

ISSN 1983-1005

OUVIROUVER

V.20 N.2 JULHO | DEZEMBRO 2024



ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-Graduação Instituto de Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

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

ouvirouver	Uberlândia	v. 20	n. 2	p. 001-096	jul./dez. 2024
------------	------------	-------	------	------------	----------------



Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Carlos Henrique de Carvalho / Vice-reitora: Catarina Machado Azeredo

Portal de Periódicos

Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 –Bloco 3C

www.bibliotecas.ufu.br | seer.ufu.br | e-mail: portaldeperiodicos@dirbi.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 ao Portal de Periódicos.

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

Daniele Pimenta

Pós-Graduação em Música

Silvano Fernandes Baia

Mestrado Profissional em Artes

Rosimeire Gonçalves dos Santos

Comitê Editorial

Bruno Póvoa Rodrigues

Elsieni Coelho da Silva

Fabio Fonseca

Fernanda de Assis Oliveira

Daniella de Aguiar

Conselho Editorial Científico

Cláudia França

Daniella Aguiar

Eleonora Campos da Motta Santos

Fabio Fonseca

Lucas Dalbeto

Paulo Mattos Angerami

Editoração e diagramação

Bruno Póvoa Rodrigues

Fabio Fonseca

Imagem da Capa e Miolo

Imagem da capa e Miolo e concepção gráfica:

Fabio Fonseca

OUVIROUVER

SUMÁRIO

- EDITORIAL** **6**
- As cidades e a água** **9**
FABIO FONSECA (UFU)
- 23** **Inclusão de pessoas cegas: a acuidade corporal, expressão poética autônoma na Dança, questão política e social**
MÁRCIA ALMEIDA (UnB)
- Artistas da dança na cena contemporânea: influências da formação acadêmica na trajetória profissional de intérpretes-criadores** **41**
RENATA FERREIRA PERES PIMPINATI PAULINO (UNICAMP)
GABRIELLY LIMA DE OLIVEIRA (UNICAMP)
JUSSARA CORRÊA MILLER (PUC-SP)
- 59** **Por um processo de criação contemporâneo**
LETÍCIA WEIDUSCHADT (UFMG)
- Excitação (1976), um filme de gênero híbrido** **76**
MURILO LOPES PERILLO GOMES (UFMT)
LEONARDO ESTEVES (UFMT)



Editorial

É com grande satisfação que apresentamos o número 2, do volume 20 da Revista ouvirOUver, que vem composto por artigos enviados em fluxo contínuo, abordando temas nas áreas de Artes Cênicas, Visuais e Música.

Abrindo esta edição, apresentamos o ensaio visual de Fabio Fonseca que revela um processo reflexivo do artista acerca da relação entre a presença humana nas cidades e a água no planeta. As imagens fotográficas, captadas em diferentes contextos urbanos e sob variadas condições ambientais, convergem para um pensar contemplativo sobre mobilidade e transporte. Embora a água cubra grande parte da superfície terrestre, permanece um recurso precioso, cuja utilização deve considerar o cuidado e a responsabilidade com as gerações futuras.

●6 Das submissões das Artes Cênicas temos duas contribuições relacionadas à formação superior em Dança. O artigo *Inclusão de pessoas cegas: a acuidade corporal, expressão poética autônoma na Dança, questão política e social*, de Marcia Almeida, propõe uma reflexão sobre a inclusão de pessoas cegas nas universidades francesas e brasileiras. A autora observa a carga horária voltada para componentes curriculares sobre ensino inclusivo de licenciaturas em Dança, chama a atenção para a carência de sistematização de ensino de dança voltado para pessoas cegas, e inclui à discussão a experiência artística do contato improvisação com pessoas cegas através dos exemplos de Steve Paxton e da companhia francesa ACAJOU.

No artigo *Artistas da dança na cena contemporânea: influências da formação acadêmica na trajetória profissional de intérpretes-criadores*, de Renata Ferreira Peres Pimpinati Paulino, Gabrielly Lima de Oliveira, Jussara Corrêa Miller, discute como a formação em Dança no curso da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) influencia as práticas artísticas de seus egressos. O texto traz um pequeno histórico da formação superior e da profissionalização em dança no Brasil, para introduzir o curso de Dança da UNICAMP e sua relação com a cena contemporânea. Através de levantamento bibliográfico sobre a questão e de entrevistas com egressos, as autoras discutem a contribuição da formação para as práticas artísticas e ainda levantam questões que podem ser aprofundadas em trabalhos futuros.

Na área de Artes Visuais temos dois artigos. O texto Por um processo de criação contemporâneo, de Letícia Weiduschadt, aborda a complexidade do entendimento das dinâmicas processuais em artes visuais na contemporaneidade, propondo uma abordagem transversal para a compreensão de processos de criação em artes visuais. Entende a criação contígua ao tempo do artista e sua soberania deve levar em conta suas particularidades. Propõe que as estratégias de produção estabelecem uma contiguidade em relação à compreensão do pertencimento no sistema das artes.

O artigo escrito por Murilo Lopes Perillo Gomes e Leonardo Esteves, *Excitação (1976), um filme de gênero híbrido*, investiga o filme "Excitação", dirigido por Jean Garret, ressaltando sua natureza híbrida ao combinar elementos de ficção científica e terror sobrenatural. Analisa a forma como o filme foi promovido, empregando táticas de marketing que destacam sua variedade de gêneros como meio de alcançar um público mais vasto, prática entendida como comum à "segunda-onda" do cinema da Boca do Lixo. Analisa a fusão de ficção científica e horror no filme, observando a influência exercida por "2001, uma odisséia no espaço". Ressalta a conexão do filme com o contexto da Boca do Lixo nos anos 1970, sublinhando sua relevância como exemplar de cinema de gênero híbrido e industrial no Brasil.

•7

Boa leitura!

Bruno Póvoa Rodrigues

Elsieni Coelho da Silva

Fernanda de Assis Oliveira (editora responsável)

Fabio Fonseca

Daniella de Aguiar

ARTIGOS



As cidades e a água

FABIO FONSECA

●9

Docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na subárea de Desenho. Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período sanduíche no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Teoria e História da Arte pela UnB. Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-PR). Atualmente desenvolvo minha pesquisa sobre o processo de sobrevivência das imagens, procurando integrar sob um viés teórico-metodológico, a produção prática em Artes com a pesquisa em Teoria e História da Arte.

Contato: fabio.fonseca1@ufu.br

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4450453554832020>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1371-5502>

• **RESUMO**

O ensaio visual apresentado é resultado de um processo de reflexão do artista sobre a relação entre a presença humana por meio das cidades e a água do planeta. Parte de imagens fotográficas produzidas em diferentes localidades urbanas e condições ambientais distintas, mas todas colocam em discussão a mobilidade e o transporte. A água ocupa a maior parte da superfície do planeta, ainda assim é um bem valioso e que deve ser usado com respeito às gerações futuras.

• **PALAVRAS-CHAVE**

Cidades, água, meio ambiente.

• **ABSTRACT**

The visual essay presented is the result of a process of reflection by the artist on the relationship between human presence in cities and the planet's water. It is based on photographic images produced in different urban locations and different environmental conditions, but all of them discuss mobility and transport. Water occupies most of the planet's surface, yet it is a valuable asset that must be used with respect for future generations.

• **KEYWORDS**

Cities, water, environment.

•10



Rio Negro, Manaus. 2017.

•12



Rio Tejo, Lisboa, 2015.



●13

Rio Douro, Porto. 2015.

●14



Rio Guadalquivir, Cordoba. 2016.



●15

Rio Garona, Toulouse, 2016.

•16



Rio Sena, Paris. 2016



•17

Rio Lys, Gand. 2016.

•18



Lago Zurique, Zurique. 2015



●19

Rio Tâmis, Londres, 2016.



●20

Rio Tibre, Roma, 2016



●21

Veneza, 2016.

Como Citar:

FONSECA, F. As cidades e a água. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 2, [2024]. DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-76337. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/76337>.



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

Inclusão de pessoas cegas: a acuidade corporal, expressão poética autônoma na Dança, questão política e social.

MARCIA ALMEIDA

• 23

Pós-doutora em Artes pela Universidade de Brasília (UnB) e em Dança pela Universidade do Quebec em Montréal (UQAM), possui PhD e Master em Estética e Ciência das Artes (Filosofia da Arte/Dança) pela Universidade Panthéon Sorbonne Paris, Mestrado em Artes/Dança pela Universidade de Brasília, Licenciatura em Educação Física também pela Universidade de Brasília e Bacharelado em Dança pela Universidade Panthéon Sorbonne Paris. Tem experiência profissional no ensino básico do sistema educacional brasileiro e no ensino de graduação, mestrado e doutorado no Brasil, Canadá e França. Atua nas áreas de Artes, Filosofia Estética com ênfase em Artes Performativas, processos pedagógicos filosóficos e inclusivos no ensino da dança para pessoas cegas, Educação Estética e processos pedagógicos para o ensino das Artes.

Contato: mars.almeida@yahoo.com.br

Afiliação: Universidade Federal de Brasília (UnB)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7791-786X>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9967646630242091>

• **RESUMO**

Este estudo foi realizado em Paris no ano de 2021 com financiamento da Fundação Maison Science de l'Homme, FMSH, em parceria da Universidade de Besançon e da Escola de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS. Proponho aqui discutir como a noção de inclusão social, mais especificamente a inclusão de pessoas em condições especiais (cegas) é abordada nas universidades, através dos processos metodológicos de trabalho corporal para a dança, artes das cenas e performances. Discutirei sobre alguns processos filosóficos-pedagógicos-inclusivos que foram pensados para pessoas cegas na dança. Apresentarei a noção de "pessoas em condições especiais", no lugar de "pessoas com deficiência". Chamarei a atenção para refletirmos sobre questões relacionadas aos termos de oposição "reabilitação" - "aprendizado". Darei foco sobre como isso é tratado por quem ensina e escreve sobre diferentes processos pedagógicos, para quem a relação de ensino aprendizagem é direcionado. Eu dialogo principalmente com teóricos da Educação, tais como: Paulo FREIRE, John DEWEY, Anísio TEIXEIRA, Jorge LARROSA BONDIA; da Filosofia: Maurice MERLEAU-PONTY; das Artes: Rudolf LABAN.

• **PALAVRAS-CHAVE**

Inclusão-de-pessoas-cegas; Acuidade-corporal; Expressão-poética; Autonomia-criativa; Questão-política-social.

• 24

• **ABSTRACT**

This research was conducted in Paris in 2021 with funding from the Foundation Maison Science de l'Homme, FMSH, in partnership with the University of Besançon and the École de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS. I propose here to discuss how the notion of social inclusion, more specifically the inclusion of people in special conditions (blind people) is approached in universities, through the methodological processes of body work for dance, scene arts and performance. I will discuss some philosophical-pedagogical-inclusive processes that have been thought out for blind people in dance. I will introduce the notion of "people in special conditions" instead of "people with disabilities". I will call attention to reflect on issues related to the terms of opposition "rehabilitation" - "learning". I will focus on how this is treated by those who teach and write about different pedagogical processes, to whom the teaching-learning relationship is directed. I dialogue mainly with theoreticians from Education, such as: Paulo FREIRE, John DEWEY, Anísio TEIXEIRA, Jorge LARROSA BONDIA; from Philosophy: Maurice MERLEAU-PONTY; from Arts: Rudolf LABAN.

• **KEYWORDS**

Inclusion-of-blind people, Body acuity, Poetic-expression, Autonomous-creative, Social-political issue.

1. Introdução

Este estudo é resultado de uma pesquisa realizada em Paris durante o ano de 2021, com financiamento da Fondation Maison Sciences de l'Homme - FMSH, em parceria da Universidade de Besançon e da École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS. Nele eu proponho a reflexão de como as universidades brasileiras e francesas apresentam a inclusão de pessoas em condições especiais em suas grades curriculares; como a falta de sistematização de propostas pedagógicas para o trabalho corporal inclusivo nas artes vivas dificulta o avanço na pesquisa e execução pedagógica; discuto como esse tema é abordado em outras instâncias educacionais e artísticas, fora da universidade. Para isso retomo ao diálogo de como Steve Paxton, por meio de uma pesquisa em parceria com Anne Kilcoyne, trabalhou com as pessoas cegas, e como a companhia francesa ACAJOU discute e implementa a inclusão de pessoas cegas em seus trabalhos artísticos e pedagógicos.

● 25

No entanto, antes de adentrar na reflexão, eu quero salientar que rejeito a palavra "eficiência" em meu discurso. Me explico melhor: a palavra "deficiência" é uma expressão utilitarista, refere-se à falta, erro ou falha; ao não satisfatório, e não abrange a realidade sensível dos indivíduos que são geralmente considerados socialmente inúteis, sem eficiência, improdutivos. As pessoas não são apenas úteis. Elas têm, cada uma à sua maneira, potências que devem ser reconhecidas e motivadas.

Substituirei, portanto, o termo "pessoas com deficiência" por "pessoas em condição especial" ou PCE. Isto não é apenas um jogo de palavras, mas uma questão de luta pela qualidade das relações entre os seres humanos. É uma questão de ética sobre como um ser humano é tratado, não por sua eficácia, mas por sua condição. Assim, tratar os indivíduos como "pessoas em condições especiais" e não como "pessoas com deficiência" é para mim uma escolha política.

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

O termo “inclusão social” é atualmente bastante comentado nos discursos políticos, educacionais, etc., nas sociedades brasileira e francesa, estudo que eu aqui apresento. Refere-se à possibilidade de dar a todas pessoas, os mesmos direitos e oportunidades independentemente de suas diferenças.

Além das pessoas que se encontram em condições especiais, sejam estas físicas, motoras ou intelectuais, podemos considerar populações negras, os indígenas, LGBTQIA+ e pessoas em situação de rua, como partes do grupo dos mais desfavorecidos na sociedade. Seres humanos que, de alguma forma, saem do padrão de normalidade instaurado pela sociedade. A inclusão social está relacionada ao direito que todo e qualquer ser humano tem de ter acesso ao exercício da cidadania, e aqui no caso me refiro à uma educação sem distinção. Mais precisamente ter acesso à formação em dança.

• 26

Vou abordar somente alguns aspectos teórico-metodológicos e filosóficos, estabelecidos por mim para vivências de dança na perspectiva da inclusão de pessoas cegas nas artes das cenas. Convido as leitoras e os leitores a refletirem comigo sobre a abordagem dessa inclusão, tanto nas universidades, no contexto curricular, bem como em companhias de dança, no contexto artístico-filosófico-pedagógico.

2. Sobre a formação nas Instituições de Ensino Superior – IES

O primeiro ponto que trago para a nossa reflexão é sobre a carga horária dedicada ao ensino inclusivo em ambos os cursos de licenciatura e bacharelado dos programas de graduação de IES Federais no Brasil e nos programas de “licence” e “master” nas IES públicas na França. Pensaremos como a inclusão de pessoas com nenhuma visão ou pouca visão, é abordada no Brasil por meio do ensino da dança, e na França por meio do ensino das artes do espetáculo, da dança e da performance.

Encontrei um resultado insatisfatório para mim nas pesquisas que eu fiz a partir de análises de matrizes curriculares ou Projetos Pedagógicos de Cursos – PPC, no Brasil e na França . No Brasil essas

matrizes curriculares são obrigatoriamente disponibilizadas na página informativa sobre cada curso de graduação das IES, por determinação do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura – MEC. Na França, igualmente o “Ministère de l’Enseignement Supérieur” determina que as universidades publiquem suas matrizes curriculares nas páginas informativas sobre os cursos. É muito pequena a carga horária dedicada ao ensino especial. Se limita a uma disciplina em torno de 40 a 60 horas (um semestre) durante a graduação inteira com as exceções da Universidade Federal de Viçosa, (no Brasil) e da Universidade Panthéon Sorbonne Paris 1 (França). Nessas duas é oferecido durante 3 semestres ou período, uma disciplina a cada semestre, totalizando apenas 120 horas dedicadas ao ensino especial, nas universidades brasileiras, e três períodos nas universidades francesas dedicados à inclusão do ensino especial. Essa abordagem é insuficiente para abranger todas as categorias das pessoas em condições especiais - PCE.

• 27

Para contemplar todas as categorias PCE seria necessário primeiramente uma carga horária muito maior na formação de base. Em segundo lugar, que a inclusão permeasse todas as disciplinas ao longo da formação acadêmica inteira. Não somente em apenas uma disciplina específica tal como ocorre no quadro atualmente encontrado, tanto na licenciatura, quanto no bacharelado dos programas de graduação das instituições brasileiras, e na licence e master 1 nas IES francesas. Nós precisamos de profissionais com formação mais sólida, capazes de conduzirem seus trabalhos, sem necessidade de procurar uma formação extra para atuarem nessa área. Sem dúvida o aprofundamento do estudo é sempre importante. Tanto no Brasil quanto na França, qualquer pessoa que se interessa em trabalhar com inclusão de PCE, se vê obrigado a complementar a formação com uma grade extra curricular. A dependência de formação extra curricular, advém do pouco número de horas dedicado ao assunto durante a graduação. Afinal, 120 horas

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

durante a graduação é muito pouco. Que dirá 40 a 60 horas, como no caso da maioria das IES pesquisadas.

Os estudantes não saem das universidades preparados para trabalhar com a inclusão de PCE nas suas atuações profissionais por falta de tempo hábil dedicado na grade curricular de sua formação. Não está em questão a competência dos professores universitários por si mesmos, enquanto profissionais da educação. É uma questão de política pedagógica esse tema se tornar mais relevante nas universidades.

Para tratar desse assunto, é normalmente incumbida à uma professora apenas e não à um grupo de professores ou quiçá ao corpo docente inteiro, a responsabilidade de discutir sobre as condições especiais em somente um semestre ao invés de toda a graduação.

Cada categoria de PCE demanda estudo próprio, voltado para a criação de estratégias de ensino. A falta de sistematização do ensino para aplicação inclusiva é o ponto que enfatizarei com base em minhas pesquisas junto à estudantes de licenciatura e do mestrado, assim como as professoras e professores atuantes nos ensinamentos fundamental e médio, além de grupos de professores universitários que trabalham na área da inclusão.

• 28

2.1. Sobre a sistematização de ensino

John Dewey (2005), Anísio Teixeira (1967, 1996), Jorge Larrosa Bondia (2002, 2011) partem do princípio que **sistematizar os conteúdos** é o **ato de organizar um conhecimento** de forma coerente, para que outras pessoas possam seguir um caminho já desvendado. **É elucidar um processo, estruturar uma ideia por meio do conhecimento de pessoas que detêm a experiência, e apontar para algumas das possibilidades de um pensamento da educação**, a partir da experiência. Dito de outra maneira, a sistematização **é a organização das ideias vividas e colocadas em prática**, para que esse conhecimento **estruturado e organizado** possa servir de base.

