo campo para conhecer e implementar metodologias ativas no desenvolvimento do curso que é objeto da pesquisa aqui apresentada.

Diante desse contexto, esta pesquisa tem como objetivo compreender como se constitui o ensino híbrido na estruturação e desenvolvimento de um curso de extensão de instrumento a partir da perspectiva dos professores e alunos. Toma como objeto de estudo um dos cursos de extensão que foi realizado pela equipe (bolsistas, voluntários - pesquisadores, estudantes da graduação, mestrado) no segundo semestre de 2019. Trata-se de um curso de extensão híbrido de violão que teve a duração de 1,5 meses, com encontros coletivos semanais intercalados entre presenciais, encontros online síncronos (via Skype) e atividades assíncronas *online* através do site construído especialmente para o curso. Com relação ao número de vagas, foi desenvolvido para um número mínimo de 5 e máximo 15 participantes.

Considerando os estudos sobre educação híbrida (CHRISTENSEN, HORN, STAKER, 2013; MORAN, 2015) nos apoiamos na perspectiva que vai além da *blended learning* (ensino misto), considerando novas construções (metodológicas, temáticas, relações interpessoais) que perpassam o ensinar e aprender em qualquer modalidade, baseado em uma aprendizagem onde há uma presença social dos envolvidos, através de uma comunidade de investigação onde todos são capazes de compartilhar e construir o aprendizado coletivamente. Considera-se o ensino híbrido como uma discussão emergente para o campo da educação musical.

Entendemos nesse trabalho o ensino e aprendizado híbrido como um tipo de ensino onde parte do conteúdo do curso é desenvolvido online (com atividades síncronas e assíncronas via internet) e parte é desenvolvida presencialmente. Desse modo, todos os conteúdos propostos (online e presencial) são indispensáveis para o aprendizado dos sujeitos e o melhor desenvolvimento do curso híbrido. Como exemplo, afirmamos que as plataformas e conteúdos online são parte fundamental do curso, e não um complemento, suporte ou revisão de aulas presenciais. Assim,

¹As inscrições nos cursos ofertados pelo grupo TEDUM entre os anos 2017 e 2019 ultrapassaram 350 pessoas, de diferentes regiões do Brasil e de outros países. Esse são cursos online e oficinas semipresenciais e híbridas focando a temática guarda-chuva: educação musical e tecnologia.

apresentam carga horária e atividades específicas e necessárias para o desenvolvimento do curso.

No campo da educação musical, as pesquisas que se articulam com a discussão do ensino híbrido são as de Cernev (2017) que trata da utilização do *blog* como ferramenta para aprender música no ensino superior e, principalmente considerando o ensino de música online, as pesquisas sobre ensino de instrumento Ribeiro (2013); Gohn, (2013) e sobre recursos tecnológicos para o ensino a distância e semipresencial, como as de Coelho e Marins (2015); Méio (2015); Araldi (2017).

Com relação às justificativas para a realização desta pesquisa, um dos pontos importantes para formação prática de um professor licenciado em música atualmente é a atuação no campo online, considerando as oportunidades de aulas ou cursos à distância, ou até mesmo semipresenciais. Dessa forma, investigar as características de um curso híbrido de instrumento, desde a fase de elaboração e desenvolvimento, possibilita uma discussão emergente no campo da educação musical. Além disso, a viabilização de pesquisa integrada com as ações de extensão do grupo, propiciam um importante espaço de formação para os alunos da graduação, por meio do PIBIC, juntamente com mestrandos e doutorandos que fazem parte do grupo. Assim, a realização dessa pesquisa contribui diretamente com os cursos de graduação e pós-graduação em música, por meio dos seus envolvidos, assim como para a comunidade acadêmica e externa, logo que o grupo conta com pesquisadores de outras instituições e os inscritos no curso híbrido proposto são moradores da grande João Pessoa-PB sem vínculo com a universidade.

281 ■

Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa tem como desenho um estudo de caso de abordagem qualitativa (LAVILLE; DIONNE, 1999) tendo como técnicas de coleta de dados entrevistas semiestruturadas e observações (GASKEL, 2002; MINAYO, 2012). As entrevistas foram semiestruturadas (TRIVIÑOS, 1990; LAVILLE; DIONNE, 1999) e realizadas de forma coletiva com dois grupos separadamente: 1) alunos participantes do curso; 2) professores que ministraram o curso. A entrevista com os alunos ocorreu na penúltima aula, sem a presença dos professores. A entrevista com os três professores ocorreu na semana seguinte ao encerramento do curso.

As observações foram realizadas inicialmente nas reuniões de planejamento do curso e em seguida nas aulas presenciais e via *web* do curso, entre os meses outubro e dezembro. Cada encontro semanal era registrado em áudio e/ou vídeo, de acordo com as devidas autorizações dos participantes. Para melhor guiar as observações foi elaborado um roteiro que permitia uma análise de pontos comuns a partir do olhar do pesquisador, pois, mesmo sabendo que cada contexto possui sua particularidade, é necessário ao pesquisador criar parâmetros para sua análise.

Todos os envolvidos foram apresentados e convidados a participar, logo, estavam cientes que suas aulas de violão seriam observadas e no primeiro encontro presencial realizado na instituição eles receberam, leram e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Tendo em vista que a pesquisa e a oferta do curso de extensão são ações

interligadas do grupo de pesquisa TEDUM, as entrevistas foram realizadas pelas estudantes bolsistas do PIBIC, sendo uma responsável por entrevistar e realizar observações focando nos professores e outra nos estudantes. Finalizada a coleta de dados e a transcrição das entrevistas e os diários de campo, a primeira fase de análise dos dados foi realizada coletivamente por todos os integrantes do grupo, separando os dados em duas grandes categorias: perspectivas dos professores e dos estudantes do curso.

O curso

O Curso Híbrido de Iniciação ao Violão² foi planejado coletivamente nas reuniões semanais do grupo na UFPB e online via *GoogleMeeting*. Inicialmente foi preciso decidir sobre: 1) a escolha do instrumento que iria fazer parte do curso; 2) público alvo; 3) como seria a divulgação e inscrição; 4) conteúdos e metodologias; 5) como as aulas iriam acontecer (calendário e divisão de atividades/aulas do curso).

Foi então definido que o instrumento seria o violão, sendo o público alunos maiores de 18 anos, que fossem iniciantes ao instrumento. As inscrições ocorreram de forma *online*, por meio de um formulário do *google* e ao todo foram ofertadas 15 vagas a moradores de João Pessoa/PB e região. Os alunos teriam como conteúdo técnicas básicas do instrumento, noções práticas de ritmo e acordes em primeira posição o que permitira que os mesmos tocassem músicas do repertório popular utilizando o violão como instrumento acompanhador do canto. Também aprenderiam sobre aplicativos, sites e como buscar e ler cifras com o auxílio da Internet.

As aulas presenciais e via videoconferência ocorreram de forma coletiva e foram ministradas por três professores sendo: um aluno da graduação em música (licenciatura), um aluno mestrando (vinculado ao programa de pós-graduação em música da UFPB) e um professor doutor da instituição. Sobre as aulas coletivas concordamos com Tourinho quando diz que os “repertórios e metodologias de ensino de violão em grupo ainda esbarram no pressuposto de que o ensino instrumental é altamente individualizado” (2003, p.42) e por isso tentamos criar um ambiente sócio-emocional onde cada aluno pudesse interagir com o grupo em sala, compartilhando e participando conjuntamente de todas as atividades. Ainda

tocar junto com os outros desde o início, mesmo que sejam coisas muito simples, como exercícios de arpejos, além da prática de regularidade de pulsação, dinâmica e velocidade, estimula a concentração, a expectativa e a satisfação de se sair bem dentro do grupo. (TOURINHO, 2003, p.43)

Apesar do grande número de inscritos, o curso iniciou com 10 alunos (alguns dos inscritos não se enquadravam no perfil do curso) e estendendo-se de outubro a dezembro de 2019. As aulas aconteciam da seguinte forma: semanalmente os alunos deveriam acessar o site do curso³ (atividades

²Como foi divulgado nas redes sociais para os alunos e comunidade externa.

assíncronas); também assistiriam aulas presencialmente na universidade; e participariam de aulas via Skype (atividade *online* síncrona). Também foi criado um grupo no WhatsApp para auxiliar o contato entre alunos, professores, e o mestrando na área de informática que foi o criador do site. A tabela 1 apresenta o cronograma e divisão das 10 aulas durante os meses que ocorreu o curso.

| | | |
|----------------|--------------------------|------------------|
| Aula 1 | 21.10 | Aula presencial |
| Aula 2 | Plataforma online (site) | |
| Aula 3 | 28.10 | Aula presencial |
| Aula 4 | 04.11 | Videoconferência |
| Aula 5 | 11.11 | Aula presencial |
| Aula 6 | Plataforma online (site) | |
| Aula 7 | 18.11 | Videoconferência |
| Aula 8 | Plataforma online (site) | |
| Aula 9 | 25.11 | Aula presencial |
| Aula 10 | 09.12 | Aula presencial |

283 ■

Tabela 1. Cronograma e distribuição das aulas.

No site⁴ do curso os alunos tinham acesso ao conteúdo das aulas presenciais (que os professores gravavam após cada encontro) e que serviam como revisão e histórico das aulas para os alunos faltosos ou que necessitavam rever os conteúdos durante o estudo. Esses vídeos eram curtos, em média dois minutos. Mas o foco do site eram outros materiais, especialmente vídeos com conteúdos como dicas, repertório, exercícios de ritmo, história e curiosidades do instrumento. Também foi disponibilizado aplicativos, PDFs (letras e cifras do repertório), jogos e questionários com objetivo de auxiliar e testar o desenvolvimento musico-instrumental dos alunos. Todo deveriam participar dos fóruns e atividades online enviando vídeos e interagindo com outros alunos por meio de comentários e debates. Essas atividades podiam ser acessadas e realizadas de um computador ou celular de qualquer lugar a qualquer momento e o material foi selecionado cuidadosamente para esse curso.

³Foi utilizada a plataforma WIX para a criação do site: <https://tedumoficial.wixsite.com/tedum>

⁴O site na plataforma WIX foi elaborado por um aluno do mestrado em informática da UFPB. Essa parceria foi fundamental importância para a realização do curso híbrido de iniciação ao violão.

As aulas presenciais tinham a duração de uma hora e trinta minutos e cada participante trazia seu próprio violão para os encontros. Utilizamos uma sala com espaço suficiente para todos participantes e seus instrumentos, além dos alunos bolsistas que observavam, gravavam e faziam anotações sobre as aulas em seus diários de campo. De modo geral, essas aulas eram animadas e práticas onde se aprendia o instrumento tocando e os elementos teóricos eram abordados somente quando indispensáveis para prática violonista. Destacamos, pontualmente aqui, três exemplos de atividades realizadas durante as aulas presenciais e coletivas:

1) Como a troca entre acordes é algo difícil no início para os violonista iniciantes, os alunos eram divididos em grupos onde cada grupo ficava responsável por um acorde. Ou seja, em uma música com três acordes diferentes eram separados três grupos e cada grupo deveria tocar o seu acorde a tempo e no ritmo, permitindo a performance inicial da música e o desenvolvimento de coletividade;

2) Para a prática de ritmos e pulso, foi pensado uma atividade ao estilo “batata quente” onde, em círculo e com o mesmo acorde, cada aluno deveria executar a “batida” escolhida a tempo e dentro de um compasso, passando a vez logo em seguida para o seu vizinho e até que todos do círculo tivessem tocado - sem acelerar ou retardar o tempo.

3) Separar o grupo maior em grupos menores e trabalhar elementos específicos como melodia em um grupo, acordes em outro e “baixo” em outro. Antes do término do encontro todos se juntavam ao grande grupo para juntos executarem uma música ou trecho.

As videoconferências foram pensadas com a utilização do Skype por ser um programa gratuito e que comportaria ligações de video coletivas. Os momentos síncronos, utilizando Skype, tinham duração de uma hora e meia no entanto, diferentemente das aulas presenciais, os professores ministrantes se localizavam em três salas individualmente e cada um atendia 3 ou 4 alunos ao mesmo tempo via videoconferência. Vale ainda destacar que essas aulas ocorriam a partir de salas diferentes, utilizando para isso a Internet disponibilizada pela UFPB e/ou roteadores particulares (celulares) de cada professor. É fato que o WIFI compartilhado pela instituição, apesar de funcional, não garantia estabilidade e constância desejada.

Todas essas aulas síncronas foram gravadas para análise posterior através da função disponibilizada pelo Skype, ao mesmo tempo que alunos bolsistas estavam presentes nas “salas de transmissão” acompanhando cada professor para observar e coletar informações em seus diários de campo. Destacamos, pontualmente nesse texto, três exemplos de atividades realizadas durante as aulas online síncronas e coletivas:

1) Silenciar os microfones dos alunos auxilia na transmissão e permite que os alunos foquem no que é exposto pelo professor. Outra ferramenta disponível que auxilia esses momentos o “fixar tela” de modo que os alunos tenha em suas telas a visão geral dos professor. Já o professor pode fixar e silenciar o aluno desejado momentaneamente, conforma a atividade e quem esteja executando o violão em determinado momento;

2) Envio de videos com exemplos musicais para que os alunos possam tocar junto com o video, ao mesmo tempo que o professor observa, analisa e auxilia. É fato que atualmente ainda não conseguimos tocar juntos durante as

videoconferência por isso, metodologias como essa permitem que os alunos toquem com o professor em vídeo ao mesmo tempo que o professor observa e fornece *feedbacks* como faria presencialmente. O vídeo também permite que o aluno acompanhe visualmente as mãos e movimentos do professor como ocorreria se ambos estivessem frente-a-frente no mesmo ambiente;

3) Sala de aula invertida. Os alunos tinham acesso prévio aos conteúdos que seriam trabalhados nas videoconferências o que dinamizava as aulas. Assim, esses momentos se tornam um debate aberto onde cada aluno demonstra o que aprendeu e como praticou o instrumento permitindo também que todos aprendam juntos através de observações uns dos outros e dos comentários adicionais do professor. A citar, um problema comum para essa atividade é afinar o violão dos alunos iniciantes a distância, por isso é importante que, antes do primeiro encontro online, os alunos tenham acesso a informações sobre o tema, assim como ter tido acesso a aplicativos e vídeos demonstrativos.

Para o encerramento do curso híbrido foi realizada uma apresentação coletiva dos alunos juntamente com a equipe do grupo TEDUM. Todos foram capazes de tocar, e alguns também cantaram, as quatro músicas utilizadas como ferramentas de aprendizagem e repertório do curso. Essa apresentação foi transmitida ao vivo pelas redes sociais permitindo que a comunidade externa e os familiares dos alunos pudessem ver os resultados alcançados.

A seguir abordaremos, com a utilização de exemplos e citações, as reflexões e conceitos trazidos pelos participantes da pesquisa e do curso. Neste texto escolhemos alguns pontos que consideramos importantes a partir das falas dos sujeitos. Os nomes dos alunos foram omitidos e os professores serão chamados de PG (professor/graduando em licenciatura em música), PM (professor/mestrando em educação musical) e PD (professor/doutor vinculado a instituição).

O curso na perspectiva dos alunos

Em entrevista com os alunos notamos que o curso foi se adequando para o nível que cada aluno tinha ao instrumento e que cumpriu seus objetivos, proporcionando a prática instrumental coletiva e o desenvolvimento musical dos participantes. Todos foram capazes de ler, tocar e executar o material sugerido durante o curso. Inicialmente eles falam das razões que os levaram a se inscrever e fazer as aulas, notamos que existia o interesse musical/instrumental e poucos sabiam o que era um curso híbrido no entanto uma aluna comenta dizendo que o formato proposto “facilitou” sua vida como transcrito a seguir.

A5: Eu desejava aprender violão há algum tempo, mas comecei a aprender, desisti, e como é um curso híbrido, então facilitou minha vida porque nem todos os encontros foram presenciais. Encontros de casa fica mais fácil e na correria do dia a dia também, pra você conciliar o curso presencial é um pouco mais complicado (TEDUM 2019b).

Outros fatores pontuados foram: o curso ser gratuito, promovido pela UFPB e não ter professor de violão perto de onde mora.

A2: Eu escolhi entrar no curso, porque queria me aprimorar mais um pouco, onde eu moro é interior, professor de violão por lá é bem difícil mesmo, aí quando abriu essa vaga a primeira coisa que eu fiz: não, não posso perder e tô gostando mesmo (TEDUM, 2019b).

Os alunos foram questionados sobre o que eles sabem ou entendem acerca do ensino híbrido, ou se gostaram desse formato e as respostas foram mais em relação ao conteúdo, a aula de violão em si, e não sobre a modalidade híbrida, conforme podemos ver na citação a seguir:

A4: Eu já tinha começado a fazer um curso antes, paguei umas quatro ou cinco aulas, mas honestamente essa foi a primeira vez que eu experimentei “musicalizado” mesmo, sei nem se eu tô falando o termo certo, pra depois entrar na teoria, eu que sou professora de língua, eu comparei muito ao ensino moderno de língua, porque a gente faz o aluno experimentar primeiro, tentar conversar errado, do jeito que ele consegue expressar, que assim ele vai entendendo depois a teoria muito melhor, então eu destravei literalmente nesse curso, porque eu tentei umas 2 vezes em escolas diferentes e eu desistia na metade por conta de trabalho, cansaço e tudo, e a teoria tava me frustrando, eu simplesmente travava, não conseguia; gente é muito matemático esse violão, quero não, sou da humanas, risos. E aqui foi o contrário, então assim, gente eu tô entendendo, tá saindo, tô conseguindo, então, foi especial geral (TEDUM, 2019b).

Quando questionados sobre a divisão das aulas durante o curso entre presenciais, participação nas atividades do site e também a questão das aulas virtuais, alguns se justificam por não terem participado de todos os momentos *online* ou por não terem utilizado a plataforma e seus conteúdos e atividades. Destacamos que a falta de uma conexão à Internet aparenta ser o principal dificultador (ainda) que impossibilita o aproveitamento dos alunos quando expostos as metodologias virtuais de ensino e aprendizagem, sejam metodologias síncronas ou assíncronas. Um aluno disse “eu, como não consigo me conectar de noite, não vou comentar nada não” (TEDUM, 2019b).

Outro ponto ressaltado foi a predileção pelos encontros presenciais e que o ambiente de suas casas, entre familiares, não ajuda na concentração.

A1: Não consegui acompanhar nada do fórum. Eu não mandei nada, não mandei vídeo, eu não li, antes eu lia e ficava: meu Deus, eu vou mandar o que? Vou mandar um vídeo se eu não sei tocar nada! Aíeu fiquei nesse de não participar lá, e achei péssima a minha não participação. E daí fiquei me cobrando também pra participar e foi ruim. E sobre as aulas do Skype, eu também não gostei. O curso é

sobre isso, mas eu não gostei, porque eu ficava um pouco desconcentrada, as vezes vendo os outros colegas tocar, e não tava pensando muito em mim. E as vezes a conexão ficava ruim [...], tava com delay, daí tudo que ele [professor] tocava, ele tava com o dedo aqui, mas não tava tocando nada, ele mudava pro outro, tava tocando outro negócio, daí eu não consegui associar muito bem. Gosto mais do presencial (XX, 2019b).

A4: Não gostei do Skype. Não funcionou pra mim. Não gostei. Tinha a coisa da conexão, desconcentra mesmo, muito, com todo o esforço, porque os meninos [professores] tem super o gingado da coisa mas eu fiquei um pouco frustrada com a aula do Skype porque desconcentra muito, porque na minha casa, casa de latino é uma coisa maravilhosa, todo mundo fala muito alto, eu quando cheguei em casa pronta pra ter o meu *setting* lá, aí já tinha gente usando o *modem* e o lugar que eu ia usar. Sabe como é que é? Aí teve problema pra colocar a posição da câmera, tudo isso leva muito tempo (XX, 2019b).

A2: Na verdade é isso é o chato porque as vezes você tá em casa, peguei meu cantinho alí e agora vou ter minha aula, mas chega um que conecta, começa ficar lenta a internet, começa a travar, aí tipo, o cara tá avançando logo, você tá avançando na aula e você tá perdendo. E tipo: “cara perdi minha aula” (xx, 2019b).

A5: Eu só não gostei da primeira aula do Skype, da segunda sim porque foi o número menor, acho que tinha 3 pessoas [alunos]. Acho que eu consegui aprender mais coisas e também visualizar melhor o que o professor tava passando. Na primeira aula não conseguia ver o violão. Aí pronto! Onde é que eu vou colocar os dedos aqui? Aí foi um pouco difícil, acho que essa questão também do número de pessoas participando, na aula de Skype [coletivas] (XX, 2019b).

Apesar das dificuldades relacionadas a atividades *online*, os alunos reconheceram a sua importância e perceberam o seu aprendizado durante o curso. Também elogiaram os professores e o material utilizado como: repertório popular, PDFs com cifras, vídeos selecionados do YouTube que continham dicas de violão e exemplos musicais e vídeos de revisão gravados pelos professores e disponibilizado no site ou enviados pelo WhatsApp. Por fim, declaram o interesse de fazer mais cursos como esse, ou que esse tenha continuação.

Sobre a perspectiva dos professores

De acordo com os professores entrevistados o curso alcançou seus objetivos e destacaram a sua construção coletiva, permitindo que práticas individuais pudessem ser compartilhadas. O PD já possuía alguns anos de experiência e publicações a respeito do ensino e aprendizado instrumental e já ministrava aulas online e, de modo geral, direcionava os processos.

Os professores demonstram uma predileção pelas aulas presenciais, mesmo as aulas online oferecendo mais recursos. Foi um consenso entre os entrevistados que o maior problema das aulas pelo Skype foi a conexão como citado a seguir.

