



2105 2022

pós: 26

v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Revista do Programa
de Pós-graduação em Artes
da Escola de Belas Artes da UFMG

pós?

- Revista do Programa
- de Pós-graduação em Artes
- da Escola de Belas Artes da UFMG

26

v. 12, n. 26, set-dez. 2022

©2022, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico] : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 12, n. 26 (set-dez. 2022)- . – Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antonio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <http://eba.ufmg.br/pos>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Periodicidade semestral desde 2012

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A2

Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dr. Fábio Alves da Silva Júnior

PRÓ-REITORA DE PESQUISA: Dr. Mário Fernando Montenegro Campos

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dr. Amir Brito Cadôr

EDITORAS-CHEFE: Dra. Rachel Cecília de Oliveira, Dra. Rita Lages Rodrigues

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Alda Costa - Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ana Magalhães - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ester Trozzo - Universidad Nacional de Cuyo - Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa - Universidade Federal de São Carlos - Brasil

Dra. Giselle Beiguelman - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Giselle Guilhon - Universidade Federal do Pará - Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo - Universidade de São Paulo - Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Brasil

Dra. Maria Angélica Mellendi - Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil

Dra. Marina Garone Gravier - UNAM – México

Dr. Moacir dos Anjos - Fundação Joaquim Nabuco - Brasil

Dra. Rita Macedo - Universidade de Nova Lisboa – Portugal

Dra. Simone Osthoff - Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG:

ARTESDA CENA: Dr. Marcelo Rocco

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christófar

ARTES PLÁSTICAS, VISUAISE INTERARTES: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasen

CINEMA: Dr. Rafael Conde

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Yacy-Ara Froner

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Araceli Pimentel

DIAGRAMAÇÃO: Larissa Codogno

prós:

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

O cinema dos encantados: diálogos entre narrativas orais e cinematográficas no Cinema Popular de Tefé (AM)	7	ELIANE GÓIS DA SILVA; VERÔNICA PRUDENTE COSTA; GUILHERME GITAHY DE FIGUEIREDO
Rituais, transes e sacralização: experiências místicas em processos de formação de artistas da cena	36	SAULO VINÍCIUS ALMEIDA
Perversão, rebeldia e práticas feministas nas expressões artísticas de Fernanda Magalhães	61	ALCEBÍADES DINIZ MIGUEL
Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição	84	SANDRA CORRADINI
Começar também é um gesto	114	RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA
Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e a vertigem das figuras femininas	130	RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO
Honório Esteves: a construção do artista moderno em Minas Gerais	153	RODRIGO VIVAS
A rítmica maquina (e outros atributos) na música no início do séc. XX	172	WOLNEY UNES
Conduzindo por uma terra inabitável: <i>Excuse me, while I disappear</i> de Michael MacGarry	193	VALDIR PIEROTE SILVA
Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar	212	RICARDO FERNANDO FERREIRA LESSA FILHO
Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as Pathosformeln de Warburg	240	ADRIEL DALMOLIN ZORTÉA; VERA PUGLIESE
O programa "Roda Viva" e algumas memórias de outrora: Ana Mae Barbosa e o novo paradigma pós-modernista de Arte/Educação	267	ISAC DOS SANTOS PEREIRA
Tendências contemporâneas do desenho: procedimentos em direção ao espaço e sua prática pedagógica	295	JÉSSICA ARAÚJO BECKER
Entrevista		
La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi – 45 anos de teatro para crianças na Itália em uma entrevista com Roberto Frabetti	330	TAÍS FERREIRA

La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi - 45 anni di
teatro per bambini in Italia in una intervista con
Roberto Frabetti

348

TAÍS FERREIRA

Ensaio Visual

Biofilia

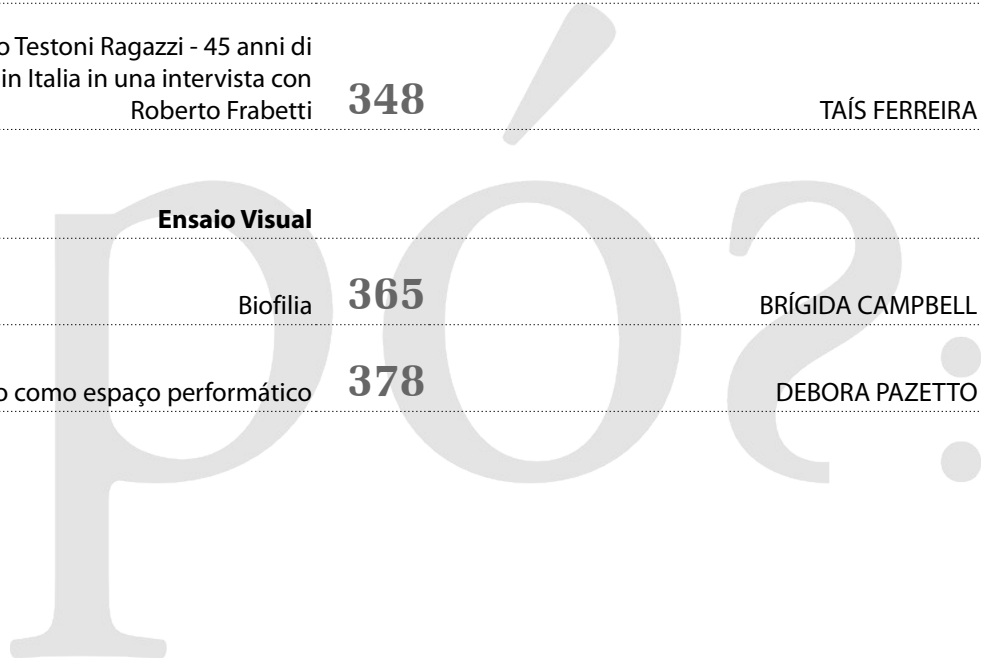
365

BRÍGIDA CAMPBELL

O texto acadêmico como espaço performático

378

DEBORA PAZETTO



O cinema dos encantados: diálogos entre narrativas orais e cinematográficas no Cinema Popular de Tefé (AM)¹

The cinema of the enchanted: dialogues between oral and cinematographic narratives in Tefé's Popular Cinema

El cine de los encantados: diálogos entre narrativas orales y cinematográficas en el Cine Popular de Tefé (AM)

Eliane Góis da Silva²

Verônica Prudente Costa³

Guilherme Gitahy de Figueiredo⁴

RESUMO:

O presente artigo faz uma análise do processo de produção cinematográfica do grupo de cinema popular e ribeirinho chamado Fogo Consumidor, fundado em Tefé (AM), no ano de 2008. O grupo é independente e produz filmes a partir das histórias vividas por eles e contadas por narradores da região, geralmente seus próprios pais e avós. Tendo como referência um conceito de cinema popular elaborado a partir de Benjamin (1994), Ricoeur (1994), Hall (2003), Santoro (1989) e Wenders (2013), e construindo categorias de análise a partir da observação participante e entrevistas realizadas entre 2017 e 2018, o texto infere as principais dimensões do cinema popular ribeirinho que está nascendo em Tefé. A primeira autora também é integrante do grupo desde 2012, o que lhe deu acesso a muitos detalhes, mas, por outro lado, tornou necessário “estranhar o familiar” (VELHO, 2007).

Palavras-chave: Cinema popular. Narrativa oral. Amazônia.

ABSTRACT:

This article analyzes the process of film production of popular and riverside cinema group called Fogo Consumidor, founded in Tefé (AM), in 2008. The group is independent and produces films based on stories lived by them and told by local narrators, usually their own parents and grandparents. Taking as reference a concept of popular cinema elaborated from Benjamin (1994), Ricoeur (1994), Hall (2003), Santoro (1989) and Wenders (2013), and building categories of analysis from participant observation and interviews conducted between 2017 and 2018, the text infers the main dimensions of the riverside popular cinema that is being born in Tefé. The first author is also a member of the group since 2013, which gave her access to many details but, on the other hand, it was necessary "strange the familiar" (VELHO, 2007).

Keywords: Popular Movie. Oral Narrative. Amazon.

RESUMEN:

Este artículo analiza el proceso de producción cinematográfica del grupo de cine popular y ribereño Fogo Consumidor, fundado en Tefé (AM), en 2008. El grupo es independiente y produce películas a partir de las historias que han vivido y contadas por narradores de la región, generalmente sus propios padres y abuelos. Basado en un concepto de cine popular elaborado a partir de Benjamin (1994), Ricoeur (1994), Hall (2003), Santoro (1989) y Wenders (2013), y construyendo categorías de análisis a desde de la observación participante y entrevistas realizadas entre 2017 y 2018, el texto infiere las principales dimensiones del cine popular ribereño que está naciendo en Tefé. La primera autora también es miembro del grupo desde 2012, lo que le dio acceso a muchos detalles, pero, por otro lado, hizo necesario "extrañamiento de lo familiar" (VELHO, 2007).

Palabras clave: Cine popular. Narrativa oral. Amazonia.

Introdução

Na última década o fazer cinema vem crescendo na cidade de Tefé (AM), que fica no médio rio Solimões, a 522 km em linha reta da cidade de Manaus. A iniciativa tem sido dos próprios moradores, especialmente os jovens, que estão se envolvendo, se apropriando e inventando suas próprias linguagens audiovisuais. Atualmente, existem quatro grupos de cinema popular em Tefé: a Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Produções Filmes (ACFCPF), fundada em 2008; o Projeto Rádio Escolar Comunitária (REC), que nasceu em 2017 na escola da comunidade Feliciano e também produz filmes; o grupo Magia das Artes, que começou em 2019 e tem realizações teatrais e audiovisuais; e o grupo Caboré, iniciado em 2021. Neste artigo, vamos tratar apenas do grupo mais antigo.

O grupo Fogo Consumidor é registrado como associação sem fins lucrativos, que se dedica a tornar visível a cultura narrativa local: suas histórias de vida, as histórias dos seres “encantados” que viveram ou ouviram de seus pais e avós, e também histórias que questionam as injustiças sociais. Foi criado por Orange Cavalcante da Silva, um filho de agricultores que conseguiu, através de uma igreja mórmon, a oportunidade de estudar graduação em Cinema na Argentina. No final do curso, precisou fazer um filme como trabalho de conclusão, e então viajou a Tefé, onde convidou a família, amigos e colegas de uma igreja evangélica para compor o elenco do filme *Meneruá: a Morada do Mal* (2008). O roteiro foi construído a partir de narrativas vividas por Orange e contadas por sua mãe e sua avó, além de outros contadores de histórias da vila de Nogueira, do município de Alvarães (AM), onde Orange nasceu e viveu sua infância na década de 1980⁵. Depois de o cineasta voltar à Argentina para apresentar o filme à comissão julgadora, o grupo que participou da filmagem pediu para Orange retornar e dar continuidade ao trabalho.

O nome “Fogo Consumidor” foi criado pela primeira geração do grupo, que inspirou-se em sua experiência religiosa, já que a maioria frequentava uma mesma igreja evangélica. Segundo Orange, o grupo escolheu esse nome para “agradecer” e pedir a “proteção de Deus”, explicando que nele

“Deus” é comparado ao “fogo, forte e poderoso”, que “queima o pecado, consome as impurezas, e corrói obstáculos”. O cineasta associa esse simbolismo a valores políticos considerados de esquerda: “o fogo fortalecerá nosso grupo nas dificuldades de lutar por nosso direito de inclusão social” (SILVA, 24 jan. 2019). Apesar da referência bíblica, o grupo já sofreu preconceito por valorizar em seus filmes os seres da floresta; alguns no meio evangélico os consideram “demoníacos”.

Desde 2008, centenas de pessoas já passaram pelo grupo ou pelos vários cursos e projetos voltados à população. Embora conte, principalmente, com a participação de meninos pobres, já estiveram nele pessoas das mais variadas origens, religiões e idades. O grupo já realizou dezenas de filmes, a maioria contando histórias de “encantados” vividos na tradição oral, e que têm sido exibidos nos mais variados espaços da cidade, municípios da região e em festivais de diversos países. No YouTube, há o canal “Associação Fogo Consumidor”, que tem quase 10 mil inscritos e no qual o grupo já postou 120 produções entre filmes, *teasers*, videoclipes, capítulos de websérie, registros da vida cultural da cidade e até propaganda política. O filme de terror *Gritos da Selva* (2013), postado em 2014, já teve dois milhões e meio de visualizações. Em entrevista por WhatsApp (15 out. 2022), Orange informou que já foram feitos dois longas-metragens, cinco médias-metragens, trinta e três curtas-metragens e sete videoclipes, totalizando quarenta e sete produções.

Este trabalho problematiza apenas a produção do grupo que dialoga com as narrativas orais dos encantados, e que responde a uma situação histórica: a oralidade tradicional vem sendo enfraquecida por grandes indústrias da cultura. Como os filhos e netos dos contadores de histórias podem se conectar com suas culturas e identidades em uma “era da informação”, que traz uma avalanche de novas tecnologias e linguagens? Como reinventar essas culturas e identidades se, na maioria das vezes, são excluídos das oportunidades para agenciar as inovações nas tecnologias e linguagens de um mundo em processo de globalização? O Fogo Consumidor vem demonstrando que a oralidade é tão importante quanto as novas tecnologias, e que ambas podem ser aliadas em processos de apropriação popular da produção cinematográfica. A proposta deste artigo é analisar como é o diálogo entre narrativas orais e o cinema popular no processo de criação e comunicação do grupo: roteiros, filmagens, figurinos, cenários, edições e exibições dos filmes. Além disso, inspirado no questionamento de Rita Segato (2018) ao colonialismo acadêmico que reserva à metrô-

pole a produção das teorias e à periferia a descrição de casos, construir um conceito de “cinema popular” que poderá ser útil a pesquisas sobre outras experiências em que o cinema é apropriado pela classe trabalhadora e colocado em diálogo com as suas tradições orais.

A primeira autora deste artigo foi integrante do grupo entre 2012 e 2020, tendo por isso acessado muitos detalhes, dada a confiança especial dos membros e também a vivência pessoal das filmagens. Graças à pesquisa de mestrado realizada na Universidade do Estado do Amazonas de Tefé sobre o grupo (SILVA, 2019), teve ainda a oportunidade de realizar observação participante e entrevistas sistemáticas nos anos de 2017 e 2018. Por outro lado, a intimidade com o processo pode trazer dificuldades para a análise, sendo por isso necessário “estranhar o familiar” (VELHO, 2007), ou seja, colocar-se com a imaginação no lugar de alguém que conhece pouco o trabalho do grupo, para aumentar a sensibilidade em relação a detalhes que são importantes para se pensar a invenção de um cinema popular e ribeirinho em Tefé, e a construção de um conceito de cinema popular.

Narrativas, cultura popular e a apropriação do cinema

Para Walter Benjamin (1994), as narrativas orais são produzidas coletivamente, referem-se às experiências vividas e às sabedorias acumuladas nas viagens a terras distantes ou em tempos longínquos que estão contidas na autoridade das tradições. Elas apelam ao miraculoso e estimulam a imaginação, pois cada ouvinte é livre para interpretar e narrar as histórias como quiser. Essas narrativas são abertas, ao contrário do romance ou da “informação” do jornal: no primeiro, a produção narrativa se separa da partilha coletiva e da experiência do escritor; a informação, por sua vez, exige uma verificação imediata: são “fatos” acompanhados de “explicações”. “Cada manhã recebemos notícias do mundo todo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” (BENJAMIN, 1994, p. 203). A informação chega fechada ao leitor, deixando pouco espaço para a imaginação e a participação. A análise do autor é pessimista, vendo nas transformações econômicas e tecnológicas, em particular a invenção da imprensa e a ascensão da burguesia, as condições que estariam levando à “extinção” dos narradores orais. Por outro lado, Paul Ricoeur (1994) afirma que a narrativa

está sempre se construindo e reconstruindo em diversas linguagens artísticas como as do cinema, fotografia, teatro, dança, música, literatura e na arte da oralidade. Isso seria possível sem a apropriação popular dessas linguagens e seus instrumentos?

Segundo Stuart Hall (2003), a “cultura popular” e a “cultura dominante” sempre tiveram relações conflituosas. Apesar da dominação, a primeira “conseguiu de alguma forma construir uma ‘cultura’ que permaneceu intocada pela ideologia dominante” (HALL, 2003, p. 234). A cultura popular reconstrói a cultura dominante a partir de processos coletivos e educativos, como as danças e músicas populares; ao mesmo tempo, tem elementos de sua cultura sendo apropriadas pela classe dominante. É uma relação de poder, resistência e negociação:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas. (HALL, 2003, p. 239).

A cultura popular não é inteiramente “autêntica”, “pura”, nem “autônoma”; é, sim, um lugar de conflitos e negociações (HALL, 2003). E, justamente por isso, é capaz de se apropriar de inovações das classes dominantes para reinventar-se a si mesma. É o que acontece com o “cinema popular”, um conceito que podemos construir combinando os conceitos de “narrativa” coletiva, aberta e em várias linguagens de Benjamin (1994), Ricoeur (1994), “cultura popular” de Hall (2003), “vídeo popular” de Santoro (1989) e “cinema local” de Wenders (2013).

Santoro (1989) chama de “vídeo popular” aquele produzido por movimentos populares e grupos independentes desses movimentos que, por iniciativa própria, fazem as suas produções “sob a ótica e a partir dos interesses e necessidades desses movimentos, que são por fim seu público mais importante” (p. 60-61). Caracteriza-se pela produção coletiva da comunidade envolvida, que assume o protagonismo nos papéis dos vídeos e os utiliza com o objetivo de informar, animar, conscientizar e mobilizar. É, ainda, a apropriação dos processos de distribuição e exibição, que geralmente acontece em praças públicas, paróquias, centros comunitários, etc. (SANTORO, 1989).

[...] o domínio da linguagem do vídeo não é, nem de longe, um domínio apenas de técnica, dos movimentos de câmera, mas a compreensão de inúmeros outros aspectos, onde o assunto, os objetos, as falas, as pessoas que estão sendo gravadas são o mais importante. Tudo isso articulado com a competência técnica, que deve ser um meio para revelar e não um fim, como querem muitos realizadores de vídeo. O ritmo de um discurso de um líder popular será dado por ele mesmo, e não por cortes sucessivos ou movimentos inusitados de câmera. (SANTORO, 1989, p. 105).

O vídeo popular reduz a distância entre técnica de filmagem e linguagem popular, que cria sua própria linguagem audiovisual recuperando formas de linguagem e comunicação tradicionais, pois as “comunidades gostam de mostrar suas coisas, cores, música, vestimentas, bailes, ritos e, evidentemente, de ver-se a si mesmas e a outras comunidades” (SANTORO, 1989, p. 94).

Já Wim Wenders (2013) afirma que no “cinema local” as pessoas podem expressar seus modos de fala, vestimenta, imaginação, culinária, mostrar a cidade ou a comunidade, a estética criativa das pessoas que vivem o seu lugar. Ele pode dar visibilidade às “verdadeiras” línguas, histórias e memórias do lugar, pois é construído pelas pessoas que conhecem e vivem ali. Por isso o cinema local “define as nossas identidades para nós mesmos e para os outros”, e expõe “as nossas fronteiras e, portanto, as torna transparentes” (WENDERS, 2013, p. 64). O cinema local permite que as pessoas de um lugar cresçam como agentes do conhecimento, tanto do seu local como de outros lugares.

O cinema tem uma tarefa enorme nesse aspecto. Cinema local. Cinema Regional. Cinema nacional. Cinema “Específico”! Somente esse tipo de cinema realmente comunica. Ele ensina o respeito... pelo outro... pelo desconhecido... pelo diferente. [...] Somente os nossos próprios sons e as nossas próprias imagens irão manter as nossas identidades nacionais e esse sentido de lugar e de pertencimento sempre vivos. (WENDERS, 2013, p. 63).

Unindo os conceitos “narrativa oral” coletiva e aberta de Benjamin (1994), “cultura popular” de Hall (2003), “vídeo popular” de Santoro (1989) e “cinema local” de Wenders (2013), temos um conceito de “cinema popular” que ajuda na análise da experiência do grupo Fogo Consumidor, e de tantos outros que estão surgindo à medida que as tecnologias de produção audiovisual estão se tornando mais acessíveis à classe trabalhadora. É, antes de mais nada, um cinema que reinventa a narrativa oral popular através da apropriação de ferramentas e linguagens cinematográficas da cultura dominante, agregando a esse novo cinema a sabedoria e a comunicação aberta tradicional. Por outro lado, seus produtos também podem ser reapropriados pela classe dominante, de modo que essa forma de cinema se desenvolve em meio a conflitos e negociações; é produzida por grupos ou

movimentos das classes populares, e tem nelas o seu público mais importante, dando visibilidade e valorizando os seus próprios sujeitos, assuntos e linguagens. Por outro lado, esse novo cinema é também mediador na relação entre os territórios em que é produzido e outros lugares, à medida que tanto expressa a produção cultural dos seus protagonistas quanto é fonte de novas aprendizagens, intensificando ainda a capacidade coletiva de definir identidades próprias na interação com os outros. Como veremos a seguir, o cinema popular do grupo Fogo Consumidor inventou uma linguagem cinematográfica que se aproxima das características das narrativas orais da região do médio Solimões e das histórias que são contadas, e por isso podemos chamá-lo de cinema popular “ribeirinho”, já que este último termo é muito usado para expressar a identidade daquela região, e é um dos preferidos do grupo.

O cinema popular do Fogo Consumidor e a reinvenção da oralidade

O grupo Fogo Consumidor tem priorizado, em suas produções, a filmagem de histórias contadas por pais, avós e outros moradores próximos às famílias dos participantes do grupo. Além disso, apresenta preferência por filmar em praias, capoeiras e roças onde as histórias narradas acontecem. É muito comum o grupo acampar ou dormir na casa do sítio dos pais de Orange, passando o final de semana em contato com os territórios povoados por essas histórias. Veremos agora como se dão as várias etapas da produção e divulgação do trabalho do grupo: roteiros, filmagens, figurinos, cenários, edições e exibições dos filmes.

• Roteiro

Existem três tipos de roteiros no Fogo Consumidor: coletivo, improvisado e individual. O mais apreciado pelo grupo é o roteiro coletivo, em que o grupo se reúne e todos têm direito a colaborar com ideias para a história, os diálogos, figurinos, cenários e personagens. Ainda nesse roteiro o ator, dono de seu papel, tem a liberdade de criar suas próprias cenas e escolher o nome de seu personagem. Essa liberdade também é usufruída por outras funções como o diretor, o figurinista, o

cameraman, etc. A forma aberta como o roteiro é construído acaba permitindo que todo o elenco participe um pouco da direção do filme. O roteiro coletivo é mais usado quando o grupo pretende construir um filme de média ou longa-metragem.

O roteiro improvisado, como o nome já diz, acontece sem planejamento escrito: é construído na mente e transmitido oralmente. O diretor conta a história que será filmada, e durante a filmagem o grupo cria ideias para os vários elementos da construção do filme. Cada ator, em diálogo com o diretor, decide como vai atuar, as palavras e a personalidade que vai usar, reinventando o personagem. Orange, que gosta muito de aplicar essa técnica, relata:

Gosto muito de trabalhar com o roteiro improvisado, é muito legal quando eu chego para o grupo e falo “tenho uma história bem legal para filmar” e todos se concentram para ouvir. Cada um escolhe seu personagem e eles mesmos imaginam como se expressar. Para mim o roteiro improvisado é mais criativo e natural, se tornam muito mais reais as cenas e fica mais criativa e artística. Deixar os atores escolherem como querem se expressar revela a imaginação. Por exemplo: o Curupira que tenho na minha imaginação pode não ser o mesmo que o fulano imagina, então se eu aplicar no fulano o Curupira que tenho na minha mente é provável uma atuação meio mecanizada. Mas se deixo o fulano expressar o Curupira da mente dele, a atuação será mais “real”. Muitas vezes a improvisação é fantástica. (SILVA, 30 out. 2017).

Essas improvisações produzem a reinvenção dos personagens das narrativas orais na linguagem cinematográfica. Eles são imitados e apresentados ao público a partir da imaginação. É nesse improviso que o artista figurinista revela a imagem do personagem que desenhou na sua memória quando ouviu a história. O ator consegue mostrar muito de sua memória no momento da construção das cenas ao imitar o personagem da contação de história, isso porque ele é um experiente ouvinte e narrador dessas histórias tradicionais. Ele compartilha sua experiência íntima ao transpor as histórias orais para o mundo visual do cinema.

O roteiro improvisado combina com o tipo de filme feito pelo grupo, pois o seu processo criativo remete às experiências de encantamento de quem relata ter tido contato com os encantados. Uma das características desses seres é a de deixar os humanos se sentindo “perdidos”, “confusos” quando os encantam. A improvisação durante a filmagem traz sensações semelhantes e colabora para

gerar narrativas abertas, que fazem o público se sentir confuso, mas pensativo e reflexivo, sentindo-se estimulado a produzir as suas próprias narrativas. Como afirma Benjamin (1994), o narrador não esclarece tudo, sempre deixa um espaço para a reflexão.

O roteiro individual é criado por uma pessoa do grupo, geralmente aquele integrante que deseja dirigir um filme sozinho. Seu roteiro tem o modelo tradicional: ele constrói uma prévia de como será o filme, escrevendo todos os detalhes: cenário, personagens e sua personalidade, figurino, descrição dos atores, maquiagens, diálogo, etc. Os atores precisam seguir ao máximo esse roteiro. Esse modelo tende a ser o mais usado nos cursos abertos ao público regional, em que os estudantes aprendem a fazer os seus próprios filmes através da escrita de um roteiro de curta-metragem, recebendo em seguida ajuda para que seja filmado. Trata-se, portanto, de uma maneira de ensinar os primeiros passos da produção cinematográfica. Caso o estudante se envolva com as produções mais elaboradas do grupo, passa aos roteiros coletivos e improvisados.

• **Figurino**

Os figurinos dos filmes também têm uma especial participação do improviso, estimulado não só pela forma de criação do roteiro, mas ainda pela falta de recursos financeiros. O improviso acaba dando muita liberdade para os figurinistas expressarem sua criatividade, trabalhando coletivamente, com um ajudando o outro. A integrante que mais se destaca nessa ação é Conceição Carvalho, pois é muito criativa e consegue fazer figurinos espetaculares com poucos materiais, dando vida e significado às imagens e às expressões dos personagens. Alguns atores gostam de fazer seu próprio figurino, mas sempre pedem a opinião de Conceição. Como a Associação não tem condições financeiras de comprar materiais para confeccionar os figurinos, Conceição e os demais integrantes criam com roupas envelhecidas, produtos naturais encontrados na floresta, como cipó, sementes, casca de árvores, palhas e folhas secas. Com maquiagem básica (batom, pó compacto, base, sombra), conseguem transformar os rostos dos atores. Conceição recicla muitos materiais, que ajudam a tornar os personagens mais expressivos.

Conceição conta que a produção do figurino é o trabalho do grupo no qual mais consegue criar e se expressar: “[...] eu adoro transformar o corpo da pessoa em arte, gosto de provocar e chamar atenção do público para as minhas criações. Antes de entrar no grupo nunca tive a ideia de traba-

lhar nas minhas artes os personagens das histórias que nós contamos aqui [...]” (SILVA, 14 abr. 2018). Ela comenta, ainda, que se sentiu mais criativa porque o cinema despertou nela a curiosidade e o desafio da criação e da transformação dos seres encantados. Acredita que a arte traz autoestima e é capaz de transformar as pessoas para melhor, porque nela são expressos os sentimentos, sejam eles quais forem.



Fig. 1. Conceição criando o personagem Matintin (2018). Fonte: arquivo da Associação Fogo Consumidor.

Para o grupo, o filme sem bons personagens não consegue prender a atenção do espectador: “[...] o público precisa ver personagens diferentes, algo nunca visto antes, que transmita curiosidade em cada detalhe que o compõe. Personagens desinteressantes arruinam o filme, seja na sua estética ou na sua história.” (SILVA, 20 out. 2017). Por outro lado, muitos atores criam uma forte ligação com

seus personagens. Conceição, além de figurinista, também é atriz, e seus personagens trouxeram um sentido profundo para a sua vida, pois, ao se transformar em diferentes seres, ela se conectou mais com sua própria imaginação:

Eu sempre procuro fazer com que os espectadores não simplesmente olhem os meus personagens, mas quero que os vejam, quero que sintam algo. Para mim os personagens que já fiz não são simplesmente personagens, eles se tornaram presentes na minha vida interior, eles realmente existem em mim, os vejo como se um dia existiram de verdade. Na vida real sou uma pessoa muito calma, mas nos meus personagens gosto de ser assustadora, provocante e incorporar o que eu não sou. O porque não sei bem explicar, mas o importante é que eu gosto muito de ser outra coisa e depois voltar à minha vida normal. É como se fosse um passeio ou uma viagem que você vai, mas depois volta [risos]. (SILVA, 14 abr. 2018).

Conceição descreve sua atuação como sendo uma “incorporação” ou “viagem”, o que se aproxima da maneira como os seres da floresta e dos rios encantam os humanos, ou de como um xamã se transforma em outros seres e faz viagens a lugares distantes. No filme *Criaturas Selvagens*, representou o personagem de uma mulher que se transforma em uma criatura assustadora, junto com duas outras companheiras. Elas só se transformavam nessas criaturas quando eram ameaçadas por homens violentos, e, então, devoravam eles com os dentes até a morte. “O objetivo desse filme é mostrar o quanto estamos indignadas com a violência contra a mulher. Eu, como mulher, senti um certo alívio interpretando esse personagem.” (SILVA, 14 abr. 2018). Ela acrescenta que, nessa interpretação, conseguiu desabafar sentimentos dolorosos que foi acumulando ao longo da vida a partir do que viu e ouviu de mulheres que viveram violências praticadas por homens.



Fig. 2. Conceição representando seu personagem em *Criaturas Selvagens* (2017). Fonte: arquivo da Associação Fogo Consumidor.

Outra personagem marcante é a Curupira, que chamou a atenção do público e do grupo por sua estética misteriosa e inovadora. O figurino foi produzido por Conceição, e a personalidade foi criada por Orange como diretor e Joice Santos como atriz. Quando o filme foi exibido em uma praça pública em Tefé, a cena da Curupira chamou a atenção dos espectadores, que reagiram com uma expressão de curiosidade: foi possível ouvir um grupo de adolescentes se perguntando “que bicho é esse?” Só conseguiram perceber que se tratava de uma Curupira quando aparece a cena em que outro personagem faz um nó no cipó para quebrar o seu encantamento, traço muito comum nas narrativas desse ser encantado (observações registradas em diário de campo, 4 nov. 2017).

O filme caracterizou uma personagem que conseguiu transmitir bem a personalidade das Curupiras das narrativas orais, afastando-se dos estereótipos da mídia hegemônica: em vez de um menino branco, anão e forte, cabelos ruivos e pés para trás, ou um duende de orelhas pontudas e grandes, o grupo criou um Curupira próprio: uma mulher Curupira que tem um corpo feito de pelos e cipós, elementos da natureza em decomposição. Joice é uma das participantes que se entrega ao máximo aos seus personagens: “[...] a sensação de estar representando esses personagens é emocionante, pois eu me sinto muito conectada a eles, me preocupo em tentar sentir os sentimentos deles, procurando imaginar como eles se sentiriam vivendo a cena.” (SANTOS, 31 mar. 2018).



Fig. 3. Joice representando a personagem Curupira (2016). Fonte: arquivo da Associação Fogo Consumidor.

• Cenários

A cidade de Tefé fica à beira do Lago Tefé, que tem muitas praias desertas bonitas com areias brancas, além de igarapés que são seus afluentes⁶. Os principais cenários escolhidos para os filmes são as praias de Meneruá e Amor, além de sítios onde há roças e capoeiras na Vila de Nogueira, que fica atravessando o lago para quem está em Tefé. A passagem da lancha de passageiros é cara, em média de dez a quinze reais por pessoa, então são feitas “vaquinhas” ou, às vezes, o pai pescador de algum integrante empresta uma canoa. Quando o grupo não tem dinheiro para ir às praias do outro lado do lago, outra opção são os sítios de parentes que ficam em terra firme, na zona rural de Tefé. O lugar preferido é a praia de Meneruá, especialmente para Orange: “[...] gosto de filmar nesse lugar porque para mim é a parte mais linda da região do médio Solimões, e é exatamente neste lugar que vivi uma infância maravilhosa. Lá está guardada a alegria de muitas crianças da minha época.” (SILVA, 30 out. 2017).

O grupo permanece nesses lugares durante dois ou três dias, aproveitando finais de semana e feriados. Ao chegar ao local, monta barracas, ata as redes e divide as tarefas, como a preparação do café da manhã, almoço e jantar. Depois o grupo se prepara para as filmagens e o diretor, sem dispensar sugestões, escolhe os locais específicos para criar cenários sobrenaturais que combinem com as narrativas. Os cenários valorizam a natureza, já que as histórias filmadas acontecem nas matas, praias e águas. Eles trazem tudo o que uma história de encantados precisa, a um baixo custo. Dormir nesses lugares é marcante porque os integrantes, além de ouvirem as histórias que ali acontecem, também afirmam viver experiências sobrenaturais durante a noite. Algumas dessas experiências pessoais já se tornaram filmes, como o *Meneruá: a Morada do Mal*, de 2008.

• Filmagem / Fotografia

As filmagens são realizadas tanto pelo diretor do filme como por um *cameraman*, um integrante do grupo que adotou essa função. As cenas são filmadas apenas com uma máquina fotográfica ou um aparelho celular, pois o grupo não tem condições financeiras para comprar outros equipamentos. Orange, quando assume a filmagem, costuma ser muito criterioso com a luz, e sempre se nega a

usar o rebatedor. É apaixonado pela luz natural, principalmente a do amanhecer. Mas, quando a cena pede um acontecimento mais sobrenatural, ele faz alguns experimentos com luzes no escuro da noite, usando fogo, lanterna, *flash* de câmera, entre outros recursos.



Fig. 4. Filmagem utilizando a luz do fogo (2021). Fonte: arquivo da Associação Fogo Consumidor.

Orange não dispensa algumas técnicas de filmagem em seus enquadramentos, como a dança ou o movimento de câmera, técnicas que permitem deixar a imagem mais surreal. Na verdade, quem dança ou se movimenta não é a câmera, mas Orange. A câmera fica estática em suas mãos enquanto o corpo se movimenta. Ele usa uma mistura de movimentos rápidos e lentos, para deixar o espectador confuso e curioso, e assim captar ainda mais a sua atenção à tela.

• Edição

Evanildo Nogueira de Oliveira e Ildelan dos Santos são os integrantes que costumam editar os filmes. Para o primeiro, esse trabalho exige muita concentração e também é necessária a criatividade: “[...] é preciso organizar as cenas de modo que a continuidade da história combine e, princi-

palmente, de modo que cause emoção no público. A edição é fundamental no processo da arte cinematográfica.” (OLIVEIRA, 23 fev. 2018). Para Ildelan, não é um trabalho tão fácil, porque exige muita responsabilidade do artista. Além da organização das cenas, é preciso ter uma distância, um desapego com as cenas gravadas, para que consiga ver se elas funcionam dentro da história. Ele precisa ter uma conexão com o diretor para que, no final, o filme esteja de acordo com a visão dele, e, ao mesmo tempo, sua criatividade é importante para gerar efeitos de conexão entre filme e público, o qual é convidado a sentir curiosidade e a despertar a imaginação.

Editar é um dos trabalhos que mais gosto de fazer na Associação, a gente aprende muita questão estética de um filme e [ele] nos leva a uma criatividade artística incrível. Para mim é como se eu estivesse pintando um quadro e ao mesmo tempo escrevendo uma história. Sempre nos preocupamos, nos filmes do Fogo Consumidor, em deixar o espectador pensativo, e é na edição que também construímos isso, ou seja, por exemplo, decidir onde colocar tal cena para que o espectador perceba o que aconteceu somente no final do filme. Então a Associação tem esse jogo com o seu público, o editor é um grande responsável por dar sentido ao filme. (SANTOS, 17 jan. 2018).

• Filmes

O filme *Meneruá: a Morada do Mal* (2008), dirigido por Orange, é inspirado em narrativas que ele ouvia da família e de outros narradores de sua comunidade quando era criança. Conta a história de um grupo de adolescentes que chega a uma comunidade perguntando para um morador onde fica um lugar chamado Meneruá. O morador estranha a pergunta e alerta os adolescentes a não irem ao local, pois assombrações acontecem por lá. Os adolescentes dão risadas zombando dele e insistem que mostre o caminho. O morador mostra, e eles seguem. Pouco antes de entrarem na mata, veem uma idosa fazendo sinal da cruz, mas não dão nenhuma importância e continuam. Quando chegam ao local, um dos personagens, Marcos, sente uma forte dor de cabeça e toma um comprimido. Depois, começa a ter alucinações e vê uma mulher descabelada e estranha. Marcos corre atrás dela como um louco, deixando seus amigos preocupados e sem entender o que acontece, já que ela é invisível para eles. A estranha mata um a um, todos os amigos de Marcos, e também o morador e a idosa da comunidade. Em seguida, Marcos aparece ensanguentado e muito cansado, e se desespera ao ver os amigos mortos, sem saber o que aconteceu. Logo sua memória começa a ser invadida por várias cenas que revelam que foi ele mesmo o assassino. É acusado pelas

autoridades, mas jura que foi possuído por uma mulher chamada Janaína, que ela usou seu corpo para fazer assombrações e matar seus amigos. Esse filme foi vencedor do prêmio de Melhor Médiá-Metragem no Primeiro Festival de Cinema de Paraíso do Tocantins.



Fig. 5. Marcos possuído pelo espírito de Janaína (2008). Fonte: arquivo da Associação Fogo Consumidor.

Um dos filmes de encantados que mais fez sucesso em Tefé foi o *Histórias Simples* (2017), dirigido por Orange e Evanildo. Uma jovem chamada Luiza, filha de um coronel severo e uma mãe autoritária, se apaixona por um dos escravos de sua família, o Mudico. Para viver essa paixão, os dois precisaram fugir adentrando a floresta, pois é um amor proibido pela tradição: Luiza deveria casar com um “doutor”. Ao entrarem na mata, Luiza e Mudico encontram várias entidades, como a Curupira, o Boto, Matintin, Iara, Velha Gulosa, Caboré, etc. Em cada encontro, surge algum tipo de relação entre os seres e o casal.

A Curupira tenta encantar Luiza se passando por sua mãe; quando Luiza está quase se entregando, Mudico percebe que não se trata da mãe da amada, mas da Curupira, então amarra um cipó para quebrar o encantamento. Logo se deparam com a Velha Gulosa, que tenta encantar Mudico se passando por uma mulher sensual. Através do seu encanto, a Velha leva Mudico até a beira do lago e o convida a dançar. Luiza implora pela atenção de Mudico, mas ele só tem olhos para a Velha. Luiza usa a força do amor e consegue trazer o amado de volta. Em seguida, encontram o Boto, que pede ajuda ao casal para esconder-se, pois os homens da comunidade o perseguem por namorar suas filhas. Luiza e Mudico escondem o Boto e mentem aos homens a respeito do rumo que tomou. Depois de vários outros encontros com encantados, Luiza é acordada por seus pais, pois dormia debaixo de uma linda árvore. Eles dizem a ela que vai se casar com “um doutor”, e então ela entende que as visitas que recebeu no sonho foram para ela se libertar, jogando fora o anel que sua mãe lhe dera para o casamento. Em seguida, todos os encantados do sonho aparecem para olhar o anel que ela atirou ao chão.

A ideia de filmar *Histórias Simples* surgiu quando estava o Orange, o meu pai e eu conversando, por acaso, na calçada de casa. O meu pai estava tomando umas cervejas e logo começou a contar várias histórias. No mesmo dia fomos para casa do Orange e, chegando lá, os pais dele convidaram para tomar açaí na cozinha e, por coincidência, começaram a contar várias histórias também. Achamos tão interessante que decidimos fazer um filme com as histórias que o papai contou, juntando com as que os pais de Orange contaram. E foi assim que surgiu *Histórias Simples*. (OLIVEIRA, 23 fev. 2018).



Fig. 6. Luiza em cena (2016). Fonte: arquivo da Associação Fogo Consumidor.

O filme *Caboré, a Lenda* (2014), dirigido por Orange, representa a “lenda da Castanha”, uma das histórias mais importantes para a identidade da cidade de Tefé. Algumas administrações municipais realizam a Festa da Castanha; nesse evento, imagens da indígena Caboré se transformando em castanheira são espalhadas como ornamentação pela cidade. A narrativa desse mito urbano é contada em poesia, enredo, desenho, pintura e escultura. Graças ao Fogo Consumidor, foi recriada em filme e passou a ser exibida nos telões da festa. Dos filmes do grupo, foi o que mais fez sucesso, tendo sido o mais exibido nas salas de aula das escolas e em outras instituições para se falar da “cultura” regional, mostrando que o fortalecimento da identidade tem uma forte demanda.

O filme conta a história da guerreira Caboré, que, ao morrer, se torna a árvore castanheira. Antes de ela nascer, o seu povo tem fome, não há peixes nem frutas, devido a uma maldição de Jurupari. Todos têm fé de que, ao nascer Caboré, a natureza voltará a ser fértil. Seu nascimento quebra o

feitiço de Jurupari, os peixes voltam e tudo que plantam colhem em abundância. Com muita raiva, Jurupari decide matar Caboré para que a maldição volte, possuindo o corpo da índia Jucí para atrair Caboré às suas terras, onde ela é arrastada para as profundezas das trevas e morre. No entanto, o plano de Jurupari não dá certo, pois Caboré renasce na forma de milhares de castanheiras, “Caborés” lindas e fortes que até hoje alimentam o povo. O público adorou assistir essa história na tela, principalmente as crianças, que foram várias vezes vistas imitando os gestos da personagem. Quando o filme foi exibido em Manaus, na 8ª edição da Noite do Cinema Amazense, no Cinemark, o público aplaudiu de pé.



Fig. 7. Caboré em cena (2014). Fonte: arquivo da Associação Fogo Consumidor.

• Festivais de cinema, mostras e exposições de filmes

As mostras de cinema em Tefé são especiais para o grupo e para o público da cidade, pois é nelas que os novos filmes são exibidos. São organizadas pelo grupo e contam com apoio do governo do município e alguns empresários. Nesses eventos, o grupo abre espaço para o público fazer perguntas e comentar o que quiser diante do elenco. O público é sempre participativo, e sua maior

curiosidade costuma ser sobre como o grupo faz os filmes e como podem participar. É-lhes, então, explicado que qualquer pessoa é capaz de fazer filmes, basta querer e se apropriar dos instrumentos. Com o avanço da tecnologia, até o aparelho celular se tornou um aliado das filmagens. Quanto à participação no grupo, a resposta é: “esse espaço é livre para qualquer pessoa que queira”.

Os filmes são admirados por um grande número de habitantes da região, o que pode ser percebido nas mostras de cinema. O público é grande, e podemos observar como recebe os filmes nas expressões faciais durante as exibições: as crianças ficam boquiabertas, alguns dão risadas, outros comentam em voz alta: “que índio bonitão”, “nossa como ela é linda”, “eles são tefeenses mesmo?”, “como ficou linda a Praia do Amor nesse filme”, “olha lá, a Praça da Igreja”, “eu conheço esse menino, ele estudava comigo”. Outros, ainda, ficam muito concentrados, como se nunca tivessem visto um filme na vida. De fato, nunca mesmo, afinal eles não tinham visto atores da sua própria cidade na tela (observações registradas em diário de campo, 4 nov. 2017). Quando os filmes são exibidos em comunidades, igrejas, escolas e universidades, muitas vezes é levantado o debate sobre a descolonização, a cultura e a identidade regionais, a democratização da arte, além da importância de a sociedade apoiar esse e outros grupos semelhantes. A transformação visceral, porém, é a que acontece nas filmagens e na hora de assistir aos filmes: um reencantamento do mundo, fruto da renovação da conexão com a antiga arte de narrar histórias e do viver em diálogo com os seres encantados.

Para além do médio Solimões, os filmes do grupo já participaram de festivais internacionais em Buenos Aires, La Plata, Puerto Madryn e Ushuaia na Argentina; território Mapuche Walmapu no Chile; Porto Rico; Venezuela; Paris na França; Madri na Espanha; Oristano e Cagliari na Itália; um festival itinerante com exibições em localidades rurais de Chile, México e Espanha; além de festivais nos estados brasileiros de Minas Gerais, Paraná, Tocantins e nas cidades amazonenses de Manaus, Rio Preto da Eva, Anori, Itacoatiara, Itapiranga e Manacapuru. Orange (SILVA, 15 out. 2022) afirma que fazer filmes em Tefé “parece surreal até dentro do próprio estado”; quando pela primeira vez um filme do grupo foi exibido em Manaus, espectadores e outros produtores visuais ficaram surpresos. “Essas reações são as mesmas em outras partes do mundo, com uma diferença: a admiração pelo talento e arte vindo da selva.” As pessoas ficam surpresas e curiosas, querendo saber assuntos diversos: se estudaram artes, se já foram a uma sala de cinema ou como são escritos os

roteiros. E ficam admiradas com o que veem: “artistas da selva”, “artistas caboclos ribeirinhos” ou “artistas indígenas”. Segundo o cineasta, isso faz com que “um produto comercial dê lugar a um produto cultural, uma ferramenta de transformação social, um instrumento de construção de novos discursos e fortalecimento de vozes” (SILVA, 15 out. 2022).

Considerações finais

A primeira característica que salta aos olhos no cinema popular e ribeirinho do grupo Fogo Consumidor é a de que a divisão do trabalho é bastante flexível, especialmente na produção dos roteiros, que pode ser coletiva, improvisada e individual. De modo semelhante ao vídeo popular de Santoro (1989), o grupo abre espaço para a comunidade local se tornar protagonista através do cinema, valorizando o amadorismo, a produção artesanal e coletiva. Embora o líder do grupo seja profissional e busque compartilhar conhecimentos teóricos e técnicos, esses saberes são apropriados (HALL, 2003) criativamente, em um contexto de escassez de recursos, em que as dificuldades são superadas colaborativamente. A maior parte das tarefas são acolhidas pelas pessoas que demonstram maior afinidade e prazer em realizá-las, como, por exemplo, preparar o figurino, cenários, maquiagem, filmar ou editar. O gosto comum pelas narrativas orais, e o sentimento de que isso é importante para fortalecer a identidade ribeirinha regional (WENDERS, 2013), ajuda a unir o grupo na elaboração de uma linguagem cinematográfica própria, que reinventa a prática da narrativa oral, reproduzindo o seu caráter coletivo, aberto e ligado à sabedoria que vem da experiência (BENJAMIN, 1994; RICOEUR, 1994). Cada integrante tem um papel importante nessa mediação, pois traz ao grupo experiências pessoais e as histórias contadas por familiares e amigos.

O improviso na construção dos roteiros, além de aproximar o processo criativo do grupo do modo como são feitas as narrativas orais, também produz as sensações de estar perdido e confuso, que se parecem com as descrições dos encantamentos que as pessoas vivem quando encontram seres sobrenaturais nas florestas. A criação artesanal dos figurinos, valorizando elementos da floresta e criando uma estética misteriosa e inovadora, a experiência de atuação como “incorporação”, “viagem” e “transformação”, a fotografia que usa movimentos rápidos e lentos para deixar o espec-

tador confuso e curioso, e a edição que procura conectar o público a esses processos, despertando nele a curiosidade e a imaginação, são outros elementos que aproximam a linguagem cinematográfica do grupo ao modo como são vividas e contadas as histórias dos encantados.

Finalmente, a escolha de cenários, que são os próprios lugares onde os encantados aparecem, e a experiência de acampar, passar a noite, contar e viver as histórias ali mesmo onde são feitas as filmagens, permitem ao grupo mergulhar nas tradições orais e reinventá-las, para depois encantar públicos, que também são convidados a produzir os seus próprios filmes. O grupo desencadeia, assim, um processo que ajuda a população regional a se reconectar com suas tradições e identidades, e a se apropriar do cinema para levar modos ancestrais de vida, narração e cosmologia ao dar a sua contribuição às inovações culturais e tecnológicas do mundo contemporâneo. O cinema inspira a reinvenção da oralidade, e novas linguagens cinematográficas nascem a partir dessa, reproduzindo características das narrativas orais (BENJAMIN, 1994) e das histórias contadas no médio Solimões.

Em contraste com os estereótipos sobre os encantados, chamados de “lendas” pela mídia hegemônica, a linguagem do Fogo Consumidor permite projetar nas telas da região e em festivais de outros países uma oralidade revalorizada, encantando os mais variados públicos e fortalecendo a autonomia na definição da identidade regional para si e para os outros (HALL, 2003; WENDERS, 2013). É um cinema que valoriza também o amador, o artesanal, o improvisado e o sobrenatural, dimensões da vida eclipsadas na sociedade urbano-industrial, levando ao aumento da autoestima, ao despertar e amadurecimento de talentos, e abrindo caminhos tanto para a realização individual e coletiva como para o êxito profissional de jovens que buscam se encontrar em uma sociedade cada vez mais globalizada.

Hall (2003) afirma que os elementos da cultura dominante tentam empobrecer e invisibilizar a cultura popular, e destaca que o povo resiste a essa hegemonia negociando e selecionando entre os elementos consumidos aquilo que o interessa para visibilizar sua cultura. Por outro lado, tanto Ricoeur (1994) como Hall (2003) afirmam que as práticas culturais sempre se reinventam, e Ricoeur (1994) especifica que a imaginação não nasce do nada, tendo sempre uma ligação com a tradição. O Fogo Consumidor está extraíndo do audiovisual dominante o que acha útil para reinventar narrativas que nunca deixaram de existir, mas que estavam subalternizadas pela cultura massificada

hegemônica. Essa reinvenção, que ocorre no diálogo entre oralidade e cinema, corresponde a um reencantamento da população regional e a uma sedução dos interlocutores externos que está criando fissuras na racionalidade instrumental urbano-industrial. Mais do que apenas dar visibilidade às narrativas populares, o grupo está promovendo o diálogo de saberes, estimulando a memória e a imaginação, ajudando a construir e a fortalecer identidades abertas ao mundo.

Finalmente, é uma experiência cuja análise permite propor, aos estudos do cinema, um conceito de “cinema popular” diferente daquele corrente em obras de teoria e história do cinema, que tem como referência filmes com grandes bilheterias ou que exercem atração no público formado pela classe trabalhadora. Talvez a melhor categoria para esse gênero seja “cinema de massas”, já que corresponde a uma indústria que oferece poucas oportunidades para a apropriação e reinvenção coletiva de suas tecnologias e linguagens. O conceito de “cinema popular” que o Grupo Fogo Consumidor ajuda a construir tem como características mais importantes a apropriação popular das ferramentas e linguagens do cinema em situações históricas e geográficas específicas, a produção coletiva e aberta, o aumento da autonomia na inovação cultural e tecnológica, o fortalecimento de tradições e identidades populares que se abrem e alcançam o diálogo com o mundo.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa (Tomo 1)**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- SANTORO, Luiz Fernando. **A Imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.
- SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- SILVA, Eliane Góis da. **A tela encantada**: filmes de visagens e a reinvenção das narrativas orais no cinema popular de Tefé. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade do Estado do Amazonas, Tefé, 2019.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). **A aventura sociológica**: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- WENDERS, Wim. Cinema Além das Fronteiras. In: MACHADO, Cassiano Elek (org.). **Pensar a Cultura**. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.

Pesquisa de Campo

- OLIVEIRA, Evanildo Nogueira de. **Entrevista**. Tefé – AM, 23 fev. 2018. 2 arquivos em gravador de áudio (63 min). Entrevista concedida para esta pesquisa.
- SANTOS, Ildelan dos. **Entrevista**. Tefé – AM, 23 fev. 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (138 min). Entrevista concedida para esta pesquisa.
- SANTOS, Joice Cordeiro dos. **Entrevista**. Tefé – AM, 31 mar. 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (76 min). Entrevista concedida para esta pesquisa.
- SILVA, Conceição Carvalho da. **Entrevista**. Tefé – AM, 14 abr. 2018. 1 arquivo em gravador de áudio (175 min). Entrevista concedida para esta pesquisa.
- SILVA, Eliane Góis da. **Diário de Campo**. Tefé, 2017-2018.
- SILVA, Orange Cavalcante da. **Entrevista**. Tefé – AM, 15 out. 2022. Texto por WhatsApp. Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Orange Cavalcante da. **Entrevista**. Tefé – AM, 24 jan. 2019. 1 arquivo em gravador de áudio (71 min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

SILVA, Orange Cavalcante da. **Entrevista**. Tefé – AM, 30 out. 2017. 1 arquivo em gravador de áudio (45 min). Entrevista concedida para esta pesquisa.

Filmes

CABORÉ, a Lenda. Direção: Orange Cavalcante da Silva. Tefé – AM: Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Produções Filmes, 2014. Arquivo da Associação (50 min).

HISTÓRIAS Simples. Direção: Orange Cavalcante da Silva e Evanildo Nogueira de Oliveira. Tefé – AM: Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Produções Filmes, 2017. Arquivo da Associação (60 min).

MENERUÁ: a Morada do Mal. Direção: Orange Cavalcante da Silva. Tefé – AM: Associação Cinematográfica Fogo Consumidor Produções Filmes, 2008. Arquivo da Associação (30 min).

NOTAS

- 1 Artigo produzido a partir da dissertação de mestrado “A tela encantada: filmes de visagens e a reinvenção das narrativas orais no cinema popular de Tefé”, defendida por Eliane Góis da Silva em março de 2019 no Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas.
- 2 Professora da Seduc do Amazonas, licenciada em Artes Visuais e Mestre em Ciências Humanas. E-mail: <eliane.gois.silva@gmail.com>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4464-978X>.
- 3 Professora da UFRR, doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ, e orientadora da dissertação defendida pela autora. E-mail: <prudente.veronica@gmail.com>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2175-4165>.
- 4 Professor da UEA, doutor em Antropologia Social no Museu Nacional da UFRJ, pesquisador no campo da antropologia da mídia e do colonialismo. E-mail: <gfigueiredo@uea.edu.br>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3311-0471>.
- 5 A Vila de Nogueira fica na margem oposta do Lago Tefé em relação à cidade de mesmo nome, e pode ser acessada através de lanchas rápidas que atravessam o lago em cerca de vinte minutos.
- 6 Nessa região da Amazônia, o grande volume das águas faz com que, em cada foz, se forme um grande lago.

Rituais, transe e sacralização: experiências místicas em processos de formação de artistas da cena

*Rituals, states of trance and sacralization:
mystical experiences in the formation processes
of scene artists*

*Rituales, trances y sacralización: experiencias
místicas en los procesos de formación de artistas
de la escena*

Saulo Vinícius Almeida

Universidade de São Paulo

sauloalmeida@alumni.usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0548-7570>

RESUMO:

O artigo parte de uma distinção entre as práticas rituais e as práticas teatrais, ancorando-se em teorias antropológicas, para propor uma abordagem conceitual para o teatro ritual, especificamente para o jogo-ritual. Utilizam-se como referência bibliográfica primária os estudos de Victor Turner e de Martines Segalen acerca dos rituais e de Robson Haderchpek sobre o teatro ritual. A partir de narrativas de experiência de atores e atrizes em processo de formação integrantes do Arkhétypos Grupo de Teatro (RN), são problematizados os estados de transe e as experiências místicas diversas durante os processos de criação, realizando paralelos entre a prática mediúmica, os estados de transe e a arte do ator/da atriz. A conclusão deste artigo caminha no sentido de evidenciar a relação entre metafísica e poética, sugerindo que a experiência do sagrado gera um escape momentâneo do conceito de “humano” forjado pela modernidade.

Palavras-chave: Teatro ritual. Teatro sagrado. Transe. Formação de atores. Jogo-ritual.

ABSTRACT:

The article starts from a distinction between ritual practices and theatrical practices, anchored in anthropological theories, to propose a conceptual approach to ritual theater, specifically to the Ritual Play. The studies by Victor Turner and Martines Segalen on rituals and by Robson Haderchpek on ritual theater are used as a primary bibliographic reference. From the experience narratives of actors and actresses in the process of formation, members of the Arkhétypos Grupo de Teatro (Rio Grande do Norte, Brazil), the trance states and the diverse mystical experiences during the creation processes are problematized, making parallels between the mediumistic practice, the states of trance and the art of the actor/actress. The conclusion of this article moves towards highlighting the relationship between metaphysics and poetics, suggesting that experience of the sacred generates a momentary escape from the concept of human forged by modernity.

Keywords: Ritual Theater. Sacred Theater. Trance. Actor Training. Ritual Play.

RESUMEN:

El artículo parte de una distinción entre prácticas rituales y prácticas teatrales, ancladas em teorías antropológicas, para proponer una aproximación conceptual al teatro ritual, específicamente al Juego Ritual. Se utilizan como referencia bibliográfica primaria los estudios de Victor Turner y Martines Segalen sobre rituales y de Robson Haderchpek sobre teatro ritual. A partir de los relatos de experiencia de actores y actrices en proceso de formación, integrantes del Artkhétypos Grupo de Teatro (Rio Grande do Norte/BR), se problematizan los estados de trance y las diversas vivencias místicas durante los procesos de creación, haciendo paralelismos entre la práctica mediúmnica, los estados de trance y el arte del actor/actriz. La conclusión de este artículo se dirige a resaltar la relación entre metafísica y poética, sugiriendo que la experiencia de lo sagrado genera un escape momentáneo del concepto de humano forjado por la modernidad.

Palabras clave: Teatro ritual. Teatro sagrado. Trance. Formación actoral. Juego Ritual.

*Yo soy, yo soy, yo soy
Soy agua, playa, cielo, casa blanca
Soy Mar Atlántico, viento y América
Soy un montón de cosas santas
Mezclada con cosas humanas (¿cómo te explicas?)
Cosas mundanas (¿qué le hacemos?, nada, ¿verdad?)*

¡Divina! (¿ahí?)

Luis Ramón Igarzábal e

Piero Antonio Franco de Benedictis

O presente artigo se dedica a entender as especificidades do jogo-ritual, metodologia de criação e formação cênica que está sendo desenvolvida há 12 anos pelo Arkhétypos Grupo de Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob a coordenação de Robson Haderchpek. O citado grupo é um projeto de pesquisa e extensão que reúne alunos, ex-alunos de diversos cursos da instituição, além da comunidade externa, funcionando como um laboratório de pesquisa, formação artística e construção de espetáculos no qual os integrantes podem desenvolver, concomitantemente a tais práticas, o exercício da docência, em uma perspectiva de ampla formação acadêmica como artistas-pesquisadores-pedagogos.

A proposta metodológica jogo-ritual congrega três pilares – poética dos elementos, dramaturgia dos encontros e estados alterados de consciência – e, segundo Haderchpek (2018b), configura-se como uma tentativa de retomar a origem primitiva do jogo, integrando o espectador ao acontecimento em um ato de comunhão ritualístico no qual os envolvidos completam o sentido da ação. Não nos deteremos aqui ao detalhamento desse método, tendo em vista o número de publicações disponíveis sobre o tema (ALMEIDA, 2021; ALMEIDA; HADERCHPEK, 2020; HADERCHPEK, 2015,

2016, 2017, 2018a, 2018b, 2019, 2021; OLIVEIRA NETO; HADERCHPEK, 2021). Ao nos aproximarmos desses experimentos cênicos que se desejam ritual, o fazemos com o seguinte questionamento: o que caracteriza uma experiência cênica como ritual ou teatro ritual?

Interessa-nos aqui, em um primeiro momento, aprofundarmo-nos na diferenciação entre teatro e ritual com a intenção de negritar as especificidades da poética do grupo (e, provavelmente, apresentar chaves teóricas para outros coletivos que possuem estrutura cênico-espetacular próxima); posteriormente, nos deteremos aos relatos de experiências de transe e fenômenos místicos realizados por integrantes do grupo. Voltamos o olhar para tais narrativas pois a aproximação do teatro com práticas, fenômenos e experiências religiosas, sejam elas performáticas ou não, abre um leque de questões ainda não apaziguadas no campo de estudos da cena, como, por exemplo, quais seriam as perspectivas adequadas para se compreender e analisar a presença cênica de um corpo em estado de incorporação ou excorporação; ou, ainda, quais conceitos aplicar a um corpo no qual quem age é uma entidade e não o sujeito, situação em que há desvinculação da ação e do gesto da consciência, do desejo, do afeto e da emoção do indivíduo. Tais questões nos colocam perante outras formas de ser e outras formas de vida, sugerindo que busquemos perspectivas e epistememas outras para observar os acontecimentos cênicos. As práticas espetaculares brasileiras apresentam uma série de complexidades que excedem o escopo de técnicas e conceitos teatrais do eixo de escolas russas-francesas-italianas.

Caminhos entre o teatro e o ritual

O que significa o retorno às origens primitivas que propõe o grupo? A ideia de retorno afasta as práticas em que há inspiração em visualidades de culturas originárias e suscita pensar em retorno a uma categoria de jogo que possui elementos ou funcionamento distintos dos contemporâneos. Há no pensamento de Miguel Rubio Zapata (2014, p. 265), diretor do grupo peruano Yuyachkani, certa proximidade com tal diferenciação. Ele propõe a existência de duas formas teatrais: aquelas vinculadas às culturas originárias e aquela imposta pelos espanhóis. Para o diretor, o teatro vinculado às práticas espetaculares pré-hispânicas é aquele “[...] gerado em contextos ritualísticos, celebrações,

jogo, dança, mascaramento [...] formas que seguem vivas e cruzaram o tempo com uma mitologia que as sustenta e desde onde se constroem acontecimentos únicos, que evocam formas ancestrais de representação.”

Podemos entender os ritos como um conjunto codificado de condutas repetitivas e com forte carga simbólica, que possuem como suporte da narrativa o corpo com sua gestualidade, oralidade e postura (ALMEIDA, 2020). Posturas essas que, segundo Martines Segalen (2002), têm como fundamento uma adesão mental em relação à qual o sujeito eventualmente não possui consciência. A adesão não é fruto de uma lógica empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica do duo causa-efeito.

Um das diferenças entre as formas teatrais dos povos originários, às quais Zapata chamou de “teatro da mãe”, e as formas institucionalizadas do fazer teatral, às quais ele chamou de “teatro do pai”, com o intuito de se referir às formas teatrais eurocêntricas, é a existência da seriedade da ação nas práticas com vínculos ritualísticos, o que culmina em gestualidade e oralidade que possuem eficácia, em seu sentido antropológico. Podemos entender essa diferenciação mãe/pai e a noção de eficácia e seriedade da ação a partir do par liminaridade/liminoide, conceitos utilizados por Turner (2015) para fenômenos que possuem o conjunto codificado de comportamento corporal.