Assim, a partir de um método sistematizado, os profissionais podem elaborar com mais facilidade, seus conteúdos segundo o público que eles têm diante de si, como foi proposto por Paulo Freire (1999). Nessa perspectiva, qualquer pessoa pode organizar e estruturar seu próprio processo metodológico de forma a atender as necessidades daquelas pessoas com quem se confrontam em sala de aula.

Chamo a atenção para a carência de sistematização do ensino para a inclusão de pessoas em condições especiais. Sem esta os estudantes saem das suas graduações para o mercado de trabalho, desconstituídos de um alicerce necessário para construir sua própria didática a partir de uma metodologia sistematizada. Isto força os estudantes trabalharem quase sempre de maneira experimental, quando poderiam estar aprofundando num método estruturado e organizado. Sem a sistematização, o avanço nas pesquisas torna-se muito mais lento, pois os jovens profissionais que se prontificam a trabalhar com a inclusão estão em eterna improvisação e busca de construir uma metodologia para obterem resultados satisfatórios.

• 29

Não significa que o processo de ensino e aprendizado não seja uma eterna troca a partir do público que os professores têm diante de si a cada semestre. Chamo a atenção para a necessidade de termos mais trabalhos sistematizados e publicados. Assim teremos mais material pedagógico que sirva de base para novas investigações e expansão do sujeito, inclusão de pessoas em condições especiais nas artes vivas.

Nas próximas linhas explanarei alguns métodos direcionados ao ensino da dança para pessoas em condições especiais, praticados fora das IES

3. Trabalho de inclusão de pessoas cegas na dança, para produção artística

Como um dos resultados da pesquisa supracitada, eu descobri que o contato-improvisação é uma das técnicas recorrentemente utilizada como estímulo nos trabalhos somáticos inclusivos para pessoas cegas

no estudo da dança. Para economizar tempo eu citarei dois exemplos, Steve Paxton e o trabalho da companhia francesa de dança ACAJOU

3.1 Steve Paxton e seu trabalho com pessoas cegas

Acho dispensável discorrer aqui sobre o processo de criação do contato improvisação por Paxton (1977, 1981, 1993, 2008), pois, além de não ser o foco deste trabalho, o assunto é de fácil acesso nas bibliotecas aos que nele tenham interesse. Falarei portanto somente a respeito do seu trabalho de sensibilização corporal para pessoas cegas.

Steve Paxton (1993) apresentou um documento "*On the Braille in the Body: An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted*"¹ no qual ele descreveu os princípios e métodos subjacentes ao movimento integrado e ao treinamento de mobilidade estendida para pessoas cegas e para pessoas com visão, que trabalham entre si. O treinamento foi baseado no que Steve Paxton posteriormente denominou de contato improvisação no início dos anos 1970. Segundo Paxton (1993) "Contato improvisação" é um nome que sugere a natureza lúdica e emocional de movimentos dançados. Estes surgem quando duas pessoas se movem uma em torno da outra, mantendo o contato corporal. A materialidade natural do movimento humano - gravidade, senso de peso e massa corporal - torna-se evidente para quem olha e perceptível somaticamente para quem está agindo. Outro ponto que fica evidenciado nessa forma de trabalhar é a responsabilidade pelo movimento, que por sua vez é compartilhada entre as duas pessoas em ação.

Esse trabalho de improvisação a partir do movimento de dois corpos em contato, elimina a ideia de um líder durante sua execução. Portanto, ele elimina a hierarquia no processo de criação dos movimentos dançados. O ofuscamento da hierarquia é alcançado pelo estabelecimento de uma lógica de transmissão horizontal em vez de

1 Sobre o Braille no corpo: Um relato das Oficinas Integradas de Dança Touchdown com os Deficientes Visuais e os Avistados.

vertical, ou seja, pelo afeto recíproco dos aprendizes uns com os outros, e não por uma forma anárquica de transmissão. Este modelo horizontal deixa transparecer que o movimento é próprio de cada um em contato com o outro, e portanto particular pois ele só existe por causa do movimento integrado especificamente das duas pessoas que trabalham juntas. Se mudar a parceria, conseqüentemente muda a plasticidade do resultado final.

O processo das oficinas foi baseado em um modelo de dinâmica de grupo desenvolvido por Anne Kilcoyne (uma psicóloga clínica e pesquisadora de performance) em colaboração com Steve Paxton.

Durante suas pesquisas, Paxton e Kilcoyne notaram que durante a improvisação a partir do contato corporal, a maioria das pessoas tendiam a fechar os olhos no início da aprendizagem com a Improvisação de Contato. Para esse trabalho corporal, os praticantes recorriam aos sentidos cinestésicos e ao tato no lugar da visão. Este importante detalhe lhes sugeriu que é era uma forma particularmente fácil e apropriada para quem deseja dançar criativamente mas que os movimentos são limitados por não poderem ver, ou imitar o outro, como no caso das pessoas cegas. Por ser uma forma de "parceria", provou ser particularmente segura e adequada para as pessoas cegas ou com baixa visão. As primeiras etapas da dança foram sempre feitas com um parceiro que enxergava, de forma que poderiam prestar atenção aos obstáculos. Como argumentou Paxton (1993), dança provou ser uma espécie de braile corporal, instintivamente disponível para aqueles que podem ver e para aqueles que não podem, uma linguagem compartilhada aprendida através do corpo.

À medida que Paxton e Kilcoyne (1993) foram entendendo como ensinar contato improvisação às pessoas cegas, a oficina foi estendida a diversos profissionais, aos que trabalhavam na área de assistência social para cegos - oficiais de mobilidade, assistentes sociais, pessoal de recreação e professores. Foi também estendido a muitos dançarinos profissionais que trabalhavam com acessibilidade nas artes vivas para diferentes necessidades especiais.

Abro um parêntesis para sublinhar que no trabalho descrito por Steve Paxton, como na maioria dos trabalhos de preparação corporal para pessoas cegas, ou para quem pretende trabalhar com inclusão, tem um toque mais voltado para o assistencialismo, e menos para a preparação dessas pessoas à autonomia poética para a dança. Falam-se de reabilitação, como se essas pessoas precisassem ser “reabilitadas”. Mais adiante eu proponho uma reflexão a respeito desse assunto que pode ser polêmico. Antes vou discorrer sobre o trabalho de uma companhia de dança francesa.

3.2 Companhia de Dança ACAJOU

O projeto ACAJOU nasceu de um questionamento da forma como as pessoas cegas percebem o espaço, o apreendem, o representam e se envolvem com ele, além do desejo de encorajar o desenvolvimento de sua imaginação física e espacial. A Companhia interroga sobre a possibilidade de brincar com o lugar predominante da visão na pesquisa e composição coreográfica, assim como na transmissão e recepção pedagógica de uma apresentação ao público. ACAJOU é uma das poucas companhias de dança, situada na França, que trabalha com inclusão de pessoas cegas na dança.

Em termos concretos, o objetivo é tornar o mundo da dança acessível a um público de cegos, inicialmente oferecendo oficinas coreográficas mistas - que podem ou não levar à criação de peças apresentadas a um público - mas também trabalhando com a acessibilidade ao espetáculo coreográfico e ao patrimônio internacional das principais obras desta arte.

Além desse trabalho de inclusão, o coletivo ACAJOU também oferece oficinas com duração de três horas a vários dias. Eles têm como objetivo experimentar suas próprias propostas educacionais que se baseiam principalmente no contato-improvisação, proposto por Steve Paxton, no trabalho Flexi-Bars de Wilfride Piollet, no método Feldenkrais,

na notação Laban para elaborar o que eles denominam de acaJOUET, (FORTIER 2014).

As oficinas educativas são resolutamente abertas às pessoas cegas, a fim de evitar qualquer confinamento na falta de visão e favorecer o intercâmbio entre diferentes imaginações.

Parte do trabalho é baseado na aplicação do sistema Laban (2003, 2007) como suporte para entender o corpo do bailarino e sua projeção no espaço ambiente. Esta ferramenta, oferece um meio adicional para trabalhar com o entrelaçamento de dados espaciais e temporais. Ele propicia também a encarnação da lateralização e coordenação corporal. Segundo a ideia da Companhia ACAJOU, as primeiras noções de notação de Laban são rapidamente adquiridas pelo iniciante. São aprofundadas à medida que a dança é ensinada e leva o estudante a integrar todos estes elementos em torno de um esquema corporal que está imediatamente presente no pessoal.

Eles utilizam também o contato improvisação com o objetivo de estimular a percepção corporal a partir da sensação do toque (contato da pele), desde a periferia até o interior do corpo. Através da improvisação, a Companhia considera que os dançarinos refinam sua própria sensibilidade, melhoram a percepção de seu corpo no espaço e aumentam o desejo de dançar. Suas propostas são baseadas em exercícios muito precisos e progressivos. Não vou discorrer sobre todos os métodos com os quais eles trabalham para propor os acaJOUET², por serem bastante conhecidos no meio acadêmico da dança³, e por economia de espaço para chamar os leitores para outras reflexões. No entanto abro aqui um parêntese para explicar sinteticamente sobre o método Flexi-Bars, muito utilizado por eles.

Flexi-Bars é uma forma de estudar a dança clássica europeia, sob o olhar de Wilfride Piollet (2014). O que o método inovou na maneira de ensinar dança clássica reside, entre outras coisas, em sua recusa em usar

2 AcaJOUET é um jogo de palavras que junta o nome da companhia ACAJOU com JOUET que significa brinquedo em francês.

3 Contato improvisação, Pilates, Método Feldenkrais e notação Laban.

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

a barra e o espelho, que são tradicionalmente suportes no ensino da dança clássica acadêmica. Embora Piollet tenha negado a forma didática e tradicional, ela demonstra um profundo apego à tradição da dança clássica européia. Em seus experimentos, Piollet observou a importância da gravidade como fonte de autoconhecimento e também de criatividade, através de outras experiências do corpo em movimento combinadas com esta intensa prática profissional. Acima de tudo, ela notou como é dada pouca ênfase à noção de gravidade no treinamento tradicional, embora esteja na base da ideologia da dança clássica européia.

Conseqüentemente às suas observações, Piollet substituiu pouco a pouco o suporte físico, horizontal da mão na barra por outro suporte imaginário, colocando em jogo a consciência gravitacional entre vários pontos do corpo. A ideia era criar uma linha fictícia visualizando dois pontos, colocá-los em relação e em oposição, enquanto se abandona o peso do corpo à esta visualização. Para designar esta linha, Wilfride Piollet usou a expressão "Barra Flexível". No entanto, não se deve acreditar que esses pontos sejam designados aleatoriamente no corpo. Em sua proposta Wilfride Piollet designa um corpo com três pontos de referências situados, um na pélvis, outro no coração e um terceiro na cabeça.

Valorizando as modificações geradas no corpo pelas "barras flexíveis", Wilfride Piollet conduz seus alunos a experimentação poética da posição e da atitude no espaço. Aprofundados por uma pesquisa sobre o tempo e o imaginário, os ajustes sensíveis nos momentos de suspensão do movimento se tornarão o objeto de seus exercícios, o próprio motor dos movimentos que ela propõe. Assim nascem as "bases", que são exercícios de treinamento e suas ferramentas de trabalho e criação do método, denominado barras flexíveis. Segundo suas considerações, o corpo pode então se tornar uma partitura a ser decifrada, ao mesmo tempo apoio e intérprete de um pensamento. Esse método é um dos fortes componentes para a formação estética proposta pela Companhia ACAJOU.

• 34

A companhia ACAJOU considera que a concomitância destas práticas permite ao estudante adquirir mais rapidamente uma maior liberdade de movimento, bem como uma melhor consciência de seu corpo, seja ele portador de baixa ou nenhuma visão ou pessoas que enxergam.

Por meio dos métodos citados, os dançarinos da Companhia ACAJOU são preparados para interpretar e não para a autonomia poética. Eles não são preparados para criarem e expressarem seus próprios gestos dançados.

Os trabalhos com os estudantes e dançarinos cegos, são apresentados pela companhia como proposta de atividades, como por exemplo alguns jogos que eles denominaram acaJOUET. Mas eles não descrevem os caminhos pedagógicos utilizados para se obter tal resultado.

Então, resumindo, dentre os trabalhos encontrados durante a minha pesquisa, as escolas e companhias de dança utilizam-se para a sensibilização corporal: contato improvisação, os fatores de qualidade do movimento propostos por Rudolf Laban, as propostas dos estudos somáticos tais como a Técnica Alexander, o Método Feldenkrais, a Antiginástica, a Eutonia, Bartenieff Fundamentals, a Ideokineses, o Body-Mind Centering, etc, e Flexi-Bars de Wilfride Piollet.

A metodologia utilizada é sempre da pele para a interioridade corporal, sem mencionar a autonomia poética das dançarinas/os cegas/os. Descrevem somente como as pessoas cegas participam junto com as pessoas que enxergam. Durante a minha pesquisa eu não encontrei estudos sistematizados, direcionados ao ensino inclusivo de pessoas cegas nas artes vivas.

4 - Expressão poética

A dança, na concepção de ALMEIDA (2019) pode ser aprendida pelo saber sensível, adquirir acuidade corporal e ganhar em autonomia poética. Dialogando com Almeida, eu concebo os ensinamentos de

dança, tanto para quem enxerga quanto para quem não enxerga que “...o aprendizado da dança deveria ser sempre mais orgânico e menos mecânico” (Almeida 2019).

Merleau-Ponty (1996) considerou que a pessoa é consciente do mundo por meio do seu corpo. Dessa maneira, o corpo marca as fronteiras que nos limitam no espaço e nos permite, através das sensações que experimentamos, definir a textura das coisas ao nosso redor para desfrutarmos da suavidade de uma carícia da mão que apertamos, sofrermos a dor de uma queimadura ou de um golpe infeliz. Essa ideia reafirma a organicidade que se estabelece entre pessoa e meio.

Ainda em diálogo com Merleau-Ponty (1996, 2011), ele considerou que o contorno do corpo estabelece uma fronteira que as relações ordinárias do espaço não atravessam. Isso quer dizer que o corpo é nossa proteção e também nosso meio de união com o espaço e seu conteúdo. Nós habitamos o espaço. O corpo e o espaço são forma e conteúdo em uma tridimensionalidade. O corpo é um volume em outro volume, e um se adapta ao outro dentro de seus próprios limites que eles delimitam mutuamente. Merleau-Ponty considera que nós somos dotados da visão, da audição, do olfato, do paladar, e do tato. Estes cinco sentidos estão em relação direta com nossa potencialidade perceptiva para transformá-los em interpretação sensível do meio que integramos.

Como as pessoas cegas se percebem no espaço e como são vivenciadas as sensações exteroceptivas⁴, quando as capacidades visuais são afetadas? Como as sensações são experimentadas?

4 A sensação exterocepção, ao contrário da propriocepção, é um termo usado na fisiologia sensorial para indicar que o indivíduo recebe excitações do ambiente externo através de receptores sensoriais na superfície do corpo (sensibilidade exteroceptiva), tais como o Fotoreceptor (para a vista), o Mechanoreceptor (para a pele e audição), o Quimioreceptor (Para o olfato, gustação). Já a Propriocepção ou sensibilidade profunda refere-se à percepção, consciente ou não, da posição de diferentes partes do corpo. Funciona através de numerosos receptores musculares e ligamentares e das vias e centros nervosos envolvidos. A exterocepção e a propriocepção fazem parte da somaestesia. A somaestesia refere-se a um conjunto de diferentes sensações (pressão, calor, dor, etc.) que têm origem em várias regiões do corpo (pele, tendões, articulações, vísceras, etc.). Estas sensações são

No processo da educação somática, a pessoa é abordada como um todo. Propõe através do movimento, experiências que solicitam organicamente junto aos aspectos sensoriais, motores, cognitivos e afetivos, ao mesmo tempo em que colocam a pessoa em relação com seu ambiente. É portanto baseada em uma das primeiras formas de aprendizagem humana, ou seja, a aprendizagem sensorial-motora. Através do desenvolvimento de seu repertório de movimentos, as crianças adquirem um senso de si mesmas e constroem sua integração no mundo. Em qualquer idade e em qualquer condição, pessoas cegas ou não podem ter esse aprendizado.

Quando uma pessoa aprende a partir da experiência corporal, ela considerará mais facilmente como ela mesma está integralmente relacionada com todo o organismo, e não com um distanciamento comum ao referir-se ao próprio corpo tratando-o como uma entidade distante de si mesmos. Perceberá também como seu organismo está relacionado ao espaço e ao ambiente. Na verdade, restringir a atenção a um único órgão ou parte ou a si mesmo e ao próprio corpo é negar a realidade sistêmica interativa desse organismo. Além disso, esta atitude de censura e corte que muitas vezes contribui para a criação de dificuldades de natureza articular, emocional ou mesmo um isolamento do indivíduo em descontinuidade com o mundo que o cerca. Tais sintomas localizados poderiam então convidar à uma ampliação da perspectiva e uma reorganização envolvendo não apenas todas as partes do corpo, mas também a pessoa inteira em relação ao seu ambiente. Quando alguém progride no nível somático, é aí que reside sua capacidade global de aprimorar as sensações, os pensamentos, as emoções, os movimentos, sendo aspectos de um único sistema, do mesmo indivíduo em seu ambiente.

• 37

elaboradas a partir de informações fornecidas por numerosos receptores sensoriais do sistema somatosensorial, localizados nos tecidos do corpo (mecanorreceptores da derme e das vísceras, fusos neuromusculares dos músculos, fusos neurotendinosos dos tendões, plexos das raízes dos cabelos.). Para aprofundar sobre esse estudo, indico pesquisar em SCHMIDT (1980) e PEZARD (2004)

Dessa forma, mudando a perspectiva do ensino da dança, estimulando-se o saber sensível e não o saber mecânico, qualquer pessoa desvela sua potencialidade expressiva e poética. Tanto as pessoas que enxergam quanto as pessoas que não enxergam.

5 - Conclusão

Para concluir, quero trazer de volta a reflexão que eu havia mencionado mais acima quando citei que os trabalhos corporais para pessoas cegas ou baixa visão são mais voltados para o assistencialismo e menos para a preparação dessas pessoas à autonomia poética para a dança.