PD: A gente teve a dificuldade das conexões, realmente [...] acho que não tem como saber se foi nossa conexão, ou a conexão deles que tava ruim. Mas acho que a conexão às vezes ficava ruim de ouvir, as vezes ficava lento mesmo, travava. A pessoa: “vou começar, vou tocar a música agora”, aí fazia dois acordes, aí: “acabei”, e meio que tinha travado, aí você que pede de novo pra tocar, mas então eu tive dificuldade nisso, de realmente lidar com as conexões daqui, da internet. (TEDUM, 2019a).

PM: a conexão é um ponto, o delay também que tem a ver com a conexão, mas mesmo a conexão em perfeito estado o delay não nos permite tocar ao mesmo tempo. Tanto eles juntos, como nós professores com eles. E isso de alguma forma dificulta, né? Porque o aluno quando tá junto com a gente, ele vai errar alguma coisa e outra, mas ele tem uma referência profissional, aí ele consegue voltar com o exercício. Tipo o bonde andando e ele volta, e ele sozinho não. Ele errou ali e perde a referência, tem que parar, tem que começar tudo do zero. (TEDUM, 2019a)

PG: a questão da online, é que também tem as ferramentas e você pode compartilhar as coisas ao mesmo tempo. Tipo, na hora você pode abrir o site, e mostrar a cifra e mostrar a tablatura, e já ali linkar o vídeo na hora, na mesma tela. coisa que se fosse presencial até daria se você tivesse um computador, mas nem em todo lugar você tem como fazer isso. Online tem todas as ferramentas, que você pode fazer, real, na hora, que vai acabar ajudando. Tem a questão da melhor comodidade, a pessoa tá na casa dela, a gente na nossa, ensinando (TEDUM, 2019a).

Em relação ao site WIX criado para o curso, os professores apontam para a falta de participação dos alunos na plataforma, dando a entender uma falta de interesse dos alunos nas atividades, vídeos e conteúdos disponibilizados no site. Os professores notam que é preciso repensar uma forma de aumentar o engajamento dos alunos para um melhor aproveitamento do material do site e, por consequência, do curso. Comentam algumas possíveis justificativas para a falta de interesse relacionado ao site, em especial a falta de comprometimento quando não há uma cobrança severa para com a realização dos exercícios, quando os alunos estão sozinhos em casa e sem um prazo limite para finalizar a tarefa. E principalmente a falta de compreensão que as atividades online têm o mesmo peso das presenciais.

PG: a gente reforçava, falava “próxima aula é uma aula no ambiente

online, vai ter o fórum e aí isso vai contar como aula”. Era avisado no grupo [do WhatsApp] e também era avisado durante a aula, que tinha que fazer aquela atividade e que ela fazia parte do curso. E ficou bem claro assim. (TEDUM, 2019a).

PD: ainda hoje chegou vídeo de um pessoal respondendo os fóruns atrasados, mas tudo bem que começou com 14 e tava vindo mesmo acho que 8, vamos dizer assim que realmente estavam participando de tudo, só 4 pessoas realmente que estavam respondendo o fórum e assistindo os vídeos e etc. E teve uns que mesmo reforçando falaram “vou fazer”, e não fazia sabe, e assim eu acho que eles não valorizaram da mesma forma até entender que tem a atividade lá, por qualquer razão, que seja de tempo, tanto seja porque não tava afim, aí depois a gente vai ver lá, mas eu acho que eles não entenderam como aula [site] (TEDUM, 2019a).

Por vezes, durante os encontros presenciais observados, o PD se afastava dando mais autonomia aos PG e PM. Durante a entrevista o PD ressalta a importância de todos os responsáveis pelo curso (incluindo o técnico responsável pelo site) estarem afinados e atentos aos alunos, prontos para ajuda-lós seja na sala de aula, por Skype ou ainda respondendo e participando nos fóruns. No mundo acelerado de hoje ninguém quer ficar esperando e se o aluno espera muito por uma resposta ele vai 1) ficar desestimulado e “deixar pra lá”, 2) vai buscar resposta em outro lugar e vai ficar desestimulado com o curso e professores ou 3) poucos, descobrirão a resposta e irão cobrar dos colegas a mesma dedicação e, se não forem correspondidos, poderão ficar desestimulados. Nenhuma das alternativas são ideais em qualquer curso, de música ou não, híbrido, presencial ou *online*.

289 ■

Conclusões

As discussões coletivas sobre metodologias e práticas de ensino e aprendizagem musical *online* devem levar em conta as possibilidades dos cursos híbridos. Para distintos contextos, essa pode ser uma alternativa as demandas crescentes (institucionalizadas ou não) da educação remota, especialmente em tempos de pandemia e de reestabelecimento da “normalidade” social. A reflexão e exemplos trazidos neste trabalho contribuem para perspectivas atuais de ensino e aprendizagem musical considerando esse contexto híbrido, que mistura metodologias e práticas e configura diferentes estratégias de ensinar e aprender na sociedade contemporânea.

A participação dos alunos de graduação, bolsistas e colaboradores do grupo de pesquisa, permitiu que eles tivessem seus primeiros contatos com pesquisa acadêmica. Durante o processo todos leram, participaram das discussões e tiveram contato com estudos sobre a pesquisa qualitativa, estudo de caso e técnicas de coleta de dados, Ensino híbrido e educação *online*. Foram esses alunos de graduação que ficaram responsáveis pela condução das entrevistas realizadas e

pela transcrição das mesmas, sempre acompanhados de alunos mestrados e por um professor orientador. Pretendemos retornar ao aprendizados desses alunos em processo de iniciação científica em trabalhos futuros e nos relatórios que cada um construiu. Em outro viés, os mestrados participantes da pesquisa, como colaboradores e professor do curso híbrido, não precisaram interromper suas pesquisas individuais e destacam que foi importante participar de todas as etapas da pesquisa e do curso.

Por fim, professores, alunos e colaboradores do grupo de pesquisa comentaram que gostariam de estender o curso ou pensar no próximo, dando continuidade ao ensino e aprendizado de violão com a mesma turma. Assim, entendemos que o curso alcançou seus objetivos ao passo que proporcionou diferentes aprendizados para todos envolvidos, sejam eles os alunos de iniciação científica, bolsistas e voluntários, que tiveram primeiro contato com pesquisa de campo; alunos de graduação e mestrado que poderão colocar em práticas teorias e conceitos apreendidos em seus cursos; e alunos iniciantes ao violão que conseguiram tocar e se apresentar.

Referências

ARALDI, J. Educação musical online e semipresencial: possibilidades metodológicas na extensão universitária In: XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2017, Manaus. Anais... Abem, 2017. v.2.

CERNEV, F. K. O uso de blogs para Aprendizagem Musical no Ensino Superior: uma proposta de ensino híbrido com alunos da pedagogia. In: XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Manaus. Anais.... Abem, 2017.

CHRISTENSEN, C. M.; HORN, M. B.; STAKER, H. Ensino híbrido: uma inovação disruptiva? Uma introdução à teoria dos híbridos. Trad.: Fundação Lemann e Instituto Península. Clayton Christensen Institute, 2013.

COELHO, R. S.; MARINS, P. R. A. Presença virtual: um estudo sobre a mediação didático-pedagógico musical online de tutores a distância de um curso de licenciatura em música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 15, Vitória, Anais..., 2015.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna (orgs.). Trad. Sandra Regina Netz. Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-42.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Margin W.; GASKELL, George (Ed.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 64-89.

GOHN, D. M. Aprendizagem musical a distância: experiências com MOOCs. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, ABEM, 21. Anais.... Pirenópolis, 2013. p.470-478.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999..

MÉIO, D. B. Criação musical online com o uso das TIC: um estudo com os alunos do curso de Licenciatura em Música a Distância da Universidade de Brasília. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 15, Vitória, Anais..., 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. Pesquisa social: teoria, método e criatividade. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 61-77.

MORAN, J. Educação Híbrida: Um conceito chave para a educação, hoje. In: Ensino híbrido: personalização e tecnologia na educação [recurso eletrônico] / Organizadores, Lilian Bacich, Adolfo Tanzi Neto, Fernando de Mello Trevisani. – Porto Alegre: Penso, 2015. e-PUB.

RIBEIRO, G. M. Educação musical a distância online: desafios contemporâneos. Revista da ABEM, Londrina, N.21, dec. 2013.

XX. Curso híbrido de iniciação ao violão. <<https://tedumoficial.wixsite.com/tedum>> acessado em 26, Jun. 2020.

291 ■

_____. Entrevista realizada com os três professores do curso híbrido. Gravada digitalmente e transcrita por Elen Santana Firmino. João Pessoa, Dez. 2019a.

_____. Entrevista realizada com alunos do curso híbrido. Gravada digitalmente e transcrita por Isabella Raiane. João Pessoa, Dez. 2019b.

TRIVIÑOS, Augusto. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. 2ª Ed. São Paulo: Atlas, 1990.

TOURINHO, Cristina. Aprendizado musical do aluno de violão: articulações entre práticas possibilidades. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana (Orgs) Ensino de música: proposta para pensar e agir em sala de aula. São Paulo, moderna, 2003, p. 77 – 85.

Recebido em 02/02/2020 - Aprovado em 16/05/20

Como citar :

GARCIA, M. d. R; BELTRAME, J. A. Curso Híbrido de Violão: proposta e prática. OuvirOUver, 16(1), xxx-xxx. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-55854>



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

Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música

MATHEUS HENRIQUE DA FONSÊCA BARROS

■ 292

Doutorando em Música (Educação Musical) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor do Instituto Federal do Sertão Pernambucano, atuando no curso de Licenciatura em Música. Atua na área de Música, com ênfase em Educação Musical, nos seguintes temas: formação de professores de música; educação musical e tecnologias; metodologias ativas.

AFILIAÇÃO: Instituto Federal do Sertão Pernambucano - IF Sertão PE - Campus Petrolina, Petrolina, PE

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8277526073539231>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5951-4781>

■ RESUMO

O presente artigo apresenta reflexões e sugestões para o ensino de música durante o período da pandemia da Covid-19. O texto traz um breve panorama das medidas tomadas pelas autoridades sanitárias, suas consequências no campo da educação, culminando no conceito de ensino remoto emergencial e suas especificidades na prática do professor de música, encaminhando-se nas seguintes vertentes: a necessidade de mudança conceitual dos educadores musicais em busca do reconhecimento e validação das práticas musicais geradas pela cultura participativa digital; a observação das realidades e contextos específicos de atuação docente, em especial, a consideração de fatores socioeconômicos que permitam o desenvolvimento coerente de atividades de ensino-aprendizagem musical remotas; o reconhecimento da importância das redes colaborativas profissionais na difusão e compartilhamento de práticas pedagógico-musicais condizentes com o ensino remoto emergencial de música. Os pensamentos e propostas apresentadas têm um caráter transitório e emergencial, porém, ressalta-se a pertinência dos mesmos no retorno às aulas presenciais.

■ PALAVRAS-CHAVE

Educação musical, tecnologias, ensino remoto emergencial, Covid-19.

293 ■

■ ABSTRACT

This article brings reflections and suggestions for music education amidst the Covid-19 pandemic period. The text provides a brief overview of the measures adopted by the health authorities, their consequences in the field of education, culminating in the concept of emergency remote teaching and its specificities in the music teaching, addressing the following aspects: the need for a conceptual change of musical educators seeking recognition and validation of musical practices generated by the participatory digital culture; an observation of the realities and contexts applicable to teaching performance, in particular, the consideration of socio-economic factors that allow the coherent development of remote musical teaching-learning activities; the recognition of professional collaborative network's importance for the dissemination and sharing of pedagogical-musical practices consistent with the remote emergency teaching of music. The thoughts and proposals presented have a transitory and emergency character but exclude their relevance without returning to face-to-face classes.

■ KEYWORDS

Music education, technologies, emergency remote teaching, Covid-19.

1. Introdução

A pandemia da Covid-19, que assolou o mundo no início do ano de 2020, provocou efeitos instantâneos nos mais diversos campos de atuação da humanidade. No âmbito da educação, não foi diferente. As medidas de isolamento e distanciamento social, necessárias para impedir a proliferação do vírus, obrigaram a abrupta suspensão de aulas e o fechamento das escolas. Até o momento de finalização deste texto, os dados da UNESCO¹ indicam que mais de 1 bilhão de estudantes foram afetados e 111 países ainda estão com os estabelecimentos de ensino completamente fechados.

Como tentativa para contorno da situação imposta, muitos sistemas educacionais precisaram tomar decisões instantâneas e enxergaram como solução a apropriação dos meios digitais para continuação das aulas e término dos conteúdos. No Brasil, é possível destacar algumas decisões tomadas pelas instâncias educacionais reguladoras: a Medida Provisória n. 934, de 1 de abril de 2020, que estabeleceu normas excepcionais para o ano letivo da educação básica e superior, dispensando a necessidade dos 200 dias letivos para a educação básica e dos 200 dias de efetivo trabalho na educação superior, mantendo-se a carga horária mínima prevista; o Ministério da Educação (MEC), por meio da Portaria n. 343, de 17 de março de 2020, permitiu a substituição das aulas presenciais em andamento antes da pandemia, por aulas em meios digitais nas instituições de educação superior integrantes do sistema federal de ensino. Porém, com a Portaria n. 544, de 16 de junho de 2020, o MEC autorizou a completa substituição das aulas presenciais por aulas remotas, com exceção das práticas de estágio e laboratório; o Parecer 5/2020, emitido pelo Conselho Nacional de Educação (CNE), apresenta diretrizes para os diversos níveis de ensino durante o período da pandemia, ressaltando a realização de atividades pedagógicas mediadas pelas tecnologias digitais de informação e comunicação (TDIC).

Embora os documentos não apresentem uma uniformidade de nomenclaturas, é preciso ressaltar que as pesquisas na área de educação e tecnologias estabelecem diferenciações quanto ao formato adotado e estratégia utilizada - educação a distância (EaD); ensino híbrido; ensino remoto. Tendo ciência do fato, prefiro classificar as ações educacionais durante o período de pandemia como Ensino Remoto Emergencial (HODGES *et al.*, 2020). Para os autores, há uma diferença consistente entre experiências de ensino-aprendizagem essencialmente concebidas para o ambiente *on-line* - em sua totalidade ou parte - e as ações emergenciais para adaptação de processos educativos presenciais aos meios digitais.

Assim, a principal característica do Ensino Remoto Emergencial reside no fato deste apresentar soluções temporárias de educação completamente remota e/ou híbrida para situações originalmente presenciais, com possível retorno ao formato inicial após o período agudo da crise. Nessas circunstâncias, o objetivo principal não é a recriação de um ecossistema educacional robusto, mas fornecer acesso temporário, de configuração rápida e com conteúdo confiável em períodos extraordinários. Arruda (2020, p. 266) indica que o ensino remoto emergencial pode

¹Disponível em: <https://en.unesco.org/covid19/educationresponse>

ser apresentado em tempo semelhante ao ensino presencial, através da transmissão de aulas em horários específicos por meio de *lives*, como também pode conter características da EaD, ao implementar ferramentas assíncronas e melhor estruturação de materiais.

Pela especificidade de seus conteúdos, o ensino remoto emergencial de música torna-se ainda mais desafiador. É válido observar que as plataformas de videoconferência que estão sendo usadas para as aulas virtuais não foram concebidas para atividades e performances musicais, apresentando problemas de latência, fidelidade sonora e sincronização. Além do mais, os equipamentos para uma boa captação de áudio têm um custo bastante elevado, não sendo acessíveis para a maioria dos professores. Embora o MEC tenha apresentado diretrizes para retorno gradual às aulas presenciais no dia 1 de julho de 2020, as restrições ainda são muitas e o próprio documento incentiva a priorização das mediações tecnológicas (BRASIL, 2020, p. 10) e a disponibilização de materiais de apoio nos ambientes virtuais de ensino (BRASIL, 2020, p. 19). Assim sendo, os prognósticos apontam que o Ensino Remoto Emergencial perdurará enquanto formas de imunização eficientes não forem descobertas. Desse modo, este artigo pretende apresentar reflexões e sugestões para o ensino de música em meio a um tempo bastante desafiador, baseando-se três pilares: mudança conceitual; observação de realidades e contextos específicos; busca de apoio em redes colaborativas.

295 ■

2. Mudança conceitual

A impossibilidade de realização de atividades musicais presenciais e a dificuldade de adequação de práticas e instrumentos musicais convencionais ao ambiente *on-line* fazem com que o professor de música se volte às possibilidades e ferramentas de criação, difusão e performance musicais no meio digital. O período de pandemia trouxe à tona uma série de plataformas que possibilitam o fazer musical digital, tais como o *Google Chrome Music Lab*² e o *HookTheory*³. Porém, é válido lembrar que boa parte desses recursos são estruturados para proporcionar engajamentos musicais relacionados à cultura participativa digital (JENKINS *et al.*, 2006; TOBIAS, 2013; 2014a; 2014b).

De acordo com Jenkins *et al.* (2006, p. 5-6), a cultura participativa apresenta as seguintes características: i) poucas barreiras à expressão artística e ao engajamento cívico; ii) forte apoio para criar e compartilhar criações com outras pessoas; iii) algum tipo de orientação informal em que o que é conhecido pelos mais experientes é repassado aos iniciantes; iv) membros que acreditam na importância de suas contribuições; v) membros que sentem algum grau de conexão social entre si, importando-se com o que as outras pessoas pensam sobre o que criaram. Tobias (2013, p. 31) lembra que, embora não sejam necessárias para que a cultura participativa ocorra, as tecnologias e as mídias digitais desempenham papéis importantes na maneira como as pessoas se relacionam, colaboram, criam e interagem com a música, além de atuarem como potencializadoras da participação dos indivíduos.

²Disponível em: <https://musiclab.chromeexperiments.com/Experiments>

³Disponível em: <https://www.hooktheory.com/>

Dessa forma, o autor apresenta um quadro (TOBIAS 2013, p. 30) com as principais formas de engajamento musical na cultura participativa. Com base no trabalho original e na tradução e adaptação feita por Beltrame (2016, p. 40), separei as práticas que mais tinham relações com o meio digital:

Quadro 1 - Exemplos de práticas musicais na cultura participativa

| Práticas | Breves explicações |
|--|---|
| Arranjo | Reorquestração de um trabalho original em um novo contexto, frequentemente usando aplicativos musicais. |
| Multipista | Produzir versões com a gravação de várias pistas de áudio, tocadas individualmente ou em grupo, e demonstrar visualmente as partes que foram tocadas. |
| <i>Remix</i> | Produzir versões que mantem a essência do trabalho original enquanto adiciona conteúdos musicais que mudam o contexto ou gênero. Versões produzidas tipicamente com tecnologias eletrônicas. |
| Produção baseada em <i>sample</i> (amostras) | Produzir ou tocar diferentes músicas repetindo, manipulando ou reordenando conteúdos musicais (<i>samples</i>) do original. |
| <i>Mashup</i> | Combinar elementos de uma ou mais canções originais através de justaposição ou, menos tradicionalmente, intervindo dentro das músicas para criar novas composições e criar novos meios de ouvir as originais. |
| Tutoriais | Criar vídeos para ensinar outras pessoas como tocar ou como produzir a música original. |
| Reapropriação | Usar obras musicais como conteúdo para outras mídias, como vídeos ou coreografias. |
| Comentar e discutir | Compartilhar comentários e <i>feedback</i> relacionados a trabalhos originais, versões resultantes de uma das práticas acima relatadas, ou comentar com outros via mídias sociais como <i>Twitter</i> e <i>Facebook</i> , blogs e seções de comentários em sites. |

Fonte: Beltrame (2016, p. 40); Tobias (2013, p. 30)

Ao observar as descrições do Quadro 1, é possível inferir que um dos grandes desafios para o trabalho efetivo com ensino remoto emergencial de música é relacionado à falta de familiaridade ou mesmo ao preconceito com as práticas musicais próprias da cultura participativa digital. Muitos dos professores de música não possuem ou nunca tiveram aproximações com as práticas apresentadas, ou não as consideram como válidas, o que pode causar muitas dificuldades para o trabalho remoto emergencial. Dessa maneira, deixam de usufruir do grande potencial que a cultura participativa digital apresenta para o ensino-aprendizagem de música (TOBIAS, 2014a, p. 56).

O problema apresentado pode ser fruto do período formativo. Tal qual indicado por Pereira (2014, p. 93), em sua interpretação dos conceitos de Pierre Bourdieu (1983; 2008; 2009) para o subcampo da licenciatura em música, os cursos de formação inicial de professores de música no Brasil apresentam traços do *habitus conservatorial* em sua concepção curricular que, dentre outras características, materializa-se na compreensão da "[...] música erudita ocidental como conhecimento oficial; [e na] supremacia absoluta da música notada - abstração musical". Portanto, não há uma valorização dos discursos, práticas e

notações musicais gerados pelas TDIC e cultura participativa digital, o que aumenta a responsabilidade das instituições formativas de problematizar os mais diversos gêneros musicais, não somente os do sistema tonal (cf. BARROS; ALMEIDA, 2019, p. 38).

Um outro aspecto é o geracional. Muitos dos professores de música atuantes podem se enquadrar naquilo que Prensky (2001) definiu como Imigrantes Digitais. Para o autor, estes indivíduos aprenderam a lidar com as tecnologias digitais ao longo de suas vidas adultas, o que faz com que os seus “sotaques” sejam sempre percebidos, tais como “o acesso à internet para a obtenção de informações, ou na leitura de um manual para um programa ao invés de assumir que o programa nos ensinará como utilizá-lo” (PRENSKY, 2001, p. 2) (tradução nossa)⁴. Em contraste, os alunos seriam Nativos Digitais, indivíduos que já nasceram em meio às revoluções tecnológicas do século XXI, “[...] acostumados a receber informações muito rapidamente [...], [a] processar mais de uma coisa por vez e realizar múltiplas tarefas” (PRENSKY, 2001, p. 2) (tradução nossa)⁵. Revisitando sua obra após 10 anos, Prensky (2011, p. 17-18) destaca que a distinção entre Nativos e Imigrantes digitais não diz respeito à capacidade ou conhecimento digital, mas é relacionada à cultura e o conforto dos mais jovens com as TDIC. A condição de Imigrante Digital pode gerar nos professores uma visão prática e instrumentalista das tecnologias, o que acaba por não permitir o entendimento das mesmas como conhecimento específico da música (BARROS; ALMEIDA, 2019, p. 39).