Ambos os fenômenos tratam de um estado de suspensão temporária das normas e das estruturas. Metaforicamente, a liminaridade apresenta-se como um duplo morte/gestação ou visibilidade/invisibilidade, que ocorre em certos rituais nos quais o indivíduo é destituído temporariamente de *status* e símbolos sociais que façam referência à classe social, ao grupo a que o sujeito pertencia até então ou mesmo a seu sistema de parentesco. Nesses rituais, a pessoa figura uma condição de uniformidade a partir da qual o indivíduo poderá ser moldado para assumir nova condição no mundo. A liminaridade é fruto de sociedades em que há sistemas sociais relativamente estáveis, cíclicos e repetitivos, nos quais a lei, a moralidade e o ritual submetem-se à influência de *princípios cosmológicos*. Nessas sociedades, o ritual, assim como o mito, configura-se como uma forma de trabalho, podendo significar o sacrifício feito aos deuses ou mesmo ser aplicado aos atos e às ações que executa um especialista em rituais ou um líder espiritual. Os ciclos rituais nessas sociedades, na visão oferecida por Turner, possuem caráter *obrigatório*, seja para toda a coletividade, seja para

grupos específicos, como somente os mais velhos ou somente as mulheres. Assim, dada a obrigatoriedade, o “trabalho dos deuses” tem como marca a participação comunitária em sua execução e o enfrentamento (ritual) coletivo de crises de caráter individual ou grupal (TURNER, 2015).

A liminaridade não engloba, todavia, inovações e mudanças técnicas. Essas características fazem parte daquilo que o autor denominou como liminoide, fenômeno que passa a existir nas sociedades pós-industriais, nas quais o trabalho se torna, de certa forma, isolado da ludicidade, criando-se a oposição “trabalho vs. lazer/brincadeira”. Essa distinção gera, também, o duo subjetividade/objetividade, “pois o ‘trabalho’ está no domínio do racional dos meios aos fins, da ‘objetividade’, enquanto a ‘brincadeira’, como fora do domínio essencialmente ‘objetivo’, por seu inverso, é ‘subjetiva’, livre de obstáculos externos” (TURNER, 2015, p. 45-46). O lazer passa a existir na condição de complementaridade ou de compensação ao trabalho. Seu surgimento seria resultado de duas condições basilares: (i) o momento em que a sociedade deixa de se orientar por obrigações rituais comuns e “algumas atividades, incluindo o trabalho e o lazer, tornam-se, pelo menos em teoria, *sujeitas à escolha individual*” (TURNER, 2015, p. 48); (ii) o trabalho, responsável pela subsistência, torna-se separado de outras atividades, “seus limites não são mais ‘naturais’, mas arbitrários – ele é organizado de um modo tão definido que pode ser separado, tanto na teoria quanto na prática, do tempo livre” (TURNER, 2015, p. 48).

O teatro se enquadraria como um evento liminoide, de entretenimento, em que os sujeitos envolvidos, além de brincarem com grande quantidade de universos simbólicos distintos, são *subversivos*. O ritual, ao contrário do teatro, não subverte, mas reafirma a forma estrutural da sociedade. “O espelho inverte, mas também reflete um objeto. Ele não desmonta o objeto em pedacinhos para depois reconstituí-lo, muito menos destrói ou substitui o objeto antigo.” (TURNER, 2015, p. 54).

O teatro ritual, mais especificamente o jogo-ritual, estaria em um meio-termo entre a liminaridade e o liminoide, entre o ritual e o teatro. Esse fenômeno cênico resgataria a camada de seriedade da ação, ou seja, tornaria novamente sua atividade lúdica uma forma de trabalho que possui eficácia ritual. Podemos supor que a seriedade existente nos rituais, ainda que em seus momentos de brincadeira, diz respeito ao efeito que a ação em seu vínculo com a cosmogonia gera no mundo, seja esse efeito uma troca de *status* social, como em um trote universitário que marca a passagem de

um secundarista à condição de universitário, seja em seu caráter mágico, como as curas operadas por uma benzedeira. O ritual gera por um ato simbólico o saneamento de uma crise, de um estado de desequilíbrio. *O ritual força a realização de algo e, da mesma forma, o faz o teatro ritual.*

Como Haderchpek apontou recentemente, “o teatro ritual surge de uma ação mágico-simbólica que é realizada pelo *performer* e que é redimensionada no tempo e no espaço na presença de um observador, que participa do ato ritualístico” (2021, p. 17).

A eficácia à qual nos referimos é uma noção fundamental na teoria da magia, tendo papel relevante na teoria erigida por Mauss.

O papel fundamental da noção de eficácia foi reconhecido quando Mauss propôs, na teoria da magia, que um poder *sui generis* vinculava o mágico, os ritos e as representações. Para ele, não só atos e as representações são inseparáveis, quanto é indispensável a inclusão das noções de crença (“a magia não é percebida: crê-se nela”), força e poder mágicos (“os ritos mágicos explicam-se de modo muito menos fácil pela aplicação de leis abstratas do que como transferências de propriedades cujas ações e reações são previamente conhecidas”; ou “há mais transferência do que associação de ideias”), fundidos no mana (“a força por excelência, a verdadeira eficácia das coisas”). Mana, essa categoria inconsciente do entendimento, combina qualidade, substância e atividade (“o mana não é simplesmente uma força, um ser; é também uma ação, uma qualidade e um estado”). Embora raramente atinja a consciência, ele é inerente à magia como fenômeno social. (PEIRANO, 2002, p. 23).

Os processos de criação do Arkhétypos podem funcionar tal qual um rito de passagem em que o indivíduo, ao adentrar o território do jogo, abandona temporariamente sua “identidade” individual para aderir à coletividade e, quando se desvincula dessa comunidade temporariamente estabelecida, está, de alguma maneira, transformado. Os exercícios que levam a um estado caótico de transe visam suspender as estruturas momentaneamente, para que os integrantes possam experimentar outro funcionamento do/no mundo e, durante esses momentos, as crises que se encontram latentes com mais intensidade em cada um dos atores e das atrizes venham à tona e tornem-se passíveis de serem sanadas pela ação corretiva¹ que o momento mobiliza.

Vejamos dois exemplos dessa ocorrência nos processos do grupo. A seguir, transcrevemos um relato do ator José Ricardo Roberto da Silva, descrito em seu artigo “Processo ânima: a imaginação material e a descoberta da ancestralidade”:

Não foi fácil descobrir a figura arquetípica do Xamã; cada novo laboratório era uma energia diferente que eu acessava, todas de certa forma estavam conectadas em uma só. Várias lembranças vinham à tona. Eu descobria um pouco mais de mim em cada processo. O fogo e a terra ligavam o tempo presente ao meu tempo de criança. Vozes, ações, devaneios e ruídos me levavam a imaginações diferentes. Eu tive medo durante muitos dos processos; era como se estivesse me conectando a uma zona escura que não queria acessar. (HADERCHPEK; SILVA, 2018, p. 63).

Essa fase do processo de criação em que há o trabalho de investigação sobre si extrapola a circunscrição da cena e caminha em direção a uma identidade histórica. É como se fosse um movimento constante entre sagrado e histórico, alma e corpo, no qual, fluindo nesse eixo, ocorre uma recriação de si. Continuando no exemplo do pesquisador José Ricardo, esse processo o reconectou a sua ancestralidade indígena. Diz o ator-pesquisador:

Esse processo de pertencimento acontece dentro de uma zona poética que tem como mote criativo a imaginação material e é por meio da imaginação que minhas memórias ancestrais vêm à tona no laboratório de criação. Cada cena e cada improvisação são uma forma de tornar minha bisavó índia, que foi levada à força da comunidade pelo meu bisavô, segundo relatos que escutava do meu pai. [...] Essa relação ancestral me liga também às narrativas que escutava ao longo de minha infância na cidade de Janduí, especificamente de relatos sobre o grande guerreiro Janduí e a forte relação de sua etnia contra a dominação portuguesa. (HADERCHPEK; SILVA, 2018, p. 48).

Outro exemplo é a narrativa do ator Franco Fonseca sobre uma experiência ocorrida durante os ensaios do espetáculo *Revoada*. O ator trabalhava com temas de dor e erotismo, trazendo à cena memórias e afetos decorrentes do estigma cravado em sua pele pela sociedade que não acolhe com doçura uma bicha preta soropositiva:

Estava tudo ali e, antes que eu mesmo descobrisse, me disseram aos poucos, como se me contassem um segredo, como se me revelassem minha história: eu vim das sombras, então aceite! E quando a angústia de ser o que não se sabe que é repousa sobre si? Quando o desejo de poder é a força que te movimenta? Quando sua dança faz doer, sangrar, morrer? (É um grito contido) Garras brotam de minhas mãos, mas minhas ferozes garras são meu próprio OLHAR. Meu prazer requer um preço caro, alto, escuro... Meu caos institui a ordem que tanto procuram. Apesar de me julgarem o "mal", eu não sou o motivo de suas dores, tampouco o vazio que lhes assola, não está em mim a falta de amor ou a solidão que sentem. É que a minha dor está exposta em carne fresca, viva, em carmim vibrante e em rudes prantos e eu vou deixar doer. (FONSECA, 2017, p. 173).

O ator sempre evitava o relacionamento e a troca com os outros integrantes do grupo durante os jogos cênicos. Havia um jogo em especial que se organizava como uma cerimônia de cura: uma figura feminina solene (que remetia ao arquétipo da Grande Mãe), encarnada pela atriz Nadja Rossano, realizava uma espécie de limpeza ou descarrego em cada um dos atores. Acontece que, em determinado dia, um dos atores simplesmente carregou Franco para esse “encontro” com a Nadja, e esse instante marcou profundamente o ator, reverberando em camadas simbólicas, afetivas e físicas, transformando o agir e a trajetória de Franco no desenho do espetáculo e na vida. Diz o ator:

Foi quando realmente entendi meu papel, me deparando com o Sagrado Ser que tem ciência de minha dor e iluminou minha solidão; em seu olhar sinto que confia plenamente no poder de ser mulher, nos seus instintos, no poder do teu ventre sagrado. Ela me liberta de meus sentimentos suprimidos de traição e abandono. Ela equilibra razão e emoção, masculino e feminino. Ela irradia amor, confiança, beleza. Ela também sente o divino em todos os seres, sentindo necessidade de compartilhar sua “cura”, quando senti que podia, me deixava levar por este chamado e busquei o controle para não fechar os olhos, é relevante frisar isso, pois a ação de olhos fechados deixava a ação muito psicologizada e eu não podia perder o controle com relação ao espaço físico e ao espaço criativo que se abria dentro de mim. (FONSECA, 2017, p. 175).

Entretanto, essa qualidade de acontecimentos não é uma regra. O teatro ritual prescinde de um grande engajamento do sujeito aos símbolos mobilizados.

A eficácia atribuída ao rito nada tem em comum com a eficácia própria dos atos realizados materialmente. Ela está representada nos espíritos como *sui generis*, pois considera que venha inteiramente de forças especiais que o rito teria a propriedade de acionar. Então, mesmo que o efeito realmente produza resultados em virtude do movimento executado, o rito também existiria se o fiel o atribuísse a outras causas. (MAUSS *apud* SEGALLEN, 2002, p. 27).

É nesse sentido que Segalen (2002, p. 27) afirma que “o rito se situa definitivamente no ato de acreditar em seu efeito, através das práticas de simbolização”. Crê-se no acontecimento com a força da vida, mobiliza-se o símbolo com seu caráter numinoso. Caso a atriz ou o ator não alcancem esse nível de engajamento, o acontecimento cai no lugar da performatividade ou da teatralidade (“como se”), distanciando-se do trabalho dos deuses. Na chave do engajamento simbólico e da eficácia, encontramos a diferença existente entre o teatro ritual, a *performance* e as demais formas teatrais. A *performance*, tal como o ritual, solicita uma não mediação da máscara da atuação, em que o sujeito realmente venha a executar a ação, habitando concretamente o acontecimento.

Porém, ela não prescinde obrigatoriamente do engajamento simbólico. Você pode passar por uma *performance* sem realizar a mudança que um rito de passagem gera, sem alterar seu *status* ou mesmo sem agir sobre a crise, mas não consegue fazê-lo quando se fala de uma experiência de teatro ritual.

Por essa maneira de se conceber o teatro ritual, nós nos afastamos de uma poética específica e nos aproximamos de um fenômeno que pode ou não se instaurar. Ao se pensar na cena estruturalmente, podemos elencar uma série de elementos que comporiam uma *poética ritual*, se assim quisermos chamar: forma baseada em convenções, rigidez estrutural (estereotipia), condensação de significados e redundância (repetição). Pode-se pensar nessa casca como elementos característicos da poética, mas, tomando o teatro ritual como fenômeno, em vez de como categoria poética, ele se faria existir no momento em que o protocolar se transformasse em uma relação de afeto e conexão e, a partir disso, se estabelecessem o engajamento e a eficácia ritual. Essas duas instâncias não são necessariamente resultados uma da outra, como podemos perceber a partir da afirmação de Segalen (2002, p. 59): “Mesmo quando se celebra um enterro religioso, muitas vezes o rito não está mais lá, à medida que o grupo reunido não é mais uma ‘coletividade’ que participa de uma emoção comum.”

Para facilitar o vínculo entre os integrantes do grupo e o campo simbólico da obra, criam-se laços afetivos e significativos entre eles e todos os objetos cênicos. Por exemplo, o figurinista do grupo, no espetáculo *Revoada*, desenhou cada peça junto ao elenco, buscando que elas refletissem características psicoemocionais dos atores e das atrizes, bem como crises que eles trabalhavam na cena ritual. Cada um dos membros do Arkhétipos, além de auxiliar na concepção, ficou responsável por pintar e bordar a própria peça, fazendo-o em casa, projetando sobre elas, e principalmente sobre sua feitura, seu universo íntimo. Na sequência, uma foto do espetáculo *Revoada*, em que podemos ver alguns dos figurinos.



Fig. 1. Espetáculo *Revoada*, do Arkhétipos. Fonte: acervo do grupo. Fotógrafo: Diego Marcel.

O diretor teatral torna-se, nesse tipo de acontecimento, um mestre de cerimônias, uma espécie de cuidador, de guia que zela pelos participantes e auxilia-os a realizar sua “jornada de risco” com vistas a chegarem ao final em segurança. Nesse sentido, podemos retornar à questão da subversão, pois o teatro ritual, ao menos o que aqui se entende como tal, não se propõe a gerar uma reflexão sobre a vida social e suas crises, organizando-as esteticamente, nem a gerar uma ruptura na ordem social, mas sim a agir sobre a crise, tentando, dentro de suas possibilidades, saná-la.

A inserção do olhar externo, ainda que participante, leva-nos a uma distinção dentro do todo que aqui se entende por teatro ritual: (i) aquele que ocorre em sala de ensaio sem o olhar externo e (ii) aquele que tenta de alguma maneira transformar o estrangeiro em membro do grupo. Essa é uma operação extremamente delicada, dado que qualquer fenômeno ritual tende a ser visto como destituído de sua eficácia e das complexidades que opera quando é feito por um agente externo

que desconhece o universo simbólico mobilizado. Assim, pode existir uma ação ritual que só o é para aquele que a vivencia, caso a energia mobilizada pelo ator não seja suficiente para envolver os demais presentes no acontecimento.

Transe e cena

Um dos pontos fundamentais do trabalho do Arkhétypos são os estados alterados de consciência, usados como um meio para acessar conteúdo do inconsciente pessoal e coletivo, assim como para reduzir a descontinuidade resultante dos instantes de percepção do mundo, como ente separado do fluxo. O transe surge no trabalho do grupo como um meio de retorno à natureza – compreendendo-se aqui a natureza também em sua dimensão transcendental. Passaremos, ao longo do texto, por algumas compreensões sobre a noção de “transe”, tecendo comentários e análises sobre a prática do grupo.

Tatiane Cunha de Souza (2020, p. 27), antiga integrante do Arkhétypos, descreve, em um artigo sobre o processo de construção de *Santa Cruz do Não Sei* (primeiro espetáculo do grupo):

Nesse processo [transe], o corpo inteiro encontra-se conectado com a ação, em uma completa doação de si para a criação artística. Assim, o ator é capaz de redimensionar sua ação de repetição como memória criadora, que gera dispositivos necessários para pluralizar os estados de presença física.

Seja intencionalmente, seja por deslize, há no trecho uma dissociação entre o corpo e a ação, já que ele “encontra-se conectado” à ação. Nesse pequeno jogo de palavras, está guardada uma questão que nos parece chave para pensar o teatro ritual e, propriamente, o transe: a dissolução. O instante em que se estanca a contínua indiferenciação eu-mundo e em que o ser retorna à natureza. Quando, na presença de algo “totalmente outro”, ou seja, totalmente diverso de sua natureza, o ser se torna objeto, tal qual as coisas são para ele. Algo como “água no seio das águas”, como diria Bataille (2016).

O conceito de “transe” engloba um conjunto de fenômenos e estados que possuem como característica principal uma intensa variação na percepção do plano concreto, podendo ou não reverberar na gestualidade e no controle da atividade motora e na lucidez, assim como podem ou não

englobar o estabelecimento de vínculo suprasensível entre alteridades. Ioan M. Lewis (1977), professor emérito da Escola de Economia e Ciência Política de Londres, em seu estudo sobre o êxtase, nos apresenta categorias ou modos de funcionamento do transe: (i) aquele em que ocorre a perda da força vital; (ii) aquele que diz respeito à intrusão de força estranha; (iii) aquele que congrega os dois anteriores.

Poderíamos dividir o transe em secular e místico. Entende-se o primeiro como a hipnose, o sonambulismo ou mesmo o tarantismo – fenômeno que ocorreu na Itália durante o início da Grande Peste, que assolou a Europa na Idade Média, em que as pessoas eram tomadas por uma forte e irresistível vontade de dançar freneticamente. Elas largavam seus afazeres, abandonavam o arado; crianças, adultos e velhos dançavam berrando e gritando, quase sempre com a boca espumando, durante horas, até atingirem um estado de transe. Alguns caíam em convulsão, apresentavam forte dificuldade de respirar e levantavam-se novamente para continuar a dançar ensandecidamente, até caírem exaustos e temporariamente curados da “mania dançarina” (LEWIS, 1977).

Quanto aos transe místicos, que envolvem os fenômenos vinculados às mais diversas religiões e espiritualidades do mundo, diversas instituições agiram ao longo da história de modo a tentar destituí-lo de seu caráter místico. O cristianismo ortodoxo sancionou como heréticas as experiências místicas estritamente individuais, perseguindo e infringindo punições a qualquer pessoa ou aos grupos étnicos que apresentassem esse estado ou construíssem uma narrativa díspar de seus preceitos. O transe tornou-se obra do diabo. Já a medicina realizou a tentativa de naturalização de fenômenos, utilizando-se, para tanto, de um vocabulário fisiológico. Em um primeiro momento, durante o século XVIII e XIX, empregaram-se práticas místicas, sob o invólucro científico, em tratamentos médicos e até mesmo em práticas cirúrgicas. Ressalta-se aqui o mesmerismo criado pelo médico alemão Franz Anton Mesmer (1732-1815), no qual se compreendia existir uma espécie de fluido invisível inerente a todo ser animado (que ele nomeou “magnetismo animal”). A partir de seu direcionamento específico em práticas de hipnose, chegava-se à cura de sintomas e doenças. Ressalta-se, ainda, o trabalho sobre hipnose por indução do médico cirurgião escocês James Braid (1795-1860) (GONÇALVES, 2008).

Apesar dessas tentativas, o caráter místico em torno das práticas de transe, hipnose e magnetização não foi apagado pelo linguajar científico, sendo essas práticas rapidamente rebaixadas à categoria de pseudociência e excluídas de práticas clínicas. Eram recorrentes, por exemplo, os relatos sobre pacientes que, em estados alterados de consciência, afirmavam ser capazes de prever o futuro, diagnosticar doenças e ser como que possuídos por algum tipo de força externa a si. Um dos casos mais famosos é o da paciente Elizabeth O'Key, que, após ser magnetizada (termo utilizado para fazer referência às pessoas que se expunham a tratamentos e ritos com o magnetismo animal), diagnosticava doenças de outros pacientes (GONÇALVES, 2008). Essas narrativas impediam o desvinculamento do transe de ideias místicas, religiosas e supersticiosas.

Posteriormente, os fenômenos em que ocorriam estados alterados de consciência e eventos místicos passaram a ser observados pela ótica da patologia, tentando-se circunscrevê-los como histeria, sonambulismo provocado ou neurose. Contudo, essa perspectiva não se sustentou durante muito tempo, não resistindo a pesquisas mais amplas sobre o estado psicoemocional de adeptos a culturas religiosas que possuem práticas de transe místico. Bastide (2016) assevera, a partir de uma revisão bibliográfica da literatura médica, que a maioria das pessoas que fizeram parte das pesquisas realizadas nesse escopo não apresentava nenhuma dessas patologias. E instaura-se um novo momento paradigmático, em que os fenômenos passam a ser observados em sua completude, buscando identificar e compreender a cultura e as relações metafísicas que norteiam o acontecimento (BASTIDE, 2016).

A indução a um estado alterado de consciência não é algo de difícil realização. Para se induzir o transe, pode-se utilizar a ingestão de bebidas alcóolicas, a inalação de fumaça e vapores, a variação exacerbada do ritmo respiratório, assim como a sugestão hipnótica, a exposição à música e aos processos de movimentação e dança (LEWIS, 1977, p. 21). Lewis (1977, p. 21) ressalta que a ingestão de drogas como a mesalina e o ácido lisérgico e de outros alcaloides psicotrópicos pode levar a esses estados, mas,

[...] mesmo sem poder contar com esses recursos, o mesmo tipo de efeito pode ser produzido, se bem que mais lentamente, devido à natureza dos meios empregados, através de mortificações e privações, quer auto, quer externamente impostas, tais como o jejum e a contemplação ascética (meditação transcendental).

Acontecimentos comuns com os quais nos deparamos no dia a dia têm a capacidade de instaurar esses estados, como a exposição a uma contínua e fraca sonoridade, tensões e excitações prolongadas do sistema nervoso, assim como a repetição e a monotonia, que também ajudam na instauração dos estados alterados de consciência. Por isso, certas formas de conversa, música, canto e dança são mais indicadas que outras para práticas que tenham essa finalidade (SANGART, 1975). Um exercício de teatro que se proponha a trabalhar com transe e estados alterados de consciência precisa observar a rítmica das músicas e das sonoridades utilizadas, o pulso dos movimentos propostos, a intensidade dos exercícios respiratórios. Desenha-se um trajeto para ajudar os atores e as atrizes a se sensibilizarem e a alcançarem esses estados.

O psiquiatra William Sangart (1975, p. 47) chega a afirmar que, “em pessoas sensibilizadas, o transe pode ser causado até pelo cantarolar de uma enfermeira ou pelo ruído do vento ou pelo recitar das orações”. E que:

[...] em um sujeito já hipnotizado uma vez, o tempo necessário para induzi-lo ao transe seguinte diminuirá rapidamente com as repetições subsequentes da experiência. Quando o sujeito se acostumou a ser hipnotizado, pode ser induzido ao transe sem se dar conta do que está acontecendo. (SANGART, 1975, p. 47).

Para esse pesquisador, os estados hipnóticos se organizam em três categorias:

- a primeira diz respeito ao momento em que a pessoa se encontra desperta e completamente imóvel, em um estado de fascinação, como que estando sob encanto; mantém os sentidos ativos, mas apresenta resistência ou insensibilidade à dor;
- a segunda é próximo ao sono, um estado que resulta, por exemplo, da ação de se fixar o olhar em algum objeto distante ou ser surpreendido com uma claridade súbita em um local escuro;
- a terceira diz respeito a um estado que intermedeia o estar dormindo e o estar acordado, situação em que se torna mais fácil induzir o sujeito a realizar ações complexas.

Acrescemos aqui os estados alterados de consciência que são resultantes de um contato direto com energias de caráter sagrado, como os que ocorrem em grande parte das religiões brasileiras. Podemos citar a incorporação na umbanda, a “excorporação” no candomblé, o êxtase do contato com o espírito santo em comunidades evangélicas. Nessa ótica, as diversas energias que entes e

deidades imateriais influem no estado de ânimo ou mobilizam no corpo do sujeito de alguma maneira tornam-se elementos essenciais da análise do estado de transe. E é dessa maneira que alguns membros do Arkhétypos Grupo de Teatro compreendem suas vivências. Vejamos o exemplo da atriz Nadja Rossano:

E o que eu sinto nos estados alterados de consciência? Bem... Eu já venho de uma pesquisa que antecede o próprio Arkhétypos e que eu entendo que é uma pesquisa minha de vida. Porque quando eu era pequena lá em Barbacena... Tô brincando, era em Alexandria... [risadas] É o nome da minha cidade... Eu deitava em uma calçada e eu sentia um diálogo, sabe? Com as coisas, com a vida e então, assim, eram coisas que eu sempre senti. Não era uma novidade que eu estava descobrindo no Arkhétypos, não era uma linguagem que fosse distante do que eu já vinha buscando. E houve vezes em que, já adolescente, por exemplo, eu estava sentada e me concentrando para alguma coisa e eu olhei para cima de um prédio e aí eu vi coisas e me assustei e saí correndo. Depois desse dia, eu comecei a tentar entender com profundidade isso. Porque eu disse: O que é isso que acontece comigo? [...] E quando eu comecei a investigar, eu encontrei esse lugar da mediunidade e tentei entender o que é isso. (SOUSA, 2020).

Ou, ainda, o exemplo da atriz Rocio Vargas, que aponta um tipo de energia vinculada aos deuses maias, que compreende alimentá-la em cena e nos estados alterados de consciência. A atriz mexicana Rocio C. T. Vargas chegou ao grupo com a tarefa de substituir uma atriz do espetáculo *Revoada*. Vargas trabalharia, inicialmente, com a imagem da Phoenix, mas ela narra que, ao trabalhar com essa imagem dentro da lógica do jogo-ritual, surgiu-lhe uma figura que remetia à cultura maia, a *Quetzalcoatl (Kukulkán)*. Essa imagem trouxe junto consigo uma energia que passou a vibrar em seu corpo. Tanto a *Quetzalcoatl* quanto a energia levaram Rocio ao encontro da *Puah*, uma espécie de força celeste que, na cultura maia, distribui a torrente da vida, a energia vital, passando a mobilizá-la no exercício da cena. Essa energia era captada pelos maias durante seus ritos. A atriz acaba por eleger outra forma de compreensão do humano que escapa àquela naturalizada, escapa ao cerceamento do homem moderno. Em suas palavras:

A civilização maia, uma das culturas mesoamericanas fascinadas pelo mistério do cosmos, sabia que o ser humano não era outra coisa senão uma projeção de energia e que sem energia não existe matéria. Eles chamaram o corpo de *wuinclil*, que tem a seguinte raiz: *wuinc* – ser – e *lil* – vibração –, ou seja, para os maias o corpo é um ser vibrante de energia e eles definiram também que a energia universal procede do sol – *Kinan*. (VARGAS; HADERCHPEK, 2016, p. 84).

Nesse movimento de perceber as peculiaridades das experiências que se vivencia e se autorizar a significá-las a partir de sua própria cultura, chega-se a conclusões como a apresentada por Franco Fonseca (2020):

É que eu fui beber em Grotowski o que eu podia ter aprendido no terreiro. Eu acho que é esse estado de transiluminação da minha avó girando de vestido vermelho e batendo a cabeça no firmamento. Para mim, transiluminação, se eu já vi e presenciei o que Grotowski nomeou de transiluminação e o que eu quis investigar naquele momento, muito mais se parece com a minha avó girando e batendo a cabeça no chão. A mesma senhorinha que mal andava no cotidiano da casa, quando estava naquela situação, naquele estado de entrega, ela girava, gargalhava com a voz grossa e batia com a cabeça no chão. Que é uma das imagens mais lindas e potentes que eu poderia nomear como estado de transiluminação. Ali, ela estava porosa para a luz entrar. Porosa para deixar a luz passar e ser em tempo real o que o espaço em estado de comunhão pede que seja.

Aceitar a realidade dessas narrativas tal qual expressas aproxima-nos de uma perspectiva de ator que possui vínculos com a de um médium – aquele que, por meio de estados alterados de consciência, faz o intermédio entre o plano material e o espiritual. Médiuns, hoje; outrora, feiticeiros, xamãs, bruxas, pajés, benzedeiros. De alguma forma, trata-se de experienciar aquilo que cada cultura compreende como realidade, a qual é mais real que a materialidade, como ocorre nas religiões que creem haver a distinção entre espírito e corpo, sendo o primeiro eterno, e o segundo passageiro.

Há alguns elementos que são recorrentes na manifestação do sagrado e em estados de transe, como tremores, frio ou calor em determinadas partes do corpo, percepção de odores que até então não estavam presentes no ambiente, percepção de sonoridades, imagens. Os indícios do sagrado, quando narrados, apresentam grande subjetividade; exceto em rituais religiosos, em que a forma como o sagrado se apresenta é quase que predefinida – sabe-se por alto a maneira como determinada entidade vai se apresentar ou em que momento do ritual a deidade virá à Terra. Tomemos aqui como exemplo desse fenômeno um relato de uma das atrizes do Arkhétipos Grupo de Teatro (Ananda Moura), descrito no artigo “O som como encantamento do corpo: música e ritual no espetáculo *Aboiá*”:

Ao estouro da música, no momento em que entram a zabumba, o pífano e os demais instrumentos tocando a música festiva, a zabumba acionava os meus pés em dança como em um cavalgar e o som do pífano (sopro) acionou algo de sagrado na região superior de minha cabeça. (HADERCHPEK, 2017, p. 59).

Apesar de subjetivo, não há, para aquela que vivenciou e nos narra, dúvidas sobre o ocorrido. No campo das artes da cena, esse acontecimento interfere diretamente no processo de criação. Traçando uma relação entre o teatro e o sagrado, saímos de uma ideia de teatro sagrado como a experiência teatral que torna a invisibilidade visível (“invisibilidade” em referência a uma realidade, não à ficcionalidade do drama) e a compartilha com o público para a ideia de um espetáculo que é elaborado também pelo sagrado. Peter Brook (2018, p. 49) assevera que:

No tocante ao “teatro sagrado”, o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível. O invisível tem diversos níveis. No séc. XX, conhecemos de sobra o nível psicológico, essa área obscura entre o que se expressa e o que se oculta. Quase todo teatro contemporâneo aceita o universo freudiano subjacente ao gesto ou às palavras, no qual se encontra a zona invisível do ego, do superego e do inconsciente. Esse nível de invisibilidade psicológica nada tem a ver com o teatro sagrado. “Teatro sagrado” implica a existência de algo mais, abaixo, envolto e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar e que contém fontes de energia extremamente poderosas.

Para o autor, a precisão é um dos meios capazes de tornar visível o que é do campo do invisível, de trazer ao olhar aquilo que se encontra no plano da sacralidade. Efetivamente, um trabalho preciso, que não apresente ruídos, pode ser capaz de levar os presentes a imergir no símbolo, gerando um engajamento psicoemocional do público e transformando, assim, o ato cênico em um ritual que, ao terminar, deixa o público nessa espécie de suspensão, nesse outro ambiente que contrasta e se sobrepõe ao concreto. O autor cita como exemplos o teatro japonês Kabuki e o indiano Kathakali, em que a perfeição e a pureza dos detalhes e do gesto eliminam o banal e o vulgar, possibilitando, pela via do belo, a experiência do sagrado.

Porém, o sagrado não é um fenômeno que prescinde do total esmero da atualização no plano visível de imagens míticas, fabulares, ficcionais, que criam outra realidade. Ele, por vezes, irrompe em uma situação completamente adversa, de descontrole, cheia de ruídos, ou no mais cotidiano ato. Pode-se dizer que a experiência do sagrado no teatro não necessita que o invisível se torne visível, apesar de esse ser um meio, mas sim que esse “invisível” altere a natureza do que está ocorrendo, interfira, mobilize o processo de criação ou de apresentação. Por exemplo, ao acionar algo de sagrado na cabeça da atriz Ananda Moura, responsável pelo relato anteriormente citado, gera-se uma reação a esse acontecimento, alterando o andamento do fazer da atriz.

Há uma mobilização de pelo menos quatro elementos na narrativa da atriz que surgem como indícios para mapear o acontecimento: *ambiente, engajamento, crença e reação*. Constrói-se um ambiente a partir das dinâmicas do corpo no espaço, da vibração das sonoridades, dos símbolos ali atualizados. Esse ambiente contém uma estrutura simbólica que carrega os sujeitos para um campo além do concreto, no qual atritam-se o concreto, o simbólico e o ficcional – campo mítico. Ao vincular-se às dimensões ficcional e simbólica, principalmente à segunda, atores e atrizes engajam-se psicofisicamente no acontecimento, adentram sua lógica (aqui entra o fator da crença) e produzem-no ao mesmo tempo que são invadidos por fluxos de imagens, memórias, emoções, afeto e energias. Imbuído desses elementos, um ente externo com qualidade sobrenatural os/as faz realizarem um instantâneo movimento de retorno a si, de autopercepção vinculada a um estranhamento resultante de uma sensação de caráter irracional. Esse movimento gera uma reação que pode se organizar de maneira poética, além de ocorrer com uma qualidade de presença já modificada pelo acontecimento.

A seguir, uma foto do espetáculo *Aboiá*, resultado do processo de criação ao qual se refere o relato anterior.



Fig. 2. Espetáculo *Aboiá*, do Arkhétypos. Fonte: acervo do grupo. Fotografia: Robson Haderchpek.

Retornando à ideia de precisão como um elemento recorrente do teatro sagrado, essa ideia não se sustenta quando colocada ante as práticas espetaculares religiosas brasileiras. Em uma gira de umbanda, por exemplo, não importam os detalhes e a precisão técnica do corpo: o sagrado se faz presente indiferentemente à precisão de sua atualização. Quando se propõe uma relação entre precisão e possibilidade de uma experiência sagrada no teatro ou da elaboração de um teatro sagrado, o que se enseja é levar aquele que assiste ao espetáculo a instantes de experiência extramundo, a partir da contemplação do belo; ou, ainda, controlar o ritmo de modo a influenciar no ritmo interno do público, induzindo, assim, estados meditativos. Nesses casos, alcança-se a esfera do sagrado. Retornando ao exemplo da umbanda, o sagrado se faz presente em um movimento de retroalimentação com os médiuns: um possibilita a ação existencial do outro naquele espaço-tempo, sem necessariamente um ser anterior ao outro.

O sagrado não existe *a priori*, como algo dado e estanque, mas ele surge, singulariza-se e se delimita como uma relação estabelecida entre o indivíduo, seu corpo, sua alma (psique, espírito, alma, etc.) e tudo aquilo que possua natureza ontológica distinta, ou cuja presença anule no homem aquilo que para ele não se configura como seu eu real, gerando uma descontinuidade que reclassifica qualitativamente as coisas e instaura, imediatamente depois, um estado de continuidade, seja imanente, seja transcendente, causando sensações biopsicoemocionais.

Nessa continuidade que instaura outra realidade (por vezes fantástica e miraculosa, por vezes extremamente material), retirando o sujeito das narrativas ficcionais que ele mesmo cria para si como sujeito social e lançando-o na dureza do instante presente, ou rompendo com a ação da consciência sobre o mundo, nós nos deparamos com uma potência adormecida nas artes do corpo. Uma potência poética, mas, antes de tudo, uma realidade que exige do sujeito um estado de abandono de si, ainda que momentâneo.

Se, como afirmado anteriormente, o sagrado é algo que gera uma descontinuidade no que está posto, ele só pode ser, então, algo independente do sujeito. Se o ator se relaciona com o sagrado em cena, é atravessado por suas energias, inspirado por deidades, espíritos, etc., o que o difere de um médium? Diria que o ator mantém um nível de controle superior ao do médium, o qual se deixa atravessar por essa coisa que chamamos de sagrado e, por vezes, é completamente tomado por essa dimensão. Podemos criar uma linha imaginária na qual se vai do médium ao ator, e em que os artistas e os religiosos transitam, estando mais próximos de um ou de outro; uma linha de estados alterados de consciência que vai de uma extrema concentração até o transe místico inconsciente.

Têm-se nessas duas figuras – o ator e o médium – um estado psicofísico poroso e a relação de atravessamento ou incorporação com uma realidade externa a si e imaterial. A diferença entre eles se dá no quanto se abrem para serem dançados pelo invisível e com quais categorias de invisível se relacionam. O mistério se encontra em como entortar a linha de modo a torná-la também uma espécie de ouroboros.

Considerações finais

A combinação 'teatro ritual e transe' evidencia a pluralidade de experiências sensíveis, de estados de consciência, de presenças cênicas e de poéticas que se tornam possíveis a partir do abandono, ainda que momentâneo, do conceito de "humano" forjado pela modernidade. A prática mediúnic, mística, sagrada solicita que outros conceitos de pessoa humana, de corpo, de mente, de real operem. Ao experimentarem novas conformações do duo matéria e capacidade cognitiva, assim como outras realidades cosmogônicas, atores e atrizes são levados a diferentes estados corporais, os quais são há muito conhecidos pelos mais diversos grupos religiosos, mas são deixados de lado na prática teatral institucionalizada, que parte sempre de conceitos limitados de humano, os quais respondem a princípios cristãos e/ou a princípios iluministas.

Perceber isso é, de alguma forma, começar a se questionar sobre o que se encontra no pano de fundo do ensino de uma técnica teatral. Ao adotar um trabalho de formação do ator baseado no sistema Stanislavski, por exemplo, qual compreensão de humano está em jogo? Quais organizações da pessoa humana operam?

A proximidade entre práticas mediúnicas e práticas de atuação nos coloca mediante a possibilidade de uma cena não antropocênica, uma cena que se organiza pelos entes do além-mundo e que não surge, em nenhuma hipótese, como entretenimento, mas sim como ação que retoma o "trabalho dos deuses". Pode-se dizer que grande parte dos rituais religiosos não cristãos são práticas cênicas não antropocênicas, à medida que o corpo ali é um meio pelo qual o sagrado atua. Imaginar uma cena que se comporte assim nos leva a pensar, metaforicamente, a própria relação entre o corpo e a alma do teatro. Se chegamos a diferentes potências dos atores e das atrizes ao mobilizarmos outros conceitos de "humano", quando aproximamos a cena teatral do ritual, quais campos possíveis se abrem?

Se a forma como nos percebemos é um condicionamento historicamente imposto e a pedagogia teatral tem colaborado nesse sentido, como pensar uma pedagogia teatral que possibilite a pluralidade de formas de ser em vez de colocar um modelo?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Saulo V. O ritual na era digital: corpo, mídia e ciberativismo nas ações de Pyoter Pavlensky. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 274-318, 2020.
- ALMEIDA, Saulo V. **O teatro e o sagrado**: imagem, transe e ritual. 2020. 122f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- ALMEIDA, Saulo V.; HADERCHPEK, Robson C. O *axis mundi* e o jogo ritual: deslocamento da realidade imanente para se alcançar a hierofania. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-25, 2020.
- BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe e a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**: seguida de esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- FONSECA, Franco. **Entrevista**. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, dez. 2020. Arquivo mp4 (63 min 51 s).
- FONSECA, Franco. Um atuante pesquisa(dor): do jogo ritual ao processo de transiluminação do ator. In: HADERCHPEK, Robson C. (org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.
- GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis, Vozes, 2011.
- GONÇALVES, Valéria Portugal. **A naturalização dos fenômenos sobrenaturais e a construção do cérebro “possuído”**: um estudo sobre a medicalização do transe e da possessão no século XIX. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. A dramaturgia dos encontros e o jogo ritual: revoada e a conferência dos pássaros. **Revista Encontro Teatro**, Goiânia, n. 3, p. 38-58, 2016.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. As epistemologias do sul e os saberes interculturais: teatro, ritual e performance. **Anais Abrace**, Campinas, v. 20, n. 1, p. 01-17, 2019.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. O ator, o corpo quântico e o inconsciente coletivo. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 119-135, 2015.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018a.

HADERCHPEK, Robson Carlos; SILVA, José Ricardo Roberto da. Processo âni­ma: a imagina­ção material e a descoberta da ancestralidade. **Arte da cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 42-70, 2018.

HADERCHPEK, Robson Carlos (org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, jan./jun. 2018b.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **O teatro ritual e os estados alterados de consciência**. São Paulo: Gostei, 2021.

LEWIS, Ion M. **Êxtase religioso**: um estudo da possessão por espírito e do xamanismo. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOURA, Ananda. O som como encantamento do corpo: música e ritual no espetáculo Aboiá. In: HADERCHPEK, Robson Carlos (org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

OLIVEIRA NETO, Leônidas; HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e os estados alterados de consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 1-24, 2021.

PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito**: ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SANGART, William. **A possessão da mente**: uma fisiologia da possessão, do misticismo e da cura pela fé. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

SEGALLEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

SOUSA, Nadja Rossano Lopes. **Entrevista**. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, dez. 2020. Arquivo mp4 (32 min 50 s).

SOUZA, Tatiane C. O espetáculo *Santa Cruz do Não Sei* e a arte do encontro: contribuições para a formação de uma atriz-docente-pesquisadora. **Manzuá**: revista de pesquisa em artes cênicas, Natal, v. 3, n. 1, p. 21-42, 2020.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

TURNER, Victor. **Dramas, campos, metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Eduff, 2017.

VARGAS, Rocio; HADERCHPEK, Robson. O sul corpóreo e a poética dos elementos: práticas para a descolonização do imaginário. **ILINX**: revista do LUME, Campinas, n. 10, p. 77-87, 2016.

ZAPATA, Miguel Rubio. O teatro e nossa América. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259-266, 2014.

ALMEIDA, Saulo Vinícius. **Rituais, transe e sacralização: experiências místicas em processos de formação de artistas da cena**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38012>>

NOTAS

-
- 1 Verificar teoria do Drama Social de Victor Turner (2017) e a teoria dos Ritos de Passagem de Genep (2011).

Perversão, rebeldia e práticas feministas nas expressões artísticas de Fernanda Magalhães

Perversion, rebelliousness, and feminist practices in the artistic expressions of Fernanda Magalhães

Perversión, rebeldía y prácticas feministas en las expresiones artísticas de Fernanda Magalhães

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

E-mail: murielamaral@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3069-6697>

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo analisar produções artísticas de Fernanda Magalhães segundo a ótica das perversões. Fotógrafa, performance e professora universitária, Fernanda Magalhães subverte representações do corpo feminino e oferece outras perspectivas de sentido ao corpo gordo feminino em seus trabalhos. Nesse caso, a perversão não será tratada segundo uma intenção nociva ao espaço público, muito pelo contrário, será entendida como manifestações de criatividade e ousadia para o enfretamento de códigos de poder marmorizados.

Palavras-chave: Fernanda Magalhães. Arte. Perversão. Corpo. Poder.

ABSTRACT:

This work aims to analyze Fernanda Magalhães' artistic productions according to the perspective of perversions. Photographer, performance, and university teacher, Fernanda Magalhães subverts female body representations and offers other perspectives of meaning to the fat female body in her works. In this case, the perversion will not be treated according to an intention harmful to the public space, on the contrary, it will be

understood as manifestations of creativity and daring for the confrontation of marbled power codes.

Keywords: Fernanda Magalhães. Art. Perversion. Body. Power.

RESUMEN:

Este trabajo tiene como objetivo analizar las producciones artísticas de Fernanda Magalhães desde la perspectiva de las perversiones. Fotógrafa, performer y profesora universitaria, Fernanda Magalhães subvierte las representaciones del cuerpo femenino y ofrece otras perspectivas de significado para el cuerpo gordo de las mujeres en sus obras. Em este caso, la perversión no será tratada según una intención lesiva al espacio público, por el contrario, será entendida como manifestaciones de creatividad y osadía para enfrentar códigos de poder cristalizados.

Palabras-clave: Fernanda Magalhães. Arte. Perversión. Cuerpo. Poder.

Introdução

A proposta deste artigo é analisar as obras, performances e fotografias da artista Fernanda Magalhães tendo como referência a perversão como discurso transgressor da moral vigente, principalmente acerca de alternativas de representação do corpo e das práticas feministas. Para essa intenção, a perversão será tratada como movimentação histórica, sendo reconhecida como ações necessárias e importantes para a construção de valores representativos no enfrentamento de estruturas de poder e na promoção da diversidade de sentidos. Seguindo esse caminho, o artigo pretende discorrer sobre as mudanças conceituais sobre perversões ao longo dos anos e como algumas representações foram apropriadas, normatizadas e institucionalizadas como padrões morais; a exemplo, os cuidados com a saúde e com o corpo – como apresenta Foucault (2014), medidas de vigília normativa são consideradas perversas por desqualificar subjetividades e contextos. Todavia, a despeito de haver a domesticação e docilidade, o corpo estabelece comunicações e interfaces trazendo à tona assuntos relevantes ao espaço social, além de ser posicionado como uma estratégia de reconhecimento político.

Nessa perspectiva, os trabalhos de Fernanda Magalhães surgem como provocações por oferecerem contraponto a movimentos que prezam pela unificação, homogeneização e formatação de corpos e subjetividades para serem produtivos ao sistema de produção capitalista. O reconhecimento dos trabalhos dela como perversos vai ao encontro de compreender a perversão não como manifestações nocivas, muito pelo contrário: tornam-se, como reflexão de Elisabeth Roudinesco (2008), ações libertárias, arrojadas, audaciosas porque enfrentam condições normativas; a partir do entendimento de Dufor (2013), como potência criativa que desafia as estruturas de poder.

Não raro, seus trabalhos evidenciam o próprio corpo gordo e nu em espaços públicos como um mecanismo de visibilidade dessa representação que se encontra marginalizada no espaço social. Fernanda Magalhães, natural de Londrina, é artista plástica, fotógrafa, performance e professora

universitária; debruça-se sobre a representatividade da mulher gorda fora da condição estigmatizada pelo senso comum, subvertendo os dogmas canônicos de representação em nome de práticas libertárias e feministas.

Começando a perverter-se

Pensar as “perversões” no âmbito social requer a destreza de não as igualar apenas às manifestações patologizantes como comportamentos e atitudes não enquadradas em referências normalizantes de códigos morais vigentes. Por isso a necessidade de reflexão histórica acerca do termo, para reconhecê-lo como um discurso cultural: não deve ser conceituado de modo algum como monolítico e estável. A palavra “perversão” é originária do latim, *pervertere*. Entre as primeiras conceituações do termo na língua francesa, Lanteri-Laura (1994) aponta que foram utilizadas ainda em 1444 para diagnosticar os sujeitos que apresentavam comportamentos e hábitos que seriam considerados fora do esquadro padronizado. Para o autor, essa denominação não queria dizer que as referências às perversões estivessem necessariamente atreladas a algo repugnante, mas a atitudes que operavam à margem da órbita do esperado.

Novas reconfigurações das perversões foram realizadas principalmente no começo do século XIX, com o desenvolvimento do pensamento positivista envolvendo os discursos e as práticas das áreas jurídica e da saúde, como a Medicina e a Psiquiatria. As perversões como objeto de estudo dessas áreas eram analisadas a partir dos comportamentos que operavam fora da moral vigente e da sexualidade normativa, ou seja, valores reconhecidamente ao limbo das práticas heteronormativas de reprodução biológica e econômica (FOUCAULT, 1988). Por isso, o desejo e as práticas da sexualidade não deveriam ser pensados, tampouco praticados, em consonância com possibilidades que não mantivessem a padronização da ordem burguesa basilar de constituição familiar e a reprodução desses valores. Por esse caminho, para Foucault (1988), homossexualidades, bissexualidades, transformismos, além de outras manifestações de prazer e gozo que ofendessem as normas constitutivas da sociedade oitocentista, poderiam ser consideradas perversas, independentemente da qualidade de manifestação. Naquela época,

As perversões colocam-se do lado da esterilidade, do prazer e da patologia, conjugando a morte, o gozo e a doença numa oposição radical à sexualidade normal, onde devem encontrar-se a saúde, um quantum módico de prazer e reprodução. [...] a norma e a reprodução, e de outro, a esterilidade e a doença, a posição judiciosa do prazer parece menos clara, por várias razões. (LANTERI-LAURA, 1994, p. 38).

Como exemplo da formação da sexualidade como código moral, em 1886, Richard Krafft-Ebing escreveu a obra *Psicopatia sexual (Psychopathia Sexualis, título original)*, em que, apoiado pelo discurso da ciência positivista, traçou perfis que poderiam ser comportamentos adequados à sociedade e aqueles que poderiam ser repugnantes. A intenção do autor não foi exatamente apresentar um estudo sobre essas manifestações, mas estabelecer um critério normativo sobre quais sujeitos seriam considerados supostamente morais e saudáveis. Os comportamentos aversivos deveriam ser analisados, pesquisados, averiguados, principalmente sob o olhar de perspectivas disciplinadoras (médica, pedagógica e jurídica, por exemplo), para que pudessem ser feitos dois posicionamentos (FOUCAULT, 1988): primeiramente, a explicação desses fenômenos segundo observação positivista e científica para oferecer respostas para o fato; e a outra saída foi, a partir das considerações feitas pela ciência, categorizar e definir esses sujeitos também do ponto de vista clínico e social.

As duas propostas não apenas fomentaram discursos de distinção, preconceito e estigmas, como também segregaram sujeitos e subjetividades em guetos ou espaços preestabelecidos para o exercício dos desejos, sexualidades e também da própria condição, no caso de doentes. Não apenas os assuntos sobre as sexualidades alheias à condição heteronormativas foram considerados perversos, faziam parte desse quadro a prostituição, a loucura e outros transtornos mentais, que podiam ser considerados manifestações perversas quando orbitavam para além da condição moral exposta como normal (FOUCAULT, 1988).

No final do século XIX, quando alguns comportamentos foram encarados perversos e passaram a ser interpretados como patologias, sendo julgados na condição de valores morais por ciências e saberes, no mesmo período, Sigmund Freud, através da Psicanálise, percebeu a perversão não como valor moral, mas como uma condição do psiquismo humano, assim como as neuroses (obsessivas e neuróticas) e as psicoses (FREUD, 2016). Pelo olhar de Jacques Lacan (1992), a formação do psiquismo humano se realiza pela ordem estrutural do sujeito, que está envolvida com a realização do Complexo de Édipo, o qual, por sua vez, está relacionado à formação cultural e

social do sujeito pela castração simbólica. Assim, pela intervenção fálica que associa o inconsciente e as relações de desejo e fantasia, o sujeito seria castrado; sendo que a simbologia da figura paterna é uma representação fantasmagórica que proporcionaria o rompimento de gozo entre a criança e seu primeiro objeto de desejo, a mãe.

Na formação da perversão, o sujeito não reconhece barreiras de poder e de castração, agindo de modo singular para a permanência do gozo e dos prazeres. Por isso Octave Mannoni (1973) resume a fantasia do perverso pela frase “eu sei, mas mesmo assim...”; ou seja, o sujeito, mesmo prevendo o impedimento, mantém a atitude que objetiva o gozo em nome da mãe cadastrada.

Como saída para essa relação, a moral do sujeito perverso não reconhece o projeto de castração e realiza a renegação (*Verleugnung*, termo em alemão para explicar o acontecimento), isto é, inconscientemente percebe o movimento de castração, mas subverte a ordem em nome da manutenção do gozo (FERRAZ, 2000). Também inconscientemente, o sujeito percebe a mãe como uma figura ausente de falo, sendo castrada pelo pai; assim, o sujeito, pela fantasia realizada, reconhece no pai uma condição traumática para o gozo. Como a mãe não é mais compreendida como portadora do falo, o sujeito, para enfrentar essa condição aversiva, adota objetos para ocupar a ausência do falo materno, por isso a adoção de objetos e comportamentos fetichistas para preencher a lacuna que foi aberta pelo afeto desenvolvido. O fetiche é “[...] uma pura fabricação, uma elaboração [...]. Resta o gozo por uma imagem infinitamente reprodutível, impessoal, dessensibilizada.” (SAFATLE, 2010, p. 54-55).

A adoção do uso de fetiches integra o movimento estudado pela Psicanálise denominado como *montagem*. Como a moral perversa subverte a lei e a norma, há a necessidade de criação de outras realidades para o cenário real; assim, o sujeito propõe ocultar aquilo que é legítimo e verossímil para a manutenção da permanência do gozo. Segundo Szpacenkopf (2003, p. 136), “a montagem é uma relação regida por uma legiferação própria e que supra o que escapa a toda relação: sua lei, sua verdade, sua origem”, ou seja, são elaboradas leis próprias para o exercício da moral.

Dessa forma, pela criação de montagens, o sujeito consegue a manutenção do próprio gozo pela instrumentalização e dessubjetivação do outro e “passa a fazer leis próprias, justificando todo um programa, toda uma maneira de existir com a garantia de usufruir de um gozo” (SZPACENKOPF,

2002, p. 36). Elisabeth Roudinesco (2008) elenca uma série de acontecimentos que ilustram de forma clara as perversões como manifestações culturais e históricas, tal qual a ocorrência do Holocausto e o desenvolvimento da ciência e tecnologia que ocorreu como demonstração de debilidade ética.

Na contemporaneidade, em outro olhar para reconfigurar o sentido e as representações das perversões no cenário social, Michel Foucault oferece outro tom às perversões, de modo a reconhecê-las como atravessamentos de poder. A condição social sobre a sexualidade é o que despertou o interesse de Foucault (1988) ao considerá-la como um dispositivo de poder. A intenção do autor foi a de posicionar os modos de interpretação das sexualidades como discursos de poder tendo por pressuposto que a circulação e os afetos desenvolvidos por esses discursos podem, além de promover controle e disciplina, também ser práticas de economia à reprodução de valores dominantes para funções de poder. Os chamados *corpos dóceis*, na visão foucaultiana, é uma maneira de normalizar, fundamentar e institucionalizar discursos disciplinadores e de controle para o acompanhamento de forças de poder pelo corpo, não apenas pelo Estado, mas também a partir de práticas e discursos da Medicina, Pedagogia e outras áreas do conhecimento. A proposta da docilidade do corpo ainda é mais visível para a mulher quando o assunto permeia os cuidados e a higienização do corpo para lidar com os ciclos menstruais, gravidez e outras medidas consideradas irrefutáveis para a moral feminina.

Por essas considerações que Foucault (1988) apresenta outra leitura sobre as perversões nos séculos XIX e XX. Para ele, como os discursos científicos e positivistas homogeneizaram as representações de corpos e subjetividades com a intenção de promover corpos dóceis para a manutenção da ordem do discurso de poder vigente, essa perspectiva, na verdade, se apresenta como perversa porque não debate ou alude às subjetividades e particularidades de cada sujeito como experiências de prazer e gozo, normatizando algumas referências, que são, inclusive, compreendidas como sinais de prazer associados ao poder: "Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abraça por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo." (FOUCAULT, 1988, p. 52-53).

Ainda na esteira do pensamento de Foucault (1988), ele acredita que, mesmo que existam forças que justifiquem e condicionem corpos, subjetividades e modos de representação, há também movimentos que se realizam em ações de enfrentamento a essa condição marmorizante. Esse movimento é o que caracteriza as relações de poder. Com isso, os sujeitos podem encontrar ou provocar brechas no tecido social para o exercício das suas subjetividades e de seus desejos, posicionando-se como atores sociais participantes do espaço político.

Mesmo não descartando as possibilidades da ocorrência das perversões em aspectos pejorativos ou nocivos, Dufor (2013, p. 302) acredita que as perversões trazem benefícios quando “se permite ir olhar onde é proibido, que procede por infração e abre brechas nos sistemas murados”. Por isso que, na concepção de Roudinesco (2008, p. 11), as perversões podem ser compreendidas como sendo

[...] também criatividade, superação de si, grandeza. [...] o acesso a mais elevada das liberdades, [...] Sublime, ao se manifestar nos rebeldes de caráter prometeico, que se negam a se submeter à lei dos homens, ao preço da sua própria exclusão; abjeta, ao se tornar, como no exercício das ditaduras mais ferozes, a expressão soberana de uma fria destruição de todo laço genealógico.

Por esse caminho, as obras de Fernanda Magalhães quebram o sentido do objeto estético nas artes ao esgarçar as representações para além dos códigos previstos. O movimento arquitetado pela artista vai ao encontro do posicionamento de Judith Butler (2017) de acreditar que o reconhecimento público e político não se limita apenas às práticas da linguagem, como apontou Hannah Arendt, mas estende-se também à visibilidade de corpos que foram constituídos pela experiência no espaço público.

As artes, segundo Santaella (2013), da mesma forma que são um discurso do tempo, são um movimento de transgressão dos valores, quer como processo poético, quer como signos morais. Quanto às questões morais, nas artes contemporâneas, para Canton (2009, p. 24), o corpo apresenta diversas sensibilidades e “[...] assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a sensibilizar a carne e a crítica.” Assim, a ideia de corpo artista, expressão desenhada por Christiane Greiner (2012), vai ao encontro de reconhecer o corpo que foge das regras de espetacularização. O corpo artista promove a desestabilização dos valores morais, não com o obje-

tivo de criar outros processos mais firmes de representação, mas de trazer à tona outras experiências que fragilizam as certezas e convidam outros corpos a repensar outras formas de construção de sentido e também de contextos.

Dentro dessa ciranda de pensamentos e reflexões é que se encontra o objeto que fará parte da análise deste texto: as obras e a atuação da artista Fernanda Magalhães, as fotografias, as instalações e as performances executadas por ela em espaços públicos, bem como suas manifestações contra os ditames disciplinantes dos espaços, conceitos de arte e a rebeldia de representações do corpo na arte.

A perversão nua e crua

Antes de mergulhar em sua atuação como artista, é importante considerar algumas nuances da vida de Maria Fernanda Vilela de Magalhães, ou simplesmente Fernanda Magalhães. Ela nasceu em Londrina, no Paraná, e ainda na infância teve seus primeiros contatos com a arte pela educação que teve de seus pais: o fotógrafo, escritor e jornalista Antonio Vilela de Magalhães, e a professora Terezinha Lima Vilela de Magalhães. Ela teve aulas de dança, balé, jazz e teatro; além de desenvolver habilidades com instrumentos musicais como piano e violino; e experimentações com artes dramáticas e cinema. Além disso, ela teve formação formal em Educação Artística, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 1989, com especialização na mesma instituição e doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Fernanda foi fotógrafa do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, órgão atualmente pertencente à UEL, hoje é professora aposentada do Departamento de Artes da UEL; teve seus trabalhos apreciados no Brasil e no mundo.

A intenção deste texto não se debruçar sobre todas as propostas artísticas feitas por Fernanda Magalhães ao longo de anos de atuação no universo das artes, mas reconhecer obras da artista que desafiaram padrões e cânones de representações artísticas sobre o corpo, sexualidade e gênero, apresentando perspectivas políticas das perversões pela insubmissão de referenciais convencionais. Fernanda apresenta seus “trabalhos contaminados”, segundo suas próprias palavras, por vários artistas, pensamentos e conceitos, em movimentos que estabelecem interfaces e conexões por “linhas descontínuas que se expandem em direções diversas e se interligam nos entremeios”

(MAGALHÃES, 2010, p. 40-41). Por haver essa necessidade de desconstrução, Fernanda apresenta a arte de modo fragmentado, desterritorializado, rizomático, no sentido empreendido por Deleuze e Guattari (2007, p. 18), ou seja desprovido de cerne universal:

[...] linhas de desterritorialização pelas quais ele [rizoma] foge sem parar. Há ruptura do rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se submeter umas às outras. [...] Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto.

Justamente por não oferecer propostas lineares às formas de produção e representação de seus trabalhos, nesse momento aparecem nuances, mesmo que sutis, de perversões. Logicamente que o fato de não seguir uma tendência pragmática de produção artística não é suficientemente forte para considerar que tal obra é perversa, todavia é importante considerar que a perversão no ambiente artístico é possível quando discursos, práticas e regras são transgredidos em nome da subversão da lei, da norma, para a oferta de outras propostas e discursos. Nesse caminho é que se encontram as obras, fotografias, performances e instalações de Fernanda Magalhães como sendo sintomas de perversões.

A artista faz uma compilação de alguns de seus trabalhos reunindo-os no livro *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance*. Entre os seus projetos está “A representação da mulher gorda nua na fotografia”, um projeto que reúne técnicas de fotografia, pintura, recortes e colagens para apresentar a corporeidade da mulher gorda. Nesse projeto, Fernanda Magalhães (2010) também realiza autorretratos nua como possibilidade de reconhecer novas formas de representação. Nesse trabalho, é possível reconhecer a intenção do “corpo artista”, conforme desenvolvido por Greiner (2012) ao apresentar que o corpo não dialoga com a espetacularização, mas como processo de visibilidade, deslocamentos e experiências.

As obras do projeto são sintomas de coletas de depoimentos e experiências do grupo *Mulheres gordas*; tais materiais deram suporte e conteúdo às obras de Fernanda Magalhães. Nesse momento, o corpo faz parte de um campo político que objetiva a visibilidade, a participação social e a reivindicação pela subjetividade. O sentido da obra de Fernanda torna-se sintoma de contraponto aos processos de controle do corpo, bem como oferece condições de oferta de resistência aos mecanismos de vigilância e aparelhagem de mecanismos de vigília.

Para esse entendimento, a representação do corpo de uma mulher gorda atravessa a necessidade de posicionamento político pelo enfrentamento de condições marmorizantes sobre suas representações associadas ao desleixo e à doença, movimento que qualifica a ideia do “corpo artista” apresentada por Greiner (2012). Enquanto há formações discursivas sobre os cuidados do corpo, profilaxias e medidas de saúde para a manutenção da silhueta longilínea e esbelta, Fernanda Magalhães expõe outras formas de representação, ou seja, subverte os modos consagrados de representação, mas na sutileza em cores e mesclas artísticas para apresentar o corpo da mulher gorda.



Fig. 1. A representação da mulher gorda nua na fotografia, 1995/ Gorda 6, de Fernanda Magalhães. Fonte: imagem gentilmente cedida pela artista Fernanda Magalhães.



Fig. 2. A representação da mulher gorda nua na fotografia, 1995/ Gorda 6, de Fernanda Magalhães. Fonte: imagem gentilmente cedida pela artista Fernanda Magalhães.



Fig. 3. A representação da mulher gorda nua na fotografia, 1995/ Gorda 13, de Fernanda Magalhães. Fonte: imagem gentilmente cedida pela artista Fernanda Magalhães.

Na contemporaneidade, os cuidados de si (e também do outro), os controles e as disciplinas do corpo (que deixaram de ser sinônimos de sofrimento para serem motivos de prazer e gozo) não abrem espaços para representações corpulentas e marcadas pela gordura. Como apresenta Paula Sibilia (2006, p. 277), os corpos densos e gordos são interpretados muitas vezes como representações dotadas de repúdio e aversão, “[...] sempre ameaçadas de caírem no domínio das monstruosidades e das aberrações. Ou quiçá, pior ainda: da invisibilidade.” Ainda mais quando as representações do corpo e o cuidado da imagem denotam a regulação de sociabilidades, indo ao encontro das propostas dos discursos midiáticos (GARCIA, 2005). Nesse sentido, as obras de Fernanda são sintomas de contraponto à doutrinação da homogeneização do corpo, e expandem fronteiras e territórios para oferecer visibilidade aos desejos, às subjetividades e aos corpos que operam à sombra dos discursos de poder. Além disso, suas obras se aproximam do entendimento de Butler (2017) acerca da visibilidade dos corpos no espaço público, por uma questão de pô-los em evidência.