Eu considero que o ser humano apresenta potencialidades que podem ser desenvolvidas a partir do treinamento estético. Quando as pessoas iniciam o aprendizado da dança, não costumamos falar que elas estão se reabilitando. No entanto, quando pessoas cegas ou portadoras de qualquer outra condição especial estão aprendendo a dançar, esse processo é tratado como uma reabilitação. De fato, tanto os iniciantes no aprendizado da dança que enxergam quanto os que não enxergam, estão vivendo igualmente um processo de aprendizagem. Quem está se reabilitando são as pessoas que ensinam ao se depararem com pessoas que apresentam uma condição especial diferente da sua. Elas estão se reabilitando em seus processos metodológicos para ensinar pessoas a dançarem de maneira diferente do que ensinam tradicionalmente, por meio da imitação de gestos. As pessoas cegas não têm o sentido da visão e portanto não há como imitar os passos demonstrados por outra pessoa.

O ensino da dança, assim como qualquer outra modalidade artística, é uma área de conhecimento e não uma ponte para auxiliar um outro saber. Pode sim dialogar com outros saberes, mas em sua essência tem como meta sobretudo a expressão poética, a reflexão, o pensamento crítico.

Sendo assim convido as/os leitoras/es para refletirem sobre a ideia de reabilitação para quem está em uma condição especial e aprendendo

a dançar, e de aprendizado para pessoas que enxergam e que também estão aprendendo a dançar. Essa questão tem um valor político, pois ao tratarmos o primeiro caso como reabilitação estamos conduzindo a ideia para um assistencialismo que a pessoa cega não precisa. O que de fato ela precisa é de cidadania. De ser reconhecida como pessoa capaz, com sua potencialidade artística, tanto quanto uma pessoa que se encontra em condições normais para a visão. Precisa sim de uma didática especial para os primeiros processos de aprendizado, mas uma vez encarnado não há diferença para mais ou para menos tangível a sua potencialidade de saber corporal.

Ao tratar a pessoa cega ou em outra condição especial, como uma possibilidade artística fora do comum, abrimos espaço para os espetáculos de dança, que mais tratam essas pessoas como um atrativo, do que de fato as integram nos espetáculos cênicos, abrindo para a espetacularização das condições em que seres humanos se encontram. Tratam essas pessoas como incapazes como eu discuti na abertura

• 39

desse nosso diálogo.

Para finalizar abro aqui um parênteses a fim de sublinhar que quando faço a crítica sobre a falta de de carga horária nas grades curriculares nas universidades, bem como a falta de sistematização de metodologia voltado para o ensino das artes vivas, eu estou juntando a minha voz a Siviero (2018) e em uníssono ao grito das professoras e professores que trabalham com a inclusão, tanto no Brasil, quanto na França, para clamar por mais atenção política voltada para essa área.

Referências

ALMEIDA, Marcia **SABER SENSÍVEL E ACUIDADE CORPORAL: METODOLOGIA DE ENSINO DE DANÇA A PARTIR DE UM ESTUDO COM ESTUDANTES CEGOS**, Revista Pesquisa Educação, Artes. Volume 15, n.4 de 2019 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317815042019148>.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ.[online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478.

- 40 BONDIA, Jorge Larrosa. **Experiência e Alteridade em Educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. 23a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1999.

FERTIER, André. **Danse et handicap visuel - pour une accessibilité des pratiques chorégraphiques** vol. 1. Paris, editora CND, 2014.

LABAN, Rudolf. **Espace Dynamique**. Traduzido do inglês para o francês por Élisabeth Schwartz-Rémy. Bruxelas, editora Nouvelles de Danse, (1966), 2003.

LABAN, Rudolf. **La maîtrise du mouvement**. Traduzido do inglês para o francês por Jacqueline Challet-Haas e Marion Bastien. Paris, editora Actes du Sud (1988), 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non sens**. Paris, editora Gallimard, (1966), 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris, editora Gallimard, coll Tel, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Monde Sensible et le Monde de l'Expression**. Cours au Collège de France, 1953. Genebra, editora MetisPresses, 2011.

PAXTON, Steve; KILCOYNE, Anne e MOUNT SOURCE, Kate. **On the Braille in the Body: An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted**. Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Spring, 1993, Vol. 11, No. 1 (Spring, 1993), pp. 3-51
Published by: Edinburgh University Press Stable URL:
<https://www.jstor.org/stable/1290603>.

PAXTON, Steve. **Material for the Spine – A movement study**. Belgica, Contredanse, 2008, documentaire, 4 heures, DVD.

PAXTON, Steve. « **Politics** », **Contact Quarterly**, vol. VI/2, 1981.

PAXTON Steve, « **Q/A** », **Contact Quarterly**, vol. VI/2, Winter 1981.

PAXTON Steve, « **Solo dancing** », **Contact Quarterly**, vol. II/3, Spring 1977.

● 41

PEZARD, Laurent. **Sentir: Petit manuel de physiologie sensorielle**. Paris, editora Archives Contemporaines. ISBN-10: 2847030190, ISBN-13: 978-2847030198, 2004.

PIOLLET, Wilfride. **Synthèse des barres flexibles**. Paris, editora L'Une et l'autre, 2014.

SIVIERO, Evanize; FERREIRA, Eliana Lucia. **Acessibilidade e formação em dança: reflexões sobre o corpo, alteridade e deficiência**. Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 165-189, 2018.

SCHMIDT, Robert F. **Fisiologia Sensorial**. São Paulo: Ed. EDUSP, 1980.

TEIXEIRA, Anísio. **Pequena Introdução à Filosofia Da Educação**. 1967 PDF
<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/delivro.htm>

TEIXEIRA, Anísio. **Educação é um direito**. 2ª edição, Rio de Janeiro, editora UFRJ, 1996.

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

Como Citar

Inclusão de pessoas cegas: a acuidade corporal como base para a expressão poética autónoma na Dança. Uma questão política e social. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 9–26, [s.d.].

DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-64632.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/64632>.



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

Artistas da dança na cena contemporânea: influências da formação acadêmica na trajetória profissional de intérpretes-criadores

RENATA FERREIRA PERES PIMPINATI PAULINO (UNICAMP)
GABRIELLY LIMA DE OLIVEIRA (UNICAMP)
JUSSARA CORRÊA MILLER (PUC-SP)

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

Renata Paulino é Bacharel e Licenciada em Dança pelo Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. cursou um semestre de sua graduação na London Contemporary Dance School através do programa de intercâmbio entre as instituições. Atua como criadora e intérprete em produções independentes de dança contemporânea, além de ser professora de dança contemporânea e atuar como social media.

Contato: renatapimpinatti@gmail.com

Afiliação: Unicamp

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-5653-0145>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0511341884778663>

• 42

Gabrielly Lima é bailarina e professora de dança contemporânea, com vivências artísticas em processos de criação independentes. É bacharel em Dança (2019) e licenciada em Artes com habilitação em Dança (2020) pelo Departamento de Artes Corporais (DACO) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente cursa Educação Física e Saúde na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP), tendo cursado um semestre na Universidade de Cabo Verde (UNICV).

Contato: limadeoliveira.gaby@gmail.com

Afiliação: Unicamp

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3191-2147>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1331026520974229>

Jussara Miller é bailarina, coreógrafa e professora de dança e educação somática. É Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP e graduada em Dança pela mesma instituição. É docente da Pós-Graduação lato sensu em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP e diretora/fundadora do Salão do Movimento, um espaço de dança em Campinas-SP.

Contato: jcmiller@pucsp.br

Afiliação: PUC-SP

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7418721784948015>

• RESUMO

Este artigo discute as implicações da formação de ensino superior em dança sobre os profissionais que atuam como intérpretes-criadores na cena contemporânea no Brasil e busca identificar os saberes adquiridos na universidade que mais os influenciam em suas práticas artísticas. O foco investigativo deste estudo são profissionais egressos do curso de dança da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e teve como embasamento dados obtidos através de levantamento bibliográfico e de entrevistas realizadas com profissionais da área da dança atuantes na cena contemporânea.

• PALAVRAS-CHAVE

Dança contemporânea, ensino superior em dança, profissionalização em dança, artista da dança

• ABSTRACT

This research aims to discuss the implications of Higher Education in Dance over the professionals who work as performers in Brazil's current contemporary scene and seeks to identify the knowledge acquired at the university that most influence them in their artistic practices. This study focuses on professional performers who graduated from the Dance course at the Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP and was based on data obtained through a bibliographic survey and interviews carried out with dance professionals working in the contemporary scene.

● 43

• KEYWORDS

Contemporary dance; higher education in dance, dance professionalization, dance artist

1. Introdução

O presente artigo tem o intuito de discutir as implicações da formação de ensino superior em dança sobre os profissionais que atuam como intérpretes-criadores na cena contemporânea atual no Brasil, além de identificar os saberes adquiridos na universidade que mais os influenciam em suas práticas profissionais. Deste modo, foi analisado tanto o processo de formação de artistas na contemporaneidade quanto o mercado profissional da dança cênica brasileira, que em constantes movimentos de mudanças e atualizações “vêm transformando os parâmetros artísticos e reinventando continuamente a postura do artista e da arte da dança na atualidade” (Lambert, 2012, p.42).

Ao refletir sobre essa complexa rede de relações e constantes mudanças que acontecem de maneiras distintas pelo território brasileiro, o presente artigo escolhe abordar como recorte investigativo profissionais intérpretes-criadores que tiveram sua formação no curso de dança da UNICAMP, nas modalidades Bacharelado ou Bacharelado/Licenciatura. Essa escolha auxilia a pesquisa a estabelecer suas especificidades e livrá-la de generalizações que não contemplem de forma coerente as diversas realidades, adequando-se melhor à abordagem qualitativa que a pesquisa propõe. Buscamos, ainda, propor uma ampliação e atualização do olhar para o curso superior de dança da UNICAMP que emerge da perspectiva proveniente dos protagonistas dessa história – os alunos¹ egressos e atuantes profissionalmente como intérpretes-criadores, assim como as autoras do presente artigo que também são egressas da mesma instituição.

Dos mais de 900 profissionais da Dança já formados pelo curso, escolhemos seis egressos para ouvir em maior profundidade, para que pudéssemos ter uma aproximação qualitativa e um olhar que valorize a experiência singular desses profissionais. Entendemos que existe uma lacuna no olhar para as trajetórias artísticas que afluíram desse contexto e que a experiência e a valorização dessas memórias podem auxiliar a entender o momento presente do curso superior de dança de forma ampliada. Assim, essas diferentes vozes que serão apresentadas ao longo deste artigo atravessam e

¹ É usado no presente artigo o termo genérico “alunos” que inclui também todas as alunas e alunes. O mesmo vale para o uso de “professores” considerando os professores e as professoras e, ainda, “artistas”, remetendo aos artistas e às artistas da dança de forma igualitária.

são atravessadas por uma história ainda mais complexa e robusta: a de um curso que, em 2022, completou 37 anos de existência. São décadas de inúmeras construções e transformações, provenientes dos diferentes momentos históricos pelos quais o curso passou e, principalmente, das diferentes pessoas que passaram e deram corpo a esta história: docentes, discentes, artistas e funcionários.

2. Profissionalização em dança

Para iniciarmos a reflexão a respeito da profissionalização em dança a partir de uma formação acadêmica e seus desdobramentos, é importante considerarmos que a dança no Brasil sofreu grandes transformações nas últimas décadas, relacionadas tanto às dimensões educacionais quanto profissionais, que constituíram a partir de um processo vivo e dinâmico o contexto que conhecemos hoje.

A princípio, olharemos para como, ao longo da história, a atividade artística passou a ser reconhecida como um exercício profissional. Legalmente, os artistas brasileiros tiveram seu primeiro reconhecimento por regulamentação jurídica através da Lei nº 6533 de 1978 e do Decreto nº 82.385 do mesmo ano. Esse Decreto aborda em seu quadro anexo os títulos e as descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões - abrangendo assim, os profissionais da área da dança. Segundo o quadro, esses profissionais são classificados como: assistente de coreógrafo, bailarino ou dançarino, coreógrafo, ensaiador de dança e *maitre de ballet*.

Porém, a partir de 2002, após um hiato de vinte e quatro anos desde a promulgação da Lei nº 6533/78, foi criada a Classificação Brasileira de Ocupações - CBO, realizada pelo Ministério do Trabalho e Emprego. Neste documento, os profissionais da Dança passaram a ser denominados dentro de uma categoria mais geral, sendo assim chamados "artistas da dança". Essa classificação, embora não opere como lei, tem um papel importante no reconhecimento e descrição das ocupações do mercado de trabalho brasileiro de forma atualizada, conforme as mudanças que ocorrem no cenário cultural, econômico e social do país nos últimos anos - aspectos que muitas vezes não são facilmente atualizados na legislação. No caso dos artistas da dança, podemos ver transformações significativas nos termos escolhidos para

● 45

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

designar as funções desses profissionais em comparação ao texto da Lei nº 6533/78. Assim, o documento da CBO formulado em 2010 designado aos artistas da dança (exceto dança tradicional e popular) possui as seguintes classificações: assistente de coreografia, bailarino (bailarino criador, bailarino intérprete, dançarino), coreógrafo (bailarino coreógrafo, coreógrafo bailarino), dramaturgo de dança, ensaiador de dança e professor de dança (*maitre de ballet*).

Ao compararmos os títulos utilizados na legislação de 1978 com os termos escolhidos para as atividades na CBO/2010, verificamos que as funções desempenhadas pelos artistas passaram a acontecer de forma mais integrada e menos segmentada, refletindo as mudanças mercadológicas pelas quais as atividades profissionais passaram. O surgimento e o desenvolvimento de políticas públicas fomentadoras de novos espaços de produção independente contribuíram para a ampliação do mercado profissional neste período, minimizando a hegemonia de produção através das grandes instituições que, em sua maioria, tinham uma rígida hierarquização de funções. Assim, criou-se a necessidade do desenvolvimento de uma atividade artística em que suas funções tivessem suas fronteiras mais permeáveis.

● 46

As informações contidas na CBO/2010, no que diz respeito à formação do artista da dança, apontam para a desobrigatoriedade de uma escolaridade formal definida, porém destacam que há uma tendência à formalização da profissionalização em dança, tornando-se “cada vez mais desejável que o profissional tenha Curso Superior na área” (CBO, 2010, p.415).

3. Formação em dança no ensino superior

Datada da segunda metade do século XX, a chegada da dança no espaço acadêmico do Brasil desempenhou um importante papel na construção e na expansão da dança como área de produção de conhecimento. A conquista desse novo espaço possibilitou um avanço principalmente no que diz respeito ao campo da pesquisa na área, interferindo continuamente na paisagem das criações e reflexões em dança na contemporaneidade. A história do ensino da dança na universidade brasileira ainda é recente se considerarmos outras áreas das Ciências Humanas, Letras e Artes. O primeiro curso de ensino superior em dança foi criado em 1956, em Salvador, na Escola de Dança da Universidade

Federal da Bahia (UFBA) e foi consolidado como “centro difusor da criação artística e do pensamento teórico da dança contemporânea” (Silva, 2016, p.31).

Somente na década de 1980, depois de um hiato de vinte e oito anos após o surgimento do primeiro curso de graduação em dança no Brasil, foram implantados outros cursos superiores. Em 1985, a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) criou o primeiro curso superior público na região sudeste e é a única instituição pública a oferecer o ensino superior em dança no estado de São Paulo, com dupla habilitação.

A dupla habilitação simultânea – bacharelado e licenciatura – oferecidas em grande parte das instituições do ensino superior em dança no Brasil reflete numa formação de artista-docente, que são compreendidas nesse contexto não como antagônicas ou sinônimas, mas como dimensões complementares no exercício do artista da dança. Apesar das normatizações institucionais considerarem essas duas modalidades de graduação de forma separada, entende-se cada vez mais no campo das Artes e da Dança que a dimensão pedagógica é inerente aos processos criativos da arte (Icle, 2012), e que “a formação do profissional da dança se amplia quando focaliza a dimensão pedagógica” (Costas, 2016, p.130). Desta maneira, no que tange ao exercício profissional, as dimensões pedagógicas e artísticas estão na maior parte do tempo em confluência no cotidiano do artista da dança.

● 47

4. O curso de graduação em dança da UNICAMP

O curso de graduação em dança da UNICAMP foi idealizado pela Prof^a Dr^a Marília de Andrade. A partir da criação do Departamento de Artes Corporais (DACO) se desenvolveu o projeto do curso de dança (bacharelado e licenciatura), pioneiro no estado de São Paulo, que recebeu sua primeira turma em 1985. Segundo a Profa. Dra. Holly Cavrell, docente do curso de dança da UNICAMP desde 1989, “tratou-se de um projeto pioneiro que visou abrir espaço para a inovação técnica e para a pesquisa de uma dança contemporânea, que se identifique com a cultura de seu próprio país em seus mais distintos segmentos” (Cavrell, 2014, p.87).

Desde sua idealização, o curso visava a formação do artista da dança pautada nas relações prático-teóricas e interdisciplinares. Desta maneira, apesar das inúmeras mudanças e reformulações pelas quais o projeto do curso passou ao longo dos anos, sua proposta se mantém: a formação do artista

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

consciente de si, com capacidade de reflexão crítica a respeito dos contextos socioculturais nos quais se insere, capaz de integrar as dimensões prático-teóricas em sua atuação no campo da dança.

Com relação à dupla modalidade de graduação oferecida, as diretrizes do Plano Pedagógico propõem uma formação integrada entre os conteúdos do bacharelado e da licenciatura, fundamentando o “exercício do artista docente por meio da congruência entre a experiência que é apreendida pelo próprio corpo junto às práticas didático-pedagógicas que embasam o trabalho educacional” (Projeto Pedagógico, 2018, p.10). Devido à grande carga de currículo, o curso acontece em período integral, no qual o alunado configura sua grade horária segundo suas intenções de conclusão: bacharelado ou bacharelado e licenciatura.

Com relação aos campos de atuação que os formandos do curso costumam ocupar após a conclusão do ensino superior, uma pesquisa desenvolvida pelo DACO intitulada “Graduação em dança na Unicamp: 30 anos de produção de conhecimento com o corpo e no corpo” (Gatti, 2016), apresenta

- 48 dados estatísticos realizados no ano de 2013 a respeito da profissão dos diplomados (docente, intérprete, gestão e produção, pesquisador, coreógrafo e outros). Segundo os dados obtidos pela pesquisa, grande parte dos profissionais que atuam na área costumam exercer mais de uma atividade relacionada ao campo – o que nos revela que uma atuação profissional plural é um aspecto importante a ser considerado. A maioria dos profissionais representados pela pesquisa atuam como docentes (65%), seguidos por aqueles que desenvolvem uma atuação enquanto intérpretes-criadores (50%). A pesquisa revela ainda que a maioria daqueles que atuam especificamente como intérpretes-criadores atuam profissionalmente com Fomentos/Editais (49%) e, uma pequena parcela (5%) nos contextos das Cias estáveis.