Portanto, para que o ensino remoto emergencial de música possa ter efetividade, considero como necessária uma mudança conceitual dos professores em relação às práticas musicais oriundas da cultura participativa digital, potencializada pelas tecnologias. Essa reconfiguração de conceitos deve fazer com o que o profissional docente reflita quais conteúdos musicais podem ser trabalhados e mediatizados pelas plataformas virtuais disponíveis, associando-os às práticas musicais digitais participativas, ampliando as oportunidades de ensino-aprendizagem. A consciência da transitoriedade do momento vivenciado é essencial para que o professor não caia na armadilha da comparação das atividades remotas com as do ambiente presencial, o que pode tornar seu trabalho *on-line* incipiente.

3. Observação das realidades e contextos específicos

Em um país de dimensões continentais como o Brasil, é preciso levar em conta as realidades e contextos socioeconômicos locais para a efetivação do Ensino Remoto Emergencial, sabendo que, por vezes, estes indicadores podem ser contrastantes numa mesma cidade, bairro, escola ou turma de alunos. Um dos principais aspectos para observação diz respeito à exclusão digital vivida por parcela da população brasileira. De acordo com a Pesquisa Sobre o Uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos Domicílios Brasileiros - 2018 (TIC 2018), realizada pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da

⁴No original: Such things as turning to the Internet for information second rather than first, or in reading the manual for a program rather than assuming that the program itself will teach us to use it (PRENSKY, 2001, p. 2)

⁵No original: [...] are used to receive information really fast [...] to parallel process and multi-task (PRENSKY, 2001, p. 2).

Sociedade da Informação (CETIC) – ligado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil⁶ (CGI) – estima-se que cerca de 67% do total de domicílios brasileiros tinham acesso à internet, com ampliação da conectividade nos setores economicamente mais vulneráveis (CETIC, 2019, p. 104).

Vale ressaltar que a indicação no aumento do acesso à internet entre os domicílios de classes mais baixas ocorreu, principalmente, em função da disseminação do uso da internet móvel dos telefones celulares. Embora a banda larga fixa seja o principal tipo de conexão em quase todas as classes sociais, "nota-se que a conexão móvel foi mais utilizada nas classes mais baixas. Entre aqueles das classes D [e] E, por exemplo, a conexão via *modem* ou *chip* 3G ou 4G (47%) superou a utilização de banda larga fixa (35%)" (CETIC, 2019, p. 107). A pesquisa ainda aponta que, nas regiões Norte e Nordeste, nas áreas rurais e nos domicílios de classes e renda mais baixas, há a frequente prática do compartilhamento da internet com domicílios vizinhos. Além disso, os dados relacionados à velocidade da internet contratada nos domicílios mostraram que a presença de conexões mais velozes está relacionada à localização do domicílio e ao seu maior poder aquisitivo: 28% dos domicílios de área urbana, 54% daqueles com renda familiar acima de dez salários mínimos e 52% nos de classe A possuíam conexões com velocidades acima de 8 Mbps. Ao passo que os resultados caem para 7% na área rural, 12% entre os domicílios com renda familiar de até um salário mínimo e 8% naqueles das classes D e E. (CETIC, 2019, p. 106-108).

Os vínculos empregatícios dos professores de música brasileiros são os mais diversos, aumentando a possibilidade de enfrentamento de circunstâncias variadas por um mesmo profissional, no tocante ao acesso à internet de seus alunos. Além disso, não há uma uniformidade nas soluções, plataformas e protocolos de ensino remoto emergencial nas diferentes instituições educacionais. Observando o cenário, minha sugestão vem no sentido de que o profissional docente observe o contexto na qual está inserido, uma vez que ensinar exige a apreensão da realidade, o conhecimento das diferentes dimensões que caracterizam a essência da prática, e daquilo o que pode tornar o profissional mais seguro em seu próprio desempenho (FREIRE, 2015, p. 67). De tal modo, os docentes devem procurar compreender a funcionalidade dos protocolos e plataformas adotados e como estes se aproximam de suas ideias e conteúdos musicais, tornando possível a proposição de atividades.

Assim, é preciso ter em mente que cenários específicos vão exigir ações e soluções específicas. Para o caso de instituições e alunos com dificuldade no acesso, velocidade e confiabilidade da internet, é viável a apropriação dos aplicativos de mensagem instantânea, como o *WhatsApp* ou *Telegram*. Boa parte dos pacotes de dados das operadoras telefônicas permite o envio ilimitado de mensagens nesses programas, mesmo quando os créditos necessários para utilização da conexão estão finalizados. Porém, é preciso lembrar que as ferramentas de mensagem instantânea apresentam um limite no tamanho dos arquivos enviados, em especial, os com formato em vídeo, áudio ou foto. Dessa forma, o professor deve ficar atento ao tamanho e duração dos vídeos e áudios compartilhados. Outra possibilidade reside no fato de que os principais *softwares* de

⁶Disponível em: <https://www.cetic.br>

editoração musical permitem a exportação das partituras neles editadas para o formato MIDI⁷, que apresenta uma maior riqueza de detalhes sonoros com um tamanho relativamente pequeno, tornando possível o envio por meio das conversas de aplicativos.

No caso de escolas e alunos com melhores oportunidades no acesso à internet, boa parte das plataformas de videoconferência - *Zoom*, *Skype*, *Google Meet* - apresentam o recurso de compartilhamento de tela e de áudio. Essa funcionalidade contribui bastante para o trabalho do professor, permitindo a apresentação de vídeos, *slides*, fonogramas e até oportunizando a execução musical conjunta, apesar da separação física. As videoconferências também permitem a participação de convidados que não compareceriam caso as aulas acontecessem no formato presencial, por conta das distâncias geográficas. Isso torna possível a realização de entrevistas, rodas de conversa ou *lives* com profissionais das mais diversas áreas da música, contribuindo para a reflexão do papel do setor artístico-musical no período da pandemia. Recomendo também a aproximação dos professores com os aplicativos de *streaming*⁸ musical - *Spotify*, *Deezer*, *Apple Music* e *YouTube Music* - que permitem a apresentação e execução de músicas, bem como a criação de listas (*playlists*) colaborativas com os estudantes.

299 ■

Para alunos e escolas das mais diferentes realidades, proponho o uso de plataformas como o *Google Formulários*, que permitem a criação, execução e envio de atividades e arquivos pela internet. Com este tipo de ferramenta, é possível elaborar exercícios, trabalhos e provas, que serão respondidos pelos alunos, com recebimento em tempo real pelo professor. Esses dispositivos também apresentam dados relacionados às respostas, elencando o número de erros e acertos cometidos pelos estudantes, sendo uma boa ferramenta para observação estatística do processo de ensino-aprendizagem. É bem verdade que, em algumas situações, o uso de plataformas virtuais para proceder atividades no ensino remoto emergencial de música não seja necessário. Estratégias didáticas como conversas, entrevistas escritas, diários de escuta musical, criação de instrumentos alternativos, coreografias e jogos musicais são ideias do mundo *off-line* que podem funcionar no ambiente *on-line* (CALDWELL, 2020, n.p.).

4. Busca de apoio em redes colaborativas

O momento delicado, vivenciado pelo mundo devido à pandemia da Covid-19, traz à tona a necessidade de que o trabalho solitário do professor tenha o suporte de redes colaborativas profissionais. A cultura participativa digital (JENKINS *et al.*, 2006) impulsiona o fomento destas redes que tem como papel fundamental o compartilhamento de experiências e práticas pedagógico-musicais. A indicação de Tobias (2014, p. 215) é de que, dadas as oportunidades de engajamento musical e aprendizado através de redes e comunidades online, os educadores musicais

⁷Abreviatura da expressão *Musical Instrument Digital Interface* - Interface Digital para Instrumentos Musicais; é uma tecnologia padronizada de comunicação entre instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos possibilitando que uma composição musical seja executada, transmitida ou manipulada por qualquer dispositivo que reconheça esse padrão.

⁸Streaming é uma forma de transmissão de áudio e vídeo através de uma rede de computadores, sem a necessidade de efetuação de downloads.

devem se envolver na construção de redes de desenvolvimento profissional, através de plataformas digitais, para trocas de experiências e questionamentos relativos à educação musical. Esse tipo de envolvimento pode se estender à uma possível colaboração presencial posterior. A capacidade de mobilização de redes e comunicação com outras pessoas é fundamental, em especial, num momento em que todos encontram-se isolados socialmente.

No Brasil, a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) foi pioneira na iniciativa, disponibilizando, em seu sítio na internet, um repositório coletivo⁹ com diversificadas propostas pedagógico-musicais para o ensino remoto emergencial de música. Além dessa ação, a ABEM realizou o "Fórum de Temas Emergentes da Educação Musical Brasileira"¹⁰ em seu canal no *YouTube*. O fórum consistiu em uma série de *lives* com professores e pesquisadores de universidades, institutos, escolas de ensino básico e de ensino específico de música, com o intuito de problematizar questões relacionadas ao ensino remoto emergencial de música. De maneira semelhante, o Fórum Latino-americano de Educação Musical - Seção Brasil (FLADEM Brasil) organizou diversas *lives* em seu perfil no *Facebook*, que foram denominadas como "Ação FLADEM Brasil *On-line*"¹¹. Nelas, palestrantes convidados ou selecionados por edital específico discutiram temas de relevância para o momento, bem como compartilharam práticas pedagógico-musicais direcionadas aos variados públicos e espaços de educação musical. Além disso, o FLADEM Brasil está preparando a publicação de mais uma edição de sua revista, bem como o planejamento de um curso remoto.

Mesmo em meio a tentativas explícitas de difamação, questionamento de sua função por órgãos governamentais e precarização em seu financiamento, diversas instituições públicas de ensino superior – universidades e institutos – têm promovido ações de capacitação e compartilhamento de experiências e discussões sobre os temas relacionados ao ensino remoto emergencial de música. No Quadro 2, apresento algumas destas instituições, compreendendo que pode haver outras que não foram citadas. Em geral, as ações foram realizadas pelos cursos de licenciatura em música ofertados pelas universidades e institutos, ou por grupos de pesquisa em música/educação musical vinculados às instituições.

⁹Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/repositorio-coletivo.asp>

¹⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC0DzhkOvExkQN9-b4ugckIA/featured>

¹¹Disponível em: <https://www.facebook.com/fladembr>

Quadro 2 - Instituições públicas de ensino superior com ações relacionadas ao ensino remoto emergencial de música durante o período de pandemia da Covid-19

| Universidades Estaduais | Universidades Federais | Institutos Federais |
|--|--|---|
| Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) | Universidade Federal do Ceará (UFC) | Instituto Federal Catarinense (IF Catarinense) |
| Universidade Estadual do Pará (UEPA) | Universidade Federal do Cariri (UFCA) | Instituto Federal do Ceará (IFCE) |
| Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) | Universidade Federal Fluminense (UFF) | Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) |
| Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) | Universidade Federal de Goiás (UFG) | Instituto Federal do Sertão Pernambucano (IF Sertão - PE) |
| | Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | |
| | Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) | |
| | Universidade Federal da Paraíba (UFPB) | |
| | Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) | |
| | Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | |

Fonte: elaborado pelo autor com a colaboração do Prof. Dr. Antônio Chagas (UFCA).

No âmbito internacional, uma série de organizações se mobilizaram de maneira colaborativa para provisão de recursos pedagógico-musicais durante o período da pandemia. Nos EUA, a *National Association for Music Education*¹² (NAfME) criou duas páginas na internet denominadas "*NAfME Covid-19 Resources*"¹³ e "*Virtual Learning Resources for Music Educators*"¹⁴ com diversas possibilidades para o educador musical. No Reino Unido, a *Incorporated Society of Musicians*¹⁵ (ISM) e o projeto *Musical Futures*¹⁶ – que conta com a participação da educadora musical Lucy Green - produziram páginas com conteúdo específico voltado para o ensino remoto emergencial de música. Por certo, um grande número de iniciativas de semelhante intenção foi criado em outras partes do mundo, não sendo compiladas neste artigo por razões óbvias.

Ao deparar-se com um número tão extenso de recursos, o professor de música deve atentar para algumas questões. A primeira delas é concernente ao gerenciamento da grande monta de informações disponibilizadas. Para que não haja uma sobrecarga de trabalho numa dinâmica tão modificada, sugiro a busca de materiais por áreas e temáticas de interesse particular, que possam contribuir para a situação profissional específica e individual. A última diz respeito à tentação de uma replicação idêntica das práticas pedagógico-musicais oferecidas pelas redes de

¹²Em tradução livre: Associação Nacional para Educação Musical.

¹³Em tradução livre: Recursos NAfME para a Covid-19. Disponível em: <https://nafme.org/covid-19/>

¹⁴Em tradução livre: Recursos virtuais de aprendizagem para educadores musicais. Disponível em: <https://nafme.org/my-classroom/virtual-learning-resources-for-music-educators/>

¹⁵Em tradução livre: Sociedade Incorporada de Músicos. Disponível em: <https://www.ism.org/advice-centre/coronavirus-listing>

¹⁶Em tradução livre: Futuros Musicais. Disponível em: <https://www.musicalfutures.org/musical-futures-blog/covid-19-musical-futures-support-during-school-closures>

colaboração profissional. Portanto, faz-se necessária uma apropriação crítica dessas práticas, "direcionada para a compreensão de suas riquezas e limites" (PENNA, 2015, p. 46), submetendo-as a um processo cíclico de reflexão, permeado pelo diálogo, o "encontro dos homens [e mulheres], mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo" (FREIRE, 2018, p. 109), por meio do qual o conhecimento é construído. Com objetividade e criticidade, o professor de música poderá realizar um trabalho eficaz e substancial com o auxílio das redes colaborativas.

5. Pensamentos Finais

Neste artigo, apresentei reflexões e sugestões para o ensino de música num dos momentos mais desafiadores da história da humanidade – a pandemia da Covid-19. As medidas tomadas pelas autoridades sanitárias para conter a disseminação do vírus e as respostas das autoridades educacionais resultaram na necessidade do ensino remoto emergencial de música. Para que este momento seja vencido com maestria pelos professores de música, considero como necessária uma mudança conceitual dos educadores musicais em busca do reconhecimento e validação das práticas musicais geradas pela cultura participativa digital.

302 ■ Também apresento, como aspecto basilar, uma observação das realidades e contextos específicos de atuação docente, em especial, a consideração de fatores socioeconômicos que possibilitarão o desenvolvimento coerente de atividades de ensino-aprendizagem musical. Por último, explico a instância em reconhecer a importância das redes colaborativas profissionais, na difusão e compartilhamento de práticas pedagógico-musicais condizentes com o ensino remoto emergencial de música. Todavia, essas práticas devem ser submetidas a um processo de reflexão crítica, compreendendo seus limites e possibilidades, permeadas pelo diálogo como base para construção do conhecimento. Ressalto que as ações e reflexões propostas tem um caráter transitório e emergencial. Contudo, entendo como possível a pertinência das ações também no retorno às aulas presenciais, quando a humanidade tiver controlado a proliferação ou vencido por completo a batalha contra a Covid-19.

Referências

ARRUDA, Elcídio Pimenta. "Educação remota emergencial: elementos para políticas públicas na educação brasileira em tempos de Covid-19". **Em Rede**: revista de educação a distância, v. 7, n.1, 2020, p. 257-275.

BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca; ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. Saberes Docentes relacionados às Tecnologias na formação de professores de Música. **Ouvir ou Ver (ONLINE)**, v. 15, p. 30-42, 2019.

BELTRAME, JucianeAraldi. **Educação musical emergente na cultura digital e participativa**: uma análise das práticas de produtores musicais. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia** (Org. Ricardo Ortiz). São Paulo, Editora Ática, 1983.

_____. **Razões práticas**. São Paulo: Papyrus, 2008.

_____. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRASIL. Presidência da República. Medida Provisória n. 934, de 1 de abril de 2020. Estabelece normas excepcionais sobre o ano letivo da educação básica e do ensino superior decorrentes das medidas para enfrentamento da situação de emergência de saúde pública de que trata a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. **Diário Oficial da União**. Seção 1- Extra, p. 1.

_____. Ministério da Educação. Portaria Nº 343, de 17 de março de 2020. Dispõe sobre a substituição das aulas presenciais por aulas em meios digitais enquanto durar a situação de pandemia do Novo Coronavírus - COVID-19. **Diário Oficial da União**. Seção 1, p. 39.

_____. Ministério da Educação. Portaria nº 544, de 16 de junho de 2020. Dispõe sobre a substituição das aulas presenciais por aulas em meios digitais, enquanto durar a situação de pandemia do novo coronavírus - Covid-19, e revoga as Portarias MEC nº 343, de 17 de março de 2020, nº 345, de 19 de março de 2020, e nº 473, de 12 de maio de 2020. **Diário Oficial da União**, Seção 1, p. 69.

303 ■

_____. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. **Parecer CNE/CP 5/2020, de 28 de abril de 2020**. Reorganização do Calendário Escolar e da possibilidade de cômputo de atividades não presenciais para fins de cumprimento da carga horária mínima anual, em razão da Pandemia da COVID-19.

_____. Ministério da Educação. **Protocolo de biossegurança para retorno das atividades nas instituições federais de ensino**. Julho, 2020. Disponível em: <<https://www.gov.br/mec/pt-br/centrais-de-conteudo/campanhas-1/coronavirus/CARTILHAPROTOCOLODEBIOSSEGURANAR101.pdf/view>> Acesso em 1 jul. 2020.

CALDWELL, Elizabeth. Music teacher resources for school closures. NAfME. 17 mar. 2020. Disponível em: <<https://nafme.org/music-teacher-resources-school-closures/>> Acesso em: 1 jul 2020.

CENTRO DE ESTUDOS REGIONAIS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO - CETIC. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros**: TIC 2018. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 56 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

HODGES, Charles et al. The difference between emergency remote teaching and online learning. **EDUCAUSE Review**. 27 mar. 2020. Disponível em: <<https://er.educause.edu/articles/2020/3/the-difference-between-emergency-remote-teaching-and-online-learning#fn7>> Acesso em: 1 jul. 2020.

JENKINS, Henry et al. **Confronting the challenges of participatory culture**: media education for the 21st

century. Chicago: MacArthur Foundation, 2006.

TOBIAS, Evan. Participatory culture in practice: Developing perspectives and potential in music education. In: **31o ISME WORLD CONFERENCE OF MUSIC EDUCATION (ISME)**. 2014, Porto Alegre: Paper abstracts, 2014a, p. 56.

_____. 21st century musicianship through digital media and participatory culture. In: KASCHUB, Michelle.; SMITH, Janice. (Eds.). **Promising practices in 21st century music teacher education**. Oxford: Oxford University Press, 2014b. p. 205-226.

_____. Toward Convergence: Adapting Music Education to Contemporary Society and Participatory Culture. **Music Educators Journal**, v. 99, n. 4, p. 29-36, June, 2013.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2015

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitusconservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, Londrina, v.22, n.32, p. 90-103, jan./jun 2014

■ 304

PRENSKY, Marc. **Digital Natives, Digital Immigrants**. MCB University Press, 2001. Disponível em: <<https://marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>> Acesso em: 03 jan 2016.

_____. Digital wisdom and homo sapiens digital. In: THOMAS, Michael (ed.). **Deconstructing digital natives: young people, technology and the new literacies**. Routledge: New York, 2011, p. 15-29.

Recebido em 26/03/2020 - Aprovado em 14/04/2020

Como citar:

Barros, M. H. D. F. (2020). Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música. *OuvirOUver*, 16(1), 292-304. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-55878>



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

Enade 2011: uma análise das questões específicas de música.

LEONARDO DA SILVEIRA BORNE

■ 306

Educador musical, pesquisador e flautista. É graduado em música - Composição e mestre em Educação pela UFRGS, e doutor em Música - Educação Musical pela UNAM-México, além de ter estudos em Musicoterapia pela Faculdades EST. Atualmente é Professor Adjunto da UFMT, tendo passado pela UFC-Sobral, dedicando-se ao ensino, pesquisa e extensão nas áreas de educação musical, avaliação, teoria musical, percepção e solfejo, canto em grupo. Também se preocupa com os debates e a produção musical e educacional latinoamericana. Sua produção científica tem sido apresentada e publicada em diversos contextos regionais, nacionais e internacionais, destacando-se o FLADEM, a ISME, a ABEM e a ANPPOM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4345212477288753>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8843-7017>

AFILIAÇÃO: Faculdade de Comunicação e Artes – Universidade Federal de Mato Grosso - (UFTM)

■ RESUMO

Este trabalho tem como foco as questões específicas da área de música do Enade de 2011, e busca responder as seguintes perguntas: como se organizam as perguntas do conteúdo específico no Enade para os cursos de licenciatura música? Qual a sua relação com as Diretrizes Curriculares Nacionais da área? A metodologia de trabalho adotada segue a perspectiva da análise documental. Os resultados mostram, essencialmente, que: a) maioria das questões podem ser respondidas por licenciandos em música; b) perguntas de “conteúdos básicos” e “conteúdos específicos” em proporção idêntica, e de itens que são baseados em conhecimentos do tipo analítico, vinculados ao saber musical teórico; c) existência de vieses, focando em contextos musicais, sociais ou tecnológicos específicos. Os resultados apontam que o Enade 2011 é um teste escrito baseado no conhecimento registrado de maneira verbal ou na partitura, não estando acorde com as próprias diretrizes em que se baseia a construção curricular, que se centram em competências, ou ainda na natureza da música, que é sonora e etérea.

■ PALAVRAS-CHAVE

Enade, Avaliação em música, Avaliação em larga escala.