Nessas fotografias, Fernanda atua pelas brechas das frentes de poder com suas montagens artísticas, além de defender a multiplicidade de desejos e das representações das mulheres na fotografia. Nesse caso, a montagem apresentada pela artista apresenta outra representação que desafia a disciplina à formatação de corpos como esbeltos, lisos e sem marcas; as montagens elaboradas por ela têm contornos políticos. Suas obras não deixam de apresentar traços políticos como prática de visibilidade de atores sociais que se encontram às sombras da sociedade lipofóbica, que abomina a gordura, bem como feminista, ao defender o corpo, a subjetividade e a liberdade do exercício de seus desejos. É o que afirmam Tvardovskas e Rago (2007, p. 56) sobre os trabalhos de Fernanda ao apresentá-los como políticos e feministas:

[...] esses trabalhos artísticos denunciam e rejeitam as classificações pretensamente científicas e bastante normativas, que aprisionam o corpo feminino e pretendem assujeitá-lo aos padrões de beleza estabelecidos. [...], a artista participa criticamente dos debates que se abrem atualmente, também no Brasil, para discutir difíceis problemas sociais e individuais, como a obesidade, a anorexia e a autoestima.

Em outro trabalho, “Classificações científicas da obesidade”, de 2000, a artista propôs uma instalação que apresentou apenas o contorno dos corpos de pessoas gordas e magras, sendo que o centro das imagens dos corpos era vazado. As estruturas formadas foram suspensas em fios de nylon, e os visitantes poderiam trafegar por entre elas, que giravam deliberadamente pelo espaço

de exposição. O posicionamento político pelas formas corpulentas foi argumento de sua obra. Enquanto há a condenação deliberada do corpo gordo para pertencimento e visibilidade públicos, a artista subverte essa condição para expor também representações mais corpulentas no espaço social. A partir da prática perversa disseminada do corpo como um constructo social pela disciplina e pelo controle, dentro do pensamento foucaultiano, Fernanda enfrenta essa condição de maneira não necessariamente sutil, mas oferecendo visibilidade e naturalidade entre a diversidade de corpos e formas.



Fig. 4. Classificações científicas da obesidade, de Fernanda Magalhães.
Fonte: imagem gentilmente cedida pela artista Fernanda Magalhães.

Ainda na esteira do pensamento de Tvardovskas e Rago (2007), essas autoras referem como a obra de Fernanda consegue deslizar sobre as estruturas de poder de modo perverso, todavia não no sentido da anulação da condição do outro, mas oferecendo multiplicidade de representações quanto às lógicas de padronização e aos métodos de esquadramento e acompanhamento dos corpos como forma de controle e normatização, além de apresentar que as sombras marcam quais identidades e corpos são aceitos ou se mantêm às sombras de visibilidade.

As obras de Fernanda Magalhães são sintomas da reação contra as ações de docilidade do corpo por formas magras e sem gordura. A montagem empreendida em seus trabalhos traz à tona uma realidade escondida, marginalizada e recalcada pelos imperativos de poder que sistematizam as representações do corpo sob a égide da magreza. Nesse momento, a artista questiona as forças de atuação da *biopolítica*, um outro conceito desenvolvido por Michel Foucault (1988) ao considerar

que há dispositivos tecnológicos e propostas discursivas na constituição subjetiva e cultural dos corpos pelo *biopoder*, que é, para Hardt e Negri (2011, p. 202), “[...] uma forma de poder que regula a vida social desde o seu interior, a seguindo, a interpretando, a absorvendo e a rearticulando. O poder só pode alcançar seu domínio efetivo sobre toda a vida da população quando chega a construir uma função vital.” Assim, o legado de sucesso do biopoder se realiza a partir do momento em que o expediente adotado, independentemente de qual foi eleito, se presta a administrar a vida.

Para os autores, atitudes, comportamentos e discursos são institucionalizados e compreendidos em parâmetros de normalidade justamente porque há uma força de controle e disciplina na formação da moral. Nessa proposta de atuação, as obras de Fernanda Magalhães renegam essa lei, desenvolvem outros espaços e libertam o corpo das entranhas reguladoras. Por essa linha que os trabalhos da artista podem ser considerados *queer*. Como uma perspectiva social, o pensamento *queer* sugere a subversão da ordem, da identidade e de outras formas refratárias de identificação e classificação (MISKOLCI, 2012). Palavra originária do vocabulário inglês, *queer* designa aquilo que é estranho, esquisito, repugnante, todavia foi apropriada pelas ciências sociais para refletir sobre aquilo que orbita fora da condição convencional de representação das sexualidades, o que inclui as homossexualidades, transexualidades e outras sexualidades consideradas fora do esquadro da heteronormatividade (LOURO, 2001).

As nuances *queers* se realizam na intenção de não respeitar referenciais estanques; muito pelo contrário, deboçam e estilhaçam os códigos de poder de definições identitárias. Com base para reformar os estudos de gênero e sexualidade, a proposta *queer* nasceu a partir das reflexões sobre feminismo e da diversidade sexual, reconsiderando propostas mais maleáveis sobre sexualidades, identidades e gêneros. Como apresenta Richard Miskolci (2012, p. 107), “[...] um olhar *queer* é um olhar insubordinado. É uma perspectiva menos afeita ao poder, ao dominante, ao hegemônico, e mais comprometida com os sem poder, dominados, ou melhor, subalternizados.” Por essa insubmissão que o *queer* é perverso, não como ponto negativo, mas, conforme apresenta Tomaz Tadeu Silva (2000, p. 107), por “[...] questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. [...] é, neste sentido, perversa, subversiva, irreverente, profana, desrespeitosa.”

É nessa intenção que os trabalhos de Fernanda Magalhães podem ser compreendidos segundo olhares feministas, por quebrarem representações cristalizadas do gênero feminino, fragmentando o conceito de “gênero” segundo as propostas de controle e disciplina do corpo, adventos das práticas do século XIX. Ao oferecer outras representações pelas artes, Fernanda abre caminhos para a fruição de outras perspectivas. Por outra perspectiva, os trabalhos dela podem ser considerados como *cuir*, segundo propõem Trávez *et al.* (2021), uma sátira às práticas *queer*, ao trazerem discursos subversivos em diálogo com as realidades latinas, afrodescendentes, migrantes, indígenas e de outros estratos sociais que se encontram fora da órbita de poder, como é o caso de mulheres gordas.

Essa intenção pode ser reconhecida nos estudos de Judith Butler (2014) quando, assim como Foucault (1988), estabelece que o sexo é uma relação de poder e desafia as propostas calcadas em signos heteronormativos e na heterossexualidade compulsória. A intenção de Butler (2014) foi a de compreender sexos e sexualidades fora do esquadro das referências biologizantes e posicionar o desejo para além da questão socialmente construída, reconfigurando as demonstrações das sexualidades pela multiplicidade, amenizando as disposições binárias (homem x mulher; homossexual x heterossexual, etc.). Butler considera que o desenvolvimento binário e compulsório das sexualidades apresenta uma relação de artificialidade entre os sexos e, assim, silencia a multiplicidade de representações.

É por esse meandro que a proposta de Fernanda Magalhães trafega na seara feminista, na defesa da liberdade da subjetividade e do desejo. Ainda quanto à perversão, os trabalhos de Fernanda se estendem sobre os espaços escolhidos para sua execução. Na rua, espaços urbanos, galerias de arte, em destroços de edificações, universidades, praças públicas: a artista se apresenta nua nesses locais como forma de crítica ao descaso e faz da sua corporeidade um movimento político de reivindicação e reconhecimento público, como na fotografia em que posou contra a iniciativa de abertura de uma das ruas de Londrina, no centro da cidade, gerando a derrubada de árvores.

A posição tomada pela artista vai ao encontro de outros estudos propostos por Butler (2017, 2019), oferecendo visibilidade a corpos e representações que são silenciados. De acordo com a autora, há vidas que são consideradas precárias porque não são dignas de reconhecimento público e político por uma questão de poder, todavia, quando oferecem resistência, prezam pela visibilidade em defesa da pluralidade no espaço público.

[...] quando os corpos se reúnem com a finalidade de expressar sua indignação e representar sua existência plural no espaço público estão plantando duas demandas mais amplas: estes corpos solicitam que sejam reconhecidos e sejam valorizados, na mesma medida que exerçam seu direito à aparição, sua liberdade e clamem pela vida. (BUTLER, 2017, p. 33, tradução nossa).¹

A proposta de abertura da rua seria o fim do bosque municipal, o que ocasionaria a perda de um espaço de sociabilidade e convivência, além do extermínio de espécies de árvores da Mata Atlântica no local.



Fig. 5. Fernanda Magalhães na performance *A natureza da vida*, 2013. Foto de Isabeli Neri Vicentini, 2012. Fonte: imagem gentilmente cedida pela artista Fernanda Magalhães.

Não há como fugir da analogia da fotografia em que Fernanda aparece com a estátua *Pietà*, esculpida em mármore por Michelangelo em 1499, em que o artista retrata a dor e a angústia de Maria na perda do filho.

Como um discurso de deboche, Fernanda apresenta a repulsa aos padrões da beleza na performance *Grassa crua*, em uma das suas mais recentes performances, dirigida por Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson. Esse espetáculo foi desenvolvido como estudo de pós-doutorado no Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. À medida que o público se acomoda para assistir ao espetáculo, começa um turbilhão de vozes de palavras para designar pessoas gordas (muitas vezes ofensivas), e a artista posa faceira entre caras e bocas a duas fotografias ao evidenciar o vestido azul esvoaçante e os sapatos vermelhos. Em determinado momento, as duas profissionais saem de cena e Fernanda se vê sozinha sobre um pequeno banco de madeira ouvindo insultos; daquele momento em diante, passa a sofrer isolamento social e tristeza.

Ela se espreme e se contorce em cima daquele minúsculo banco, simulando tentativas (sempre frustradas) de enquadrar-se na moral da beleza contemporânea do corpo magro; enquanto isso, ao longo da apresentação, ela tira a roupa. Ao fundo da sua atuação, falas apresentam dramas e angústias não apenas de pessoas gordas, mas enfrentamentos diários de pessoas que integram minorias sociais, seu silenciamento e invisibilidade social; são gays, lésbicas, mulheres que sofrem cotidianamente a indiferença pelo gênero, desejo ou condição social.

Depois de totalmente nua, já circulando pelo palco e na imensidão de um silêncio sepulcral, a artista quebra o silêncio ao som de arranjos de rock, com a música *Nem tudo está à venda*, da banda *Turbô*². Trajando uma espécie de túnica, munida de um martelo, em gestos bruscos e agressivos, ela quebra o banquinho de madeira em simbologia à subversão aos padrões impostos que reduzem corpos e subjetividades. Além disso, ela também convida alguns integrantes da plateia para quebrarem o objeto que simboliza a repressão.

Por essas perspectivas, os trabalhos dela apresentam montagens no sentido de contemplar ações e movimentos que não operam na esfera da consonância de estruturas opressoras, mas na possibilidade de abrir caminhos e territórios para outras representações mais libertárias aos ditames perversos políticos e do corpo. A visibilidade criada por Fernanda nesse espetáculo alarga o enten-

dimento de reconhecimento político e fortalece a concepção do “corpo artista”, desenvolvida por Greiner (2012), em não dialogar o corpo com os aspectos de sensacionalismo e espetacularização, mas como procedimento de participação no espaço público. Além disso, a apresentação marca a necessidade de posicionamento perante as estratégias de controle e disciplina do corpo como dispositivo de formatação e homogeneização.

A perversão de suas obras se encontra na posição de zombar e satirizar, seja pela sutileza, seja pelo deboche, os ditames de poder, oferecendo saídas de representações. Como alega Roudinesco (2008, p. 13), a perversão também é necessária em alguns momentos, ainda mais quando são traduzidos em prazeres e transgressão: “Que faríamos se não pudéssemos apontar como bodes expiatórios – isto é, perversos – aqueles que aceitam traduzir em estranhas atitudes as tendências inconfessáveis que nos habitam e que recalcamos?”

As obras, performances e os demais trabalhos de Fernanda Magalhães são construídos na intenção de subversão de discursos e práticas que se encontram cristalizados nos mecanismos de representação. Ainda mais na atual conjuntura brasileira, em que há uma onda conservadora não apenas na esfera político-partidária, mas discursos da moral social contemporânea que reconhecem na visibilidade e no empoderamento das minorias possibilidades de privações de conquistas adquiridas.

Considerações finais

Ao trazer à tona as reflexões sobre perversão em diálogo com as práticas artísticas de Fernanda Magalhães, é possível identificar que sua produção faz pontes firmes como ação política, ou seja, uma forma de desenvolver processos de pertencimento ao espaço público, além de ser também expressões de feminismo que almejam o corpo libertário das interferências do biopoder.

A intenção de oferecer outra perspectiva de entendimento à perversão não se associa a elementos que possam ser pejorativos, repulsivos ou escatológicos. Mesmo havendo possibilidades de as perversões se assemelharem a esses valores, conforme apresentado, também estão relacionadas à potência de enfrentamento às estruturas de poder. Como aponta Elisabeth Roudinesco (2008), pela

condição de não reconhecer as potências de castração, a perversão pode ser uma aliada na demonstração da criatividade ao promover outras formas de produção de sentido ou, como sugere Dufor (2013), a perversão torna-se um legado pelo desafio à moral vigente.

Destarte, as obras de Fernanda promovem o enfrentamento e a reorganização dos valores do corpo da mulher gorda. Ao serem consideradas *queer* (ou *cuir*), as obras da artista proporcionam o alargamento da representação e visibilidade dos corpos gordos femininos não necessariamente de modo agressivo, a despeito de a agressividade ser necessária em alguns momentos, mas como processo de construção da ação política que preza pelo reconhecimento público. A visibilidade apresentada ao corpo elabora os movimentos políticas ao retirar da sombra corpos e subjetividades que se encontram ao limbo da representatividade e do pertencimento político.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. **Cuerpos aliados y lucha política**: hacia una teoría performativa de la asamblea. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2017.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- BUTLER, J. **Vidas precárias**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CANTON, K. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 5. Rio de Janeiro: 34, 2007.
- DUFOR, D. R. **A cidade perversa**: liberalismo e pornografia. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 2013.
- FERRAZ, F. C. **Perversão**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- FOUCAULT, M. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FREUD, S. **Obras incompletas**. v. 5: neurose, psicose, perversão. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GARCIA, W. **Corpo, mídia e representação**: estudos contemporâneos. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2012.
- HARDT, M.; NEGRI, A. Biopolítica del cuerpo. *In*: CROCI, P.; VITALE, A. **Los cuerpos dóciles**: hacia un tratado sobre la moda. Buenos Aires: La Marca, 2011. p. 201-205.
- LACAN, J. **O seminário**. Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LANTERI-LAURA, G. **Leitura das perversões**: história das suas apropriações médicas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- LOURO, G. L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.
- MAGALHÃES, F. **Corpo Re-construção Ação Ritual Performance**. Curitiba: Travessa, 2010.
- MANNONI, O. **Chaves para o imaginário**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MISKOLCI, R. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ROUDINESCO, E. **A parte obscura de nós mesmos**: uma história dos perversos. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SAFATLE, V. **Fetichismo**: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTAELLA, L. **Comunicação ubíqua**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SIBILIA, P. O bisturi de software: como fazer um 'corpo belo' virtualizando a carne impura? *In*: ARAUJO, D. C. (ed.). **Imagem (ir)realidade**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 271-289.

SILVA, T. T. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SZPACENKOPF, M. I. O. **O olhar do poder**: a montagem branca e a violência no espetáculo telejornal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SZPACENKOPF, M. I. O. Um espaço para a instituição e para a transgressão. *In*: PLASTINO, C. A. **Transgressões**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002. p. 34-42.

TVARDOVSKAS, L. S.; RAGO, M. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade arte, corpo e obesidade. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 17, n. 1, p. 55-78, 2007.

TRÁVEZ, D. F. *et al.* Queer/Cuir das Américas: tradução, decolonialidade e incomensurável. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 15, p. 1-16, 2021.

NOTAS

-
- 1 No original: “[...] cuando los cuerpos se reúnen con el fin de expresar su indignación y representar su existencia plural em el espacio público, están planteando a la vez demandas más amplias: estos cuerpos solicitan que se los reconozca, que se los valore, al tiempo que ejercen su derecho a la aparición, su libertad, y reclaman una vida vivible.”
 - 2 Banda londrinense de rock alternativo.

Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

Ecocentric corporeality and expanded dramaturgy in videoecoperformance: dance, ecology, and cognition

Corporeidad ecocéntrica y dramaturgia expandida en videoecoperformance: danza, ecología y cognición

Sandra Corradini

Universidade Federal da Bahia

E-mail: sandracorradini@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2101-0091>

RESUMO:

Este artigo traz reflexões acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramaturgical em campo expandido, articuladas a videoecoperformance, tendo em perspectiva o corpo em experiência e interação com a natureza nos ambientes natural e urbano. A Prática como Pesquisa (PaR) e a abordagem somático-performativa corroboram o centrimento corpo-natureza, no qual as dimensões cognitiva, artística, ecológica e humana se fundem com potência para gerar desdobramentos concretos para além de obra videográfica. As dramaturgias do corpo e da obra são discutidas à luz da abordagem ecológico-enativa da cognição humana. Engajamento sensoriomotor, busca ativa e sensibilidade são condições cognitivas chaves sugestivas para ignição de processos cognitivos mais elaborados no espectador diante da videoecoperformance para práticas ambientais colaborativas nas esferas global e local.

Palavras-chave: Corporeidade ecocêntrica. Videoecoperformance. Dramaturgia expandida. Abordagem somático-performativa. Imersão corpo-ambiente.

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

ABSTRACT

This article brings reflections on ecocentric corporeality in dramaturgical practice in an expanded field, articulated with videoecoperformance, having in perspective the body in a somatic-performative experience and interaction with the nature in natural and urban environments. Practice as Research (PaR) and the somatic-performative approach corroborate the body-nature centering, in which the cognitive, artistic, ecological and human dimensions are fused with power to generate concrete developments beyond videographic work. The dramaturgies of the body and the work are discussed in the light of enactive-ecological approaches of human cognition. Sensorimotor engagement, active search and sensitivity are suggestive cognitive key conditions for the ignition of more elaborate cognitive processes in spectator in the face of the videoecoperformance for collaborative environmental practices in the global and local spheres.

Keywords: Ecocentric embodiment. Videoecoperformance. Expanded dramaturgy. Somatic-performative approach. Body-environment immersion.

RESUMEN:

Este artículo trae reflexiones sobre la corporeidad ecocéntrica en la práctica dramática en campo expandido, articulados con videoecoperformance, teniendo en perspectiva el cuerpo en experiencia e interacción con la naturaleza en ambientes naturales y urbanos. La Práctica como Pesquisa (PaR) y el abordaje somático-performativo corroboran el centramiento cuerpo-naturaleza, en cuál las dimensiones cognitiva, artística, ecológica y humana se fusionan, con poder de generar desarrollos concretos más allá de la obra de video. Las dramaturgias del cuerpo y la obra son discutidas a la luz del abordaje ecológico-enactivo de la cognición humana. Acoplamiento sensoriomotor, la búsqueda activa y la sensibilidad son condiciones claves cognitivas sugestivas para ignición de procesos cognitivos más elaborados em el espectador frente al videoecoperformance para prácticas ambientales colaborativas en las esferas global y local.

Palabras clave: Corporalidad ecocéntrica. Videoecoperformance. Dramaturgia expandida. Abordaje somático-performativo. Inmersión cuerpo-ambiente.

Introdução

A ecoperformance tem sido discutida na dança como um tipo específico de performance: a partir da tematização de práticas performativas de corpos em experiência artística e estética instanciados em ambientes naturais. São corpos movidos pelo desejo de integração fluida com a natureza, postulando sintonia somática com o ambiente ao mesmo tempo que tecem críticas socioambientais. Nestes contextos ecoperformativos, o diálogo entre dança e performance mostra-se cada vez mais imbricado à linguagem de vídeo, gerando dramaturgias em formato de videoecoperformance. Como práticas de fronteira, desafiam as usuais classificações na arte, questionam entendimentos habituais do corpo, seus modos de performar, de estar na arte e no mundo. O corpo dramaturgic¹ busca o centramento corpo-natureza nesses espaços de cocriação entre corpo e ambiente ao compor sua própria dramaturgia.

Este artigo traz reflexões acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramaturgic, articulada à videoecoperformance. Focaliza o corpo em experiência somático-performativa no/com os ambientes natural e urbano. Parte de elementos presentes na videoecoperformance intitulada *O que preenche*², de direção de Romeran Ribeiro, elegendo-os como norteadores nesta escrita somático-performativa (FERNANDES, 2018), e os quais desdobram-se neste estudo experimental que articula teoria e prática em sua proposta compositiva.

Em *O que preenche*, o corpo em imersão performativa é guiado em sua prática, concebida como pesquisa (*Practice as Research*/PaR). Ele assume, de partida, uma posição não separatista, elegendo a prática artística como “chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta conteúdos” (FERNANDES, 2014, p. 1). Performativo e investigador, o corpo é um todo integrado, poroso, ativo, sensível, criativo, perceptivo, intuitivo e comunicativo. Suas relações no/com o ambiente se dão em processos de *feedbacks* constantes, unificados em uma corporeidade (BERNARD, 2001) dotada de flexibilidade e plasticidade, compatível com sua natureza processual em sua dinâmica de trocas

com o mundo. Ecologicamente centrado, o corpo delinea sua corporeidade ecocêntrica, da qual emergem tanto as dramaturgias do corpo e da obra como o diálogo interartístico, rompendo barreiras entre dança, vídeo e performance.

Todas as forças até então mencionadas corroboram uma ampla dimensão perceptiva da dramaturgia em estudo, inserindo-a no que tem-se chamado de “campo expandido”, termo cunhado por Rosalind Krauss em 1979. Em seu ensaio, Krauss (1979, p. 30) aborda a escultura como uma convenção, cuja lógica, até então colada na do monumento, começa a se desprender e esgarçar-se, “demonstrando como um termo cultural pode ser estendido para incluir praticamente qualquer coisa”.

No entanto, a noção de campo expandido não se vincula, hoje, apenas à escultura. Trata-se de conceito que atravessa diferentes campos do conhecimento, a exemplo das artes literárias e performativas, incluindo dança, teatro e performance, especificando-se no âmbito das práticas para alargar seus limites ou dar relevo às fronteiras interdisciplinares (ELIAS; VASCONCELOS, 2019). Atravessa a dramaturgia como área prática e teórica nos referidos campos performativos, sendo específica em cada um deles pelas respectivas correlações com as lógicas organizativas e comportamentais que neles operam.

Interessante notar que os processos de migração terminológica e de contaminação entre os campos não são, de fato, um fenômeno novo, haja vista o próprio termo “dramaturgia”, que migra do teatro para a dança, adquirindo maior estabilidade na dança a partir de 1990 (CORRADINI, 2010). Entretanto, há indícios da dramaturgia como área em constituição na dança desde Noverre, quando da publicação de suas *Cartas sobre a Dança e os Balés*, em 1759 (MONTEIRO, 2006).

As dramaturgias teatrais pós-dramáticas e de dança enfocam a centralidade do corpo em suas práticas atuais. Rejeitam os preceitos aristotélicos de uma dramaturgia convencional com começo, meio e fim, e o desenvolvimento de uma narrativa linear na resolução do conflito. No entanto, as dramaturgias de dança apresentam especificidades ligadas aos padrões comportamentais e organizativos de seu campo. São dramaturgias configuradas a partir da lógica cognitiva do corpo, cujos sentidos emergem do/no/pelo corpo a partir da investigação da materialidade do corpo entrelaçada à temática e aos materiais dramaturgicos pesquisados (CORRADINI, 2010).

Ana Pais (2016) aborda a dramaturgia expandida na dança a partir do cruzamento e da hibridização dos formatos artísticos, das ligações entre o artístico, o social e o político. A pesquisadora olha para o processo dramático como lugar íntimo, no qual se convive intimamente com o estranho, tornado invisível pelo hábito, remanescente como uma zona de não conhecimento. É nesse ambiente íntimo que esta escrita inicialmente inscreve-se para depois refletir a corporeidade ecocêntrica em seus aspectos socioambientais e cognitivos. Somente, então, debruça-se sobre a intimidade interacional do espectador com a obra para entender como os elementos audiovisuais podem produzir efeitos que extrapolam a experiência, passíveis de atingir outras esferas no contexto das atividades humanas.

A videoecoperformance, por sua vez, como estética híbrida, deriva dos processos interartísticos entre videoarte, arte ecológica e performance *site-specific*, instaurados na década de 1960 (DOUD, 2018). Nesse contexto, as lógicas organizativas buscavam romper com velhos padrões estéticos, movendo-se entre conceitos, estéticas e percepções em novos projetos experimentais. Como zona de interesse reflexivo, a videoecoperformance em foco configura-se como uma prática interessada em desestabilizar a normalidade habitual ambiental e sensibilizar o espectador para comportamentos ambientais ecocêntricos, ancorados em uma visão integrada e incorporada do ambiente. Mas vai além: intenciona refinar padrões ecocêntricos nos *performers* no âmbito da experiência imersiva, não sem antes promover integração e expansão do corpo no/com o ambiente.

Mais que apresentar um relato da experiência, este artigo propõe um olhar para o corpo em performance ambiental. O corpo em estado somático-performativo, ecocentrado; uma corporeidade ecocêntrica que performa no/com o ambiente, interagindo em fluxo poético e sensível, conectado às próprias sensações e aberto às emergências afetivo-conectivas no instante performado. As dramaturgias do corpo e da obra são enfocadas como artefato cognitivo-artístico à luz da abordagem ecológico-enativa³, refletida como prática expandida nos contextos da experiência dramática imersiva e das relações obra-espectador.

A PaR atravessa todo o processo compositivo, da qual se desdobra esta escrita. Assim, a narrativa da videoecoperformance adiante apresentada procede do aprofundamento recíproco em campos prático e teórico coimplicados. A escrita incorpora relatos⁴ dos *performers* e percepções da autora, também coorientadora da pesquisa artístico-acadêmica que deu origem à obra videográfica.

Ainda, entrelaça concepções teóricas explícitas e outras implícitas, corporalizadas (SCIALOM, 2021), que ofereceram parâmetros à investigação artística. Tais concepções guiam a observação das imagens no tempo-espaço ficcional e estão incorporadas à escrita. Não se trata, portanto, de “trazer a arte para o papel no sentido de auxiliar a reflexão teórica” (FERNANDES, 2014, p. 1), mas de considerar esta escrita como um exercício somático-performativo; uma prática ampliada da pesquisa. Deste modo, a narrativa incorpora outros meios e suportes para refletir a própria pesquisa, aqui configurada em uma narrativa textual tecida em fluxos de imersão corpo-obra-ambiente.

O que preenche em imersão corpo-ambiente

O que enche o cesto de lixo na Piedade é o mesmo que mata a fome dos corpos invisíveis que perambulam entre vultos humanos e não humanos nas ruas da cidade. O que mata a fome é também aquilo que vem junto na rede lançada ao longe no mar pelo pescador: peixe, plástico, problemas, possibilidades transmutáveis. A videoecoperformance *O que preenche* começa assim, conectando corpos e(m) ambientes não contíguos sobrepostos na tela, aqui descritos em fluxo somático-performativo com a obra videográfica. Uma cena ocorre em ambiente urbano, no centro de Salvador, Bahia, e a outra, em ambiente natural, na ilha de Mar Grande, em Itaparica, a 21,6 quilômetros de Salvador em linha reta pelas águas que banham a Baía de Todos os Santos. O que preenche a rede de sonhos e de desejos dos corpos que habitam e vivem em/com essas diferentes realidades?

“Preencher”, palavra de origem latina que significa completar, deixar sem espaço, satisfazer completamente. Preencher, encher o buraco da fome que mantém o homem em pé e com vida. Preencher, escutar o vazio dos domingos, dos dias em que não se faz nada e daqueles em que não se tem nada para fazer, o fazer vazio que não acaba e não preenche. “Preencher”, palavra que expõe limites extremos da existência humana e separa diferentes modos de ser e de existir no mundo. Como pergunta e ao mesmo tempo uma busca, *O que preenche* se coloca como um dispositivo artístico audiovisual que lança a dúvida e questiona a vontade. Incita o espectador à reflexão sobre seus próprios sonhos e desejos, e indaga-o acerca de si e de seu lugar no/com o mundo.

É na mistura das camadas do mundo natural com o urbano que são vistos, na cena videográfica, ambulantes e carros nas ruas alagadas pelo mar que mundifica o asfalto. O pescador atravessa as águas entre rodas e para-choques; ele puxa o fio que o arrasta em direção à sua rede lançada para o outro lado, fora da tela, desenhando um mundo sem fim. O espelho d'água reflete o entrelaçado dos fios do cabeamento aéreo entre prédios antigos já quase sem cor, compondo um quadro invertido, com algumas nuvens brancas e um pouco de céu sobre um fundo azul. Lentamente, o corpo em performance, imerso na/com as águas, revela-se na cor da pele em contraste com o brilho e a textura das algas, no pisar dos corais pontiagudos. Revela-se a instabilidade em um caminho que se faz num limiar tênue entre a dor profunda e o equilíbrio transitoriamente conquistado. Os braços se erguem e regem os galhos que sobem ao céu no compasso suave do vento; tronco e ossos moventes, imersos na/com as rochas no mar.

Não são raras as imagens que perturbam o espectador na cena videográfica. Há uma certa nebulosidade que paira sobre a dança dos *performers* em interação com a dança dos elementos presentes nas águas naturais em Mar Grande. Confunde-se quem dança com quem, quem dança para quem, quem dá suporte ou é suportado, quem compõe a imagem de quem. O que se vê é uma sintonia entre corpo e ambiente, criando composições que desvelam a potência do encontro.

A partir da abertura sensorial, gera-se um fluxo poético sensível. O corpo, com o olhar atento às sensações corporais geradas pelos estímulos externos, percebe e reconhece o ambiente como ativador somático. O corpo em performance, ecocentrado, deixa-se afetar e ser conduzido por impulsos corporais gerados na conexão corpo-ambiente, gerando material poético como resultado da percepção e da presença. Para Ciane Fernandes, orientadora nesta pesquisa artístico-acadêmica, trata-se do método somático do Movimento Autêntico (PALLARO, 2007), expandido para o ambiente natural. Ele conduz o corpo a uma sintonia fina entre consciência celular e ambiente fluido, também em relação com outras formas de vida, humanas ou não. Para a orientadora, é o corpo humano percebido e vivenciado como múltiplas sensibilidades inteligentes em movimento no/com o ambiente.

No ambiente urbano, a cena segue na tela com os *performers* à deriva pelas ruas da cidade em fluxo poético com o ambiente. Lado a lado, andam sem rumo e se vão. De Barris ao Dois de Julho, perdem-se de si mesmos, mergulhando na/com as rosas dos jardins. Separam-se um do outro entre

feirantes e camelôs, tecendo narrativas urbanas com seus corpos erráticos em experiência na cidade (JACQUES, 2012). Nas ruas, personagens sem rostos protagonizam cenas, convidando o espectador a imergir em imagens que suspendem o tempo: aonde vai essa mulher de cabelo vermelho, com buquê de flores na mão e máscara no rosto, da qual se vê apenas um fio do elástico branco atrás da orelha? Ela se afasta com passos firmes no caminho de todos os dias, sem olhar para os lados, nem atrás. De repente, logo à frente, a ruiva se desfaz, levando consigo a cidade e a cena, ao dobrar à esquerda, subitamente, no meio da rua, ao longe.

O trabalho destaca o ambiente como cenário ativo e também como cocriador da dança em processo. No ambiente natural, o pássaro que observa a cena é também criador e testemunha do evento. Em troca, com o modo-pássaro de perceber e interagir com o mundo, os *performers*, somaticamente sintonizados (NAGATOMO, 1992, p. 198), mantêm-se atentos ao pássaro, que, por sua vez, se mantém atento aos *performers* atentos. Trata-se de um modo de atenção visto como estado celular integrado de conexão; a atenção não apenas como estado mental, desconectado do corpo, mas como estado de percepção, somático, entendido na perspectiva da cognição incorporada (DURT *et al.*, 2017). Distinto, portanto, de uma visão solipsista e desencarnada de intersubjetividade. Por assim dizer, intersubjetividade refere-se à dinâmica interativa, envolvendo o domínio relacional, interpessoal, concebido na intercorporalidade (GALLESE, 2017). Determinante para o encontro social, a intersubjetividade é inseparável do domínio pessoal, dada a autonomia sustentada do indivíduo. As intenções do indivíduo no encontro, e seus mecanismos cerebrais, permitem a ele que interprete ações e intenções dos outros com os quais interage (DI PAOLO; DE JAEGER, 2017).

Nesse estado de percepção somática, a atenção é ativada simultaneamente em uma via de mão dupla que conecta o dentro-fora e permite aprofundar as dimensões interna e externa do corpo, gerando um processo integrado de imersão corpo-ambiente. O que se tem é a percepção interna da vivência explorada, informada e aprendida pelas células, gerando um estado cognitivo característico no corpo-mente. Esse estado é descrito por Fernandes (2013) como um estado de sensação de integração e de diluição no ambiente, o qual avança internamente à medida que a percepção se aprofunda em sua dimensão externa.

Os *performers* imersos no/com o ambiente não separam cena e cotidiano. Não há momento que possa delimitar qualquer passagem entre o estar dentro e fora de cena. Há um estado imersivo contínuo que permite que a experiência ecoperformativa e o transe ecológico-estético aconteçam (FERNANDES, 2012). Nesse estado de presença, toda ação, incluindo o repouso, torna-se performance, independentemente da presença de um público formal. Tanto a mata como as rochas, ou qualquer elemento no ambiente, incluindo o próprio *self*, performam e testemunham a si mesmos, em momentos de interação recíproca entre corpo e pedra, corpo e vento; até mesmo quando os *performers* estão a sós ou conectados a interações externas, como pode ocorrer entre pedra e vento, por exemplo.

Jota Junior e Silas Menezes são *performers* nessa experiência somático-performativa que envolve captação das imagens, tendo Ciane Fernandes como *performer* e orientadora ativa no processo imersivo. Romeran Ribeiro, diretor, é testemunha na experiência e participa, sem julgamento ou crítica, na figura de videasta. *O que preenche* traz imagens que desconstroem o protagonismo do corpo em performance, que se dilui e se integra à presença de diferentes elementos no ambiente. Na cena videográfica, enormes raízes aéreas descem das árvores e alcançam verticalmente o solo. Na sequência, os cipós contrastam às longas mexas de cabelo, que voam em círculos e espiralam o tempo, conduzindo o espectador à imersão corpo-obra-ambiente junto ao transe ritual na mata. De igual modo, a silhueta do corpo entre as rochas em contraluz tem força suficiente para transportar o espectador à Grécia Antiga e desenhar em segundos o mito da caverna na imaginação.

A câmera capta o movimento, que está além das formas. Busca-se dar voz à sintonia somática, que se expande para além das intersubjetividades que performam no/com o ambiente, saltando das telas entre imagens, pensamentos e divagações. Um sopro de vento denuncia um fim alastrado. Uma brisa prorroga a leveza dos tecidos nos corpos, movidos por pés e pernas, em um túnel que adentra a terra em uma verticalidade infinita, ultrapassando a velocidade da luz. Dilatado no tempo, o corpo afunda voluntariamente no barro e mistura-se a ele em memória da infinitude humana. Na cidade, migalhas urbanas perpetuam a coexistência e a interação entre humanos e não humanos em uma dimensão planetária.

Corporeidade ecocêntrica em fluxo com a arte e o mundo

A corporeidade ecocêntrica traz no corpo o sentido ecológico inerente a uma compreensão sustentável do Planeta, refletindo uma visão de mundo expressa em atitudes e comportamentos pró-ambientais corporalizados. Como uma tomada de consciência de valores ecológicos, a sustentabilidade planetária emerge diante da crise causada pelos problemas ambientais globais trazidos com o avanço tecnológico, levando à mudança de paradigma em relação à biodiversidade.

O ecocentrismo começou a se estruturar como linha política de filosofia ecológica na década de 1980. Não se trata, necessariamente, de uma concepção diametralmente oposta ao antropocentrismo, embora o conflito entre essas linhas ideológicas seja uma possibilidade evidente quando se coloca em pauta a questão dos direitos humanos e do meio ambiente (HANSEL; RUSCHINSKY, 2017). No entanto, ser humano e meio ambiente coevoluem coimplicados em um sistema de funcionamento integrado e não de exclusão mútua. Vive-se, hoje, um momento de anestesia global que bloqueia no homem os sentidos e a dor. Nota-se a perda de sensibilidade, de humanidade e de uma visão ampla de mundo, reduzindo-se a tridimensionalidade dos corpos, do tempo e do espaço a uma tela bidimensional disforme, tal qual o mapa do mundo impresso na mente, distorcido em suas proporções geográficas reais. Com o avanço do neoliberalismo, o ser humano absteve-se da responsabilidade de gerir eticamente o seu diferencial cognitivo e concedeu a si mesmo o direito equívoco de controlar a natureza. Habilidades cognitivas de outras espécies vivas e toda biodiversidade da qual o homem também faz parte são subestimadas.

Críticas acerca do antropocentrismo atribuem ao homem a responsabilidade pelo desequilíbrio dos ecossistemas, pela sua ética utilitarista na exploração dos recursos ambientais. O status do homem como centro do mundo, em torno do qual os demais seres gravitam, colapsa com a ascensão do pensamento ecocêntrico (ABREU; BUSSINGER, 2013). Estudos na ecologia profunda referem substituição do prefixo “ego” por “eco” na palavra “egocentrismo”, para impulsar o descenramento do homem e enfatizar o aprofundamento do “eu” (DIAZ, 2016). Para Naes (*apud* CAPRA, 1996, p. 28), “o cuidado flui naturalmente se o ‘eu’ é ampliado e aprofundado de modo que a proteção da natureza livre seja sentida e concebida como proteção de nós mesmos”. Nas palavras de Capra, é a “expansão do eu até a identificação com a natureza” (1996, p. 28).

Há uma dimensão afetiva inerente à temática ecocêntrica que conecta o processo dramaturgico a uma dimensão cognitiva particular. O sentido ecocêntrico associado à corporeidade modifica o pensar-fazer dramaturgico por entender o ambiente vivo e ativo, nos contextos da criação imersiva e da interação videográfica entre obra e espectador. Na prática dramaturgica, o ambiente no qual o corpo performa não é visto simplesmente como um lugar não convencional para a ação performática, no sentido de romper convenções, formas e estéticas. Também não é tratado como cenário, paisagem ou lugar que possa oferecer condições para o performer mostrar, colocar à prova suas habilidades técnico-corporais ou explorar sua potencialidade artística. Não é, ainda, um lugar estrategicamente pensado para o performer experienciar a si mesmo ou ampliar seu conhecimento. Embora a imersão corpo-ambiente possa resultar nos exemplos citados, estes não são intencionalmente objetivados; trata-se, antes, de uma proposta estética para experienciar a integração e a expansão do corpo no/com o ambiente, buscando o centramento corpo-natureza. Entende-se que, a partir daí, são passíveis de emergir novos conhecimentos pré-configurados em contextos amplamente compartilhados.

Nesta perspectiva da corporeidade ecocêntrica, os exemplos supracitados demonstram uma clara lógica antropocêntrica, fundada em um cartesianismo subjacente, na qual o *performer* detém um papel central, a partir do qual todas as coisas são expandidas, inclusive sua criação artística. Opera-se em uma lógica que visa ao retorno dos esforços empreendidos em benefício do *performer*. Esta concepção ecocêntrica, no entanto, está alinhada à perspectiva não dualista de corpo e ambiente, na qual ambos coevoluem e se codeterminam em processo. Portanto, entende-se ambiente não como um objeto que possa ser manipulado ou tratado como uma entidade em si nos processos de imersão corpo-ambiente, pois não há como colocar corpo de um lado e ambiente de outro. O corpo, na perspectiva ecocêntrica, opera em uma lógica inclusiva e integrada, que entende corpo e ambiente como natureza e refina perceptualmente a si mesmo e o ambiente em seus micro e macrocomponentes, atribuindo a todos igual nível de importância e presença.

O ambiente se faz presente em suas mínimas unidades singulares: seres vivos, humanos, não humanos, vegetais, minerais e elementos, como água, ar, terra e fogo, além de formas, texturas, cores, odores, sabores, sonoridades, entre outros. Todos esses componentes participam no processo criativo e não estão subordinados a uma lógica hierárquica que possa indicar alguma

importância ou superioridade de algo ou alguém. Estão todos coimplicados em uma dinâmica relacional criativa amplamente distribuída entre as diferentes lógicas e presenças no instante performado. Todas as presenças, bióticas e abióticas, são vistas nas perspectivas mínima e ampliada, necessárias para manter o ambiente vivo, em equilíbrio ecossistêmico local e planetário. A pesquisadora Ciane Fernandes lapida esse modo afetivo-cognitivo de performar no fazer dramaturgico, intrínseco à corporeidade ecocêntrica:

A conexão com o ambiente como campo vivo e acolhedor – composto de pulsões espaciais ou inúmeras inteligências autônomas relacionais – é justamente o que estimula a vida mais interna. Nesse contexto ecocêntrico, autenticidade é justamente diluição no ambiente, isto é, Imersão Corpo Ambiente. [...] A Imersão Corpo Ambiente ocorre exatamente pela diluição das ações e comportamentos em todos os níveis, permitindo então a integração como abertura, criação e repadronização. Em espaços de fluxos, a Imersão Corpo Ambiente implica numa estética somático-performativa, interessada na conexão interna, na experiência e na pulsão do instante que conecta micro e macrocosmos, matéria orgânica e inorgânica, átomos, células, ambientes, planetas, universos. Em estados somáticos de ecologia profunda, a conexão com pulsões espaciais é mais forte que qualquer comando premeditado; e significações e expectativas a priori dão lugar à sensação de ser movido, mais do que a de mover-se. Pouco a pouco, em sintonia somática, mover e ser movido entram também em imersão, tanto quanto corpo e ambiente. (FERNANDES, 2018, p. 179).

A corporeidade ecocêntrica reafirma a prática performativa em sua dimensão biopolítica, pelo seu ativismo ecológico e sua resistência ao poder hegemônico, que explora os recursos naturais de forma desequilibrada. Destroem-se ambientes naturais, expropria-se a experiência humana e tira-se o direito de renovação e de possibilidades de trocas do homem com as matas, os rios, o mar e toda a diversidade de vida ao seu entorno, que também o habita e move-o.

Como modalidade cognitiva sensorial do corpo ecocentrado, a corporeidade ecocêntrica impulsiona a experiência afetivo-conectiva, a imersão corpo-ambiente e os processos cognitivos que mantêm o corpo vivo em constante remodelamento e refinamento de seus aparatos sensoriomotores e fisiológicos. Estes estão envolvidos na conscientização de si e do mundo, um como extensão do outro, dependentes mutuamente. São inseparáveis, funcionam integrados e estão dinamicamente coimplicados.

A corporeidade ecocêntrica em contexto ecoperformativo contempla o corpo em experiência somática no/com o ambiente. Trata-se de uma concepção ampliada de corpo que resgata o corpo ausente, muitas vezes esquecido em práticas discursivas que advogam a coevolução entre corpo e ambiente, mas deixam o corpo fora dele. Tal separação parece advir da frequente dissociação entre corpo e mente que há muito prospera em diversas áreas do conhecimento, diferenciando-os em substâncias e finalidades distintas. Gallagher (2015) é quem alerta para esse fenômeno, dizendo ocorrer algo semelhante entre teóricos da cognição incorporada, por estudarem o cérebro desconectado do corpo em experiência. Para esse filósofo cognitivo, “ladrões de corpos” existem na neurociência e também na filosofia.

Debates calorosos ergueram-se a partir de tal crítica, gerando respostas na comunidade científica e, de uma forma ou de outra, engendraram aprofundamento reflexivo de proposições teóricas e novos experimentos, impulsionando ações no campo. Notadamente, o presente trabalho preconiza estudos da cognição incorporada e concebe corpo, cérebro e ambiente, relacionando-se em um sistema unificado, em processo contínuo e integrado de auto-organização. A corporeidade ecocêntrica, portanto, é uma proposta para refletir, exercitar e expandir o corpo no/com o ambiente, não simplesmente um como extensão do outro, mas pulsantes concentricamente.

Corporeidade ecocêntrica em seu estado cognitivo somático-ecoperformativo

Alguns aspectos evidenciam-se na dramaturgia configurada na videoecoperformance em estudo. O primeiro refere-se à dramaturgia do corpo, que se organiza a partir da corporeidade ecocêntrica, em estados de sintonia-somática, em processos de imersão corpo-ambiente, conforme abordado. O segundo aspecto deriva do primeiro e está relacionado à dramaturgia da obra, implicada com o formato de vídeo, configurando a obra artística em videoecoperformance. Em *O que preenche*, isso se amplia para incorporar o dramaturgista, na figura do diretor. Nesse trabalho, o dramaturgista não é apenas um olhar externo à criação, mas também é testemunha e participante ativo na cons-

trução da obra. Está inteiramente engajado na ação ecoperformativa, nos processos de imersão corpo-ambiente. Deste modo, o diretor, como *performer-dramaturgista*, é quem estabelece o vínculo somático entre a prática imersiva e a produção videográfica.

A atuação do *performer-dramaturgista* no contexto da criação ecoperformativa adquire uma peculiaridade por ele portar uma câmera acoplada ao corpo. Isso torna sua corporeidade diferenciada, sem, contudo, deixar de ser ecocêntrica. Conforme Rolla e Novaes (2022), abordagens recentes na ciência cognitiva têm discutido a interação entre organismos e dispositivos de substituição sensorial, caracterizando o engajamento do organismo com seu meio pela participação ativa na construção de realidades virtuais. Para os pesquisadores, a melhora da aderência do organismo ao ambiente se dá pelo seu engajamento dinâmico, que tende a ser contínuo na direção a uma aderência ótima, no sentido de mitigar desajustes entre as dinâmicas internas e as externas. Condição ao exercício das habilidades sensoriomotoras, sua adaptação ao dispositivo aproxima-o de um estado de equilíbrio com o ambiente (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018). O termo “virtual”, por sua vez, tem sido empregado para caracterizar a capacidade de resposta do indivíduo a possibilidades de ação reais, mas ainda não atualizadas, que estão além do alcance do aqui-agora (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018).

Assim, corpo e câmera tendem à unidade, reorganizada em função da motricidade e da sensorialidade reajustadas ao ambiente, tornando-se uma corporeidade adaptada. A atenção volta-se aos ajustes sensoriais visuais, táteis e posturais, que oferecem ao corpo outras possibilidades de se organizar mediante as solicitações do ambiente. No entanto, estes e outros sistemas sensoriais, como audição, olfato e paladar, tornam-se mais ou menos ativos a depender das ações do indivíduo associadas às condições ambientais. Providas de intencionalidade, ação e percepção, elas estão implicadas em um estado cognitivo situado e dependente do ambiente.

Entretanto, a câmera na mão e/ou no olho do *performer-dramaturgista* não é uma tecnologia de substituição sensorial. Ela não só modifica sua perceptibilidade e respostas motoras, como também amplia a dimensão temporal no contexto da imersão ecoperformativa. O estado cognitivo do corpo-câmera em performance incorpora uma condição virtual que o faz operar com uma capacidade ajustada em dois tempos (real e virtual). Sua intenção dirige-se a ações reais (ambiente imediato) e virtuais (ambiente remoto), incorporando previsões de etapas futuras da produção

videográfica. Isso não significa que ele se divida entre duas funções, ou entre o físico e o mental, o concreto e o abstrato, entre os dois momentos da produção da obra; pelo contrário: ele assume uma dupla função agregada, sustentando tais condicionantes como fatores coexistentes, o que torna sua corporeidade ecocêntrica condicionada a um estado cognitivo distendido. Assim, enquanto os *performers* investigam ações e percepções no/com o ambiente imediato, o *performer-dramaturgista* participa na prática imersiva, interagindo com ações e percepções investigadas no/com o ambiente ampliado.

O *performer-dramaturgista*, na figura de diretor, no contexto da produção videográfica, organiza a obra em formato de vídeo a partir de percepções, emoções e memórias corporalizadas em ambientes ecoperformativos remotos. Estas, em interação com os recursos tecnológicos disponíveis para a produção audiovisual, permitem a criação de novas ambiências videográficas ecoperformativas, com potência para mobilizar e sensibilizar olhares, intensificar tendências e corporeidades ecocêntricas.

A dramaturgia videográfica como artefato cognitivo-artístico

O enativismo é uma abordagem recente na ciência cognitiva que vem se organizando como parte de um programa de pesquisa interdisciplinar desde 1990. Opondo-se ao cognitivismo clássico, o enativismo recusa a analogia entre funcionamento da mente e sistema computacional (ROLLA, 2020). Abordagens enativistas⁵ buscam explicar os processos cognitivos humanos com ênfase na centralidade da ação e diminuir o apelo aos estados mentais como algo que ocorre apenas no cérebro, independentemente das relações do corpo com o ambiente. Segundo Gallagher (2015), cognição e mente formam um sistema unificado que inclui cérebro, corpo e ambiente, encontrando coerência explicativa junto à Teoria dos Sistemas Dinâmicos (MITCHELL, 2009).

Enativistas radicais defendem a cognição como um fenômeno não representacional e a continuidade estrita entre cognição básica e superior (HUFFERMANN, 2019). Os mais radicais as apontam não passíveis de nítida diferenciação conceitual (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018), em especial os simpatizantes da psicologia ecológica⁶, uma vez que as abordagens nesses campos convergem à medida que buscam explicar a cognição de baixo para cima (*bottom-up*), implicada com o modo

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

como os indivíduos se envolvem com os ambientes imediato e remoto. Já o envolvimento com alvos abstratos é o que justamente caracteriza a cognição superior, e o que a diferencia das formas cognitivas básicas é o seu alcance temporal (ROLLA, 2020).

Como um componente do sistema cognitivo, o cérebro processa informações de forma não linear conforme as solicitações do ambiente a cada momento. Na arquitetura cerebral, o processamento de imagens mentais se faz por uma variedade de representações distintas, ativadas concomitantemente em várias áreas cerebrais, sem obedecer padrões ordenados de atividade neural (ROLLA, 2021). A isso, dá-se o nome de “processamento em rede”: significa que os sinais neurais são amplamente distribuídos no cérebro, incluindo sinais de padrões sensoriais e motores visuais, sonoros, entre outros constituídos socioculturalmente, como linguísticos, semiológicos, fonéticos, etc. Todos são ativados e conectam-se em uma rede complexa, processando informações em uma circuitaria dinâmica composta de diversas áreas interconectadas que se modificam no córtex ao longo do tempo.

A partir desse escopo, as lentes serão ajustadas à abordagem ecológico-enativa para refletir a dramaturgia em processo e na obra videográfica. Essa abordagem alinha-se à dramaturgia ecoperformativa à medida que a corporeidade ecocêntrica busca ativamente o centramento corporeidade. Não se trata, portanto, de uma condição passiva do corpo em relação ao ambiente ou o abandono de si para sujeitar-se à ordem natural dos eventos externos. Imergir em fluxo no/com o ambiente traz subjacente a busca diligente pelo sentido de unidade, de integração de si na/com a natureza, por uma via cognitiva sustentada na intencionalidade.

Enativistas ligados à psicologia ecológica consideram o engajamento qualificado e dinâmico de habilidades situadas, com solicitações e restrições do ambiente para gerar possibilidades de ação. A cognição básica envolve a exploração ativa e adaptativa de pontos de interesse no ambiente pelo organismo, que capta recursos, seleciona e refina padrões sensoriomotores, sendo isso que dá sentido ao ambiente e define sua forma de atuação (ROLLA; NOVAES, 2022). Assim, a criação de sentido nada mais é que o significado afetivo do ambiente para o organismo, que surge no seu acoplamento com possibilidades de ação relevantes, envolvendo emoções, sensações, motricidade e intencionalidade (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018).

A perspectiva dramatúrgica aqui enfocada considera a cognição em um *continuum* ascendente, como preconizado na abordagem ecológico-enativa. Deixa-se de olhar para seus componentes simbólicos, representacionais, que corroboram as derivadas descendentes na compreensão das complexidades. Todavia, importa ressaltar que a complexidade dramatúrgica não está ligada à riqueza de densidade simbólica, mas à noção de “sistemas complexos” (MITCHELL, 2009), por envolver a participação humana e comportamentos imprevisíveis e não lineares.

Como artefato cognitivo, a dramaturgia constitui-se em uma extensão da interação das cognições humanas e não humanas que participam no processo dramatúrgico. Este, por sua vez, engendra processos cognitivos, agenciamentos, subjetivações e sentidos nos *performers*. No conjunto, todas essas derivadas estão implicadas na regulação adaptativa dos mecanismos fisiológicos dos *performers* em interação com outros organismos vivos no/com o ambiente, modelando as atividades de autoindividuação. No que tange ao *performer*, e mais amplamente aos organismos vivos, as atividades de autoindividuação dizem respeito ao que é interno e externo ao corpo, cujas conexões são estabelecidas pelo *performer* em seu campo de ação.

Considerando as atividades internas, estas se relacionam com os sistemas nervoso e endócrino, que, juntos, regulam e controlam todas as funções corporais (SQUIRE *et al.*, 2008). Por conseguinte, dizem respeito à dramaturgia em seus aspectos processual e videográfico, por serem um artefato expandido do corpo. As atividades externas, por sua vez, correspondem às relações que o *performer* estabelece no/com o ambiente. Especificamente, estão implicadas nas trocas que ele estabelece no âmbito dramatúrgico, com quem/o que ele interage. Em síntese, essas formas de atividades são interdependentes.

A dramaturgia expande na tela como um campo aberto de possibilidades. Como um artefato cognitivo-artístico, a dramaturgia videográfica vai estimular o espectador em suas capacidades sensoriomotoras para perceber sensações, emoções, imagens mentais e memórias próprias. Estas são ativadas cognitivamente a partir do contato com a obra e possibilitarão ao espectador envolver-se com elas. Mas é a capacidade do espectador de se engajar com as propostas audiovisuais que permitirá que isso aconteça. Incluem-se aí as condições do ambiente no qual o espectador experiencia a obra e outros componentes importantes, como personalidade, humor, cultura e disposição, que moldam a maneira como o indivíduo se relaciona com um dado objeto perceptivo

(FINGERHUT; HEIMANN, 2017). Como dispositivo tecnológico sensorial, a obra convida o espectador ao engajamento sensoriomotor. É justamente esse engajamento que vai possibilitar ao espectador refletir atitudes e comportamentos ecocentrados próprios e potencializá-los para outros modos possíveis de interação no/com o ambiente/mundo.

A concretização da obra se dá na interface obra-espectador, mediada pela experiência do corpo na exploração dos elementos que compõem a obra dramaturgicamente. Isso difere substancialmente dos padrões cotidianos e dos hábitos perceptivos ordinários, pois o engajamento do espectador com a obra demanda esforços para a ativação de mecanismos cognitivos na constituição de estados mentais. Estes se cumprem em condições de engajamento sensoriomotor favoráveis à percepção de objetos externos (FINGERHUT; HEIMANN, 2017). No caso da obra videográfica, os objetos externos consistem em elementos sonoros e visuais disponíveis ao alcance dos sentidos, avaliáveis pelos sistemas cognitivo e perceptivo.

Nos últimos anos, estudos neurocientíficos vêm elucidando o funcionamento do cérebro em relação à percepção humana. Habilidades práticas de discriminação perceptiva foram descritas como incorporadas, situadas e dependentes do ambiente (FERNANDES *et al.*, 2021). Discriminação perceptiva e padrões de resposta motora foram correlacionados a padrões de práticas de uma sociedade ou grupo, consistindo em indicativos de variações culturais dos estados mentais (FINGERHUT; HEIMANN, 2017).

Na saúde, a música tem sido foco de interesse investigativo pelos efeitos positivos nas mais diversas patologias. Nobre *et al.* (2012) realizaram uma revisão de literatura para investigar respostas fisiológicas agudas e mecanismos de processamento neural à escuta musical em humanos. Os resultados mostraram alterações autonômicas com redução da pressão arterial, das frequências cardíaca e respiratória. Mostraram, ainda, alterações de estado de ânimo, afetividade, dilatação pupilar, temperatura corporal e limiar, da intensidade da dor mediante diferentes estilos e elementos musicais, com efeitos na comunicação e em respostas emocionais e neuroendócrinas na pele, como suor. Isso significa que, diante de uma obra videográfica, somente pelos seus aspectos sonoros, o sistema nervoso autônomo (SNA/involuntário) pode ser ativado e, em conexão com o sistema límbico (emocional) e outros sistemas que se formam em rede, influenciar o processamento cognitivo de quem assiste uma obra videográfica.

O estudo de Chanda e Levitin (2013) é interessante por orientar quanto à aplicação da música em ambientes clínicos, no sentido de induzir estímulos para obtenção de efeitos desejados. Esse estudo evidencia outro fator importante: os efeitos na trilha sonora. Os pesquisadores argumentam que os efeitos nem sempre ocorrem ao nível da consciência e podem ser intencionalmente manipulados para promover certas experiências perceptivas.

A experiência perceptual ligada à atividade visual tem sido enfatizada como atividade não passiva e exploratória das contingências sensoriomotoras visuais e como um fenômeno contínuo, estendido no tempo (NOË, 2001). Hasson *et al.* (2017) explicam que o cérebro depende de mecanismos atencionais na seleção do estímulo mais relevante para processar sinais visuais, envolvendo o controle dos movimentos oculares. Esse estudo de neurociência fílmica verificou uma tendência na fixação de objetos apresentados na cena, sugerindo maior ou menor variabilidade interpretativa de acordo com a condução do olhar do espectador pelo diretor. Mostrou, ainda, a presença de áreas multimodais (áreas de integração sensorial) dependentes do modo de apresentação dos sinais visuais e auditivos. Além disso, sugeriu que áreas multissensoriais (áreas que integram informações para a percepção a cada momento) podem estar envolvidas em processamentos mais abstratos, como sequência de eventos, narrativas e interações humanas. Ainda, esclarece acerca da coerência temporal longa⁷, que pode ser necessária para o processamento cognitivo do filme completo, por envolver regiões cerebrais mais frontais, responsáveis por atividades cognitivas mais complexas. Os pesquisadores sustentam a afirmativa de que os estados mentais são amplamente reconhecidos por neurocientistas e filósofos como estados cerebrais. Ademais, endossam a potência do filme para evocar e controlar estados neurais perceptuais, emocionais e cognitivos nos visualizadores.

Como dispositivo potente para ampliar capacidades perceptivas, emocionais e cognitivas, a dramaturgia videográfica pode ser vista como um artefato disparador no processamento cognitivo do espectador. Neste sentido, a obra videográfica favorece o exercício e o refinamento das capacidades sensoriomotoras, assim como o engendramento de elaborações reflexivas, a partir da experiência com a obra. Por conseguinte, a obra, na qualidade estética de videoecoperformance, contribui para que reflexões mais amplas sejam expandidas no espectador, no contexto das suas interações e trocas no/com o mundo.

Dramaturgia videoecoperformativa em campo expandido

Em *O que preenche*, a dramaturgia expandida tem a potência de atravessar vidas, não só a dos *performers* envolvidos na construção da obra, como também de quem a assiste e se engaja com ela. Cabe, aqui, destacar a autora como coorientadora nesta pesquisa e reiterar esta escrita inserida no campo da PaR. Nesta, a criação de conexões entre vivência e conteúdo é potencializada pela experiência artístico-acadêmica e segue uma lógica sintonizada com a dança no entrecruzamento com conhecimentos interdisciplinares já estabelecidos em outros campos científicos.

Esta escrita é em si mesma um exercício que visa sua eficiência contextual. Desdobra-se do corpo em experiência, que especula o processo dramatúrgico e a obra ao mesmo tempo que investiga a si mesmo, movendo conteúdos, palavras, o corpo e a própria escrita. Na dança, Fernandes (2014, p. 3) sugere pensar a “sintonia relacional entre experiência e sentido” e o conhecimento somático como fruição dessa sintonia. O *somático*, de acordo com a pesquisadora, é corpo vivido, um processo holístico movido por uma força integradora que rastreia modos de sincronizar conexões internas e externas em uma via de mão dupla.

A orientação somática nesta pesquisa ecoperformativa conflui com entendimentos do corpo na perspectiva da cognição ecológica. Nessas abordagens, o corpo busca superar o desequilíbrio interno ao mesmo tempo que cria condições de vida e de existência no/com o ambiente, refinando habilidades cognitivas e sua corporeidade ecocêntrica. Isso modifica sua percepção do ambiente, envolvendo a cognição superior em continuidade à cognição básica. Portanto, o ambiente externo é fundante no processo de aprimoramento da performance cognitiva. Ele estimula a integração das vias sensoriais/ascendentes e motoras/descendentes, bem como o cruzamento das informações neurais através do corpo caloso no cérebro, entre outros. O corpo caloso, especificamente, tem a função de interconectar e integrar os dois hemisférios cerebrais, promovendo o adequado funcionamento do corpo e a organização dos sentidos corporais (SQUIRE *et al.*, 2008). A relevância do ambiente como componente na integração do corpo-mente é inquestionável: se suprimido, o indivíduo não existe, assim como não existem cognição, percepção, consciência e mundo.

Em *O que preenche*, experiências imersivas nos ambientes natural e urbano foram relatadas pelos *performers* como específicas em cada contexto. O ambiente urbano foi descrito como um facilitador no deslocamento no espaço, com seus solos planos, ruas de asfalto e concreto. Em contrapartida, a sujeira inviabilizou movimentos rasteiros, tornando o chão intocável. Pessoas e carros em excesso reprimiram substancialmente o espaço performativo, conduzindo-os ao encontro de humanos e não humanos em espaços restritos, em pequenas áreas verdes isoladas, visualizadas entre muros e grades, na sua maioria particulares. Por outro lado, em Mar Grande, o contato com diferentes texturas de solo, a variação das marés, o vai e vem das ondas do mar, as ruínas, a diversidade de seres vivos e a menor exposição a estímulos sonoros aguçaram a sensibilidade. Existiu uma relação mais rica e acolhedora na/com a natureza, que fez-se presente na amplitude das formas corporais traçadas no tempo e no espaço.

Movimentos de maior expansão do corpo no ambiente natural e de maior contenção no espaço urbano também foram relatados pelo diretor. A atenção dos *performers* nesses ambientes foi associada a diferentes níveis de tensão corporal, incidindo em maior abertura e relaxamento para trocas com elementos presentes no ambiente natural em contraposição a estados de maior apreensão e aceleração na cidade.

O equilíbrio e o controle corporal foram igualmente descritos pelos *performers* de forma diferenciada. O ambiente natural levou a maior instabilidade do corpo em meio à fluidez das águas e aos percursos entre barreiras de corais e grandes rochas sedimentárias de difícil ultrapassagem. Já o ambiente urbano proporcionou maior estabilidade para o deslocamento nas ruas e menor sensibilidade aos estímulos do ambiente decorrente da habituação, mesmo diante da abertura perceptiva deliberada para a performance neste contexto.

Os processos de imersão dramaturgica no/com os ambientes urbano e natural podem ser compreendidos por diferentes perspectivas a partir dos relatos compartilhados. Uma delas é observar como os processos afetam o SNA⁸. Este atua no controle da prontidão fisiológica, tornando o corpo mais relaxado ou mais tenso, levando-o a fluir mais ou menos livremente no ambiente.