Portanto, buscaremos abordar as questões que envolvem a atuação prática desses profissionais, tangenciando aspectos gerais que caracterizam o contexto profissional da dança hoje.

5. A cena contemporânea: a produção de dança profissional no Brasil hoje

Aqui, abordamos os principais meios que a dança cênica profissional tem encontrado para existir atualmente no Brasil, bem como suas especificidades com relação aos artistas envolvidos nesses contextos. Para isso, é de suma importância levar em consideração a dinamicidade dessas relações. O cenário aqui apresentado está em constante movimento de recolhimento e expansão, sempre em consonância com as circunstâncias políticas, econômicas, culturais e sociais enfrentadas no momento. Portanto, é bastante delicada a afirmação da existência de um mercado de trabalho na dança, já que este possível mercado se encontra em um estado flutuante e, por muitas vezes, fragilizado e precarizado.

Assim, podemos considerar que existem duas grandes classificações para os artistas da dança no Brasil hoje, que se relacionam diretamente ao contexto de trabalho no qual estão inseridos: os artistas que se vinculam às companhias, instituições com estrutura de funcionamento mais tradicional, podendo ser elas criadas e sustentadas pelo poder público, chamadas “cias oficiais” ou cias privadas, as quais os bailarinos recebem salário regularmente; ou os chamados artistas independentes que, geralmente, desenvolvem seus trabalhos artísticos a partir de uma concorrência de financiamento de editais, políticas públicas ou de outras formas de captação de recursos, como financiamento próprio.

● 49

Olhando o cenário das companhias brasileiras, consideramos como cias de dança de estrutura mais tradicional aquelas instituições que possuem uma maior hierarquização de funções, geralmente com divisões de papéis bastante definidas entre diretor, coreógrafo, ensaiadores, *maitres de ballet* e bailarinos; e que, na maioria dos casos, possuem seus referenciais técnico-estéticos ancorados nas tradições do *ballet* clássico e dança moderna - apesar de possuírem em seus repertórios coreográficos obras contemporâneas. Segundo Teixeira (2010), esse molde de oficialização e institucionalização da Dança remete ao modelo de dança centro-europeia, desenvolvido inicialmente na França do século XIV e, posteriormente, com a fundação da Academia Real de Dança em Paris (1661).

No Brasil, a primeira companhia oficial a reproduzir esse modelo foi o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fundada em 1936 com o nome Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sobre esse modelo, dos Corpos de Baile, a pesquisadora Helena Katz diz:

Um Corpo de Baile nasce das diversidades (vários corpos) compactadas no singular (Corpo de Baile), indicando que devem ambicionar serem vistos como um só. Para isso, precisam se apresentar com uma mesma feição. Sem nome próprio, tal como seus bailarinos, portanto somente uma classificação genérica de espécie, tende a ser identificado pelo local que o abriga, geralmente algum teatro oficial. (Katz, 2003, p.109)

A partir desta ideia, vemos que nesse modo de organização, existe uma tendência de homogeneidade dos artistas a partir dos parâmetros técnico-estéticos requeridos. Os bailarinos, contratados geralmente via audição, tendem a ser altamente treinados na técnica clássica, com um alto nível de virtuosismo do movimento. Nesses cenários, o bailarino usualmente tem menor autonomia com relação ao processo criativo, já que esse se centraliza em torno da figura do coreógrafo e diretor.

• 50

No que tange aos artistas independentes, o panorama se altera. O termo “independentes” é comumente utilizado para se referir aos artistas, grupos ou núcleos que não possuem vínculo a uma instituição estável e que, portanto, buscam outras formas de subsistência. Esses artistas geralmente desenvolvem seus processos criativos em sistemas colaborativos, ou seja, descentralizados, nos quais a interdisciplinaridade, as singularidades e proposições estéticas menos tradicionais são exploradas. O contexto atual da dança na cena brasileira, por vezes, expõe esses artistas autônomos independentes a um paradoxo. Embora o termo se refira a uma não submissão, os artistas que se caracterizam desta maneira têm se tornado, cada vez mais, dependentes de editais de financiamento e lei de fomento, em virtude do desejo da criação, manutenção e continuidade de seus trabalhos artísticos e sua própria sustentabilidade econômica.

Ações e políticas culturais têm sido adotadas ao longo de todo o território nacional e, muitas vezes, possuem suas próprias especificidades regionais, como citaremos a título de exemplo alguns aspectos da Lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. Entretanto, cabe ressaltar aqui, que a atividade artística não se concentra apenas nos grandes centros ou no eixo Rio-São Paulo - mas que, por meio de lutas e articulações políticas dos artistas, tem sido viabilizada também fora das capitais, contribuindo cada vez mais para um processo de descentralização da produção artística, fator esse potencializado pelos cursos superiores de dança oferecidos, também, fora das capitais.

A Lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo - único edital vigorado como Lei - é fruto de uma intensa mobilização e luta do setor artístico e afetou fortemente a configuração da dança paulistana; e tem por objetivo apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado e garantir o melhor acesso à dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística de dança independente e ainda, fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais (São Paulo, 2005).

O processo de desenvolvimento de políticas setoriais para a dança tem impulsionado encontros, debates e também conflitos acerca de produções artísticas na contemporaneidade. Acerca do Fomento à Dança, Katz apresenta uma reflexão pertinente:

Criada para proteger um tipo de dança (conhecida como 'dança contemporânea independente') que enfrentava, na época, dificuldade para sobreviver, acabou catapultando-a para uma posição de poder (excluía todas as outras) [...]. Os artistas, obedientes, foram sendo disciplinados dentro da lógica da inclusão (de alguns) pela exclusão (de muitos, que resmungam, mas aguardam, calmos e esperançosos, a sua vez de serem os escolhidos). (Katz, 2014. p.1)

• 51

Reconhece-se que o Fomento à Dança tem extrapolado seu objetivo principal de viabilização da pesquisa e da criação e se tornado também um modo de validação. De modo geral, os editais de financiamento têm se tornado a ação central das políticas setoriais para a dança e “não tem conseguido abranger um grande número de agentes da dança nem tampouco atendido a diversidade das produções e seus distintos modos organizacionais” (Matos, 2017, p.113). Logo, diante da atual conjuntura político-cultural e da dificuldade de sustentabilidade econômica dos artistas - relacionada às dificuldades encontradas para a busca de subsídios para a própria produção - os modos de organização do trabalho artístico na dança procuram se encaixar em organizações estruturais burocráticas e acabam por construir um padrão artístico.

Assim, vemos que a produção cênica profissional reflete a pluralidade de funções dos artistas da dança, enunciadas nas descrições da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO/2010). Cada vez mais, os artistas transitam entre

variadas funções e lugares de atuação, características próprias da contemporaneidade em sua simultaneidade de ações.

6. Saberes singulares no contexto macroscópico da formação em dança

Qual nomenclatura você utiliza para se denominar profissionalmente (intérprete-criador, bailarino-intérprete, entre outros)? Qual a sua trajetória profissional como artista da dança, após a conclusão do ensino superior? De que maneira sua formação acadêmica em dança reverberou nas suas práticas profissionais? Quais diferenças (se elas existem) você percebe ao trabalhar com profissionais que não passaram pela formação acadêmica na área? Sobre as necessidades que você encontrou durante o exercício profissional como artista: quais a sua formação acadêmica contribuiu para sanar e quais você sentiu defasagem? Quanto ao trabalho técnico, como você o enxerga no contexto da universidade e no cenário profissional? Você sentiu que o diploma abriu portas para sua inserção no mercado profissional da dança?

● 52

Essas foram as perguntas norteadoras² feitas em entrevista para seis egressos do curso de dança da UNICAMP, que atuam como intérpretes-criadores na cena profissional. Nesse amplo cenário, tivemos o cuidado de escolher artistas de diferentes contextos profissionais e de diferentes gerações e décadas de ingresso na graduação. Dentre eles, quatro tiveram suas trajetórias pautadas, majoritariamente, no contexto da cena independente e dois, no contexto de companhias estáveis.

A partir de cada pergunta e de cada depoimento desses artistas, muitos questionamentos e reflexões foram levantados. Neste artigo, decidimos compartilhar somente algumas das principais discussões que surgiram - e caso seja de interesse do leitor (a), a pesquisa pode ser acessada na íntegra no Repositório de Produção Científica e Intelectual da UNICAMP.

Todos os entrevistados se posicionaram positivamente quando perguntados acerca das reverberações da formação acadêmica em dança em suas práticas profissionais. A universidade tem um importante papel de ampliação das possibilidades do fazer artístico, além disso, representa para o artista, um importante lugar de descoberta da identidade na dança, sua

² Pesquisa aprovada pelo sistema CEP/CONEP sob CAAE Nº 35250520.2.0000.8142.

movimentação, seus interesses, seus gostos e não gostos que ecoam na trajetória artística do profissional.

Eu acho que é isso, acho que a formação acadêmica amplia as possibilidades. Eu acho que se você fica na dança só em um estúdio de criação, por exemplo, você corre o risco de limitar a dança a uma habilidade motora e dança não é uma habilidade motora (Egresso 1997).

Segundo os entrevistados, a construção técnica ligada ao desenvolvimento de consciência e suporte para uma organização corporal eficiente, proposta pelo curso, se mostrou como um destaque para os profissionais:

Eu senti que quando entrei em algumas companhias, em alguns espaços, esse era um diferencial, de respirar, de ir para o chão, tinha esse diferencial que me dava uma bagagem. Eu tinha essa visão global do corpo que a faculdade te dá em várias vertentes” (Egresso 2009).

● 53

Quando perguntados sobre o valor do diploma para o mercado profissional, grande parte dos entrevistados mencionaram ter sido um diferencial, principalmente, em oportunidades que avaliavam o currículo dos profissionais para ocupar determinada vaga. Sobre isso, uma das pessoas entrevistadas destacou:

Olha, me abriu muito, porque metade dos contratos que eu tive com a Dança foram contratos de inexigibilidade, que eu tinha que provar porque tinha que ser eu e não podia ser outra pessoa, e nisso o diploma teve um peso muitas vezes (Egresso 2003).

Entretanto, a falta de uma orientação ou de um suporte que os preparasse melhor para uma atuação profissional no mercado de trabalho foi destacado como uma fragilidade do curso.

A faculdade vai mais abrindo você do que te formando para algo específico e aí depois você tem que se virar para se entender no meio disso tudo, e

esse talvez seja o ponto mais complexo da formação. Tanto que eu lembro muito da galera saindo da Unicamp meio perdida (Egresso 2013).

Assim, no último ano eu não sabia o que fazer.... assim, eu fiquei um pouco angustiada “o que eu vou fazer? o que que eu vou fazer agora?” Então, eu acho que talvez o que tenha faltado um pouco, para não ficar tão angustiada assim no último ano, foi talvez justamente ter debates em que as pessoas pudessem se expressar (Egresso 1989).

É interessante notar nestes dois depoimentos que tanto a ex-aluna que se graduou em 2013, como a ex-aluna que fez parte da primeira turma do curso e se graduou em 1989, relataram percepções muito semelhantes.

• 54

Este é um dos aspectos que destacamos como sendo centrais para esta pesquisa e que foi um dos grandes disparadores de interesse nosso, enquanto pesquisadoras e egressas do curso. Percebemos o quanto este ainda é um assunto pouco falado e constatamos essa impressão devido à grande dificuldade em encontrar referências bibliográficas que tratassem sobre o tema. Cabe aqui citar a pesquisadora Lilian Vilela, formada em dança pela UNICAMP, que desenvolveu em 2007 a pesquisa intitulada “Diplomados em Dança: O profissional e seu campo de atuação”, na qual coloca que seu estudo como “ponto de partida para análises futuras, busca incidir luz em uma profissão ‘ofuscada por idealizações’ (Segnini apud Vilela, 2010, p.107) e faz um convite para o desenvolvimento de pesquisas futuras.

Com relação à essas idealizações citadas por Vilela, a artista entrevistada nos apresentou uma perspectiva interessante:

Eu tenho que pensar o mercado também, porque não adianta eu pensar dança se eu não consigo estar dentro do mercado, eu não conseguir ganhar dinheiro com isso. [...] Então, acho que para mim precisa quebrar um pouco esse **lugar da romantização do que é ser artista enquanto ofício** [grifo nosso] (Egresso 2015).

Em sua entrevista, ela destacou a importância da compreensão das lógicas de atuação na indústria cultural para conseguir se inserir no mercado, e citou como foi de extrema importância em sua trajetória sua experiência com

um grupo de criação independente, dirigido por uma das professoras do curso durante sua graduação.

Assim, percebemos e destacamos a importância da existência de grupos de criação e produção dentro da universidade, como as dirigidas pelas professoras do departamento e dos programas de fomento da própria universidade para as produções artísticas dos discentes (como o Programa SAE Aluno-Artista³ e o Programa Artista Residente⁴), nos quais os conhecimentos adquiridos no curso podem dialogar com uma lógica de produção mais semelhante à que opera fora do contexto universitário.

7. Considerações finais

A pesquisa aqui apresentada nos possibilitou refletir acerca das contribuições do ensino superior em dança no Brasil e discutir o processo de formação e profissionalização na área, a partir de um recorte sobre o curso de dança da UNICAMP. Contudo, outras linhas de discussão surgiram ao longo deste processo, mesmo não sendo o foco da presente pesquisa.

As questões raciais, por exemplo, assunto que vem sendo amplamente discutido ao redor do mundo pela urgência de uma reparação histórica com a luta contra o racismo estrutural, também possuem relevância quando pensadas no contexto acadêmico. Nota-se uma maioria branca ocupando cargos de docência, salas de aula e, conseqüentemente, são minoria também nos espaços de criação e produção em dança na cena contemporânea. A presença de apenas três docentes negros (dos quais dois já estão aposentados) em cargo de docência desde a criação do curso, também representa um ponto relevante de uma importante discussão. Em 2019, a UNICAMP teve um reajuste de distribuição de vagas que representou, entre outras coisas, uma mudança de posicionamento frente às lutas e atualmente, além do vestibular tradicional, os candidatos podem ingressar na instituição por meio do sistema de cotas étnico-raciais destinado aos candidatos que se declaram pretos e pardos, do

• 55

³ O Programa SAE Aluno-Artista da Unicamp foi criado em 2010, por uma parceria entre o Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) e a Pró-Reitoria de Graduação (PRG), com o objetivo de incentivar a produção cultural e artística apoiando projetos realizados por alunos de todas as áreas de atuação.

⁴ O Programa Artista Residente da Unicamp foi criado em 1985 com o objetivo de possibilitar o contato da Universidade com a produção artística vigente, visando o aprofundamento da qualificação e a projeção dos alunos atraídos pelas artes.

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

vestibular indígena, do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), do bom desempenho em olimpíadas científicas ou competições de conhecimento, bem como por meio do Programa de Formação Interdisciplinar Superior (ProFis) para os candidatos estudantes da rede pública da cidade de Campinas. Além disso, por intermédio do Programa de Ação Afirmativa e Inclusão Social (PAAIS), a instituição também oferece pontos extras nas notas do vestibular para alunos que cursaram o ensino médio na rede pública.

A seguridade social para os agentes desta profissão também é outra linha reflexiva de bastante importância para os artistas. A classe dos artistas da dança, tanto os profissionais autônomos quanto os das companhias estáveis, não conta com o apoio de políticas sociais que deem suporte aos profissionais em questões como, por exemplo, aposentadoria.

Apesar destes e outros assuntos não terem sido abordados ao longo do artigo, estes possuem igual relevância na ampliação da reflexão acerca do ofício da dança. Desta maneira, o estudo apresentado não se esgota por aqui, mas possibilita a abertura de caminhos para novos questionamentos e reflexões.

● 56

Além disso, considerando as discussões abordadas ao longo do artigo, é importante frisar o modo como o curso de dança da UNICAMP se mostrou como terreno fértil para o desenvolvimento de artistas da dança - principalmente aqueles que escolhem atuar profissionalmente na cena independente. Por conseguinte, destacamos também a percepção de que a minoria de egressos se insere no contexto de companhias estáveis. O que podemos inferir que o estímulo à pesquisa e a formação plural proveniente do curso superior de dança não se encaixam na exigência de um "corpo de baile" mais padronizado e homogêneo revelado na maior parte das companhias estáveis.

Desta maneira, percebemos que a reflexão e o diálogo sobre os processos de formação do artista da dança dentro da universidade e suas atuações em contextos profissionais é ampla e, cada vez mais, necessária, tendo em vista o aumento dos cursos de graduação em dança no país nos últimos anos e, também, a situação dos artistas da dança - é preciso refletir, articular e potencializar saberes.

Referências

CAVRELL, Holly. Reflexões sobre um programa de dança contemporânea no ensino superior. **Revista de Ciências Humanas**, v. 11, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/3273>. Acesso: 14 dez. 2020

CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES (CBO), 2010. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/downloads.jsf;jsessionid=J9IRbeCpbzH15nNGCY1Z9M1X.slave13:mte-cbo>. Acesso: 07 set. 2020.

COSTAS, Ana Maria R. Para além das normatizações, pulsar saberes. *In*: ROCHA, Thereza; JOINVILLE, Instituto Festival de Dança (Orgs.). **IX Seminários de Dança: Graduações em Dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016. p.127-36. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/graduacoes-em-danca-no-brasil/>. Acesso: 25 jan. 2022.

GATTI, Daniela. Graduação em Dança na Unicamp: 30 anos de produção de conhecimento com o corpo e no corpo. *In*: ROCHA, Thereza; JOINVILLE, Instituto Festival de Dança (Org.). **IX Seminários de Dança: Graduações em Dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016. p.127-36. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/graduacoes-em-danca-no-brasil/>. Acesso: 25 jan. 2022.

ICLE, Gilberto. O que é pedagogia da arte. *In*: _____ (Org.). **Pedagogia da arte: entre-lugares da escola**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. v. 2.

KATZ, Helena. A última edição do programa Rumos. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 9/12/2014. Caderno 2. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81419193665.pdf>. Acesso: 2 nov. 2020.

KATZ, Helena. Um trajeto de fios e teias. *In*: NAVAS, Cássia; COURI, Norma. **Balé da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Fomarte, 2003. p. 109-110.