307 ■

■ ABSTRACT

This paper focuses on specific music questions of Enade 2011. The aim is to answer the following questions: how the specific music questions of the Enade are organized in the test? Which are the relationships between the test and the National Curricular Guidelines for Music undergraduate programs? A research protocol based on document analysis research was carried out. Findings suggest: a) the majority of the questions can be answered by music education students; b) the prevalence of questions of the “basic content” and “specific content” axes, these with identical proportion; and questions that are built on analytical-type of knowledge, which are linked with a theoretical musical knowledge; d) the existence of biases in part of the questions, which focus on specific musical, social or technological contexts. Results show that Enade 2011 is a test based on written registered test, with or without the use of music sheet, which does not agree with the guidelines that guide music undergraduate programs construction, because they should be built on abilities and competencies.

■ KEYWORDS

Enade, Music assessment, Large scale assessment.

1. Começando a trilhar o percurso

O presente trabalho se centra na análise das questões específicas de música do Exame Nacional de Desempenho Estudantil (Enade) de 2011 e suas relações com as diretrizes vigentes para a formação de músicos profissionais a nível superior. O Enade é parte da política do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (Sinaes) (BRASIL, 2004a), que busca avaliar a educação superior usando como indicadores alguns resultados obtidos através do Enade, da Autoavaliação institucional e a Avaliação in loco, tudo isto gerenciado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa Anísio Teixeira (INEP). A realização do Enade é um ponto chave da política do Sinaes, pois ele é um exame de larga escala realizado anualmente para diferentes graduações, respeitando um ciclo trianual. Os resultados do Enade são, muitas vezes, utilizados para contrastar e comparar a realidade nacional com a internacional, também podendo se constituir numa ferramenta que os gestores educativos e os políticos têm à sua disposição para emitir juízos de valor sobre a qualidade da formação acadêmica. Por conta disso, o Enade é um componente curricular obrigatório para todos os estudantes de graduação, tendo na sua gênese e base filosófica o propósito de gerar uma avaliação formativa das propostas curriculares de nível superior (BRASIL, 2004a). Nesta realidade, a área da música está presente no segundo ano de cada ciclo. Até os dias atuais, a música participou do Enade em 2006 e 2006 (bacharelados e licenciaturas), 2011, 2014 e 2017 (somente licenciaturas).

Muito se debate nos corredores institucionais sobre o porquê da música ter que participar de um momento avaliativo como o Enade, tendo como premissa que as artes são áreas do saber muito complexas de serem mensuradas. Outro argumento escutado são as problemáticas logísticas de como avaliar um saber etéreo (haja vista a música não é concreta) com uma prova de caráter verbal e escrito. Sobre isso, Queiroz (2012) comenta que é necessária a presença da música nestes tipos de exames, pois funciona como estratégia (principalmente política) de legitimação da área, outorgando a ela a mesma importância que outras áreas do conhecimento – o que, a longo prazo, pode ter um efeito cascata nos outros níveis educativos. Como diz o pesquisador “esta premissa parte da constatação de que qualquer área do conhecimento que deseje um espaço institucional legitimado necessita estar conectada com as diretrizes reguladoras e com os objetivos educacionais definidos por esta política” (QUEIROZ, 2012, p. 38).

Mas, como já questionado, de que maneira aderir a esta política se a música tem em si mesma uma natureza prática que somente é alcançada através do fazer musical, fruto de um saber não concreto e que não consegue ser totalmente traduzido com recursos gráficos, limitando a capacidade de explicar a música como tal? Sobreira (2013, p. 09) argumenta que o risco dos exames em larga escala é que, por basearem-se unicamente no quantitativo das respostas corretas, “não expressam necessariamente os conhecimentos adquiridos pelos estudantes. Dessa forma, ocorre a simplificação de um processo (avaliação) que é complexo e indispensável à ação escolar”, o que se traduz em uma pedagogia do exame (ESTEBAN, 2012 apud SOBREIRA, 2013) ou na cultura escolar ou cultura do exame (BORNE, 2017; SALINAS, 2002).

Adicionalmente, a área de educação musical brasileira não tem estudos publicados sobre avaliação em larga escala e, por sua vez, o campo de avaliação educacional carece de estudos sobre música e educação musical. Numa recente revisão sistemática (LIMA et al., 2019) sobre a literatura acadêmica do Enade e do Enem (seu equivalente para o ensino médio), os autores concluíram e que as análises que há na literatura sobre os dados do Enade são “limitadas, geralmente usando estatística descritiva, e focam, principalmente, em dados socioeconômicos e notas dos exames” (p. 89).

Quando se consulta a literatura específica sobre o Enade em qualquer área, foi possível localizar algumas poucas publicações, sobretudo na área da saúde (NORO et al., 2017; SANTOS; PINHEIRO, 2017) e nas ciências sociais aplicadas (DIAS; PORTO; NUNES, 20016; FELDMANN; SOUZA, 2016). Na área musical, somente Queiroz (2012) e Sobreira (2013) falam de avaliação em larga escala, tangenciando o Enade. No entanto, não abordam o tema de forma sistemática, nem o conteúdo cobrado nesta avaliação, tampouco como este saber se articula com as propostas curriculares derivadas da legislação brasileira vigente.

Na totalidade dos artigos consultados, foram vistos os seguintes temas: as mudanças que o exame teve entre o pensamento e a filosofia originais em 2004 (descritos na lei do Sinaes) e as práticas avaliativas atuais; o desempenho dos estudantes no Enade e a sua relação com a nota obtida na prova do Enem; o foco memorístico da prova escrita em comparação ao caráter (inicialmente) formativo e por competências previsto na lei do Sinaes; o uso das notas do Enade como elemento de marketing institucional (BITTENCOURTH et al., 2008; DÍAS; PORTO; NUNES, 2016; FELDMANN; SOUZA, 2016; ROTHEN; NASCIUTTI, 2011; SOBREIRA, 2013; VERHINE; DANTAS; SOARES, 2006).

Com isto em mente, foi realizada a presente pesquisa, que teve como propósito analisar as questões específicas da prova de música do Enade em suas cinco edições. As perguntas que guiaram esta pesquisa foram: como se organizam as questões de conteúdo específico de música do Enade para as graduações em música? Qual é a relação entre as diretrizes específicas para o desenho curricular e as questões do Enade? Com o intuito de viabilizar metodologicamente, dividi (juntamente com o grupo de pesquisa que apoiou a sua realização) a pesquisa em cinco etapas para organização e análise dos dados, uma etapa por cada edição do exame. O presente artigo se concentra nos resultados da edição de 2011. A meta é, depois de concluir as cinco análises, realizar uma comparação e um contraste entre elas para gerar elementos que guiem e retroalimentem a reflexão sobre a avaliação em larga escala em música, especialmente para os gestores educacionais, os elaboradores de currículos e os legisladores de políticas públicas.

2. Percurso metodológico

Para realizar este estudo, delimitar algumas características para guiar o seu caminho. Começando que o olhar dado não se inclina definitivamente a uma abordagem estritamente qualitativa ou quantitativa, ainda que os dados tenham gerado informação no estilo percentual. A intenção não é restringir-se a responder quanto ou como, mas interrelacionar o quanto e o como, buscando os diferentes

sentidos sobre as questões do Enade e o vínculo com os documentos oficiais a nível nacional. Poder-se-ia, portanto, dizer que se trata de uma pesquisa do tipo mista, ainda que não limitada a este conceito (PEÑA-VERA; PIRELA-MORILLO, 2007).

Como estratégia metodológica, a pesquisa foi pensada como uma análise documental que, segundo Sá-Silva e colegas (2009) é fundamentada em fontes primárias, ou seja, fontes que não receberam tratamento analítico ou científico prévio à sua análise. Neste caso, as fontes primárias são as questões específicas da prova de música do Enade de 2011. Por outro lado, também foram seguidas as macro-regras para a análise documental propostas por Peña-Vera e Pirela-Morillo (2007), que, de maneira resumida, adota três conjuntos de ações: 1) reduzir os dados; 2) organizar e apresentar os dados que geram unidade e buscar dar sentido entre eles; 3) elaborar conclusões e in(ter)ferências. Os dados primários são as questões específicas de música do Enade, que foram organizadas em tabelas a partir de algumas unidades de análise para buscar as relações entre texto e contexto, ou seja, entre o Enade e a legislação vigente.

Para a análise, as questões foram organizadas e contrastadas com os diferentes eixos para a formação em música definidos pelas Diretrizes Curriculares Nacionais para graduação (DCNs) da área de música (BRASIL, 2004b), que organiza o perfil de egressos de música em três eixos: os conteúdos básicos, os específicos e os teórico-práticos. Optou-se por utilizar as DCNs como guias de organização e contraste porque as questões específicas do Enade são criadas com base nestas mesmas diretrizes; nada mais lógico do que analisar as questões do Enade com base no documento que orienta as IES em suas elaborações curriculares. Além disso, para maior aprofundamento, foram vinculados sub-eixos aos eixos das DCNs, e estes sub-eixos foram pensados a partir de um estudo sobre os currículos de graduação em música (BORNE, 2017), conforme a tabela abaixo:

| EIXO | SUB-EIXO |
|--------------------------------------|---|
| A. <u>Conteúdos Básicos</u> | A1. Cultura, arte, filosofia, sociologia |
| | A2. Educação Musical (teoria, epistemologia, métodos) |
| | A3. <u>Fundamentos da educação</u> |
| B. <u>Conteúdos Específicos</u> | B1. Conhecimento geral de música |
| | B2. Harmonia e <u>contraponto</u> |
| | B3. <u>Lecto</u> -escritura, percepção e teoria musical |
| | B4. Análise e formas musicais |
| | B5. História musical, etnomusicologia y musicologia histórica |
| | B6. <u>Composição e improvisação</u> |
| | B7. <u>Regência</u> |
| C. <u>Conteúdos Teórico-Práticos</u> | C1. <u>Prática docente</u> |
| | C2. Performance musical |
| | C3. <u>Tecnologia e Música</u> |
| | C4. <u>Pesquisa</u> |

Tabela 1. Eixos e sub-eixos da análise de dados. Fonte: DCNs para graduações em Música (BRASIL, 2004b) articuladas com o estudo de Borne (2017).

Ainda sobre o processo de organização dos dados, esclarecemos que eles foram os dados foram distribuídos com o apoio de três músico-pesquisadores do grupo de pesquisa MusA-UFC, que atuaram como juízes. O procedimento seguido foi: um dos três juízes fez a organização prévia dos dados para cada prova do Enade em tabelas do Excel, e estas foram revisadas pelos outros dois juízes que, durante reunião do grupo de pesquisa, confirmavam ou redistribuíam os dados, após discussão coletiva.

Somado ao anterior, outros fatores de forma e conteúdo também foram pensados quando organizamos os dados, conforme segue:

- O uso ou não de partitura ou outra notação musical nas perguntas ou nas respostas;
- A tipologia das perguntas (segundo parâmetros definidos pelo próprio INEP): asserção-razão, interpretação com resposta única, e resposta múltipla;
- Caráter da questão: analítico, memorístico ou reflexivo;
- Contextualização (viés) musical, social ou tecnológico da questão;
- As diferentes ênfases que teriam mais probabilidade de responder corretamente a questão.

Esclarecido o caminho metodológico, sigamos para apresentação e análise dos resultados.

3. Olhando para os dados para entender o Enade 2011

Começarei com as análises a partir da dimensão formal das questões para, depois, focar-me nos conteúdos. O primeiro aspecto que trago são os modos de construção das perguntas, as quais são definidas pelo INEP em três categorias: asserção-razão (AR), interpretação com resposta única (IRU) e resposta múltipla (RM). Cada um destes influencia o tipo de reflexão exigida do estudante e o tipo de resposta, incidindo diretamente no tempo de resolução da questão. Em 2011, as questões de música tiveram a seguinte distribuição:

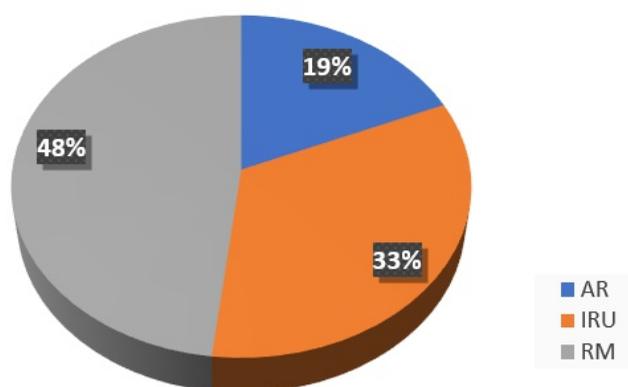


Figura 1. Modos de construção da questão. Fonte: Dados da pesquisa.

Abaixo trago alguns exemplos destes modos de construção.¹

QUESTÃO 12

Na escola em que João é professor, existe um laboratório de informática, que é utilizado para os estudantes trabalharem conteúdos em diferentes disciplinas. Considere que João quer utilizar o laboratório para favorecer o processo ensino-aprendizagem, fazendo uso da abordagem da Pedagogia de Projetos. Nesse caso, seu planejamento deve

- A** ter como eixo temático uma problemática significativa para os estudantes, considerando as possibilidades tecnológicas existentes no laboratório.
- B** relacionar os conteúdos previamente instituídos no início do período letivo e os que estão no banco de dados disponível nos computadores do laboratório de informática.
- C** definir os conteúdos a serem trabalhados, utilizando a relação dos temas instituídos no Projeto Pedagógico da escola e o banco de dados disponível nos computadores do laboratório.
- D** listar os conteúdos que deverão ser ministrados durante o semestre, considerando a sequência apresentada no livro didático e os programas disponíveis nos computadores do laboratório.
- E** propor o estudo dos projetos que foram desenvolvidos pelo governo quanto ao uso de laboratórios de informática, relacionando o que consta no livro didático com as tecnologias existentes no laboratório.

(Tipo: Interpretação com resposta única)

QUESTÃO 19

Um músico, para atuar como intérprete em práticas da música popular contemporânea, necessita compreender elementos intrínsecos de diferentes gêneros e estilos musicais, tais como: a forma e a estrutura sonora; as possibilidades de grafia musical das obras que executa; o contexto de produção e inserção da expressão musical; as possibilidades de divulgação e comercialização da música.

PORQUE

Gêneros e estilos musicais possuem formas, estruturas, funções e contextos singulares e a interpretação de cada um deles exige dos músicos conhecimentos sobre dimensões estéticas, sociais e culturais da expressão musical que pratica, bem como competências e habilidades necessárias para a sua execução musical.

Analisando essas asserções, assinale a alternativa correta.

- A** As duas asserções são proposições verdadeiras, e a segunda é uma justificativa correta da primeira.
- B** As duas asserções são proposições verdadeiras, e a segunda não é uma justificativa correta da primeira.
- C** A primeira asserção é uma proposição verdadeira, e a segunda é uma proposição falsa.
- D** A primeira asserção é uma proposição falsa, e a segunda é uma proposição verdadeira.
- E** As duas asserções são proposições falsas.

(Tipo: Asserção-razão)

QUESTÃO 24

Uma partitura musical geralmente apresenta uma série de indicações no que diz respeito ao estilo, andamento, expressão, dinâmica, entre outros. Sobre estas indicações, avalie as afirmações a seguir.

- I. Os termos moderato, andante, allegro, grave e vivace estão relacionados à intensidade que a música deve ser executada.
- II. As armaduras de clave indicam qual instrumento deve ser utilizado para a interpretação musical.
- III. Os acidentes em uma armadura de clave indicam elementos expressivos para a execução musical.
- IV. Os termos legato, détaché, staccato, marcato são utilizadas para denominar as articulações das notas musicais.

É correto o que se afirma em

- A I, apenas.
- B IV, apenas.
- C II e III, apenas.
- D I, II e IV, apenas.
- E I, II, III e IV.

313 ■

(Tipo: Resposta múltipla)

O primeiro aspecto que sobressai é o fato de não haver um equilíbrio na distribuição das questões no que se refere aos tipos das perguntas; na realidade, quase a metade são do tipo IRU (48%) e a outra quase metade é a soma de RM e AR (52%). Se tomamos em consideração que as orientações do próprio INEP falam que os tipos IRU são mais rápidas de responder que RM e AR – dadas às necessidades de ler e correlacionar as informações destas últimas –, então podemos considerar que, sim, há um equilíbrio entre perguntas mais demoras e mais rápidas. O excesso de perguntas dos tipos RM e AR poderiam inviabilizar que o estudante concluísse a prova no tempo estipulado. É importante esclarecer que esta informação tenho da minha própria experiência como elaborador de questões do BNI-Enade desde 2014 e os diálogos que tive com outras pessoas envolvidas no processo. Entretanto, todos os colaboradores assinam um termo de confidencialidade pelo qual não podemos referenciar nenhum destes documentos brindados pelo INEP, apenas relatar nossa experiência como elaboradores.

Seguindo para outro ponto formal da prova, também foi verificado o uso das partituras em perguntas ou respostas. Em 2011, não houve nenhum uso de partitura em resposta. No que se refere às perguntas, os dados são os seguintes:

¹ Considerei mais fidedigno trazer as perguntas do Enade de 2011 tal qual foram apresentadas no exame, sem a minha interferência. Além disso, com a intenção de não repetir ad infinitum as fontes das provas, esclareço que ao longo do artigo todas elas serão retiradas da prova de Música do Enade 2011, que pode ser consultada na íntegra em: <http://portal.inep.gov.br/educacao-superior/enade/provas-e-gabaritos> (acesso em 11/02/2020).

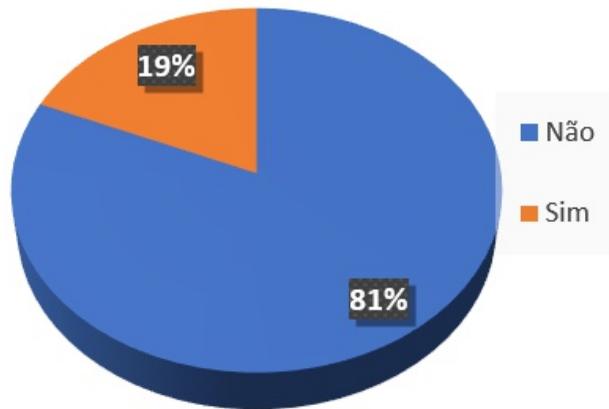


Figura 2. Partitura na pergunta. Fonte: Dados da pesquisa.

■ 314

Existe uma discussão contemporânea, latente e implícita na área da educação musical como um todo a respeito da partitura como mecanismo de conservação da dominação e da colonização musical europeia sobre nós (para citar um exemplo, trago Pereira, 2014). No entanto, de que maneira avaliar saberes de natureza musical – lembrando que o som é algo etéreo – numa prova escrita/verbal sem a possibilidade de uso de equipamentos audiovisuais ou instrumentos musicais?

A partitura acaba funcionando como este elemento essencial para aferir o conhecimento numa avaliação em larga escala, além de demarcar essa especificidade do saber musical para, inclusive, fazer frente às outras áreas do conhecimento e legitimar a música como um saber que necessita estar presente nas universidades. Por isso é que, talvez, ela seja um elemento recorrente na prova, afinal 1/5 das questões a trazia nas suas formulações. Adicionalmente, é interessante constatar que o uso de partituras sempre está vinculado a questões sobre teoria, harmonia e análise musical (eixo B das DCNs) na prova de 2011, conteúdos que tradicionalmente utilizam essa forma de registro como base e motor gerador das ações pedagógicas (BORNE, 2017). Abaixo um exemplo de seu uso.

QUESTÃO 22

O trecho musical abaixo está harmonizado a partir do centro tonal de Fá maior.



Considerando as funções básicas da harmonia (dominante – subdominante – tônica), quais acordes podem substituir, respectivamente, B[°] e C⁷?

- A Dm e Gm.
- B Gm e Am.
- C Gm e Em7(5b).
- D Em7(5b) e Dm.
- E Em7(5b) e Am.

Seguindo ainda nas análises formais, verificar e definir a prevalência do caráter das questões é uma tarefa importante para, posteriormente, fazer correlações com seu conteúdo. Dividi em três tipos o que aqui chamo de caráter, que podem ser combinados entre si: a) analítico: perguntas que buscavam um pensamento privilegiando a análise do contexto musical ou social (como a questão 22 acima); b) reflexivo: perguntas que apresentam situações nas quais o estudante deveria refletir com base nas suas próprias experiências e conhecimentos para respondê-las (como a questão 32 abaixo); c) memorístico: perguntas que evocam conhecimentos declarativos e memorizados sobre a música ou fatos sociais, sem a necessidade de uma análise ou reflexão (por exemplo, saber que a frequência do Lá central é 440Hz, ou saber o que é a Pedagogia de Projetos da questão 12 acima, ou ainda as características dos gêneros musicais apresentados na questão 30 abaixo).

315 ■

QUESTÃO 30

Os românticos, enquanto não se dedicaram à ópera, elaboraram esquemas programáticos, como foi o caso de Berlioz, subordinando as formas musicais a enredos literários: a sinfonia de programa; a abertura que resume peças teatrais; a suíte, tirada de música teatral; ou então preferiram formas pequenas, como Chopin e Schumann, poesia lírica sem palavras; ou, como no *Lied*, com palavras.

CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. Edouro, Rio de Janeiro, 1999, p. 174.

Diversos gêneros musicais ao longo da história da música se caracterizaram pelo uso de diferentes agrupamentos instrumentais e vocais.

Em um esquema usual de instrumentação do período romântico, os gêneros musicais poema sinfônico, noturnos e *Lied* podem ser associados, respectivamente a

- A orquestra, piano, voz e piano.
- B coral e orquestra, piano, violino e piano.
- C quarteto de cordas, piano, violino e piano.
- D quarteto de sopros, piano, violoncelo e piano.
- E coral e orquestra, violoncelo e piano, violino e piano.

QUESTÃO 32

Um professor está desenvolvendo uma pesquisa que analisa o uso de composições de Frédéric Chopin para o desenvolvimento musical dos seus estudantes. Considerando que, para realizar a sua pesquisa, ele precisará conhecer melhor as músicas do compositor e metodologias de ensino de música, avalia as seguintes asserções.

É recomendável que entre as várias áreas da música que podem contribuir para o trabalho de pesquisa do professor, sejam consultados os bancos de dados de pesquisa que contemplem estudos de Musicologia e estudos de Educação Musical.