Diante desse quadro que se forma a partir dos relatos dos *performers*, é possível traçar algumas suposições aparentemente plausíveis. Dentre elas, um possível planejamento estratégico previamente elaborado com base na intenção dirigida à experiência imersiva no/com o mar, pelos distintos modos imersivos nas fases cheia e seca da maré. Outra suposição explicativa poderia apontar ambos os ambientes favoráveis à experiência diurna, no sentido de minimizar experiências indesejadas, comumente vivenciadas em condições noturnas, por expor o corpo a maior vulnerabilidade. Ainda, é possível ir além, visto que, diante do atual aumento no quadro de violência em Salvador, a percepção do risco ambiental torna-se mais aguçada por sentimentos de insegurança e de exposição ao perigo, introjetados a partir das relações do indivíduo com seu ambiente sociocultural. Frequentemente, o sentimento de exposição ao perigo, no ambiente natural ou urbano, é uma realidade confrontada em situações liminares de possível ruptura e estancamento do fluxo da vida.

As suposições expostas não estão explícitas na obra. Ainda que à primeira vista possam parecer elaborações mentais simplificadas da obra, elas demandam algum esforço cognitivo. Todavia, essas elaborações primárias somente foram possíveis porque a obra contém carga cognitiva que possibilita o acesso a conteúdos na memória. Para quem é familiarizado com os ambientes soteropolitanos, talvez seja requisitado menor esforço cognitivo, pois seus elementos constitutivos possivelmente estejam incorporados, e os conteúdos, armazenados na memória.

Rolla (2018) explica que as habilidades características da cognição superior permitem o envolvimento com objetos ausentes no ambiente e com possibilidades cada vez mais remotas no espaço e no tempo. Os estados mentais envolvendo memória, imaginação e abstração são conteúdos não representacionais que emergem do engajamento do organismo em possibilidades de ação, adquirindo formas mais elaboradas e complexas por meio de um *continuum* cognitivo (ROLLA; NOVAES, 2022).

Um campo expandido distensionam os músculos e proporciona aumento do fluxo sanguíneo tecidual, oferecendo espaço, tempo e condições para emergência e percepção de impulsos somáticos-criativos, como aponta Fernandes (2018, p. 5) em seus estudos acerca da imersão corpo-ambiente:

“trata-se de sair do comando e perceber a si mesmo, o ambiente, as pessoas, em estado sensível e receptivo, o que eventualmente gera impulsos fortes e vibrantes, mas por vezes gera longas pausas e movimentos muito sutis”.

Os enlaces conectivos entre as atividades internas e as externas ao *performer*/espectador são vitais, e nem sempre são engendrados de imediato, sobretudo quando demandam imersão em profundidade, o que pede silêncio/quietude de modo que os processos cognitivos tenham espaço e tempo para adquirirem condições físicas e mentais integradas e o indivíduo possa alinhar coerência(s), sentido(s) e alvo. Em termos de ação, seria lançar-se inteiro àquilo que o indivíduo percebe como relevante para si e para o mundo, incorporando a sabedoria ecocêntrica em seus processos na arte e na vida. Uma metáfora possível para o aprofundamento cognitivo deste enunciado, ou sugestão de exercício para este aprendizado, seria a prática do arco e flecha, vista como arte milenar – um caminho possível para a penetração profunda nas relações do sujeito com o objeto e a superação de uma visão particular.

Considerações expandidas

São frequentes as afirmações acerca da superioridade da mente humana em relação às demais espécies na natureza. Elas são comumente justificadas com ênfase na “drástica curva na continuidade evolutiva entre as mais diversas complexidades comportamentais encontradas nos sistemas cognitivos” (HUFFERMANN, 2019, p. 50). Entretanto, é importante lembrar sempre que a cognição não se reduz ao cérebro e que a racionalidade humana não se limita a uma área cerebral. Damásio (2000) explica que a racionalidade pode ser destruída na ausência de emoção. Todavia, importa saber que a espécie humana diferencia-se das outras espécies pelo seu robusto aparato neural, o que torna o homem com potencial de sentir, perceber, discernir, selecionar, analisar, avaliar, planejar e agir no mundo. Isso tudo, atravessado por sentimento/emoção, possibilita ao homem ampliar sua consciência, o que não necessariamente é processado ou se esboça pela linguagem, por narrativas verbais ou escritas, mas, sim, é intensificado por ela em níveis mais elevados de consciência (DAMÁSIO, 2000).

Carvalho e Rolla (2020) corroboram o entendimento das elaborações mentais mais aprofundadas, impulsionadas pela linguagem. Porém, como enativistas radicais, movem esforços para superar o paradigma representacionista e explicar o fenômeno linguístico emergente da cognição básica. A intenção é suprir essa lacuna gerada pela distinção funcional entre as duas formas de cognição. Eles concebem a linguagem como ação do corpo linguístico e não como comunicação de uma proposição, feita de cima para baixo (*top-down*). Trata-se de “uma atividade regulatória na produção de sentidos participativa em interações dialógicas” (CARVALHO; ROLLA, 2020, p. 177); uma questão de coordenação. Eles discordam radicalmente quanto ao escalonamento descendente nas explicações sobre o fenômeno alvo e explicam: “a capacidade de representar nasce da linguagem [...] e não o contrário” (CARVALHO; ROLLA, 2020, p. 168).

Na linguística, Mota e Cavalcanti (2019) argumentam que a linguagem não é uma demarcação para explicação de conteúdos mentais que possa apresentar uma dinâmica *off-line*. Isso porque a linguagem se constituiu evolutivamente a partir de reações a estímulos externos, sendo moldada socioculturalmente em ambientes de aprendizagem. Para os autores, a linguagem humana é uma atividade cognitiva que não difere das ações corporais, assim como qualquer outro tipo de ação ou de comportamento animal, diferenciando-se apenas em grau.

Mesmo que a cognição envolva conteúdo, estados mentais e processos representacionais, utilizar o critério representacional para demarcar o mental leva a restringir o teor explicativo do fenômeno cognitivo e incorre na petição de princípio (HUFFERMANN, 2019; RAMSEY, 2017). Isso equivale dizer que reduzir a cognição a processos mentais absolutiza o escalonamento descendente. Carvalho e Rolla (2020) são categóricos ao afirmarem que esse modo de processamento *top-down* para explicar a cognição está profundamente arraigado na ciência cognitiva.

Diante disso, nota-se a importância de refletir se raízes mais profundas não estariam enraizadas na cultura ocidental. Valeria também questionar se as interações afetivo-cognitivas estabelecidas pelos humanos, com humanos e não humanos, nas experiências do aqui-agora, não consolidariam a via ascendente mais potente para o fortalecimento das sinapses neurais e da integração corporeamente.

A dramaturgia videoecoperformativa pode ser vista de diferentes maneiras; à luz da abordagem ecológico-enativa é apenas uma delas. A obra como artefato cognitivo-artístico pode indicar uma multiplicidade de características e outras inerentes aos estados cognitivos dos *performers* que operam no processo dramático. Pode, ainda, apontar outras relativas aos processos cognitivos engendrados no espectador, apresentando um potencial infinito para produção de sentidos, expandidos ao nível da cognição básica e adquirindo formas mais elaboradas no nível cognitivo superior.

A compreensão da obra está relacionada ao grau de imersão em percepções que emergem naquele que observa, mistura-se e integra-se à obra como ambiente imersivo. As percepções emergem em nível cognitivo superior mediante o engajamento sensoriomotor com a obra. Algumas coisas adquirem maior ou menor grau de aprofundamento perceptivo, de acordo com a imersão em seus elementos visuais e sonoros, selecionados por meio da atenção dirigida ao alvo, escolhido de forma consciente e (mais) inconsciente (DAMÁSIO, 2000). O corpo se move e é movido por aquilo que observa emergir na intersubjetividade relacional com seu alvo, mediante uma atitude situada, qualificada, autônoma, deliberada, consciente, responsável e ética em relação àquilo que observa e com o que interage, não abdicando de uma dimensão ampliada que acolha todas as formas de existência.

Certamente, a obra traz elementos diversos que podem ser captados e avaliados, entrelaçados a conhecimentos e experiências prévias que o espectador traz em seu arsenal cognitivo, frequentemente movido por hábitos e conhecimentos teóricos e práticos incorporados. Porém, nem tudo pode ser captado e avaliado na obra, e nem tudo que é captado e avaliado pode, necessariamente, coincidir com o que, de fato, foi pensado, planejado e/ou ocorreu no processo dramático. Desse modo, engajamento sensoriomotor, busca ativa e sensibilidade parecem ser condições-chave para ignição de processos cognitivos mais elaborados no espectador diante de uma obra videográfica.

Há outro aspecto geralmente implicado nas construções de sentido que emergem no contato com a obra. Mais que um simples objeto, a obra não é composta para ser vista como um jogo de adivinhação (salvo exceções propositivas) ou representar algo que possa ser traduzido em mensagem. Especificamente, a obra aqui discutida propõe outra via de acesso para a percepção das realidades, que não é a representação simbólica. Quando vista dessa forma, a obra geralmente se mostra apar-

tada do corpo em experiência. Em última análise, tende à separação corpo-mente e a escapar da reflexão da obra como objeto da própria experiência, distanciando o objeto de si como sujeito da ação. Um olhar engajado na obra diz bem mais sobre aquele que a observa do que sobre a obra propriamente dita, o alvo observado.

Refinar percepções da obra, de si mesmo e do ambiente/mundo é uma tarefa inacabável e tão importante quanto ativar cognitivamente o corpo-mente para imergir na/com a obra e produzir novos sentidos e subjetividades. Cada olhar, um momento, uma nova obra, diferente da anterior; é o que justamente enriquece a experiência estética e perpetua a obra em sua infinitude, tanto quanto o ser humano, com seus aparatos cognitivos inferiores e superiores dispostos em um *continuum*, movendo-se e sendo movido em um processo de imersão corpo-obra-ambiente/mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, I. S.; BUSSINGER, E. C. A. Antropocentrismo, ecocentrismo e holismo: uma breve análise das escolas de pensamento ambiental. **Derecho y Cambio Social**, Lima, ano 10, n. 34. p. 1-11. 2013.
- BERNARD, M. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- CAPRA, F. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CARVALHO, E. M.; ROLLA, G. O desafio da integração explanatória para o enativismo: escalonamento ascendente ou descendente. **Prometheus**, São Cristóvão, n. 33, p. 1-21, 2020.
- CHANDA, M. L.; LEVITIN, D. J. The neurochemistry of music. **Trends Cogn Sci**, Cambridge, v. 17, n. 4, p. 179-193, 2013.
- CORRADINI, S. **Dramaturgia na dança**: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro. 149f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DI PAOLO, E.; DE JAEGHER, H. Neither Individualistic nor interactionist. **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017. p. 97-105.
- DIAZ, G. M. Caminhos para uma ecoeducação sustentável. **Revista UniFreire**, São Paulo, ano 4, edição 4, p. 92-102, 2016.
- DOUD, E. I. **A fábrica de lágrimas da sereia**: laboratório de ecoperformance. 2018. 257 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- DURT, C. *et al.* **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017.
- ELIAS, H.; VASCONCELOS, M. Desmaterialização e campo expandido: dois conceitos para o desenho contemporâneo. **Anais do VIII Congresso LUSOCOM**, Universidade Lusófona, 2009. p. 1183-1198.
- FERNANDES, C. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. **Congresso da Abrace**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FERNANDES, C. C. M. *et al.* Eros Carvalho: diálogos interdisciplinares urgentes. **Ekstasis**: revista de hermenêutica e fenomenologia, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 157-183, 2021.
- FERNANDES, C. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: Edufba, 2018.
- FERNANDES, C. Im(v)ersões corpo ambiente e a criação coreo-videográfica. **Cena**, Porto Alegre, v. 13, p. 1-14, 2013.

FERNANDES, C. Sintonia somática e meio ambiente: pesquisas de campo do laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, ano 15, n. 18, p. 175-183, 2012.

FINGERHUT, J.; HEIMANN, K. Movies and the mind: on our filmic body. **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017. p. 253-277.

GALLAGHER, S. Invasion of the body snatchers: How embodied cognition is being disembodied. **Philosophers' Magazine**, London, p. 96-102, 2015.

GALLESE, V. Neoteny and social cognition: a neuroscientific perspective on embodiment. **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017. p. 309-331.

HANSEL, C. M.; RUSCHINSKY, A. Riscos socioambientais e precaução: direitos humanos face a face do consumo. **Cidadania, meio ambiente e sustentabilidade**. Caxias do Sul: Educs, 2017. p. 79-103.

HASSON, U. *et al.* Neurocinematics: The neuroscience of film. **Projections**, New York, v. 2, n. 1, p. 1-26, 2008. 2017.

HUFFERMANN, J. D. Variedades do enativismo: propostas radicais e cognição superior. **Perspectiva filosófica**, Recife, v. 46, n. 2, p. 31-52, 2019.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

KIVERSTEIN, J. D.; RIETVELD, E. Reconceiving representation-hungry cognition: an ecological-enactive proposal. **Adaptive Behavior**, New York, v. 26, n. 4, p. 147-163, 2018.

KRAUSS, R. **Sculpture in the Expanded Field**. *October*, New York, v. 8, p. 30-44, 1979.

MITCHELL, M. **Complexity**: a guided tour. New York: Oxford University Press, 2009.

MONTEIRO, M. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

MOTA, H. R.; CAVALCANTI, I. V. Cognição e linguagem: seria a linguagem um desafio para abordagens enativistas? *In*: LEPORACE, C. *et al.* (org.). **A mente humana para além do cérebro: perspectivas a partir dos 4Es da cognição**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019. p. 139-156.

NAGATOMO, S. **Attunement through the body**. New York: State University of New York, 1992.

NOBRE, D. V. *et al.* Respostas fisiológicas ao estímulo musical: revisão de literatura. **Revista Neurociências**, São Paulo, v. 20, n. 4, p. 625-633, 2012.

NOË, A. Experience and the active mind. **Synthese**, Dordrecht, v. 129, n. 1, p. 41-60, 2001.

PAIS, A. **Discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. 2. ed. São Paulo: Colibri, 2016.

PALLARO, P. **Authentic movement**. v. II. Londres: Jessica Kingsley, 2007.

RAMSEY, W. Must cognition be representational? **Synthese**, Dordrecht, v. 194, n. 11, p. 4197-4214, 2017.

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

ROLLA, G. Enativismo radical: exposição, desafios e perspectivas. **Princípios**: revista de filosofia, São Paulo, v. 25, n. 46, p. 29-57, 2018.

ROLLA, G. **Porque não somos só o cérebro**: em defesa do enativismo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.3267>. Acesso em: 9 mar. 2022.

ROLLA, G.; NOVAES, F. Ecological-enactive scientific cognition: modeling and material engagement. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 21, n.3, p. 625-643, 2022.

SCIALOM, M. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudo da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, p 1-28, 2021.

SQUIRE, L. R. *et al.* **Fundamental neuroscience**. 3. ed. Califórnia: Elsevier, 2008.

VARELA, F. J. *et al.* **The Embodied Mind**: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge: The MIT Press, 1991.

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

NOTAS

- 1 O termo é aqui proposto para fazer referência ao corpo que propõe sua própria dramaturgia, como entendido na dança. Ou seja, ele elabora e expande sua dramaturgia nele/dele/por ele de acordo com sua lógica cognitiva (CORRADINI, 2010). Esta proposição parte de uma analogia conceitual com o *texto dramático*, relativo ao teatro, para designar a escritura textual da dramaturgia encenada segundo os padrões convencionais aristotélicos. Enquanto, no teatro, a dramaturgia textocêntrica apresenta uma narrativa linear, centrada no texto; na dança, a dramaturgia corpocêntrica é não linear, dada a natureza processual do corpo.
- 2 Um trecho da videoecoperformance pode ser visualizado em <<https://www.youtube.com/watch?v=h6y7s7tRY68>>.
- 3 O enativismo preconiza a visão não representacionista da cognição e configura tal abordagem ao ligar-se à psicologia ecológica. Detalhes serão discutidos adiante.
- 4 Os relatos foram compartilhados em banca de defesa de pesquisa, contextos de orientação e comunicação em evento científico.
- 5 O enativismo é um conjunto de teorias que atravessa a filosofia, a psicologia cognitiva, a inteligência artificial e a linguística (ROLLA, 2018), tendo a fenomenologia da percepção (Merleau-Ponty) como uma de suas inspirações centrais. Conceitos das ciências cognitivas, da psicologia e do budismo estão na base da proposta enativista de Varela, Thompson e Rosche, apresentada em *Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (1991). Nesse livro, os autores propõem o termo enação, cunhado pelos biólogos Maturana e Varela, na década de 1970, para enfatizar a não separação entre ação e percepção, destacando a ação guiada perceptualmente e sua decorrência de estruturas cognitivas emergentes de padrões sensoriomotores recorrentes. Enativismos autopoietico, sensoriomotor e radical são diferentes linhas enativistas (HUFFERMANN, 2019). O presente estudo baseia-se no enativismo ligado à psicologia ecológica, abordagem que tem sido nomeada como ecológico-enativa.
- 6 A psicologia ecológica situa-se historicamente a partir dos estudos do psicólogo James Gibson, em 1977, acerca da teoria dos *affordances* e, em 1979, da aproximação ecológica para a percepção visual.
- 7 Tal coerência identificada como longa relaciona-se à ativação do córtex pré-frontal, segundo os parâmetros adotados para análise do processamento cerebral, realizada com dados coletados por ressonância magnética funcional (fMRI).
- 8 Antônio Damásio (2000, p. 298) explica que o SNA “é controlado praticamente na sua totalidade por mecanismos que independem da nossa vontade” e que seus efeitos no corpo atuam sobre os estados corporais e nem sempre percebidos. Sua função, conforme Squire *et al.* (2008), é promover a homeostase corporal conjuntamente com mecanismos neuroendócrinos. O SNA mantém o equilíbrio interno constante do corpo e regula o balanço fisiológico global das funções corporais perante as mudanças no ambiente por meio de mecanismos compensatórios.

Começar também é um gesto

To start is also a gesture

Commencer est aussi en geste

Rachel Cecília de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: rachel.cecilia.oliveira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6497-6465>

RESUMO:

O artigo averigua o lugar da gestualidade no pensamento de Vilém Flusser a partir da experiência de trabalho remoto vivenciada durante a pandemia de Covid-19. Para tanto, associa o vídeo realizado pelo artista Fred Forest e por Vilém Flusser em 1974 com o livro *Gestos*, analisando as várias versões publicadas em diferentes línguas, com foco na singularidade da versão brasileira. O texto não é conclusivo, mas uma análise crítica em processo das questões atuais suscitadas pela teoria.

Palavras-chave: Gesto. Vilém Flusser. Vídeo. Fred Forest.

ABSTRACT:

The paper examines the place of gestures in Vilém Flusser's thinking from the experience of remote work during the Covid-19 pandemic. To this end, it associates the video made by the artist Fred Forest and Vilém Flusser in 1974 with the book *Gestures*, analyzing the various versions published in different languages and focusing on the uniqueness of the Brazilian version. The text is not conclusive, but a critical analysis in process of the current issues raised by the theory.

Key words: Gesture. Vilém Flusser. Video. Fred Forest.

RÉSUMÉ :

L'article interroge la place des gestes dans la pensée de Vilém Flusser à partir de l'expérience de travail à distance vécue lors de la pandémie de Covid-19. Par conséquent, il associe la vidéo réalisée par Fred Fores et Vilém Flusser en 1974 au livre *Gestes*, analysant les différentes versions publiées dans différentes langues, en mettant l'accent sur l'unicité

de la version brésilienne. Le texte n'est pas concluant, mais un processus d'analyse critique des problèmes actuels soulevés par la théorie.

Mots-clés : Geste. Vilém Flusser. Vidéo. Fred Forêt.

pós?

Flusser foi um ser humano entusiasmado. Isso pode ser percebido pelo modo como seus textos são escritos, pelas várias anedotas que existem acerca do seu comportamento e, até, pelos vídeos de falas e palestras, alguns deles disponíveis na internet, os quais dão corpo às suas ideias e teorias. O mais emblemático desses vídeos é o chamado *Vídeo et phénoménologie*, feito pelo filósofo em parceria com o artista francês Fred Forest, no ano de 1974. Durante pouco mais de trinta minutos, Flusser e Forest se engajam em uma tentativa de estabelecer uma relação intersubjetiva entre quem filma, quem aparece e quem vê a filmagem, para, preferencialmente, produzir diálogos. O vídeo é emblemático, pois mostra ambos no quintal da casa do filósofo, tentando – o verbo é esse mesmo, tentando – começar a produzir pensamento acadêmico por meio do corpo. É claro que a tentativa não é, exatamente, bem-sucedida; ela funciona como um experimento, como um exercício de extrapolação dos limites tradicionais da teoria. Flusser passa grande parte do vídeo elaborando as bases de sua teoria dos gestos, que só será publicada em livro muitos anos depois. Enquanto gesticula e fuma cachimbo, dá uma aula sobre a qualidade linguística do gesto e sua espécie de entrelugar na estrutura de pensamento do Ocidente. Para diferenciar gestos, não os descreve, executa-os enquanto explicita suas particularidades. Ao mesmo tempo, Forest manipula a câmera de forma ativa; não a mantém no automático, nem permanece em enquadramentos por muito tempo. Tanto os gestos de Forest quanto os gestos de Flusser compõem a teoria que está sendo produzida com o vídeo, ou seja, na perspectiva dos seus autores, essa mesma teoria seria radicalmente prejudicada se transformada em texto ou em arquivo de áudio. Sem a relação entre som/imagem, texto/imagem, o vídeo não faz sentido, tendo em vista que essa ferramenta trabalha a imbricação entre essas formas de linguagem.

Com o uso de uma tecnologia recém-surgida que permitia produzir vídeos de forma “caseira”, sem a parafernália exigida pelo cinema e sem a montagem que lhe é típica, Flusser e Forest buscavam explorar o meio de comunicação de massa para começar a produzir teoria de uma forma diferente das até então difundidas. É importante lembrar que dois anos antes da produção desse vídeo, Flusser estava em Paris como um dos responsáveis por selecionar artistas para compor a progra-

mação de arte e tecnologia da Bienal de São Paulo de 1973, quando conheceu Forest e o incluiu na mostra. Ou seja, a relação íntima de Forest com novas tecnologias foi elemento indispensável para a experimentação que fazem no vídeo.

Por mais de vinte minutos, Flusser explica, com a ajuda do próprio corpo, as limitações que a fala e o texto escrito impõem a uma elaboração teórica sobre o gesto. Isso fica claro, quando, em vez de descrever quem é Fred Forest, pega um espelho e aponta-o para a câmera. No vídeo, enfatiza a incapacidade das teorias existentes de abarcar o gesto, justamente por não ser passível de descrição. Enquanto o filósofo, com seu entusiasmo típico, elabora a série de dificuldades que a gestualidade impõe à teoria, Forest manipula a câmera de modo a realçar e colaborar com o que Flusser diz. Por meio de *closes*, enquadramentos e movimentos que querem acompanhar o sentido da teoria que está sendo produzida, Forest é sujeito ativo do pensamento elaborado, ou seja, é seu coautor. Devido às suas particularidades e à época em que foi realizado, esse vídeo pode ser entendido como uma extrapolação do uso previsto de uma ferramenta recém-surgida para dar conta de uma dimensão da comunicação humana que fica, muitas vezes, relegada a segundo plano, devido à própria lógica da forma mais popular de produção teórica: a escrita. Nesse sentido, o vídeo é uma espécie de mola propulsora da teoria flusseriana sobre os gestos. Afinal, começar também é um gesto.

Naquele momento, o tamanho do vídeo era determinado pelo tamanho do rolo utilizado, ou seja, era obrigatório que o conteúdo gravado se adequasse à fita, e não o contrário. Ao final da gravação, Flusser termina sua argumentação e espera, sentado, fumando seu cachimbo, a fita terminar. Porém, quase dez minutos separam o fim da fita e o fim do argumento do filósofo. Nesse ínterim, enquanto fuma, Flusser nos convida, os espectadores do futuro, a perceber os sons e os gestos de Forest, isto é, a perceber que existe subjetividade na manipulação das máquinas produtoras de imagem técnica, pois são seus gestos que imprimem sua subjetividade naquilo que é manipulado. Logo, podemos visualizar, também, os gestos que apontam para sua teoria das imagens técnicas. Após alguns minutos, o filósofo avisa que podemos parar de assistir o vídeo, pois ele já terminou, mas que seria muito instrutivo permanecermos para entendermos as limitações impostas pela tecnologia. Claro que essa é uma afirmação retórica – dentre as várias existentes em seus textos. Contudo, neste caso, não é uma retórica vazia, pois essa fala também é um gesto, com uma intencionalidade clara: a de garantir que os espectadores do futuro permaneçam vendo a fita até o final.

Mais uma vez, ele explicita a relação entre ser humano e máquina, apontando a inadequação do elemento humano. Ainda faltam alguns minutos para a fita terminar e nem Flusser, nem Forest, mesmo tendo dito inicialmente que iriam presenciar, de forma tranquila, a limitação imposta pelo tamanho da fita, têm a habilidade de esperar calmamente seu fim. Ambos gesticulam, conversam em francês, sendo que essa versão do vídeo foi inteiramente gravada em inglês, e Forest se apresenta na frente do vídeo – única vez que isso acontece. O caráter instrutivo da contingência gerada pela inexperiência de ambos na utilização da fita – visto que eles não sabem qual a sua duração exata e não organizam o conteúdo para que se aproxime dessa duração – transforma-se em uma mistura de gestos que enfatizam a qualidade do vídeo como suporte para esse tipo de expressão.

Vendo e revendo esse vídeo durante a pandemia de Covid-19, não pude deixar de comparar os esforços do filósofo – que se autodeclarou presa da escrita e de sua velha máquina de escrever – com os milhares de vídeos e *lives*, mesmo fora da academia, produzidos mundo afora e que facilmente poderiam ser transformados em *podcasts*, isto é, poderiam prescindir da presença imagética do corpo na composição daquilo que está sendo dito. Essa experiência foi epifânica; eu estava sentindo o resultado do abandono do corpo pela intelectualidade, resultado da eliminação do corpo na construção do pensamento racional, a qual foi teorizada com primor, por Descartes, ainda no século XVII. O que vivencio é decorrência de séculos de negação do corpo, e o que Flusser faz é tentar encontrar maneiras de falar sobre o que não sabemos como. A parceria com Forest é imprescindível, pois uma pessoa que é presa do texto não conseguiria suplantar os desafios da produção imagética, uma pessoa que é presa do intelecto – como ele próprio diz no início de seu livro *A Dúvida* – não transpõe os limites a ele impostos sem ajuda externa. O objetivo é resgatar o maltratado corpo, dar a ele a devida importância, reafirmá-lo, rompendo com a dualidade corpo/mente. Isso parece ser algo ainda muito distante da produção intelectual, mesmo a contemporânea. É incrível perceber que fora da academia, na produção de vídeos para entretenimento e informação, essa máxima se mantém. Grande parte dos programas de televisão de não ficção e dos vídeos disponíveis em plataformas como Youtube e Vimeo se aproximam mais de um programa de rádio do que de uma experiência audiovisual. Logo, mudar esse cenário, mesmo quando um arsenal tecnológico está disponível para minimizar essa deficiência, não é tarefa fácil.

A epifania me fez entender o que estava me incomodando na vida virtual, principalmente na vida virtual de uma sala de aula. Sentados em frente às telas, na maioria das vezes com as câmeras desligadas, os estudantes são transformados em pequenas janelas que se acumulam de forma desordenada no aplicativo de reunião virtual, sem que seja possível visualizar todos ao mesmo tempo. Em meio à impossibilidade de ler/perceber os corpos que compõem esse ambiente, meus cursos se transformaram em algo mais próximo dos vídeos e *lives* que acabei de criticar, distanciando-se da atividade dialógica e intersubjetiva proposta por Forest e Flusser. Passei a elaborar atividades e estratégias para minimizar a perda daquela conversa corporal que compõe uma sala de aula presencial. Conversa que é imprescindível para “ler” o desempenho da turma, para saber como conduzir o restante do argumento que está sendo trabalhado e, também, para que meus gestos sejam lidos, permitindo que o processo intersubjetivo e dialógico aconteça de fato. São os gestos que faltam. Em outras palavras, os gestos que compõem um diálogo são parte tão importante de seu conteúdo quanto os argumentos tratados.

É impraticável emular uma sala de aula, mesmo que os aplicativos disponham da função de mostrar todos os estudantes ao mesmo tempo. Tenho minhas dúvidas se isso seria possível caso tivéssemos acesso universal à realidade aumentada e à reprodução holográfica. Logo, apesar de minhas estratégias para lidar com a ausência do gesto terem surtido efeito, o resultado foi a tentativa, por parte dos estudantes, de verbalizar reações de forma escrita ou falada. No modo falado, permanece a entonação de quem se expressa, no escrito nem isso. Parece-me inequívoco que nenhuma emulação da presença física de participantes de um diálogo consegue abarcar a complexidade da conversação que os corpos estabelecem quando se relacionam. Podemos elencar, entre as dificuldades, o enquadramento da câmera, a ausência de montagem – a qual garante que as produções audiovisuais transmitam corporal e verbalmente aquilo que o filme deseja –, a diferença de qualidade dos equipamentos e a própria tentativa de emulação, que imagina ser possível transpor um método de um suporte para outro. Porém, a dificuldade mais importante é a dos participantes da conversa virtual: por não saberem se portar diante de uma câmera, projetam o comportamento presencial durante a reunião virtual.

É cômico reconhecer que os quase cinquenta anos que separam o vídeo de Flusser e Forest do momento atual não foram suficientes para modificarmos nossa relação com a produção de pensamento. Permanecemos presas do texto, mesmo que a produção audiovisual de conteúdo suplante

em muito a escrita. Isso porque, quando Flusser fala de gesto, de escrita ou de imagem técnica, ele está falando da estrutura de pensamento que cada suporte exige e, conseqüentemente, de como essa estrutura influencia nosso modo de produzir conhecimento, em suma, de criar mundo. E, mesmo que quase meio século separe o surgimento do vídeo do momento atual, continuamos pensando e manipulando instrumentos pela lógica do texto. Apesar de o vídeo de Flusser e Forest ser um convite para elaborar formas diferentes de pensar, ele não é bem-sucedido na proposta que faz. Ambos não conseguem ultrapassar os limites da emulação da presença física.

No entanto, enquanto Vilém Flusser tenta libertar sua vertigem filosófica do papel e da tinta, mesmo que de forma modesta, ainda são comuns os vídeos que reproduzem o modelo de pensamento estabelecido pela escrita. Apesar de essa teoria flusseriana – presente em seus livros mais famosos, tais como *Filosofia da caixa preta* e *Universo das imagens técnicas* – ser tão ou mais velha que o vídeo em questão, e de ela ter sido formulada para pensar a sobreposição da escrita pela imagem técnica, pelo menos na academia o modo de pensamento dominante é aquele que se baseia na progressividade contínua do texto escrito, prescindindo da corporeidade daquele que o produz. Flusser ganhou fama defendendo o domínio das imagens sobre os textos, pensando sobre a obsolescência da escrita como modelo de pensamento. Será esse cenário um erro da teoria ou uma consequência de nosso apego à dinâmica da escrita?

Gestos cultivam a consciência do fato de que somos, também, corpo. A premissa de base de um gesto é que não é possível estabelecer a diferença entre corpo e mente, por isso a dificuldade de teorizar sobre o assunto. Os gestos impedem a manutenção da dicotomia que organiza toda a ciência Ocidental e exigem o esforço de pensar fora dos padrões estabelecidos, ou, melhor, fora das amarras de nossa própria cultura. Por isso, Flusser afirma que o objetivo do estudo dos gestos é revelar sua estrutura. Afinal, não faz sentido perguntar acerca de seu conteúdo.

O nome do vídeo de 1974, *Vidéo et phénoménologie*, explicita o método utilizado pelo filósofo para tentar se aproximar da estrutura de um gesto, de sua corporeidade. No entanto, a fenomenologia de Flusser é extremamente peculiar, visto que prescinde do sabor kantiano de seu criador, Husserl¹. Para Flusser, a fenomenologia é uma forma de epistemologia superior, mais desenvolvida, que permite ampliar os modos e tipos de acesso ao mundo. A atitude fenomenológica é a vivência da

falta de fundamento por ausência de possibilidade de desenvolvimento simbólico. Isso porque, após a eliminação das camadas de significado, não resta nada, ou seja, não há nada por trás do fenômeno, apenas a vivência da compreensão da ausência de fundamento último. É por meio dessa fenomenologia peculiar que Flusser estabelece uma ontologia não substancialista², com o intuito de lidar com a crença absoluta que caracteriza grande parte da filosofia. Sua ontologia se baseia na capacidade de intersubjetividade, ou seja, parte do modo como criamos sistemas simbólicos para estabelecer relação entre seres humanos, tais como a língua, a imagem e o gesto. Nesse sentido, o método flusseriano trabalha o fenômeno como construção simbólica intersubjetiva, sem que haja a possibilidade de separar corpo e significado. Afinal, por trás do corpo não há nada. Assim, seu método fenomenológico é contrário à tradição Ocidental: não visa à dissolução do fenômeno em teorias abstratas, visa salvar o fenômeno dessa dissolução.

Dentro dessa perspectiva, não é possível falarmos em termos de uma verdade única e imutável, mas, sim, a partir de um tecido simbólico perspectivo que modificamos e que nos modifica. A atitude fenomenológica flusseriana é a ferramenta para lidar com a ambiguidade gerada pela consciência da necessidade de simbolização: ela permite a superação da alienação e é um mecanismo para dar sentido humano a um mundo absurdo, pois sem fundamento. É nesse sentido que o próprio filósofo considera a compreensão dos símbolos como o problema central de seu pensamento, visto que o símbolo é um fenômeno que representa outro fenômeno, conferindo-lhe significado. A produção consciente de símbolos é a atividade de dar significado ao mundo, de utilizar a experiência do vazio como potência. Logo, produzir gestos é preencher esse vazio.

Apesar de o vídeo apontar para uma incompatibilidade entre gesto e texto, de tratar da inadequação de uma linguagem a outra, Flusser escreveu muito sobre os gestos. Quase vinte anos separam esse experimento audiovisual da publicação em alemão do livro *Gesten*, em 1991, mesmo ano de sua morte. O livro é composto por dezoito capítulos, dos quais dezessete analisam gestos, e o décimo oitavo funciona como uma espécie de introdução chamada *Gesten und Gestimmtheit*. Ele aborda a compreensão flusseriana da importância do assunto, enfatizando seu espaço de entrelugar na estrutura de construção do pensamento no Ocidente. Esse cenário leva o filósofo a sugerir a utilização dos termos elaborados pelas ciências da informação como alternativa para extrapolar a

cristalização conceitual do vocabulário tradicional das ciências humanas. Esse livro tem uma peculiaridade: foi o único livro publicado por Flusser, em vida, que teve grande parte dos textos traduzidos por uma terceira pessoa. A versão original foi escrita em francês, se é que isso pode ser dito de um livro com diferentes conformações, escrito de forma paulatina e utilizando seu já famoso método de tradução, ou quiçá recriação, dos textos em diferentes línguas. Ou seja, a primeira versão dos textos que compõem o livro foi escrita nessa língua, mas ela não possuía quatro dos textos que fazem parte da publicação alemã. Na última edição francesa do livro, para a coleção *Cahier du midi*, eles foram acrescentados. Um deles, o que corresponde à introdução e se chama *Geste et Sentimentalité*, foi encontrado no Arquivo Flusser escrito originalmente em francês; já os outros três foram traduzidos do alemão para essa edição. As demais traduções do livro para diferentes línguas foram feitas a partir da versão alemã.

A edição brasileira desse livro foi escrita pelo próprio filósofo, com seu método de recriação por meio da tradução, provavelmente a partir do original, pois Flusser costumava fazer a segunda versão de seus textos em português. Além disso, a edição publicada pela Annablume, em 2014, é bastante peculiar, consideravelmente menor que as supracitadas, visto que possui apenas sete capítulos, e conta com uma introdução, também diferente, que se chama “Esboço para uma introdução a uma Teoria Geral dos Gestos”. Conheço vários dos textos presentes nas edições estrangeiras em suas versões em português, apesar de eles não figurarem na primeira edição do livro. No entanto, nenhum pesquisador da obra de Vilém Flusser pode se dar ao luxo de afirmar que algo não existe, pois eu não conheço ninguém que tenha lido tudo que ele escreveu, devido à profusão de versões e publicações produzidas pelo filósofo. Por exemplo, tenho em meus arquivos pessoais textos que não constavam no acervo do Arquivo Flusser em Berlim quando eu o visitei no ano de 2012; assim como deparei-me com pesquisadores que possuíam textos que desconhecia. Dessa forma, a singularidade da referida introdução está no fato de que ela pode ser entendida como uma espécie de rascunho daquilo que poderia ter sido a união da teoria e da prática nas ciências chamadas de humanas. Como o próprio título da introdução diz, ela é apenas um esboço, no entanto esse rascunho tem o potencial de servir de base para a construção de pontes. Isso porque, não apenas esse mas também os demais textos do filósofo são repletos de lacunas e metáforas que dão espaço para o desenvolvimento de vários pensamentos filosóficos. Os textos de Flusser

convidam a preencher os buracos, a criar mundos inteiros a partir deles, um tipo de convite um pouco diferente do feito no vídeo de 1974, mas com resultados próximos. Sugiro que nossa função em relação à obra do filósofo seja preencher essas lacunas.

O “Esboço para uma introdução a uma Teoria Geral dos Gestos” é uma espécie de continuidade, em um suporte distinto, das ideias desenvolvidas por Flusser e Forest no vídeo de 1974. O caráter de esboço fica claro pelo método esquemático com que os argumentos são elaborados, muito diferente da prosa ficcional que caracteriza a maioria de seus textos. Também é diferente o seu tamanho, bem maior, pois, apesar de separar os argumentos em tópicos, o filósofo os desenvolve de forma a deixar claro o seu posicionamento sobre cada ponto. O que o esboço faz não é produzir uma Teoria Geral dos Gestos, ao contrário do que o título possa sugerir, mas, sim, mostrar sua importância e sua diferença em relação a outras formas de construção de pensamento já existentes.

É primordial ter em mente que o problema central da filosofia flusseriana é o da comunicação humana. Sua teoria sobre os gestos

[...] revela um duplo princípio que se encontra na base de toda a sua filosofia. Esse princípio duplo tem, obviamente, duas chaves: primeiro, a de que toda comunicação implica uma atitude, portanto, um gesto; segundo, a de que toda atitude implica uma mensagem, portanto, uma comunicação. (BERNARDO, 2014, p. 7).

No entanto, a comunicação é um aspecto do gesto, então uma Teoria Geral dos Gestos será uma metateoria da comunicação. Algo semelhante pode ser dito sobre sua teoria da linguagem, pois, apesar de o gesto ser uma linguagem, a fala é um gesto, ou seja, a fala é dependente da teoria dos gestos. Isso significa que Flusser modifica sua compreensão do termo “linguagem”, do modo como foi elaborado em *Língua e Realidade*, seu primeiro livro publicado e o segundo a ser escrito³. Apesar de, nesse momento, ele já entender o termo linguagem de forma ampla o suficiente para incorporar a pluralidade comunicativa, inclusive os gestos, pressupõe uma hierarquia em que a fala ocupa um lugar de superioridade. Logo, fica clara a importância da Teoria Geral dos Gestos para ampliação da ontologia flusseriana, pois ela retira a língua *stricto sensu* de seu lugar de poder no processo de elaboração do ser no mundo, tornando a gestualidade um importante veículo de produção de intersubjetividade.

Essa construção metaestrutural da Teoria Geral dos Gestos parece querer encontrar a solução para os nós que configuram a relação entre as linguagens e os seres humanos. Nesse sentido, ela é semelhante à metafísica que caracteriza grande parte da história da filosofia. No entanto, em vez de propor uma teoria do conhecimento descorporificada, Flusser procura entender o complexo sistema corpo-mental que distingue o ser no mundo. Ao partir da afirmação de que a existência se manifesta no gesto, o filósofo consegue inferir que a observação dessa manifestação permite captar a concretude das formas de vida, pois a modificação da gestualidade de um grupo social ou de um ser humano altera sua maneira de estar no mundo. Assim, Flusser cria uma fenomenologia dos gestos humanos para tentar encontrar o significado do ser no mundo.

No pano de fundo da proposta do filósofo, está o fato de que há uma lacuna nas teorias sobre as linguagens não verbais. Lacuna, pois somos viciados em descrever gestos, ou seja, o problema das teorias existentes é que elas “[n]ão vêm teoricamente os gestos, mas vêm teoricamente movimentos explicáveis e motivados” (FLUSSER, 2014b, p. 27-28). Essa dificuldade está no fato de os gestos levantarem uma questão estética na busca de sua decifração. A importância dessa dimensão na conformação de um gesto faz com que não seja possível separar forma e conteúdo, isto é, ele não permite individualizar suas partes, mesmo que para fins teóricos.

Sintoma desse cenário é a dificuldade generalizada de verbalização mediante experiências sentimentais ou com obras de arte. Mesma dificuldade presente na epistemologia dos séculos XVII e XVIII, que deu origem à ciência “inferior” chamada Estética. Quando Baumgarten, em 1750, criou essa disciplina secundária, problemática, mas nem por isso desimportante, ele cometeu o erro de utilizar a característica descritiva da ciência como modelo para “explorar” qualquer coisa, inclusive os sentimentos. Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, retira a experiência estética do domínio do conhecimento, por reconhecer a impossibilidade de tratá-la com os mesmos parâmetros. No entanto, sua solução para o problema abre espaço para o subjetivismo que caracteriza grande parte do pensamento sobre o assunto e desconsidera o corpo, que é uma premissa do gesto e da sensibilidade em geral.

Como, para Flusser, as coisas que nos cercam são gestos materializados, elas exigem decodificação adequada. O filósofo explicita a ineficiência da dualidade que classifica o conhecimento como subjetivo e objetivo, a qual é utilizada como referência para a maioria dos discursos sobre as ciên-

cias humanas e as artes. Essa separação apaga a condição de gesto materializado de parte da produção científica, tornando-a apenas objetiva, e relega a outra parte à condição secundária ou problemática anteriormente exemplificada com o sentimento e as obras de arte. A diferença da proposta flusseriana de questionamento dessa dualidade, em relação às demais feitas por outros teóricos que lhe são contemporâneos, está na aposta que ele faz na linguagem corporal como geradora de uma série de dificuldades intransponíveis pelo modelo corrente de conhecimento. Por isso ele parte do gesto para a teoria, não o contrário, realizando um procedimento de síntese, o qual visa evitar o tradicional método de aplicação de teorias a coisas. É o que ele tenta fazer no esboço e, também, no vídeo de 1974: tenta mostrar a incapacidade da objetivação do pensamento de abarcar as várias dimensões de sua construção, isto é, as várias linguagens que compõem uma ação. Ao pressupor que tudo no mundo é constituído por uma multiplicidade de linguagens, Flusser retira a linguagem textual, que é ferramenta do processo de objetivação, do lugar de única construtora de sentido no processo do conhecimento. Logo, a Teoria Geral dos Gestos exige mudar o modo como nos aproximamos do mundo, exige que nossa relação com o conhecimento seja completamente repensada, assim como a predominância atual das ditas ciências naturais. Como a teoria é só um esboço, o gesto do filósofo começa um trabalho. Começa o trabalho de tentar gesticular dentro do ambiente de produção de conhecimento.

Este texto também é um começo. Ele é fruto de uma série de gestos que têm o desejo de dar continuidade ao convite que Forest e Flusser fizeram em 1974. Porém, uma continuidade cheia de lacunas, pois, no fim das contas, meu próprio gesto de começar a pensar sobre o problema se deu em forma de escrita. Continuo presa do texto, do pensamento linear, da gestualidade que precede a estruturação da linguagem textual. Minha epifania com a profusão de imagens que poderiam ser um texto é uma epifania acerca do meu próprio comportamento, o qual não é isolado. Apesar de vivermos em um mundo dominado por imagens, sua comunicabilidade permanece associada à sua capacidade de ser transformada em narrativa. Quanto menor essa capacidade, menor a abrangência da imagem, isto é, ela comunica apenas com o nicho do qual faz parte. Isso fica claro quando comparamos grande parte das imagens produzidas pelas artes moderna e contemporânea com as imagens produzidas pela indústria do entretenimento. Essas últimas são tão próximas do texto que, por vezes, poderiam se resumir a ele, como no exemplo citado anteriormente dos vídeos

que poderiam ser transformados em *podcasts*. Esse é o caso do formato das novelas televisivas, as quais têm como característica uma temporalidade lenta e um roteiro que presa por uma estrutura minuciosa e descritiva. Dessa forma, elas permitem ao telespectador fazer outras atividades simultâneas ao ato de assistir à novela, sem que sua compreensão seja prejudicada. Ou seja, as falas dos personagens, muitas vezes, substituem as imagens.

Devido a esse contexto, ousou responder contra o filósofo à pergunta que fiz anteriormente – se esse cenário de domínio da dinâmica textual seria um erro da teoria flusseriana das imagens técnicas ou uma consequência de nosso apego à dinâmica da escrita. É uma falha da teoria, naquilo que ela possui de futurologia, ou seja, à medida que o filósofo projetou a predominância das imagens técnicas sobre a escrita, não apenas em termos quantitativos, mas também na organização de nossa estrutura de pensamento. Quando Flusser teoriza a crise das imagens técnicas, ele o faz devido à relação de dependência das teorias, sobre as imagens e sobre sua decifração, à dinâmica textual. Ele aponta uma falha no comportamento em relação às imagens, não uma “falha” na própria imagem. O cenário que descrevo é de submissão das imagens ao texto, isto é, nossa estrutura de pensamento não apenas permanece subjugada à escrita, mas também transforma as imagens, sua estrutura, em apêndices e ilustrações do texto. Sua teoria se fundamenta nas condições de possibilidade trazidas pelo desenvolvimento tecnológico de produtos imagéticos/textuais; todavia, apesar de a tecnologia estar disponível para ser manipulada, nós optamos por manipulá-la de forma repetitiva, como uma espécie de redundância do texto, uma versão para cegos verem.

No texto “O gesto de escrever”, Flusser diz que a escrita transpõe a superfície, pois, apesar de casual e convencional, sua linearidade penetrou profundamente na estrutura ontológica de nosso mundo. No entanto, ele diz, também, que a mão munida de instrumento simula o aparelho que carrega, esquece da sensibilidade que a condiciona e passa a instrumentalizar o mundo e as pessoas. Se essa última afirmação está correta, qual a razão da dificuldade de simular aparelhos audiovisuais? De dar espaço para o gesto existir como linguagem reproduzível? Talvez, porque falte começar. A atitude do filósofo, no vídeo de 1974, foi de começo, de tentativa. Por isso, o vídeo permanece sendo um convite, mesmo que o tenhamos recusado ou deixado de lado por meio século. Então, qual a dificuldade em começar? Acredito que ela esteja na dificuldade de terminar, de abandonar a primazia do texto, de desmitificá-lo como principal forma de construção de pensamento. De forma alguma estou declarando ou almejando a morte do texto, sendo enredada pelo hegelianismo

característico de tal afirmação. O próprio Flusser tratou desse assunto no livro *A Escrita*. O gesto de terminar não precisa ser finalista, ou anunciador da dominação de outra linguagem sobre as demais: pode ser um gesto de abertura.

O que sugiro é pluralizar as linguagens em vez de hierarquizá-las, dar a importância e o lugar devido a cada uma delas. Fazer com que a sobreposição de uma sobre outra seja fruto da intimidade de quem utiliza, ou dos objetivos do uso, não de um modelo autoritário e objetificador que relega às margens todos os experimentos que dão espaço a outras linguagens. Talvez a tentativa do filósofo de produzir pensamento acadêmico por meio do corpo jamais seja bem-sucedida. Talvez esse seja o reduto do texto. Mas nada impede que outras dimensões do pensamento, igualmente importantes, sejam modificadas com a presença do corpo. Assim, aceitar o convite é gesticular na direção da mudança, é experimentar o entusiasmo de Vilém Flusser.

REFERÊNCIAS

BEC, Louis. Les gestes prolongés. *In*: FLUSSER, Vilém. **Les Gestes**. Cergy: D'ARTS éditeur (Ecole Nationale Supérieure d'Arts Cergy et Art 95), 1999.

BERNARDO, Gustavo. Os gestos de Vilém. *In*: FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

COSTA, Rachel. Ontologia e desenraizamento: considerações acerca da filosofia da linguagem de Vilém Flusser. *In*: BRAYNER, André (org.). **Filosofia do Desenraizamento**. Porto Alegre: Clarinete, 2015. v. 1, p. 137-156.

DE OLIVEIRA, R. C. Phenomenology as an Exercise of "Bodenlosigkeit". *In*: GIUBILATO, Giovanni Jan (ed.). **Lebendigkeit der Phänomenologie**. Vitality of Phenomenology. Nordhausen: Verlag Traugott Bautz GmbH, 2018. v. 1, p. 235-245.

FLUSSER, Vilém. **Les Gestes**. Cergy: D'ARTS éditeur (Ecole Nationale Supérieure d'Arts Cergy et Art 95), 1999.

FLUSSER, Vilém. **Les Gestes**. Paris: Al Dante; Bruxelles: Aka, 2014a. (Collection Cahiers du Midi).

FLUSSER, Vilém. Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos. **ARS**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 172-179, jun. 2009.

FLUSSER, Vilém. **Gesten**: Versuch einer Phänomenologie. Dusseldorf: Bollmann, 1991.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Anablume, 2014b.

FLUSSER, Vilém. **Gestures**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014c.

FLUSSER, Vilém; COSTA, Murilo Jardelino da; BERNARDO, Gustavo. **A escrita**: há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

OLIVEIRA, R. C. Ficção como fruto da falta de fundamento: a fenomenologia especulativa de Vilém Flusser. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 23, p. 177-188, jul./dez. 2018.

NOTAS

- 1 Ver mais em: OLIVEIRA, R. C. Ficção como fruto da falta de fundamento: a fenomenologia especulativa de Vilém Flusser. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 23, p. 177-188, jul./dez. 2018, ou DE OLIVEIRA, R. C. Phenomenology as an Exercise of "Bodenlosigkeit". *In*: GIUBILATO, Giovanni Jan (ed.). **Lebendigkeit der Phänomenologie**. Vitality of Phenomenology. Nordhausen: Verlag Traugott Bautz GmbH, 2018. v. 1, p. 235-245.
- 2 Ver mais em: COSTA, Rachel. Ontologia e desenraizamento: considerações acerca da filosofia da linguagem de Vilém Flusser. *In*: BRAYNER, André (org.). **Filosofia do Desenraizamento**. Porto Alegre: Clarinete, 2015. v. 1, p. 137-156.
- 3 Flusser escreveu primeiro o livro *História do Diabo*.

Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e a vertigem das figuras femininas¹

Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e la vertigine delle figure femminili

Emiliano Di Cavalcanti and Massimo Campigli and the vertigo of female figures

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, pós-doutorado em andamento (FAPESP: 2019/16810-8)

E-mail: renatarocco78@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>

RESUMO:

O objetivo deste artigo é discutir a maneira como os artistas Massimo Campigli e Emiliano Di Cavalcanti trabalharam a representação da figura feminina em suas criações artísticas na primeira metade do século 20. Embora atuantes em países distintos – França e Itália no caso de Campigli, Brasil no de Di Cavalcanti –, suas inúmeras criações de figuras femininas carregam intersecções significativas em dois sentidos: como reflexos do fenômeno do “retorno à ordem” e das políticas vigentes em seus países; e como formas de apropriação da figura feminina.

Palavras-chave: Massimo Campigli. Emiliano Di Cavalcanti. Figura feminina. Arte moderna. Etruscos.

RIASSUNTO:

Lo scopo di questo articolo è discutere il modo in cui gli artisti Massimo Campigli ed Emiliano Di Cavalcanti hanno lavorato con la rappresentazione della figura femminile nelle loro creazioni artistiche nella prima metà del secolo XX. Pur attivi in paesi diversi – Francia e Italia nel caso di Campigli, Brasile in quello di Emiliano Di Cavalcanti –, le loro numerose creazioni di figure femminili portano significative intersezioni in due sensi: come risposte al

fenomeno del “ritorno all'ordine” e alle politiche in vigore nei loro paesi; e come modi di appropriazione della figura della donna.

Parole chiave: Massimo Campigli. Emiliano Di Cavalcanti. Figura femminile. Arte moderna. Etruschi.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to discuss the way in which the artists Massimo Campigli and Emiliano Di Cavalcanti worked with the representation of the female figure in their artistic creations in the first half of the 20th century. Although active in different countries – France and Italy in the case of Campigli, Brazil in that of Emiliano Di Cavalcanti –, their numerous creations depicting female figures have significant intersections in two senses: as responses to the phenomenon of the “return to order” and to the current politics in their countries; and as ways of appropriating the figure of women.

Keywords: Massimo Campigli. Emiliano Di Cavalcanti. Female Figure. Modern Art. Etruscans.

Introdução

Desde a Antiguidade, a retórica sempre apreciou as listas ritmicamente escandidas e escandíveis, nas quais não importava tanto mencionar quantidades inexauríveis quanto atribuir propriedades a alguma coisa, de modo redundante, por amor da reiteração. Em geral, as várias formas de lista seriam incluídas naquela figura de pensamento que é a *acumulação*, vale dizer, sequência e emparelhamento de termos linguísticos pertencentes à mesma esfera conceitual. Neste sentido, a *enumeratio* é uma forma de acumulação que aparece com constância na literatura medieval, mesmo quando os termos listados não parecem coerentes entre si. [...] Outra forma de acumulação é a *congérie*, sequência de palavras ou frases que significam a mesma coisa, onde se reproduz o mesmo pensamento sob diversos aspectos. (ECO, 2010, p. 133-134).

Início este ensaio tomando de empréstimo a ideia do pensador italiano Umberto Eco em “Retórica da enumeração”, presente em sua publicação *A Vertigem das Listas*, para discutir aspectos da produção de dois artistas modernos atuantes no século 20: Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Massimo Campigli (1895-1971). Nascidos em cidades distintas (Rio de Janeiro e Berlim respectivamente) e trilhando percursos igualmente distintos, ambos compartilharam, todavia, da insistência no tema da representação feminina em suas produções artísticas, nos mais diferentes suportes².

Poderíamos pensar o conjunto de suas obras como listas visuais ou, ainda, a partir das reflexões de Eco, como uma vertigem ou “gula da lista” (2010, p. 137). Quase como se ambos quisessem acumular³ e povoar seus entornos com uma quantidade enorme de representações femininas idealizadas, estereotipadas, erotizadas, mumificadas, entre outras leituras que quiséssemos fazer.

Tendo em vista esse ponto fundamental de intersecção entre suas produções, que são, por sua vez, muito diferentes plasticamente, é possível refletir sobre outros aspectos comuns na vasta e profícua obra de ambos⁴: sejam eles de ordem extrínseca – como o desejo de se apresentarem como artistas verdadeiramente modernos por meio de determinadas linguagens plásticas e

estarem em consonância com movimentações nacionalistas, que buscavam propagar uma determinada identidade nacional; sejam de ordem intrínseca – ligados à relação pessoal que estabeleceram com a figura feminina em suas vidas e criações artísticas.

O fenômeno do retorno à ordem, as “mulatas”⁵ e os etruscos

Em entrevista para o escritor José Geraldo Vieira, Di Cavalcanti conta que, em sua estada em Paris na década de 1920, travou contato com diversos artistas, entre eles, Massimo Campigli. Diz que trabalhou na Havas⁶ com o artista e que, “enquanto [ele próprio] mandava coisas para o [jornal] *Correio da Manhã*; [...] ele [Campigli], para o [jornal] *Corriere della Sera*” (apud GRINBERG, 2005, p. 127).

Como indicado nesse testemunho, Di Cavalcanti e Campigli se conheceram em Paris na dinâmica da atividade jornalística⁷. Embora no estado atual da pesquisa não tenham sido localizadas mais informações sobre possíveis encontros e trocas entre os artistas nos decênios seguintes⁸, há convergências em suas trajetórias artísticas. A primeira delas, citada anteriormente, é o quase monotema da figura feminina em suas representações pictóricas. A segunda, foi o trabalho desenvolvido em jornais no início de suas carreiras. Campigli atuou como jornalista no *Corriere Della Sera*; Di Cavalcanti, como caricaturista (para a *Fon Fon*), ilustrador (para a *América Brasileira* e *O Pirralho*)⁹ e criador de anúncios publicitários (como dentifrício Odol), além de ter sido correspondente do *Correio da Manhã*, tal qual indicado em seu testemunho. A terceira coincidência é justamente a relação com o ambiente parisiense nas décadas de 1920 e 1930, com os artistas da chamada Escola de Paris, e a vivência sob o espírito do “retorno à ordem”, o qual era, por sua vez, amparado por teóricos e publicações como a *L'Esprit Nouveau*, e que tinha no escritor Guillaume Apollinaire e no pintor Pablo Picasso modelos teóricos e artísticos fundamentais¹⁰. Finalmente, a quarta é que Di Cavalcanti e Campigli publicaram suas autobiografias no mesmo ano, 1955: Di escreveu *Viagem da minha vida (memórias) I – o testamento da alvorada*; Campigli, *Scrupoli*. Ainda que publicadas com objetivos pessoais, artísticos e políticos distintos, elas servem tanto como instrumentos poderosos para construção de determinada *persona* como artista¹¹ quanto para compreensão de suas filiações artísticas e da relação que estabeleceram com as mulheres em geral.

Partindo especificamente da segunda convergência entre os dois artistas, isto é, da experiência em Paris, é fundamental refletirmos sobre como metabolizaram aquilo que vivenciaram na cidade. Os *Années Folles* eram marcados por diversas produções, seja aquela surrealista, seja aquela pregada pelos puristas Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), diretores da revista *L'Esprit Nouveau*. Como se sabe, os puristas buscavam rever criticamente e superar as vanguardas históricas do início do século 20, propondo novas concepções plásticas a partir do cubismo, baseadas em princípios de ordem, rigor, precisão, proporção numérica, harmonia e razão, longe de experimentações mais agudas.¹²

A *L'Esprit Nouveau* era um dos bastiões desses ideais em Paris; condenava, por exemplo, a produção impressionista de Claude Monet e a escultura de Auguste Rodin, ao mesmo tempo que considerava “boa arte” a pintura de George Seurat, a escultura grega arcaica e arte “negra”, simbolizada em página da revista, por uma máscara africana¹³.

Di Cavalcanti e Campigli não passaram incólumes a essas movimentações artísticas e teóricas. Campigli conta em *Scrupoli* que, quando começou a pintar em Paris, foi refratário às ideias dos surrealistas, mas se entusiasmou pelo cubismo, pois era uma linguagem em que enxergava “terra firme”, ao contrário justamente das produções surrealistas. Explica, ainda, que o que mais havia lhe afetado era o cubismo “cristallo” [cristal] ou o “cubismo em sua fase construtiva”, ou seja, o cubismo já revisto e modificado pelos puristas (CAMPIGLI, 1955, p. 14). Anos antes, afirmara que havia começado a sua trajetória artística sob a disciplina das leis plásticas que a *L'Esprit Nouveau* vinha ensinando (CAMPIGLI, 1931, p. 08).

Di Cavalcanti, por sua vez, afirmaria em suas memórias: “Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra.” (1955, p. 142). Esse “conhecer a minha terra” parece significar uma virada nas suas produções. Ao voltar ao Brasil em 1925, ele deixou de lado as pinturas mais simbolistas¹⁴ e a Art Nouveau, passando a empregar elementos visuais das criações vistas em Paris sob o fenômeno do “retorno à ordem”, como aquelas de Picasso e Georges Braque, artistas emblemáticos das vanguardas do início do século 20. O uso de uma linguagem mais em sintonia com a monumentalidade, síntese e volume-

tria dos artistas sob o fenômeno pode ser encontrado na obra de Di Cavalcanti em vários exemplos, dos quais destacamos o desenho sem título (Duas mulheres) de 1929, pertencente ao acervo do MAC USP¹⁵.

No que diz respeito ao tema, e como reflexo da ideia de “conhecer a minha terra”, o artista trabalhava com o samba, o carnaval, os bordéis, as mulheres, entre outros elementos. Muitas vezes, representava as figuras femininas nuas em posição deitada ou recostada de forma monumental, com grandes pés e mãos¹⁶, que faziam lembrar das banhistas picassianas¹⁷ ou, ainda, a volumetria usualmente empregada por Fernand Léger¹⁸. Mais tardiamente, contudo, em depoimento reproduzido num artigo para a *Revista Manchete*, por ocasião de sua mostra retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1971, Di Cavalcanti afirmaria que sua inspiração tinha vindo dos artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, que “[...] marcaram em substância a minha pintura. A influência mexicana veio no momento justo: arrancou-me ao esteticismo inócuo.” (*apud* AQUINO, 1971, p. 73).

Seja qual for a linguagem artística adotada nas variadas ocasiões, Di Cavalcanti sempre tomou partido da expressão figurativa para tratar dos temas mencionados. Com isso, sua produção estaria, em teoria, de acordo com os valores propagados durante a Era Vargas (1930-1945), em que se trabalhava uma ideia de unificação da Nação por meio de “símbolos nacionais” como o samba, o carnaval, a feijoada e a capoeira, para citar alguns. Assim, nesse projeto extremamente nacionalista, foram trazidos para a órbita do governo muitos pensadores, artistas, arquitetos, escultores, músicos, etc.¹⁹, como foi o caso de Candido Portinari. Di, no entanto, embora para sempre conhecido como “pintor das mulatas”²⁰, e nas palavras de Mário de Andrade (*apud* CHIARELLI, 2012, p. 38) o “mais exato pintor das coisas nacionais”, tinha filiações políticas de natureza diversa²¹.

Até o final de sua trajetória artística, Di Cavalcanti não abandonaria o tema das “mulatas”, do qual se tornou um dos maiores porta-vozes, nem outros assuntos que indicavam “brasilidade”, como as festas de rua, as moradias populares brasileiras e os pescadores²². Por isso, produções artísticas abstratas não foram incorporadas em seu repertório, mesmo quando se assistia a uma profusão de tais criações em várias partes do mundo, e com visibilidade em São Paulo, por meio de exposições no antigo MAM SP (a partir de 1949, com a mostra inaugural do museu) e na Bienal de São Paulo (a partir de 1951)²³.

Se assumirmos a visão de Mário de Andrade, do que ele entendia por um artista moderno, Di Cavalcanti o encarnava fortemente. Não apenas por lidar com assuntos considerados como tipicamente brasileiros, mas por apresentar uma atualização plástica acordada com as vanguardas, sem, no entanto, deixar-se tragar por elas. As palavras de Mário (*apud* CHIARELLI, 2012) em 1932 elucidam:

Também essa fidelidade ao mundo objetivo, e esse amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se desperdiçar durante as pesquisas do Modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas, passaram por ele, sem que o desencaminhassem. Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo [...] nacionalizou-se conosco. [...] Não confundiu o Brasil com paisagem; em vez do Pão de Açúcar, nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais [...]