LAMBERT, Marisa. Fomento a Dança: panorama de uma experiência múltipla. *In*: CULTURA, Secretaria Municipal de. **Fomento à Dança - 5 anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 41-57.

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. (Coord.). **Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil**. Salvador, BA: UFBA, 2016.

SÃO PAULO, Município da Cidade de. **Lei nº 14.071**, de 18 de outubro de 2005. Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-14071-de-18-de-outubro-de-2005>. Acesso: 10 set. 2020.

SILVA, Eliana Rodrigues. Graduação em dança no Brasil: professor como orientador e aluno como protagonista. *In*: ROCHA, Thereza; Instituto Festival de Joinville (Org.). **Seminários de Dança: Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016. p. 30-36. Disponível em: http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-DancaGraduacoes-em-Danca-no-Brasil_Varios-Autores.pdf. Acesso: 30 set. 2020.

TEIXEIRA, Ana Cristina E.; KATZ, Helena. A relação dos textos impressos (leis) com o perfil das companhias oficiais de dança que deles resultam. **Anais**

- 58 **ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/dancacorporo/Ana%20Cristina%20Echevengu%E1%20Teixeira%20%20A%20dan%E7a%20da%20instabilidade%20nas%20companhias%20p%20Fabricas%20de%20dan%E7a.pdf>. Acesso: 14 dez. 2020.

VILELA, Lilian F. Alunos egressos dos cursos de graduação em dança: onde eles estão agora? *In*: TOMAZZONI, A., WOSNIAK, C., MARINHO, N. (Orgs.). **Seminários de Dança: Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p.106-119. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/algumasperguntassobredancaeeducacao>. Acesso: 25 jan. 2022.

Como Citar

Artistas da dança na cena contemporânea: influências da formação acadêmica na trajetória profissional de intérpretes-criadores. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 41–58, [s.d.].

DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-72750.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/72750>. Acesso em: 22 nov. 2025.



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

Por um processo de criação contemporâneo

LETÍCIA WEIDUSCHADT

• 59

Letícia Weiduschadt é professora nos cursos de graduação em Artes Plásticas da Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG (Conceito 6), na linha de pesquisa de Artes Visuais (2021). Graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2010) e mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em processos criativos, atuando principalmente nos seguintes temas: feminismos e arte contemporânea.

Contato: leticiaweidu@gmail.com

Afiliação: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6715099081919650>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2143-8039>

• RESUMO

O que é pensar o processo de criação contemporâneo? O artigo é um recorte da tese de doutorado desenvolvida no PPGARTES/UFMG entre 2017 e 2021. Partindo do pressuposto de que a criação é contígua ao tempo em que vive o artista, reavemos a liberação dos domínios da criação enquanto a ausência da necessidade de um espaço físico determinado para trabalhar, a multiplicidade de materiais, linguagens, temas e de formas do fazer. Nesta investigação procuramos junto com Jean Baudrillard aproximar a criação de uma circunvolução, para, por fim, perceber através da potência do processo a necessidade de afastarmo-nos das modalidades de tipologias de artistas para centrarmo-nos na expansividade que os artistas múltiplos enquanto atipológicos.

• PALAVRAS-CHAVE

Processo de criação, arte contemporânea, atipologia, artes visuais.

• ABSTRACT

• 60

What is thinking about the contemporary creation process? The article is an excerpt from the doctoral thesis developed at PPGARTES/UFMG between 2017 and 2021. Based on the assumption that creation is contiguous to the time in which the artist lives, we regain the liberation of the domains of creation while the absence of the need of a specific physical space to work, the multiplicity of materials, languages, themes and ways of doing things. In this investigation, together with Jean Baudrillard, we seek to bring creation closer to a circumvolution, to finally understand through the power of the process the need to move away from the modalities of artist typologies to focus on the expansiveness of multiple artists as atypical.

• KEYWORDS

Creation process, contemporary art, atypology, visual art.

A ideia que guia as minhas reflexões é que a arqueologia, e não a futurologia, e é a única via de acesso ao presente.

Giorgio Agamben, Arqueologia da obra de arte, 2012, p. 351.

1. Limítrofes

O processo de criação é frequentemente velado: ora pelo artista, ora pela obra. Sem início datado, vai minuciosamente sendo delineado por intenções, incorporando afetos, percepções, delimitando-se por escolhas de materialidades, suportes, cores, formas, temas, técnicas e outras particularidades definidas por cada sujeito em cada criação. Vivenciado entre o sujeito artista e sua obra, é constituído por uma sequência de gestos de escolha, abandono, confronto com materialidades que se definem ao longo do tempo. Entre experimentações da perícia técnica e através relação com o mundo, é um exercício não acabado, nem definitivo. É movente e submetido ao impacto de acasos externos que confrontam o controle do artista.

É nele que o artista retoma constantemente suas experiências e através de sua subjetividade realiza escolhas de ordem racional, subjetiva e/ou intuitiva. Há um percurso único em cada criação e dentre essas multiplicidades revisita-se a compreensão de si, do mundo e da arte.

Muitos artistas, historiadores, biógrafos e críticos criam cronologias dos processos costumeiramente anunciando sua origem. Esse marco parte de escolhas racionais que elegem determinado momento como desencadeador de ações processuais e, por vezes, na materialização de uma obra. Ao considerar que o processo criativo é contínuo e retoma experiências anteriores, tal seleção da origem refere-se à tomada de decisão para produzir determinado trabalho, sendo em si o catalisador do processo.

O catalisador da criação ora se encontra no percurso traçado pelo artista através de algum marco ora no encontro com uma demanda do outro. Para entender esse termo, recorreremos à química e estritamente à descrição do processo da catálise que decorre da adição de uma substância capaz de acelerar uma reação. Eis que o catalisador da criação refere-se a um marco consciente, que, atribuindo uma analogia com o processo químico, permite em seu fim o diagnóstico da substância anteriormente utilizada.

Assim, no caso da criação, quando um artista diz “tal processo começou com o acontecimento x”, a este fator chamamos de catalisador. O que notadamente pode se dividir em dois espectros: aquele que parte do artista e o que vem de um encontro com o outro.

Cientes de que o catalisador não prevê necessariamente o início da criação, destaca-se que ele se apresenta enquanto um momento consciente do

artista, um fato que desencadeou uma obra. Esse encontro pode acontecer através de um convite curatorial ou institucional, de um edital ou por inúmeras outras formas de parcerias que agenciam certa aceleração do fazer, ou melhor, da catálise da criação. Já no caso da catálise que ocorre a partir do artista, lembramos que um copo quebrado, uma imagem, o ato de reler um escrito em um diário de bordo são alguns disparadores que podem ativar uma ideia, ou melhor, catalisar o processo.

A nosso ver, o percurso criativo estabelece uma circunvolução de vivências, escolhas e intenções. E observamos que o processo de um artista se assemelha à imagem de uma linha que se emaranha sobre si, uma linha em circunvolução.¹

Essa imagem que busca traçar uma aproximação com o aspecto temporal do processo de criação partiu da reflexão de que o processo criativo se expande a cada inserção de pesquisa, experiências e experimentações do artista. E se, em um primeiro momento, pensamos o processo criativo associado a um desenho espiralado que representa a expansão do tempo, com

- 62 um olhar mais rigoroso sobre os artistas desta pesquisa: diagnosticamos que o processo não se estabelece enquanto uma constante evolução.

Eis que encontramos no poema visual de Hélio Oiticica, elaborado em abril de 1971, vestígios para pensar o imaginário do tempo da criação. Através de associação entre as línguas francesa, inglesa e o português há uma aproximação com o anúncio dos vestígios de seu processo criativo. Associando o tempo a um aspecto circular (*roda qu'roda / qu'roe / my time*), Oiticica apresenta um emaranhado que atravessa os pensamentos aliados às ideias (*voiture / de amores enclosed / in closed / streets*) que se resguardam no ato de pensar e estabelecem uma livre associação (*sillylists*). Ao mesmo tempo em que aludem a uma dispersão-expansão, também preveem a ação de questionar-se enquanto um pensamento atual (*dispersional / cismadobts / currenthoghtal*).

Oiticica não explicita que este poema visual alinha-se ao que aqui associamos enquanto uma possibilidade de reflexão do processo criativo. No

1 O termo colocado por Jean Baudrillard para pensar a modernidade foi, na construção desta tese, apropriado para explicitar uma abordagem que busca pensar como a criação envolveu para seguir, como o artista retorna suas experiências para deslocar suas intenções, e, por fim, como quanto mais nos aproximamos de um processo, mais as relações aparecem numa certa potência do devir.

entanto, entre o desenho e o poema estrutura-se a imagem de um pensamento que retoma a memória e suas escolhas processuais.

Eis que no fragmento de um pensamento de Oiticica, escrito em dezembro de 1959, encontramos um alerta ao nosso movimento da pesquisa sobre o processo. Tal como em suas palavras, lembra:

A criação é o ilimitado; não adianta querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira, porém, só consegue atrofiar o movimento criativo. Precisa-se da mente, mas com isso nos deixamos escravizar por ela; é preciso movimentar o ilimitado, que é nascente, sempre novo, faz-se. (Oiticica, 1986, p. 22).

Oiticica destaca que parte do processo criativo aproxima-se do indescritível, pela espontaneidade e pelo ímpeto criativo que exige um movimento de “deixar acontecer”. Cientes de que parte da criação atravessa o que Oiticica nomeou de “ilimitado” e que incide em movimentos da ordem do indizível, daquilo que subjaz caminhos do inconsciente: procuramos aqui percorrer ações conscientes dos artistas em seus processos criativos.

• 63

O que chamamos aqui de modalidades produtivas infere-se na observação das articulações sociais que os artistas estabelecem na execução/materialização das obras. Por conseguinte, há uma estratificação de outros parâmetros aos casos contemporâneos.

Para seguir esse caminho, o imaginário da circunvolução é uma analogia do processo criativo que busca apresentar esse fio construído pelos artistas e pelos agentes a ele associados. E ao considerarmos a mobilidade criadora há uma sobreposição de escolhas que não se centram mais somente na figura do artista. Motivo pelo qual a circunvolução do artista seria atravessada por outros emaranhados que visualizaremos mais à frente neste texto.

2. Circunvoluções

O que anunciamos sobre o processo criativo recorre ao imaginário articulado na narrativa das mudanças pertinentes ao século XX que Baudrillard estabelece no livro *A transparência do mal*. O texto escrito no final da década

de 1990 aproxima-se de uma abordagem social perante a modernidade e é iniciado pela pergunta: “O que fazer depois da orgia?”. Baudrillard estabelece uma analogia com a orgia referindo-se ao “momento explosivo da modernidade e à liberação em todos os domínios” (1996, p. 9). Essa liberação simulada do mundo ocorreria através de alguns fatores, tais como o social, o econômico, o político e o estético, que acabariam ocultando a compreensão do nosso tempo. Dentro das questões elaboradas no texto, destacamos o alerta para uma época de indefinição de ideias, da reprodução massiva de imagens e de sonhos que se reproduzem no vazio da indiferença. Diante dessa dispersão viral das redes de contato entre as pessoas, Baudrillard propõe que não haveria mais revolução,

(...) mas circunvolução, uma involução do valor. Ao mesmo tempo uma compulsão centrípeta bem como uma excentricidade de todos os sistemas, uma metástase interna, uma autovirulência febril que os leva a explodir além de seus próprios limites, a ultrapassar a própria lógica. (Baudrillard, 1996, p. 11)

● 64

E embora Baudrillard associe a circunvolução ao aspecto do valor das coisas – o que não se adequa de maneira completamente coerente ao que nomeamos de um processo criativo – há muitas aproximações. Partindo do pressuposto de que a criação é contígua ao tempo em que vive o artista, reavemos a liberação dos domínios da criação enquanto a ausência da necessidade de um espaço físico determinado para trabalhar, a multiplicidade de materiais, linguagens, temas e de formas do fazer.

Logo, pensar no tempo da criação enquanto uma linha, é olhar para um emaranhado que ora se expande, ora involui, ora se sobrepõe.

Ao que Baudrillard nomeia como compulsão centrípeta, associamos com a intenção do artista que parte em direção ao mundo. Ou melhor, a intenção aproxima-se desse movimento que parte do indivíduo enquanto uma força em direção ao encontro do outro.

No anúncio da metástase², observamos a potência do criar. Esta potência seria inerente ao ser que ultrapassa um pensamento lógico e reverbera

2 A metástase referida por Baudrillard associa-se àquilo que, nas palavras do autor, refere-se a “quando as coisas, os signos, as ações são libertadas de sua ideia, de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e de sua finalidade” (1996, p. 12). E

em um caminho que cresce sob a condução do artista, mas que se desvencilha de seu controle ao entrar em contato com o outro e com o mundo.

O processo criativo, sem dúvida, alicerça-se no aspecto espaço-tempo em que o artista está situado. A nossa apresentação conceitual associa-se com a imagética de uma linha espiralada que parte de um ponto central e se expande. Olhar para esse imaginário temporal do processo é revisitar a memória e as experiências, sendo impossível norteá-lo como uma evolução contínua que simplesmente se expande ao infinito. No processo há um movimento de retorno, há uma involução para seguir. Não há progresso, mas um mergulho em experiências que se apresenta, por vezes, na maturidade de algumas obras. A exemplo disso, ao considerar o processo de alguma dita grande obra-prima, observamos que o percurso dela não estaria na mera expansão de um espiralado, mas incrustada no emaranhado de sobreposições aliados a acontecimentos da ordem da psique do artista tangencialmente a seu contexto.

A prática constante e a perícia técnica detêm-se sobre a pesquisa que o artista constantemente executa, mas também as forças externas agem sobre o corpo do artista. Essas forças muitas vezes nomeadas de contexto também são aspectos que influenciam a criação, seja nas experiências do artista, seja na construção de suas intenções.

● 65

Ao retomar a construção conceitual de Baudrillard em sua visão da modernidade não há mais progresso, é diante dos pensamentos involutivos de valor do objeto³ que ele classifica formalmente uma trilogia: “estádio natural do valor de uso, um estádio mercantil do valor de troca, um estádio estrutural do valor-signo” (Baudrillard, 1996, p. 11).

Apesar de relutar e questionar a divisão formal de categorias, Baudrillard acrescenta a esta elaboração um quarto estádio: o fractal – no qual impera o aspecto viral, ou em suas palavras “um estádio irradiado do valor”. E argumenta: “já não há nenhuma referência: o valor irradia em todas as direções, em todos os interstícios, sem referência ao que quer que seja, por pura contiguidade” (1996, p. 11).

esse processo acabaria por resultar numa autorreprodução ao infinito. Já que as coisas continuam a funcionar, mas não necessariamente vinculadas a seu conteúdo.

3 Ainda que Baudrillard refira-se ao objeto, sua apreensão do valor irradiado refere-se aqui em nossa colocação do processo criativo enquanto aquilo que o artista escolhe, suas intenções e em suas materialidades ou de imaterialidades.

Para entender o que propomos aqui é necessário compreender que a vinculação com o fractal associa-se ao que chamamos de potência viral do processo criativo. Diferentemente do fractal de *Mandelbrot* que replica uma mesma imagem infinitamente dentro dela mesma, esse não é o caso da criação. Eis que o valor viral refere-se a uma expansão, proliferação e dispersão não metódica em direção ao mundo, resultando na multiplicidade de inúmeras possibilidades.

Assim como Oiticica falava da noção do ilimitado que tangencia o cerceamento da racionalidade do processo criativo, é necessário considerar a impossibilidade do acesso total ao processo criativo. Tanto no caso de uma pesquisa que busca abordar tal assunto, tanto no caso do próprio artista. Afinal, por mais que o artista busque o controle do processo, há uma parte que lhe escapa. Por mais que ele acredite dominar todo o seu sentido, há uma potência da criação que foge de seu controle e de sua racionalidade.

• 66 Logo, pensar na potência viral de um processo criativo é também elucidar sobre o que está fora do processo. Afinal, é com ela que entramos em contato com a multiplicidade de escolhas do artista durante todo o percurso. Há uma recombinação da ordem do intangível. Tal como se observa na analogia da feitura de uma obra que pode ser realizada em inúmeros suportes, materiais, formas, formatos, temas, conceitos e modos de fazer.

Ademais, ainda que pudéssemos associar o processo com a reconstituição de sintomas, sobre a noção das questões que persistem, há de se considerar que, ao analisarmos o processo criativo, ele não se constitui sob um mesmo formato, tendo, por fim, nuances particulares que se adaptam no sentido viral, não de pura semelhança. Não descartamos aqui questões que sobrevivam ao longo do processo criativo, mas, no que tange o modo de fazer do artista, inferimos a noção de que eles nunca se replicam de um mesmo modo.⁴

Se por um lado o pensamento fractal do processo criativo possa parecer simplório com suas implicações associadas às multiplicidades, por outro, auxilia a compreender como o desenvolvimento das pesquisas artísticas e do artista expande-se pelo tempo, pela compreensão dos sentidos simbólicos e na

4 Para entender essa abordagem, é necessário compreender que o processo criativo não ocorre em direção a uma obra. Ou melhor, ele acontece através do percurso da vida do artista e proporciona uma ou diversas obras de arte.

retomada de experiências anteriores. Ao levar em conta esse aspecto dos processos criativos, parece-nos que a forma mais coerente de abordar o termo é notar que as escolhas dos artistas acabam por lidar com variedades *ad infinitum*. Contudo, é no seu direcionamento ao mundo que surgem os limites.

Ao buscar parâmetros dos processos contemporâneos diagnosticamos uma crise ou o que poderíamos elencar como uma modificação desses parâmetros que, muitas vezes, se revigora sob a luz da arte moderna.⁵

Logo, o ponto que nos interessa aqui é a liberação dos modos de produção. Nota-se, portanto, que ela prolifera em distintos lugares, modos e formatos. Próximo do aspecto viral do valor das coisas, ao aproximarmo-nos de um detalhe, visualizamos sua expansão e sua constante singularidade.

Ademais, essa noção de crise também ocorre em direção a uma supervalorização da figura do artista que se estende, ainda que de forma distinta, a construções tipológicas da arte moderna. E, por fim, também encontra-se no tempo da criação, vinculada às demandas que os artistas atrelados ao mercado descobrem para traçar suas estratégias de pertencimento.

No resgate do termo criação, cabe lembrar que, etimologicamente, “criar” deriva do latim *creare* e significa dar origem, formar, produzir, imaginar, inventar, gerar. Criar é dar surgimento a alguma coisa, é um processo de vir a ser. Ao pesquisar sobre a definição do termo “processo”, encontramos também sua origem no latim *processus*. Há no sentido de “desenvolver-se” a compreensão mais pertinente à palavra. Logo, uma rápida junção dos termos “processo criativo” perfaz o desenvolvimento de algo, uma produção.