PORQUE

Os estudos da Musicologia permitirão a compreensão do repertório utilizado, suas estruturas musicais e características estéticas, ao passo que os estudos da Educação Musical auxiliarão na aplicação desse estudo no espaço de ensino.

Acerca dessas asserções, assinale a alternativa correta.

- Ⓐ As duas asserções são proposições verdadeiras, e a segunda é uma justificativa correta da primeira.
- Ⓑ As duas asserções são proposições verdadeiras, mas a segunda não é uma justificativa correta da primeira.
- Ⓒ A primeira asserção é uma proposição verdadeira, e a segunda é uma proposição falsa.
- Ⓓ A primeira asserção é uma proposição falsa, e a segunda é uma proposição verdadeira.
- Ⓔ As duas asserções são proposições falsas.

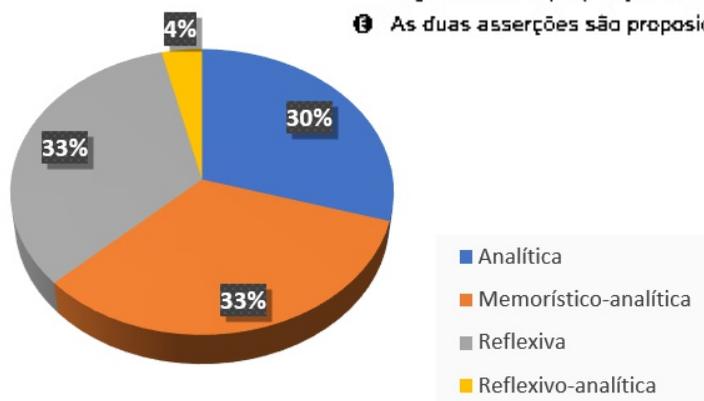


Figura 3. Caráter das questões. Fonte: Dados da pesquisa.

Como se nota, a grande maioria das questões são do tipo analíticas (pura ou combinada com o tipo memorístico). Ao ver mais detalhadamente estas questões, é interessante verificar que sua a maioria trata de conteúdos de linguagem musical (como a pergunta 22) ou musicológicas, especialmente quando é uma mescla memorístico-analítica (como o exemplo 30 anterior). Em conjunto, as questões do tipo analítica estão majoritariamente vinculadas aos sub-eixos B3 e B5,

com algumas poucas exceções (os sub-eixos serão tratados dentro em breve).

Além disso, as perguntas do tipo reflexiva também aparecem em 1/3 do total, e geralmente se vinculam às questões de educação e educação musical (como a pergunta 32 acima ou a 13 abaixo), todas pertencentes do eixo A, que trata da formação geral. Por fim, é muito interessante perceber a quase ausência de perguntas do tipo memorístico – contrário aos anos anteriores do Enade (BORNE, 2018) –, dado que este tipo de pergunta sempre vem vinculada a uma análise do contexto, e geralmente vinculado a perguntas do sub-eixo B5 na prova de 2011. A partir desta constatação, pode-se inferir que isto reflete a mudança do Enade 2011, já que esta é a primeira edição que somente estudantes oriundos das licenciaturas realizam a prova, sendo um possível divisor de águas intencional, tendo em mente que houve um grande giro no público alvo da avaliação, buscando o desenvolvimento epistemológico e conceitual da prova e voltando-a para os estudantes de licenciatura.

QUESTÃO 13



QUINO. Toda a Mafalda. Trad. Andréa Stahel M. da Silva et al. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 71.

Muitas vezes, os próprios educadores, por incrível que pareça, também vítimas de uma formação alienante, não sabem o porquê daquilo que dão, não sabem o significado daquilo que ensinam e quando interrogados dão respostas evasivas: "é pré-requisito para as séries seguintes", "cai no vestibular", "hoje você não entende, mas daqui a dez anos vai entender". Muitos alunos acabam acreditando que aquilo que se aprende na escola não é para entender mesmo, que só entenderão quando forem adultos, ou seja, acabam se conformando com o ensino desprovido de sentido.

VASCONCELLOS, C. S. Construção do conhecimento em sala de aula. 13ª ed. São Paulo: Libertad, 2002, p. 27-8.

Correlacionando a tirinha de Mafalda e o texto de Vasconcellos, avalie as afirmações a seguir.

- I. O processo de conhecimento deve ser refletido e encaminhado a partir da perspectiva de uma prática social.
- II. Saber qual conhecimento deve ser ensinado nas escolas continua sendo uma questão nuclear para o processo pedagógico.
- III. O processo de conhecimento deve possibilitar compreender, usufruir e transformar a realidade.
- IV. A escola deve ensinar os conteúdos previstos na matriz curricular, mesmo que sejam desprovidos de significado e sentido para professores e alunos.

É correto apenas o que se afirma em

- A** I e III. **B** I e IV. **C** II e IV. **D** I, II e III. **E** II, III e IV.

Mudando o foco da forma para o conteúdo das questões, vejamos como foi seu vínculo com as DCNs nos eixos e sub-eixos conforme as figuras a seguir.

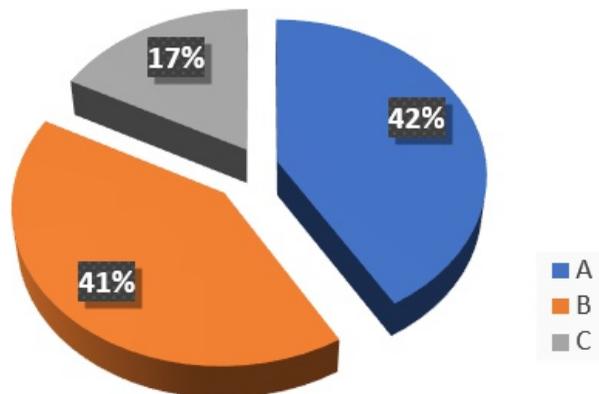


Figura 4 – Relação eixos DCNs-Questões Enade 2011. Fonte: Dados da pesquisa.

■ 318

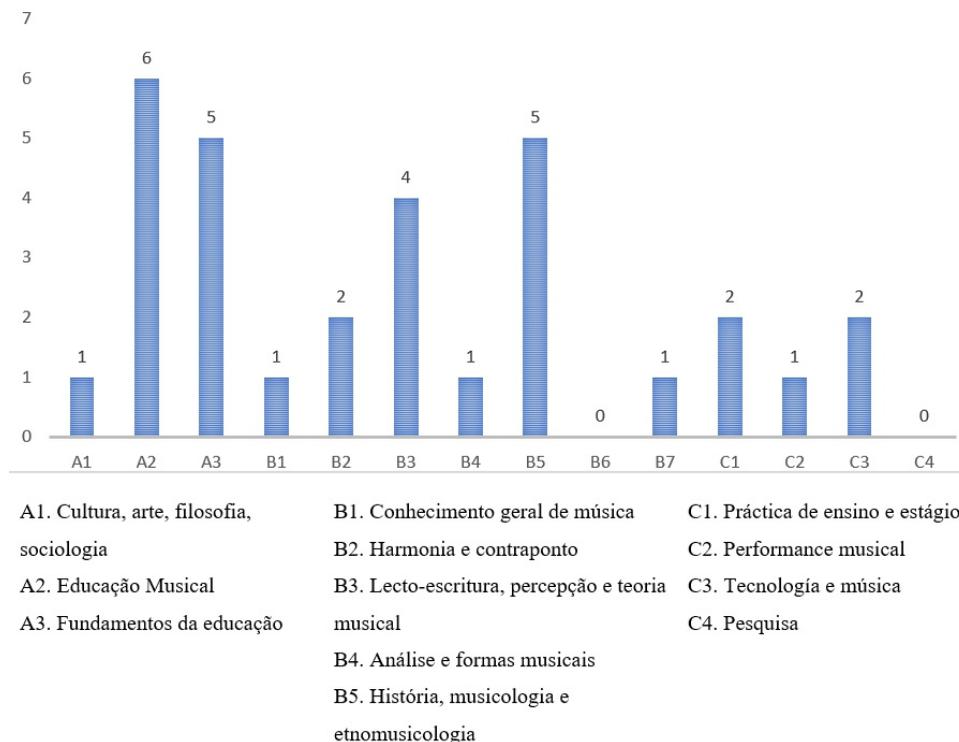


Figura 5. Relação sub-eixos -Questões Enade 2011. Fonte: Dados da pesquisa.

Nota-se claramente a massiva maioria dos eixos A e B, em quantidade idêntica. Isso é uma grande mudança em comparação aos anos anteriores, quando o eixo B despontava como o que continha a maior quantidade de questões (BORNE, 2018). De maneira mais precisa, destaca-se a prevalência de perguntas dos sub-eixos A2, A3, B3 e B5. Essa busca de equilíbrio dos eixos em 2011 talvez

se deva ao mesmo fator mencionado anteriormente: o público alvo da avaliação. Agora que somente licenciandos fazem a prova, parece haver mais espaço – ou até se torna necessário – para questões que envolvam as ciências humanas como um todo, inclusive mais profundamente a educação musical, já que estas permeiam mais a formação do educador musical, que são perguntas do eixo A.

Sobre o conteúdo das questões mais presentes do eixo B, estas são perguntas sobre teoria, harmonia, solfejo, história, etnomusicologia (ou seja, os sub-eixos B3 e B5), o que talvez não seja um acaso. Estes tópicos fazem parte de um corpo curricular tipicamente vinculado ao campo da linguagem musical a partir desde uma perspectiva histórica (ROGERS, 2004) – à exceção da etnomusicologia –, e fazem parte de uma cultura curricular herdada da tradição e ação conservatorial, acorde ao conceito de *Habitus Conservatorial*, descrito por Pereira (2014). Ou seja, apesar das mudanças de foco da prova de 2011, quando o saber medido é o saber musical, persistem os mesmos moldes herdados da cultura eurocêntrica, colocando os elementos teóricos e históricos como acima dos vivenciais na experiência musical. Isto pode ter a ver com duas situações: por um lado, muitos dos docentes que elaboram as questões são, na sua maioria, fruto desta formação pautada no saber conservatorial, o que justifica o seu caráter; por outro lado, a natureza verbal e escrita da prova do Enade – o que é uma característica de provas em larga escala (SALINAS, 2002) – limitando a operacionalização de outras ações avaliativas que poderiam ser mais adequadas às particularidades do fazer musical.

Também preocupa a ausência de questões do eixo C, que trata do saber teórico-prático, que geralmente é um saber não declarativo, que vincula a reflexão com a prática artística e educacional. Este seria um campo profícuo para estabelecer conexões interdisciplinares ou de saberes transversais ao currículo e exatamente esta pode ser a dificuldade de como medir um saber de natureza iminentemente prático em uma prova que mensura a partir do verbal e escrito, e o prático muitas vezes não consegue ser descrito com palavras. Focando na prática artística e colocando em forma de indagação: como avaliar os saberes de uma performance musical numa prova escrita? Não há como, porque as alternativas mais relatadas na literatura para esta tarefa (BRAGA; TOURINHO, 2014; BORNE, 2017) valem-se da interpretação ao vivo ou gravada, utilizando rubricas ou baremas pré-determinados. Além disso, assumindo que fosse factível a gravação e o estabelecimento de critérios, há dois outros problemas: um é o logístico, pois quem seriam as pessoas que emitiriam pareceres ou notas de milhares de estudantes de música num mesmo ano? O outro é de caráter educacional: como estes critérios efetivamente representariam a diversidade musical brasileira e, ainda, como os estudantes estariam sendo preparados durante a sua formação: para sobressair no Enade ou para ser intérpretes musicais autônomos, apesar dos moldes impostos pelo exame? Todas estas preocupações nos dão um pequeno vislumbre da complexidade de fatores envolvidos para realizar uma avaliação em larga escala em música, preocupações estas que extrapolam o próprio fazer musical. De maneira análoga, pode-se pensar nos mesmos problemas para outras áreas do saber musical, como a parte auditiva da linguagem musical, a parte prática da musicologia, as competências docentes, etc.

Seguindo a análise, devido à transição ocorrida no Enade 2009 para o 2011, também foi pensada uma questão um pouco mais subjetiva sobre quais ênfases da graduação em música estariam mais propensas a responder uma pergunta: todas, as licenciaturas ou outras. Colocamos isto entre os juízes que avaliaram as questões e ocorreu unanimidade em quase todos os itens; nos que houve dúvidas, chamamos um quarto juiz. Os dados foram organizados em seis possíveis ênfases: licenciatura, interpretação, composição, regência, etnomusicologia (apesar de não haver uma graduação como tal no Brasil, a oferta de pós-graduação e de pesquisas na área é grande, pelo que se incluiu aqui), e musicologia (idem), além, é claro, da opção todas as ênfases. A distribuição das questões pode ser vista na figura abaixo.

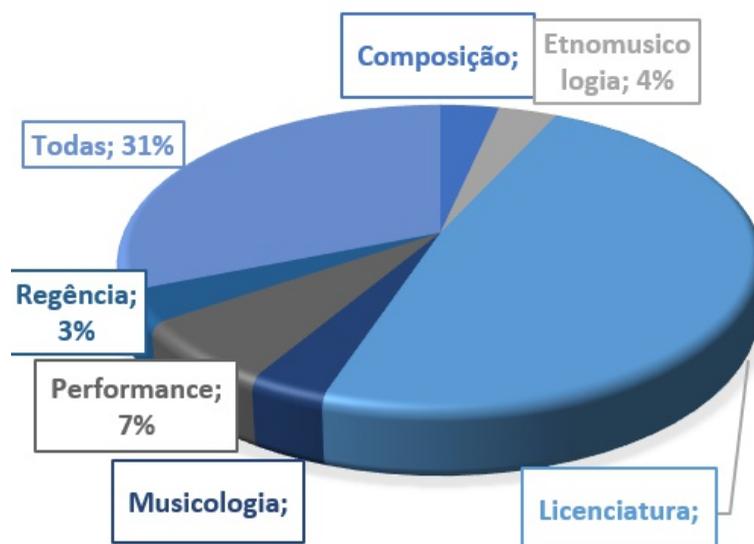


Figura 6 – Relação ênfases-Questões Enade 2011. Fonte: Dados da pesquisa.

O primeiro que salta aos olhos é a dominação de perguntas específicas da licenciatura, perfazendo quase a metade da prova. Isso é mais expressivo ainda quando comparados aos anos anteriores do Enade (BORNE, 2018), pois reafirma a demarcação que ocorreu a partir da edição de 2011. Parece que a mudança do público alvo foi tomado muito a sério nessa edição, tratando, inclusive, de legitimar o campo epistemológico da educação musical na confluência da música com a educação – e isso é evidenciado pela quantidade de questões específicas dos sub-eixos A2 e C1, que abordam a educação musical do ponto de vista prático ou teórico, sendo que o A2 é o sub-eixo com maior número de questões de toda a prova. A prova é dinâmica e formatada às necessidades do contexto conforme vão passando os anos.

Adicionalmente, permanece similar aos outros anos é o quase 1/3 da prova que pode ser respondida por qualquer graduando em música, de qualquer ênfase. São aqueles saberes que são inerentes a todos os músicos, e que acabam coincidindo no eixo B nesta prova de 2011. Além disso, há uma pequena porção de

questões que não são necessariamente trabalhadas nos currículos de licenciatura em música, mas sim nos de outras ênfases (como composição, regência, interpretação...), estando os licenciandos mais suscetíveis a errar, pois não teriam visto isso no seu currículo. Não é dizer que somente um compositor, um regente ou um intérprete poderia respondê-las, mas que estes teriam mais ferramentas para executar tal tarefa dada a sua própria formação. Um desses exemplos é a questão 35 abaixo, que possivelmente seria mais facilmente respondida por um estudante de composição:

QUESTÃO 35

A chegada do sintetizador Moog e outros instrumentos semelhantes ao mercado, em 1964, representou uma revolução nas técnicas da música eletrônica. Os compositores não precisavam mais passar longas horas no estúdio, preparando e editando seu material (foram necessários dezoito meses para que Stockhausen produzisse os treze minutos de música de *Gesang*). Os novos sintetizadores ofereciam uma enorme variedade de sons, prontos para serem manipulados: bastava regular os controles e tocar o instrumento, num teclado ou algum outro dispositivo.

GRIFFITHS, P. *A música moderna*. trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 150.

Analisando as ferramentas de auxílio à composição eletroacústica disponíveis nas primeiras décadas da segunda metade do séc. XX e comparando-as com o aparato tecnológico atual, observa-se que muitas das dificuldades técnicas decorrentes do processo de criação musical foram atenuadas graças a avanços significativos no conjunto *hardware* e *software*.

Com base nesse princípio, identifique exemplares de inovação tecnológica que auxiliaram diretamente a composição musical assistida por computador.

- I. Sistemas quadrifônicos de amplificação permitem ao compositor de música eletroacústica a possibilidade de mixagem baseada em "movimento sonoro", designando, assim, uma experiência acusmática ao espectador.
- II. Os cortes e emendas realizadas outrora em fita magnética na composição eletroacústica ganham, nos dias atuais, recursos bastante facilitadores, graças aos aplicativos de edição de áudio para computador. Um *loop*, por exemplo, pode ser aplicado com apenas um comando. Há também a possibilidade de alterar todos os parâmetros do som da amostra editada.
- III. Com o advento das redes sociais na Internet, o compositor adquire total liberdade para gerir sua produção artística. O mais inovador nesse sentido seria o acompanhamento dessa produção entre os membros das redes e a possibilidade de interação crítica e/ou estética entre obra, compositor e público, podendo auxiliar na disseminação massiva da obra.
- IV. O áudio digital traz ampla diversificação ao produto final de uma composição assistida por computador. As bibliotecas de sons em amostra (*samplers*) são um bom exemplo, pois o compositor tem a liberdade de construir bibliotecas de timbres provenientes de instrumentos acústicos reais ou mesmo de timbres customizados diretamente no sintetizador, o que permite que ambas as bibliotecas possam ser mescladas numa mesma composição.

É correto o que se afirma em

- A I, apenas.
- B II, apenas.
- C II e III, apenas.
- D I, II e IV, apenas.
- E I, II, III e IV.

Este exemplo 35 é também representativo do que chamei de contexto específico, ou seja, conteúdos dentro de perguntas que trouxeram algum viés na

sua resposta. Inicialmente havia sido pensado em viés social, musical ou tecnológico. Vejamos: a pergunta faz menção à “inovação tecnológica”. Há muita diferença em fazer essa análise se o graduando é oriundo de instituições com centros de música eletrônica já bem desenvolvidos e consolidados (como a Unicamp, a UFRGS ou a USP), sendo que em outras IES a maior inovação talvez seja possuir um piano digital, e todos os softwares que podem ser utilizados institucionalmente são freewares. Isso torna a pergunta enviesada, privilegiando alguns estudantes com maior acesso a esses recursos.

Outro exemplo de contexto específico é a questão 12 acima, que se refere à pedagogia de projetos. Nem todos os licenciandos têm nos seus currículos um direcionamento tão específico a uma metodologia de trabalho – inclusive porque a pedagogia de projetos tradicionalmente é mais utilizada em educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental, ainda que originalmente tenha surgido no âmbito da educação profissional (BARBOSA; HORN, 2008), enquanto que a formação de licenciatura plena geralmente privilegia as séries finais e o ensino médio. Isso privilegia alunos oriundos de centros onde haja um foco para a educação musical infantil, por exemplo.

Já o exemplo 30 fala de formações vocais e instrumentais. Imagine-se uma situação na que a graduação não se enfoca no repertório erudito do período de prática comum, mas sim apresenta mais afinidades com a música popular ou no repertório que seu licenciando traz. Nesse caso, por exemplo, como ele saberia que um *Lied* é para voz (já que nem todos são letrados no idioma alemão)? Ou do que é conformado um poema sinfônico (ainda que o nome dê pistas para onde se dirige a resposta)? Isto gera um viés do saber musical que privilegia os egressos das estruturas curriculares e formativas que se relacionam mais fortemente com a tradição conservatorial, colocando em xeque as outras possibilidades.

Na totalidade da prova de 2011, temos a seguinte distribuição:

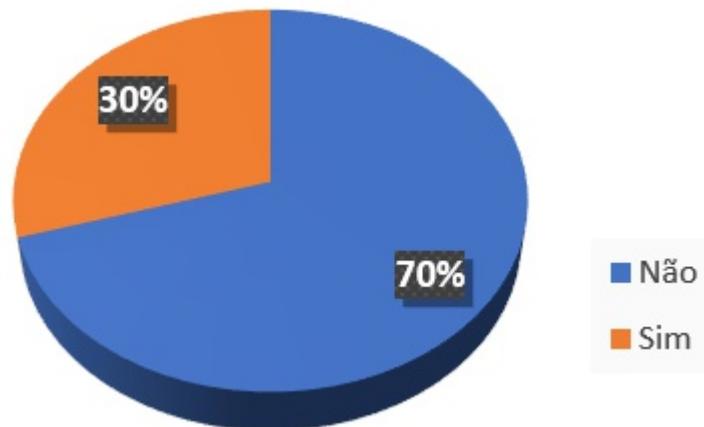


Figura 7 – Contexto específico (viés musical, social ou tecnológico específico). Fonte: Dados da pesquisa.

Nota-se que há uma quantidade significativa de perguntas que trazem vieses nos seus conteúdos, chegando a quase 1/3 das questões específicas de música da prova de 2011. Se somamos este fator ao já debatido sobre as ênfases, ainda existindo um grande esforço no seu desenho e direcionamento para estudantes de licenciatura, pode-se inferir que esta edição da prova possui elementos que a deixam menos equitativa entre os diferentes estudantes de música, apresentando algumas dificuldades para contemplar toda a diversidade de práticas e conhecimentos musicais que se encontram no Brasil e no mundo ocidental. Isto pode gerar, ao ampliar esta consideração, uma avaliação que tende a injustiças ou pré-conceitos, afetando não só os estudantes de educação musical, mas também as suas instituições de origem (já que os resultados do Enade, a nota, vai compor a avaliação de cada IES). Aliás, sobre esta questão, já é de longa data sabido que a maioria dos testes tende a gerar injustiças (SALINAS, 2002), pelo que acredito que o Enade não está alheio a estas questões problemáticas apesar, eu insisto, dos grandes esforços feitos.