Além do elogio à “fidelidade ao mundo objetivo” e à não adoção de estilemas dos “ismos”, uma ideia que marca o trecho é o embate entre aquilo que o autor entendia como o “acadêmico” e o “moderno”. Quando fala em pintura de paisagens, traz uma crítica velada aos artistas que ele situava como “acadêmicos”, ligados à Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, herdeira da Academia Imperial de Belas Artes. Tal posicionamento, como se sabe, era aquele iniciado por Mário e outros “modernistas” no início da década de 1920, e que teve como ápice de extroversão a Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922. Di, que participou como mentor intelectual e como expositor da Semana, era moderno aos olhos de Mário e da crítica no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, muito embora se possa pensar que Di tenha trabalhado sob um modernismo mais contido²⁴ se tomam-se como parâmetro as vanguardas do início do século 20, as experiências abstratas ou, ainda, aquelas produções realizadas pelo próprio Di para periódicos ilustrados e livros, geralmente entendidas sob a designação de “artes menores”²⁵. De todo modo, a pintura do artista era vista como moderna por críticos e público, uma vez que ele trabalhava com assuntos entendidos como brasileiros, a partir de uma linguagem que estava em diálogo: seja com as tendências internacionais do “retorno à ordem”, seja com a liberdade tomada em relação às regras e técnicas do *métier* ensinadas nas academias de belas artes.

O caso de Campigli é parecido com o de Di Cavalcanti porque o fenômeno do “retorno à ordem” em Paris e, sobretudo, as produções do Picasso “clássico”, o tocaram na década de 1920. Contudo, a elas, Campigli somaria os valores classicizantes pregados pelo Novecento Italiano da crítica Margherita Sarfatti²⁶, e trabalharia com criações monumentais que remontavam às dos artistas do

*Trecento e Quattrocento italiano*²⁷. A partir de 1928, a solução plástica empregada nas suas pinturas mudou radicalmente²⁸ graças a uma visita ao Museu de Villa Giulia em Roma, de acordo com seu depoimento em *Scrupoli* (CAMPIGLI, 1955, p. 31-32). Após aquele ano, ele passou efetivamente a trabalhar com elementos visuais das criações realizadas durante civilizações arcaicas, como a minoica, micênica, etrusca, grega, egípcia, além de empregar visualmente estruturas visuais arquitetônicas da Roma Imperial.

Apesar da ênfase a esses empréstimos em sua autobiografia de 1955, Campigli já enunciava a importância dessas civilizações antigas em seus escritos desde 1930, não somente em sua produção plástica, mas em sentido mais profundo e pessoal. O trecho em que escreve em terceira pessoa esclarece:

O temperamento de Campigli é rico em antinomias. É humano e abstrato, místico e sensual, brutal e terno. Se reconheceu nos etruscos e nos romanos. Pode-se falar de escolha de paternidade, de procura de uma terra, de uma base, de um porto. Reação italianíssima contra o ambiente. Nesta identificação Campigli redescobriu as aspirações da infância. (CAMPIGLI, 1931, p. 09).

Ao longo desse mesmo texto, afirmava amar os museus e as necrópoles, a Villa Giulia e o Vaticano, as salas terrenas do Louvre e a “pré-história em Saint-Germain”. E se perguntava se tinha sido empurrado a eles por afinidades artísticas ou por necessidade de evasão (CAMPIGLI, 1931, p. 06-07).

Mais tardiamente, em 1969, ao conceder uma entrevista que foi veiculada na TV RAI, reforçaria que sua “pintura se aparenta à dos primitivos diversos” (UN’ORA CON MASSIMO CAMPIGLI, 1969) e apontaria para as estantes dentro de seu ateliê, onde estavam apoiados diversos objetos mexicanos, peruanos e até mesmo uma boneca karajá, afirmando que os povos e os rituais antigos o interessavam muito²⁹.

Esse tipo de operação visual e simbólica de retomada do antigo seria a forma artística encontrada por Campigli para tentar se diferenciar plasticamente de seus colegas em Paris, e mesmo entre seus conterrâneos. Empregar fontes artísticas inexploradas e “remotas” seria como uma espécie de analogia ao “fenômeno do Primitivismo”³⁰, ocorrido na França, ou, como disse Maurizio Harari

(2012, p. 405-418), uma espécie de existência de arte “africana da Itália”. Ou seja, trata-se de uma espécie de apropriação do outro, para constituição daquilo que os artistas consideravam como uma moderna e disruptiva gramática visual.

Voltando ao testemunho de Campigli (1931, p. 08-09), sempre em terceira pessoa:

É preciso situar Campigli diante das aventuras espirituais do mundo parisiense nestes últimos anos. A necessidade de certeza [na produção artística] foi seguida pela necessidade do maravilhoso entre os jovens. Somos ávidos pelo desconhecido, pelo exótico. [...] Os bordéis de Xangai são tão familiares a todos quanto a inocência da Oceania. O universo tornou-se permeável a todas as curiosidades. Picasso se apropria do México, Soupault descobre Paolo Uccello. O Ramo Dourado de Frazer torna-se um evangelho. Coisas antigas e distantes milagrosamente se unem. Afinidades eletivas atam relações estranhas.

Ao mesmo tempo, essa necessidade de “desconhecido” vinha no bojo de uma movimentação mais ampla na Itália entre 1920 e 1930 em direção à civilização etrusca. Essa, além de contar com vários adeptos, como os escultores Arturo Martini e Marino Marini, gozou de apoio de agentes do fascismo e de renomados etruscólogos, como Giulio Quirino Giglioli, que eram membros do partido. Como alguns estudiosos indicaram, há um forte impulso em direção aos estudos no campo da etruscologia e uma corrida para um contato direto com peças etruscas após as escavações em Veio em 1916, que revelaram, entre várias peças, uma escultura policromada representando o deus Apolo³¹. Expostas no Museu de Villa Giulia, tais peças passaram a ser reproduzidas em artigos de revistas e jornais³², servindo de inspiração para obras literárias e visuais (não exclusivamente na Itália), e começaram a ser integradas em alguns discursos de agentes do regime³³, que procuravam traçar uma história cultural para a Itália fascista que advinha dos etruscos, passava pela Roma Imperial, até chegar àquele momento, do fascismo.

Assim como Di Cavalcanti, mesmo que a política não fosse o norte das produções de Campigli, essas estavam em consonância com valores simbólicos propagados pelo regime. Campigli não trabalhava com um tema que se pretende nacional (como seria a “mulata” e o samba para Di Cavalcanti), mas empregava uma solução plástica que gozava de apoio nacional entre os artistas, arqueólogos, membros do regime e era entendida como moderna tanto na Itália quanto no seio da Escola de Paris³⁴. O arcaísmo das soluções de Campigli era o índice de modernidade de suas produ-

ções, assim como aquilo que o distinguia de seus conterrâneos, seja em território italiano, seja enquanto atuavam juntos em Paris e expunham em diversos países sob a agremiação dos “Italianos de Paris”, entre 1928 e 1933³⁵.

Nesse sentido, vale lembrarmos de uma resenha na revista *Parnassus* a respeito de uma mostra de Campigli na Galeria de Julien Levy em Nova York, em 1931. O articulista discorre sobre a boa recepção dos trabalhos do artista, chamando a atenção para o fato de que a sua produção estava ligada a uma “tendência de retorno à antiguidade” – justificada, em seu caso, pela origem italiana –, com elementos etruscos e romanos, que conferiam uma ideia de afresco e tornavam sua produção muito particular e individual (CAMPIGLI, 1931, p. 41).

Como se percebe, os dois artistas modernos aqui analisados, além dos pontos de intersecção indicados, fazem uma operação comum, que diz respeito à apropriação. Se Campigli se apropria de elementos de civilizações arcaicas, sobretudo mediterrâneas, dentro do que poderia ser entendido como um “primitivismo”, Di Cavalcanti se apropria de festas, como o carnaval, e da “mulata”, sobre a qual se discutirá adiante.

Não é demais retomar a posição de Di Cavalcanti (*apud* AQUINO, 1971, p. 73) justamente sobre o carnaval: “Se na minha formação artística uma coisa tem importância é o carnaval carioca. O carnaval, desde a mocidade, participou da minha vida, como uma necessidade de externar parte do meu ego. É uma das formas de meu carioquismo irremediável.”

Se retivermos essa citação de Di Cavalcanti e refletirmos sobre a frase de Campigli (1955, p. 32) em *Scrupoli* “Reconheci-me nos etruscos. Com a ajuda de um pouco de poesia se leva subitamente em casos parecidos a se dizer ‘essa vida eu já vivi’”, teremos evidenciado que ambos os artistas empreenderam operações simbólicas que os ligavam intimamente a suas pátrias e respectivas histórias. No que tange a Campigli, o reforço de laços com o território italiano – especificamente florentino por conta dos etruscos – ia mais longe, uma vez que o artista era alemão de nascença e não italiano, mas escondeu por toda a vida esse segredo, pela vergonha de sua origem³⁶. Dizer que já tinha vivido aquela vida era como dizer que o espírito dos etruscos vivia ainda através do seu próprio e, ainda, que ele era uma espécie de comunicador dessa civilização morta.

De toda forma, os dois artistas procuravam se colocar como verdadeiros intérpretes de uma produção moderna e nacional; e os críticos e historiadores, em seus próprios países e em outros, abraçavam tais ideias e as disseminavam.

A mulher “oxigênio” e “prisioneira”, a “mulata” sensual

Di Cavalcanti e Campigli tiveram relações afetivas diferentes com as mulheres durante suas vidas. Não interessa aqui discutir em profundidade o quanto suas infâncias e adolescências foram complexas e ligadas a diversas mulheres nos mais variados tipos de relações, nem entrar no mérito da quantidade de casamentos de cada um, mas apontar para a quase onipresença da representação feminina em suas obras, o tipo de olhar que lançaram para ela e qual mensagem procuraram transmitir³⁷. Ambos prestaram vários testemunhos sobre suas relações com o tema da figura feminina ao longo de suas carreiras e, de diferentes formas, trataram disso em suas autobiografias.

No caso de Campigli, o assunto da figura feminina é alvo de grande atenção em *Scrupoli*. Nesse testemunho confessional, ele afirma que ela era como “oxigênio” (1955, p. 21) para sua produção e que, na sua fantasia, era como uma “prisioneira” (1955, p. 12), que devia ficar localizada atrás de um vidro, etiquetada como nas vitrines dos museus. E detalha que as representava sozinhas, em grupos, e em atividades corriqueiras como jogar diabolô, pentear-se e fazer tranças umas nas outras. Aliás, sobre as tranças, o artista diz que o faziam pensar em correntes e que tudo se tornava elemento suspeito na sua obra. Sobre as jogadoras de diabolô, assim escreve: “marionetes – sem vida”; “estabilidade da mulher à mesa: sem vida” (1955, p. 44). Em outro trecho, revela que as formas fechadas em que enquadra suas figuras servem para “aprisionar” e “imobilizar” (1955, p. 43). Ou seja, ideias de controle, poder, prisão, morte e de um tempo em suspensão perpassam suas criações de forma consciente e mais ou menos explícita dependendo da obra.

Na entrevista de 1969 (UN'ORA CON MASSIMO CAMPIGLI, 1969), Campigli explica o tema da figura feminina em suas pinturas por duas vias: 1. a relação estabelecida com um mundo de sonhos, fantástico e que remonta à sua infância; 2. embora a mulher fosse o tema perfeito para obras de arte em geral, no seu caso, elas apareciam porque ele tinha uma obsessão, uma necessidade pessoal e uma fixação por elas. Acrescenta, ainda, que cabia ao espectador decidir se as suas

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e a vertigem das figuras femininas**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.40903>>

figuras femininas eram sempre as mesmas ou se eram sempre diferentes. E completa dizendo que uma das características em comum a elas era a forma estrutural de uma “ampulheta”, ou de “8”. Com efeito, isso fica evidente na observação das obras, e nos faz pensar no desejo que o artista devia ter de chamar a atenção para passagem do tempo, seja pela ampulheta, seja pelo símbolo do infinito.

Sendo “sempre as mesmas ou sempre diferentes”, fato é que há casos em que Campigli parece querer amalgamar seu próprio retrato ao de uma figura feminina dentro de um grupo mais amplo³⁸. Há certamente questões simbólicas e psicológicas que envolvem sua infância enredadas nessa operação, como indica seu manuscrito autobiográfico, não publicado em vida³⁹. Nesse, Campigli diz querer confessar segredos e inibições que sempre manteve em silêncio. Que seu desejo era o de se libertar (1995, p. 24) e sair da prisão que ele próprio havia criado. Conta que quando pequeno queria ter nascido menina e que o fantasiar-se mexia muito com ele (1995, p. 52, 59-60)⁴⁰. Mais adiante afirma que se parecia com seus quadros: que seu mundo fantástico era refúgio e prisão, sendo que “às vezes mais refúgio que prisão e vice-versa” (1995, p. 170).

A partir dessas confissões, é plausível pensar que o artista tivesse questões de gênero ou performance de gênero⁴¹. E talvez, justamente por isso, podemos ponderar em que chave pintou suas representações de figuras femininas, e o porquê de não as ter erotizado. Elas mais parecem bustos, manequins, ou ainda figuras hieráticas em atividades corriqueiras presentes num contexto idílico e atemporal⁴². Com exceção de retratos específicos, cujo nome da retratada vem no título da obra⁴³, suas figuras esquemáticas são realmente indistintas aos olhos do espectador. É como se tivesse criado uma personagem imaginária, desprovida de traços que a caracterizasse individualmente, e então a reproduzisse à exaustão.

É fundamental lembrar que a pintura de representação feminina era algo frequente no entreguerras na França e na Itália. No meio italiano, ela aparece muitas vezes como a mãe, a trabalhadora, a mulher de família – sempre dentro das funções e dos papéis previstos a desempenhar dentro do regime fascista –, ou de forma idealizada e metafórica como uma madona, tal qual nas obras de Achille Funi⁴⁴, Felice Casorati⁴⁵, entre outros. No contexto francês, como explica Romy Golan (1996, p. 18-21), a representação feminina poderia aparecer como metáfora da terra e emblema de fertilidade. Isso pode ser visto nas obras de Picasso⁴⁶ e Braque⁴⁷, por exemplo. Outro artista emblemático das vanguardas, Henri Matisse, naquele que ficou conhecido como seu

período de Nice no entreguerras, pintou a figura feminina (ou da odalisca) em conjunção com um fundo visualmente artificial, completamente colorido e decorado com arabescos, biombos, tecidos, que apareciam de forma mais ou menos erotizada, dependendo da pintura⁴⁸. Em muitos casos, figuras hieráticas eram envoltas em superfícies completamente decorativas, como o próprio artista fazia questão de batizar as obras⁴⁹.

Campigli se circunscreve, portanto, nesses dois ambientes culturais como artista. Ao mesmo tempo que pinta em cavalete as figuras que podem ser “sempre as mesmas”, ele também faz criações murais, que tratam do papel designado à mulher sob o regime. Vemos isso no afresco *As Mães, as Camponesas e as trabalhadoras*⁵⁰ para a V Trienal de Milão (1933), que ele realizou a convite do artista novecentista e maior representante da arte mural italiana no entreguerras Mario Sironi. Nesse afresco, Campigli integra o tema aos valores mais amplos do regime e o faz por meio da pintura mural, que era, por sua vez, emblemática naquele momento político.

No caso brasileiro, no mesmo período entreguerras de exacerbado nacionalismo da Era Vargas, há uma profusão de representações da figura feminina. Artistas do chamado grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista – muito em diálogo com as movimentações artísticas italianas sob o “retorno à ordem”⁵¹ –, entre outros, trabalham com o assunto nos gêneros de retrato, do nu em pé ou reclinado⁵², seja no suporte da tela ou do papel. E a “mulata”, especificamente como tema, não é foco apenas da pintura e do desenho de Di Cavalcanti, mas de outros artistas como Alfredo Volpi⁵³ e Lasar Segall⁵⁴, ainda que apresentada sob outros olhares, não necessariamente aquele erotizado.

Na autobiografia de Di Cavalcanti, de 1955, como explica a estudiosa Patrícia Reinheimer (2007, p. 159), a mulher participa de todos os capítulos: “mãe, tias, primas, amas-de-leite, namoradinhas infantis, prostitutas”, “mulatinhas”, “meninas inexperientes”, “filhas de família”.

Em artigo de revista comemorativo pela sua exposição no MAM SP em 1971, Di Cavalcanti falaria sobre sua trajetória em retrospectiva, discorreria sobre os temas que abordou, e sobre a “mulata” explicaria: “Sempre tive pelas mulatas imensa paixão. A plasticidade da mulata, a sensualidade inerente à raça negra e aquele olhar triste me encantam. A mulata entrou na minha temática como procura da síntese do sensualismo brasileiro, em sua natureza total.” (DI CAVALCANTI, 1971, p. 77).

Em outro texto, completaria:

A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil. Ela não é preta; geralmente não é pobre; gosta de música e é indolente. A mulata é o feminino, e o Brasil é um dos países mais femininos do mundo. A política brasileira, de todos os tempos, é das coisas mais femininas deste País. A mulata representa tudo isso. (DI CAVALCANTI, 1979 apud CHAMOM, 2018, p. 138).

Di e os críticos que o apoiavam afirmavam que ele concedia “um título de nobreza e de mistério incomparáveis” à “mulata” (*apud* AQUINO, 1971, p. 77), mas é evidente que essa explicação não se sustenta. Há questões muito problemáticas nesses testemunhos, das quais chamamos a atenção para aquelas de preconceito contra raça e gênero, e de uma ideia de um Brasil indolente, que, para o artista, é sinônimo dessa mulher. São constructos que, por mais distantes que pareçam em termos de separação temporal, ainda estão muito presentes em nossa sociedade, infelizmente.⁵⁵

Os depoimentos de Di são bem claros sobre sua maneira de olhar e representar essas jovens mulheres negras, e diversas obras suas reiteram tais colocações. Há vários casos em que elas são apresentadas de forma completamente erotizada, e a observação de muitas de suas criações em conjunto deixa evidente que olhar do artista é aquele de um *voyeur*⁵⁶. Ao mesmo tempo que olha de longe, ele também integra a vida boêmia e está em contato com diversas mulheres, como ele mesmo nos conta. Suas representações femininas, sozinhas ou em grupo, em muitos casos não parecem ser identificáveis, mas servem mais para reforçar a ideia de um “tipo brasileiro”⁵⁷. Desprovidas de nome e sobrenome, elas servem quase como alegorias do País.

Considerações finais

A intenção de qualquer artista ao pintar uma determinada obra se modifica quando a obra sai de suas mãos, porque ela vai adquirindo novos significados, contornos, valores simbólicos e econômicos dados por agentes de um sistema mais amplo. As obras de arte mudam com o tempo, são documentos históricos.

Dito isso, um artista homem ao olhar, representar, desenhar, esculpir e pintar a figura feminina carrega conotações diferentes para cada artista e público, também dependendo da época e de sua posição geográfica⁵⁸.

Como se sabe, com os movimentos feministas a partir da década de 1970, mudou-se radicalmente o entendimento do que é a apresentação, a representação, o papel da mulher e da artista mulher na história da arte⁵⁹. Passaram a ser questionados a fetichização e o uso deliberado do corpo feminino para finalidades alheias às suas próprias vontades.

Assim, olhar pinturas com esse tema hoje significa não somente procurar conhecer as intenções do artista e o meio em que atuava, mas interpretá-las a partir do que sabemos e nos questionamos hoje, ou seja, a partir do relacionamento que com elas estabelecemos no momento atual.

Di e Campigli, artistas conhecidos e reconhecidos internacionalmente, trabalharam com pintura, gravura, ilustração, pintura em murais públicos e privados, entre outros meios. Figuram nos compêndios de história da arte como artistas modernos e consagrados. E, de fato, suas contribuições para com o campo visual e da crítica de arte em seus países são ímpares e inquestionáveis. Contudo, como indicado, ao nos voltarmos a boa parte de suas produções, percebemos que, embora muito diferentes em termos de linguagem plástica, elas têm em comum não só o assunto mas também o fato de serem feitas de apropriações. Campigli se apropria da figura feminina e de elementos de civilizações arcaicas, antigas, sobretudo daquela etrusca, tanto na aparência de afresco quanto das representações de vasos, ânforas, entre outros objetos, que fizeram parte do mundo antigo e que ele conhecia pelas diversas visitas ao Villa Giulia e ao Museu do Louvre em Paris; ele faz uma espécie de apropriação do “primitivo”. No caso de Di, a apropriação é da mulher afrodescendente especificamente, que ele trabalha de forma mais naturalista, partindo dos influxos do “retorno à ordem” ou de outras produções modernas, com as quais travou contato.

O fato de não individualizarem as figuras na maior parte das obras é outra coincidência entre as duas produções. Isso porque, longe de as tornarem ícones, as deixam no anonimato e as massificam: são as “mulatas” de “olhar triste” de Di, ou são as “prisioneiras”, aquelas que podem ou não ser “sempre as mesmas” de Campigli. São exemplos inequívocos disso as pinturas *Mulata com Leque*⁶⁰ de Di, e *As Amigas*⁶¹ de Campigli, ambas de 1937. O ano, longe de ser uma coincidência, apenas reforça a recorrência do assunto e abordagem nas respectivas produções desses artistas, que parecem colocar essas figuras em categorizações mais estanques, condicionando-as a um olhar masculino, sobretudo aquele deles próprios. Além disso, usam-nas para demarcar suas práticas artísticas e, assim, definir suas próprias posições como artistas emparelhados com aquilo que

entendiam ser um artista moderno perante seus pares e o público em geral⁶². E cada um deles, à sua maneira, traz em suas criações não apenas a questão da representação de gênero, mas outras, que envolvem poder, identidade nacional e raça, como procuramos assinalar.

A título de encerramento, é fundamental fazer coro com vozes que questionam os limites da insistente representação da figura feminina na produção de artistas homens durante o modernismo – seja no Brasil, na Itália, na França ou em outros países. O estudioso Brian O’Doherty (2009, p. 30) discute o quanto a modelo foi o “complemento indispensável do alto modernismo” e que a “era da modelo” transcorreu de forma irregular e transnacional, “da extraordinária *pin-up* de Giovanni Bellini às [...] crueldades promíscuas de Picasso”. Ou seja, são incontáveis os exemplos advindos dos nomes mais incensados pela historiografia da arte e pelo público em geral.

Em nosso ensaio, trabalhamos com o estudo de caso de dois artistas que, não obstante a inquestionável qualidade de suas multifacetadas produções modernas e as variadas pesquisas nos suportes mais diversos, carregam questões que não podem ser obliteradas. Embora distantes geograficamente, eles trabalharam contemporaneamente com apropriações em suas pinturas figurativas, procurando assegurar-lhes respaldo teórico e de ordem pessoal por meio de testemunhos escritos e orais. Fornecer e articular esses testemunhos era algo que, diga-se de passagem, ambos faziam com extrema destreza.

De todo modo, uma vertigem da figura feminina por acúmulo ou reiteração, tal como se discutiu, precisa ser obrigatória e diariamente problematizada. E não apenas no caso desses dois artistas, mas no geral.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Flavio de. 50 anos de sensualismo tropical. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1024, 1971.
- BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – a arte no entreguerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- CALANDRA, Elena. Massimo Campigli e la Folgorazione per L'arte Etrusca. *In*: ANAIS Museo Claudio Faina. v. XXIV. Orvieto, 2017.
- CAMPIGLI, Massimo. **Massimo Campigli**. Prefazione dello stesso. Milão: Hoelpli, 1931.
- CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995.
- CAMPIGLI, Massimo. On View in the New York Galleries. **Parnassus**, v. 3, n. 8, Dec. 1931. Disponível em: www.jstor.org/stable/770560. Acesso em: 18 maio 2020.
- CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**. Veneza: Cavallino, 1955.
- CAMPIGLI, Nicola; WEISS, Eva; WEISS, Marcus; ARCHIVES Campigli Saint-Tropez. **Campigli**: catalogue raisonné. Milão: Silvana Editoriale, 2013. v. II.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco** – arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CHAMOM, Andrea R. M.; NASCIMENTO, Adriano R. A. As “mulatas” de Di Cavalcanti: um estudo em psicologia social. **Memorandum**, n. 35, p. 133-160, nov. 2018.
- CHIARELLI, Tadeu. Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Ocaso do Modernismo Brasileiro (1996). *In*: CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.
- CORGNATI, Martina. **L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell'arte del Novecento**. Monza: Johan & Levi, 2018.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. **Boletim SATMA**, Rio de Janeiro, n. 23, 1949.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. **Viagem da minha vida (memórias): I - O testamento da alvorada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FERRARIO, Rachele. **Les italiens**: sette artisti italiani alla conquista di Parigi. Turim: Utet, 2017.
- GARB, Tamar. Gênero e Representação. *In*: FRASCINA, Francis *et al.* **Modernidade e Modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GOLAN, Romy. **Modernity and Nostalgia**: Art and Politics in France Between the Wars. Londres: Yale University Press, 1995.

GRINBERG, Piedade Eptein. Os desenhos de Di Cavalcanti. Diálogo com José Geraldo Vieira. *In*: GRINBERG, Piedade Eptein. **Di Cavalcanti**: um mestre além do cavalete. São Paulo: Metalivros, 2005.

HARARI, Maurizio. Etruscologia e Fascismo. *In*: ATHENAEUM, Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità, Università di Pavia, v. 100, 2012.

MANTURA, Bruno; ROSAZZA, Patrizia (org.). **Massimo Campigli**. Milão: Electa, 1994. Catálogo de exposição, 01 maio - 24 jul. 1994. Palazzo della ragione, Pádua, Itália.

O'DOHERTY, Brian. **Studio and Cube**: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.

REINHEIMER, Patrícia. Identidade Nacional Como Estratégia Política. **MANA**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 153-179, abr. 2007.

RIBEIRO, Djamila. O teu discurso não nega, racista. **CartaCapital**, São Paulo, 10 fev. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-teu-discurso-nao-nega-racista/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

RIBEIRO, José Augusto. **No subúrbio da modernidade** – Di Cavalcanti 120 anos. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição, 02 set. 2017 – 29 jan. 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti ilustrador**: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1921). São Paulo: Editora Sumaré, 2002.

SIMIONI, Ana Paula. Modernismo no Brasil: Campo de Disputas. *In*: BARCINSKI, Fabiana (org.). **Sobre a Arte Brasileira**: da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Martins Fontes: Sesc, 2014.

SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres Modernistas**. Estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022.

UN'ORA CON MASSIMO CAMPIGLI. Direção: Gastone Favero. Incontri, RAI TV, 1969. (51'58). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tf2d45KPU6w>. Acesso em: 12 mar. 2022.

NOTAS

- 1 Agradeço minha colega Marina Barzon pelas contribuições dadas a este artigo. Todas as traduções são nossas.
- 2 Fundamental frisar que a pesquisa de aproximação das produções desses dois artistas está em andamento. Neste artigo, apresentamos algumas reflexões iniciais, advindas, sobretudo, da pesquisa de pós-doc em andamento da autora (Financiamento Fapesp: 2019/16810-8), que tem como objeto o conjunto das seis pinturas de Campigli presentes no acervo do MAC USP.
- 3 Nos sentidos propostos para o verbo “acumular”: “Pôr em cúmulo; amontoar, coacervar, juntar” e “Abarrotar-se ou encher-se de algo” (DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=acumular>. Acesso em: 14 maio 2022).
- 4 Para visualização de suas obras, sugere-se, no caso de Campigli, a consulta de: CAMPIGLI, Nicola; WEISS, Eva; WEISS, Marcus; ARCHIVES Campigli Saint-Tropez. **Campigli**: catalogue raisonné. Milão: Silvana Editoriale, 2013. v. II. Para aquele de Di Cavalcanti, como ainda não há um catálogo geral de suas obras, sugerimos a consulta de RIBEIRO, José Augusto. **No subúrbio da modernidade – Di Cavalcanti 120 anos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição, 2 set. 2017-29 jan. 2018 e o contato com filha do artista, Elisabeth Di Cavalcanti Veiga, que vem cuidadosamente sistematizando e preservando o Banco de Dados das criações artísticas de Di.
- 5 Importante esclarecer que empregamos no texto a palavra “mulata” – sempre entre aspas – em razão da associação do termo à produção pictórica de Di Cavalcanti. Tal ligação era forte tanto na época em que o artista atuava – reforçada pelo próprio artista, como se discutirá – quanto depois de seu falecimento em textos críticos e ensaios. Independentemente desses usos, reforçamos aqui o repúdio ao termo que, como se bem sabe, faz referência à mula como animal “híbrido” advindo do cruzamento entre éguas e jumentos. Esse emprego pejorativo do termo remonta a décadas atrás e foi normalizado em nossa sociedade. Felizmente, há problematização, questionamento e indignação em vista de seu uso ainda na atualidade, não apenas na língua falada, mas em músicas, escritos, marchas de carnaval, etc. Sobre o assunto, veja-se o texto de RIBEIRO, Djamilia. O teu discurso não nega, racista. **CartaCapital**, 10 fev. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-teu-discurso-nao-nega-racista/>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- 6 Agência de notícias inicialmente instalada em Paris.
- 7 Campigli nasceu em Berlim, cresceu entre Florença e Milão e mudou-se para Paris em 1919. Teve idas e vindas para a Itália. Para cronologia, recomenda-se a leitura de: MANTURA, Bruno; ROSAZZA, Patrizia (org.). **Massimo Campigli**. Milão: Electa, 1994. p. 198-223. Catálogo de exposição, 1 maio - 24 jul. 1994. Palazzo della ragione, Pádua, Itália. Di Cavalcanti tem duas estadas em Paris no período aqui analisado: entre 1923 e 1926, entre 1936 e 1940. Para cronologia, recomenda-se a leitura de: **No subúrbio da modernidade**, op. cit.
- 8 Como indicado, Di Cavalcanti estava em Paris novamente ao final da década de 1930. Logo, é possível que tenha tido contato com as produções de Campigli, uma vez que esse contou com mostras na cidade, como aquelas realizadas na importante galeria da alsaciana Jeanne Bucher entre 1936 e 1938. Para listagem e mais informações sobre essas exposições, sugere-se a consulta ao *site* da galeria, ainda em atividade: <https://jeannebucherjaeger.com/artist/campigli-massimo/> (acesso em: 23 ago. 2022). Contudo, como apontado, trata-se de uma suposição, que carece de aprofundamento. Como dito, a pesquisa ainda está em andamento.
- 9 Para aprofundamento sobre o assunto, veja-se: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti ilustrador**: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1921). São Paulo: Editora Sumaré, 2002.
- 10 Para um panorama sobre o assunto, veja-se: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – a arte no entreguerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 03-30.
- 11 Uma reflexão sobre esse assunto no caso de Di Cavalcanti pode ser encontrada em: SILVEIRA, Éder. Di Cavalcanti Memorialista: Boemia, Arte e Política. In: ATAS DO V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/SILVEIRA,%20Eder%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022. No caso de Campigli, uma discussão introdutória e comparativa pode ser vista em: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. Organizando a posterioridade: notas sobre as autobiografias dos “Italianos De Paris” Massimo Campigli e Gino Severini. In: ATAS DO V ENCONTRO DE PESQUISAS EM HISTÓRIA DA ARTE, 2020 (EPA - PPGA - EFLCH – Unifesp). No prelo.
- 12 Para aprofundamento ler: OZENFANT, Amédée; JEANNERET (Le Corbusier, pseud.). **Depois do cubismo**. Introdução de Carlos Alberto Ferreira Martins. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify,

NOTAS

2005.

13 Veja-se a reprodução da página da revista em: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo**, op. cit., p. 25.

14 Como aquela exibida, por exemplo, na Semana de Arte Moderna de 1922, *Amigos [Boêmios]*, 1921, do Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A imagem pode ser vista em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2596/amigos>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

15 A imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17530>>. Acesso em: 12 maio 2022.

16 Poderíamos citar como exemplo sua obra *Bordeis*, de 1930, do acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky (imagem pode ser vista em <<https://culturice.com.br/2017/08/31/exposicao-reune-200-obras-de-di-cavalcanti-na-pinacoteca-de-sao-paulo/nggallery/image/002/>>. Acesso em: 12 maio 2022). Nessa pintura há, inclusive, uma ideia de miscigenação, pela escolha da cores nas representações femininas. Outro exemplo mais tardio é a pintura *Colonos*, de 1940, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (imagem pode ser vista em <<https://www.facebook.com/MNBARio/photos/um-mist%C3%A9rio-envolve-o-quadro-colonos-de-di-cavalcanti-a-pintura-est%C3%A1-completando/2366369980172240/>>. Acesso em: 12 maio 2022). A pintura *Devaneio*, de 1927, lembra o tratamento volumétrico dado por Léger (imagem pode ser vista em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2560/devaneio>>. Acesso em: 14 maio 2022).

17 Podemos citar como exemplo sua *A fonte*, de 1921, do acervo do Moderna Museet Stocolmo (imagem pode ser vista em <<https://sis.modernamuseet.se/en/objects/3865/la-source?ctx=42e0f2ee8cd28e22b7921391701c804b78fd7665&idx=30>>. Acesso em: 14 maio 2022).

18 Podemos citar como exemplo sua *A Leitura*, de 1924, do acervo do Centre Pompidou em Paris (imagem pode ser vista em <<https://www.centrepompidou.fr/en/collections/visual-arts>>. Acesso em: 14 maio 2022).

19 A literatura sobre assunto é vasta. Para uma análise recente ver: CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco** – arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. | SIMIONI, Ana Paula. Modernismo no Brasil: Campo de Disputas. In: BARCINSKI, Fabiana (org.). **Sobre a Arte Brasileira**: da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Martins Fontes: Sesc, 2014.

20 Segundo José Augusto Ribeiro, a partir de 1970 o epíteto foi assumido, mesmo momento em que Di adotou uma “espécie de fórmula” para representar as figuras femininas (“Um Brasil moderno e popular”. In: **No subúrbio da modernidade**, op. cit., p. 33).

21 Vale lembrar da adesão de Di Cavalcanti ao Partido Comunista em 1928, em período anterior ao Estado Novo; nos anos seguintes, segundo Rafael Cardoso (2022, p. 225), o artista “desenvolveu uma nova iconografia da vida popular, conjugando sua visão peculiar da mistura racial com uma crítica ácida às relações de classe sob o capitalismo”. Ainda, como indica Ana Maria Belluzzo, após voltar da segunda estada em Paris, Di “havia consolidado posição independente e contrária à participação do artista em campanhas patrióticas, e manifestava-se avesso à nova ‘pintura dirigida’ existente no Brasil, que se encontrava representada por Portinari” (SER MODERNO? “Significa saber construir seu próprio classicismo”. In: **No subúrbio da modernidade**, op. cit., p. 55). Por fim, recordo que Di foi preso durante a Era Vargas. Algumas obras de Di se colocam como posicionamentos contra regimes totalitários como *Nazismo, Plutocracia, Opressão*, de 1944, do acervo do MAC USP (imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17775>>. Acesso em: 23 ago. 2022).

22 Fundamental destacar que o artista também denuncia em seus trabalhos os abismos sociais e as dificuldades das camadas mais desfavorecidas da população. Vários exemplos poderiam ser citados, dentre eles, sua obra do MAC USP, sem título (*Cena de rua*), de 1935 (imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17647>>. Acesso em: 23 ago. 2022).

23 Como já se discutiu em outros estudos, Di foi um opositor público à tendência abstrata. Retomamos aqui sua fala em 1949: “[...] o que acho porém vital é **fugir do Abstracionismo**. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma **especialização estéril**. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios [...] uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que **submete a criação e teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável**, onde nenhum outro

NOTAS

homem pode encontrar a sombra de um semelhante pois é uma **arte humanamente inconsequente** [...]” (DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. **Boletim SATMA**, Rio de Janeiro, n. 23, 1949, p. 47, grifos nossos.)

24 Para uma discussão aprofundada a respeito desse modernismo mais “contido”, veja-se: CHIARELLI, Tadeu. *Naturalismo, regionalismo e retorno à ordem no ocaso do Modernismo Brasileiro* (1996), op. cit.

25 Para discussão sobre a modernidade da produção na mídia impressa antes mesmo da década de 1920, leia-se: CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco**, op. cit. (em especial o capítulo 3). Um debate em torno dessa pretensa hierarquização (incluindo as obras de Di) foi recentemente apresentado na mostra “Projetos para um cotidiano moderno no Brasil: 1920-1960” no MAC USP (ago. 2021 - jul. 2022). Seu catálogo pode ser consultado em:

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/livros/2021/2021_cotidianomoderno_POR_T_ebook.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022.

26 Sobre a atuação da crítica e suas relações com o Brasil, veja-se: MAGALHÃES, Ana Gonçalves.

Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

27 Como se vê na sua pintura *Donna con le braccia conserte*, 1924 do acervo da Galleria Civica d’Arte Moderna, Turim (imagem disponível em <<https://www.gamtorino.it/en/node/35356>>. Acesso em: 9 jul. 2022).

28 Como por exemplo nas pinturas: *Cabeça com Ânfora*, 1928, coleção particular (imagem disponível em <<https://www.aboutartonline.com/a-venezia-la-grande-mostra-dedicata-a-massimo-campigli-e-altri-spunti-sul-contemporaneo-nel-taccuino-di-uno-storico-dellarte/massimo-campigli-testa-con-anfora-coll-privata/>>, acesso em: 7 fev. 2022) e *Os Noivos*, 1929, do acervo do MAC USP (disponível em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16345>>, acesso em: 23 ago. 2022).

29 Em seu discurso, Campigli situa esses objetos como pertencentes a um passado, circunscritos num guarda-chuva do que ele entendia por antigo. No entanto, como se sabe, muitos objetos – como as bonecas karajá – são produzidos atualmente. É problemática a normalização da ideia de que os povos indígenas estão ligados a um passado “primitivo”, distante, e não ao presente.

30 A questão do “primitivismo” é complexa. A estudiosa Ana Paula Cavalcanti Simioni discorre sobre os “primitivismo(s) em disputa” e da pouca discussão historiográfica sobre os “tipos de primitivismos” em: SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres modernistas**. Estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022. p. 176-177. O assunto também foi abordado no texto de Enrico Mascelloni “Primitivismi per l’avanguardia”, presente no catálogo da exposição recente da obra de Campigli em Veneza. Veja-se: CAMPIGLI e gli etruschi: una pagana felicità. Milão: Silvana editoriale, 2021. Catálogo de exposição, 23 maio – 30 set. 2021. ACP – Palazzo Franchetti – Veneza.

31 Como discutido em: CALANDRA, Elena. Massimo Campigli e la Folgorazione per L’arte Etrusca. In: ANAIS Museo Claudio Faina. v. XXIV. Orvieto, 2017, p. 376. | CORGNATI, Martina. **L’ombra lunga degli etruschi**. Echi e suggestioni dell’arte del Novecento. Monza: Johan & Levi, 2018 (em especial capítulo 01). A imagem do Apolo pode ser vista no site do Museu de Villa Giulia:

<<https://www.museoetru.it/capolavori/apollo-di-veio>>. Acesso em: 4 mar. 2022.

32 Para detalhamento sobre assunto, veja-se: CORGNATI, Martina, op. cit.

33 Como fica patente no discurso de Alessandro Martelli (*apud* HARARI, 2012, p. 405), representante do governo fascista, no I Congresso Internacional Etrusco, em 1928, em que diz: “A arte decorativa dos etruscos continua e ocorre através da dos romanos [...]. Ambos passam então pela Idade Média, para dar alimento e caráter ao maravilhoso despertar cultural do Renascimento. Portanto, as fundações do poderoso edifício erguido pelas civilizações latina e italiana, mas muitas vezes interrompido pelos acontecimentos da história, são etruscas.”

34 Tal como defendido pelo influente crítico polonês, que morava em Paris, Waldemar George. George era apoiador e divulgador das atividades do grupo dos “Italianos de Paris” e procurava ressaltar suas atuações e produções diante daquelas realizadas pelos artistas da Escola de Paris. O dado que diferenciaria os dois grupos, em seu ponto de vista, a grosso modo, é que os artistas italianos traziam em suas diversificadas produções uma raiz mediterrânea e latina, ligada à tradição clássica da arte; algo que os artistas atuantes no mesmo meio e, sobretudo, os surrealistas, não tinham. Sobre o grupo dos “Italianos de Paris”, veja-se

NOTAS

FERRARIO, Rachele. **Les italiens**: sette artisti italiani alla conquista di Parigi. Turim: Utet, 2017.

35 Para aprofundado estudo sobre a agremiação, veja-se: FERRARIO, Rachele. **Les italiens**, op. cit.

36 Um detalhamento sobre o assunto pode ser encontrado em: CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995 (em especial na Introdução, de Liana Bortolon).

37 Para um panorama amplo, sobretudo francês, a respeito da representação feminina no século 19, veja-se: GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRASCINA, Francis *et al.* **Modernidade e Modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 219-290.

38 Por exemplo na pintura *Biografia*, 1931. A imagem da obra pode ser consultada em: MANTURA; ROSAZZA, 1994, p. 181.

39 O filho do artista, Nicola Campigli, e a pesquisadora Liana Bortolon o publicaram décadas após o falecimento do artista: CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**, op. cit.

40 O assunto foi acenado em outro texto de nossa autoria: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. Etrusco? Arcaico? Isolado? Notas sobre a recepção de Massimo Campigli no meio brasileiro. **ATAS do XV Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 15, 2022.

41 Podemos nos indagar se foi por isso que empregou, por exemplo, o uso de terceira pessoa para se referir a si próprio, como visto nos trechos do texto de 1931. Há vários estudos sobre transexualidade nas artes. Para citar apenas um exemplo, recomenda-se: BERBARA, Maria; FONSECA, Raphael. A transexualidade nas artes visuais. In: DA SILVA, Eloísio Alexandro (org.). **Transexualidade**: princípios de atenção integral à saúde. Rio de Janeiro: Santos, 2012. p. 01-13.

42 Como a pintura *Mulheres a Passeio*, 1929, do acervo do MAC USP. A imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16747>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

43 Como por exemplo, o retrato que fez de *Fiammetta Sarfatti* em 1928 (imagem pode ser vista em <<https://www.pinterest.fr/pin/558727897523102905/>>. Acesso em: 14 maio 2022.

44 Como a obra *A Adivinha*, 1924, do acervo do MAC USP. A imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16397>>. Acesso em: 23 ago. 2022. Para uma análise dessa obra, veja-se: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Achille Funi nella collezione del MAC USP. In: L'UOMO Nero. Milão: Mimesis edizioni, 2011. p. 349-357.

45 Como a pintura *Silvana Cenni*, 1922, de coleção privada. A imagem pode ser vista em <<https://www.tribune.com/report/2013/03/ritorno-allordine-arte-tra-le-due-guerre-a-forli/attachment/2-480/>>. Acesso em: 9 jul. 2022.

46 Como *A Fonte*, citada anteriormente.

47 Como a pintura *Canéforas* [Canephores (Canéphores)], 1922 do Centre Pompidou, Paris. Imagem disponível em <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/desnudos-y-caneforas>>. Acesso em: 9 jul. 2022.

48 Esse período é compreendido entre os anos de 1917-1930. Sobre assunto, veja-se: HENRI Matisse: A Retrospective. Nova York: The Museum of Modern Art, 1992. Catálogo de exposição, 24 set. 1992 - 19 jan. 1993. The Museum of Modern Art - Nova York.

49 Matisse passa a usar o termo “decorativo” em títulos de suas pinturas entre as décadas de 1910-1920, como por exemplo *Figura Decorativa sobre fundo ornamental*, 1925-1926 do Centre Pompidou, Paris.

50 Imagem disponível em <<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0000825/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

51 Sobre o assunto, veja-se: ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas 1930-1940**: o Grupo Santa Helena. São Paulo: Edusp, 1991.

52 No acervo do MAC USP, há vários exemplos: Mario Zanini, *Nu Feminino*, s.d. (<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19468>); Fúlvio Pennacchi, *Nu Feminino*, 1940 (<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19567>); Ottone Zorlini, *Nu feminino Sentado*, 1936 (<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19368>); além dos diversos nus feitos pelo próprio Di, como *Sem título (Nu feminino com leque)*, 1927 (<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17503>. Acesso em 14 mai. 2022).

53 *Mulata*, 1927, Acervo MAM SP (imagem disponível em <<https://mam.org.br/acervo/67-volpi-alfredo/>>, acesso em: 9 jul. 2022).

NOTAS

54 *Mulata com Criança, 1924*, Acervo Coleção Ilya Maurice Warchavchik (São Paulo, SP) (imagem disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2296/mulata-com-crianca>>, acesso em: 9 jul. 2022).

55 Há estudos em outros campos do saber que abordam o problema de gênero, raça e classe nas obras de “mulatas” de Di Cavalcanti. Veja-se, por exemplo: CHAMON, Andrea R. M. **As “mulatas” de Di Cavalcanti** – um estudo em Psicologia Social. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

56 Di Cavalcanti frequentava os subúrbios, as festas, o mangue e possuía uma enorme rede de sociabilidade. A questão é que, quando pinta a mulher negra, ele a representa muitas vezes como o outro, como algo exótico, o anônimo e o erotizado. Para citar apenas um entre os vários exemplos: *Sem título (Duas Mulheres e Barcos)*, 1945, nanquim sobre papel, do acervo MAC USP. Imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17779>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

57 Sugere-se novamente a leitura de CARDOSO, op. cit.

58 Uma análise interessante sobre o assunto, que inclui a presença da figura feminina no ateliê do artista homem, pode ser encontrada em: O'DOHERTY, Brian. **Studio and Cube: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed**. 3. ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009. p. 27-30.

59 Nesse sentido, chamamos a atenção para a atividade de artistas como Miriam Shapiro e da historiadora da arte Linda Nochlin. Para o caso brasileiro, temos os estudos pioneiros de Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB USP). Para citar apenas um exemplo, temos o seu: **Profissão Artista** – pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, 2008.

60 A obra pertence à coleção de Gilberto Chateaubriand MAM RJ e está reproduzida em **No subúrbio da modernidade**, op. cit., p. 259.

61 A obra está reproduzida sob número 37-008 no **Campigli: catalogue raisonné**, op. cit., p. 488.

62 Ana Paula Cavalcanti Simioni discute esse tipo de prática no caso de outros artistas em **Mulheres Modernistas**, op. cit., p. 47-53.

Honório Esteves: a construção do artista moderno em Minas Gerais

Honório Esteves: construction of the modern artist in Minas Gerais

Honório Esteves: la construcción del artista moderno en Minas Gerais

Rodrigo Vivas

EBA-UFMG

E-mail: rodvivas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2449-6771>

RESUMO:

A historiografia da arte brasileira se dedicou a estudar dois momentos que definiram a história da arte brasileira e tiveram Minas Gerais como palco: a arte colonial mineira e o movimento modernista na década de 1940, que resultou na construção do Complexo da Pampulha e na vinda de Alberto da Veiga Guignard para fundar uma escola de artes. Apesar de negligenciado pela historiografia, esse período lacunar da transição e construção da nova capital mineira contou com a produção de inúmeros artistas relevantes, como o caso exemplar de Honório Esteves. De origem simples, conseguiu ainda na infância estudar desenho, tendo sido contemplado com uma bolsa do Governo de Minas para estudar na Academia de Belas Artes. Para além do ofício da pintura, foi inventor, restaurador, cronista. Preocupado com a preservação dos monumentos históricos, representou o Curral Del Rey antes de sua destruição para construção da nova capital: Belo Horizonte. O presente artigo baseia-se na metodologia da história da arte, considerando seus aspectos formais, semânticos e sociais.

Palavras-chave: Honório Esteves. Academia de Belas Artes. Curral Del Rey.

ABSTRACT:

The historiography of Brazilian art was dedicated to studying two moments that defined the history of Brazilian art and had Minas Gerais as a stage: the Minas Gerais Baroque and the modernist movement in the 1940s, which resulted in the construction of the Pampulha Complex and the arrival of Alberto da Veiga Guignard to found an art school. Although

neglected by historiography, this period of the transition and construction of the new capital of Minas Gerais had the production of numerous relevant artists such as the exemplary case of Honório Esteves. Of simple origin he study drawing in childhood, having been awarded a scholarship from the Government of Minas Gerais to study at the Academy of Fine Arts. Besides being a painter, he was an inventor, restorer and chronicler. Concerned about the destruction of historical monuments, he represented the Curral Del Rey before its destruction for the creation of the new capital: Belo Horizonte. This article is based on the methodology of art history considering its formal, semantic and social aspects.

Keywords: Honório Esteves. Academy of Fine Arts. Curral Del Rey.

RESUMEN:

La historiografía del arte brasileño se ha dedicado a estudiar dos momentos que definieron la historia del arte brasileño y tuvieron como escenario a Minas Gerais: el arte colonial de Minas Gerais y el movimiento modernista de la década de 1940, que resultó en la construcción del Complexo da Pampulha y la llegada de Alberto da Veiga Guignard para fundar una escuela de artes. A pesar de ser olvidado por la historiografía, este período abierto de transición y construcción de la nueva capital de Minas Gerais contó con la producción de numerosos artistas relevantes, como el caso ejemplar de Honório Esteves. De origen sencillo, logró estudiar dibujo en su niñez, habiendo sido contemplado con una beca del Gobierno de Minas Gerais para estudiar en la Academia de Bellas Artes. Además de la pintura, fue inventor, restaurador, cronista. Preocupado por la preservación de los monumentos históricos, representó a Curral Del Rey antes de su destrucción para la construcción de la nueva capital: Belo Horizonte. Este artículo se basa en la metodología de la historia del arte, considerando sus aspectos formales, semánticos y sociales.

Palabras clave: Honório Esteves. Academia de Bellas Artes. Curral Del Rey.

Introdução

Nos últimos anos, acompanhamos a reivindicação de novos agentes que foram relegados a segundo plano na história da arte. Trabalhos recentes reconstituem o protagonismo de negros, negras, mulheres e indígenas, como também a possibilidade de pensar a história da arte a partir de um olhar não eurocêntrico. Existe, entretanto, um problema pouco debatido no escopo da história da arte brasileira, que se refere à descontinuidade dos estudos e à incapacidade das instituições que guardam obras de arte em continuarem produzindo pesquisas sobre os seus acervos.

Essa é a situação de inúmeros artistas presentes nos acervos de museus públicos brasileiros. Honório Esteves é um desses que foram esquecidos, apesar de fazer parte da coleção do Museu Mineiro e do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), ambos situados na capital mineira.

O presente artigo faz parte de um projeto que visa reconstituir a trajetória de um conjunto de artistas pertencentes aos acervos públicos de Minas Gerais, fundamentalmente os situados em Belo Horizonte.

A presente pesquisa concentra-se em uma metodologia da história da arte, considerando a análise formal, semântica e social, principalmente nas pesquisas apresentadas no artigo “Da narrativa comum à história da arte: uma proposta metodológica” (VIVAS; GUEDES, 2015).

A arte em Minas, para além da arte colonial e de Guignard

A análise da produção artística em Minas Gerais está centrada principalmente nas contribuições da arte colonial para novamente encontrar interesse na produção de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), na década de 1940. O período entre esses dois eventos é tratado como de estagnação, tal qual descreve Sylvio de Vasconcellos (1959, p. 92-93):

Com o barroco morreria também a primeira escola artística de Minas. Bem que Ataíde tentara instalar em Mariana uma “aula” de desenho, arquitetura e pintura, mas a Corte não lhe satisfaz os desejos. À decadência econômica correspondeu a decadência das artes e, frente à estagnação em que viveu a província por todo o século XIX, costuma-se dizer em Minas que não houve este século em sua história. Do XVIII se passaria ao XX, do carro de boi ao avião, de Antônio Francisco Lisboa e uma arquitetura estruturada em madeira às realizações mais avançadas de Oscar Niemeyer.

Fernando Correia Dias (1971, p. 91) é categórico ao afirmar que, “Ao surto artístico do barroco, segue-se inegável declínio, que se desdobra por longo período de estagnação.” Dias (1971) ainda afirma que “há poucas exceções, durante muitas décadas, nesse marasmo, no que tange às artes plásticas”; e conclui: “só com Guignard, entretanto, esse setor recobra por inteiro, e com vitalidade nova, a plena realização”. (DIAS, 1971, p. 91).

Essa perspectiva está apoiada no descrédito da produção denominada “acadêmica” para a valorização da arte moderna, principalmente na imagem construída pela Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922. Coube, segundo essa visão, à Caravana Paulista, em 1924, descobrir a “genuína” arte brasileira: mestiça, popular e oriunda de artistas com poucos recursos financeiros, características encontradas em Antônio Francisco Lisboa¹ (c. 1738-1814) – o Aleijadinho – e Manuel da Costa Ataíde² (1762-1830), como também lançar os primeiros olhares sobre a preservação do Patrimônio Histórico brasileiro.

Este tema já foi parcialmente desmistificado por Angela Brandão (2007), responsável por demonstrar que já no século XIX existia o reconhecimento da produção da arte colonial, bem como a preocupação com sua preservação, a partir de textos produzidos pelo Imperador Dom Pedro II, o poeta Olavo Bilac³ (1865-1918) e o pintor Emílio Rouède⁴ (1848-1908). Cabe mencionar que Honório Esteves também pode ser incluído entre aqueles que se preocuparam com este tema antes dos modernistas, visto que realizou, a partir de 1895, publicações em jornais como *Minas Geraes* (de Belo Horizonte), *A Cidade* (de Ouro Preto) e *A Noite* (do Rio de Janeiro), além do jornal ilustrado *Itacolomy* e da *Revista Kosmos*. O conteúdo das crônicas escritas por Honório Esteves tratavam, sobretudo, da necessidade de preservação do patrimônio artístico, histórico e religioso de cidades mineiras, como bem demonstrado pelos pesquisadores Ricardo Giannetti (2015) e Tássia Christina Torres Rocha (2017, 2020).

Os esforços recentes para resgatar a trajetória de Honório Esteves, apesar de significativos, ainda não são suficientes para caracterizar a trajetória do artista. Apesar de incluído em um capítulo integrante do livro *Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte* (RIBEIRO; SILVA, 1997)⁵, Esteves é citado por Marcelina das Graças de Almeida (1997) entre outros artistas – como Rouède e Frederico Steckel⁶ (1834 - 1921) –, além de arquitetos contratados para atuar na Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC). A perspectiva do texto produzido por Almeida concentra-se na história da construção da cidade, tentando mapear alguns nomes relevantes para o evento, não se dedicando, portanto, a uma análise das obras de arte.

Para além desse trabalho, cabe mencionar a contribuição de Ricardo Giannetti (2017) no que se refere à recuperação da trajetória artística de Esteves, destacando sua inserção nos circuitos de arte e a constituição do *atelier* como ambiente não apenas de produção e venda de suas pinturas (especialmente de retrato e paisagem), mas também espaço privado para exposição de seus trabalhos.

Honório Esteves – um ilustre desconhecido



Fig. 1. Honório Esteves, 1892. Fonte: Rocha (2017).⁷

Honório Esteves (Fig. 1) nasceu em Santo Antônio do Leite, cidade próxima a Ouro Preto, em 1860. Sua formação⁸ inicial ocorreu aos 11 anos, quando passou a ter aulas de desenho com August Chenot e, no mesmo período, passou a trabalhar para o pintor Cardoso de Rezende. Dois anos mais tarde, em 1873, cursou desenho com o professor Bernardino de Brito no Liceu Mineiro. Apesar da ausência de informações biográficas mais precisas, sabe-se que parte significativa da formação de Esteves se deu a partir das relações estabelecidas entre esses professores e, principalmente, seu ingresso na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), que pode estar associada aos contatos realizados com o vigário Afonso Figueiredo Lemos. Honório Esteves conquistou a difícil tarefa de ser admitido na Escola de Belas Artes, mas sua condição financeira não permitia sua manutenção no Rio de Janeiro. Para tanto, Esteves enviou uma solicitação ao Governo Providencial: para a obtenção de uma subvenção que lhe propiciaria realizar seus estudos na instituição. A aprovação da solicitação, em 1882⁹, deu conta de que fosse fornecido ao futuro artista um auxílio no valor de 2:280\$000 pela Corte, que naquele mesmo ano também aprovou a subvenção no valor de 840\$000 para dois outros alunos que estudariam na Escola de Minas. Aqui convém destacar a importância simbólica do financiamento governamental para a formação artística, que não possuía a mesma distinção social conferida aos cursos de engenharia ou medicina. Desta forma, é surpreendente que o Estado tenha selecionado um dentre os muitos que se interessavam em cursar artes e tenha se disposto a custear não apenas sua formação, como também seu sustento no Rio de Janeiro.

A análise da trajetória de Honório Esteves pode ser considerada excepcional, tendo em vista que, embora vários artistas ingressantes na AIBA tenham vindo de origem simples, ele foi o primeiro a receber um auxílio do Estado mineiro para estudar na instituição. Segundo Sonia Gomes Pereira (2016), a academia foi pioneira na estruturação do campo das artes visuais, então desprestigiado pela sociedade brasileira, que valorizava apenas outras artes, como a literatura e a música, em razão do olhar preconceituoso dirigido aos trabalhos manuais, por serem percebidos como uma atividade considerada própria aos escravizados. Deste modo, “a Academia de Belas Artes era opção para pobres – já que os ricos se dirigiam às carreiras tradicionais: medicina, direito ou engenharia – e os mestiços tiveram acesso a ela com mais facilidade do que se imagina” (PEREIRA, 2016, p. 84-85).

Matriculado na AIBA a partir de 1884, o aproveitamento de Esteves na instituição tornou-se um fato de interesse público e frequentemente veicularam-se na imprensa anúncios sobre suas premiações e as boas notas obtidas. Possivelmente a informação tinha como intuito a ratificação do investimento empreendido, tratado neste caso como um “favorecimento”.

[...] com aproveitamento notavel, justificando assim o merecido favor que obteve dos poderes provinciaes, nos assegura o resultado dos recentes exames feitos n'aquella academia, em os quaes o nosso jovenpatricio obteve notas lisongeiros, sendo approved plenamente em mathematicasapplicadas e com distincção em desenho geometrico, pelo que o felicitamos, á seu estimavel pai e digna familia. (A PROVÍNCIA DE MINAS, 1885, p. 01).

É interessante registrar que o destaque de Honório Esteves é apresentado como a compensação de um “favor” do poder provincial e não como um investimento na educação de um artista de destaque e promissor. A matéria conclui: se “continuar a estudar e trabalhar com esforço, no futuro poderá tornar-se um pintor distinto, um emulo talvez de Pedro Americo e de Victor Meirelles, hoje seus mestres laureados” (A PROVÍNCIA DE MINAS, 1885, p. 01).

Esteves destacou-se na Exposição Geral dos Alunos da Academia e Conservatório de Música, recebendo medalha de prata na categoria desenho figurado (JORNAL DO COMMERCIO, 1885, p. 02). Além de pintor, também é lembrado por suas invenções¹⁰, crônicas e outras diversas ocupações¹¹, como alguns projetos relacionados à engenharia¹².

É importante esclarecer que Honório Esteves passou a receber a atenção da crítica especializada, que cumpriu a importante função de estabelecer parâmetros e acompanhar a trajetória do artista. Na 11ª Exposição de Belas Artes, realizada em setembro de 1904, a produção de pintura de paisagem produzida por Honório Esteves foi comentada por Veroneso. O artista teria se diferenciado por não ter produzido telas de natureza-morta, tão presentes naquele Salão, dando preferência à representação de figuras tipicamente relacionadas a um estereótipo mineiro:

Ouro-Preto pódeimpar de orgulho com o seu talentoso artista que, pondo de lado a natureza-morta (o “Salão” está cheio de caças, frutas e queijos), preferiu dar uma forte e viva impressão dos campos mineiros, registrando na tela o tipo de uma camponesa. E assim ficamos admirando aquela bendita tersa pelo cérebro e pelo estômago. Honra, pois, ao filho ilustre de Minas. (VERONESO, 1904, p. 02).

Além das pinturas de paisagem, Honório também levou para o Salão de 1904 obras com representações de outros gêneros, como é possível entender pelos comentários de Bueno Amador (1904, p. 02), ao visualizar “um pastelão narigudo como campônia mineira”, e de Gonzaga Duque (1904), que faz uma pequena publicação sobre o “estudo da Estrada de Jurujuba, e um considerável grupo de senhoras ou senhoritas”, afirmando que o domínio no gênero pertencia aos “Srs. Baptista da Costa, Machado e Fiuza”.

Voltando a expor em 1906, na 13ª Exposição de Belas Artes organizada pela AIBA, Honório Esteves recebeu uma crítica de Bueno Amador, que discordava dos títulos dado às obras, para ele considerados muito informativos:

Honório Esteves, que é da velha guarda, apresenta tres estudos de paysagem, com algumas qualidades e regular dóse de sentimento. Não concordamos, porém, com os titulos que procurou dar ástélas. “Um cajueiro da Estrada do Morro do Cavalão” ... “Uma rua do jardim do campo de Sant’Anna” ... saotitulos informativos demais, que fazem lembrar o caso de Pedro Americo em seus primeiros tempos, quando punha titulos quatro vezes maiores do que os seus quadros. A' parte essa prolixidade dos titulos, os quadros de Esteves são regulares, com toques felizes. (AMADOR, 1906, p. 02).

É importante esclarecer que receber a atenção da crítica de arte naquele momento já configurava um fator de distinção. Honório Esteves era continuamente mencionado e analisado, tendo perdido gradativamente o contato com o Rio de Janeiro ao retornar a Ouro Preto.

Antes da destruição do Curral Del Rey

É possível elencar inúmeros artistas que se interessaram pela representação tanto das cidades históricas de Minas Gerais como também pela sua paisagem natural. A antiga vila denominada Curral Del Rey, apesar da sua proximidade com outras cidades como Ouro Preto e Sabará, não despertou maior interesse para o olhar dos artistas. Foi apenas com a eminência da sua destruição que artistas como Honório Esteves e Emílio Rouède se interessaram em representá-las.

Honório Esteves percebeu uma ótima oportunidade para que sua obra fosse comprada pelo Congresso Mineiro: enviou um requerimento oferecendo “por cinco contos de réis, de tres quadros a oleo representando o terreno de Bello Horizonte” (MINAS GERAES, 1892, p. 01). À época, o pedido foi indeferido, mas recebeu comentários críticos destacando que suas paisagens foram “traçadas com vigoroso colorido e copiadas directamente da natureza” (O ESTADO DE MINAS, 1894, p. 01).

A primeira representa a igreja matriz e o cemiterio da povoação, fundada em 1755, e que deverá ser demolida, segundo o plano de organização da nova capital. A segunda é um apanhado geral do grande planalto, onde está edificada a pequena povoação existente e onde se projecta a construção da cidade. A terceira representa a parte central desse planalto, orlada por serrarias azues que a limitam ao longe, entre as quaes se destaca a serra da Piedade. Finalmente a quarta é o morro do cruzeiro, dominando o arraial e de onde o artista tirou a vista geral do planalto. (O ESTADO DE MINAS, 1894, p. 01).



Fig. 2. Arraial do Curral Del Rey, de Honório Esteves, 1894 (óleo sobre tela, 39 x 56 cm). Fonte: acervo MHAB, Belo Horizonte. Foto do autor.