Como já alertava Frederico Morais (1975), no texto *O corpo é o motor da obra*, todo homem é capaz de desenvolver sua criatividade – a não ser que seja boicotado por questões psicológicas ou sociais. Em sua concepção, tal fato tampouco garantiria que todo homem se tornasse necessariamente artista. Em

5 Desde já alertamos nosso leitor que não pretendemos dar conta da multiplicidade dos processos criativos contemporâneos, mas traçar possibilidades pertinentes ao que compreendemos enquanto uma crise que reverbera na associação do artista com a busca por seu sucesso econômico. Nesse direcionamento, para que não nos entendam mal, o uso do termo refere-se também a nossa percepção de que algumas regras produtivas que eram delimitadas aos artistas modernos não se enquadram para os casos contemporâneos que aqui analisamos. Referimo-nos aqui de modo especial às parcerias realizadas na concepção das obras com curadores e aquelas relacionadas a sua execução, que observaremos ao longo do texto enquanto compartilhamento técnico.

vista disso, se, por um lado, a criatividade não é uma característica exclusiva do artista, por outro, nem todo artista é criativo. Surge aí, no campo contemporâneo, o burocrata das artes que comumente é formado em escolas de artes e repete *ad infinitum* uma mesma forma de fazer.

Reiteramos, portanto, que generalizar a criação contemporânea enquanto um crescimento interior pode ser um atributo equivocado se considerarmos, por exemplo, os ditos artistas-burocratas. No entanto, a rede de indivíduos e elementos que circundam o artista revigora em seus modos de fazer uma contiguidade com os agentes do sistema das artes. O saber técnico e manual coloca-se como uma regra variável – e não fundamental à criação, havendo inclusive uma provocação direcionada à passividade do público.

Embora o auxílio de assistentes seja um vetor relativamente recorrente ao longo da história da arte, o que observamos é um ajuste de equipes através de contratos de trabalho que se renovam com o fazer que utiliza uma mão de obra especializada. Ou seja, o que inferimos aqui é uma liberdade criadora no que tange a compreensão da perícia técnica do artista, em que ele tampouco precisa conhecer determinada técnica e pode, portanto, contratar outro profissional ou uma equipe para a produção da obra.

● 68

Em contiguidade com uma potência, em certa medida, viral⁶ dos processos acabam por se delimitar entre conceitos e ideias. Para compreender esta questão, retomamos alguns pressupostos da desmaterialização da arte descritos por Lucy Lippard e John Chandler na década de 1960. Ao analisar a arte conceitual e a perda do interesse pela materialidade da obra os autores evidenciam que a perda da relevância do objeto final (obsoleto) se associaria à terceirização do fazer. Com a desvinculação da experiência manual, haveria também uma desvinculação com o ateliê já que “à medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo” (Lippard; Chandler, 2013, p. 151). Entre o espaço público e o privado, o ateliê é um local permeável entre o artista e sua produção e embora tenha abrigado os vestígios das obras e influenciado diretamente os processos criativos, ao longo do século XX houve uma perda da noção do ateliê como

6 O uso do termo viral aqui retoma o que mencionamos enquanto potência de variabilidade de possibilidades do processo criativo.

espaço exclusivo da criação. Não houve necessariamente uma mudança radical nem completa, todavia, a forma de compreender o espaço de produção por alguns artistas, especialmente depois da década de 1960, modificou-se. Percorrendo os ateliês de artistas contemporâneos é comum observar espaços pequenos com alguns objetos, com pouca – ou nenhuma – matéria-prima para execução dos trabalhos. Como consequência, a dimensão espacial deixou de ser uma regra para que obras com grandes dimensões sejam realizadas e tornou-se cada vez mais comum a utilização de locações temporárias, espaços da cidade, quartos e qualquer canto como um espaço para abrigar o processo de criação.

Se o ateliê deixa de ser um espaço definidor da obra como outrora foi, deixa também de ser um espaço privilegiado da criação. E esse fator repercute na constante de alguns artistas que não possuem um espaço físico para trabalhar. Desta forma, ao migrar para um espaço mental, o artista modaliza a função do ateliê sob outra perspectiva, refletindo, por fim, no processo artístico (Cesar, 2013).

No caso da desmaterialização da arte, a desvinculação com o fazer refletiu na terceirização do espaço e do trabalho do artista. Alinhados aos escritos de Sol LeWitt⁷, Lippard e Chandler defendem que a desmaterialização da arte se organizou em duas estruturas do criar: a ideia e a ação. Enquanto a primeira se direciona ao conceito e à negação da matéria, a segunda vincula-se à energia, ao tempo e ao movimento (Lippard, 2013, p. 151). Além disso, é importante considerar que a noção de conceito difere da de ideia. Enquanto o conceito indica uma direção geral, a ideia consiste em componentes. Nesta construção, as ideias implementam o conceito.

Embora nem todo artista contemporâneo tenha a questão da desmaterialização enquanto um eixo de seu *modus operandi*, esses fatores são duas constantes observadas em nossa abordagem para com os modos de criar.

Neste sentido, ainda que Duchamp, em 1961, tenha afirmado que seu objetivo inicial era que seus *ready mades* se alinhassem aos objetos anestésicos, desprovidos de gostos e desgostos e de uma vinculação com um questionamento da matéria, ao tencionar o *modus operandi* da fatura da obra

7 Sol Le Witt ao elaborar suas sentenças sobre Arte Conceitual publicadas no catálogo 0-9, em 1969, e reeditadas no mesmo ano em Art-Language 1, defende que esboços e projetos podem ser considerados obras de arte

acabou por questioná-la. Desta forma, ainda que o pensamento da tradição seja pertinente ao caso da arte moderna, a arte contemporânea transita nos pressupostos de que desmaterializar não é somente descontinuar a matéria, mas ao herdar o gesto duchampiano e os pressupostos da arte conceitual, acabou absorvendo processos sob distintas formas desvinculadas do objeto final.

A partir do texto de Lippard e Chandler observamos que o problema da década de 1960 não tem relação com o estatuto da arte, pelo contrário, nesse período já havia artistas que adotavam as críticas feitas por Duchamp. No entanto, os indiscerníveis da década de 1960 servem como um anúncio de que qualquer coisa pode ser obra de arte daquele momento em diante.

Eis que herdeiros dessa lógica, nas palavras de Bourriaud (2003), grande parte dos artistas contemporâneos se aproximam de agenciadores⁸. E tal conceito utilizado para destituir a tão questionada fatura manual da obra feita exclusivamente pela mão do artista resgata a ideia e a ação enquanto catalisadores do fazer. A exemplo disso, quando Leirner afirma: “eu posso fazer uma obra aqui, sentado na sala da minha casa” (Leirner, Entrevista nossa), lembra-nos, portanto, que a desmaterialização da arte possibilitou uma liberdade no processo criativo que se desdobra na arte contemporânea de modo extenso.

● 70

3. Atravessamentos

Falar de processo contemporâneo é também observar que a centralidade das criações não se configura somente no objeto final, mas em uma ênfase ao processo criativo, ou em outras palavras, no discurso sobre processo.

Além disso, essa inquietação ecoa nas mudanças das lógicas produtivas que Serroy e Lipovetsky (2015) observaram ao longo da história. Alguns indícios traçados pelos dois indicam que a arte e o mercado nunca teriam se misturado tanto quanto hoje, gerando uma versão exacerbada da experiência contemporânea e dos desdobramentos de seus valores estéticos.

⁸ Para Bourriaud, o agenciamento incide no ato de escolher, selecionar equipes de trabalho, contratar mão de obra terceirizada. Bourriaud, 2003, p. 76.

Na visão dos autores, o passado é observado como algo referenciável, o presente é o vivenciado e o futuro é incerto e gerador de ansiedades. Vivemos no aceleração, numa busca pelo novo, diante da sensação de que as coisas nunca estão acabadas, já que há sempre uma mudança possível, uma recriação. Vivemos no “hiper”: hipermercado, hipercapitalismo, hipermoda, hiperconsumo, hipershopping.

A estetização é uma estratégia econômica que num contexto mais geral é exemplificada sob mudanças que auxiliam a uma nova leitura dos fazeres. Destarte, enquanto se deflagra uma concorrência econômica, o capitalismo trabalharia para construir e difundir a imagem do artista e de seus atores. Assim, “o artista hoje não é mais o outro: em meus sonhos e um pouco no cotidiano, sou eu” (2015). Esse imaginário em que todos podem desenvolver algo criativo seria, portanto, uma repercussão malvista pelos autores, sendo proveniente da estetização do mundo.

Afinal, diante de uma grande reverberação estética sustentada pelo capitalismo do consumo, estamos na era do “capitalismo artista”. Esse conceito, determinado por Lipovetsky e Serroy, estrutura-se por uma engenharia do encantamento, pelo julgamento de obras pela representação comercial e financeira (e não por suas características), pelos capitais financeiros internacionais gigantescos e, por fim, pela hibridização entre a estética e a indústria, magia e negócio, arte pura e divertimento. Nessa construção, o foco não estaria mais na produção de algo em si, mas seria pautada na produção de emoções, sensações, divertimentos e encantamentos.

Numa compreensão de que o capitalismo não respeita a tradição nem os princípios éticos, morais, ecológicos e culturais, o “capitalismo artista” seria ancorado na sua natureza estética que domina a produção, a distribuição e o consumo.

Aliado a isso, a arte ocidental tem se delineado diante de um esvaziamento de sentido e de uma herança da história da cultura e da arte em que muito já foi questionado. Eis que para compreender o que esboçamos aqui, perguntamo-nos: diante do mundo do “capitalismo artista”, como se articulam os processos criativos contemporâneos?

Na busca por uma resposta, os autores afirmam que:

Não estamos mais no tempo em que a produção industrial e a cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo estão impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estéticas. (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 13).

Assim, a proposição do termo “capitalismo artista”⁹ engendra uma estetização dos modos de produção e daquilo que os autores nomeiam como estetização da imagem do artista.

É necessário lembrar que a indústria cultural associou-se a uma lógica do produtivismo. E conforme os autores descrevem, na era da moderna estetização do mundo, nos séculos XVIII e XIX, haveria uma libertação da arte dos preceitos religiosos, em que a autonomia atravessa suas instâncias de salões, eventos, museus e colecionadores. Ainda que a emancipação social dos artistas seja vista como uma possibilidade, deve-se lembrar que a dependência mercadológica surge nessa época.

• 72

No contexto da arte dita comercial, aquela que busca um retorno financeiro rápido e voltado ao lucro, percebemos uma adaptação de alguns artistas “às demandas do público e oferecendo produtos ‘sem riscos’, de obsolescência rápida” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 21). Com isso, os autores diagnosticam uma atribuição histórico-social na qual haveria uma subversão dos valores. A consagração do espaço museológico enquanto vinculação atemporal teria trazido, nessa época, um acesso ao público, desafiando o espaço e o tempo.

Essa lógica que reafirma uma autonomia à arte, veicularia uma possibilidade de se apropriar de distintos objetos, sob diversos temas e, especialmente “o direito de tudo estilizar” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 23). Eis que como é de comum acordo que com as vanguardas surgiram novas utopias de arte. O que é visto pelos autores enquanto duas polaridades basilares: a arte pura que tinha como objetivo refletir sobre ela mesma; e os projetos revolucionários que se vinculavam na reflexão sobre os povos e os detalhes da vida cotidiana (2025, p. 25).

9 Termo cunhado por Lipovetsky e Serroy.

Em contraponto a isso, na era transestética¹⁰ surgem oposições insuperáveis entre a arte e a indústria, cultura e comércio e criação e divertimento. Essa lógica que impera em uma estetização dos modos de fazer encontra-se nos temas do artista enquanto uma operatividade que, embora questione os aspectos mercadológicos, acabava por constantemente reivindicar conscientemente aquilo que tanto pareceu evitar: construir obras de arte e não meros produtos de arte.

Como mencionado anteriormente, o processo criativo ganha ênfase na arte contemporânea em uma reestruturação da maneira do criar. Compreendemos que a subjetividade e a razão misturam-se, construindo um entrelaçamento que não permite uma única abordagem. Esses percursos labirínticos evocam a narrativa de Borges que desconstrói o tempo linear e questiona as verdades históricas.

4. Conclusão

Percorrendo bifurcações, lembramo-nos do anúncio de Georges Didi-Huberman das suas obras sem pé nem cabeça. Para o filósofo, haveria uma necessidade de que cada obra não fosse compreendida de modo isolado. Em suas palavras “cada obra-prima deveria poder se apresentar como um absoluto, uma estrela isolada, o cúmulo *para si*. Mas é fato que as obras-primas só existem *para um mundo*” (2019, p. 5). Assim, paradoxalmente, ainda que carreguem em si a totalidade do que deveríamos entender para sua compreensão, por outro, haveríamos de levar em conta todo seu contexto. Como bem esclarece o autor, se as obras ultrapassaram a centralidade dos limites ou o campo de visibilidade, é necessário levar em conta a constelação de quem as inventou ou de quem as descobriu (2019, p. 5).

Estre a desterritorialização que a obra opera e a reterritorialização que ela sofre ao ser reconhecida enquanto tal permanece uma expansão. Um contínuo refazer-se. Didi-Huberman nomeia essas obras nomeia de “obras sem rabo nem cabeça” (2019, p. 9): obras que nunca saberemos como fica seu valor

10 Recuperando os conceitos de Baudrillard, Lipovetsky e Serroy propõem uma divisão em quatro eras: 1 – a arte ligada a movimentos ritualísticos; 2 – a estetização aristocrática; 3 – a moderna em que havia uma autonomia da arte, com uma liberdade para a criação e, por fim, a 4 – transestética, que seria atribuída ao momento em que vivemos. Nessa última, a arte per se estaria contra a indústria e contra o comércio.

ou se seriam obras-primas. Elas possuem uma desvinculação com o produtor (no sentido benjaminiano) fazendo com que o trabalho em si tome forma.

Ao reivindicar uma soberania do artista enquanto pressuposto para que a obra detenha seu reconhecimento, descreve que a obra somente poderia ser soberana se “se mostrasse vã, ou seja, longe de toda a vaidade mundana, é claro – inútil em relação às estratégias de poder e inestimável em relação às economias mercantes” (2019, p. 27). Ademais, para o filósofo, toda obra pública instaura uma relação de forças que auxilia inclusive na sua própria instauração enquanto obra – e desta questão nenhum artista deveria abdicar. A soberania do artista e, conseqüentemente, de sua obra, portanto, só poderiam acontecer sobre um fio, desde que se leve em conta suas particularidades:

O fio é algo muito simples: apenas uma linha no espaço. Mas é também algo de muito complexo: um novelo, um emaranhado. O fio sustenta a estrutura (teia de aranha, cordame, rede de ligaduras), mas pode também se desfilar e, de repente se romper. Ele se junta (fiação, malha) ou se alinha (laço, franja, trança). Ele traça um destino (as Parcas), nos aprisiona (amarras, laços) ou se divide em quatro (racionalizações, argúcias, subterfúgios). Guia-nos para o melhor (Ariadne, curso d`água) ou nos extravia para o pior (cipós, cardos). O fio liga, encadeia e dá curso. Ou, ao contrário, corta, afia, amola e faz romper. O fio está sempre por um fio. Essa é sua beleza – seu belo risco – e sua fragilidade. (Huberman, 2019, p. 32).

• 74

Colocamo-los sobre um fio. Por um fio. Como funâmbulos nos equilibramos entre um contraponto de uma observação sobre o “capitalismo artista” perante o ímpeto da lógica das obras “sem pé nem cabeça” procuramos, por fim, observar suas estratégias de produção.

Ainda que pareça paradoxal, não temos como objetivo traçar uma elaboração sistemática dos processos criativos desses artistas, já que percebemos que a singularidade se sobrepõe à generalidade do que poderíamos chamar de “processo de criação contemporâneo”.

Atentamos que a cada novo catalisador de processo, uma sobreposição de regras metodológicas equaciona-se de modo particular. Nossa tentativa de parametrização do artista que trabalha com múltiplas linguagens pareceu fadada a certo fracasso. Ou melhor, na impossibilidade de consolidar uma

teoria generalista que abarque todos os processos criativos contemporâneos. Todas as nossas tentativas recaíram num mesmo problema: o processo criativo não se fecha sobre si, expande-se nas multiplicidades. Bifurcam-se em atipologias.

Ser único. A singularidade acompanha a história da arte, e o enigma do artista pareceu ofuscar por muito tempo o processo criativo. Cientes de que o ímpeto da criação é particular, ainda que seja compartilhado no caso dos coletivos, é na potência viral do processo que os artistas desta pesquisa parecem se sobrepor. Ainda que possa parecer arriscado falar que o artista se sobrepõe ao processo, é importante lembrar que é ele quem estabelece as escolhas – ainda que algumas possam ser provenientes de seu contexto.

É através da potência do processo que percebemos a necessidade de afastarmo-nos das modalidades de tipologias de artistas para centrarmo-nos na expansividade que os artistas múltiplos se sobrepõem. Destarte, nas constelações e associações sociais dos artistas aqui analisados, observamos suas atipologias relacionadas com as suas estratégias de pertencimento no sistema das artes. Ainda que em seus trabalhos as regras também se estruturam de modo particular e não são replicáveis de uma mesma maneira, debruçamo-nos sobre a vinculação entre não métodos, modos de fazer e intenções para apresentar o que percebemos: as regras de seus trabalhos revigoram-se na potência das escolhas dos artistas, mas não se concluem neste lugar.

● 75

Se outrora a atividade criadora estaria na materialização da obra, observaremos, portanto, mudanças que permitem compreender que as estratégias de produção estabelecem uma contiguidade em relação à compreensão do pertencimento no sistema das artes. Por conseguinte, para avançar sobre esta discussão é necessário entender que é entre certo caos metodológico e na associação dos binômios experiência-experimentação, intenção-execução que perfazem suas escolhas do possível em direção ao pertencimento no espaço do sistema das artes.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaios sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? In: **Revista Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2003, vol. 10.

CESAR, Marisa Flório. **O ateliê do artista**: tramas do intervalo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 165, 2012;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o fio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- 76 LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: **Revista Arte & Ensaios**. Maio 2013. P. 151-165.

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

WEIDUSCHADT, L. Por um processo de criação contemporâneo. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 2, [2024].

DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-70937.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/70937>.