4. Pensamentos finais

Este artigo se focou na análise das questões específicas de música do exame Enade 2011, tanto na sua forma como no seu conteúdo. Partindo do pressuposto que os currículos das graduações em educação musical são criados com base nas DCNs (entre outros), pode-se refletir que a avaliação destes currículos deve ser criada tomando como base as mesmas diretrizes, considerando que os elaboradores do Enade deveriam promover a equidade entre os diferentes saberes que as DCNs estipulam no seu teor. Desta forma, teríamos uma aproximação do aspecto legal com a realidade das formações dos educadores musicais.

Os resultados anteriormente apresentados indicam que, no que se refere à forma das perguntas da prova de 2011, há uma busca no equilíbrio entre questões que possivelmente tomem mais tempo para responder (como as asserção-razão e resposta múltipla) com as mais rápidas (interpretação com resposta única). Infere-se que isto seja para que o estudante possa completar seu exame no tempo determinado para sua organização.

Por outro lado, nota-se que há uma busca para demarcar e legitimar as especificidades da área, dado o uso da partitura em 20% da prova. Em um contexto escrito, ela é um elemento concreto e mais reproduzível do fenômeno sonoro, e que se vincula exclusivamente aos conteúdos do eixo B das DCNs, mais especificamente o B3. No entanto, não há nenhum aspecto puramente sonoro na prova, somente escrito, e isto se deve à própria natureza da prova, que não permite outras maneiras de medição mais além da escrita.

Sobre o tipo de questão, ficou evidenciado que se busca um pensar mais analítico dos estudantes, pois mais de 60% da prova exige este tipo de conhecimento – o qual é geralmente vinculado ao eixo B. De forma análoga, as perguntas do tipo reflexiva estão vinculadas ao eixo A, que trata de saberes sobre educação e educação musical. Desta forma, podemos criar um pensamento no qual as perguntas com conteúdo musical não permitem reflexão, apenas análises do que

é apresentado; e isto pode ser porque os conteúdos ali abordados já tenham sido estabelecidos como realidade, engessados inclusive, com pouco espaço para mudanças conceituais. Já as perguntas mais reflexivas tendem a não possuir uma resposta única ou pronta sobre os fenômenos sociais estudados. Nota-se também a baixa frequência de perguntas do tipo memorístico, pelo que se questiona: seria um avanço ou um retardo? Isto depende das bases filosóficas de cada leitor, mas me parece que o fato de eliminar um tipo de saber que se baseia na memorização de conceitos, nomes e dados é um avanço, desde que se trabalhe com o estudante a cultura da autonomia, de como e onde buscar estas informações cristalizadas, tendo um papel mais pró-ativo na sua própria aprendizagem. O anterior, por sinal, concorda com a própria política do Sinaes (BRASIL, 2004a).

Já quando vemos o conteúdo, nota-se que os eixos de Conteúdos Básicos (A) e Conteúdos Específicos (B) sobressaem em proporções iguais ao Conteúdos Teórico-Práticos (C). Sobre o eixo C, considera-se um labor altamente complexo medir um saber iminentemente prático em uma prova verbal e escrita, seja por fatores logísticos ou pelos critérios educacionais adotados. A prevalência do eixo B – especialmente os sub-eixos B3 e B5 – pode ser uma herança da organização curricular do conservatório, o que Pereira (2014) chamou de *Habitus Conservatorial*, ou seja, manter saberes e processos de ensino-aprendizagem típicos deste contexto musical, mas que não refletem a totalidade das práticas musicais existentes.

Por falar de diversidade e equidade, verificou-se que houve um crescimento nas questões dirigidas a todas as ênfases de música ou especificamente à licenciatura. Não obstante, ainda permanece 20% das questões que são consideradas como dirigidas a outras ênfases, o que pode gerar uma medição do conhecimento equivocada e não equitativa dos futuros educadores musicais e isto pode, inclusive, gerar um falso feedback de/para os currículos de educação musical.

Por fim, nota-se uma significativa quantidade de perguntas com um viés social, musical ou tecnológico, o que gera imparcialidade e pode impedir que a maioria dos estudantes possa responder por todas as questões corretamente. O anterior debilita a validade da avaliação massiva como um instrumento que gera feedback verdadeiro sobre a aprendizagem dos estudantes e da qualidade da sua formação para ingressar na vida laboral.

Com todas as conclusões expostas aqui, há uma constatação importante: os resultados e considerações chegadas falam de uma avaliação que tem avançado epistemologicamente e conceitualmente, porém apresenta a tendência de medir conteúdos – curiosamente a mesma palavra que descreve os eixos nas DCNs – em lugar de saberes, habilidades e competências, o que é almejado e preconizado no Sinaes, que tece as bases do Enade. Ou seja, há uma discordância entre o esperado e o realizado.

De forma semelhante, estes conteúdos são geralmente construídos com vieses musicais, sociais ou tecnológicos, ou ainda dirigidos a uma formação que não é o foco da avaliação (ou seja, os licenciados), o que prejudica o processo avaliativo como um todo. Isso não é diminuir o trabalho realizado, que seguramente é digno de forças hercúleas, mas chamar a atenção aos desafios que é planejar,

elaborar e fazer uma avaliação em larga escala, ainda mais quando a natureza do saber medido não é tão acorde com o formato da avaliação.

Com isso, temos que estar conscientes dos alcances e dos limites desta pesquisa, especialmente no que se refere às dimensões de uma análise mais aprofundada sobre os currículos e suas relações com as DCNs e com o Enade. Inclusive esta questão poderia ser levada à linha investigativa a partir de estudos de caso. Outra forma de verificar isto é pesquisar as diferentes tradições acadêmicas das diferentes IES brasileiras e contrastar elas com os resultados obtidos no Enade: quais as diferenças e semelhanças? Tudo isto, somado à análise feita aqui e nos outros escritos relacionados, daria mais dados e um bom panorama para a avaliação em larga escala de música, cujo objeto é pouco explorado e, portanto, inovador.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Maria Carmen; HORN, Maria da Graça. Projetos Pedagógicos na Educação Infantil. Porto Alegre: Artmed, 2008.

BITTENCOURTH, Helio; VIALI, Lorí; CASARTELLI, Alam; RODRIGUES, Alziro. Uma análise da relação entre os conceitos Enade e IDD. Estudos em Avaliação Educacional, n. 19, vol. 40, p. 247-262, 2008.

BORNE, Leonardo. La evaluación del solfeo en contextos universitarios brasileños: un estudio multicaso. Tese (doutorado). Posgrado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2017. Disponível em <<http://132.248.9.195/ptd2017/agosto/514351777/Index.html>> ou em <<https://ufc.academia.edu/LeonardoBorne>>. Acesso em 12 dez 2017.

BORNE, Leonardo; JUVENCIO, Francisco Ivan L. Enade 2006: um estudo sobre as questões específicas de música. In: Seminário Nacional sobre Música, Cultura e Educação, 2018, São Luis. Anais... São Luis: UFMA, 2018. v. Único. p. 90-99.

BRAGA, Simone; TOURINHO, Cristina. Um por todos ou todos por um: processos avaliativos em música. Feira de Santana: UEFS, 2013.

BRASIL. Ministério da Educação. Lei nº 9.394, de 14 de abril de 2004. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. Lei nº 10.861, de 14 de abril de 2004. Institui o Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior – SINAES e dá outras providências. Brasília, DF, 2004a.

BRASIL. Resolução n. 2, de 8 de março de 2004. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música e dá outras providências. Brasília, DF, 2004b.

DIAS, Juliana; PORTO, Cristiane; NUNES, Andrea. Formação Geral é Conhecimento Específico na Prova Enade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E FÓRUM PERMANENTE DE INOVAÇÃO EDUCACIONAL, 10, 2016, Universidade Tiradentes. Anais... Aracaju: Universidade Tiradentes, 2016. p. 1-14.

FELDMANN, Taise; SOUZA, Osmar de. A governamentalidade e o Exame Nacional de Desempenho de Estudantes – ENADE. Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior, n. 21, vol. 3, p. 1017-1032, 2016.

GARCÍA, Adelina Clauso. Análisis Documental: el análisis formal. Revista General de Información y Documentación, n. 3 vol. 1, p. 11-19, 1993.

LIMA, Priscila da Silva Neves; AMBROSIO, Ana Paula Laboissière; FERREIRA, Deller James; BRANCHER, Jacques Duílio. Análise de dados do Enade e Enem: uma revisão sistemática da literatura. Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior, n. 24, vol. 1, p. 89-107, 2019.

NORO, Luiz Roberto; RONCALLI, Angelo; MEDEIROS, Maria Cristina; FARIAS-SANTOS, Bárbara; PINHEIRO, Isabel. Relação entre conteúdos das disciplinas de curso de odontologia e os ENADE 2004/2010. Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior, n. 22 vol. 1, p. 125-139, 2017.

PEÑA-VERA, Tania; PIRELA-MORILLO, Johann. La Complejidad del Análisis Documental. Información, Cultura y Sociedad, n. 16, p. 55-81, 2007.

■ 326

PEREIRA, Marcus Vinícius. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. Revista da ABEM, n. 22, vol. 32, p. 90-103, 2014.

QUEIROZ, Luiz Ricardo. A Educação Musical no Brasil do Século XXI: articulações do ensino de música com as políticas brasileiras de avaliação educacional. Revista da ABEM, n. 20 vol. 28, p. 35-46, 2012.

ROTHEN, José Carlos; NASCIUTTI, Fernanda. A Educação superior em prova: o perfil da educação superior apresentado pelos resultados do ENADE 2005-2006. Revista Diálogo Educacional, n. 11, vol. 32, p. 187-206, 2011.

SALINAS, Dino. ¡Mañana Examen! La evaluación: entre la teoría y la realidad. Barcelona: Grao, 2002.

SANTOS, Nalbia; PINHEIRO, Luis Afonso. Análise do conteúdo das provas da área de Ciências Contábeis: edições do Provão 2002/2003 e do ENADE de 2006. Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior, n. 21, vol. 2, p. 387-413, 2017.

SÁ-SILVA, Jackson; ALMEIDA, Cristóvão; GUINDANI, Joel. Pesquisa Documental: pistas teóricas e metodológicas. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, n. 1, p. 1-15, 2009.

SOBREIRA, Sílvia. Abram Alas que a Música quer passar... nos Exames: a avaliação como recurso para a aceitação do ensino de música nas escolas. In: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 36, 2013. UFG. Anais... Goiânia: UFG, 2013. p. 1-13.

VERHINE, Robert; DANTAS, Lys; SOARES, José. Do Provão ao ENADE: uma análise comparativa dos exames nacionais utilizados no Ensino Superior Brasileiro. Ensaio: avaliação de políticas públicas em Educação, n. 14, vol. 52, p. 291-310, 2006.

Recebido em 20/02/2020 - Aprovado em 28/05/2020

Como citar:

Borne, L. (2020). Enade 2011: uma análise das questões específicas de música. *OuvirOUver*, 16(1), 306-327. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-55888>



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

TRADUÇÃO



Máscara e mascaramentos femininos Maschera e mascheramenti femminili

PAOLA PIIZZI

EDUARDO DE PAULA; MÁRCIA CHIAMULERA (TRADUTORES)

■ 330

Paola Piizzi Sartori (Paola Piizzi) é artista, arquiteta, fundadora e artífice, com Donato Sartori, do Universo Sartori; dirige em Abano Terme (Itália), o *Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori* e, com Sarah Sartori, tutela e promove o projeto de desenvolvimento e difusão da extraordinária e única Coleção Sartori. Outras informações podem ser acessadas em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/>. Contato: info@sartorimaskmuseum.it

Afiliação: *Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori* - Abano Terme - Itália

José Eduardo De Paula (Eduardo De Paula) é Professor Adjunto no Curso de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/IARTE/UFU). Contato: edu.edepaula@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3627117545793761>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3688-8123>

Márcia Chiamulera é Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contato: marciachiamu@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2820696854358000>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8896-4485>

■ RESUMO

Partindo dos grafites rupestres encontrados em uma gruta do deserto do *Tassili n'Ajjer* (Saara), considerado um exemplo de mascaramento estético feminino, será traçado um percurso histórico crítico que pretende percorrer as diferentes tipologias de mascaramento presentes nas diversas partes e culturas do mundo. Das máscaras funerárias às máscaras utilizadas para adquirir poder e qualidade de forças sobrenaturais, da tatuagem à escarificação e deformação estética, para então debruçar-se de modo particular sobre o mascaramento feminino. Este último tem um papel de extrema importância, por exemplo, para os ritos de iniciação das adolescentes ao status de mulheres nas tribos dos Mende, Terrine e Sherbro, que habitam as fronteiras entre Serra Leoa e a Libéria; ou nos casos das mulheres islâmicas que utilizam o véu (*haikna* tradição argelina, *chador* no Irã, *burqa* no subcontinente indiano). Será, enfim, analisada a fundamental contribuição, no âmbito teatral e artístico, de Jacques Lecoq, Amleto Sartori e Donato Sartori graças a invenção da máscara neutra.

■ PALAVRAS-CHAVE

Época primitiva, mascaramento feminino, tatuagem, máscara neutra, Sartori, Lecoq.

331 ■

■ RIASSUNTO

Partendo dai graffiti rupestri rinvenuti in una grotta del deserto del *Tassili n'Ajjer* (Sahara), dove è presente un chiaro esempio di mascheramento estetico femminile, verrà tracciato un percorso storico-critico che vuole ripercorrere le differenti tipologie di mascheramento presenti nelle diverse parti e culture del mondo. Dalle maschere funerarie alle maschere utilizzate per acquisire potere e qualità di forze soprannaturali, dal tatuaggio alla sacrificio e deformazione estetica, per poi soffermarsi in particolar modo sul mascheramento femminile. Quest'ultimo ha un ruolo di estrema importanza, ad esempio, per i riti d'iniziazione delle adolescenti allo status di donne nelle tribù dei Mende, Terrine e Sherbro, che abitano il confine tra Sierra Leone e la Liberia; oppure nel caso delle donne islamiche che utilizzano il velo (*haik* nella tradizione algerina, *chador* in Iran, *burqa* nel subcontinente indiano...). Verrà infine analizzato il fondamentale contributo, in ambito teatrale ed artistico, apportato da Jacques Lecoq, Amleto Sartori e Donato Sartori grazie all'invenzione della maschera neutra.

■ PAROLE CHIAVE

Epoca primitiva, mascheramento femminile, tatuaggio, maschera neutra, Sartori, Lecoq.

Por máscara normalmente se compreende apenas um objeto que serve para esconder, modificar, revelar. Isso diz respeito, em parte ou completamente, ao corpo de um homem ou de uma mulher escondendo sua identidade ou, mais frequentemente, modificando-a: tende a caracterizar a inteira semelhança de quem a utiliza em um personagem, sagrado ou profano. Construída com diversos materiais (palha, fibra vegetal, madeira, cera, papel machê, tecido, plástico, couro, metal, etc.), o uso e o significado da máscara se modificou de acordo com o contexto, no tempo e no espaço, permanecendo, todavia, sempre parte integrante da comunicação social. Enquanto objeto-escultura, ela diz respeito a funções estritamente ligadas à vida cotidiana, assumindo a tarefa de transmitir e comunicar a cultura dos povos através de formas simbólicas, tornando-se assim um instrumento de comunicação em um contexto religioso e, também, político, social, teatral, nos ritos tribais, propiciatórios, evocativos e espetaculares, do Oriente ao Ocidente.

O meu primeiro encontro com a máscara se deu há mais de vinte anos, durante uma viagem de estudos com Donato Sartori à Indonésia. Um encontro fortuito, como frequentemente são os episódios que marcam profundamente a nossa vida e o nosso trabalho. Me encontrei imediatamente, e com prazer, imersa naquele mundo que o ser humano conhece desde sempre, porque sempre ele fez uso da máscara, que acompanha povos com diferentes crenças étnico-religiosas, e também políticas, sociais e teatrais, nos ritos tribais, propiciatórios, evocativos e espetaculares da cultura oriental e ocidental.

É precisamente na máscara que o *Centro Maschere e Strutture Gestuali*¹ funda, desde o seu nascimento em 1979, sua principal característica: convocar em torno do próprio núcleo criativo fixo (formado por Donato Sartori, Paolo Trombetta e por mim) uma miríade de colaborações temporâneas, em diversas direções de pesquisa, em acordo com as exigências e os estímulos culturais do momento.

No final de 2004, em Abano Terme, junto à Vila Trevisan Savioli, datada do século XVII, foi aberto o *Museo Internazionale della Maschera*² dedicado a Amleto e Donato Sartori, e do qual sou a diretora.

Por surpresa, os nossos grandes amigos Franca Rame e Dario Fo quiseram então contribuir com uma grande doação criando o espetáculo teatral *Maschere, Pupazzi e Uomini Dipinti*³, apresentado junto ao Museu em estreia nacional nas três noites de 3, 4 e 5 de junho de 2005, com a presença de mais de duas mil pessoas e, sucessivamente, no Festival Internacional de Atenas (Grécia). O evento foi então transmitido pela rede de televisão 'RAI 3' no mês de setembro, em dois episódios, além de outras retransmissões em outros canais via satélite da RAI⁴.

¹Centro de Máscaras e Estruturas Gestuais. O CMSG se constitui como grupo de pesquisa pluridisciplinar dedicado ao estudo dos vários aspectos etnológicos, antropológicos e espetaculares que envolvem a realidade desde a máscara do corpo ou estruturas gestuais, à máscara do ambiente ou mascaramento urbano. (Informação encontrada em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/centro-maschere-e-strutture-gestuali/>; acesso em 16/04/2020). [NT]

²Museu Internacional da Máscara. Outras informações podem ser acessadas em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/>. [NT]

³Máscaras, Bonecos e Homens Pintados. [NT]

⁴Radiotelevisione Italiana (RAI).

INTRODUÇÃO: AS MÁSCARAS

A máscara sempre me interessou, provocou minha curiosidade e fascínio. Geralmente, por máscara se compreende apenas um objeto que serve para esconder, modificar, revelar. Ele cobre, em parte ou completamente, o corpo de um homem ou de uma mulher escondendo a identidade ou, mais frequente, modificando-a: tende a caracterizar a completa semelhança a um personagem, sagrado ou profano, por quem a utiliza.

Construída com diversos materiais (palha, fibra vegetal, madeira, cera, papel machê, tecido, plástico, couro, metal, etc.), o uso e o significado da máscara se modificaram de um contexto a outro no tempo e no espaço, permanecendo, todavia, sempre parte integrante da comunicação social. Enquanto objeto-escultura, ela desenvolve funções estritamente ligadas à vida cotidiana, assumindo a tarefa de transmitir e comunicar a cultura dos povos através de formas simbólicas, tornando-se assim, instrumento de comunicação em um contexto religioso e também político-social-teatral, nos ritos tribais, propiciatórios, evocativos e espetaculares, do Oriente ao Ocidente. Como diz Roger Caillois, antropólogo e poeta francês contemporâneo:

É um fato que toda a humanidade usa ou usou uma máscara. Esse acessório, enigmático e sem destinação útil, é mais difundido do que a alavanca, o arco, o arpão ou a roldana [...] não existe um utensílio, uma invenção, uma crença, um costume ou uma intuição que una a humanidade, ou ao menos que o faça do mesmo grau, como o portador de máscara.⁵

333 ■

Ainda hoje a máscara é um instrumento mágico que algumas populações, especialmente na África, consideram como um objeto sacro que confere àquele que a veste um poder sobrenatural, elevando-o ao nível dos espíritos.

O personagem mascarado não busca se esconder aos olhos da multidão nem de enganá-la: simplesmente quer perder o próprio estado de ser humano, e a máscara lhe confere as virtudes dos heróis míticos, do animal fetiche ou do espírito que representa.

Não por acaso, é o homem o encarregado de vestir a máscara nestes ritos fechados às mulheres e o costume, transmitido até nossos dias, não se encontra apenas no âmbito de culturas diferentes, mas também em algumas tradições teatrais: no Teatro Nô japonês, por exemplo, o personagem feminino é interpretado por um ator.

A história da máscara é vastíssima: examinarei aqui apenas alguns exemplos, partindo das pinturas rupestres.

Existem traços do uso de máscaras em tempos bastante remotos, antes mesmo do início do cultivo da terra e, provavelmente, também da extração e trabalho do metal, junto a numerosos povos de todos os continentes. Ainda que, em certos casos, um tipo particular de máscara – ou o princípio mesmo do

⁵As citações presentes no artigo original foram traduzidas considerando-se dois parâmetros: o primeiro, com citações devidamente referenciadas, correspondendo àquelas cotejadas com edições brasileiras. O segundo, sem indicações precisas, corresponde às traduções das citações como aparecem no artigo original, as quais identificam autor, mas não a obra e número de página. [N.T.]

mascamamento – derivavam da imitação de um povo próximo, a utilização praticamente universal prova que a ideia de se mascarar apareceu espontaneamente em numerosas regiões do mundo e, então, pode ser considerada uma característica intrínseca à natureza humana. Se pode também pensar que o homem, no curso da própria evolução, tenha recorrido às máscaras quando começou a conceber a ideia de que seres sobrenaturais intervissem de modo positivo ou negativo na sua existência: assim, tentou influenciá-los com rezas e sacrifícios, esforçando-se para obter favores ou apaziguar a cólera, das quais se considerava responsável.

Ainda assim, esta era apenas a primeira etapa para buscar adquirir qualidade e poder das forças sobrenaturais. Graças às práticas ditas de magia imitativa, destinadas a alcançar o resultado desejado através da imitação de certos fenômenos ou características, o homem acreditou alcançar a própria intenção adotando o aspecto daquelas forças que imaginava ou entrevia em sonho.