Ao analisarmos a obra *Arraial do Curral Del Rey* (Fig. 2), percebemos que Esteves prefere criar uma visão da paisagem localizando a vila entre as montanhas e a vegetação. As montanhas azuis criam um ritmo ascendente da esquerda para a direita da tela. A vila é representada a partir de dois focos diversos: na parte esquerda, notamos a Igreja; na direita, uma sequência de casas inseridas na paisagem que acompanha o movimento ascendente da montanha. É curioso, pois Honório pinta uma descrição espacial em que a Igreja e as construções da vila ocupam dois espaços incomunicáveis, fazem parte de dois núcleos e fluxos distintos. O estranhamento se dá tendo em vista que a Igreja costuma ser o núcleo onde se desenvolve a vila, não havendo justificativa para a distância entre esses dois elementos. Apenas seria possível se a vila possuísse uma grande extensão para comportar dois possíveis grupamentos de casas, que não estariam visíveis devido à cobertura da vegetação.

No primeiro plano, duas figuras são representadas complementando o ritmo que valoriza as diagonais, estando a senhora com o cesto na cabeça segurando a criança conectada nessa linha invisível com a Igreja, enquanto o homem que parece colher lenha se conecta com a vila. É arriscado inferir que essas relações ultrapassem o nível apenas de composição para buscar conexões, como se a mulher estivesse associada à Igreja, enquanto o homem, à cidade. Embora quase imperceptível, notamos uma terceira pessoa em vermelho, que segue atrás da mulher com a cesta. O uso do vermelho na representação possibilita que a moça com o cesto não se perca na vegetação que a rodeia.

O princípio de descrição da cena da mulher com um cesto na cabeça parece se aproximar das representações realizadas pelo artista Albert van der Eckhout¹³ (1610-1665) principalmente nas obras *Índia Tupi* e *Mulher Africana*, ambas de 1641. Entretanto, na pintura de Esteves, a figura humana não é um agente, pois ela está integrada à vegetação.

Pela forma como Esteves coloca as pessoas na cena, elas não parecem fazer parte da vila – assim como a Igreja. As figuras se encontram no primeiro plano da tela, separadas do resto por um muro de vegetação. Pela distância entre as pessoas e a vila, parecem se tratar de moradores de outras regiões ou que se deslocaram para trabalhar.

Enquanto essa primeira tela é uma pintura descritiva, construída a partir dos elementos inseridos artificialmente na cena, a *Paisagem do Arraial de Belo Horizonte* (Fig. 3) possui um compromisso com a captação do visível. A vila é representada ao fundo, inserida na natureza, com uma pequena estrada de terra. A única presença humana é a figura que segue em um cavalo pela estrada e que só pode ser percebida com um olhar mais atento, pois suas cores a fazem quase desaparecer no caminho de terra.



Fig. 3. *Paisagem do Arraial de Belo Horizonte*, de Honório Esteves, 1894 (óleo sobre tela, 38,5 x 53 cm).
Fonte: acervo MHAB, Belo Horizonte. Foto do autor.



Fig. 4. *Igreja do Arraial Curral Del Rey*, de Honório Esteves, 1894 (óleo sobre tela, 39 x 55 cm). Fonte: acervo MHAB, Belo Horizonte. Foto do autor.

Honório Esteves pintou ainda em 1894 uma visão da Matriz da Boa Viagem, em uma tela que levou o título *Igreja do Arraial Curral Del Rey* (Fig. 4). Honório Esteves colocou-a em destaque a partir da constituição de dois atributos: a imponência de sua construção e o convite ao observador, ao se apresentar de portas abertas. A matriz da Boa Viagem se encontra centralizada e ocupando boa parte da tela, estabelecendo uma relação de grandeza entre seu edifício e as pequenas casas representadas ao redor. Sua grandeza parece indestrutível, como se fosse sobreviver ao tempo – o que sabemos que não ocorreu.

Honório faz o uso do branco para representar as construções, que em alguns pontos recebem o ocre, além do marrom avermelhado, representando os marcos em madeira nas portas e janelas. O céu é predominado por um azul-claro, que se mistura ao branco das nuvens; desse encontro, revelam-se pontos cinzentos. No solo, predominam o marrom e o verde, representando um chão de terra com uma vegetação rasteira. A pouquíssima presença de sombras, o tratamento de claro-escuro e as gradações tonais fazem com que o olhar de quem observa a obra crie compensações de cor, entretanto as cores escolhidas pelo artista assumem forças de contraste, principalmente pelos laranjas e verdes.

Embora a igreja seja apresentada de porta aberta, o adro separa o observador do cenário representado. A tela de Honório Esteves exige dois movimentos distintos: um de aproximação para melhor apreensão dos detalhes, e um de afastamento para uma visão em sua totalidade. A aproximação conduz o observador a uma visão, no primeiro plano, de um túmulo à entrada da matriz, e de uma figura que, com um dos braços estendidos ao lado esquerdo da porta, segura o que parece se tratar de um estandarte. Essa figura é quase imperceptível à primeira vista, pois suas cores se misturam à parede da igreja. O formato do estandarte se aproxima do formato da janela localizada ao lado direito da porta e na mesma altura. Isso acompanha o movimento de espelhamento presente na arquitetura da igreja.

Essa obra se diferencia da que foi pintada por Emílio Rouède (Fig. 5), tanto pelo protagonismo dado à matriz na cena quanto pelo uso das cores, que na pintura de Esteves são mais contrastantes.



Fig. 5. *Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem*, de Emílio Rouède, 1894 (óleo sobre tela, 80 x 110 cm). Fonte: acervo MHAB, Belo Horizonte. Foto do autor.

Além da tela nomeada *Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem* (Fig. 5), Rouède pintou ainda mais duas obras, todas encomendadas por Aarão Leal de Carvalho Reis¹⁴ (1853-1936), quando no comando da Comissão Construtora.

Ao analisarmos essas obras, parece que Esteves percebe uma grande oportunidade de projeção artística e de sua carreira. Tendo em vista que Emílio Rouède havia sido contratado com grande divulgação na imprensa, Esteves buscou construir suas próprias representações dos espaços da vila prestes a ser destruída.

Considerações finais

O objetivo do presente artigo foi destacar o quanto é fundamental o levantamento das produções realizadas no período entre a arte colonial e o início do movimento modernista da década de 1940, que, como pudemos ver através do trabalho de Honório Esteves, possui produções com enorme valor artístico e histórico. Destaca-se, ainda, em Honório Esteves, a produção de um dos poucos documentos pictóricos sobre o Curral Del Rey.

Além disso, o artigo aponta para a necessidade do estudo das coleções dos museus presentes em Minas Gerais, principalmente no Museu Histórico Abílio Barreto e no Museu Mineiro, ambos localizados em Belo Horizonte, que contêm esquecidas ou desconhecidas obras de importantes artistas.

REFERÊNCIAS

A Imprensa, Rio de Janeiro, n. 859, p. 2, 8 fev. 1901.

A Noite, Rio de Janeiro, n. 3619, p. 6, 2 jan. 1922.

A Província de Minas, Ouro Preto, n. 242, p. 1, 8 jan. 1885.

A Província de Minas, Ouro Preto, n. 324, p. 4, 4 maio 1886.

MINAS GERAES, Ouro Preto, 1892, p. 01

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro. **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p. 72-108.

ALPHABETO Chromatico. **Minas Geraes**, Ouro Preto, n. 160, p. 7, 14 jun. 1896.

AMADOR, Bueno. Belas Artes. O Salão de 1906. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 25 set. 1906.

AMADOR, Bueno. O Salão de 1904 (Impressões Rápidas). **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 2, 7-8 set. 1904.

BIOGRAFIA Emílio Rouède, **19&20**. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_erouede.htm. Acesso em: 17 jan. 2022.

BIOGRAFIA Frederico Steckel, **19&20**. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_steckel.htm. Acesso em: 17 jan. 2022.

BRANDÃO, Ângela. "Contemplação de Ouro Preto": Murilo Mendes e uma poética para o barroco mineiro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos**. São Leopoldo: Unisinos, 2007. p. 2.

BRANDÃO, Angela. **Contemplação de Ouro Preto**: Murilo Mendes e uma poética para o barroco mineiro. Disponível em: http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/angela_brandao.html. Acesso em: 17 jan. 2022.

DIAS, Fernando Correia. **O Movimento Modernista em Minas**. Brasília: Editora de Brasília, 1971.

DORIA, Escragnoille. Em Minas. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 18, 13 mar. 1937.

DUQUE, Gonzaga. O Salão de 1904. **Kósmos**, Rio de Janeiro, set. 1904.

Estojo escolar. **Minas Geraes**, Ouro Preto, n. 155, p. 7, 10 jun. 1894.

Externato do Gymnasio Mineiro. **Minas Geraes**, Ouro Preto, n. 144, p. 2, 30 maio 1894.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, n. 11, p. 1, 11 jan. 1911.

GIANNETTI, Ricardo. Em defesa do patrimônio artístico de Ouro Preto: lembrando as ações do pintor Honório Esteves. *In*: GIANNETTI, Ricardo. **Ensaaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 61-85.

GIANNETTI, Ricardo. O ateliê de pintura de Honório Esteves. *In*: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel Sanson; SILVA, Rosângela de Jesus (org.). **Oitocentos – Tomo IV: O ateliê do artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. p. 243-261.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, n. 88, p. 2, 29 mar. 1885.

LIVRO da Lei Mineira, tomo XLIX Parte Primeira. *In*: **Colecção das Leis e Resoluções da Provincia de Minas Gerais**, Ouro Preto, p. 29, 1882.

Minas Geraes, Minas, n. 17, p. 6, 19 jan. 1900.

Minas Geraes, Ouro Preto, n. 151, p. 1, 24 set. 1882.

Minas Geraes, Ouro Preto, n. 242, p. 6, 7 set. 1896.

O Estado de Minas, Ouro Preto, n. 380, p. 1, 10 mar. 1894.

O Paiz, Rio de Janeiro, n. 11809, p. 3, 5 fev. 1917.

O Pharol, Juiz de Fora, n. 11, p. 2, 13 jan. 1911.

O Pharol, Juiz de Fora, n. 692, p. 2, 30 set. 1903.

Ouro Preto, Ouro Preto, n. 11, p. 1, 12 maio 1900.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e Academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Faperj, 2016. p. 84-85.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro. **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

ROCHA, Tássia Christina Torres. Honório Esteves e a Preservação do Patrimônio Artístico Nacional no Século XIX. **ROCALHA: Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ**, São João del-Rei, ano I, v. I, p. 284-302, 2020.

ROCHA, Tássia Christina Torres. **O pensamento preservacionista no século XIX**: o pioneirismo de Honório Esteves. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Conservação e Restauro), Instituto Federal Minas Gerais, Ouro Preto, 2017, 89 f.

SAMPAIO, Márcio. **A paisagem mineira**. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1977, p. 16.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura no Brasil**: pintura mineira e outros temas. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1959.

VERONESO, Paulo. Impressões do "Salão". **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 2, 7-8 out. 1904.

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. Da narrativa comum à história da arte: uma proposta metodológica. **Art&Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap**, Curitiba, v. 2, n. 01, jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/362/381>. Acesso em: 28 set. 2022.

pós:

NOTAS

1 Escultor, entalhador, arquiteto e carpinteiro nascido em Vila Rica (MG), destaca-se pela produção de obras arquitetônicas, esculturas, retábulos, altares e peças sacras do período colonial brasileiro existentes em diversas cidades mineiras.

2 Pintor, dourador e entalhador nascido em Mariana (MG). Suas obras estão localizadas em Ouro Preto, Santa Bárbara, Caraça, Itaverava, Mariana, Congonhas do Campo, entre outras cidades mineiras.

3 Nascido no Rio de Janeiro, foi poeta e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras; também atuou como jornalista e cronista.

4 Nascido em Avignon, em 1848, falecido em Santos no ano de 1908. Sua chegada ao Brasil data de 1880, quando se fixou no Rio de Janeiro, passando posteriormente a atuar em cidades como Ouro Preto, Belo Horizonte e Itabira, em Minas Gerais, e por último em Santos, São Paulo. Pintou no ano de 1894 três telas representando aspectos do Curral Del Rey; essas obras integram o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto e à época foram encomendadas por Aarão Reis, através da Comissão Construtora da Nova Capital. (Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_erouede.htm. Acesso em: 17 jan. 2022.)

5 Publicado em 1997, o livro foi desenvolvido sob a organização de Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro Silva, tendo em vista a comemoração do centenário da cidade de Belo Horizonte.

6 Nascido em Dresden, Friedrich Anton Steckel veio para o Brasil no século XIX, tendo se desenvolvido artisticamente no Rio de Janeiro. Foi contratado pela Comissão Construtora da Nova Capital no ano de 1896 para desenvolver trabalhos de ornamento e decoração em edifícios públicos que à época seria construídos para integrar o projeto da nova cidade. (Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_steckel.htm. Acesso em: 17 jan. 2022.)

7 A fotografia integra a caderneta pessoal do artista, que pertence ao Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais do Museu Mineiro e foi reproduzida na monografia de Tássia Christina Rocha.

8 Os dados sobre a formação artística de Honório Esteves foram resgatados, principalmente, pelos trabalhos de Ricardo Giannetti (2015, 2017), Tássia Christina Torres Rocha (2017) e Márcio Sampaio (1977).

9 Conforme descrito no Tomo XLIX das leis mineiras: “§ 3.a Instrução publica: XIX Assistencia a dousalumnos na escola de minas, e 840\$000 a um em aulas de bellas artes na Côrte 2:280\$000.”

10 Dentre as principais invenções de Honório Esteves, destacam-se a criação de um açucareiro; uma caixa para guardar lápis, canetas, pincéis etc.; o “*Alphabeto Chromatico*”, com patente 2.076; um aparelho denominado “*Salus*”, e que se destina a evitar o derramamento e a explosão, nas caixas de fósforos; “uma caixinha do jogo do A B C”, que foi enviada para a Liga Contra o Analfabetismo no Brasil; a “*Bobina Hestvs*”, que tratava-se de um aparelho que “trazia reaes vantagens para os dactylographos, permittindo-lhes, por meio de um pedal, fazer voltar o carro, mudar a linha, as teclas, as maiusculas os signaes superiores, dispensando, portanto, com economia de tempo, o emprego dos braços para aquelles fins”. Cf.: *Estojo escolar. Minas Geraes*, Ouro Preto, n. 155, 10 jun. 1894, p. 7. | *Alphabeto Chromatico. Minas Geraes*, Ouro Preto, n. 160, 14 jun. de 1896, p. 7. | *Minas Geraes*, Ouro Preto, n. 242, 7 set. 1896, p. 6. | *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, n. 11, 11 jan. 1911, p. 1. | *O Pharol*, Juiz de Fora, n. 11, 13 jan. 1911, p. 2. | *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 11809, 5 fev. 1917, p. 3. | *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 3619, 2 jan. 1922, p. 6.

11 Honório exerceu atividades de cronista; inventor; professor de Desenho Elementar no Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto entre 1886 e 1888, de Desenho no Externato Ginásio Mineiro, no ano de 1894, e de Desenho Elementar no curso profissional do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro durante os anos 1886, 1887 e 1888; como restaurador, trabalhou na tela Tiradentes, que pertencia ao palácio da capital mineira, além das igrejas do Rosário em Ouro Preto. Cf.: *A Provincia de Minas*, Ouro Preto, n. 324, 4 maio 1886, p. 4. | Externato do Gymnasio Mineiro, *Minas Geraes*, Ouro Preto, n. 144, 30 maio 1894, p. 2. | *Minas Geraes*, Minas, n. 17, 19 jan. 1900, p. 6. | *Ouro Preto*, Ouro Preto, n. 11, 12 maio 1900, p. 1. | DORIA, Escragnolle. Em *Minas. Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 14, 13 mar. 1937, p. 18.

12 Dentre seus projetos, destacam-se uma proposta de construção de um pavilhão para a Escola Normal de Três Pontas, em Minas Gerais; um projeto de criação de uma lâmpada, encomendado pelos salesianos da Santa Casa de Ouro Preto; além de projetos relacionados a eletricidade, galerias e ralos, para as cidades de Ouro Preto e Rio de Janeiro. Cf.: *A Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 859, 8 fev. 1901, p. 2. | *O Pharol*, Juiz de Fora, n. 692, 30 set. 1903, p. 2. | *O Pharol*, Juiz de Fora, n. 75, 2 jul. 1897, p. 1. | VERONESO, Paulo. Impressões do “Salão”. *A Noticia*, Rio de Janeiro, 7-8 out. 1904. p. 2.

NOTAS

13 Nascido na Holanda, foi pintor e desenhista. Viajou para o Brasil a serviço do conde Maurício de Nassau (1604-1679), aqui permanecendo por sete anos, entre 1637 e 1644, desenvolvendo intensa documentação da fauna e da flora no Nordeste, além de pintar tipos humanos.

14 Foi engenheiro e urbanista, nomeado para a construção da nova capital de Minas Gerais.

A rítmica maquinal (e outros atributos) na música no início do séc. XX

Mechanical rhythm (and other traits) on music at the beginning of the 20th century

Le rythme machinal (et autres attributs) dans la musique au début du XXe siècle

Wolney Unes

Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás
E-mail: Engenho21@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9453-6214

RESUMO:

Neste artigo, parte-se de uma epígrafe em uma pequena peça para piano de 1922 para buscar evidenciar na música ocidental características do *Zeitgeist* do início do século XX. Apesar de tradicionalmente a história da música ocidental consignar o período como Modernismo ou Nacionalismo, busca-se identificar e agrupar traços em obras musicais do período que permitam estabelecer relações homológicas com o conjunto de características que marcaram as artes plásticas e a arquitetura à época. Mesmo que a tradição historiográfica da música não associe a estética dessa produção ao *style moderne* ou *style 25*, busca-se indagar acerca da filiação estética ao conjunto de obras surgidas no período.

Palavras-chave: Música. Modernismo. *Style moderne*.

ABSTRACT:

This paper departs from an epigraph on a short piano piece from 1922 to point out characteristics of the *Zeitgeist* of the beginning of the 20th century. Although traditionally Music History presents this period as Modernism or Nationalism, the paper tries to identify and group traces on selected pieces from this period, which make possible to establish homological relationship with the characteristics of the fine arts and the architecture of the period. Even though the historical traditional in the music does not associate the aesthetics

of this period to the style modern or style 25, the paper tries to question the aesthetical affiliation to the ensemble of works from the period.

Keywords: Music. Modernism. Style Moderne.

RÉSUMÉS:

Dans cet article, nous partons d'une épigraphe dans une petite pièce pour piano de 1922 pour chercher à mettre en évidence, dans la musique occidentale, les caractéristiques du Zeitgeist du début du XXe siècle. Bien que l'histoire de la musique occidentale désigne traditionnellement la période comme Modernisme ou Nationalisme, ont cherche à identifier et regrouper des traits dans les œuvres musicales de l'époque qui permettent d'établir des relations d'homologie avec l'ensemble des caractéristiques qui ont marqué les arts plastiques et l'architecture à l'époque. Même si la tradition historiographique de la musique n'associe pas l'esthétique de cette production au style moderne ou au style 25, ont cherche à s'interroger sur l'appartenance esthétique à l'ensemble des œuvres qui ont émergé à l'époque.

Mots-clés: Musique. Modernisme. Style moderne.

Ao ritmo de uma máquina

*“Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus,
wie eine Maschine.”¹*

(HINDEMITH, 1922).

Em 1922, o compositor alemão Paul Hindemith publicou uma suíte para piano. Com cinco peças, a suíte é uma homenagem do compositor à música norte-americana, com partes como *shimmy*, *marcha* e *boston*, ritmos oriundos dos Estados Unidos e em voga naquele momento no mundo ocidental. Àquela época, Hindemith ainda era um músico pouco conhecido e certamente não contava com sua futura emigração para os EUA, em 1940, na esteira de problemas com o partido nacional-socialista na Alemanha.

Violista profissional, Hindemith mais tarde se tornaria conhecido como regente e teórico musical, também por obras como a suíte para viola e orquestra *Trauermusik*, a sinfonia *Mathis der Maler*, a ópera homônima e sua vasta obra cênica.

A *Suíte 1922*, obra da juventude, teve pequena repercussão, e continua fora do repertório usual de pianistas. Em suas breves partes, o compositor utiliza ritmos populares, aplicando sonoridades percussivas, dissonâncias e formas não quadradas. Entretanto, algo que chama especial atenção é uma epígrafe que Hindemith apõe à última peça, um *ragtime*. Com o título “modo de usar”, Hindemith escreve:

Não leve em consideração o que você aprendeu nas aulas de piano. Não pense se deve tocar um ré sustenido com o quarto ou sexto dedo. Toque essa peça muito selvagememente, mas sempre estritamente no ritmo, como uma máquina. Veja aqui o piano como uma interessante espécie de instrumento de percussão e aja de acordo.²

O chamamento de Hindemith expressa três pontos: o abandono de cânones tradicionais, a orientação pela máquina e o aspecto percussivo do instrumento. A isso, poderíamos adicionar uma quarta sugestão, não enunciada na epígrafe: a suíte busca unir ritmos populares e modismos norte-americanos a experiências vanguardistas com atonalidades e dissonâncias.

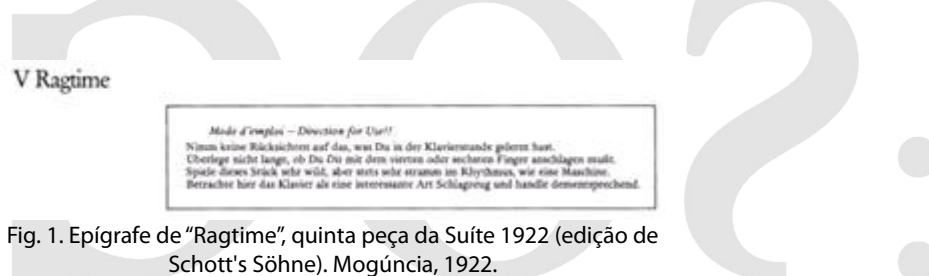


Fig. 1. Epígrafe de "Ragtime", quinta peça da Suíte 1922 (edição de Schott's Söhne). Mogúncia, 1922.

Juntas, essas quatro características parecem não se circunscrever apenas a essa pequena obra de Hindemith, elas permeiam toda uma geração de criação musical que se consolidou no período entreguerras. De fato, a epígrafe de Hindemith, mais que descrever seu pequeno *ragtime*, aplica-se a parte considerável da produção musical do período, definindo talvez o que Martins (2002) chamaria de uma "família espiritual". Ao mesmo tempo, a síntese de Hindemith parece mesmo resumir algo do *Zeitgeist* do período, que aqui consignaremos entre os anos 1911 e 1945.

Entrementes, menos que uma orientação estética, a epígrafe descreve um espírito presente em várias obras produzidas nesse espaço de tempo, como a seguir buscaremos verificar. Antes, porém, convém discutir o *Zeitgeist* do período.

Arte para todos

Há milênios, a humanidade vem moldando o mundo. O *Homo faber* molda seu destino, alterando a natureza, recompondo e transformando materiais, agrupando elementos, mudando sua forma e composição. Com isso, produz ferramentas que, por sua vez, o auxiliam no processo de transformação do mundo e das coisas.

Um grande salto nesse processo deu-se, sem dúvida, com o surgimento da força motriz. Inicialmente com a máquina a vapor, foram surgindo outras formas de apropriação do potencial de energia e sua transformação em energia cinética. A partir da domesticação da energia, surgiram as

máquinas e logo a industrialização, que multiplicaria várias vezes aquele poder transformador. Já não eram necessários dias, semanas, meses para produzir uma peça de roupa, uma ferramenta; os processos passaram a contar-se em horas, e logo em minutos.

O pleno domínio sobre a máquina e sua forma de produzir só se realizaria no final do século XIX, momento em que as máquinas e sua lógica passaram a invadir todas as esferas do trabalho humano.

E o *Homo faber* não ficaria incólume à sua criação. Contrariando a máxima latina "*fabrum esse sua quemque fortunae*"³ (como enunciada por Appius Claudius Caecus em suas *Sententiae*, 1991), essa série de eventos envolvendo máquinas causaria profunda transformação em seu criador, invertendo mesmo o próprio processo: diante de sua fantástica inovação, o ser humano seria transformado por sua criação; e nunca mais seria o mesmo. Com a nova escala definida pelas máquinas, tanto de tempo como de espaço, magnitude e impacto, passamos por transformações na percepção do mundo, do tempo e das coisas.

E, claro, nossas crenças estéticas não poderiam manter-se à parte desse processo. Um escritor reconheceu aquele momento de transformação e exaltava-o: "*Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità*"⁴, escreveu Marinetti em seu *Manifesto del futurismo*, de 1909. Para além da velocidade, cultivava-se a própria máquina e sua inserção na vida moderna, com a energia e o movimento repetitivo a ela subjacentes.

Essa velocidade em nova escala trouxe uma diminuição de distâncias no mundo. Estávamos, com isso, diante dum primeiro momento de universalização de referências, de construção de liames ao redor do Planeta, numa rede de comunicação e trocas. Tudo passou a ocorrer de maneira cada vez mais rápida; o mundo nunca mais seria o mesmo.

O início do século XX tornou-se assim um primeiro momento de globalização de referências, o que possibilitaria a disseminação de eventos que marcaram profundamente o imaginário ocidental, como a descoberta da tumba do faraó Tutancâmon, em 1922 (com toda sua riqueza e opulência), ou o início das explorações das pirâmides maias, nos anos 1930 (com todos seus avanços tecnológicos). O impacto da descoberta dessas obras foi aumentado pela rápida disseminação da informação, o que possibilitou o contato do cidadão comum com grandes obras de avançada tecno-

logia de civilizações da Antiguidade, de uma época em que ainda não se contava com força motriz nem com máquinas, maravilhas de técnica criadas sem as máquinas contemporâneas. Num reflexo dessa admiração, espécie de Renascimento tardio, essas fontes encontraram caminho para adentrar a criação artística ocidental, que passaria a abusar de referências egípcias, maias (Fig. 2) e de outros povos anteriormente negligenciados (como carajás e marajoaras no caso brasileiro).



Fig. 2. Motivos gregos e egípcios geométricos na decoração de um edifício em Vancouver, Canadá. Power Block, 1929. Fotografia do autor.

Mas nenhuma ruptura acontece sem traumas. Com todas as inovações tecnológicas e na produção industrial, costumes antigos não se deixam abandonar tão facilmente. Na entrada do século XX, o típico cidadão ocidental vivia ainda com o pensamento artesanal, manufaturado: o conceito de *prêt-à-porter* apenas dava seus primeiros passos, o que modificaria o costume de cada peça ser única e distinta. No encontro desse vértice de duas expectativas, o objeto artesanal e aquele fabricado em série (ou, em outras palavras, o desejo pela exclusividade e consumo para todos), formava-se um par de difícil combinação.

O acesso a bens de consumo de maneira generalizada receberia naquele momento novo ímpeto. A primeira linha de montagem industrial, da maneira como é utilizada ainda hoje, foi inaugurada por Henry Ford em 1913, na sua fábrica de Highland Park, para o modelo T (FORD, 1922). Partindo da divisão sistemática das várias atividades envolvidas na produção em série, essa organização do

trabalho viria mais tarde a ser conhecida como fordismo, lembrando o fabricante de automóveis. O cineasta inglês Charles Chaplin caracterizaria bem essa sistemática de trabalho, com todas as suas implicações sobre o operário, em seu filme *Tempos Modernos* (1936).

Entre as premissas do industrial norte-americano, estava a de que cada cidadão deveria tornar-se consumidor de seu produto. Tão inclusiva quanto focada no desenvolvimento de um mercado cativo para seus produtos, a verdadeira inovação foi propor propiciar a todos o acesso a um mesmo produto. Para atingir seu objetivo, era importante oferecer um produto acessível financeiramente ao maior número de pessoas, o que só se conseguiria com ganho de escala na produção: quanto mais exemplares idênticos de um mesmo artigo produzidos, mais simples e barato o processo.

Esse conceito, em que pese propiciar o acesso a bens de consumo, encontrava resistência no fato de o cidadão dos primeiros anos do século XX vir ainda impregnado de um senso estético voltado à decoração e ao rebuscamento, para o objeto artesanal, exclusivo e único. Para adaptar esse desejo à nova realidade produtiva, o fordismo causou uma pequena revolução em termos de desenho do produto industrial e no próprio modelo de consumo do objeto pretensamente artístico.

Até então, bens de consumo corriqueiros eram fabricados de modo artesanal, quase individualmente. Esse modo de produção propiciava (e propicia) a atenção distinta a cada peça, com o cuidado a detalhes que tendem a se tornar únicos: uma túnica feita à mão por encomenda dificilmente será exatamente igual à seguinte, cada piano fabricado pelo artesão terá sua característica única. A automação dos processos, ao contrário, requer uma padronização de resultados e simplificação do desenho, de modo que possa ser reproduzido em série e de maneira automática.

Essa contradição não passou despercebida ao pensador alemão Walter Benjamin, que, em seu conhecido ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em 1935 já identificara o fenômeno de maneira, por assim dizer, não necessariamente negativa: "*Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.*"⁵ Onde Benjamin via vanguarda, Horkheimer e Adorno (1947a), ao contrário, viam um mero produto da indústria cultural, "*ästhetische Barbarei heute*"⁶, enfatizando o aspecto mercadológico e massificante do objeto produzido em série: "*Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus*"⁷ (HORKHEIMER; ADORNO, 1947b).

Desse embate de visões, surgiria o próprio conceito de “indústria cultural”, conforme esclareceu Adorno em uma conferência em 1963:

Wir ersetzen den Ausdruck [Massenkultur] durch „Kulturindustrie“, um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. (ADORNO, 1970.)⁸

Ao largo dessas considerações teóricas, o modo de produção do fordismo passou a exigir um desenho que pudesse ser executado mecanicamente, antecipando mesmo a automação total das linhas de montagem de hoje. Conceitos como “padronização” (“massificação”, como diriam Adorno e Horkheimer) ou “baixo custo” (“a motivação mercadológica”, para nossos frankfurtianos) estão na base da concepção do fordismo, que avança para elaborar produtos (inclusive objetos com pretensão artística) que possam ser fabricados por um operário sem nenhuma habilidade artesanal ou manual (Fig. 3 e 4).

Com isso, se até o início do século XX a regra era a produção individual, com profusão de detalhes personalizados, com o advento da massificação e a padronização da produção em série, o desenho do produto industrial precisa ser repensado. Nascem as artes aplicadas, artes industriais, ou o que conhecemos hoje como *design industrial*, ou simplesmente *design*, assim mesmo em inglês.



Fig. 3. *Jogo de chá* (anônimo, s.l., 192?); metal banhado em prata e madeira, coleção do autor. Fotografia do autor.



Fig. 4. *Cômoda*, de Hugo Felicori, s.d. (madeira e metal, coleção do autor, Nepomuceno, MG). Fotografia do autor.

Essa fixação pelas máquinas, por sua velocidade e impessoalidade, não deixaria incólume nenhuma área do conhecimento humano. O senso estético do cidadão ocidental na época da industrialização transforma-se. Antes de terminar, convém lembrar a crítica que faz Jaspers (1931) ao conceito de *Zeitgeist* e a desdobramentos estéticos e culturais: o *Zeitgeist* não seria exatamente definido numa época, mas antes seria decorrência de eventos imediatamente anteriores a determinado período. O crítico propõe mesmo outra expressão para o conceito, consignada no título de sua obra de crítica cultural *Die geistige Situation der Zeit*,⁹ de 1931.

Após essa breve contextualização histórico-estética, convém voltar à nossa epígrafe musical. Os pontos ali expressos – deixar-se orientar por uma máquina, abandonar um pouco da tradição do modo de fazer – são decorrências apenas naturais dentro desse *Zeitgeist*; ou da “situação espiritual de nosso tempo”. Mas há outros pontos a considerar.

O piano como percussão e máquina

Tratar o piano como instrumento de percussão (o que técnica e efetivamente ele é!) não é exatamente criação de Hindemith. Se por um lado encontramos exemplos desse tratamento percussivo do instrumento já desde Beethoven ou mesmo antes, nos instrumentos de teclas anteriores, no curto período aqui tratado observa-se toda uma coleção de obras criadas em torno desse aspecto do instrumento.

Em 1912, o pianista russo Prokofiev publicou sua *Toccata em ré menor*, op. 11. A obra caracteriza-se por ritmo implacável (Fig. 5), e seu espírito já foi chamado por um crítico de “*froid et calculateur*”¹⁰ (SACRE, 1998). Outra obra do mesmo ano, a quarta das peças da suíte *Quatre pièces*, op. 4 (1912), intitulada “*Suggestion diabolique*”, foi definida com “*froide détermination et cruauté barbare*”¹¹; e em ambas “*les marteaux du piano ont là le premier rôle*”¹² (SACRE, 1998).



Fig. 5. Início da *Toccata*, op. 11, de Prokofiev. P. Jurgenson, Moscou, 1912.

O ritmo implacável, “frio e calculista”, como característica do gênero *toccata* pode já ser antevisto com Schumann, em sua *Toccata*, op. 7, em dó maior, escrita em 1830, em parte uma homenagem à *Toccata*, op. 92, em dó maior, de Carl Czerny, obviamente ainda sem o furor e a percussão de suas sucessoras. Outras experiências virtuosísticas na mesma linha no gênero *toccata* são encontradas ainda com Liszt (1879?) e um seu contemporâneo, Alkan (1839, 1872), obras entretanto menores e sem maiores repercussões.

Mas de volta à *toccata* do século XX, a obra de Prokofiev parece ter suscitado um novo ânimo no gênero, que ressurge em várias composições posteriores, tanto nas suas próprias como nas de outros autores, todas mantendo aquela característica maquinal e rítmica enunciada por Prokofiev e tão bem definida por Hindemith.

Prokofiev retomaria ainda o gênero em sua terceira *Sonata*, terminada em 1917 a partir de anotações de 1907, como ele mesmo atesta no autógrafo: "*d'après de vieux cahiers*"¹³ (anotação repetida como subtítulo em todas as edições subsequentes). É o caso ainda de Ravel, com a sexta e última peça de sua suíte *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), ou de Poulenc, com a última de suas *Três peças* (1918, 1928), ambas intituladas *toccatas*.

Compositores russos atenderam igualmente ao chamado rítmico-percussivo da *toccata*, e Kabalevsky inclui uma *toccata* em seus *Quatro rondós fáceis* (o n. 4 do op. 60), de 1958, bem como uma versão mais curta e simples (intitulada por isso mesmo *Toccatina*) nas *Trinta peças infantis*, op. 27 (1937-1938). Com Khachaturian, a forma retoma independência, em sua *Toccata* de 1932, antecipação do minimalismo e fora de qualquer ciclo.

No Brasil, Fructuoso Vianna segue o mesmo padrão rítmico-percussivo, quase moto perpétuo em sua estilização do tradicional corta-jaca (*Corta-jaca*, de 1932). No mesmo ano, Poulenc constrói o primeiro movimento de seu *Concerto para dois pianos*, de 1932, no mesmo espírito, com inegável lembrança às orquestras balinesas de gamelões. Tratar o piano percussivamente, abandoná-lo como instrumento melódico, junto à pulsação rítmica, são características que levam à percepção maquinal, com seu caráter impiedoso e implacável.

Mesmo que de maneira ainda mais tardia, convém lembrar que na Argentina o estilo também frutificou: Alberto Ginastera abusou da forma em vários períodos, como na *Suite de Danzas Criollas*, para piano op. 15 (na segunda e quintas peças, *Allegro rustico* e *Scherzando*, *Coda: Presto ed energico*, 1946), e bem mais tarde chegou a incluir uma *toccata* no último (4º) movimento de seu *Concerto nº 1* para piano (com subtítulo *Toccata concertata*, de 1961), entre outras.

E não se pode terminar esta discussão sem lembrar Bartók, que levou o piano ao extremo como instrumento de percussão, desde seu *Allegro bárbaro* (de 1911), ("*bewußt primitiv*")¹⁴ como sugere Wolters, 1985) até, e em especial, em sua *Sonata para dois pianos e percussão*, de 1937. O trata-

mento percussivo do piano emerge ainda em vários momentos da obra de Bartók, em especial naquelas mais elaboradas, como o último livro de *Mikrokosmos* (1926-1939), as várias coleções de danças folclóricas balcânicas ou nos ritmos pisados ("*stampfende Rhythmen*", Wolters, 1985) da Sonata (1926).

E cumpre aqui salientar ainda outra característica da obra de Bartók. Ao unir o resultado de suas pesquisas etnomusicológicas, com ritmos, canções e gêneros populares dos Bálcãs, às novas técnicas de composição, atonalismo, dissonâncias, entre outras, Bartók alcança algo que um estudioso chamaria "*synthesis of East and West*"¹⁵ (GILLIES, 1993). É essa característica que pretendemos discutir na próxima seção.

Ampliando fontes e referências

As novidades pentatônicas e modais de Bartók, os gamelões balineses e o chicote de Poulenc e Ravel, o uso do folclore de negros de Frutuoso Viana, os novos ritmos norte-americanos em Hindemith: estamos diante do ecletismo, não apenas territorial, de Oriente e Ocidente, mas também temporal, com formas ancestrais do folclore húngaro, búlgaro, entre outros, com técnicas contemporâneas do início do século XX.

A expansão temporal é evidente nas referências de Ravel a Couperin e Rameau (*Le Tombeau de Couperin*, de 1914-1917); de Debussy aos cravistas franceses ("*Nos vieux maîtres, – je veux nommer «nos» admirables clavecinistes*"¹⁶, escreve na apresentação de seus *Estudos*, de 1915); ou de Villa-Lobos a Bach (na série de nove *Bachianas*, de 1930-1945), entre várias outras.

O ecletismo de fontes e referências é também evidente no uso de ritmos e modismos na ampliação da estética da música de concerto, como no caso das fontes populares norte-americanas no *Concerto em Sol* de Ravel (de 1931), mas especialmente com Gerschwin (como em *Rhapsody in Blue*, de 1924, ou no *Concerto em fá*, de 1925). O movimento inverso dar-se-ia algum tempo mais tarde, com a bossa-nova tomando empréstimos à harmônica de Debussy para enriquecer o samba (a partir do final da década de 1950) ou o novo tango com as progressões harmônicas e o virtuosismo instrumental de Piazzolla.

Novamente aqui, no caso da expansão geográfica e cultural de fontes, convém salientar que esse tipo de pesquisa e síntese não se deu exatamente com Bartók. O início da busca por novas fontes pode ser identificado ainda no final do século XIX: na Rússia, com Mikhail Glinka; na Chéquia, com Antonín Dvořák (EINSTEIN, 1947); mas também na França, com Debussy e seu interesse pelo exotismo de escalas do Extremo Oriente (BOTSTEIN, 2020). Do mesmo modo, o uso de referências da Antiguidade já vinha sendo experimentado por Satie, com suas *Gymnopédies* (1888) e *Gnossiennes* (1890), entre outros. A diferença desse período é o fato de que o ecletismo de fontes artísticas passou a constituir-se quase regra para a produção artística. Foi o período em que se consolidou o que já chamamos em outras ocasiões de “promiscuidade”, com a mistura de fontes e incorporação de processos de uma linguagem artística em outras: um edifício que copia o desenho de um transatlântico, uma luminária que evoca uma pirâmide, roupas geométricas, e – por que não? – um *ragtime* ou uma *toccata* que emula uma máquina, que tem seus contornos melódicos em quinas e figuras geométricas como um ornato carajá, maia ou egípcio (Fig. 6).



Fig. 6. Ecletismo de fontes na decoração de edifícios: cerâmica carajá (à esquerda) e motivos carajás na fachada dum edifício em Pirapora (MG) (à direita). Fotografias do autor.

Na arquitetura, essa promiscuidade – para além das referências (Fig. 8) – avançou incluindo novos materiais, técnicas e processos na atividade construtiva. De modo semelhante, o ecletismo musical de fontes logo migrou à inclusão de novos processos e instrumentos na própria prática da música de concerto: Ravel inicia seu *Concerto em Sol* (de 1931) com um chicote (Fig. 7), Poulenc inclui castanholas no início de seu *Concerto para dois pianos* (1932).



Fig. 7. Primeiro compasso do concerto de Ravel, com a indicação para ataque inicial da "frusta" (chicote). Durand, Paris, 1932.



Fig. 8. Figuras aladas mitológicas gregas, na decoração da barragem da hidroelétrica de Hoover, de 1936, no Rio Colorado (Nevada, EUA). Fotografia do autor.

Arte total

Antes de terminar, cabe ainda uma última palavra sobre as linguagens intersemióticas no período. Se no início do século XX juntavam-se num só espírito música, artes plásticas e arquitetura, unindo fontes do Oriente e do Ocidente, atuais e antigas, a ideia de união total tem suas raízes algum tempo antes. Wagner e Scriabin já imaginavam no século XIX uma obra de arte que sintetizasse, além da poética, aspectos como visual, auditivo e dramático.

Wagner propôs o assunto em 1849, em seu texto *Das Kunstwerk der Zukunft*,¹⁷ e efetivamente colocaria em prática sua *Gesamtkunstwerk*¹⁸ com suas óperas em Bayreuth, ao menos parcialmente. Já Scriabin idealizou sua grande obra *Mysterium* a partir de 1903: a obra incluiria experiências sensoriais complexas, sonoras, motoras, luminosas, até de aromas e deveria ser executada nas fraldas do Himalaia, ao longo de vários dias. Sua morte prematura em 1915 o impediu de terminar a tarefa, legando apenas uma obra sinestésica mais simples, de 1910, *Prometeu*, que incluía o instrumento idealizado por ele, o “*clavier à lumières*”;¹⁹ que associava cores a sons.

A partir dessas experimentações, no início do século XX, as linguagens intersemióticas retornariam com mais vigor, como com Stravinski, unindo dança com música (com três bailados compostos entre 1910 e 1913), obras cujo sucesso em Paris certamente motivou outros compositores no mesmo período a investir em criações poliestéticas: Prokofiev compôs várias óperas a partir de 1911, bem como trilhas sonoras para filmes, inclusive para *Alexandre Nevsky*, de Eisenstein (1938), sete balés, e *Pedro e o Lobo*, obra que inclui texto narrado; Poulenc deixou dois bailados (1922 e 1927); Debussy, óperas e um bailado; Hindemith, mais de dez óperas, duas das quais inclusive – à maneira de Wagner – com libretos seus. Khachaturian e Bartók, entre vários outros no período, dedicaram-se ainda à fusão de sons, palavras, artes cênicas e visuais.

A *Gesamtkunstwerk* de fins do século XIX foi certamente uma anunciação da multimídia do século XXI, em sintonia com o desejo de abarcar todas as esferas de percepção humana. O conhecimento neurocientífico atual evidencia o acerto da propostas intersemióticas, como na célebre questão levantada por Molyneux ainda no século XVII, para a qual a resposta se confirma cada vez mais: efetivamente os sentidos se completam a aumentam a capacidade cognitiva (FISCHER, 2013). Mas isso é assunto para outra ocasião.

Conclusão

Se em música nunca se consagrou caracterizar o período proposto em uma unidade, não se pode negar a presença marcante de várias características que notabilizaram o período nas artes – especialmente arquitetura, moda, *design*, dança –, num estilo que vem se convencendo chamar de *art déco*. Isso pode dever-se ao fato de que a identificação daquelas características se dê de maneira mais direta nas artes materiais que nas imateriais abstratas, como a música.

Entrementes, o conjunto de obras com as características apresentadas – rítmica maquinal, toque percussivo, ecletismo temporal e geográfico de fontes, bem como a tendência à obra de arte total – constitui-se numa demonstração do espírito da época na música. A partir da intrigante epígrafe de Hindemith, buscou-se identificar esses elementos numa família espiritual de obras, representativas do *Zeitgeist* do período.

Por outro lado, a história da música consignou as obras e seus respectivos compositores aqui discutidos em parte como membros de correntes variadas. Enquanto Debussy, Scriabin ou Ravel são inscritos no Modernismo (BOTSTEIN, 2020), há ainda quem fale em Nacionalismo (no caso de Villa-Lobos ou Bartók), ou mesmo Neoclassicismo (como em Hindemith). Há autores que associam o Modernismo a “inovação” (METZER, 2009) ou à “pluralidade linguística” (MORGAN, 1984), o que não parece ser o caso tendo em vista a coesão do conjunto de obras aqui discutido.

A questão da identificação desse conjunto de obras na música não é mais simples que nas artes plásticas: a denominação *art déco* não se estabeleceu a não ser a partir da década de 1960, precedida por termos como “*style 25*” na França, “*französischer Styl*” na Alemanha, “*Amsterdamse School*” nos Países Baixos, “*Streamline modern*” na União Soviética ou “*style moderne*”, “*jazz style*” ou “*zigzag*” no mundo anglófono (Fig. 9). Na literatura, por outro lado, consagrou-se o termo “Futurismo”, que entrementes ficou associado ao *bruitisme* na música: “O Futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade.” (TELES, 1972).



Fig. 9. Escalonamento da fachada do edifício Empire State (1931), em Nova York, o que motivou um dos nomes do estilo na época, "zigzag style". Fotografia do autor.

Se em linguagens como arquitetura e *design* a presença desse espírito foi marcante o bastante para constituir-se num estilo atualmente já bem identificado, na música encontram-se apenas aqui e ali manifestações de uma ou outra característica. Não seria demais, portanto, especular que as características da música do período apresentado aparentemente emulam e traduzem de maneira homológica o que ocorre nas artes plásticas no mesmo período: o tratamento percussivo do piano (numa homologia à geometria do *design*), o ecletismo de fontes (tanto temporais como geográficas) e de instrumentação (homólogo ao ecletismo de fontes, materiais e técnicas da arquitetura – Fig. 10), a rítmica maquinal (associada à representação gráfica e figurativa da velocidade na linha *streamline*).



Fig. 10. Mistura de elementos: mármore de várias cores na paginação variada do piso do *foyer* de um edifício em Salvador (BA). Fotografia do autor.

O que se verifica, portanto, a partir dessa associação, é um momento estético global vigoroso, com expressões não apenas nas artes plásticas materiais, mas também na música. A falta de denominação abrangente nos afasta da percepção da unidade estética, em que pesem a dominância do *design* e da arquitetura e a consolidação da denominação *art déco* – termo deveras inadequado para abarcar a produção musical do período.

Finalmente, convém salientar que tomamos como marcos do período estudado os anos entre 1911 e 1945. Como limite inaugural, tomou-se o ano tanto de início da composição da *Tocatta* de Prokofiev como de publicação do *Allegro bárbaro* de Bartók, duas obras emblemáticas do *Zeitgeist*. Como limite final, sugere-se o fim da Segunda Guerra, coincidentemente ano de publicação da última *Bachiana* de Villa-Lobos. A partir daí, a música seguiria outros caminhos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. "Resumé über Kulturindustrie" [1963]. In: ADORNO, Theodor. **Ohne Leitbild**. Parva Aesthetica. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935]. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- BOTSTEIN, Leon. "Modernism". In: MACY, Laura (ed.). **Grove Music Online**. Disponível em: grovemusic.com. Acesso em: 20 abr. 2020.
- CAECUS, Appius Claudius. [séc. II aEC] **Sententiae**. Cambridge: Packard Humanities, 1991.
- DEBUSSY, Claude. **Douze études**. Paris: Durand, 1915.
- EINSTEIN, Alfred. **Music in the Romantic Era**. New York: W. W. Norton, 1947.
- FISCHER, Ernst-Peter. Wie kommt die Welt in den Kopf? Munique: Herbig, 2013.
- FORD, Henry; CROWTHER, Samuel. **My Life and Work**. Garden City: Garden City Publishing, 1922.
- FRISCH, Max. Homo Faber. Frankfurt: Suhrkamp, 1957.
- GILLIES, Malcolm (ed.). **The Bartók Companion**. London: Faber, 1993.
- HELL, Henri. **Francis Poulenc**. New York: Grove Press, 1959.
- HINDEMITH, Paul. **Ragtime**. Suíte 1922. Mogúncia: Schott's Söhne, 1922.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. [1947a] **Kulturindustrie**. Aufklärung als Massenbetrug. Frankfurt: Fischer, 1987a.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. [1947b] **Dialektik der Aufklärung**. Philosophische Fragmente. Frankfurt: Fischer, 1987b.
- JASPERS, K. **Die geistige Situation der Zeit**. Berlim: De Gruyter, 1931.
- MARINETTI, F. T. Manifesto del Futurismo. **Gazzetta dell'Emilia**, Bolonha, 5 fev. 1909.
- MARTINS, Walter. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- METZER, David. **Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.
- MORGAN, Robert. Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. **Critical Inquiry**. Chicago, v. 10, n. 3, p. 442-461, Mar. 1984.
- NICHOLS, Roger. **The New Grove**. London: MacMillan, 1980.
- PROKOFIEV, Sergei. **Toccatà, op. 11**. Moscou: P. Jurgenson, 1912.
- RAVEL, Maurice. **Concerto en sol**. Paris: Durand, 1932.

SACRE, Guy. **La musique pour piano**: dictionnaire des compositeurs et des œuvres. v. II: J-Z. Paris: Robert Laffont, 1998. (Bouquins).

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TRANCHEFORT, François-René (ed.). **Guide de la musique de piano et de clavecin**. Paris: Fayard, 1987. (Les Indispensables de la musique).

WAGNER, Richard. **Das Kunstwerk der Zukunft**. Leipzig: Otto Wigand, 1850.

WOLTERS, Klaus. **Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen**. Zúrique: Atlantis, 1985.

NOTAS

- 1 "Toque essa peça muito selvagememente, mas sempre estritamente no ritmo, como uma máquina." (Tradução nossa).
- 2 No original: "*Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob Du Dis mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt. Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug u. handle dementsprechend.*" (Tradução nossa).
- 3 "O ser humano constrói seu próprio destino." (Tradução nossa).
- 4 "Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade." (Tradução nossa).
- 5 "Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas." (Tradução nossa).
- 6 "Barbaridade estética atual." (Tradução nossa).
- 7 "Hoje, a cultura impõe a mesma marca em tudo. Cinema, rádio e revistas formam um sistema." (Tradução nossa).
- 8 "Trocamos a expressão [cultura de massas] por indústria cultural, de modo a eliminar a conveniente associação aos defensores da causa: de que se trataria de algo surgido espontaneamente a partir da cultura das massas, de uma atual forma da arte popular." (Tradução nossa).
- 9 "A situação espiritual de nosso tempo." (Tradução nossa).
- 10 "Frio e calculista." (Tradução nossa).
- 11 "Fria determinação e bárbara crueza." (Tradução nossa).
- 12 "Os martelos do piano têm o papel principal." (Tradução nossa).
- 13 "A partir de antigas anotações." (Tradução nossa).
- 14 "Deliberadamente primitivo." (Tradução nossa).
- 15 "Síntese entre Oriente e Ocidente." (Tradução nossa).
- 16 "Nossos antigos mestres – quero referir-me a 'nossos' admiráveis cravistas." (Tradução nossa).
- 17 "A obra de arte do futuro." (Tradução nossa).
- 18 "Obra de arte total." (Tradução nossa).
- 19 "Piano de luzes." (Tradução nossa).

Conduzindo por uma terra inabitável: *Excuse me, while I disappear* de Michael MacGarry

Driving through an uninhabitable land: Excuse me, while I disappear by Michael MacGarry

Conducir por una tierra inhabitable: Excuse me, while I disappear de Michael MacGarry

Valdir Pierote Silva

Universidade de São Paulo

E-mail: v.pierote@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8763-3879>

RESUMO:

O artigo segue alguns componentes do vídeo *Excuse me, while I disappear*, do artista Michael MacGarry, mobilizando fragmentos cotidianos do protagonista da produção, um varredor da cidade angolana de Kilamba Kiaxi. Trata-se de um ensaio que, a partir das proposições de MacGarry, discute o desaparecimento de formas de vida por meio da imposição de existências serializadas em uma cidade tecnoautoritária moderna.

Palavras-chave: Arte contemporânea africana. Angola. Urbanismo. Capitalismo contemporâneo.

ABSTRACT:

The article follows some components of the video *Excuse me, while I disappear*, by artist Michael MacGarry, mobilizing daily fragments of the protagonist, a street sweeper from the Angolan city of Kilamba Kiaxi. Based on MacGarry's propositions, this essay discusses the disappearance of life forms through the imposition of serialized existences in a modern techno-authoritarian city.

Keywords: African Contemporary Art. Angola. Urbanism. Contemporary Capitalism.

SILVA, Valdir Pierote. Conduzindo por uma terra inabitável: *Excuse me, while I disappear* de Michael MacGarry

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35750>>

RESUMEN:

El artículo sigue algunos componentes del video *Disculpe, mientras desaparezco*, del artista Michael MacGarry, movilizando fragmentos cotidianos del protagonista de la producción, un barrendero de la ciudad angoleña de Kilamba Kiaxi. Es un ensayo que, a partir de las proposiciones de MacGarry, discute la desaparición de formas de vida a través de la imposición de existencias serializadas en una ciudad tecnoautoritaria moderna.

Palabras clave: Arte africano contemporáneo. Angola. Urbanismo. Capitalismo contemporáneo.

Introdução

Para o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), a África é a última fronteira do capitalismo, e as lutas que marcam esse contexto ocorrem, há décadas, em variados flancos, seja no campo das materialidades, seja no das imaterialidades. Tal disputa mobiliza maneiras de imaginar e desejar e, ao mesmo tempo, coloca em jogo componentes concretos como recursos naturais, objetos manufaturados e formas de organização e construção das moradias humanas. Os avanços do capitalismo na África parecem operar tanto para domínio e governo dos territórios e das populações, impondo uma lógica de exploração infinita das pessoas e das coisas, como para efetivar a monetarização das sociabilidades e a privatização das dimensões do comum.

Atento a esse complexo emaranhado, o artista sul-africano Michael MacGarry encontra no condomínio-cidade Kilamba Kiaxi, em Angola, um certo “terminal” que condensa e mistura diversas questões que caracterizam as batalhas dos atuais *fronts* do capitalismo no continente africano. A partir desse cenário, ele criou um pequeno vídeo cujo título é *Excuse me, while I disappear* (2014). Trata-se de uma produção que acompanha o cotidiano de um varredor de Kilamba Kiaxi, espaço construído por sino-empresendedores a 25 quilômetros de Luanda, inspirado nos bairros suburbanos estadunidenses. Inicialmente, esse empreendimento imobiliário foi projetado para sanar o déficit habitacional da região metropolitana da capital angolana, mas, por conta de uma forte especulação imobiliária, tornou-se extremamente inacessível para a maior parte da população (VIDEOBRASIL, 2015). Kilamba Kiaxi transformou-se, então, em uma cidade fantasma, habitada por empregados, como o jovem rapaz que vemos no filme, em suas precárias condições de trabalho, até desaparecer.

A obra evidencia tentativas de modelagem e uniformização por meio de modos de vida diretivos associados a exercícios de hegemonia, além de abordar as complexas questões relacionadas às investidas chinesas no continente africano. Por meio de *Excuse me, while I disappear* é possível

também indagar as propostas desenvolvimentistas e os modelos de existência implementados mundo afora em associação à financeirização globalizada, que destroem modos locais de viver em favorecimento de existências serializadas.

Nesse sentido, nosso propósito com este artigo é acompanhar algumas linhas acionadas por MacGarry em seu vídeo¹ e colocarmo-nos diante de Kilamba Kiaxi, buscando compreender o que desapareceu para dar lugar a essa cidade nova e à forma de vida a ela vinculada, bem como problematizar o que foi entregue em compensação.

Kilamba Kiaxi, uma cidade moderna

Quando você cria alguma coisa, não dá pra controlar o que vai acontecer ou pra onde as coisas vão. Quando eu vejo o que a gente fez, mano, meu coração vai a mil, tá ligado? Começa a bater mais rápido, não consigo dormir. Só penso nisso. A gente vê as coisas de um jeito diferente. (MACGARRY, 2014).

É com esse enunciado, falado em um dialeto paulistano do português do Brasil, que *Excuse me, while I disappear* inicia seus quase 20 minutos de filme, cujo estilo transita pelos documentários etnográficos, pela ficção científica africana e por uma certa estética visual chinesa.

Após a narração introdutória, surgem na tela grandes cargueiros ancorados sobre as águas de um mar calmo, em uma tarde crepuscular. Logo depois, aparece um rapaz descascando uma raiz, talvez mandioca, em um quintal com muitas árvores. Em uma outra tomada, carros seguindo por grandes vias, autoestradas. Depois, o vídeo volta a se concentrar no jovem, que, dessa vez, caminha por um local ermo, com uma vassoura na mão, som de grilos ao fundo. Aos poucos, ele se aproxima de um amontoado de prédios novos, ordenados ao estilo de condomínios de subúrbio. Há poucas pessoas circulando pelas ruas, bastante vazias. O rapaz passa então a varrer o local, embora essa atividade pareça sem função, uma vez que a poeira e o lixo ao redor nunca diminuem. Em certa altura, ele senta-se em um banco de jardim, onde usa o celular e come um pacotinho de biscoitos. Em seguida, volta a varrer e, ao mesmo tempo, observa um prédio de onde sai um morador. Aproveita-se da porta aberta por essa pessoa para entrar no edifício e romper a rotina laboral. À medida que ele sobe as escadas, torna-se forte a sensação de espaço esquadrinhado. Uma nova tomada

SILVA, Valdir Pierote. Conduzindo por uma terra inabitável: *Excuse me, while I disappear* de Michael MacGarry

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35750>>

ressalta esse aspecto ao mostrar algumas famílias conversando em suas sacadas, justapostas e separadas, cada uma em seu lugar. O jovem varredor entra em um dos apartamentos e assiste a um programa na TV transmitido em língua inglesa. Toca uma sirene, com som alto. Parece um alarme: um aviso de que é preciso voltar ao trabalho? No entanto, em vez de retomar suas atividades, o rapaz sobe até o terraço do prédio, onde muitas antenas se empoleiram. Lá, olha a paisagem e desaparece como fumaça... O filme termina com um panorama do condomínio, marcado pelo vazio de pessoas e pelo horizonte delineado por prédios.

Além do vídeo em si, há um significativo acervo de imagens disponíveis na internet relacionadas a Kilamba Kiaxi. Duas delas chamam atenção. Inicialmente, destaca-se uma fotografia, presente em uma matéria jornalística sobre o empreendimento², que retrata a cidade em perspectiva aérea, revelando uma distribuição uniforme dos prédios e o início de grandes avenidas em linhas retas. Impressiona também a devastação do terreno, procedimento necessário para a limpeza do espaço e para a construção das fundações.

Em uma outra imagem, disponível no *site* da construtora chinesa CITIC, é possível observar outro recorte de Kilamba Kiaxi: a obra já finalizada, marcadamente desértica. Não há ninguém nas ruas, nas escolas, nos campos de futebol. Não são vistos carros ou transeuntes. Por outro lado, multiplicam-se os pequenos quadrados e retângulos que são as janelas e sacadas dos apartamentos. Pontos de enquadramento dificilmente distinguíveis, profusos em um mar de prédios.

Trata-se de um modo de organização espacial que otimiza o aproveitamento de metros quadrados e simultaneamente organiza corpos e núcleos familiares, identificados por números ou mesmo por combinações alfanuméricas: 1F, C32, 88E. Uma forma de habitar que produz anonimato e regula relações por meio da uniformização de comportamentos e do enquadre de distinções em um regime de limites contratuais.

Para quem é egresso de sociabilidades mais comunais, pode ser difícil viver em Kilamba. Não se trata apenas de mudar-se para um condomínio, mas de aderir a um tipo de governo sobre a vida que sanciona ritmos, movimentos, pausas, velocidades. As crianças não podem fazer algazarra, as músicas não devem ultrapassar determinado volume, é preciso esperar o elevador, há o dia para pagar a taxa coletiva, há advertências, o aluguel ou a hipoteca. Entre muitos elementos, existe aí

uma monetarização das relações, que passam a ser codificadas mediadas sobretudo pelo dinheiro. O barulho de um vizinho pode tornar-se uma multa financeira, do mesmo modo que o conserto de uma válvula hidráulica dificilmente será o favor de um morador amigo, pois há de ser necessário um técnico remunerado.

Construída nessa perspectiva, Kilamba Kiaxi compreende 64,1 km² de área e 750 prédios de apartamentos concluídos em 2012, mas que até o início de 2013 permaneceram quase totalmente vazios em virtude do alto valor das residências. Nesse projeto, foram construídos 20.000 apartamentos para 160.000 pessoas, com valores de US\$ 120.000 a US\$ 200.000 cada. Contudo, a maior parte dos angolanos ganha menos de US\$ 2 por dia, e Kilamba tornou-se inacessível inclusive para a pequena burguesia local. Para diminuir a vacância, o governo de Angola implementou um esquema de subsídios que possibilitou a compra dos apartamentos por uma parte da classe média urbana (CAIN, 2014).

Criada em um local ermo, a exemplo de vários espaços construídos na China nos últimos anos, Kilamba Kiaxi é o maior projeto habitacional angolano, cuja execução ficou a cargo da construtora chinesa CITIC, que, por sua vez, teve seu financiamento lastreado pelos fundos da petroquímica estatal Sociedade Nacional de Combustíveis de Angola (Sonangol). Estima-se que o empreendimento tenha custado 3,5 bilhões de dólares. Contudo, a cidade sofre recorrentes falhas no suprimento de água e energia elétrica, além de ser um local quase exclusivamente destinado a habitações, desprovido de bibliotecas, cinemas ou centros culturais, o que revela o privilégio dado aos espaços de caráter individual no lugar de equipamentos coletivos (MACGARRY, 2016). Em reportagem da Rede Angola de 2014, intitulada “Eu comprei, mas não me mudei...”, moradores contam histórias do cotidiano dessa cidade; um deles assevera: “[...] viver no Kilamba é dormir! É acordar às 4h40, sair de casa às 5h00 em ponto e chegar à cidade (Luanda) às 5h30/5h40.” (D’ALVA, 2014). Nesse sentido, o condomínio, além de subpovoado, funciona como município dormitório, o que, às vezes, confere ao lugar uma atmosfera fantasmagórica.

Trata-se de um espaço urbano projetado segundo uma visão moderna, racionalista e utópica que se efetua por meio de linhas retas, divisões em unidades e blocos, além de concatenamentos funcionais (GOMES, 2005). A cada elemento, correspondem uma função e uma determinada divisão, sob o olhar de uma vigilância hierarquizada: o síndico ou administrador, que, no contemporâneo,

associa-se também aos diversos olhos das câmeras de segurança. “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas.” (FOUCAULT, 1987, p. 118). Com tais mecanismos, cria-se um tipo de ortopedia política direcionada para adaptação, treinamento e apaziguamento dos indivíduos e das populações, efetuando-se uma standardização das atividades humanas, que vão desde como fruir o ócio e o lazer a como trabalhar e se relacionar em uma comunidade.

Com efeito, configura-se um grande pedaço de terra onde uma classe específica de pessoas dorme, alimenta-se, recobra as forças e volta a trabalhar. Um modo de viver que fornece uma sensação de previsibilidade ligada a uma cadência tempo-espacial, e que também pretende produzir sentimento de segurança, associado à segregação.

O urbanismo que caracteriza esse contexto opera, portanto, com as ideias de homogeneização e controle, que exigem estratégias de monitoramento e registro. Trata-se de um território cujas fronteiras criam um interior supostamente ordenado, preenchido por vidas que seguem padrões predeterminados e que buscam evitar o contato com qualquer tipo de imprevisibilidade; uma organização de caráter moderno cujos pilares são as noções de planejamento, segregação e uniformidade – tríade que sustenta fantasiosamente a ideia de unidade (DUNKER, 2017; GOMES, 2005).