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

“Excitação” (1976), um filme de gênero híbrido

MURILO LOPES PERILLO GOMES
LEONARDO GOMES ESTEVES

•76

Murilo Lopes Perillo Gomes é graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Mato Grosso. Integra o projeto de pesquisa “Tradições, transições e rupturas do cinema moderno”. Faz parte do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC/ bolsa FAPEMAT).

Contato: muriloperillo42@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8592097538509503>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-8027-398X>

Leonardo Gomes Esteves é professor do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea e do Programa de Pós-Graduação em História, ambos na UFMT. Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3).

Contato: leonardogesteves@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5298571704590077>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8540-2823>

• **RESUMO**

Nesse trabalho, sobre gêneros cinematográficos, procuramos discorrer sobre a questão da hibridização, pauta presente em estudos de fôlego sobre o assunto. Contudo, nos debruçaremos sobre o contexto do cinema brasileiro e utilizaremos como estudo de caso uma produção da Boca do Lixo, “Excitação” (1976), de Jean Garret. Por meio de análise fílmica, aprofundaremos alguns entendimentos sobre essa obra, que passeia por gêneros variados de forma consciente. Privilegiaremos dois direcionamentos: o horror sobrenatural e a ficção-científica.

• **PALAVRAS-CHAVE**

Gêneros cinematográficos; cinema brasileiro; Boca do Lixo.

• **ABSTRACT**

In this work, on cinematographic genres, we seek to discuss the issue of hybridization, an issue present in extensive studies on the subject. However, we will stick to the Brazilian cinema’s context and use as a case study the Boca do Lixo’s film “Excitação” (1976), by Jean Garret. Through film analysis, we will deepen our understanding of this work, which consciously explores different genres. We will focus on three directions: supernatural horror, science fiction and eroticism.

●77

• **KEYWORDS**

Film genre; Brazilian cinema; Boca do Lixo.

1. Introdução

O legado deixado pela produção cinematográfica paulista da Boca do Lixo¹ vem ganhando projeção em estudos acadêmicos, retrospectivas, mostras, e obras em audiovisual nas últimas décadas. Alguns personagens assumiram um inegável protagonismo, como José Mojica Marins, Ozualdo Candeias ou Jairo Ferreira – prospectados com desenvoltura por Barcinski e Finotti (1998), Reis (2010), Uchôa (2019), Gamo (2006a) e Coelho (2015). A importância do local e o contexto da produção lá desenvolvida também já foi devidamente explorada por Abreu (2002) e Gamo (2006b).

A numerosa quantidade de títulos vinculados à Boca, que atravessam, sobretudo, os anos 1960 e 70, exemplifica a farta contribuição de São Paulo à história do cinema brasileiro no período. Sem se ocupar ainda das obras, repletas de particularidades que talvez ainda não tenham sido inteiramente revisadas, essa filmografia como conjunto ganha fôlego se pensada na articulação industrial. É notada como oriunda de um polo, mas fora do escopo oficial – estando este restrito à produção da Embrafilme e ao domínio empresarial carioca, dos quais surgem os mais expressivos investimentos e sucessos de bilheteria a partir de meados da década de 1970. Nos deteremos, em especial, na demarcação apontada por Abreu (2002) como o “segundo tempo” da história da Boca (1976-1982), no qual ocorre uma hierarquização dos filmes a partir da qualidade artística e da sofisticação da produção. Logo, abordar o cinema da Boca e, em especial, alguns de seus nomes de maior prestígio, compreende adequá-lo a uma discussão que contempla uma finalidade comercial.

Partindo desse pressuposto, o trabalho em questão visa abordar a produção da Boca do Lixo tomando como norte as possibilidades de leituras de gênero efetuadas por ela, pauta atrelada a uma tendência mercadológica. A discussão é por si só ampla e inviável para o formato de um artigo. Posto isso, enfatizaremos dentro da discussão sobre gêneros o tópico das hibridizações, modalidade ligada ao propósito industrial. Como objeto de caso, tomaremos para estudo o longa-metragem “Excitação” (1976), rodado por Jean Garret, um

¹ A Boca do Lixo de Cinema, também conhecida como Boca de Cinema ou simplesmente Boca do Lixo, é um polo de produção cinematográfica localizado nas imediações do bairro de Santa Ifigênia, no Centro da cidade de São Paulo, que tem seu período mais intenso de atividade entre o final da década de 1960 e o fim dos anos 1980 (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024, s.p.).

notável diretor da Boca do Lixo que ainda não foi estudado de forma extensa pela academia. O filme, contudo, já foi apontado como exemplar dos gêneros híbridos em trabalhos de Suppia (2006), Canepa e Monteiro (2021) e Tuoto (2023). Nos interessa nesse trabalho, por meio de análise fílmica, aprofundar a compreensão sobre a característica híbrida presente na obra, concentrando-nos em somente dois aspectos: o horror sobrenatural e a ficção científica. Privilegiamos estes segmentos por compreender que eles assumem uma função dominante no desenrolar da narrativa. Outras leituras sobre “Excitação” que poderão ampliar a questão da multiplicidade de gêneros nele contida serão desenvolvidas em um estágio futuro dessa pesquisa.

2. Híbridizações de gênero

Pode-se considerar que a discussão sobre gêneros cinematográficos é múltipla em abordagens e pontos de vista, como ressaltam Altman (2002), Neale (2000), Langford (2005) e Grant (2007). Isso se dá, em parte, devido à dificuldade de se constituir uma conceituação precisa, invariável, mas que, ao mesmo tempo, se utilizaria de termos compartilháveis para abordar uma pluralidade de combinações. De forma recorrente, novas problematizações e questionamentos (re)aparecem contribuindo à discussão.

●79

É legítimo estabelecer alguns entendimentos essenciais sobre a compreensão de gênero. Primeiramente, torna-se necessário discorrer sobre a ideia de tradição, tal como o faz Suppia (2021), referente a um constante apelo deste tipo de cinema e tendo como norte a indústria norte-americana. Tal olhar decorre de um entendimento de que os gêneros cinematográficos se configurariam a partir de uma herança que se repete continuamente. Esta é fundamentada em uma fórmula de sucesso comercial, na qual seus preceitos vão se estabelecendo enquanto são criados padrões estéticos, estilísticos e narrativos. Nesse desenvolvimento ocorrem transformações e ajustes aos contextos de produção de cada obra, sofrendo alterações na medida em que se relacionam com o cenário cultural, econômico e político de um determinado local. Além disso,

Gêneros não consistem apenas de filmes: eles consistem, também e igualmente, de sistemas específicos de expectativa e hipóteses que os

espectadores trazem com eles ao cinema e que interagem com os próprios filmes durante o processo de ver o filme (Neale in Grant, 2003, p. 161 apud Suppia, 2021, p. 257).

Deste modo, essas categorizações (gêneros) podem perder ou obter relevância conforme são adaptadas ao tempo e ao ambiente em que se manifestam. Contudo, para falar em tradição, é necessário formular um questionamento sobre o contexto de produção, distribuição e exibição. Nesse escopo, o debate sobre gêneros está mais comumente atrelado ao cinema industrial estadunidense, o de maior penetração no mundo. “Só haveria gêneros onde houvesse ‘tradição’; a tradição requer uma ‘indústria’, e onde há indústria há poder econômico – e político” (Suppia, 2021, p. 254).

Langford (2005) aprofunda a visão mercadológica sobre o segmento, discorrendo sobre a redução do risco comercial a partir de uma eventual relação de confiança entre realizadores e público por meio de um pacto que inclui a percepção sobre gêneros e sua função a nível de entretenimento. Essa indicação, voltada a uma imposição de mercado, é tida como uma das formas propostas pelo cinema norte-americano para organizar e capitalizar em cima do objeto (filme). Tal estruturação pode muitas vezes segregar ou aglutinar diferentes propostas generalistas (de gênero), medida que inviabilizaria uma certa ideia de pureza. Em *Film/genre*, Rick Altman

constata que o ideal clássico de gênero “puro” contrariava aspirações econômicas/mercadológicas norteadoras da produção cinematográfica de gênero, e cita como exemplo o caso de *O monstro da lagoa negra* (*Creature from the black lagoon*, 1954), de Jack Arnold, filme “híbrido” de “*monster movie*” e ficção científica (Oliveira, 2011, p. 07).

Para Altman, uma das tendências da era clássica de Hollywood era a de aglutinar diferentes gêneros em uma obra como forma de obter maior alcance de público, garantindo que o filme abrangesse os três setores reconhecidos de audiência (masculino, feminino e Tertium quid²). Buscando compreender a relação entre a expectativa do público, o contexto de produção, a divulgação de uma obra e onde essa categorização (gênero) adentra na conjuntura de se

² *Tertium quid* em uma tradução do latim significa “A terceira coisa”. Normalmente, refere-se a um terceiro elemento que foge dos dois primeiros campos.

pensar (e vender) um filme, Altman analisa cartazes de diversos títulos. Em paralelo, e sobre um recorte específico que convém a essa pesquisa, Carroll (1999, p. 63) faz referência aos aspectos de hibridização presentes nas histórias de horror, conceituando que "(...) algumas ficções podem mover-se tanto pelo horror artístico quanto pelo pavor artístico; a mistura pode assumir diversas formas, em diferentes histórias".

A título de ilustração, como exemplar desse fenômeno de aglutinação, podemos considerar "Abbott and Costello meet Frankenstein" (1948). Filme híbrido de horror, comédia e fantasia que anseia atingir tanto apreciadores da dupla cômica quanto adeptos do universo de monstros. No enredo, a dupla cômica investiga o desaparecimento dos corpos do Frankenstein (Glenn Strange) e do Conde Drácula (Béla Lugosi). A inserção da comédia dos protagonistas concede ao filme uma abordagem plural em relação ao público-alvo mais comumente fechado do horror. Essa aglutinação se mostrou favorável ao estúdio (com bilheteria de mais de USD 3 milhões – valor considerado alto para o período), que mais tarde lançou "*Abbott and Costello meet the Invisible Man*" (1951) e "*Abbott and Costello meet the Mummy*" (1955).

●81

No âmbito nacional, um sistema relativamente similar ao citado acima pode ser verificado em trabalhos do grupo comediante Os Trapalhães. "O incrível monstro trapalhão" (1981) reúne elementos dos filmes de monstros, de super-herói, comédia e ficção-científica. Na trama são apresentadas versões "abrasileiradas" de personagens estrangeiros, como Hulk e Super Homem.

3. Gêneros híbridos no cinema brasileiro: alguns paradigmas

A presença de elementos de gênero no cinema brasileiro revela características próprias dentro do contexto de produção local, como já podemos notar em "O incrível monstro trapalhão". Nesse sentido, faz-se necessário encontrar nas já cristalizadas discussões sobre as chanchadas uma referência obrigatória para se pensar no fenômeno da hibridização de gêneros por aqui. Entendendo que as referidas comédias populares, cujo auge compreende os anos 1940 e 50, são tentativas peculiares de aproximação ao *studio system* norte-americano. Ressoam preceitos de gênero e hibridizações para tentar reproduzir fórmulas bem-sucedidas no âmbito brasileiro.

Dentro desse debate sobre uma tipicidade brasileira de gênero proveniente das chanchadas, podemos ter como uma espécie de pedra angular a ideia de paródia. Vieira (1983) aborda a paródia como uma das derivações da chanchada e trabalha com a noção de um “cinema imitativo”, que se utiliza do objeto estrangeiro para traduzi-lo ao contexto nacional. Nesse quadro, “(...) a intenção primeira da paródia seria muito mais a capitalização dos resíduos de sucesso do modelo original” (Vieira, 1983, p. 22). É possível ponderar que, do mesmo modo que o cinema estadunidense se utilizou (e utiliza) da junção de gêneros para maior alcance de público, o brasileiro também o faria a seu modo. Como alicerce dessa reflexão acerca do assunto, Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 90) faz menção à nossa “incapacidade criativa em copiar”³, comentário que permeia não só uma determinada lógica do cinema brasileiro, mas também se torna combustível criativo das próprias produções.

●82

Partindo desse cenário, podemos inferir que a presença do gênero no cinema brasileiro – em um recorte que contempla desde as comédias populares à produção da Boca do Lixo – se mostra em pelo menos duas frentes. A primeira, alinhada às chanchadas, aponta para uma ideia de fracasso, contemplada pelo que fora proposto por Paulo Emílio, algo que compreende uma certa consciência de subdesenvolvimento do produto nacional, se dirigindo ao estrangeiro (comumente norte-americano) de forma inferiorizada. “(...) no caso do cinema brasileiro, a paródia se transforma numa sátira de si mesmo, criticando o próprio cinema brasileiro” (Vieira, 1983, p. 22). Um momento significativo para pensar sobre esse quadro está em “Matar ou correr” (1954), dirigido por Carlos Manga. O original, “Matar ou morrer” (1952), de Fred Zinnemann, é apresentado como exemplar *sério* dentro das convenções do gênero faroeste. Uma segunda possibilidade de abordagem se aproxima de uma concepção sisuda frente às convenções de gênero, revelando uma simetria. Isto é, a conformidade dessas obras se mostra inerente às noções basilares dos gêneros que ela propõe trabalhar, se esquivando do discurso paródico presente nas chanchadas.

O funcionamento de tais filmes ocorre a partir da adaptação consciente dos padrões estabelecidos por um ou outro gênero. Assim, tais manifestações podem ser verificadas em parte das produções da Boca do Lixo nos anos 1960 e 70, em trabalhos como: “A meia noite levarei sua alma” (1964) de José Mojica

³ Texto originalmente publicado em 1973.

Marins e “Gregório 38” (1969) de Alex Prado. Ambos são atrelados aos preceitos do horror e do faroeste, respectivamente. São *sérios*, buscam se assemelhar e adentrar nessas categorizações sem as contestar.

Outro fenômeno observado – e que foge aos dois paradigmas desenvolvidos nessa análise – é o de propostas que visam desafiar códigos genéricos. Tendem a apresentar um processo antidogmático, rompendo barreiras propostas por uma ou por outra classificação, sem desígnio paródico, mas elaborado a partir de pesquisas. São conscientes das chanchadas e eventualmente propõem um jogo de intertextualidades em camadas de diferentes espessuras, revelando por vezes uma paródia da paródia. Um exemplo dessa ocorrência está em “Barão Olavo, o horrível” (1970) de Júlio Bressane. É apresentado como filme de horror (em conformidade com as cartelas no início). Porém, nota-se que o mesmo não busca produzir ou desencadear emoções geralmente comuns às obras do gênero, que Carroll (1999, p. 21) conceitua como “horror-artístico”. A iniciativa aqui é a de subverter o gênero, (re)imaginá-lo, entender suas delimitações, noções essenciais e ultrapassá-las. No mesmo ano, “Os monstros de Babaloo” (1970) de Elyseu Visconti, atua no mesmo propósito e aglutina a experimentação da comédia do absurdo, abarcando a atmosfera chanchadesca. No enredo, a burguesia é ridicularizada por meio de uma família disfuncional. A excentricidade, o exotismo e o extremismo na personalidade dos personagens reinterpretam e interligam preceitos do horror e da comédia a um novo molde. Além disso, a indicação dos sujeitos da família como “monstros”, desloca a concepção do termo: os monstros da modernidade são a burguesia.

Já em 1971, Ivan Cardoso filma “Nosferato no Brasil”. O trabalho transporta o personagem de Murnau às praias do Rio de Janeiro pós-golpe militar. Nas cartelas lê-se, “Onde se vê dia...Veja-se noite”, demonstrando a fantasia experimental proposta pela obra. Cardoso inicia a carreira na experimentação e mais tarde chega à esfera comercial. Consolida um novo rótulo enquanto “(...) criador de um gênero de filmes genuinamente brasileiro, ao qual chamou de terrir (terror + rir), que consiste em trazer o espírito da chanchada (...) para dentro de histórias de horror (...)” (Cánepa. 2021, p. 320). O terrir é outro híbrido que atesta a flexibilidade do gênero no cinema brasileiro.

4. Introdução a “Excitação” (1976)

Jean Garret é considerado um diretor primoroso da Boca do Lixo dos anos 1970. Isso se deve a alguns fatores, como o acabamento e a qualidade de seus filmes, assim como a profunda e diversa gama de assuntos abordados por eles. O diretor foi situado em um local indefinido: “uma espécie de limbo entre a produção de baixo orçamento dos anos 1970 e o ‘cinema de arte’” (Tuoto, 2023, p. 304); ou ainda “entre o apelo erótico-sensacionalista característico dos filmes da Boca, e uma certa pretensão à legitimidade artística e autoral” (Cánepa, 2021, p. 153). Garrett se mostrou ágil na união de aspectos do *filme de arte* com a cultura popular. Da mesma forma que sua classificação era imprecisa, tais aspectos múltiplos também se confirmaram nos filmes. Como ressalta Cánepa (2021, p. 156), “Garret experimentou gêneros (...) foi do policial (‘A ilha do desejo’, 1975) ao horror sobrenatural (‘Excitação’, 1976); da sátira social (‘Possuídas pelo pecado’, 1976) ao filme-catástrofe (‘Noite em chamas’, 1977).

•84

Ao transitar pelo cinema de gênero, Garret realizou obras que unem e diversificam aspectos da cinematografia estrangeira ao contexto nacional. Por volta de meados dos anos 1970, o diretor finaliza “Excitação”. Este é apresentado como um trabalho que opera em meio a intercessões de gênero, oscilando “(..) entre o fantástico, o policial e a ficção científica, comportando de fato características dos três gêneros: a alma penada, o crime perfeito e a parafernália cibernética” (Suppia, 2006, p. 27). Recentemente, Tuoto (2023) aponta uma aproximação maior do título com o filme de horror, mas considerando também uma carga erótica. Contudo, essa, segundo ele, teria uma função contextual e não diegética.

Assim como Altman (2002) analisa cartazes de divulgação para compreender objetivos mercadológicos e conceituais, tal como mencionado acima, aqui o exercício também se faz necessário.



Figura 1. Tijolinho de divulgação de “Excitação” (1976).

No centro do anúncio (Figura 1) se lê: “Uma trama diabólica envolvendo os prazeres do sexo, os mistérios da reencarnação e o terror psicológico na era dos computadores, até atingir o sobrenatural”. Essa propaganda já carrega em si uma multiplicidade de elementos de gênero, revelando que seu emprego se deu de forma consciente. O movimento de atrelar o filme ao máximo de categorias é efetuado visando atingir um número maior de público. “Trama diabólica”, “sexo”, “reencarnação”, “terror psicológico” são algumas das palavras ou expressões utilizadas para retratar o hibridismo arquitetado.