Além deste processo mental ativo, um outro processo, de caráter passivo e defensivo, poderia ter assumido um importante papel na gênese da máscara: apropriar-se de uma face diferente para modificar a própria identidade, protegendo-se assim, dos seres sobrenaturais, desviando-os ou mesmo mantendo-os afastados, com um aspecto “assustador”. Tal motivação explica o multiplicar-se dos diferentes tipos de máscaras, utilizadas nas situações mais díspares: por exemplo, em ocasiões de nascimento, doença ou morte de um membro da comunidade ou de um animal associado aos humanos através de ligações totêmicas de parentesco, ou em ocasiões iniciáticas de um jovem ou, ainda, nos preparativos para uma caça ou durante a semeadura e a colheita. Em situações desse tipo, cada comunidade tendia a obedecer a certas regras de conduta e de ação, cuja violação poderia ameaçar a vida da comunidade e de seus membros.

No Egito, por exemplo, as máscaras funerárias eram ligadas ao uso da mumificação e, portanto, à crença de sobrevivência do corpo humano, em particular a cabeça, mesmo depois da morte. Muitas delas chegaram até nós porque foram colocadas em tumbas destinadas à eternidade, como eternas eram a jovialidade e a beleza fixadas pelas máscaras. Os olhos, graças à maquiagem inteligente, adquiriam profundidade e brilho, e o delineamento dos olhos é ainda hoje usado por mulheres em todo o mundo. Nos recentes anos sessenta estava muito na moda o alongamento dos olhos de inspiração egípcia com o delineador preto: fusão do *kajal* em muitos países – como Índia e países Árabes – possui o mesmo uso estético e curativo do *kohl* utilizado pelos antigos egípcios.

Os mais antigos exemplares de máscaras funerárias egípcias são de três tipos: invólucros em tela do corpo inteiro; invólucros em gesso do corpo inteiro ou somente do rosto; cobertura do rosto e dos ombros em tela e gesso (cartonagem), pintadas e, às vezes, douradas. Estas últimas tiveram grande difusão a partir do ano 2180 a.C. e o exemplo universalmente reconhecido é a máscara do Faraó Tutancâmon, em ouro entalhado e pedras.

O uso das máscaras funerárias continuou também em época tardia e assumiu depois, na idade romana (30 – 324 d.C.), a particular conotação estilística da retratística greco-latino.

1. A ESTÉTICA NA ÉPOCA PRIMITIVA

Um dos exemplos máximos de arte paleolítica é a extraordinária obra que retrata uma dançarina correndo, encontrada em uma gruta completamente isolada no deserto do *Tassili n'Ajjer* (Sahara); já se percebe como os homens primitivos tinham uma grande capacidade de pesquisa estética embora ignorando, obviamente, o estudo científico. A arte, ou melhor, o valor da arte, não tinha nenhum significado para eles; em outros termos, sem saber estavam fazendo arte e, as figuras que riscavam sobre as rochas, tinham uma eficácia mágica em seus espíritos, o que hoje chamaríamos prática e funcional. De resto, é notável a presença de sinais sobre os penhascos do Tassili presentes nas pinturas rupestres de Atlante, Fezzan, Líbia, Península Ibérica e França meridional.

É surpreendente como em regiões tão distantes umas das outras e tão diversas no estilo das representações, se repetem temas quase idênticos – cerimônias, encantamentos, cenas de guerra e de caça, da vida cotidiana – todos tratados de modo narrativo e dinâmico: quase em todos os lugares, nas entradas das cavernas, aparecem arqueiros correndo, figuras de mulheres dançando.

Um exemplo de pintura atribuível ao mascaramento estético feminino é a dançarina correndo do Tassili que, munida de chifres e suntuosamente adornada, tem o corpo pintado de verde, recoberto de pontinhos brancos que estão indicando, certamente, as escarificações, isto é, pequenas incisões realizadas sobre a pele para fazer com que o sangue saia como ato de sacrifício. Fios finos de fibras brancas pendem das pulseiras e cinto, acentuando os movimentos da dançarina. A posição das pernas flexionadas, a ondulação graciosa dos braços, a curvatura dos chifres, a harmonia do conjunto, revelam uma arte consumada. Não falta nada: a suprema elegância das linhas, o equilíbrio das proporções, o ritmo gráfico e colorido, a mesma composição cheia de inteligência. Dez mil anos antes de Matisse, um homem foi capaz de realizar uma pintura notável como esta. A origem espiritual desta dançarina, que carrega sobre a cabeça e sobre o rosto algo que lembra uma máscara, poderia ser um muflão ao qual os chifres se referem: como na maior parte das pinturas de estilo arcaico, temos uma série de imagens intermediárias entre o animal e a máscara propriamente dita.

Parece também que as diversas manifestações de arte rupestre africana seguiram uma mesma lei de evolução. O artista exprime primeiro as intenções mágico-religiosas por meio de formas elementares: um traço curto e forte no qual o ser humano e o animal traem a indiferença ao real. Depois, ele sente a necessidade de exercitar a sua habilidade e de representar o que vê. Essa fase naturalista é seguida pela tendência à simplificação e à abstração.

Cada pintura desse estilo é sempre acompanhada por um conjunto de figuras geométricas simbólicas, como linhas, pontos, festões, frisos diversos. Para as mulheres mascaradas, os sinais geométricos, geralmente, são desenhados sobre o mesmo personagem, às vezes de maneira limitada. Se poderia acreditar que se trata de ornamentos (tatuagens ou escarificações), mas a coincidência desses modelos com aqueles semelhantes de outras figuras espalhadas nas rochas do Tassili não pode ser fortuita.

Das pinturas se libera um simbolismo que preenche cada obra de mistério,

de potência, de uma presença maléfica quase insuportável e isso, apesar de, como já mencionado, o artista do Tassili não ter noção daquilo que nós chamamos de "estética".

Se pode pensar que os canais e as cavernas pintadas fossem lugares sacros, que o pintor mesolítico ou neolítico testemunhe a realidade da sua tribo sobre esta terra e o seu destino no outro mundo; que ele afirme, com os homens e animais representados, o rito propiciatório de que ambos precisam quando vivem em comunidade. Assim fazendo, é irresistivelmente levado a afirmar a própria personalidade sobre a matéria, a externalizaros próprios sentimentos e impulsos. Para traduzir concretamente a sua cosmogonia, ele encontrou em si mesmo o melhor modo de expressão, o mais claro, o mais compatível com a lei do equilíbrio. É por isso que, se o significado religioso e social dessas pinturas resiste à nossa necessidade de saber, nos basta apreciar sua fascinante riqueza plástica e encontrar, através dela, o indivíduo de carne e osso que somos.

O pintor primitivo, no entanto, também poderia atuar sobre a primeira e mais simples tela à sua disposição: a pele de seu próprio corpo. Todavia, ele raramente a aprecia devido a sua suavidade, a sua maciez, sua disponibilidade em superfícies lisas e monocromáticas, considerando-a muito nu, muito solitária, muito insignificante.

No desejo íntimo do homem primitivo existe um mundo exógeno a ser representado, que seja apenas seu e do qual, se possível, ele possa ser o artífice e o criador. O homem primitivo sente instintivamente a disponibilidade completa e singularidade física desta disponibilidade do corpo, em um sentido requintadamente possessivo. E, em segundo lugar, sente nascer em si o desejo de adornar, embelezar, de usar formas e cores que tornam mais atraentes e produtivas as superfícies corpóreas. Se trata de uma verdadeira obra de embelezamento artístico que implica na admiração do outro sexo, maior aceitação de si, de acordo com os casos: as mesmas bases "causais" que veremos para a tatuagem. O ato de pintar a própria pele é muito menos trabalhoso que a tatuagem e é amplamente utilizado para a maquiagem do rosto com tintas muito simples, mas se torna complexo nas diversas configurações para a maquiagem artística do corpo. Na Melanésia se utiliza este canto, que bem resume a magia do mascarar-se com as cores:

As pinturas do meu corpo (flores, animais, paisagens)
São vivas como eu, são partes de mim
É um vestido impalpável feito da minha pele
Que tem o meu calor, que bate com o meu coração.
As mulheres as acariciam, as crianças com elas brincam, meus
companheiros as apreciam.
Mas acima de tudo, elas nutrem os meus sonhos.

Uma outra forma de mascaramento do corpo é realizada a partir de modificações permanentes: a mutilação e a deformação estética, a escarificação e a tatuagem. Em todos estes casos a fisionomia da pessoa é modificada devido a razões de caráter ideológico, que estão relacionadas ao ritual de passagem de

condição ou com modelos ideais de beleza, força e virtude.

1.1. A TATUAGEM

A tatuagem possui uma poesia profunda que se perde completamente nas imitações ocidentais. Os primitivos a amam como uma segunda vida que eles mesmos fizeram nascer, de acordo com os próprios desejos e exigências. Não se trata de um acessório cosmético inútil ou de pura decoração ocasional, mas guarda um significado profundo e importante. Isto é confirmado pelo fato que, em todas as tatuagens com agulhas, o dispêndio de sacrifício e dor física é sempre notável. “Aprisionei beleza na minha pele – recita um canto polinésio – e ninguém poderá roubá-la de mim, nem mesmo o espírito do mal”. Entre os primitivos, a tatuagem é um sinal de beleza e criatividade; fora dessas culturas, decai para outros significados, não igualmente estéticos e significativos.

Na Polinésia, a arte *tatau* ("imprimir, marcar, assinalar", da qual deriva a palavra inglesa *tattoo*, tatuagem) tem origens muito antigas. Além das possíveis reconstruções históricas, para os taitianos, a prática da tatuagem tem origens divinas e é, em suma, uma história de amor e sedução.

Os filhos artesãos do deus *Ta'arua*, *Mata Mata Arahua* e *Tu Ra'iPo'*, ornaram o corpo com tatuagens para seduzir *Hina Ere Era Manua*, a filha do primeiro homem e da primeira mulher na gênese polinésia. Enclausurada e vigiada pela mãe, *Hina Ere Ere Manua* ficou tão fascinada pelos ornamentos originais no corpo dos dois deuses que conseguiu escapar de sua prisão, motivada pelo desejo irreprímível de ser tatuada. Os seres humanos conheceram assim a sedução e a beleza da tatuagem e perpetuaram a sua prática por gerações e gerações. Os dois filhos de *Ta'arua*, a principal divindade taitiana, são considerados, ainda hoje, os Deuses das tatuagens e são invocados durante a prática de ornamento do corpo pelos tatuadores, os quais são considerados como feiticeiros e xamãs.

Em seguida, os polinésios desenvolveram a arte da tatuagem como instrumento para marcar o pertencimento a um clã, família ou ordem, além de destacar a classificação social ou a história pessoal (o casamento, o nascimento dos filhos, as lutas nas batalhas, etc.).

Às vezes, a tatuagem era particularmente dolorosa quando realizada, por exemplo nas ilhas Samoa, com uma ponta de osso dentada presa ao topo de uma haste de madeira, que era repetidamente batida na pele para fazer com que os pequenos dentes e as cores penetrassem.

Outra civilização que costuma tatuar-se há séculos é a japonesa, na qual a prática assume, em certo período, um significado diametralmente oposto ao estético.

Antigos textos chineses e coreanos afirmam que os japoneses costumavam tatuar todo o corpo já em 250 a.C., mas em 550 d.C. o costume é limitado aos braços dos membros das classes mais baixas (açougueiros, carrascos, circenses e outros); esse uso negativo da tatuagem é também encontrado no século XVIII, quando aplicado ao rosto (por exemplo, escrevendo indelevelmente a palavra "traidor") para manchar os delinquentes. Os aristocratas, por outro lado, usavam pequenas tatuagens ao redor dos olhos. No entanto, apesar de ser usada nessas

circunstâncias, a tatuagem assumiu o papel de arte refinada no século XIII. No século XIX, depois de terem sido importadas da China, em meados do século anterior, por meio de uma espécie de revista em quadrinhos (ainda hoje, por exemplo, em nossas praias, os jovens asiáticos oferecem pequenos catálogos onde os turistas podem escolher o símbolo preferido para adornar o próprio corpo), as tatuagens artísticas em todo o corpo, típicas do Japão, atingiram o auge da qualidade, tanto que chegam à Inglaterra vitoriana e despertam o interesse de vários monarcas. Na esteira dessa adesão, muitos especialistas chineses e japoneses se mudam para a Europa e os Estados Unidos, onde também encontram aprendizes locais. A popularidade das tatuagens artísticas é reforçada pelo sucesso das exposições de pessoas tatuadas em parques de diversões. Para finalizar, uma referência aos nossos anos sessenta, período em que numerosas subculturas, como as dos *Hippies*, dos *Hell's Angels* ou dos *Punks*, fazem tatuagens mais ou menos extensas, muitas vezes para expressar sua rebelião contra as normas sociais correntes. Agora, no entanto, na vida cotidiana, a tatuagem voltou a ser, em sua maioria, um símbolo exclusivamente estético.

1.2. A ESCARIFICAÇÃO E A DEFORMAÇÃO ESTÉTICA

■ 338

No sentido científico, o termo escarificação (em uso especialmente na África) se refere à criação, através de uma técnica qualquer, de uma ou mais cicatrizes permanentes sobre uma parte qualquer do corpo. Elas são obtidas a partir de pequenos cortes na pele (com facas, giletes, conchas, pedras agudas, etc., geralmente com uma lâmina muito baixa) em formas lineares ou curvilíneas, fazendo penetrar pós ou substâncias irritantes (areia, cinza, penas com extrato de plantas, etc.), assim, depois de alguns dias se produzem as cicatrizes encravadas de acordo com as formas desejadas. A escolha de não deixar as escarificações cicatrizarem, mas de retardar o processo de cura com irritações contínuas das feridas, provocando a formação de queloides duros e em alto relevo, leva a um resultado sem dúvida característico, a um hábito perene bem visível e tátil, do qual muitas populações africanas não podem prescindir. “Sem elas – dizem muitas mulheres – não teríamos, absolutamente, encontrado marido”.

Em toda a África, as escarificações feitas para se reconhecer entre pertencentes a uma mesma tribo são, em ambos os sexos, realizadas sobre partes bem visíveis (braços, testa, bochechas, colo, peito), mas nas mulheres traduzem uma nítida característica “sub-sexual” assumindo maior importância quanto à forma, extensão e dimensão: as zonas preferidas são o abdome, os braços, o púbis, as nádegas e, em particular, a faixa interna superior das coxas.

Hoje a escarificação é compreendida como ornamento do corpo e, como qualquer maquiagem, é uma escolha individual; mas nos séculos passados, sobretudo entre as populações tribais, a decisão era tomada por uma autoridade superior, mesmo sem o consentimento da interessada.

A escarificação pode ser praticada também por queimadura com pontas quentes que, sobre as linhas de desenhos preestabelecidos, provocam cicatrizes superficiais, e assim, os baixos-relevos cutâneos desejados. Os povos do vale africano Omo (entre os quais Mursi e Bumi) são famosos pela multiplicidade das

decorações que ornaram o rosto e o corpo, frequentemente, parte de um complexo ritual onde a caça e os mortos jogam um papel importante. Junto aos Kaleri da Nigéria, as mulheres sentem-se muito orgulhosas das próprias cicatrizes, símbolo evidente da dor que precisaram suportar para aumentar a própria feminilidade e tornarem-se mais atraentes e desejáveis.

Isto acontece em tantas outras sociedades africanas onde a disposição das cicatrizes se torna decoração interpretável apenas se se conhece o papel social da pessoa: idade, parentesco, tribo, etc.. Frequentemente ela marca também os ciclos da vida e começam a ser feitas nos recém-nascidos, acrescentando-as então com regularidade. Para as mulheres constituem os sinais das primeiras menstruações, do primeiro filho, do final da amamentação... São sempre índices sexuais e eróticos. A ausência de cicatrizes denota antissociabilidade e covardia.

Sinônimo de beleza para as mulheres Mursi (tribo etíope) é a deformação dos lábios, que se obtêm inserindo um disco de argila no lábio inferior antes dos vinte anos e substituindo-o, com o passar dos anos, por discos labiais (às vezes triangulares) sempre maiores, removíveis apenas para comer e dormir. É provável que o tamanho do disco indique o número de cabeças de animais que a família da menina pede para concedê-la como esposa: um grande disco labial pode equivaler também a cinquenta cabeças de animais.

339 ■

Outro lugar no mundo onde se pode encontrar o uso do disco labial como forma de adorno é na Amazônia. Na floresta amazônica brasileira, vizinha às fronteiras com o Peru e a Colômbia, residem os índios Ticuna, cuja habilidade inclui a arte de trabalhar a palha, esculpir madeira e pedra, criar máscaras utilizadas para cerimônias em honra dos antepassados ou ligadas à iniciação de jovens, aos ritos de fertilidade e aos funerais: representam a força vital da floresta pluvial. Geralmente, as máscaras são esculpidas em madeira, coloridas com substâncias naturais e possuem formas zoomórficas porque, segundo a mitologia local, alguns animais são considerados os antepassados da população atual. Os dançarinos personificam os espíritos dos anciãos que vigiam também o desenvolvimento dos rituais funerários: os espíritos dos mortos são potentes e temidos e poderiam prejudicar a população se as práticas funerárias não fossem meticulosamente respeitadas. Uma das funções dos homens mascarados junto aos Ticuna é vigiar o espírito do morto até que o cadáver não saia da casa. Participando dos funerais, os espíritos dos ancestrais, os seres míticos, os animais e os monstros da floresta afirmam o próprio parentesco com o morto e, através dele, com os outros membros da comunidade. Em alguns povos, no final dos ritos funerários, a máscara é queimada.

Ainda que as danças mascaradas sejam realizadas exclusivamente pelos homens, também as meninas e as jovens mulheres portam uma máscara no decorrer do ritual que celebra a sua puberdade. As máscaras, das quais apenas algumas são femininas, personificam animais fantásticos e demônios criados individualmente por quem as utiliza. Às vezes, são mais de cinquenta e se reúnem em um lugar sagrado da floresta, depois vão, em grupos, à casa da anfitriã onde dançam e participam de um banquete. Depois do ritual, os dançarinos tiram as máscaras (que neste caso não são sagradas) e as vestimentas, fazendo um monte ao redor da jovem mulher iniciada: neste momento, as vestimentas passam a

pertencer à anfitriã e são jogadas no final da cerimônia.

Tradicionalmente, quando uma menina alcançava a puberdade, ia viver por dois ou três anos em uma cabana isolada onde apenas a mãe podia visitá-la. No final deste período, o pai organizava uma festa: a menina recebia uma poção inebriante e o pai arrancava os cabelos dela como sinal de que estava pronta para suportar as dores do parto. Hoje, a maior parte dos Ticuna não faz mais esta cerimônia (do isolamento ao arrancar os cabelos), mas continuam a realizar outros rituais que incluem sempre a dança com as máscaras.⁶

1.3 A MÁSCARA MENDE, OU SEJA: AS SOCIEDADES SECRETAS FEMININAS

A única tradição ligada ao uso da máscara reservada às mulheres, na África, é encontrada entre as tribos que habitam na fronteira entre Serra Leoa e Libéria, isto é, os Mende, os Terrine e os Sherbro. Nestas tribos a autoridade política pertence ao chefe de família, proprietário das terras, e ao chefe do vilarejo. É impensável às mulheres destes vilarejos tornarem-se adultas sem adquirir todos os segredos dos rituais de iniciações que produzem as metamorfoses no corpo e no espírito, consideradas necessárias para se casar, ter filhos e participar da vida cultural da comunidade.

■ 340

As mulheres fazem parte de uma sociedade secreta chamada Sande, contraparte da sociedade masculina de nome Poro, onde está presente seja como entidade real ou fantástica. A origem do diabo dos bosques, ou melhor, da mulher-diabo, data do século XIX, mas o argumento é ainda atual: a máscara representava grandes valores morais e costumes e, no entanto, é recorrente a identificação da mulher com o diabo; por exemplo, no vocabulário dos Vai, o termo “nou” (diabo) é traduzido como “mulher mascarada que nas cerimônias Sande representa o diabo”.

A sociedade secreta chamada Bundu ou Sande (ainda que Sande, para algumas populações, denomine apenas a sociedade e, Bundu, o bosque onde a sociedade se reúne, intransponível para os não adeptos) desempenha uma função de grande importância que, além da administração da justiça, é também incumbida da organização dos ritos de iniciação e é a única sociedade secreta de mulheres que dispõe de uma máscara nitidamente caracterizada. A obrigação de sigilo é muito importante e toda falta é severamente punida. A iniciação das adolescentes ao status de mulheres adultas ocorre através de uma verdadeira e própria escola, guardiã e depositária do saber tradicional; o que é aprendido é protegido pelo juramento de segredo que dura toda a vida e também vincula moralmente, de modo que um pesquisador nunca pode ter certeza daquilo que lhe é dito.

Durante a iniciação no bosque, a máscara aparece três vezes significando as passagens mais importantes. Uma dessas é a clitorectomia, mas não sendo considerado um acontecimento feliz, a máscara não dança, exprime-se apenas em pantomima. Duas semanas depois, quando as feridas cicatrizaram, a máscara reaparece para anunciar que a menina retornará ao vilarejo. Os parentes doam arroz, óleo, peixe e plantas medicinais para levar ao bosque e, no dia seguinte, quando as jovens voltam com a face e a parte superior do corpo embranquecida

⁶Entre outros, os índios da etnia Caiapó também fazem uso do disco labial, um exemplo icônico é o Cacique Raoni. [NT]

com argila, tem início uma grande festa que dura toda a noite. As jovens participam, mas de maneira composta e disciplinada, e deixam o vilarejo durante a noite. A terceira vez marca o retorno definitivo das jovens na comunidade, elas que a tinham deixado na condição de meninas, voltam como mulheres. É uma festa muito grande: começa com a lavagem ritual para remover a argila branca que indica “o renascimento para a vida”, então o corpo é unguido de óleo de modo que o preto brilhe.