No entanto, embora as discussões urbanísticas contemporâneas (MEYER, 2006; ROLNIK, 2009) procurem superar essa visão e compreendam as cidades como complexos emaranhados que exigem alta conexão, hibridação e colaboração, essa forma de construir territórios humanos ainda tem muita força e, Planeta afora, proliferam inúmeros subúrbios afastados e rigidamente ordenados, com circulações dependentes de automóveis e relações de vizinhança enquadradas em contratos liberais.

Assim, MacGarry nos apresenta uma cidade inventada do nada, ao mesmo tempo que aciona vários elementos para pensar a construção moderna dos territórios humanos. Além disso, o artista lança uma pista a respeito da dimensão ficcional de qualquer espaço, especialmente quando recorre, ao fim do seu vídeo, a um poema musicado, uma ode a Luanda, de Eleutério Sanches³. Pela *internet*, é interessante observar a existência de vários *teasers* oficiais elogiosos ao empreendi-

mento de Kilamba Kiaxi, em flagrante distância entre a realidade de quem vive ali e o mundo idílico projetado nos vídeos promocionais⁴, revelando, desse modo, uma política estética que suprime imagens reais em favorecimento de visões ideais.

Cidade nova, homem novo: modernidade alternativa em Angola

Os diversos tipos de organizações urbanas trazem consigo uma visão de homem e proporcionam uma intersecção entre espaço e subjetividade, na qual, por sua vez, são produzidos amálgamas de indivíduos que se identificam, se contornam e interagem em um território – as comunidades. Seguindo esse caminho, quais seriam as concepções de pessoa e de coletivo que acompanham Kilamba Kiaxi?

De saída, parecem existir dois grandes grupos associados ao empreendimento: os moradores e os empregados (da construção e da manutenção), além de outro conjunto menor, que compreende os agentes ligados aos investimentos e aos governos de Angola e da China. No entanto, apenas os primeiros convivem ou conviveram intensamente com o espaço da cidade.

A certa altura do vídeo, podemos observar o varredor de Kilamba Kiaxi, protagonista de *Excuse me, while I disappear*. Quem é esse homem? Corpo forte, alinhado, disciplinado, mas que muitas vezes, no filme, deixa escapar devaneios, certa melancolia e tédio. E quem são os moradores desse condomínio? São os destinatários dos apartamentos, de quem se espera a adesão a um tipo de vida regulada que deve transcorrer sem disfunções, em equilíbrio, no interior de uma estrutura planejada e sob um discurso da previsibilidade.

Com efeito, pode-se ainda indagar a expressão que dá nome a cidade. O que significa, afinal, “Kilamba Kiaxi”? Por que é chamada desse modo? Em kimbundo, língua falada pelos povos Mbûndu, habitantes da região de Luanda, o termo quer dizer “terra de Agostinho Neto”, político que foi o primeiro presidente de Angola. *Kiaxi* refere-se a “terra” e *Kilamba* pode ser traduzida como “o condutor dos homens”, codinome dado ao referido presidente (REDE ANGOLA, 2015).

Agostinho Neto liderou o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), grupo que lutou pela independência daquele país entre 1961 e 1974 e que, após o fim da guerra de libertação contra o colonialismo português, institucionalizou-se como partido político. Em 11 de novembro de 1975, o MPLA, em ruptura com outros movimentos nacionalistas, proclamou de forma unilateral a independência de Angola e seu líder foi feito presidente, sem aval de eleições gerais. Quatro anos mais tarde, Agostinho Neto faleceu e foi sucedido por José Eduardo dos Santos, que era o seu ministro do planejamento num regime de governo de partido único (ANDRÉ, 2004; ARAUJO, 2005; BITTENCOURT, 2008; PINTO, 2011; SERRANO, 2008).

As lutas do MPLA pela emancipação política de Angola decorreram de inúmeras ações contra o poder colonial português, iniciadas já no fim da década de 1940. O movimento constituiu-se por meio de grupos nacionalistas formados por intelectuais nacionais que residiam na metrópole e por outros integrantes que viviam na própria colônia (BITTENCOURT, 2008). O MPLA teve importante atuação na defesa da independência de Angola durante a guerra contra a colonização portuguesa e, em momento histórico marcado pela Guerra Fria, era vinculado ao bloco soviético. Defendia, portanto, certas concepções de socialismo, além de considerar imperativo combater práticas locais em favor do projeto comunista, buscando suprimir o que era tido como tribalismo e regionalismo, uma vez que, naquela visão, tal modo de organização social mais fragmentária prejudicava projetos de luta comum e vinha sendo instrumentalizado pelo colonizador para criar secessões e manter o seu domínio⁵. Ao assumirem o poder, Agostinho Neto e o MPLA afirmavam ser os genuínos representantes do povo angolano e os responsáveis pela luta contra o imperialismo e o colonialismo; luta dirigida a partir dos comandos políticos, econômicos e sociais da nação. Para tanto, consideravam como imprescindível a construção de unidade e identidade nacionais (ANDRÉ, 2004; ARAUJO, 2005; BITTENCOURT, 2008).

Foi também nesse humor que nasceu outra importante expressão do referido projeto político: “o homem novo”. Trata-se da ideia de que é necessário produzir angolanos promotores e defensores de uma modernidade alternativa, ancorada em leituras do socialismo, com princípios fincados na disciplina, na produtividade, na centralidade do trabalho e na negação das formações sociais fortemente baseadas em identidades étnicas (ARAUJO, 2005; PINTO, 2011). Nesse sentido, a “tarefa fundamental é a de transformar o homem tribalizado, cheio de preconceitos raciais e de classe,

num homem verdadeiramente livre” (AGOSTINHO NETO, 1985, p. 48). Rejeitavam-se as tradições dos vários grupos locais, compreendidas como primitivas e atrasadas, como entraves ao progresso e ao desenvolvimento. Era necessário, portanto, nas palavras de Agostinho Neto (1976, p. 1), “destruir o velho para construir o novo”.

Com efeito, o Estado iniciou um processo de homogeneização com o propósito de formar uma unidade nacional, agrupando as populações de todo o País, de todos os territórios e as etnias, sob a rubrica genérica de “angolanos” (ARAUJO, 2005). “De Cabinda ao Cunene⁶, Um Só Povo, Uma Só Nação⁷” era uma das frases lemas do MPLA. Atuando por meio de uma perspectiva centralizadora, o partido encarava as multiplicidades religiosas, culturais, raciais e linguísticas como negativas para o processo de tessitura do homem novo, da totalidade nacional e do desenvolvimento social. Tentava-se criar um enlace entre os diferentes grupos por meio da narração de um passado comum ligado à exploração colonialista e, paradoxalmente, também buscava-se a unificação pela alfabetização da população em língua portuguesa, idioma do colonizador (ARAUJO, 2005; PINTO, 2011). Na Lei Constitucional da República Popular de Angola de 1975, artigo 5º, lê-se:

Será promovida e intensificada a solidariedade económica, social e cultural entre todas as regiões da República Popular de Angola, no sentido do desenvolvimento comum de toda a Nação Angolana e da liquidação das sequelas do regionalismo e do tribalismo.

Nessa visada, o homem novo foi sendo construído para assumir o projeto nacional, sobretudo a partir do eixo do trabalho e da produção. Havia uma preocupação bastante concreta com a formação de quadros técnicos, uma vez que a condução da maior parte do setor produtivo era realizada pelos antigos colonos portugueses. Foram realizados grandes investimentos na área de educação, que era estratégica para a unificação do País, para a ampliação da *intelligentsia* nacional, e também para a transformação das mentalidades. Eram cobrados desse homem novo um engajamento no projeto nacionalista e uma veemente recusa aos “maus hábitos tribais”, comportamento que podia ser recompensado com reconhecimento simbólico, social e financeiro no interior do governo.

Voltando ao condomínio-cidade de Kilamba Kiaxi, é possível perceber algumas marcas do então chamado “homem novo” nessa nova espacialidade urbana: território disciplinado, técnico, organizado, sem vestígios de formações étnicas. Há também na Delta Imobiliária – grupo privado que foi

contratado para vender os apartamentos financiados pelo Estado – uma forte presença de agentes estatais, uma vez que a empresa é controlada pelo presidente da Sonangol e pelo Ministro de Estado e Chefe da Casa Militar de Angola (MACGARRY, 2016).

Evidencia-se que nunca se deixou de conduzir homens, de se governar vidas (FOUCAULT, 1999); as formas de fazê-lo vão mudando de acordo com os jogos de poder de uma determinada época, produzindo grandes vazios geográficos e subjetivos. Trata-se da imposição de modos de existência ancorados em ideias de progresso e que compreendem a África como lugar incivilizado, atrasado, que precisa, portanto, se aproximar de modelos propostos pela empresa colonial ou neocolonial para se desenvolver. Revela-se também uma elite nacional seduzida e beneficiada por modernidades exógenas e que, a partir dessa perspectiva, trava lutas contra linguagens, sentidos e sociabilidades locais.

Condução de vidas: neocolonialismo e capitalismo contemporâneo

Nas décadas de 1960 e 1970, líderes como o ganês Kwame N’Krumah alertavam para estratégias neocolonialistas de dominação baseadas na fragmentação dos países africanos, o que ele considerava uma espécie de “balcanização” da África. Para N’Krumah (2012, p. 285),

À medida que a luta nacionalista se intensifica nos países colonizados e a independência surge no horizonte, as potências imperialistas, pescando nas águas turvas do tribalismo e dos interesses particulares, tentam criar cisões na frente nacionalista para conseguir a sua fragmentação.

Daquela época para os dias de hoje, muitos processos históricos se desenrolaram, e atualmente ocorre uma transformação do centro de dominação e de irradiação de desejos no mundo: antes muito mais ligado à Europa, agora rapidamente se direcionando à China. As estratégias também mudaram e há forte interesse nos grandes projetos nacionais, em detrimento de ações em âmbitos locais. Nesse sentido, ao comentar as parcerias entre Angola e China no *China Daily Africa*, e falando especialmente de Kilamba Kiaxi, o assessor econômico do então presidente angolano José Eduardo dos Santos, Basílio Cossoma, afirmou:

A China é um ator fundamental nos esforços de reconstrução do pós-guerra em Angola, e os líderes angolanos acreditam que a cooperação estrangeira mais segura é da China, porque Pequim nunca estabeleceu pré-condições para colaboração e nunca interfere nos assuntos políticos de outros países.⁸ (BINGFEI, 2014, tradução nossa).

No mundo pós-Guerra Fria, a China ganha cada vez mais força no novo arranjo entre os países. Nesse contexto, a África é uma importante fornecedora de recursos naturais (*commodities* agrícolas, minerais e energéticas), que são trocados por financiamento e construção de projetos infraestruturais e desenvolvimentistas, bem como por mercadorias manufaturadas e tecnologias.

Para Saraiva (2008, p. 97), a estratégia chinesa nos países africanos compreende:

a) exportação para a África do modelo chinês de tratamento dos temas da agenda internacional, apresentando-se como uma representante natural dos países em desenvolvimento; b) exportação de bens industriais e armas e importação de produtos primários; c) exploração de todas as fontes possíveis e necessárias de recursos minerais, estratégicos e de energia que garanta a sustentabilidade do crescimento econômico chinês.

De acordo com Ouriques (2014), embora a associação com a China tenha gerado diversas oportunidades, a concentração dos investimentos chineses em áreas específicas e limitadas tem contribuído para a manutenção do caráter primário das economias africanas, impedindo a diversificação das produções locais. Efetua-se, nesse viés, um paradoxo: ao mesmo tempo que os países africanos alcançam melhores condições econômicas e sociais com os investimentos chineses, seus débitos são cobrados em recursos naturais, cuja exploração gera intensas repercussões negativas na vida dos africanos (climáticas, poluição, exploração de trabalhos precários etc.), além de cristalizar uma dependência unilateral para com a China. Todo esse processo tem sido aplicado por meio de *soft power*, baseado em investimentos, financiamentos, doações e cooperações técnicas, sem claras manifestações de presunção de superioridade (SARAIVA, 2008).

Essa movimentação nas novas dinâmicas da geopolítica mundial e sua implicação no continente africano têm sido exploradas por vários artistas, não apenas por MacGarry em *Excuse me, while I disappear*. Stary Mwaba, artista zambiano, que também mobiliza em suas criações elementos da influência chinesa sobre o continente africano, considera que,

Por um lado, a China está oferecendo opções para a África. Nós não tivemos tantas opções antes. Nossa economia está crescendo porque a China está lá. Fala-se muito sobre colonização econômica, mas acho que já estava anteriormente. A China não é o único país a introduzi-la; a China está simplesmente chegando à África pela mesma razão que os europeus vieram. Por outro lado, não tenho certeza se você pode confiar neles. Eles estão pegando muita terra. Eles tratam mal os trabalhadores. Meu trabalho é sobre fazer perguntas de longo prazo. Vamos ser roubados, como sempre, ou vamos nos beneficiar? Mas acho que cabe a nós, zambianos, escolher qual direção seguir.⁹ (ROSENGARTEN, 2015, tradução nossa).

Por sua vez, o artista nigeriano Samuel Fosso segue uma linha parecida, ao assinalar que,

Na África, ninguém percebeu o que a China se tornaria no continente. Todos os países africanos foram apreendidos pela China. Eu vejo o que eles fizeram do seu próprio país com a produção de carvão e poluição. Eles vieram para cá com uma proposta de 50 anos para reconstruir a África, sob o pretexto de que a Europa não tem mais meios para fazê-lo. Agora, você vê que eles estão destruindo e saqueando os recursos naturais do continente para seu próprio interesse, a África tendo sido incapaz de desenvolver seus próprios meios de produção local. Mas se a China fosse embora, o que seria a África sem seu dinheiro?¹⁰ (CHATAP, 2017, tradução nossa).

Embora de fato existam exercícios de uma hegemonia chinesa em África, parece haver uma dimensão ainda maior: uma malha de sofisticadas ingerências sobre o modo de existir das pessoas e das comunidades, inerente às relações capitalistas transnacionais, mas especialmente evidenciada devido à posição africana na periferia do sistema capitalista (BARBOSA, 2020). Em outras palavras, percebemos um contínuo e complexo convencimento para adesão a um estilo de vida globalizado, com raízes no Ocidente, já altamente difundido e revivido na China contemporânea, e que agora parece ser transposto ao continente africano com maior radicalidade.

No caso específico de Kilamba Kiaxi, a construtora chinesa CITIC, além de erguer o condomínio, também construiu estruturas para formas de vida serializadas. Desse modo, ao ir morar no condomínio, as pessoas se mudaram também para um novo modo de existir. Com suas unidades apartadas, Kilamba Kiaxi produz homens e mulheres isolados, inseridos em uma sociedade que é vista apenas como associação de indivíduos. De certo modo, trata-se do ideal neoliberal: a sociedade como um conjunto de pessoas, desprovida de dimensão pública ou comum – apenas contratos entre partes.

Como visto, o capitalismo contemporâneo já não opera simplesmente por meio de mercadorias, uma vez que tem colonizado as imaginações, gerando sonhos, necessidades e até mesmo a ideia de que se pode ser outro. Caracterizado por uma altíssima financeirização da vida e obsolescência da mão de obra humana, o sistema neoliberal das últimas décadas tem produzido e explorado através da especulação, afastando-se de qualquer necessidade produtiva. Essa nova organização do capital reduz os horizontes imaginativos, ou seja, diminui a multiplicação de possíveis (CRAPANZANO, 2005; LAZZARATO, 2006). Pouco a pouco, a liberdade tem sido reduzida a escolher dentre possíveis já definidos, e o inesperado tem sido combatido como um mal absoluto.

Para Appadurai (2004, p. 78),

Nas duas últimas décadas, à medida que a desterritorialização das pessoas, imagens e ideias foi ganhando nova força, o fiel da balança foi-se deslocando imperceptivelmente. Mais pessoas em todo o mundo veem as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massas sob todas as suas formas. Ou seja, a fantasia é agora uma prática social; entra, de infinitos modos, no fabrico de vidas sociais para muitas pessoas em muitas sociedades.

Em fotografia do portfólio de MacGarry sobre *Excuse me, while I disappear*, observamos, por exemplo, crianças moradoras de Kilamba Kiaksi em um apartamento, assistindo desenhos animados. Na imagem, parece que há um estreitamento da vida, cuja importante dimensão passa a ser limitada à escolha de canais de TV. Imobilizadas diante da tela, dentro de uma pequena sala de um dos inúmeros apartamentos de um vasto condomínio-cidade, elas experenciam e assimilam uma cosmologia marcada pela uniformização de presentes e de futuros, sob o governo do capital mundial integrado (GUATTARI, 1981). Há, assim, uma usurpação do direito de participar da construção de possíveis e um empobrecimento das sensibilidades por meio de esquemas pré-formulados. Pensar sobre como criar o futuro, pois, tem ficado a cargo do marketing e da publicidade.

Contudo, ainda associadas a esse capitalismo contemporâneo, estão as ideias modernistas de progresso e desenvolvimento, que persistem como justificativa e legitimação para o desaparecimento ou o apagamento de múltiplos possíveis. Para Marquez (2011, p. 26),

A ficção centenária do progresso baseia-se na estratégia de provocar sucessivos apagamentos. Esses apagamentos obedecem à vontade utópica da tábua rasa ou tábua rasurada, isto é, ao desejo de se rasurar o mundo existente para escrever ou desenhar sobre ele como sobre uma folha de papel em branco: intervir numa superfície, apagando o relevo das formas alheias ou a intenção da sua remoção e substi-

tuição por um modelo alienígena. A tábua rasurada negligencia violentamente qualquer preexistência, seja ela representada por humanos, não humanos, ocupações territoriais ou modos de vida em grupo.

Com efeito, trata-se de uma prática que consiste em tirar das pessoas o que elas têm e fazê-las desejar o que não têm. O tempo inteiro, por meio de uma máquina de captura discursiva e prática, produz-se a ilusão da necessidade do desenvolvimento, do crescimento perpétuo, da urgência em adquirir o que não se precisa e em descartar o que se tem (VIVEIROS DE CASTRO, 2011). É uma sentença de morte que, em Kilamba Xiáxi, revela-se na desolação daquele território no qual os viventes são quase assombrações em um deserto de prédios.

Considerações finais

Ao nos perguntarmos o que desapareceu em Kilamba Xiáxi para dar lugar ao homem novo e à cidade nova, evidencia-se que diversos jeitos de se relacionar com o meio e com os outros foram apagados para favorecer um único modo planejado, com horizontes imaginativos atrofiados. Por outro lado, como sublinha o varredor da obra de MacGarry, sempre haverá a capacidade de agência das pessoas e dos coletivos diante dos formatos impostos, mesmo em condições de complexas dificuldades e assimetrias. Saídas intempestivas e modos de lidar com os novos problemas surgem daí, dessa força singular que rompe com qualquer tipo de enquadramento.

Vale retornar à narração do início de *Excuse me, while I disappear*, que se encerra com a frase “a gente vê as coisas de um jeito diferente”. De certo, parece ser justamente nessa dimensão, no “jeito diferente”, na multiplicidade de produzir existências diferentes, que incide o extermínio. Nos processos de apagamento, na devastação da terraplanagem realizada para alicerçar homens novos e cidades novas, muitas formas de existir desapareceram, por soterramento ou inanição. Cada uma dessas pessoas serializadas em um modo de vida, com jeitos todos iguais, é um mundo que tende a desaparecer.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Antonio Miguel. **A formação do homem novo**: uma análise dos técnicos governamentais atuando hoje em Angola. 2004. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.
- ARAUJO, Kelly Cristina Oliveira. **Um só povo, uma só nação**: o discurso do Estado para a construção do homem novo em Angola (1975-1979). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BARBOSA, Muryatan. **Razão Africana**: breve história do pensamento africano contemporâneo. São Paulo: Todavia, 2020.
- BINGFEI, Wang. Country rises from ruins of strife. **China Daily Africa**, Beijing, 9 maio 2014. Disponível: http://africa.chinadaily.com.cn/weekly/2014-05/09/content_17495476.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.
- BITTENCOURT, Marcelo. **“Estamos Juntos!”** O MPLA e a luta anticolonial 1961-1974. v. I e II. Kilombelombe: Luanda, 2008.
- CAIN, Allan. African urban fantasies: past lessons and emerging realities. **Environment and Urbanization**, London, v. 26, n. 2, p. 561-567, abr. 2014.
- CHATAP, Yves. The Lives of Samuel Fosso: A Conversation with Yves Chatap **Contemporary And**, Berlin, 6 jan. 2017. Disponível em: <https://www.contemporaryand.com/magazines/the-lives-of-samuel-fosso-a-conversation-with-yves-chatap/>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 363-384, 2005.
- D'ALVA, Aoaní. Eu comprei, mas não me mudei... **Rede Angola**, Luanda, 1 abr. 2014. Disponível: <http://www.redeangola.info/eu-comprei-mas-nao-me-mudei/>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- DUNKER, Christian. A lógica do condomínio. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 11, p. 102-109, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRAGA, Luís. Alves de. A guerra colonial: 1961-1974. **Repositório Institucional Camões**, Lisboa, p. 1-98, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/653>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- GOMES, Marcos Aurélio A. de Filgueiras. Cultura urbanística e contribuição modernista: Brasil, anos 1930-1960. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, Salvador, v. 4, ed. esp., p. 11-29, 2005.
- GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**. Pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**: a política do Império. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ANGOLA. Lei Constitucional da República Popular de Angola de 1975. Disponível em: <http://cedis.fd.unl.pt/wp-content/uploads/2016/01/LEI-CONSTITUCIONAL-de-1975.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MACGARRY, Michael. **Excuse me, while I disappear**. 2014, vídeo, 19'10".

MACGARRY, Michael. **All Theory**. No Practice Kilamba Kiaxi. Beijing: Republic of China Hardcover, 2016.

MARQUEZ, Renata. Apagamentos. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 2, p. 26-27, 2011.

MBEMBE, Achille. "África é a última fronteira do capitalismo." Entrevista a Miguel Manso e António Guerreiro. **Público**, Lisboa, 9 dez. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/12/09/mundo/entrevista/africa-ultima-fronteira-capitalismo-1853532>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MEYER, Regina Maria Proserpi. O urbanismo: entre a cidade e o território. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 38-41, mar. 2006.

N'KRUMAH, Kwame. O neo-colonialismo em África. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem** – textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: 70, 2012.

AGOSTINHO NETO, António. Destruir para Construir Melhor. **Semanário Angolense**, Luanda, n. 102, 20 nov. 1976. (Coleção Resistência; 5).

AGOSTINHO NETO, António. **Textos escolhidos**. Luanda: DIP, 1985.

OURIQUES, Helton Ricardo. As relações econômicas entre China e África: uma perspectiva sistêmica. **Carta Internacional**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 19-43, 2014.

PINTO, Tatiana Pereira Leite. Modernidade x Tradição: homem novo e o problema racial e étnico em Angola. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., jul. 2011, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2011.

REDE ANGOLA. Distrito do Kilamba Kiaxi pode voltar a ser município. **Rede Angola**, Luanda, 3 jun. 2015. Disponível em: <http://www.redeangola.info/distrito-do-kilamba-kiaxi-pode-voltar-a-ser-municipio/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ROLNIK, Raquel. Democracia no fio da navalha: limites e possibilidades para a implementação de uma agenda de Reforma Urbana no Brasil. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 31-50, nov. 2009.

ROSENGARTEN, Magnus. A conversation with Stary Mwaba Aiming for the Stars. **Contemporary And**, Berlin, 13 mar. 2015. Disponível em: <https://www.contemporaryand.com/magazines/aiming-for-the-stars/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SILVA, Valdir Pierote. **Conduzindo por uma terra inabitável: Excuse me, while I disappear** de Michael MacGarry

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35750>>

SARAIVA, José Flávio Sombra. A África na ordem internacional do século XXI: mudanças epidérmicas ou ensaios de autonomia decisória? **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 51, n. 1, p. 87-104, 2008.

SERRANO, Carlos. **Angola**: nascimento de uma nação – um estudo sobre a construção da identidade nacional. Luanda: Kilombelembe, 2008.

VIDEOBRASIL. **19º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**. São Paulo: Sesc, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva. **Sopro**, Florianópolis, n. 51, p. 1-10, 2011.

SILVA, Valdir Pierote. **Conduzindo por uma terra inabitável: *Excuse me, while I disappear*** de Michael MacGarry

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35750>>

NOTAS

- 1 A princípio, no Brasil, o vídeo foi apresentado no 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2015). Atualmente, está disponível no acervo físico da Associação Cultural Videobrasil (São Paulo, SP), além de existir um pequeno trecho do material na internet, que pode ser acessado no link https://www.youtube.com/watch?v=03f_H_coypY (acesso em 5 jul. 2022).
- 2 Disponível em: <https://www.verangola.net/va/pt/032020/Imobiliario/19172/Divulgadas-listas-do-sorteio-de-lotes-de-terreno-para-constru%C3%A7%C3%A3o-no-Kilamba.htm>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- 3 “Luanda, / Debruçada sobre o mar / Onde as ondas, uma a uma, / vêm desfazer-se em espuma, / À tua Ilha beijar... // Luanda, / Da Fortaleza em pendor, / Na expressão de uma aquarela, / Que o artista, com fervor, / Pintou majestosa e bela... // Luanda, / Do batuque p'la noitinha, / Das acácias em flor.../ És tu, Luanda rainha, / Senhora do meu amor.”
- 4 Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=MH9VGaNlaZo> (acesso em: 20 jul. 2022) e <https://www.youtube.com/watch?v=Outj1rpi6eg> (acesso em: 20 jul. 2022).
- 5 Recorrendo a agentes infiltrados e a outras estratégias, os portugueses insuflavam os diferentes grupos étnicos angolanos a aprofundar conflitos, dificultando a agregação da população na luta comum contra o colonialismo (FRAGA, 2014).
- 6 Províncias angolanas.
- 7 Conforme apontado por André (2004).
- 8 No original: “China is a key player in Angola's post-war rebuilding efforts, and Angolan leaders believe the safest foreign cooperation is from China, because Beijing has never laid down preconditions for collaboration and never meddles in the political affairs of other countries.”
- 9 No original: “On the one hand China is offering options to Africa. We did not have so many options before. Our economy is growing because China is there. There is so much talk about economic colonization, but I think that was in place already. China is not the one introducing it; China is simply coming to Africa for the same reason Europeans came. On the other hand, I am not sure if you can trust them. They are grabbing a lot of land. They treat workers badly. My work is about asking long-term questions. Are we going to be ripped-off, like always, or are we going to benefit? But I think it is really up to us, Zambians, to choose which direction to go.”
- 10 No original: “In Africa, no one realized what China would become on the continent. Every African country has been seized by China. I see what they've made of their own country with the production of coal and pollution. They came here with a fifty-fifty proposal to rebuild Africa, on the pretext that Europe no longer has the means to do so. Now, you see that they are destroying and looting the continent's natural resources for their own interest, Africa having been unable to develop its own means of local production. But if China went away, what would Africa become without its money? That's where the title emperor comes from, in view of the history of that country that has only ever lived under an imperial system.”

Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar

From emotion to tears: notes on Georges Didi-Huberman and the political and epistemological turn of his gaze

De la emoción a las lágrimas: apuntes sobre Georges Didi-Huberman y el giro político y epistemológico de su mirada

Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho

Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9814-1626>

RESUMO:

O artigo abordará a viragem política e epistemológica na obra de Georges Didi-Huberman, sondando o modo como esse autor, a partir da publicação original de *Imagens apesar de tudo*, reconfigurou o seu itinerário epistemológico à luz das imagens dos povos e de sua dimensão política e histórica. Partindo de obras das décadas de 1980 e 1990, será mostrado como conceitos-chave tais como “montagem”, “sobrevivência” e “sintoma” foram *arrancados* da história da arte e reelaborados para a história política dos povos através da série *O olho da história*. O ensaio também refletirá o modo como Didi-Huberman, nos últimos anos, tem buscado pensar o vínculo entre as formas de vida dos povos e suas emoções irrompidas através das imagens.

Palavras-chave: Didi-Huberman. Emoção. Olho da história. Imagens. Lágrimas.

ABSTRACT:

This article will address the political and epistemological turn in the work of Georges Didi-Huberman, probing how this author from the original publication of *Images in spite of all* reconfigured his epistemological itinerary through of the images of peoples and of their political and historical dimension. Starting with works from the 1980s and 1990s, it'll be shown how key concepts such as "montage", "survival" and "symptom" were *taken* from the history of art and reworked into the political history of peoples through the series *The eye of history*. The essay will also reflect on the way in which Didi-Huberman, in recent years, has sought to think about the link between people's forms of life and their emotions erupted through images.

Keywords: Didi-Huberman. Emotion. Eye of History. Images. Tears.

RESUMEN:

El artículo abordará el giro político y epistemológico en la obra de Georges Didi-Huberman, sondeando como este autor, a partir de la publicación original de *Imágenes pese a todo* reconfiguró su itinerario epistemológico a través de las imágenes de los pueblos y su dimensión política e histórica. A partir de obras de las décadas de 1980 y 1990, se mostrará como conceptos clave como "montaje", "supervivencia" y "síntoma" fueron *arrancados* de la historia del arte y reelaborados en la historia política de los pueblos a través de la serie *El ojo de la historia*. El ensayo también reflejará la forma en que Didi-Huberman, en los últimos años, ha buscado pensar el vínculo entre los modos de vida de los pueblos y sus emociones estalladas a través de imágenes.

Palabras clave: Didi-Huberman. Emoción. Ojo de la historia. Imágenes. Lagrimas.

Introdução

As lágrimas podem ser um instrumento de análise histórica? Como elas, então, podem servir de fonte visual para uma interpretação tanto histórica quanto política e antropológica? E, mais ainda, podem atuar como um *conhecimento visual* capaz de evidenciar os processos que ocorrem na construção das representações coletivas? Como pode uma secreção que cobre a superfície ocular de um indivíduo tornar-se uma expressão figurativa das emoções coletivas? Que tipo de emoção é essa e como pode induzir *os povos* a tomar posição? Empurrando-os, aliás, para uma insurreição, para uma revolta armada? Georges Didi-Huberman tenta dar, filosófica e politicamente, substância às lágrimas humanas no momento em que busca constituir uma legibilidade histórica à luz dessas questões no sexto e último tomo dedicado à série *O olho da história*, intitulado, justamente, *Povos em lágrimas, povos em armas*¹.

Essa é a última etapa de um caminho que se abre, também terminologicamente, para um novo itinerário de pesquisa ligado às sublevações (*soulèvements*), cujas articulações iconográficas são exploradas pelo autor graças à exposição realizada no museu *Jeu de Paume*, em Paris, entre outubro de 2016 e janeiro de 2017, e ao catálogo relacionado que foi publicado em alguns países. A consequência dessa pesquisa foi a série, também publicada pela editora francesa Minuit, com o subtítulo evocativo *Ce qui nous soulève* (Isso que nos subleva), e que conta, no momento em que escrevo estas páginas (julho de 2022), com dois tomos já publicados na França e ainda inéditos em língua portuguesa: *Désirer, désobéir* (2019) e *Imaginer, recommencer* (2021).

Para compreender plenamente essa passagem e apreender o papel de junção conceitual representado por *Povos em lágrimas, povos em armas*, vale a pena examinar a parábola hermenêutica que a ela conduz. O objeto da investigação é a relação entre as imagens e a legibilidade da história segundo aquele “ponto de viragem político e epistemológico” representado por *Imagens apesar de tudo* (2012a) e fecundamente posto em tensão em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011). Nessas viragens, em que a dimensão política e histórica converge profundamente com a dimensão epistemo-

FILHO, Ricardo Fernando Ferreira Lessa. Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.40705>>

lógica, Didi-Huberman *arranca e desloca* a fundamental concepção warburgiana de “sobrevivência” (*Nachleben*) da história da arte para a *história dos povos*, das imagens precárias, minúsculas, *devastadas* (DIDI-HUBERMAN, 2012a, 2020), naquilo conduzido ao que se acostumou denominar de *política da sobrevivência*. Didi-Huberman parte da hipótese de Aby Warburg, claro, daí a importância do papel das imagens para o nosso conhecimento histórico, conquanto estejamos cientes de que, “Diante de uma imagem, não devemos apenas nos perguntar qual história ela documenta e qual história é contemporânea, mas também de qual memória se sedimenta e de onde retorna.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 62, tradução nossa).

Além disso, na extensa e admirável obra dedicada ao próprio Warburg, *A imagem sobrevivente* (2013), o autor já havia tido a oportunidade de trazer à tona a dupla vetorialidade da imagem na direção do sintoma e do *pathos*, expressão de uma estrutura temporal complexa que mina o modelo linear-progressivo da ancestralidade judaico-cristã em favor de um modelo dialético, de entrelaçamento nodal, em que os tempos se sobrepõem, cruzam-se, contaminam-se por meio de sobrevivências, reminiscências, anacronismos, segundo uma filosofia do tempo e da história que encontra seus antecedentes em Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche, os quais eram também referências fundamentais para Warburg. Contra a “consonância eucrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 19) da história da arte legitimada, Didi-Huberman propõe o trabalho dos conflitos temporais, em que as camadas das temporalidades se desdobram graças à migratoriedade das imagens a partir de um movimento de reconfiguração e reminiscência, fazendo com que se abra um campo figurativo no qual a imagem se torna uma visibilidade ancorada, fundamentalmente, em sua intrínseca legibilidade, ofertando-nos um conhecimento não apenas visual, mas também histórico.

Entre o sintoma e a montagem: sismografias, constelações da história das imagens

Georges Didi-Huberman extrai das lições de Burckhardt o horizonte de trabalho dentro do qual o pensamento deve se mover: “Nosso ponto de partida, o único centro permanente e ao menos possível para nós: o homem que sofre, que anseia e age, o homem que sempre foi e sempre será. Portanto, nossa consideração da história será, em certa medida, *patológica*.” (BURCKHARDT, 1979, p.

17, tradução nossa). E como lembrara Giorgio Agamben (2015, p. 111-131), de forma semelhante a Burckhardt, Aby Warburg foca sua “ciência sem nome” nas fórmulas do *pathos* ou *Pathosformeln*, ou seja, naquelas imagens cujas formas e gestualidades corporais expressam e possuem, de modo original, um conteúdo patológico que irrompe sensível e tenazmente à superfície do mundo.

O trabalho sobre manifestações figurativas e violência sintomática de corpos históricos desenvolvido em *A invenção da histeria* (2015c), o primeiro livro escrito por Didi-Huberman e lançado na França em 1982, quando ele tinha apenas 29 anos², destaca a uma só vez a irrupção de uma visibilidade como também um olhar heurístico aos fenômenos convulsivos, além da “ferocidade mimética” como base de uma dimensão epidêmica centrada no *pathos* e no sintoma da imagem. É a *própria imagem que se torna doença e infecção*, portanto sintoma que pode ser transmitido por uma espécie de contágio “da imaginação”, que revela a matriz fortemente antropológica da imagem e que, desde o início, resplandece com tenacidade no trabalho de Didi-Huberman. Naturalmente, há instâncias psicanalíticas que orientam a leitura de nosso autor: Freud e Lacan em primeiro lugar, mas mediados por Pierre Fédida, cuja afetuosa dívida de gratidão aparece em *Gestes d’air et de pierre* (2005).

A história sintomática e a dinâmica da memória são consubstanciais à imagem anacrônica, sobrevivente à imagem-tempo, aos modos elaborados por Gilles Deleuze, seja pelo “movimento aberrante” (LAPOUJADE, 2015), seja pela montagem, e explicitamente reelaborada por Didi-Huberman em termos de sintoma. A história deve ser compreendida, diz-nos Didi-Huberman, como história dos anacronismos, das aparições sintomáticas, cuja constituição se dá pelas multiplicidades de entrelaçamentos que tecem a memória, o objeto latente, crucial da história, visto que sempre precisamos lidar com um passado impuro, corporificado e reconfigurado temporalmente.

Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decanção” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 41).

Assim, ao lado das formas genealógicas (Nietzsche) e arqueológicas (Foucault) de conhecimento histórico, estão, para Didi-Huberman, as sintomáticas, cuja polirritmia – e polissemia – é marcada pelo duplo movimento da imagem e da memória: a aparição de uma abertura e de um fechamento, pela diástole e sístole, construções teóricas que não deixam de ser, à sua própria luz, uma espécie de *diferença e repetição*. De tal modo,

[...] não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento da *psyché* que implique o sintoma e o inconsciente, isto é, uma *crítica da representação*. Do mesmo modo, não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento do tempo que implique a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo, isto é, uma crítica da história como submissão unilateral ao tempo cronológico. Críticas que seria necessário fazer, não do exterior, mas bem no interior da prática histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 50).

Segundo Didi-Huberman, na França, a tradição da psicologia histórica desenvolvida sobretudo por Jean-Pierre Vernant teve uma influência fundamental na “*Nouvelle histoire*” ligada aos “*Annales*”, caracterizada, porém, pelo desconhecimento (e desinteresse) da psicanálise e, conseqüentemente, pela pouquíssima importância dada ao trabalho do inconsciente na história. Uma exceção, porém, é a obra de Michel de Certeau, que constitui, por sua *história centrífuga*, isto é, por sua excentricidade, por seus deslocamentos fundamentais do “eixo histórico”, uma estimulante contrapartida às posições oficiais dos historiadores da época, devido ao seu latente interesse na relação entre história e psicanálise, em particular no que diz respeito ao “lugar do outro” – onde, aliás, tal posição deve ser entendida à luz do inconsciente – e às diversas possibilidades de enunciação histórica desse lugar. Segundo Michel de Certeau (1982, p. 90), a prática da história se orienta em três direções interligadas:

O breve exame da sua prática parece permitir uma particularização de três aspectos conexos da história: a mutação do “sentido” ou do “real” na produção de *desvios significativos*; a posição do particular como *limite do pensável*; a composição de um lugar que instaura no presente a *figuração ambivalente do passado e do futuro*.

O panorama histórico configura-se, assim, como uma *figuração ambivalente*, constituído por vestígios e fissuras, por oscilações entre passado e futuro, por alteridades soterradas e identidades impossíveis de definir univocamente, numa palavra, como o saber do outro, do ausente que transborda do arquivo por sua inscrição no tempo – e que faz dele mesmo “uma testemunha” (FARGE, 2009, p. 11). A convergência com o pensamento de Didi-Huberman parece evidente, ainda que o

interesse deste se concentre na potência da memória das formas de vida que se materializa, à luz de Warburg, nas emoções e nos gestos (de sobrevivência, de sublevação, do *apesar de tudo*). O sintoma também assume conotações ainda mais complexas na estela do pensamento de Georges Bataille, autor caro a Didi-Huberman, cujas trações marcam toda a sua obra como um fio condutor e encontram um ponto de síntese no extenso e irregular volume dedicado ao pensador da *experiência interior* (DIDI-HUBERMAN, 2015a). O sintoma torna-se uma espécie de erotização do heterogêneo, de contato contrastante, em que formas antitéticas se condensam sem estabilizar, em um movimento metamórfico e contínuo da própria imagem. É o informe que anuncia a possibilidade de transgressão da forma, com um paciente trabalho de subversão em que se produzem desperdícios, resíduos, excessos, por meio de processos de desarticulação que seguem a tendência dialética hegeliana de tese-antítese-síntese, mas apreendida por Didi-Huberman segundo o movimento, em Bataille, da forma-antiforma-sintoma.

Basicamente, é uma imagem do sintoma, entendido à luz da psicanálise em uma perspectiva crítica e não clínica, como o próprio autor define:

Quanto ao meu uso da psicanálise – direi muito rapidamente – é um uso crítico e não clínico. Um dos conceitos mais importantes do meu trabalho é o de *sintoma*, mas isso não quer dizer que procuro o que causa ou produz esse sintoma, não procuro o *sintoma de* nem digo que a sociedade é antes esquizofrênica, ou melhor, histérica. O que eu realmente procuro, e é nisso que meu uso da psicanálise se baseia, são os próprios sintomas. (ROMERO; DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 19, tradução nossa).

Nesta singular perspectiva das relações entre as temporalidades de onde uma imagem *porta seu testemunho*, há, contudo, o deslocamento, as migrações fundamentais que as tornam visualmente manifestas por meio de sobreposições e exasperações, em um processo contínuo de sobrevivência através do tempo. Rupturas e dessemelhanças, intensidades e tensões são apenas alguns dos efeitos de sentido dessa *imagem sintomática* que transborda em quase toda a obra da década de 1990 de Didi-Huberman. Esse sintoma que está intimamente ligado ao seu não saber totalizante – à sua lacuna crucial –, como indicava Lacan. Como sabemos, Lacan passou a inventar o termo *sinthoma* para se referir a essa misteriosa interface entre sublimação e sintoma, a fim de reconhecer

os males – dificuldade ou infelicidade – dos psicanalistas diante da questão da arte: “Mas não fiz mais do que tocar nisso”, escreve ele, “em vista do meu embaraço no que diz respeito à arte – um elemento no qual Freud não se banhou sem contratempos” (LACAN, 1977, p. ix, tradução nossa).

De tal modo, o sintoma é o que não funciona e que *aparece* como uma máscara que encobre algo, mas que, ainda sim, permite ao sujeito uma conexão, um entrelaçamento singular do imaginário, do simbólico e do real; e que, para Didi-Huberman, converteu-se numa economia sintomática, tornando-se a base de uma história a contrapelo, interrogada justamente a partir das falhas, das fissuras que se tornam visíveis nas imagens por meio de dilacerações e dissonâncias produzidas por justaposições dialéticas graças às quais, por meio de contatos e rupturas, as imagens se abrem, irrompem à superfície, portanto, *emergem à luz*.

Essa abertura da imagem que é percebida também como dilaceração é mais uma vez inspirada em Bataille, em particular a imagem do jovem chinês torturado proposta em *As Lágrimas de Eros*, diante da qual, segundo Didi-Huberman, estamos na presença da “imagem do corte, mas também de uma imagem como corte e como ferida, uma imagem sem nome do que toca, abre e liberta”, isto é, na própria dimensão dilaceradora em que olhar se percebe confrontado, pois essas imagens são “feridas de morte sem esperança de ressurreição” (*blesse à mort sans espoir de résurrection*) (DIDI-HUBERMAN, 2007b, p. 329, tradução nossa). Evidentemente, essa imagem aberta deve ser compreendida em sua dimensão dilaceradora: imagens que se abrem e se fecham como corpos, despertando fundamentalmente uma experiência sensível, uma *emoção*. Essa tensão já abre a *dimensão política da imagem*. O que Didi-Huberman denomina como “experiência de abertura”, a preocupação do contato entre a imagem e o real, é nada mais, no final, do que uma adesão à dimensão política das imagens, pelo menos à sua dimensão histórica: seu papel como testemunho, mesmo como instrumento, na grande violência política do mundo.

Daí a investigação sobre a carne que se torna imagem, sobre a razão pela qual surge o conceito de *encarnação* (DIDI-HUBERMAN, 2007a) – centro das atenções que gravita em torno da capacidade de conversão do corpo que, graças à possibilidade de ser afetado pelo sintoma, se oferece ao olhar do espectador, abre-se para ele, como que *aceitando a dilaceração intrínseca* desse contato, dessa

estrutura háptica: “a abertura na imagem é um fato de estrutura, um elemento de carga, um princípio de animação – o que chamei de motivo (*motif*) – e não um simples tema a ser tratado iconograficamente ou tipologicamente” (DIDI-HUBERMAN, 2007b, p. 32, tradução nossa).

A abertura é uma alteração real, “um fato de estrutura que dá atenção à estrutura” (DIDI-HUBERMAN, 2007b, p. 32, tradução nossa). Como? Simplesmente porque a abertura espacial da imagem é, ao mesmo tempo, uma abertura temporal que traz consigo sobrevivências e repetições, reminiscências e dessemelhanças. Esse gesto de abrir a imagem é um gesto de *escavar a memória inconsciente das imagens*, o que Warburg já tinha exercido ao perturbar nossos modelos de temporalidade e “inventando uma nova disciplina”, escreve Didi-Huberman (2006, p. 18), a “iconologia política”, como visto no trabalho em seus estudos de 1918-1920 sobre gravuras de propaganda no tempo de Lutero, ou nas últimas placas de seu *Atlas Mnemosyne* dedicado ao Concordat de 1929, a teocracia pontifícia e antisemitismo.

Abrir é *revelar*. É o ato de afastar o que até então nos impedia de ver – membrana ou película – e de ordenar, apresentar a coisa agora “aberta” numa relação espacial que liga um interior e um exterior, o espaço obtuso (ou *punctum*) que continha a imagem confinada e o espaço óbvio (ou *studium*) da comunidade espectadora, se quisermos nos aproximarmos de Roland Barthes; aproximação, inclusive, que Didi-Huberman realiza em *Povos em lágrimas, povos em armas* através do segundo capítulo do livro e quase sempre com um olhar crítico e contundente em relação à perspectiva solipsista de Barthes diante das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 78-172).³

A abertura da imagem, onde o dessemelhante e o dissonante se manifestam, se faz por justaposições dialéticas; poderíamos dizer também por formas de montagem que constituem a condição de abertura. Paradigmaticamente, Warburg com o *Atlas Mnemosyne*, Bataille com a revista *Documents*, Sergei Eisenstein com a montagem das atrações cinematográficas e Benjamin com o trabalho das *Passagens* mostraram *outras* possibilidades de organizar o pensamento. De tal modo, a montagem na obra de Didi-Huberman – e ancorada profundamente no invólucro metodológico dos quatro autores supracitados – põe em constante tensionamento imagens heterogêneas, compostas de elementos observáveis, mas também de intervalos e lacunas que nunca a tornam finita, acabada, gerenciável, já que a montagem, ao fazer uso de arquivos, das imagens e dos mais diversos docu-

mentos fundamentalmente, será cheia de interstícios e interrupções. A partir dessa noção de “montagem”, contudo, é possível construir uma interpretação histórica em que se cruzam sobrevivências e anacronismos, ritmos heterogêneos e tempos disjuntivos:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p. 212).

Esses procedimentos dialéticos (os exercícios de montagem, as irrupções da memória) permitem a Didi-Huberman mostrar o caráter sempre mediado da imagem, portadora de relações temporais complexas e capaz de atuar, ao mesmo tempo, como sintoma e forma de conhecimento. Para enquadrar efetivamente sua obra, porém, é preciso levar em consideração a última grande obra composta por Walter Benjamin. A construção do conhecimento crítico sobre as imagens requer não apenas uma “iconologia dos intervalos” (tal como Warburg propôs), mas também montagens de ritmos heterogêneos da história dos quais as imagens são sintomas, sobrevivências. No entanto, uma precaução é necessária: trabalhar a história “a contrapelo”, ou seja, “no sentido contrário” da história oficial, positivista, linear. A questão é complexa, também porque Benjamin, em carta a um amigo datada em 9 de dezembro de 1923, escreve: “Qual é a relação das obras de arte com a vida histórica? [...] Tenho a certeza de que não existe história da arte [...]” (BENJAMIN, 1996, p. 388, tradução nossa).

Então, qual é o conceito de “história” que Georges Didi-Huberman extrai de Benjamin? Não só aquilo que sustenta as *Teses sobre o conceito de história* e o projeto articulado que a elas conduz, mas também sua *declinação* na história da arte, que é o tipo de historicidade que tem como objeto artefatos estéticos ou, mais precisamente, as imagens. Então, dizer que não há história da arte significa que ela existe apenas na forma de “história das próprias obras [...] ou à história da forma, para a qual as obras de arte oferecem apenas exemplos, de certa forma modelos” (BENJAMIN, 1996, p. 389, tradução nossa). Para Benjamin, é necessária uma nova história da arte como a história das obras que abandona a linearidade da explicação baseada em ligações, na simples “concatenação da

busca do acontecimento de influências temporais”, pois só assim apreenderemos as “conexões entre diferentes obras de arte que são atemporais, mas não carecem de relevância histórica” (BENJAMIN, 1996, p. 389, tradução nossa).

O que Benjamin compreende com uma profundidade crítica admirável é a necessidade de uma abordagem que seja capaz de apreender a historicidade específica das obras de arte por meio do desdobramento de conexões atemporais (*zeitlos*), típicas de uma história “específica” do mundo e não abstrata. De tal modo, para Benjamin, as obras de arte devem fazer com que exerçamos um ato interpretativo intensivo e, inclusive, *exaustivo* em relação ao mundo – daí, por exemplo, a potência sismográfica que o autor das *Passagens* era capaz de elaborar das catástrofes em curso.

No entanto, as conexões atemporais não remetem a um essencialismo da arte que rejeita toda temporalidade. As conexões atemporais constituem a temporalidade específica de uma história das imagens que evita a armadilha da narrativa causalista teleológica e da teoria do progresso, bem como a oposição à arte do passado em vista de uma absolutização indevida das formas de arte contemporâneas. Trata-se, portanto, de uma história que aborda os vestígios, os “tempos perdidos”, os anacronismos, os contrarritmos, as latências, pois

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Como, então, apreender essa *imagem reminescente* sem enrijecê-la e transformá-la em mero modelo abstrato? E qual é o momento de perigo que a faz reluzir? Este é o *Jetztzeit*, essa espécie de contingência em que o presente pode ser radicalizado, e o passado, resgatado. *Jetztzeit* como *sobrevivência* em que o tempo fossilizado faz resplandecer a temporalidade do outrora no agora. Mas também uma origem, como nos diz Benjamin a partir da premissa gnosiológica do drama barroco alemão:

O termo origem não designa o devir daquilo que se origina, e sim algo que emerge do devir e da extinção. A origem se localiza no fluxo do devir como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a

uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

Isso significa a sua própria *incapturabilidade*, pois seu lampejo é o de um vórtice *sempre em devir*. De fato, para Benjamin, este devir revelaria, contudo, uma espécie de profecia vinculada à história da arte – das imagens:

A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser escrita a partir do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada tempo possui a sua própria nova, porém inerável, possibilidade de interpretar as profecias que a arte de épocas passadas fizera justamente acerca dele. É a tarefa mais importante da história da arte decifrar, nas grandes obras do passado, as profecias em vigência na época de sua concepção. (BENJAMIN, 2018, p. 138).

Os efeitos anacrônicos de uma época sobre outra são o verdadeiro objeto da história da arte e das imagens, segundo um movimento temporal que se afasta do presente e de sua atualidade em direção ao passado para apreender a “constelação” de referências ao futuro profeticamente presente nela; um campo de possibilidades elusivas que, no entanto, sobrevivem no que agora pode ser chamado de *presente remissivo* no qual é possível começar a trabalhar através das temporalidades emergidas em nossa atualidade. Como? Através da reconstrução das bifurcações e colisões entre a história “anterior” e a “posterior”, considerando o passado como um *fato da memória* a ser lembrado por meio de vestígios e sintomas, acontecimentos e anacronismos, em que as superfícies e temporalidades outrora ultrapassadas, obsoletas, recusam-se à desapareição, reaparecendo, contudo, dentro de uma constelação sempre em movimento, na qual os materiais, as reminiscências se organizam tenazmente a partir, como bem diz Benjamin, dos encontros e dos choques, dos relampejos e das reaparições, abrindo e expondo a legibilidade histórica das imagens.

O que distingue as imagens (*Bilder*) das “essências” da fenomenologia é seu índice histórico. [...] Pois o índice histórico das imagens não somente diz a que tempo determinado pertencem, diz sobretudo que somente em um tempo determinado alcançam legibilidade (*Lesbarkeit*). E, certamente, este “alcançar legível” constitui um ponto crítico determinado do movimento (*kritischer Punkt der Bewegung*) em seu interior. Todo presente está determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: todo agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade (*Erkennbarkeit*). Nele, a verdade está carregada de tempo até explodir [...]. Não é que o passado lance luz sobre o presente, ou o presente sobre o passado, senão que a imagem é aquilo onde o que foi se une como um relâmpago ao agora em uma constelação. [...] Pois enquanto que a relação do presente com o passado é pura-

mente temporal, a do que foi com o agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida (*das gelesene Bild*), ou seja, a imagem no agora da cognoscibilidade, leva no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*des kritischen, gefährlichen Moments*), que subjaz a toda leitura (*Lesen*). (BENJAMIN, 2004, p. 465, tradução nossa).

Irrompidas, as temporalidades são assim postas em contato, dialetizando suas rupturas, seus vestígios; e as latências desse *encontro* acabam por produzir um embate no qual o presente, esse “agora de uma determinada cognoscibilidade”, une-se ao outrora. É, portanto, uma relação dialética que se corporifica na imagem, na qual se condensam os conflitos das temporalidades. Assim, a história é estilizada em imagens, e esses estilhaços, por sua natureza mesma de corte, de dilaceração, acabam por romper toda a linearidade histórica.

De tal modo, é através da imagem dialética que a história é desmontada e remontada. Se, por um lado, ela produz uma intermitência, um salto, ela imediatamente volta a entrar na própria temporalidade desse intervalo, revelando uma operação de remontagem do que foi desmontado, dando forma a um verdadeiro *método de trabalho*. Nesta remontagem, obtém-se um efeito de “desvio” do pensamento de seus caminhos ordinários, determinando uma condição suspensa ou extática que talvez pudesse ser assimilada à *atenção flutuante* que Freud (1980, p. 150), em texto escrito em 1912, recomendava aos analistas em formação, ou, todavia, as potências rizomáticas de Deleuze e Guattari (1995).

O salto para O olho da história

A partir dessa constelação, os elementos cruciais que atravessam a obra de Georges Didi-Huberman, sobretudo os trabalhos das décadas de 1980 e 1990, são o sintoma e a montagem. Entretanto, o sentir sismográfico da história aparece como uma pedra de toque na obra do autor, como que para perceber os “momentos de perigo” postulados por Walter Benjamin e *montados* por Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, ou como o próprio Didi-Huberman desenvolveria anos depois no belo livro sobre *La rabbia*, de Pier Paolo Pasolini (portanto, um livro escrito *entre* os intervalos dos tomos da série *O olho da história*): que essa constelação, de fato, este *método de trabalho*

onde o sentir sismográfico também faz parte, ajudaria na própria exigência, na tenacidade circunspeta para olhar a irrupção da imagem na superfície visível, onde os instantes de perigo – os desastres – poderiam ser revelados, talvez mesmo, antecipados, pressentidos.

Os desastres mais visíveis – os mais óbvios, os mais estudados, os mais consensuais –, os desastres aos quais recorreremos espontaneamente para significar o que é um desastre, esses são os desastres que foram, os desastres do passado, aqueles que outros, antes de nós, não sabiam ou não queriam ver chegar, aqueles que outros não sabiam como prevenir. Nós os reconhecemos mais facilmente porque não somos – ou não somos mais – responsáveis por eles hoje. [...] Por que é tão difícil ver chegar e até mesmo ver o movimento do perigo, a catástrofe fervendo, o grisu que se acumula? (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 6-7, tradução nossa).

Esse *método de trabalho* cria conexões e configurações dinâmicas cujas circunspecções, os detalhes, articulam uma espécie de morfogênese da imagem como uma forma dotada de intensidade e latência. Mas esse método de trabalho é dialético, evidentemente: a própria visibilidade torna-se ao mesmo tempo um ato de conhecimento, porque implica uma dimensão de abertura e de perda. Porque todo conhecimento pressupõe um limite, uma falta, por isso a imagem deve surgir a todo momento onde uma lacuna da linguagem – da palavra – se instala, para nos dar a ver um vestígio que nos ajude a *descobrir e a imaginar* algo de uma história, de um acontecimento.

Ora, é preciso fazer com a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade (ajudou-nos a tal Foucault), com a linguagem. Pois em cada produção testemunhal, em cada ato de memória, ambos – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 43).

É então com todo esse debruçamento sobre o sintoma e a montagem através de uma obra que atravessa duas décadas (1980 e 1990), fortemente destinada a destrinchar as dinâmicas e as sobrevivências das imagens da história da arte, que Georges Didi-Huberman iniciará a confecção epistemológica, mas também política, estética e, inclusive, antropológica, de sua pesquisa mais importante, aos nossos olhos, a partir da segunda metade da década de 2000: a série *O olho da história*. Na verdade, e como já comentamos, a viragem epistemológica e política que alcançará os seis livros vinculados a essa série se inicia, fundamentalmente, em 2004, com toda a polêmica em torno de *Imagens apesar de tudo*, que porta em um de seus capítulos o título “No próprio olho da história” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 49-60). Nesse livro de importância incontestável, o autor observou:

Todos os mestres da montagem – Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille – atribuíram uma posição central, nas suas reflexões críticas sobre a imagem, ao poder político e à imagética de propaganda. Mas, recusando a imagética na imagem, fizeram com que as *semelhanças* se dissolvessem, tornando impossíveis as assimilações; *dilaceraram* as semelhanças aos produzi-las; tornaram possível pensar as *diferenças* criando relações entre as coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 192-193).

Há, então, toda a *carga* teórica precedente de exatos vinte livros lançados antes de *Imagens apesar de tudo*. Mas o mais marcante, o mais definidor e desafiador nesse livro é a própria viragem intrínseca de sua constituição: um historiador da arte, já renomado nos círculos da disciplina em esfera internacional, decide-se pelo debruçamento ante imagens tão frágeis e precárias, devastadas mas sobreviventes, como as quatro fotografias tiradas por Alex Errera de dentro do Crematório V de Auschwitz-Birkenau no verão europeu de 1944. O “espaço da imagem” é, aí, inevitavelmente *um espaço de sofrimento*. E indo além, em *Imagens apesar de tudo*, poderíamos encontrar já em seu seio epistemológico e político os vestígios do itinerário que Georges Didi-Huberman seguiria em *O olho da história*. Vejamos: as quatro fotografias de Alberto Errera não poderiam ser, por exemplo, gestos de *imagens que tomam posição*? Não seriam elas também *remontagens do tempo sofrido*? E, ao mesmo tempo, nessas imagens tão pobres, às vezes visual e figurativamente indiscerníveis, não *aparecem* (testemunham) os *povos expostos e figurantes* tanto quanto os *povos em lágrimas* e em seu mais profundo desespero?

Esse é o itinerário que o autor começará a constituir, como explica inequivocamente nas linhas derradeiras de *Imagens apesar de tudo*:

A questão das imagens está no âmago desta grande agitação do tempo, deste nosso “mal-estar na cultura”. Seria preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são sobreviventes. Para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstração), nos ajude a *abrir* o presente do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 229).

Mas como? Em primeiro lugar, através da investigação das condições fotográficas de visibilidade da história do século XX. Para abrir o seminário, que posteriormente se tornaria o primeiro tomo da série *O olho da história*, intitulado *Quando as imagens tomam posição* (2017), há a leitura da história pelo prisma oferecido por Bertolt Brecht, sobretudo através do *Diário de Trabalho* e *ABC da guerra*. No espaço de tempo de 1933 a 1955, Brecht, no exílio, realiza uma operação de montagem de materiais visuais heterogêneos relativos à Segunda Guerra Mundial que corta, cola, monta e

comenta. Na verdade, funciona desmontando materiais preexistentes e reagrupando-os segundo uma lógica interpretativa que visa dar uma legibilidade alternativa aos acontecimentos históricos, trazendo à tona, poética e dialeticamente, os resíduos, os aspectos não claramente percebidos, as relações transversais e oblíquas: os elementos sintomáticos de toda aquela atualidade. Dessa forma, Brecht cria colisões visuais que explodem o amálgama histórico, político e estético que caracterizavam aquela iconografia.

De tal modo, a montagem brechtiana não esconde a dinâmica anacrônica de sua constituição, o que faz com que Didi-Huberman traga à tona a inevitável *tomada de posição* das imagens, reconhecendo nelas a intrínseca legibilidade emergida através da montagem, ou seja, essa *relação* inevitavelmente conflituosa entre as imagens elegidas por Brecht e os epigramas, realizados pelo próprio dramaturgo, inscritos nelas. Daí a escolha de *O olho da história*, semelhante ao olho do furacão, como muitas vezes Didi-Huberman gosta de lembrar, que arrasta consigo imagens que tomam posição enquanto escondem os múltiplos níveis conotativos que as caracterizam. Essa é a tarefa crítica do trabalho de pensamento sobre as imagens que, desde o primeiro tomo, orientar-se-á na busca de uma *política da imaginação* que norteará os outros cinco livros da série.⁴

O prolongamento da investigação sobre a figuração do irrepresentável iniciada em *Imagens apesar de tudo* (2012a) é retomado em *Remontagens do tempo sofrido* (2018b), o segundo tomo da série *O olho da história*. Foca mais uma vez em imagens de um campo da morte nazista, mas através do filme rodado em 1945 por Samuel Fuller no campo de Falkenau e na tentativa, depois de quarenta anos das filmagens *in loco*, de criar uma nova montagem a partir das imagens de arquivo e do próprio testemunho de Fuller quatro décadas mais tarde. Um outro foco de trabalho nesse livro é a montagem crítica de documentos e imagens atestando a violência política feita por Harun Farocki. Em ambos os casos, é a *restituição da história através de imagens* que está no centro do trabalho, prolongada com um estudo aprofundado sobre a fotografia de Agustí Centelles no campo de Bram em 1939 e sobre a obra de Christian Boltanski. A questão, contudo, tem a ver com a saturação da memória e com a necessidade de dar conta da complexidade dos eventos históricos ligados a Shoah, *tornado legíveis* graças aos inúmeros fósseis do tempo que atravessaram e sobreviveram a esse evento.

A montagem através das imagens se configura então como uma restituição histórica do que aparece como inimaginável e irrepresentável ao *atravessar* a testemunha que, com sua escrita ou voz, com sua fotografia ou filmagem, tenta figurar o acontecimento em sua temporalidade mais profunda, que é a temporalidade da prova e de sua própria sobrevivência. É então que o livro que materializa a grande viragem epistemológica e política de Didi-Huberman uma vez mais *assombra* notavelmente todo o terreno de *Remontagens do tempo sofrido* e da série que ele compõe.

Para saber é preciso imaginar (*pour savoir il faut s'imaginer*). Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. [...] Estes pedaços são-nos mais preciosos e menos apaziguadores do que todas as obras de arte possíveis, pois foram arrancados a um mundo que os tinha por impossíveis. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 15).

Já o terceiro tomo, *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2018a), difere dos demais na forma de lidar com a dimensão histórica e política. Didi-Huberman utiliza o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg como dispositivo metodológico capaz de trazer à tona um determinado “espaço de pensamento” (*Denkraum*) no qual se manifesta a rede de relações visuais e conceituais que constitui uma verdadeira arqueologia do conhecimento visual por meio de uma “organização do pensamento”, em que as lâminas dispostas dialeticamente marcam a emergência de uma nova e original dimensão psíquica e histórica da memória das imagens.

O atlas torna-se assim um modo exploratório privilegiado porque, entre rupturas e intervalos, a colisão de imagens produz uma nova visibilidade da tragédia da cultura, da explosão sismográfica do desastre, a que, aliás, responde o projeto *Mnemosyne* de Warburg, na tentativa de realizar um trabalho reminiscente e de dar sentido ao trauma da Primeira Guerra Mundial. Da mesma forma, Didi-Huberman quer *revelar* uma legibilidade histórica das imagens, remontando-as em seu próprio método de trabalho à luz dos desastres contemporâneos que podem ser legíveis através dos rastros, dos sintomas. Esse terceiro livro, portanto, mergulha no encontro entre o estético e o ético das imagens e do próprio gesto de montá-las e reimaginá-las apesar de tudo.