“Excitação” apresenta a seguinte sinopse:

Renato comprara aquela casa na praia com o propósito de ajudar a esposa Helena a recuperar-se de suas crises nervosas e alucinações. Mas, quando Helena descobre que Paulo, marido de sua vizinha Arlete e antigo

proprietário da casa, havia se enforcado ali, ela compreende que não sofre de alucinações, pois uma de suas visões era justamente a de um homem balançando na ponta de uma corda. Arlete torna-se amiga de Helena e amante de Renato, e aconselha a moça a procurar um pai-de-santo. Mas tudo continua como antes. À noite os eletrodomésticos ganham vida, as luzes da casa piscam e aparece a imagem do enforcado. Renato, que é engenheiro eletrônico e materialista, apaixonado pela cibernética, não acredita em manifestações sobrenaturais e quer internar a esposa. Mas Lu, prima de Arlete, que passa alguns dias com Helena, vê a moça ser atacada por um ventilador. Não tarda que o corpo de Lu seja pescado nas redes de um pescador. (...) Helena acaba realmente enlouquecendo e é internada num sanatório, enquanto Arlete e Renato entregam-se livremente aos seus prazeres. Mas Helena volta e com ela a revelação fantástica que jamais um materialista poderia aceitar (Neto, 2009, p. 408, 409).

•86

Tomando os dados apresentados acima como evidências da característica multifacetada de “Excitação”, contemplando a possibilidade de direcionamentos variados para o debate sobre gêneros, aprofundaremos alguns desses trajetos nas próximas páginas. Será o caso de identificar e analisar construções que se encaminham para duas qualidades: o horror sobrenatural e a ficção-científica. Ademais, o filme é alocado dentro do segundo paradigma levantado por esta análise, o de obras vinculadas às normas de gênero, diferenciando-se, assim, da verve paródico-anedótica e da subversão autoral.

5. A “alma penada”

Na sequência de abertura, vemos Paulo (João Paulo Ramalho) ao fundo de uma sala observando uma corda (desfocada) à sua frente (Figura 2). A montagem passa a alternar entre o rosto de Paulo e a corda. Percebemos em seu olhar um sentimento de angústia. Rapidamente a sequência o coloca na linha entre a vida e a morte. Há um paralelismo visual entre o nó da corda e o nó da gravata de Paulo. A gravata representando o mundo factível/real, o mundo do trabalho (razão pela qual, mais à frente, descobriremos ser o motivo do suicídio, seu emprego); e a corda seria a morte, seu destino, ou entrada no mundo paranormal. Posto isso, antes de Paulo subir na cadeira, ele retira a gravata em uma ação que, em uma análise rasa, é tida como banal. Contudo, o

ato se anuncia como a transição da vida para a morte de Paulo, ou seja, o abandono do mundo real, do trabalho, pela inexistência, mundo dos mortos.



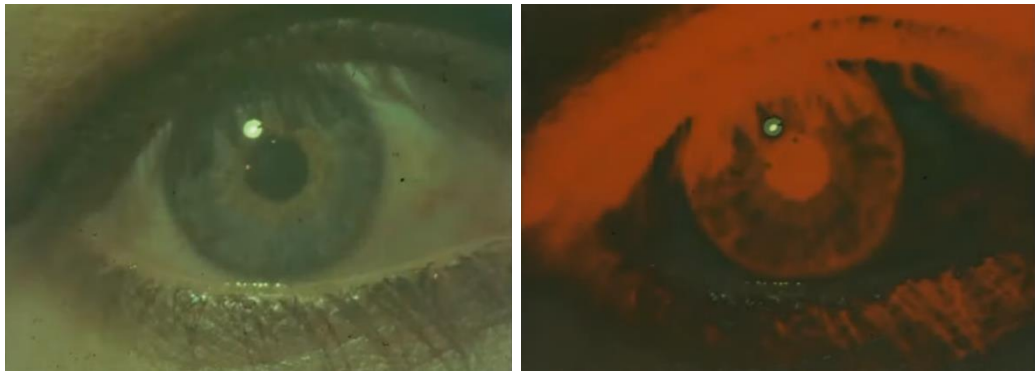
●87

Figura 2 - Cena de “Excitação”

Outro elemento que pode ser investigado, nesse enfoque particular de elucidação de objetos cênicos da sequência de abertura, é a presença da cadeira vermelha. Aparece ter uso trivial no suicídio de Paulo, mas com o desenvolvimento do enredo, nota-se nela uma relação que converge mundos real e sobrenatural. Pois se verifica que a cadeira atrai Helena (Kate Hansen) em diversas situações, se situando como instrumento de ligação entre ela e o morto. O objeto é o último contato de Paulo com a realidade, sendo este o que o sustentava no mundo terreno nos instantes que precedem o ato. Assim, adquire uma dupla-função: é utilizado como ferramenta para a passagem de Paulo; e, depois, como elo de ligação entre ele, já desencarnado, e Helena.

Após a sequência de abertura, na qual ocorre o suicídio, somos apresentados às cartelas com os créditos. Aqui se fazem necessárias algumas considerações. Na transição para elas, vemos inicialmente, a partir de um sutil *zoom out* em um fotograma estático, o olho de Helena. O espectador ainda não

sabe a quem ele pertence, porém, com o decorrer da trama, pôde-se aferir ser da protagonista. No plano ocorre uma transição cromática que antecede a entrada dos créditos: o olho ganha um filtro avermelhado, passando do normal/natural (Figura 3) para o que chamaremos de olho paranormal (Figura 4).



●88

Figuras 3 e 4. Cena de “Excitação”

Ao longo da narrativa, Helena questiona se o que ela vê é real ou apenas fruto de seus surtos psicóticos. Além disso, Renato (Flávio Galvão) fomenta essa dúvida nela, sempre a questionando se as situações anormais não passariam de “coisas da sua cabeça”. No contexto de perda gradativa da sanidade de Helena, na primeira aparição do fantasma para ela se observa seu olho em primeiro plano, estabelecendo relação com a imagem de fundo das cartelas. A mulher olha para o fantasma e enxerga, pela primeira vez, o *outro lado*, como se nesse momento adquirisse um filtro (como o das cartelas), que a possibilitaria observar o que está além do real.

As aparições do fantasma se tornam mais frequentes e *reais*, visualmente falando. Primeiro ele é retratado de forma descontínua, como pisca-pisca. Mais do que um truque de efeitos especiais, essa aparição intermitente pode revelar um estágio não totalmente desenvolvido do olhar de Helena. Depois, ao final, reaparece sem interferências, como se agora ela tivesse alcançado o *amadurecimento* completo da mediunidade. Helena, em sua vingança, no caminho para executar o marido e a amante deitados em sua cama, já é retratada com os olhos totalmente esbranquiçados, revelando um estágio

absoluto de incorporação mediúnica. Nesse sentido, a representação imagética e sugestiva do olho paranormal nas cartelas pode se relacionar à gradual inserção da mediunidade de Helena.

6. Parafernália cibernética

Partindo para a análise dos elementos responsáveis pelas características alinhadas à ficção-científica e buscando entender como são arbitradas tais noções e influências, pode-se conjecturar uma aproximação a “2001, uma odisseia no espaço” (1968), de Stanley Kubrick – referência absoluta de ficção científica e de cinema autoral lançado comercialmente na década que precede “Excitação”. É possível elencar alguns fatores entre eles que serão explorados nas próximas páginas. Começaremos pela transição cromática nas cartelas e o modo com que foi fotografado o olho de Helena, se relacionando imageticamente à sequência de “2001”, na qual o olho do astronauta David Bowman (Keir Dullea) também é centralizado em macro a partir de efeitos cromáticos (Figura 5).

●89

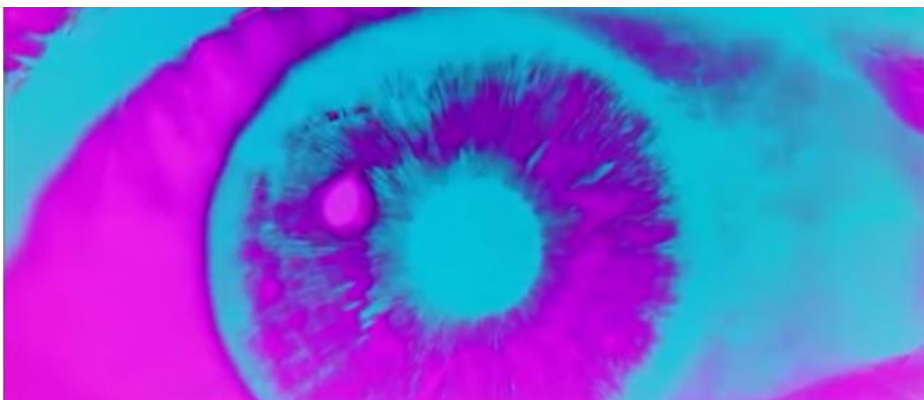


Figura 5 – Cena de “2001, uma odisseia no espaço” (1968)

A sequência de “2001” "atua como uma representação visual de uma ‘dobra temporal e espacial’ construída através de efeitos cromáticos psicodélicos” (Correia, 2020, p. 47). Por meio de alterações na coloração, busca-se retratar uma experiência subjetiva do personagem. A naturalidade do

plano é abandonada, dando espaço a um novo contexto de interpretação da imagem. Já em “Excitação” (1976), a alteração de cor no plano pretende também retratar uma mudança na subjetividade da personagem. O olhar de Helena é alterado, adquire uma visão expansiva sobre o real. Portanto, a viragem cromática no olho se assemelha ao filme de Kubrick tanto de forma estética como conceitual. É válido também ressaltar a coloração escolhida no filme de Garret. O filtro vermelho é uma cor quente, que abarca uma concepção própria. Heller (2013, p. 104) indica que “o simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue”. Para além disso,

Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, “vê-se tudo vermelho” (2013, p. 105).

●90

O uso do vermelho poderia então dar indícios sobre a forma como foi modificado o olhar. Ou ainda, para onde essa evolução aponta. Visto que, ao fim, Helena acaba executando o marido e a vizinha, Arlete (Betty Saddy).

A aproximação entre “Excitação” e “2001” se estende a Renato. Em sua apresentação, o vemos saindo de trás de um computador (Figura 6), enquadramento este bastante simbólico na concepção de Renato como aficionado por eletrônica. Logo, ele diz, “podem fechar, o defeito não se repetirá. Se aparecer algum outro, resolvam sozinhos”, suscitando seu pragmatismo e confiança nos computadores/cibernética. Por fim, seus assistentes brincam que Renato não permite que ninguém realize a manutenção de suas máquinas, o mesmo sempre coordena as vistorias. Existe uma intimidade anormal entre ele e a eletrônica, aspecto sustentado em outros momentos. Em um deles, o personagem divaga sobre seu amor por computadores. Em outro, observa: “(o poder da eletrônica) é o substituto dos velhos mágicos e feiticeiros”. A ideia proferida nessa afirmação se relaciona, de forma direta, à terceira lei de Clarke (Arthur C. Clarke, corroteirista de “2001”), na qual acentua que “qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia” (Clarke, 1962, p. 39, tradução nossa). Essa relação entre o personagem – colocado aqui como manipulador de ferramentas

tecnológicas e aficionado pela cibernética – e a lei de Clarke salienta a lucidez de Renato frente a suas crenças materialistas e consolida sua ligação existencial à tecnologia.



Figura 6 - Cena de “Excitação”

Em “2001”, a *relação* entre humanos e máquinas se apresenta de distintas formas. Colocaremos em foco a interação entre os personagens humanos e o computador HAL-9000, antagonista central. O grande dilema se dá pelo fato de HAL ter desligado o suporte de vida de parte da tripulação, provocado a morte de um astronauta. Bowman, por sua vez, decide então desativar a máquina com defeito. Do ponto de vista de HAL, no entanto, são os humanos que têm *defeitos* e estão atrapalhando o cumprimento da missão e, portanto, eles é que deveriam ser *desativados*. “HAL nos coloca assim uma nova contrariedade, entre ‘humano’ e ‘objeto’. A máquina, antes instrumento de poder humano, usada para a sobrevivência, agora reivindica status de sujeito” (Piassi, 2011, p. 6). Esse aspecto de afirmação da máquina como sujeito coloca uma contradição em sua concepção fundamental de tecnologia como

ferramenta destinada a facilitar, acelerar e mitigar tarefas humanas. Além disso, o advento das inteligências artificiais busca a execução, também, de tarefas mais difíceis, onde anteriormente era necessário a intervenção do homem para tomar decisões. Sendo assim, HAL é um *cérebro* complexo, disposto e programado a arbitrar decisões e, também, a se colocar em oposição aos humanos quando achar necessário.

Já em “Excitação”, o supercomputador de Renato não denota *consciência* de seus atos e nem toma decisões que impactam outros seres. Sua função é apenas de ferramenta do personagem na violência desferida contra a esposa. O aspecto da violência transpassada por meio da ferramenta tecnológica, por outro lado, se associa à sequência inicial de “2001”, no qual temos, inicialmente, hominídeos e outros animais disputando arbustos para se alimentarem. Um dos primatas começa a manusear um osso e imaginar que ele possa ser usado como ferramenta de opressão. Assim, passa a utilizar a nova *ferramenta* como bastão em confrontos físicos. Dotado da ferramenta tecnológica, o primata se coloca como superior aos demais. Do mesmo modo, Renato manuseia o supercomputador para concluir seu plano perverso contra Helena. Tal conduta denota uma aproximação de Renato a um caráter mais primitivo de ação, contrário à forma com que o mesmo se coloca na trama, como superior, racional e técnico.

7. Conclusão

Por meio da “parafernália cibernética” (Suppia, 2006, p. 27), “Excitação” se desloca entre concepções de gênero, abraçando elementos da ficção científica (supercomputador) com intuito de disfarçar ou enriquecer sua pretensão final de aproximação ao horror sobrenatural. Dialoga de forma característica com seu período e local de produção. Na Boca do Lixo dos anos 1970, a consciente tradução de ideias estrangeiras ao contexto nacional compõe um imaginário ligado à validação do público e à necessidade de financiamento contínuo das produções. Era necessário fazer a *máquina* continuar operando e o cinema de gênero, frequentemente híbrido e não rígido, tem papel significativo nessa investida.

Por meio deste estudo foi possível primeiramente elucidar a forma com que “Excitação” foi anunciado em jornais. Por meio de um *tijolinho*, observamos que a elaboração da estratégia de venda também foi dada a partir de suas

características múltiplas, articulando elementos na criação de uma história aglutinadora. O filme oscila entre concepções de gênero. Uma ou outra particularidade é atrelada para ao fim surpreender a expectativa do espectador e, eventualmente, obter maior alcance de público. Em seguida nos detivemos em duas análises que contemplam um aprofundamento sobre o horror e a ficção científica, demonstrando uma enorme consciência sobre o produto. A aproximação a “2001, uma odisseia no espaço”, prospectada nessas páginas, possibilita meditar sobre a dimensão do projeto: não uma paródia ou um complexo exercício de descaracterização, mas uma tentativa de se colocar em sua época, proporcionando afinidades ou aprimorando tendências; certamente provocando as fronteiras entre arte e indústria no cinema brasileiro.

Em sua capacidade de se expandir por diversos segmentos, o longa-metragem de Garret ainda se projeta em direção ao filme policial e ao cinema erótico, como apontado por Suppia (2006) e Tuoto (2023). O faz também a partir de particularidades que demonstram seu aspecto original. Não sendo possível demonstrar o feito nesse trabalho, pois demandaria um volume maior de análise, podemos apenas destacar que “Excitação” evidencia o caráter industrial da Boca do Lixo, resultando em um bem-sucedido exemplar de filme de gênero híbrido do “segundo tempo”.

Referências

ABREU, Nuno César Abreu. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Unicamp: 2002.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: BFI, 1999.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins**, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

CÂNEPA, Laura; MONTEIRO, Tiago José Lemos. Entre a carne e o espírito: relações de gênero nos filmes de horror de Jean Garrett. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 149-175, 2021.

CÂNEPA, Laura. Nosferato no Brasil (1971): Vampiro pop no cinema brasileiro. **Animus - Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, [S. l.], v. 20, n. 44, 2021.

●94 CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CLARKE, Arthur C. **Profiles of the Future**: An Inquiry into the Limits of the Possible. Nova York: Popular Library, 1962.

COELHO, Renato. **O cinema e a crítica de Jairo Ferreira**. São Paulo: Alameda, 2015.

CORREIA, Inês Pereira. **Consciencialização cromática**: um estudo sobre a cor no cinema de ficção científica do século XX. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) – IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, Universidade Europeia, Lisboa, 2020.

GAMO, Alessandro. **Críticas de Jairo Ferreira – críticas de invenção**: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006a.

_____. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006b.

DOI 10.14393/OUV-v20n2a2024-73953

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: SESC, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRANT, Barry Keith. **Film genre**: from iconography to ideology. Londres: Wallflower, 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LANGFORD, Barry. **Film Genre**: Hollywood and Beyond. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Nova York: Routledge, 2000.

_____. "Questions of genre". In: GRANT, Barry Keith (Org.). **Film genre reader III**. Austin: Univ. of Texas Press, 2003, p. 160-184.

●95

NETO, Antonio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros - longa metragem**. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.

OLIVEIRA, Igor Silva. **Ficção Científica e a hibridação de gêneros** cinematográficos. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2011, São Paulo, SP. São Paulo: Intercom, 2011.

PIASSI, Luís Paulo. **A transcendência pela tecnologia em 2001**: A Space Odyssey – humanos, pós-humanos e trans-humanos. IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, 2011, Curitiba. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2011.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias – pedra e sonhos no Cineboca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SUPPIA, Alfredo. “Ficção científica no cinema brasileiro: que bicho é esse?”. In: LYRA, Bernardette; SANTANA, Gelson (Orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: Editora Lápis, 2006, p. 16-41.

_____. Indagações sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais: religando alguns pontos. **Revista GEMINIS**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 251–275, 2021.

TUOTO, Arthur. “Jean Garrett - fantasia como libertação e aprisionamento”. In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique. **Cinema fantástico brasileiro: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: Letramento, 2023, p. 304-306.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo**. São Paulo: Alameda, 2019.

VIEIRA, João Luiz. “Chanchada: uma introdução à paródia no cinema brasileiro”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 22-29, 1983.

●96

Como citar

LOPES PERILLO GOMES, M.; ESTEVES, L. Excitação (1976), um filme de gênero híbrido.

ouvirOUver, [S. l.], v. 20, n. 2, [2024].

DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-73953.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/73953>.



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