Para proteger o segredo do bosque contribui também Hale, a potência chamada também de "remédio", que vive nas profundezas da água, amiga da sociedade Sande, a qual é capaz de usá-la e conhece sua força destrutiva, mesmo à distância. As jovens iniciadas devem tomar o "remédio" (um conjunto de ervas às quais atribuem o poder de matá-las se violarem o segredo) junto com outro "remédio", que é pendurado no pescoço ou no pulso, em um chifre de tritombo (pequeno antílope), que amplia seu poder sobre aqueles que desejam investigar os segredos da sociedade ou flertar com uma jovem.

Hale também está presente na máscara feminina de madeira que, com o nome de Ngafa, representa o espírito, a força que transforma uma jovem em mulher. As meninas assim mascaradas atravessam o vilarejo e, com gestos e danças, relacionando-se apenas com o espaço arquitetônico e os espíritos presentes. A sociedade secreta Sande forma as jovens também para o futuro papel de esposas e mães; às vezes, a saída da escola "do bosque" é imediatamente seguida pelo casamento. A aprendizagem parece rígida aos nossos olhos porque prevê uma disciplina severa, o respeito pelos velhos, a modéstia, além do baile e da dança. A duração desta "escola" variava de seis meses a três anos, agora, é limitada às férias escolares. A idade de admissão é entre seis e dez anos, exceto em circunstâncias especiais.

A máscara, no rito Sande, é usada também nos funerais dos seus membros mais importantes, nas visitas de personalidades, em solenidades e festas: esse uso profano serve para dar mais importância ao evento, tornando-se um símbolo de harmonia, legalidade e moralidade. Ele não revela a priori a sua potência, mas se um homem se aproxima demais do "bosque" ou tenta seduzir uma jovem Sande, a máscara aparece repentinamente no vilarejo e, tornando-se grotesca, aproxima-se do homem, apontando para o bosque com o dedo para indicar que, como culpado, ele deve remediar - o que acontece sem demora e pode resultar no pagamento de uma multa.

É interessante notar que a máscara também aparece durante a iniciação dos jovens de sexo masculino e nas festas oficiais da sociedade masculina, o Poro, onde se transforma em bastão esculpido em forma de cabeça, que serve para cadenciar o ritmo da dança. A máscara Sande é uma grande cabeça feminina em forma de capacete que se ajusta em quem a utiliza: o rosto tem uma grande fronte abobadada com losangos que emerge de um grande pescoço formado por anéis sobrepostos e grudados que evocam os gordos pescoços, símbolos de prosperidade.

Uma antiga lenda Mende conta que as primeiras máscaras das sociedades secretas jaziam no fundo dos rios e lagos; os membros do povo Vai afirmam que as suas máscaras não são obra de humanos, mas se originam do mundo dos espíritos.

Também a madeira não é empregada por acaso, mas é compreendida como material vivo que continua a conter a poderosa seiva da árvore da qual provém.

As máscaras bundu, que se diferenciam pelos seus penteados, marcam a passagem da adolescência com escafições evidentes e exprimem o espírito propício para a fecundidade; a dança é realizada pelas mulheres mais velhas que alcançaram um grau elevado na hierarquia bundu. São máscaras de extraordinária beleza, criadas em madeira e apenas por escultores do sexo masculino que se deslocam de vilarejo em vilarejo, coloridas de preto - a cor da vida -, polidas com óleo de palma e confeccionadas seguindo esquemas próprios das sociedades secretas que, no entanto, deixa espaço para a fantasia do escultor no que diz respeito ao penteado dos cabelos e ornamentos. Quem encomenda a máscara conhece bem os ditames da sociedade secreta Sande e o debate com o escultor sobre a melhor realização pode durar dias e dias: os elementos decorativos – como os anéis entorno do pescoço, os penteados, as escafições, os talismãs e outros – são ditados por parâmetros precisos que, no contexto cultural, permitem comunicar uma série de valores.

Às vezes, é solicitado que uma máscara velha ou gasta seja refeita e aqui está a habilidade do escultor, compreendida como magia, que deve saber reconhecer o sobrenatural. Ele nunca profanará o próprio ofício criando objetos de uso cotidiano como facas, pentes, etc., mas dedicará a vida a estas máscaras esculpindo “sem refletir, impulsionado por uma inspiração interior”.

As jovens iniciadas abandonam a sua identidade durante o período de aprendizado e renascem assumindo o novo nome e a propriedade da máscara que lhe foi atribuída pela sociedade.

A iniciação Sande dava um grande prestígio social e diversos privilégios. As “máscaras chapéus” dos espíritos, chamadas Soweï pelos Mende, representavam um modelo ideológico e um protótipo de beleza feminina. As Soweï são compostas, além da máscara propriamente, também por um grande traje cônico feito de camadas de fibras que cobriam quase todo o corpo. Em nenhuma outra parte da África a presença de sociedades exclusivamente femininas com rituais próprios está documentada até o momento.

2. A ESTÉTICA NA ÉPOCA MODERNA

Como a máscara Sande para as mulheres Mende, também o véu islâmico possui um enorme valor simbólico para as mulheres muçulmanas. Nas civilizações ocidentais é frequentemente entendido como limitação, enquanto fontes jurídicas islâmicas o relacionam mais à imagem de uma mulher “protegida” do que “discriminada”.

O véu, difundido no mundo islâmico (*haïk* na tradição argelina, *chador* no Irã, *burqa* no subcontinente indiano, e assim por diante) não foi introduzido pelo Islã, mas retomado da tradição bizantina para se tornar o símbolo de status do dono da casa, indicando uma posição econômica tal que poderia manter a mulher e as filhas em casa como garantia de honra da família. Ou seja, o véu estabelece a separação entre o público e o privado, o externo e o interno, a exclusão da mulher; simboliza a segregação dos sexos, que pode chegar aos extremos com o uso da

burqa imposta pelo talibã, mas ainda assim corresponde sempre ao mesmo princípio. A *burqa* normalmente é de cor marrom ou alaranjada e representa quatro aspectos importantes nas sociedades beduínas:

1. modéstia: depois da puberdade, o rosto de uma jovem não deve ser visto pelos homens que não pertencem ao restrito círculo familiar;
2. dote matrimonial e estado social: a quantidade de prata que uma mulher pode mostrar sobre o próprio corpo é motivo de orgulho;
3. estética: as mulheres consideram o velar-se como parte vital do seu modo de entender a beleza e o enfeitar-se;
4. religião e magia: os ornamentos costurados ou bordados na máscara facial possuem funções de amuletos para o *hijabe*.

Por exemplo, a cor turquesa serve para manter distante o olho diabólico, a cornalina para a fertilidade, o coral ajuda a alcançar a prosperidade e, o âmbar, a boa saúde. O amuleto que pende do centro da *burqa*, de modo genérico, é portador de boa sorte e é o mesmo que se pode encontrar nas roupas das crianças, ou pendurados nos espelhos dos carros, ou aos móveis das casas. Sua base é triangular com três seções de miçangas coloridas, especialmente as azuis que formam os números 1, 3, 7, ou 12, separadas por pedacinhos de madeira e terminadas com franjas ou moedas.

Um tipo mais leve de máscara facial é usado pelas mulheres beduínas no sul da Palestina e no Sinai. Consiste em uma faixa para a cabeça, de seda tecida a mão, da qual pendem moedas; do centro parte uma outra faixa, de algodão, completamente recoberta por moedas turcas que se apoia sobre o nariz e abaixo dos olhos. É presa com fitas que se enlaçam atrás da cabeça e deixa visível a boca e grande parte do rosto; das têmporas pendem longas correntes normalmente terminando com pingentes, bolinhas, sinos ou filamentos de vidro azul.

No Irã, ao contrário, para cobrir o rosto, se usa uma meia máscara de pano, a *borqhà*, cujas origens são apenas hipóteses como, por exemplo, motivos religiosos ou sociais. Para indicar situação da mulher na sociedade, de fato, existem vários tipos: as mulheres casadas vestem uma *borqhà* muito refinada, com específicos bordados e decorações douradas e, as aberturas na altura dos olhos, possuem formas fascinantes e são muito largas, de modo a atrair a atenção dos homens. As meninas solteiras, as mulheres de meia idade e as viúvas possuem uma *borqhà* específica, típica da respectiva condição social, permitindo que os homens identifiquem imediatamente o status de cada uma delas.

Além disso, e mais simplesmente, a *borqhà* é utilizada para proteger o rosto do calor e do vento. Em particular, de fato, na zona meridional do Irã (EseJask, Minab) e no Sistan (sudoeste), a presença de frequentes tempestades de areia e de altas temperaturas, requer um material muito rígido e resistente e as aberturas para os olhos são, por estes motivos, muito estreitas. A *borqhà* desta zona é de cor vermelha. Para pintar os tecidos, são usadas cores químicas e um truque para mantê-lo mais estável sobre o rosto é fixar um pedaço de papel na parte interna, na altura do nariz.

Na nossa sociedade ocidental encontramos exemplos de máscara de uso cotidiano no século XVIII: a *bauta* veneziana. Esta máscara não se limitava apenas ao período do carnaval, mas era utilizada por muitos meses do ano, demonstrando

de fato que havia se tornado um tipo de indumento de uso corrente. Era constituída de um tipo de capuz em seda preta ou rendada (*bauta* de renda) e por um manto também preto, que cobria metade da figura (*zendal*). Na cabeça, sobre o capuz, utilizavam o tricórnio, chapéu de três pontas, típico no século XVIII e usado indistintamente por homens e mulheres. O rosto era coberto com a chamada larva, máscara que adere ao rosto sobre a fronte e o nariz, mas não sobre o queixo, permitindo beber e comer sem ter que tirá-la. Exclusivamente de uso feminino, em vez, era a *moretta*, máscara oval de veludo que adere ao rosto através de um pequeno botão interno que é segurado entre os dentes.

Nos dias de hoje, no entanto, a máscara aparece nas publicidades e nos filmes – ou seja, de modo mais geral, no imaginário coletivo cotidiano – os quais se inspiram, sem ter consciência, da nossa “plurimilenar” bagagem cultural e social. Para a promoção de vários produtos, algumas modelos usam, por exemplo, roupas íntimas bordadas ou rendadas e, portanto, muito atraentes, ou máscaras de cristal Swarovski que concentram a atenção no olhar: a verdadeira máscara que a imagem propõe é aquela da mulher sedutora. De outro modo, algumas máscaras dos carnavais são usadas para fazer propaganda sobre a autenticidade e tradição de alguns produtos locais (queijo, sapatos, etc.).

■ 344

2.1 O CORPO E A MÁSCARA: A MÁSCARA NEUTRA

Quando Jacques Copeau, dramaturgo francês, no início do século XX, fundou o Teatro do Vieux-Colombier, foram traçadas as bases para o uso da máscara como meio teatral para conduzir os atores a familiarizar-se com o próprio corpo.

Segundo Copeau, o corpo humano é feito para se exprimir no espaço. Isto pode ser visto na arte do ator/atriz com máscara quando interpreta um personagem e descobre nela uma inesperada energia até então desconhecida. O seu corpo se transforma, sofre uma metamorfose e sua identidade transmuta na do personagem.

O gesto e a voz são ditados pela máscara. O ator/atriz é convidado a imaginar e a construir a personalidade e a história do personagem, assim como deverá imaginar e construir também seu aspecto físico. A interação entre o ator/atriz e o personagem demanda um duplo esforço que revela o intérprete e, ao mesmo tempo, o esconde dentro do seu papel. Compôr um personagem, portanto, significa essencialmente subordinar os gestos, a mímica, o corpo e tudo mais, aos traços considerados característicos e revelados antes de tudo pela imagem física. A descoberta, ou redescoberta, do ator/atriz como sujeito plástico tridimensional (Meierhold) torna central, pela primeira vez, o problema da educação corporal, muito marginal e secundária na formação teatral tradicional.

O Teatro do Vieux-Colombier foi a base desta nova concepção e a ele estão ligadas as personalidades mais importantes da cena teatral daquele período. O ator e diretor Charles Dullin acompanhou Copeau até 1921 e, Etienne Decroux, foi um dos alunos mais surpreendentes que, imediatamente, se torna consciente sobre a necessidade de esconder o rosto para reencontrar a gestualidade. Copeau confecciona, a partir de uma técnica própria e experimental, máscaras de papel com vagas semelhanças antropomórficas, sem expressão, que devem servir aos atores

para exprimir as emoções exclusivamente com os movimentos do próprio corpo. Jean Dasté, aluno e genro de Copeau (casado com a filha Marie-Hélène), por sua vez, funda a sua companhia, *Les Comédiens de Grenoble*, em 1945, da qual começa a fazer parte um jovem mímico: Jacques Lecoq.

Lecoq, mais do que todos, contribuiu com a difusão da mímica como técnica de base para a formação do ator. A técnica de Lecoq se concentra, na fase inicial, sobre pontos que precedem o diálogo e o personagem. No seu desenho pedagógico, a máscara neutra ocupa um lugar preciso e importante, e é utilizada antes e mais do que as outras. Antes de colocar a “máscara-personagem”, os alunos devem se familiarizar com a “máscara neutra”; o objetivo é liberá-los de condicionamentos, hábitos e ensiná-los a limitar o uso do corpo. Lecoq fala da máscara neutra como alguma coisa que tende em direção a um fulcro que não existe:

É a máscara neutra que guiará depois as diferenças das outras máscaras. É com ela que se saberá como portar todas as outras. É uma máscara sem uma expressão particular, sem um personagem tipo, que não ri e não chora, que não é triste nem alegre, que se apoia no silêncio e no estado de calma. A figura deve ser simples, regular e não oferecer conflitos.

345 ■

A máscara neutra pode ser masculina ou feminina, mas preferi privilegiar o aspecto feminino porque se relaciona, majoritariamente, com o tema desta conferência.

Melhor do que qualquer outro, Lecoq conseguiu definir o estado neutro de quem atua, precisamente, como se realiza com as máscaras. Esta é a sua definição:

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *Commedia dell'Arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a "escrita" do drama. (LECOQ, 2010, p.69).

A máscara neutra não tem nada a ver com aquela que modela o rosto real de uma pessoa em repouso – esta última seria uma máscara mortuária. A primeira vez que se coloca a máscara neutra, ela parece um objeto diferente que incomoda, sufoca. Pouco a pouco, sentindo-se escondido, pode-se começar a mover-se em um modo distinto do da vida cotidiana. Enfim, uma vez habituados à máscara, se atinge uma nova liberdade, maior daquela conhecida com o rosto descoberto. Despidos do nosso próprio rosto e das nossas palavras – que sabemos usar muito

bem nas relações sociais – o corpo torna-se o único elemento a nos conduzir no silêncio e começamos a senti-lo como um acontecimento. Com o corpo, sem trapaças, a máscara neutra que acreditávamos nos esconder, nos deixa nus, despidos, nos expõe. Cai o nosso rosto-máscara da vida cotidiana, o papel que ele jogava não tem mais sentido.

Uma boa máscara neutra é muito difícil de ser feita. Obviamente, isso não tem nada a ver com as máscaras brancas utilizadas nos desfiles ou nas manifestações de rua. Essas são máscaras inanimadas, exatamente o contrário da neutra. Utilizamos máscaras de couro, fabricadas por Amleto Sartori, que descendem da máscara nobre, de Jean Dasté. A nobre era um pouco "japonizante", mas tinha, em comum com a neutra, o fato de ser igualmente uma máscara da calma, sem uma expressão particular, em estado de equilíbrio. (LECOQ, 2010, p.69).

■ 346 Lecoq e Amleto Sartori se encontraram em 1948, quando ambos foram chamados para ministrar cursos (Lecoq, sobre movimento do corpo e Amleto Sartori, sobre história da arte e modelagem das máscaras) para o Teatro da Universidade de Padova, fundado e dirigido por Gianfranco De Bosio. É a partir deste encontro que nasce a moderna concepção de máscara neutra.

Uma máscara neutra, como todas as máscaras, não deve aderir completamente ao rosto, mas conservar uma certa distância que permite ao ator/atriz atuar.

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um *ser genérico neutro*. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. (LECOQ, 2010, p.71)

A máscara neutra, de fato, não caracteriza um personagem como as máscaras da *Commedia dell'Arte*, ao contrário, confere à atriz maior neutralidade com o anulamento do rosto, do olhar, das emoções, das palavras: serve para concentrar a expressão criativa no corpo. A máscara neutra desnuda o corpo da atriz, não fala, não existe mímica facial, cada gesto do corpo será sentido de maneira consciente, permitirá à atriz manifestar toda a interioridade e espiritualidade que possui, sua psique, suas paixões...

A máscara neutra revela, unifica através do corpo, sua sustentação é poética e emotiva: com ela, calma e silenciosa, o menor movimento do corpo assume a máxima importância. A máscara neutra é ação, energia, pulsão de vida,

retorno ao contato primitivo com a matéria. E a matéria mesma se apropria do corpo da atriz, consentindo colher a própria essência de cada gesto, de cada movimento, de cada silêncio. A máscara neutra, se olhar o mar, se torna mar - o corpo é o receptáculo dos signos do universo guardados pela história do homem.

Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e percebe-se o corpo mais intensamente. Geralmente se fala com alguém olhando-o no rosto. Com uma máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo! Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente. Ao retirar sua máscara, se o ator a utilizou bem, seu rosto está relaxado. [...] A máscara extraiu dele alguma coisa, despojando-o de um artifício. Está, agora, com um belo rosto, disponível. (LECOQ, 2010, p.71)

As máscaras Sartori não são um dispositivo estético, mas ajudam a transformar um objeto de natureza inanimada, em um texto de leitura capaz de expressar paixões e sensações.

Sejam as máscaras expressivas, nascidas como instrumento de pedagogia e inventadas para a escola de Jacques Lecoq, ou todas as outras máscaras teatrais dos Sartori, estas verdadeiras obras de arte se tornam esculturas vivas através de linhas e planos, luzes e sombras. Se fala de "máscara" e "contra máscara" capazes de comunicar as emoções do personagem no momento da metamorfose do ator. A invenção Sartori foi, portanto, a de criar um alfabeto da máscara e uma gramática do corpo, trabalhando em colaboração com diferentes atores, estudando seus gestos e suas metamorfoses.

347 ■

NOTA DA AUTORA

A família Sartori é um exemplo de excelência da cultura italiana há três gerações. Artistas de ofício e de vocação. Primeiro, Amleto Sartori, escultor, pintor, poeta que viveu entre os grandes mestres do teatro e da arte italiana e europeia. Depois, Donato Sartori, escultor, pintor, escritor, estudioso e inventor de um novo modo de conceber a máscara, não apenas no âmbito teatral, mas como expressão do corpo, da coletividade, de um projeto cultural e político cultivado e promovido em colaboração com a artista e companheira Paola Piizzi Sartori. Junto a muitos protagonistas da cultura e da arte internacional, a partir dos anos 1970, transformaram-se em porta-vozes e promotores de um novo e experimental modelo de fazer e produzir comunicação e arte. Juntos criaram o Centro de Máscaras e Estruturas Gestuais, dando vida então ao Museu Internacional da Máscara, único exemplo na Itália da cultura da máscara através dos séculos e da evolução do "planeta máscara" e escultura dinâmica. Hoje a família Sartori é representada pela artista Sarah Sartori que possui a preciosa e difícil tarefa de restituir o completo patrimônio cultural e artístico dos Sartori e de desenvolver e cultivar o próprio talento, o conhecimento e a vocação para criar, através da experimentação e da cultura contemporânea, uma nova linha Sartori que se junta com a importante herança do avô e do pai. A artista Paola Piizzi Sartori, fundadora e artífice, com Donato Sartori, do Universo Sartori, dirige o Museu e, com Sarah Sartori, tutela e promove o projeto de desenvolvimento e difusão da extraordinária e única Coleção Sartori.

Referências

- ALBERTI C., PIZZI P. **L'Arte Magica di Amleto e Donato Sartori**. Milano, Federico Motta, 2005.
- AL-SAMIH, AbuOmarA. **Traditional Palestinian**. Embroidery and Jewelry. Jerusalem, Arab Press, 1986.
- CARLUCCI, Simona; URSIC, Giorgio Ursini (a cura di). **L'Asino e la Zebra**. Origini e tendenze del tatuaggio contemporaneo, catalogo della mostra. Roma, De Luca, 1985.
- BURZIO, M. **Viaggio tra gli dei africani**. Riti, magia e stregoneria del vodou. Milano, Mondadori, 2005.
- CAMPIONE, F.P. **Maschere**. Identità plurali. Cagliari, Punto A, 2002.
- ELGAR, F. **Le meraviglie del Tassili N'Ajjer**. L'arte preistorica del Sahara. Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1964.
- GRÖNING, K., GESCHMÜCKTE Haut. **Eine Kulturgeschichte der Körperkunst**. Cagliari, Punto A - ICSAA, 2001.
- HEROLD, E.; BOHÀPKOVA, L.; KNIŽKOVA H.; NOVOTNY, S. **Le Maschere**. Roma, Gremese, 1992.
- LECOQ, Jaques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- MATO, D.; MILLER, C. III. **Sande-masks and statues from Liberia and Sierra Leone**. Amsterdam, Galleria Balolu, 1990.
- NOMACHI, K. **Pellegrinaggio nell'anima del mondo**. Trent'anni di grandi reportage. Vercelli, White Star, 2005.
- PHILLIPS, R. B. **Sande Masquerades of the Mende Serra Leone**. Los Angeles, UCLA Books in Progress, 1995.
- REVESTI, P. **Alla ricerca della cosmesi dei primitivi**. Venezia, Marsilio, 1977.
- SARTORI, D.; LANATA, B. **Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte**. Roma, Casa Usher, 1984.
- VIREL, A. **Decorated Man**. The human Body as Art. New York, Harry N. Abrams Inc., 1979.

Recebido em 16/04/2020 - Aprovado em 22/04/2020

Como Citar:

Piizzi, P. (Autora); De Paula, E., Chiamulera, M. (Tradutores). (2020). Máscara e mascaramentos femininos. *OuvirOUver*, 16(1), 330-349. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-53840>



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.

■ 350

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.

351 ■



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