Já em *Sobrevivência dos vagalumes*, um livro extrínseco à série *O olho da história*, mas sem dúvida possuidor de seu fio epistemológico e político, e escrito, justamente, no *intervalo* entre os tomos da série, o tema foi construído graças ao pensamento de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben.

Tratava-se de destacar o desastre na representação dos povos causado pela desfiguração e degradação produzida pela representação midiática. Mas a lição de Pasolini – embora negativa – seria a de que “A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). De tal modo, é preciso então buscar os vaga-lumes sobreviventes, que são uma metáfora da “humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite”, porque,

Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

Como fazê-los reaparecer, então? Como agarrar a sua sobrevivência? Não fazer desaparecer os vaga-lumes significa não fazer desaparecer os seres humanos. E este é precisamente o tema do quarto tomo de *O olho da história: Peuples exposés, peuples figurants* (2012b). Este é um trabalho ligado à questão da visibilidade e aparência política dos povos, especialmente aqueles expostos ao perigo da desapareição. Seguindo Hannah Arendt (2005), Didi-Huberman destaca como os povos são uma multiplicidade feita de inúmeras singularidades⁵, uma densa rede de diferenças que formam comunidades justamente a partir do espaço criado entre seres humanos, dando vida à política e, conseqüentemente, à dignidade das formas de vida. É justamente esse intervalo que o autor tenta questionar, segundo a lógica warburguiana da iconologia dos intervalos, que visa fazer resplandecer as sobrevivências daqueles povos ameaçados à desapareição.

Porque esses são os espaços intersticiais e intermitentes em que os povos resistem e inventam formas de sobrevivência, projetando no futuro a possibilidade de um *porvir em desvio* que não siga a lógica perversa da dupla devastação⁶ inerente a toda exposição, mesmo que para isso seja urgente *inventar* “uma poética dos povos” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 146, tradução nossa). A comunidade dos povos é representada através do *pathos* que anima a individualidade de cada corpo dos “figurantes”, o que o autor, poética e antropologicamente, denominará *parcelas de humanidade*. Daqui parte uma busca por povos perdidos, devastados através da manifestação de seu *Pathosformeln*, os gestos que sobrevivem no tempo apesar de tudo. Essa obra é de primordial importância para compreender a gênese da última etapa dedicada ao sexto e último livro da série *O olho da história: Povos em lágrimas, povos em armas* (2017). Encontramos, de fato, em *Peuples*

FILHO, Ricardo Fernando Ferreira Lessa. Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.40705>>

exposés, peuples figurants uma extensa elaboração do conceito de “povo” que já resplandecera em *Sobrevivência dos vagalumes*, que, por sua vez, apresentou um capítulo expressamente intitulado “Povos”.

No entanto, há um interlúdio composto pelo quinto livro, *Passés cités par JLG* (2015d), dedicado, como as três letras abreviadas no título mostram, a Jean-Luc Godard. Georges Didi-Huberman questiona o cinema godardiano e sua forma de fazer a história com as imagens, especialmente através de três das mais admiráveis montagens de arquivo do cineasta franco-suíço: *Histoire(s) du cinéma* (1988), *The Old place* (1998) e *Notre Musique* (2004). O ponto central é a análise da montagem que permite ao diretor construir um discurso sobre a história por meio de imagens de arquivo, artísticas, excertos de filmes e de textos. Trata-se de uma operação semelhante à proposta no primeiro livro dedicado a Brecht. Mas diametralmente distinto, justamente, pela imagem em movimento do cinema como meio de reconfiguração de intervalos de tempo heterogêneos e residuais. Didi-Huberman analisa com notável acuidade o método de enunciação proposto pelo diretor, mas, ao mesmo tempo, a postura do enunciador, a postura precisa que é determinada em cada filme, como numa espécie de tribunal do qual ele se torna como que um legislador supremo. É um tribunal – um *espaço de juízo* – do olhar que deve dar conta de imagens desmontadas, descontextualizadas e finalmente remontadas através de uma montagem “poética” para “confundir”, diz-nos Didi-Huberman, a história e trazer à tona as variações de intensidade, os contrastes, portanto, as próprias reminiscências do tempo que as imagens e os documentos fazem *emergir à luz*.

É precisamente porque essa *tensão visual* produz diferentes linhas de fuga, desvios do olhar, áreas de máxima turbulência da representação, que traz à tona subjetividades ameaçadas ou divergentes. Dessa forma, os nós epistemológicos que unem o quinto e o quarto livros são religados, lançando as bases para a última etapa, aquela voltada ao olhar lastimoso da história das imagens.

Sentir a emoção das lágrimas e da história

Povos em lágrimas, povos em armas apresenta-se, portanto, como o fechamento do itinerário epistemológico e político de *O olho da história*, em sua perspectiva voltada à expressão da emoção coletiva dos povos marginalizados e silenciados pela história. Uma vez mais a estrela de Walter Benjamin salta aos olhos quando este, em suas *Teses sobre o conceito de história*, escreveu: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome.” (BENJAMIN, 2000, p. 495, tradução nossa).

Uma emoção que se *expressa através das lágrimas*, que expõe o desamparo e a fragilidade dos povos, mas que, contudo, exige visibilidade, porque esses povos são o que sobreviveu da própria humanidade devastada. Se as pessoas têm um rosto, as lágrimas somente podem fluir desse rosto, que de certa maneira elas constituem. Lágrimas particulares, claro, mas que logo se tornam compartilhadas. O choro, propõe Didi-Huberman, pode sim constituir-se como um acontecimento coletivo e impulsionar à ação, à insurreição. As lágrimas, portanto, como uma manifestação da impotência diante de um acontecimento, se tornam visíveis e se transformam em potência: expressiva, estética, política. É todo o corpo social dos povos que, profundamente *comovido*, chora, move-se e age apesar de tudo. A passagem à ação, obviamente, não é uma consequência necessária das lágrimas. Em todo caso, é a expressão das emoções, sua manifestação que, tornando-se pública, *partilhada*, se dirige a alguém ou a comunidades, produzindo um efeito – uma comoção – sobre ele, sobre elas.

Didi-Huberman então sonda o poder das lágrimas através do prisma das imagens. O cerne desse livro é a análise detalhada de um evento trágico. A sublevação da embarcação Potemkin como um sintoma da conturbada situação histórica soviética de 1905, lida através da reconstrução dialética oferecida por Eisenstein em *O encouraçado Potemkin*: um trabalho cinematográfico explicitamente encomendado pelo partido comunista para comemorar os acontecimentos de 1905, antecipando e preparando o advento da Revolução de 1917. O filme de Eisenstein oferece a oportunidade, ou, melhor, o “paradigma” de análise para dar conta de uma revolta popular, nascida na aurora do século XX: o assassinato do marinheiro Vakulinchuk após o protesto contra a carne estragada e

tomada por vermes contida na sopa da tripulação. A partir daí, toda a narrativa do filme se concentrará nos motins, nos funerais e na sublevação coletiva e enraivecida que aumenta até o massacre final de Odessa, com a imagem atroz da multidão trucidada na escadaria Richelieu.

Nas palavras de Eisenstein, o desafio estético ao qual o filme responde é claro:

Onde está o abismo entre a tragédia e a relação pacífica? Dado que o sentido de ambos se resume em desencadear o conflito interno e em proporcionar, em sua solução dialética, um novo estímulo à atividade e um novo meio de criação vital às massas que acolhem tudo isso? Qual é a diferença entre o método perfeito de oratória e o método perfeito de atingir o conhecimento? O dualismo das esferas do “sentimento” e da “razão” deve encontrar um limite no novo tipo de arte. (EISENSTEIN, 1974, p. 196, tradução nossa).

Esse difícil equilíbrio de que fala o cineasta e teórico soviético está centrado no movimento dialético capaz de revelar os conflitos, fazendo com que o *pathos irrompa*. Esse é o ponto em que se detém Didi-Huberman, cuja estrutura epistemológica do *pathos* e dos seus desdobramentos acaba por moldar a exigência popular advinda da manifestação do desamparo e da impotência das lágrimas diante do cadáver do marinheiro Vakulinchuk. Ou, em outras palavras, a força das lágrimas como emoção política, capaz de orientar a ação dos povos, transformando-se em um verdadeiro chamado às armas.

Através de uma interpretação dos eventos históricos à luz das emoções, Didi-Huberman compreende como Eisenstein realiza uma transfiguração hermenêutica da história por meio de experimentos visuais, criando uma verdadeira vertigem de imagens opostas, conflitantes. Na verdade, Eisenstein opera o *pathos* em uma forma dialética, mas não a dialética de Marx (da qual o cineasta se distancia), nem a de Hegel (pois não há conciliação possível); trata-se de uma dialética heterodoxa, muito próxima daquela proposta por Bataille: uma *dialética do sintoma*, portanto, que encontra seu eixo na montagem como uma atividade de aproximação singular.

A questão não é sintetizar significados, mas criar colisões, rupturas, produzindo embates entre elementos independentes que explodem, se desfazem, liberando conteúdos latentes e residuais, novas possibilidades para compreender o que as temporalidades portam em si mesmas. Um movimento de significação é produzido por meio do que se poderia definir como uma *estética do fragmento conflitante* que se opõe à lógica unificadora da história por meio de choques, atrações, jogos

dinâmicos de oposições que constituem, em termos benjaminianos, as condições intensivas do filme e que faz Eisenstein, aos olhos de Didi-Huberman, fulgurar-se como um “mestre em pedaços”, graças à sua hábil escolha de enquadramentos, campo e contracampo, produzindo cenas cuja montagem não segue uma lógica composicional, mas antes uma *lógica de intensidades, de emoções*, portanto, não linear temporal e espacialmente.

Didi-Huberman problematiza a maneira como uma emoção *advém* e se transforma, tornando-se histórica e política. O livro também possui uma análise contundente da obra de Roland Barthes e sua rejeição à expressão do *pathos*, especialmente em relação à postura excessivamente crítica de Barthes em relação a Eisenstein em um texto de 1970 intitulado *Le troisième sens*. O filósofo e historiador da arte francês, radiografando a “teoria da fotografia” de Barthes (ou seja, de *Mitologias* até *Diário de luto*, passando por textos menores e, claro, dedicando-se com circunspeção à obra-prima barthesiana: *A câmara clara*), apreende a relação de Barthes com a imagem a partir de uma perspectiva solipsista e binária, daí a questão, sempre duplamente estrutural, na qual Barthes escreve sobre a imagem: ou *studium* (outrora, o *óbvio*), ou *punctum* (outrora, o *obtusos*). É esse binarismo, ou melhor, essa *oscilação* que Didi-Huberman critica no autor de *Diário de luto*, percebendo em tal método oscilante a incapacidade de Barthes em comover-se diante de uma fotografia. As linhas derradeiras do extenso capítulo dedicado a Barthes terminam desta maneira:

[Barthes] Não quis escrever senão o singular de sua experiência, não avançou absolutamente, apesar de seu “desejo de ontologia”, ao que teria concernido à comunidade dos humanos, à “humanidade das lágrimas” enquanto humanidade de sua “partilha”. [...] A obra de Roland Barthes é considerável e indispensável, sem dúvida alguma; mas faltou-lhe, se não uma ética baseada em compreender os estados de emoção do outro, ao menos uma antropologia, quero dizer aqui, uma escritura da emoção no ponto onde o comovido está fora do eu, fora de si, fora de mim, nesse momento verdadeiramente fundamental onde as emoções fazem explorar as fronteiras de mim mesmo, onde as palavras atravessam o território do ego e onde as imagens quebram as barreiras do eu. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 172, tradução nossa).

No centro desse tomo que encerra a série *O olho da história*, estão as pessoas e a *legibilidade das emoções* como “inscrições da história, cristais de legibilidade (*Lesbarkeit*)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 414, tradução nossa), exigindo que percebamos as maneiras de fazer com que as imagens e as emoções *resplandeçam*. Mas como? Tornando os povos representáveis, fulgurando-os em suas

próprias figurações, fazendo-os sair da invisibilidade social e histórica, trazendo à luz as repressões por eles sofridas. Precisamente porque a história não é contada apenas por meio de uma série de ações humanas, mas também por toda a constelação de paixões e emoções vividas pelos povos.

Considerações finais: regressar às lágrimas, às emoções

Então é necessário retornar ao elemento de água que *abre a emoção fundamental* das últimas obras de Georges Didi-Huberman: se em *Povos em lágrimas, povos em armas* há essas lágrimas dos povos que *inundam* o itinerário epistemológico, político e histórico do livro, uma obra ainda mais recente do autor vai expor outras lágrimas, mais íntimas, para falar da *própria emoção* que o olhar para si, em um momento de profunda tristeza, é capaz de despertar, diante do *próprio reflexo*, algo como a *lição de um novo olhar*:

Lembro-me – foi há muito tempo – que um dia, quando estava chorando muito, encontrei meu rosto no espelho. Algo então se rompeu, algo apareceu: minha existência se dispersou (*éparse*), dividiu-se. Descobri, ao me ver chorando, uma nova percepção: provavelmente partiu de mim e da minha dor na época, mas repentinamente abriu uma dimensão muito maior, impessoal e interessante. Um outro lugar bem aqui. Tornou-se, em um único momento e provavelmente para o resto da minha vida, a *lição de um novo olhar*. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 5-6, tradução nossa).

Esse livro (talvez o mais pessoal de toda carreira de Didi-Huberman) é *Éparse*, uma obra na qual justamente o autor retornará tanto às lágrimas dos povos quanto às imagens imersas na terra humilhada e dominada pelos nazistas: como em *Imagens apesar de tudo*, em que foram as quatro fotografias tiradas por Alex Errera no Crematório V de Auschwitz-Birkenau e enterradas no solo que constituíram a razão (emocional e intelectual, histórica e epistemológica, política e antropológica) fundamental para que a obra existisse, o que importará em *Éparse* também serão os *materiais arqueológicos* lidos, desta vez, tanto na condição de gestos de resistência como de lágrimas expectoradas e resplandecentes através da escrita impregnada nos papéis amarelados, mofados e *guardados* dentro da terra em grandes latas de leite pela *Oyneg Shabes*⁷, comunidade de resistentes da qual o historiador polonês Emanuel Ringelblum foi o grande líder – ela teve o seu ponto final (seu momento de absoluta devastação) no gueto de Varsóvia, entre abril e maio de 1943.

É comovente o modo como Didi-Huberman abre seu próprio mundo – seu espaço de sofrimento familiar e pessoal: os documentos de seus avós maternos mortos em Auschwitz; a menção aos seus pais, à sua irmã mais velha ou ao seu tio exilado na Argentina (embora o autor nunca escreva “meu pai”, “minha mãe”, “minha irmã” ou “meu tio”) – à luz dos arquivos dos diários de Emanuel Ringelblum primeiramente guardados em pobres latas de leite e depois enterrados na terra humilhada do gueto de Varsóvia: a dor humana é também capaz de atravessar as temporalidades da destruição e dar seu testemunho fundamental, ainda que devastado, ainda que distante no espaço e no tempo, porque essa dor é um gesto de reminiscência – uma memória ou um sintoma da crueldade do mundo –, fruto de uma origem imemorial e cuja duração escapa à toda linearidade. E se a dor aqui é a reminiscência de um sofrimento, é por isso que ela nos possui, nos assedia inevitavelmente.

E é justamente isso que Didi-Huberman em suas últimas obras faz resplandecer: que *os gestos nos sobrevivem*. Que eles são para a história humana o que os fósseis são para a história da terra. Porque eles são instrumentos da reminiscência, portanto espécie de operadores da transfiguração da história partilhada. Então é preciso ler – e sentir – aquilo que ainda não foi escrito, como se lê – e se sente – na dança ou nas estrelas algo ainda desconhecido, contudo, cintilante, *sensível*, porque entre o visceral e o sideral reside o gesto, a marca humana anterior à fórmula retórica, resistente à forma política. Georges Didi-Huberman parece, assim, nestes últimos anos, inclinar-se profunda e comoventemente sobre o gesto de chorar os nossos mortos e sobre como a potência desse gesto pode fazer das lágrimas, nossas pobres e fugidias lágrimas, a origem de uma sublevação e a lição de um novo olhar.

Talvez, na verdade, Georges Didi-Huberman não tenha feito mais do que retornar nesses últimos anos à questão primeva que ele já convocara nas primeiras linhas de seu primeiro livro, *Invenção da histeria* (2015c, p. 21), quando escrevera: “Como uma relação com a dor pode já ser projetada, por assim dizer, em nossa abordagem através das obras e das imagens? Como a dor começa a funcionar, qual pode ser sua forma, qual é a temporalidade de seu surgimento ou de sua reaparição, e isto diante e dentro de nós mesmos, do nosso olhar?”

De tal modo, se existe um retorno a tais questões, é porque ninguém pode retornar a um lugar (espacial ou epistemológico, filosófico ou afetivo) em que nunca esteve, e se retornamos é pela necessidade de reabrirmos em nosso próprio mundo algo não terminado, tal como a *emoção das imagens* – percebida nas lágrimas dos povos, na potência dos gestos, na profusão de um grito, na contorção de um corpo – que reaparece insistentemente para clamar a história e a política dos povos, de seu sofrimento.

Eis a lição que Georges Didi-Huberman nos oferta: de que a *emoção pode nos ensinar, nos sublevar* apesar de tudo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Œuvres**. III. Paris: Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Selected writings**. v. 1. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1996.
- BURCKHARDT, Jacob. **Reflections on history**. Londres: George Allen & Unwin LTD, 1979.
- DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. v. 1. São Paulo: 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Désirer, désobéir**. Ce qui nous soulève, 1. Paris: Minuit, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: UFMG, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Éparges**. Paris: Minuit, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Gestes d'air et de pierre**. Paris: Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imaginer, recommencer**. Ce qui nous soulève, 2". Paris: Minuit, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015c.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La pintura encarnada**. Valência: Pre-textos, 2007a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passés cités par JLG**. Paris: Minuit, 2015d.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants**. Paris: Minuit, 2012b.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos em lágrimas, pueblos em armas**. Valência: Shangrila, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206-219, 2012c. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: UFMG, 2018b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sentir le grisou**. Paris: Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006). S'inquiéter devant chaque image: Entretien avec P. Zaoui et M. Potte-Bonneville. **Vacarme**, Paris, 37, p. 4-12. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/vaca.037.0004>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. **Au-delà des étoiles**. Tomo I. Paris: U. G. Éditions, 1974.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FREUD, Sigmund. **Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. Obras completas, ESB, v. XII.
- LACAN, Jacques. **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**. Londres: The H. Press, 1977.
- LACAN, Jacques. **As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. **Angelaki**, London, v. 23, n. 4, p. 11-18, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0969725X.2018.1497265>. Acesso em: 9 jul. 2022.
- ROMERO, Pedro G.; DIDI-HUBERMAN, Georges. Un conocimiento por el montaje. **Minerva**, Madrid, n. 5, p. 17-22, 2007. Disponível em: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141>. Acesso em: 10 jul. 2022.

NOTAS

1 Aqui é preciso comentar acerca do equívoco na opção de tradução da edição brasileira a cargo da N-1 e lançada em 2021 para o título do livro: *Povo em lágrimas, povo em armas*. Essa opção tradutória para o título não obedece nem a obra original (*Peuples en larmes, peuples en armes*), nem a própria concepção de Didi-Huberman, que majoritariamente trabalha não com uma ideia de “povo”, no singular, mas de “povos” sempre no plural: uma maneira de marcar, de inscrever, à luz das pluralidades, as singularidades dos povos expostos, violentados.

2 Para mais detalhes acerca dessa obra e da “estranheza” estilística que esse primeiro livro, décadas após a sua publicação, causa em seu autor no presente, fazendo com que ele afirme que nunca o releu e, inclusive, que sequer o leu, ver o posfácio existente na edição brasileira (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 395).

3 Retornaremos a esse tensionamento epistemológico adiante.

4 Aqui, para uma perspectiva crítica em relação ao *método* de trabalho didi-hubermaniano, Jacques Rancière (2018) teceu profundas discordâncias do modo como Didi-Huberman lê as imagens, sobretudo em relação às imagens montadas por Brecht.

5 Mais um motivo para a crítica à opção tradutória do título da edição brasileira como *Povo em lágrimas, povo em armas*.

6 A dupla devastação que mencionamos aqui é o que *marca* uma tensão fundamental em *Peuples exposé, peuples figurants*, inclusive é o que nomeia um dos capítulos do livro: a questão da subexposição e da sobreexposição dos povos à desapareição.

7 *Oyneyg Shabes* (“Alegria do Sábado” em hebraico) foi uma equipe que trabalhava no gueto de Varsóvia coletando documentos e solicitando depoimentos e relatórios de dezenas de voluntários de todas as idades. Os materiais apresentados incluíam ensaios, diários, desenhos, cartazes de parede e outros materiais descrevendo a vida no gueto. O trabalho de coleta começou em setembro de 1939 e terminou em janeiro de 1943. Hoje, a parte descoberta da coleção, contendo cerca de 6.000 documentos (cerca de 35.000 páginas), se encontra no *Instituto Histórico Judaico* em Varsóvia.

Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

Une mer en carreaux: les vagues de Varejão et les Pathosformeln de Warburg

A sea in tiles: the waves of Varejão and Warburg's Pathosformeln

Adriel Dalmolin Zortéa

UnB

E-mail: adrielzortea@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>

Vera Pugliese

UnB

E-mail: verapugliese@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>

RESUMO:

O artigo investiga a obra *Celacanto provoca maremoto*, realizada entre 2004 e 2008, por Adriana Varejão (1964), ao lado de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, cunhada por Aby Warburg (1866-1929), e seus desdobramentos pensados por Georges Didi-Huberman (1953). Para além das camadas de elementos históricos, a instalação produzida pela artista para a galeria dedicada à sua obra no Instituto Inhotim é investigada a partir de três eixos: a *Pathosformel* do corpo em movimento acentuado; a relação entre *ethos* e *pathos* contida na captação de uma forma transitória pela dureza de um azulejo; a experiência do espectador diante da imagem acessada em sua dimensão empática. O texto confronta a referida imagem com outras imagens, segundo uma lógica associativa.

Palavras-chave: Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*. *Pathosformel*. Arte contemporânea no Brasil. Aby Warburg.

ZORTÉA, Adriel Dalmolin; PUGLIESE, Vera. Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

240

ABSTRACT:

The article investigates the artwork *Celacanto provoca maremoto*, produced between 2004-2008, by Adriana Varejão (1964) alongside theoretical questions opened by the notion of *Pathosformel*, created by Aby Warburg (1866-1929), and its developments thought by Georges Didi-Huberman (1953). In addition to the layers of historical elements, the installation produced by the artist for the gallery dedicated to her artwork at Instituto Inhotim is investigated from three axes: the *Pathosformel* of the body in accentuated movement; the relationship between *ethos* and *pathos* contained in capturing a transitory form through the hardness of a tile; finally, the spectator's experience in front of the image accessed in its empathic dimension. The text confronts this image with other images, according to an associative logic.

Keywords: Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*. *Pathosformel*. Contemporary Art in Brazil. Aby Warburg.

RESUMÉ :

L'article investigate l'œuvre *Celacanto provoca maremoto*, réalisé entre 2004-2008, par Adriana Varejão (1964) aux côtés des questions théoriques ouvertes par la notion de *Pathosformel* frappé par Aby Warburg (1866-1929) et ses développements pensés par Georges Didi-Huberman (1953). Au-delà des strates d'éléments historiques, l'installation produite par l'artiste pour la galerie dédiée à son œuvre à l'Instituto Inhotim est explorée à partir de trois axes: le *Pathosformel* du corps en mouvement accentué; la relation entre *ethos* et *pathos* contenue dans la capture d'une forme transitoire à travers de la dureté d'un carreau; enfin, l'expérience du spectateur face à l'image accédée dans sa dimension empathique. Le texte confronte cette image à d'autres images, selon une logique associative.

Mots-clés: Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*. *Pathosformel*. L'art contemporain au Brésil. Aby Warburg.

Introdução

“A onda fazia uma pausa, e então de novo se elevava, como alguém que dorme e cuja respiração vai e vem inconscientemente.” (Virginia Woolf)

Partimos de uma obra produzida por Adriana Varejão, uma das mais destacadas artistas plásticas brasileiras da contemporaneidade, cotejada à questão teórica aberta pela noção de *Pathosformel* nas obras de dois importantes teóricos e historiadores da arte: o judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929) e, mais recentemente, o francês Georges Didi-Huberman (1953). Debruçamo-nos, neste artigo, sobre *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008), que entrecruza poéticas artísticas, materiais e diversas tradições culturais.

Essa obra da artista carioca é aqui investigada a partir de suas formas, temporalidades e da dimensão empática existente entre olhar e imagem, operacionalizadas pela noção de *Pathosformel*. Para além de sua camada de elementos históricos ligados à produção plástica no Brasil, nos séculos XVII e XVIII, a referida obra é aqui considerada em sua forma em movimento e em seu elemento de intensidade expressiva, como remissões irredutíveis aos ecos da azulejaria portuguesa e da complexa presença do Barroco em nosso país.

Varejão nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1964. Viajou diversas vezes para Ouro Preto, em Minas Gerais, encantada pela “matéria voluptuosa” que encontrou na talha dourada dessa cidade (PEDROSA, 2013, p. 231-232). Apesar da evidente relação afetiva com as Geraes, o padrão de azulejaria portuguesa, empregado principalmente no litoral brasileiro¹, também deve ser destacado na obra da artista.

Os azulejos pintados por Varejão estão presentes desde as suas primeiras imagens, datadas do final da década de 1980, como na obra *Milagres dos peixes* (1991), até as suas exposições mais recentes, como a mostra realizada no ano de 2021 na sede da galeria *Gagosian* em Nova York. Em 26 de

ZORTÉA, Adriel Dalmolin; PUGLIESE, Vera. Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

março de 2022, foi inaugurada a exposição antológica “Suturas, fissuras e ruínas”, com curadoria de Jochen Volz, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na qual os azulejos expostos na referida exibição estadunidense estão presentes, além de diversas obras da artista.

No catálogo da exposição *Histórias às margens* (2013), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Adriano Pedrosa (2013, p. 162) observou que o “barroco é pura ilusão e teatro”. Luiz Camillo Osório, dentre outros críticos, também aposta no aspecto ilusório do barroco na pintura de Varejão no livro *Entre carnes e mares* (2009, p. 222), havendo “um desejo de teatralidade [...] de suspensão da capacidade de olhar”. A própria artista, em entrevista no catálogo da exposição “Suturas, fissuras, ruínas”, cita que “o teatro do barroco procura encantar e iludir, há um desejo de enganar os sentidos” (VAREJÃO; VOLZ, 2022, p. 23).

Apesar dessas reverberações sobre certa leveza do Barroco, talvez falte acrescentarmos, na chave da inerente antítese desse movimento, sobre o peso, a gravidade do Barroco, pois nem a ilusão escapa à sua densidade dramática. Assim, percebemos, com a devida pertinência, que a matéria na obra da artista carioca tende ao excesso. Gilles Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2009), de 1988, lembra-nos da potência formal desse estilo em transbordar o espaço e conciliar-se com o fluido, como “uma forma do turbilhão que se nutre sempre de novas turbulências e só termina com a crina de um cavalo ou a espuma de uma vaga” (DELEUZE, 2009, p. 15). O filósofo acrescentou, mais à frente, que “a dobra é inseparável do vento” (DELEUZE, 2009, p. 59).

Mas não é apenas a partir dessas asserções que entendemos o Barroco em Varejão como aquele da dobra, do turbulento, do excessivo, mas também como um mar em revolta em quase duas centenas de grandes peças de azulejos. O presente artigo busca problematizar principalmente três relações colocadas em causa pela obra *Celacanto provoca maremoto*, e cotejá-las à questão teórica aberta pela noção de *Pathosformel* em Warburg e, também, na obra de Didi-Huberman. A primeira delas é da forma em movimento; a segunda, a relação entre a forma orgânica em movimento e a forma dura mineral; a terceira é a da dimensão empática entre olhar e imagem.

O mar em azulejos de Varejão

Uma imensidão em ondas, torvelinho de cor azul ou maremoto em peças que retomam a azulejaria portuguesa, colonial, no litoral brasileiro: a grandeza parece ser a primeira marca que se imprime em nossos olhos em face dessas quatro paredes de azulejos em grande formato, projetados por Varejão na galeria em Inhotim. Mas, como se a grandeza fosse o contraponto necessário a toda a minúcia, o olhar atento ao pequeno, ao *detalhe*, em torno dos paredões de *Celacanto provoca maremoto*, logo nos deparamos com as aparentes sutilezas de suas rachaduras e com sua forma construída por muitas pequenas peças *minerais* encaixadas umas às outras.

Os quatro paredões de *azulejos* são acessados, a partir do andar térreo, por uma escada de concreto que se eleva em direção ao centro do *Maremoto* (Fig. 1 e 2). Não afastadas do chão por mais que uma pequena fresta, as 184 peças de azulejo² distribuem-se entre quatro planos, um para cada lado do espaço quadrangular do ambiente. Em um primeiro momento, é a lógica da matemática ou mesmo a da racionalidade que domina os olhos do espectador, em um espaço artificialmente construído a partir de uma trama ortogonal. Habitados aos olhos, deparamo-nos com os painéis quadrados pintados como azulejos pela artista carioca, em matizes de azul e branco.



Fig. 1. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Painel à frente da escada. Painel oeste. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim.
Fonte: arquivo pessoal dos autores.



Fig. 2. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Paineis à esquerda da escada. Painel Sul. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal dos autores.

Marcos Moraes (2013, p. 84) assevera que *Celacanto provoca maremoto*³ apresenta-nos uma gigantesca onda, pronta “a nos devolver os cacos da história, da pintura”. O título faz referência a uma cena do episódio “A Revolta dos Seres Abissais”⁴ do seriado japonês *National Kid*, criado por Minoru Kisegawa e Ichirō Miyagawa entre os anos 1960 e 1961, que foi exibido no Brasil entre 1964 e a década seguinte, em diferentes canais de televisão. É digno de nota que a mencionada citação fora transformada em um jargão do período da ditadura civil-militar brasileira, pelo jornalista Carlos Alberto Teixeira, pichada em paredes e muros do Rio de Janeiro, entre 1977 e a década de 1980. Segundo Schwarcz e Varejão (2012, p. 325-326), a frase, na obra de Varejão, não derivaria diretamente do seriado mas sim do referido jargão, com o qual a artista se deparava eventualmente durante a adolescência em muros da cidade carioca.



Fig. 3. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Painel à direita da escada. Painel Norte. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal dos autores

Celacanto apresenta-nos, de certo modo, a visão de um verdadeiro maremoto, ou uma tormenta marítima, originada em profundezas abissais, com ondas sempre em movimento. Todavia, historicamente, o mar não parece ser um meio distante do azulejo. Este último chegava ao território brasileiro, então colonial, nos porões de naus portuguesas, durante a Expansão Ultramarina e o comércio da metrópole portuguesa.

A complexidade da história da azulejaria portuguesa envolve diversos trânsitos de imagens, em referência a preocupações warburguanas⁵ (WARBURG, 2018, p. 47). O termo “azulejo” seria arraigado à palavra árabe-hispânica *az-zulayj*, que significa “pedra de terracota vidrada, e usada para cobrir muros e pavimentos” (PLEGUEZUELO, 2020, p. 23). José Meco lembra-nos que teve o mundo islâmico uma notável forma de afirmação da sua vida artística no azulejo, em produção que se estendia por uma grande região entre o Mediterrâneo, o Norte da África e a própria Ásia Central. Foi essencialmente “na Pérsia que a azulejaria alcançou excepcional requinte, durante os séculos XII e XIV” (MECO, 2020, p. 224).

ZORTÉA, Adriel Dalmolin; PUGLIESE, Vera. Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

No século XVII, em Portugal, acentuou-se a utilização de azulejos no interior dos edifícios, revestindo paredes, arcos, abóbadas e cúpulas, ao passo que a azulejaria desenvolvida em Talavera, na Espanha, mais tarde disseminada para Portugal, confirmava a padronagem do material em cores azul e branco (MECO, 2020, p. 237, 247). Durante os séculos XVII e XIX, Portugal tornou-se o maior produtor europeu de azulejos, utilizados em larga escala não apenas naquele país, mas em suas colônias ultramarinas, como é o caso do Brasil (MECO, 2020, p. 229).

Meco afirma ainda que a produção europeia de azulejaria foi profundamente marcada pelo desenvolvimento da faiança, o que permitiu realizar peças cobertas de esmalte cintilante, decoradas com requinte e “competindo em qualidade com as cobiçadas porcelanas que vinham da China” (2020, p. 229). A comparação com a porcelana chinesa leva-nos a outro aspecto de *Celacanto*: o craquelê.

Mas se Varejão faz o azulejo ser, quase sempre, acompanhado de seu avesso, as formas orgânicas, não é estranho que uma artista que opera com grande quantidade de formatos, materiais, referências e possibilidades tenha introduzido a plasticidade do craquelê. Tal resultado, por vezes deliberado, presente em quase todas as artes da cerâmica esmaltada e da porcelana, é explorado intencionalmente, em toda a sua potência, por Varejão, não meramente como índice de envelhecimento, mas como impressão temporal de verdadeiras fissuras geológicas de nossa história, remontando ao difícil passado colonial. Tais fissuras evocam a metáfora de Jacob Burckhardt (1991), no livro *A cultura do Renascimento na Itália*, publicado em 1860, a respeito das fendas no tecido cultural de uma civilização, cujas ondas de choque puderam ser entendidas como ondas mnêmicas por Warburg e Didi-Huberman (2013, p. 65).



Fig. 4. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Detalhes do craquelado de um azulejo. Painel à esquerda da escada. Painel sul. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal dos autores.

Como evidencia a figura 4, o craquelê se apresenta em grande quantidade de azulejos, dos totalmente brancos aos repletos de tinta azul. Numa espécie de relevo, mostram a espessura do suporte material utilizado pela artista; materializam-se, assim, as camadas e as rachaduras da história. Lilia Schwarcz e Varejão (2012, p. 72) especificam a alusão da artista à porcelana craquelada da dinastia Song, que também viajou os mares em porões de navios mercantis ocidentais. Devido a tais relações, a antropóloga entende que os craquelados “se mostram como fragilidades, mas também como certezas de que a colonização carregava sempre muitos lados” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 53).

Pode-se dizer que o craquelê associa-se à porcelana chinesa agregando-se à sua recepção⁶, apesar de estar presente em outros tipos de cerâmica. Adriano Pedrosa (2013, p. 20) recorda azulejos e porcelanas trazidos da China para o Brasil que, ao chegarem trincados, quebrados ou partidos, eram, ainda assim, aplicados em “certas partes das construções, de maneira improvisada, utilizando uma técnica chamada *embrechamento*”.

Aqui está a marca do azulejo português, apresentado no Barroco dos anjos, ou dos *putti*, derivados de jovens cupidos, das cornetas e cornijas, das volutas da talha dourada, da imensidão e do dispêndio material. Um barroco carregado de intensidade dramática pelas suas dimensões. Mas não encontramos em *Celacanto* a cor voluptuosa do dourado da matéria transbordante e de aparência quente. Tampouco o mar de Varejão possui a consistência de sargaço verde da cor da alga⁷, ou da areia amarela à beira da água. As cores branca e azul da azulejaria-Varejão traz consigo uma sensação gelada. Nesse “puro acontecimento visual”, nas palavras de Paulo Herkenhoff (2001, p. 01), as ondas nunca param, mas elas também não quebram. Não se arrebatam contra as inexistentes dunas de areia. Não atingem nunca a zona de rebentação na praia.

Sobre os azulejos, insinuam-se formas orgânicas, como desenhos de ondas, traçados de marés ou sopros de ventos insuflados pela boca de deuses eólicos, de bochechas infladas e bocas semia-bertas. Encontram-se também presentes cabeças e bustos ou torsos de anjos, muitas vezes, como as faces dos deuses eólicos, viradas *de cabeça para baixo*. É difícil discernir uma linha reta no desenho dos azulejos.

As formas geométricas das telas pintadas como azulejos são sobrepostas por uma multiplicidade de imagens orgânicas, gerando uma tensão em relação a elas. Como síncope, os padrões de azulejaria não formam um desenho último; são encaixes desencaixados: sua figura total nos escapa, ou seu aspecto de vertigem, já que sua montagem em fragmentos foi amalgamada às custas da perda da figura única, como em uma possível transformação de escala.

A igreja da Ordem Terceira do Carmo, localizada em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, apresenta em seu interior azulejos portugueses⁸ que teriam sido trazidos para o local no final da primeira metade do século XVIII, entre os anos de 1745 e 1750, tendo como indicador o estilo dos enquadramentos (FLEXOR *et al.* 2007, p. 74). Mas aqui interessa sublinhar que alguns desses azulejos mostram-se em posição invertida, ou em lugares trocados. Foi nessa igreja que Varejão diz ter sentido “uma espécie de vertigem” ao ver “como se recolocavam azulejos caídos ou faltantes em igrejas coloniais” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 315).

Assim como os azulejos dos dois painéis na Igreja Terceira do Carmo, os azulejos de *Celacanto* apresentam-se fora de ordem, à maneira de um *cognitio extra ordinem*, um mundo às avessas, tal como na acepção de Georges Didi-Huberman (2017c, p. 36), relativamente ao problema do anacronismo na imagem. A obra montada por peças avulsas tanto nos lembra um quebra-cabeça chinês⁹, figura formada por um aparente amontoado ao acaso, como uma luneta mágica¹⁰, na acepção benjaminiana do caleidoscópio. É com os resíduos e seu movimento intermitente que *Celacanto* propõe um outro todo.

Movimento e intensidade em *Celacanto*

Mas as formas em movimento em *Celacanto provoca maremoto* envolvem outra espécie de aposta na forma intermitente. Entendemos esse jogo não apenas na obra em si, mas em como ela dá início a um *trabalho da imagem* – como um trabalho do sonho, na acepção de Sigmund Freud (2001, p. 276) – a partir da colocação da forma em movimento na obra, ao considerar a morfologia das ondas, dos ventos e demais imagens orgânicas em um sentido de figurabilidade (LYOTARD, 1979, p. 88) na pintura de azulejos.

Como um presumível navegador português, agora somos nós os intimados a percorrer esse tempestuoso mar branco. Sobre a obra precursora, em certo sentido, de *Celacanto*, a pintura *Azulejões* (2000), a artista citou seu desejo de que “[...] o espectador pudesse ter a sensação de mergulhar na obra, ser engolido por ela como num caldo. Uma imersão total na pintura, um banho de mar.” (VAREJÃO; VOLZ, 2022, p. 35).

São desenhos de marés e de ventanias insufladas por sopros de cabeças de deuses eólicos ou em mobilidade orgânica, provocados pelas próprias forças da natureza, como o vento e o mar. Nesse sentido, faz-se necessário considerar a noção de *Pathosformel*, em especial aquela do movimento acentuado, ou do acessório (em princípio inanimado) em movimento, literalmente *animado* (portador de uma *anima*, alma). Encontramo-nos nos deuses eólicos pintados por Sandro Botticelli, em *O nascimento de Vênus* (Fig. 5), produzida em 1483, investigados por Warburg em sua tese de doutorado, de 1893 (WARBURG, 2015, p. 84).

ZORTÉA, Adriel Dalmolin; PUGLIESE, Vera. Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

Nesse intento, para além de compreender o contexto histórico e as importantes referências que permeiam essa obra, nosso estudo da *Pathosformel* parte do movimento acentuado da imagem em questão; como no movimento dos deuses eólicos de Botticelli, repletos de ventanias, de ondas montantes ou jusantes e volutas transparentes, é necessário esclarecer esta passagem, eu perdi o sujeito. Essa noção permite compreender o papel da intensidade expressiva nos azulejos de Varejão.

Para isso, utilizamos a acepção de Didi-Huberman sobre as “mesas de montagem”. Ao partir da diferenciação, de fundo epistemológico, entre o quadro e a mesa, ele pensa o primeiro como “inscrição de uma obra que se quer definitiva ao olhar da história”, ao passo que a segunda corresponderia a um suporte de trabalho “sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 24).

Nessa chave, a unicidade do quadro cede lugar à abertura sempre possível de encontros e multiplicidades, mas também de cortes e de clivagens, a partir da afinidade de imagens unidas sobre uma *mesa de trabalho*. “A beleza-cristal do quadro [...] dá lugar, sobre uma mesa, à beleza rompida das configurações que nela ocorrem.” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 25).



Fig. 5. *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, 1493. Têmpera sobre tela, 172,5 × 278,5 cm, Galeria degli Uffizi. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus#/media/Ficheiro:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg.

Aby Warburg foi capturado pelo movimento nos panejamentos dos quadros de Botticelli; na forma em movimento das cabeleiras das personagens retratadas pelo pintor florentino, identificou o *Nachleben der Antike*¹¹. Acerca de especificamente os deuses eólicos em ambos os quadros de Botticelli analisados em sua tese, *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* (1481), escreveu que o vento sopra sobre a concha de Vênus, no primeiro, ao passo que Zéfiro persegue Clóris, no segundo (WARBURG, 2015, p. 61).

Foi a forma do drapeado e dos cabelos insuflados de vida orgânica – o que é necessariamente transitório, fugaz e delicado – que Warburg (2015, p. 84) identificou como *Nachleben der Antike* em sua tese de doutorado. Para Warburg, o *pathos* se infiltra na obra pelo seu movimento intenso, e é justamente ele que confere intensidade a *Celacanto provoca maremoto*, como em sua capacidade de fazer *visível* o movimento das coisas quase *invisíveis* e de difícil captação, como a onda e o vento.

Warburg (2015, p. 84) já alertava que a “vida em movimento”, que identificou em Botticelli, “requer um impulso vindo de fora como pretexto para eleger cenas de exasperação pulsional”. Em seguida, acrescentou que a mobilidade dos “acessórios inanimados” era uma marca capaz de “trazer à tona a aparência de uma vida intensificada”. Em *Celacanto*, são a ventania e as vagas, em outras palavras, as formas orgânicas, que conferem vida ao quadro, além da pintura de cabeças dos deuses eólicos para insuflar movimento nos quadros, o que Warburg, na tese sobre Botticelli, denominou “produto justo do compromisso entre fantasia antropomórfica e reflexão comparativa” (WARBURG, 2015, p. 34).

Mas também percebemos que o movimento que circunda a tela de Botticelli, instruído por Leon Battista Alberti (1404-1472), em seu tratado *Da Pintura* (2017), publicado pela primeira vez em 1435, a desenhar deuses eólicos à beira dos quadros, não é o único em ação na obra de Adriana Varejão. Segundo Daniela Queiroz Campos (2020, p. 236), após algumas temporadas de estudos em Florença e Frankfurt, Warburg notou que, na primeira metade do século XV, “o movimento das vestimentas não era motivado pelo movimento dos corpos”.

Nesse caso, existiu uma autonomia do elemento figurativo em relação ao corpo pintado pelo artista. Ao contrário dos deuses eólicos, que com suas bocas e sopros causam movimento nos quadros, existe também, na obra de Warburg, o estudo do movimento sem uma causa aparente,

ZORTÉA, Adriel Dalmolin; PUGLIESE, Vera. Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

como aquele da Ninfa de Ghirlandaio, pintada no ciclo de São João, no coro da Capela de Santa Maria Novella, dona de um caminhar que a distingue das outras personagens. “É sempre ela a levar vida e movimento à cena, que, de outro modo, permaneceria serena.” (WARBURG, 2018, p. 70).

Mas a *Pathosformel* permite ainda mais: problematizar a obra a partir de outro conceito warburgiano, aquele da “polaridade” (WARBURG, 2015, p. 84). A polaridade em Warburg é aquela do *ethos* e do *pathos*, tal qual problematizada por Friedrich Nietzsche (2005), no livro *O nascimento da Tragédia*, de 1872. Contrário ao que nomeou “doutrina classicista e unilateral da ‘grandiosidade serena’ da Antiguidade”, Warburg refletiu sobre “a dupla influência [...] da Antiguidade” (WARBURG, 2015, p. 87), ou seja, os modelos de calma idealizada e de patetismo acentuado. Warburg descobriu uma Antiguidade que não seria calma ou equilibrada, “mas animada por movimentos apaixonados – drapeados e cabeleiras flutuantes” (RECHT, 2012, p. 54).

A esse respeito, a polaridade entre forma orgânica – a onda, o vento – e a forma “dura” e mineral de um azulejo, geometricamente engastado em um espaço de vidro, metal, alvenaria e concreto, Paulo Herkenhoff (2001, p. 01) escreveu: “navegar, vagar, deslizar sobre a superfície simultaneamente construída, quase alvenaria de azulejo e liquidez”, sentença que sublinha estado duro e estado líquido nos azulejos de Adriana Varejão, bem como destaca o papel do olhar a vagar sobre a imensidão azul.

São os azulejos, a superfície dura, lisa e mineral, que nos ofertam aos olhos o inapreensível do *sideral* movimento do mar – contraste com o *visceral* da carne em outra parte da obra da mesma artista –, como nas ondas e no próprio fenômeno orgânico como um todo. A própria nudez de Vênus pode ser destacada, já que a deusa pintada por Botticelli aparenta ser cinzelada como um baixo-relevo da Antiguidade (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 40), ou seja, dura e fria, tal qual a aparência de um azulejo.

Sobre a polaridade *ethos/pathos*, Horst Bredekamp (2017, p. 225) identificou que o *ethos* busca captar a transitoriedade do *pathos*: “O *pathos* como reação corpórea, momentaneamente intensificada, de uma alma abalada; em face do *ethos* enquanto elemento caracterial constante, ao qual

incube o controlo das emoções como fórmula.” Lembrando que ambos são contraparte na retórica clássica, é a necessariamente fugaz ou incontrolável duração do *pathos*, seu caráter intenso e efêmero, controlado pela constância do *ethos*.

Bredenkamp (2017, p. 226) conclui por citar a sofisticação da fórmula de *pathos* nas manifestações do panejamento estudadas por Warburg: “A manifestação mais refinada das ‘fórmulas de *pathos*’ encontra-se no reforço psicodinâmico dos cabelos e das vestes como formas expressivas de energia interiores.” Dotada de capacidade de unir causa interna e causa externa, a polaridade *ethos/pathos* estaria, em seu papel na *Pathosformel*, ligada à “necessidade [...] de resolver, pela imagem, conflitos psíquicos” (RECHT, 2012, p. 56). A obra se abre a uma dimensão empática quando sobre ela pousamos os olhos detidamente.

Sobre uma imagem inquieta

Contemporaneamente, a análise do movimento das personagens de Botticelli problematizadas por Warburg parece ser retomada com escopo próprio por Didi-Huberman em *Ninfa moderna* (2002, p. 16), que deslocou/descolou o *pathos* de uma apresentação humana. Para o filósofo e historiador da arte francês, uma nomeada bifurcação sintomal separa o corpo e a forma drapeada.

Na sequência de sua investigação, em outra obra, nomeada (2015, p. 143), o autor escreve que a fluidez não vai sem uma figuração somada às fórmulas de *pathos*. O “acessório inanimado” ou “desprovido de vontade”, de Warburg (2015, p. 84), encontrou nos escritos do francês a imanência no movimento orgânico, a transitoriedade das coisas na imagem e a intermitência das ondas no jogo da ressaca.

Daí Didi-Huberman afirmar que “as imagens são imanentes à nossa existência no mundo: elas fluem, por assim dizer, entre nossa sensibilidade interna e as formas exteriores” (2015, p. 142-143). A *Pathosformel*, em um último recurso no estudo da obra de Varejão, pode ser problematizada mediante uma sorte de ressaca da pintura, como o mar em revolta de *A onda*, pintado por Gustave Courbet entre 1869 e 1870 (Fig. 6); pensamos ser possível considerar a dimensão temporal de retorno incessante na imagem ocidental.



Fig. 6. *A onda*, de Gustave Courbet, 1869-1870. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Musée de Beaux-Arts, Lyon. Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_Vague_\(Gustave_Courbet_-_Mus%C3%A9e_des_beaux-arts_de_Lyon\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_Vague_(Gustave_Courbet_-_Mus%C3%A9e_des_beaux-arts_de_Lyon).jpg).

Situarmo-nos entre esses quatro paredões de pinturas de azulejos, pintados por Varejão, lembramos de modo dramático que é demasiado difícil produzir um texto satisfatório sobre a experiência de colocar-se diante de uma obra de arte. Como se, em verdade, *cercados* por *Celacanto* e seus quadrados azuis e desenhos de ondas, nossos olhos fossem afogados por uma onda cheia de volúpia, sem saída possível se não a de, levados por ela, afundarmos. Mas, ao mesmo tempo, como se fossemos por ela acalentados em uma maré rítmica da proximidade e da distância de um movimento tão familiar ao do nosso próprio corpo: o abrir e fechar de nossas pálpebras, as batidas do nosso coração, a nossa respiração.

Diante do duplo movimento, o do afogar e o do ser acalmado, *Celacanto* do *plano óptico*, o painel de azulejos, um *campo háptico*, um mar em vida. Mas neste plano óptico, que se abre para impor a nós um dentro, extrapola-se o suporte puramente material da obra. Aqui, concordamos com Emmanuel Alloa (2017, p. 16), que analisou o estatuto da imagem como sobreposição de opacidade e transparência, geradora de uma espera “cujo desenrolar é, no entanto, infinitamente referido, adiado, suspenso, o fim da imagem não podendo ser reduzido a suas bordas materiais”.

Não se deve subtrair da pesquisa a *sensação* de um maremoto diante de nossos olhos, o que é potencializado pela relação do sujeito, que transita pelo ambiente, com a escala da obra. Algo em *Celacanto* escapa-nos: a compreensão de seus elementos iconográficos e de suas referências históricas não redutíveis à obra. Como meio fluido, como a própria imagem, ela convoca mais que a dimensão do saber ao envolver também a dimensão do olhar do historiador da arte.

O mar, como a imagem em Didi-Huberman (2015, p. 78), escapa-nos. É o meio fluido, escorregadio, capaz de se infiltrar pelas veredas, mas, do contrário, escapar pelas fissuras existentes por entre os dedos da mão. Diante da imagem, poderia ser preciso aceder ao grau de uma experiência de desprendimento. Gesto *quase* radical, não apreenderíamos a imagem, mas por ela seríamos apreendidos. Afinal, “depreende-se também dela [da imagem] um fundamental não saber” (HUCHET, 2012, p. 15).

Nesse sentido, o movimento da onda, uma forma orgânica, ao ser captado em sua transitoriedade por uma forma dura, o azulejo, envolve em seu constante jogo de fluxo e refluxo a *ressaca do que estava por baixo*, e agora flui para estar por cima; como se o mais afastado, o mais fundo, pudesse aceder à superfície e lá se tornasse uma potência. O mais longínquo surge como inesperado na maré que sobe e levanta a superfície, trazendo consigo o que subjaz, como em *A onda* de Victor Hugo, desenhada em 1857 (Fig. 7), o que nos evoca o “jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 33), levando à própria *inversão dinâmica*, como Warburg (2010) observou, na *Prancha 42* do *Bilderatlas Mnemosyne*, acerca do mar sereno e revolto, da superfície e do abissal, ao mesmo tempo.



Fig. 7. *Ma destinée*, de Victor Hugo, 1857. Desenho, 17.2 × 26.4 cm, Maison de Victor Hugo, Paris.
Fonte: <https://www.parismuseecollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/ma-destinee#infos-principales>.

Considerar essa obra, que ocupa lugar de destaque no pavilhão dedicado à obra de Varejão no Instituto Inhotim, como instalação (MORAES, 2013, p. 84) impõe problematizar a mencionada polarização, que talvez remeta a formulações antitéticas do Barroco, reavivadas pela evocação da azulejaria portuguesa em terras mineiras. Tais relações levam-nos a pensar a noção empática aberta por essa imagem diante de nossos olhos e sobre qual o papel da *Pathosformel* ao considerá-la como meio *fluido*, tangível e intangível ao mesmo tempo.

A imagem trata de uma dialética ou, ainda, uma composição de forças antagônicas: não há onda ao mar, “abismo de baixo”, sem sopro de ar, “abismo de cima” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 100). Onda produzida, mas violentamente contrariada por um movimento inverso, redemoinho na superfície que não faz mais do que complexificar o redemoinho da profundidade trazido à tona. Arriscamos, portanto, considerar o abismo do próprio fenômeno orgânico, palpável e impalpável ao mesmo tempo, encarnado nessa imagem.

Sobre a *impossibilidade* de concluir

“Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas.”

(Clarice Lispector)

Malgrado a presença exígua da atenção a *Celacanto provoca maremoto* na fortuna crítica da obra de Varejão, essa instalação demanda um aprofundamento que considere o movimento orgânico da pintura a partir de sua intensidade e de seus elementos de temporalidades diversas. Não se trata de interrogá-la apenas em seu elemento histórico ligado à dimensão do Barroco no Brasil, da historicização da colonização ou dos atravessamentos culturais inerentes aos trânsitos de imagens, de modelos plásticos acionados pelo azulejo. A imagem escolhida convoca categorias classificatórias da historiografia da arte de modo a evidenciar o choque entre modelos de tempo heterogêneos e propõe a necessidade de rever arranjos categóricos que ultrapassam termos geográficos, de gênero e estilo artístico, balizas teóricas que são diferentemente problematizadas por Warburg e Didi-Huberman. Para tanto, a partir de pressupostos teórico-metodológicos dos autores citados, buscamos considerar colisões temporais, a potência das formas em movimento em um mar revolto pronto a levar a *ressaca* da história à beira da praia, bem como a dimensão empática entre o olhar e imensos paredões de azulejos.

Como vimos, construída na mescla de branco e azul, *Celacanto* figura e desfigura um imenso mar em movimento. Mar do barroco, ou do navegador de Luís Vaz de Camões, “um barroco sem deus” (HERKENHOFF, 2001, p. 1), dialoga aqui com a história da arte no Brasil e faz de seu movimento um recurso visual. Para isso, além de compreender o contexto histórico e as importantes referências que permeiam essa obra, nosso estudo da *Pathosformel* parte do movimento acentuado da imagem em questão.

No Canto I de *Os Lusíadas* (1572), as três estrofes introdutórias de Camões buscavam inscrever Portugal como a mais nova e fulgurante metrópole da tradição colonizadora europeia, e que remontava à Antiguidade greco-romana, além de evocar a intervenção divina para superar as peripécias do caminho às Índias (PUGLIESE, 2022, p. 54):

[...] Que da ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados (...) Cessem do sábio Grego e do Troiano / As navegações grandes que fizeram / Cale-se de Alexandro e de Trajano / A fama das vitórias que tiveram / Que eu canto o peito ilustre Lusitano / A quem Neptuno e Marte obedeceram: / Cesse tudo o que a Musa antiga canta / Que outro valor mais alto se alevanta. (I, 1-3).

Embora Warburg não mencione esse poema épico, evoca o mesmo Netuno nos breves textos indicativos das *Pranchas 61-64 e 77 do Bilderatlas*: ele destaca o *Quos ego* (“Quem eu”), remetendo-se à *Eneida* de Virgílio (I, 135). Essas duas marcantes palavras foram, nesse canto, proferidas pelo deus do mar ameaçando os ventos desobedientes e rebeldes em uma frase deliberadamente interrompida. A ira de Netuno se devia a Juno ter lançado os ventos para iniciar uma tempestade e perseguir Enéias, o herói troiano que, de resto, estaria na origem da estirpe romana: “Agora, ventos, vocês se atrevem a enredar o céu e a terra sem minha aprovação, e levantar tal massa? Você que eu... Mas é melhor acalmar as ondas agitadas.”

Foi então, no estudo do selo colonial de Barbados, que Warburg (2013, p. 332) chamou sua atenção sobre a “alegoria da dominação (que se provou da maneira tradicional na conquista dos elementos: o ar estava para Alexandre como o mar para o rei inglês) que representou um império moderno com atributos tradicionais de soberania” (PUGLIESE, 2020, p. 373; RAULFF, 2003, p. 102). Do mesmo modo, “o selo encarna o domínio da metrópole sobre a colônia”, no caso, do Império Britânico (PUGLIESE, 2020, p. 373), mas de todo modo um monopólio terrestre-marítimo, como o do império lusitano, o Reino de Portugal, Brasil e Algarves (de 1815 a 1822).

No presente recorte, a questão da colonização e da colonialidade, abordada no sentido de trânsitos de modelos, não deixa de evocar, por entre as ondas do maremoto de Varejão, potências a serem problematizadas tanto em suas dimensões plástica e teórica quanto na sua inserção na história da arte contemporânea no Brasil. Nesse sentido, qual a importância de pensar a pintura dentro de sua dimensão experiencial, como um meio fluido que muito se assemelha à própria imagem, no sentido de que produz um movimento anadiômeno ao mesmo tempo comprimido e sempre aberto. A experimentação é capaz de acionar dimensões que não apenas aquelas prontas a decodificar a obra, numa chave estritamente hermenêutica, pensando-a como elemento sempre além, escapável, numa chave heurística.

Alguns predicados saltam aos olhos em *Celacanto provoca maremoto*. O primeiro, já referido, é o formato da obra, que não obedece à lógica formativa dos padrões da azulejaria portuguesa. O movimento das formas na obra também se faz notar, pois apresenta diversas ondas tanto na montante como na jusante, infladas em movimentos e contramovimentos quebradiços a partir de ventos e sopros de deuses eólicos, talvez comandados por um longínquo Netuno, conjurando morfologias orgânicas, como a das ondas. Por fim, a dimensão do *incontrolável* da obra: a imagem do mar, na dificuldade de captar o fenômeno delicado e transitório, que é uma onda, faz-nos pensar no próprio campo teórico da imagem na teoria de Warburg e também na de Didi-Huberman.

Há de se compreender, então, que é o movimento orgânico que denota intensidade à obra estudada, e confere densidade teórica aos azulejos de Adriana Varejão. Além da dimensão histórica das peças, de seu aspecto de vertigem caleidoscópica, ou dos aspectos da cultura visual, em sua acepção warburguiana, contida no título *Celacanto*, a obra se abre para a dimensão do abismo do fenômeno orgânico e pode ajudar a problematizar o meio fluido das imagens.

Diante de *Celacanto provoca maremoto*, é difícil ser apenas a historiadora ou historiador da arte, na acepção trivial do detetive a interrogar o passado para reconstruí-lo em seu detalhe ou em sua minúcia; talvez seja mais sensível de nossa parte, diante de um mar em azulejos de tamanha escala, ao menos recordar, em alguma medida, o texto didi-hubermaniano acerca do historiador da arte como um pescador de pérolas. Retomado por Georges Didi-Huberman (2013, p. 424), a partir da profecia da sereia Ariel, narrada em *A tempestade* (2022) de Shakespeare (1610-1611), o pescador de pérola – mestre de seu ofício, conhecedor ou *coleccionador* de seus objetos – mergulha ao mar, encontra a pérola e dá por encerrado todo o enigma do Oceano.

Mais tarde, transtornado, percebe que nunca houvera verdadeiramente olhado seu tesouro, guardado sob o vidro de uma vitrine: ao olhá-lo, reconhece o olho do pai morto em naufrágio. Três considerações são extraídas da parábola por Didi-Huberman (2013, p. 425): a primeira é a de que os tesouros do mar proliferam, além do olho do pai, seus ossos também são agora corais; a segunda é a de que aquilo em que mergulhou o herói não é o sentido, mas o tempo: mediante a corrupção do

tempo, tudo naufragou, mas tudo ainda jaz em meio à água, ao meio líquido, perfilado em memória; conclui, como terceira coisa, que foi o mar, a água turva, tudo que é fluxo invisível e não matéria dura, que transformou os olhos do pai do náufrago em pérolas e seus ossos em corais.

Sente o herói, associado à historiadora ou ao historiador da arte, o desejo imperioso de fazer do fluxo o objeto de sua busca, e não a conquista de um objeto muito bem categorizado. Busca necessária, e eminentemente fadada não ao fracasso, mas ao recomeço, talvez. Como um fenômeno orgânico, uma tempestade, uma ventania, “a potência do visual volta sempre, como em ondas, a obcecar aquele que olha” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 97). Não é possível apreendê-la como se apreende um objeto, mas por ela ser apreendido (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 9), visto.

Nesse sentido, para além das importantes camadas de elementos históricos – a azulejaria portuguesa e a complexa presença do Barroco no Brasil –, buscamos pensar *Celacanto provoca maremoto* em sua irredutibilidade a uma pintura de um fenômeno orgânico. Como um mar sobreposto de fúria e calma, animação e estase, buscamos pensar a pintura exposta permanentemente no Instituto Inhotim à luz das *Pathosformeln*, atentando-nos às suas referências, suas potências e suas formas em azulejos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **potência do pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ALBERTI. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 2017.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-19.
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do ato icônico**. Lisboa: KKYM, 2017.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. Brasília: UnB, 1991.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **Modos**, Campinas, v. 4. n. 3, p. 225-245, set. 2020.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra**. Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papyrus, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: 34, 2017a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: UFMG, 2017b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida**. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**. Essai sur le drapé-tombé. Paris: Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2018b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada** – desnudez, sueño, crueldad. Buenos Aires: Losada, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa profunda**. Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017c.
- FLEXOR, Maria Helena (org.); LACERDA, Ana Maria; COSTA E SILVA, Maria Conceição da; CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. **O conjunto do Carmo de Cachoeira**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão, da China Brasil. **Galeria**, ano 7, n.º 31, 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111261#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>
- HERKENHOFF, Paulo. "Glória! O grande caldo". **Adriana Varejão**. São Paulo: Takano, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

- HUCHET, Stéphane. A instituição da imagem: perfil de uma teoria da arte. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 9-33.
- LYOTARD, Jean-François. **Discurso, figura**. Barcelona: Gustavo Gil, 1979.
- MECO, José. A azulejaria portuguesa da coleção Bernardo. *In*: MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. **800 anos de história do azulejo**. Lisboa: Associação de Coleções, 2020. p. 221-705.
- MORAES, Marcos. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.
- MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. **800 anos de história do azulejo**. Lisboa: Associação de Coleções, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OLIVEIRA, Myriam; CAMPOS, Adalgisa. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2010.
- OSÓRIO, Camilo. A profundidade na superfície. *In*: VAREJÃO, Adriana. **Entre carnes e mares**. Organização de Isabel Diegues. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 221-228.
- PEDROSA, Adriano. **Adriana Varejão: Histórias às margens**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO; VOLZ, Jochen; VAREJÃO, Adriana. **Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. Um patrimonio compartilhado. *In*: MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. **800 anos de história do azulejo**. Lisboa: Associação de Coleções, 2020. p. 21-219.
- PUGLIESE, Vera. Per aspera ad astra: os primeiros selos aéreos brasileiros sob um olhar warburgiano. **Imagem**: revista de história da arte, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 33-77, 2022.
- PUGLIESE, Vera. Um processo de criação entre a pintura e artes do corpo: Carolee Schneemann e Aby Warburg. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, 2021, p. 01-38.
- RAULFF, Ulrich. **Wilde Energien: Vier Versuche zu Aby Warburg**. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003.
- RECHT, Roland. A escrita da História da Arte diante dos Modernos. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 33-61.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VAREJÃO, Adriana. **Entre carnes e mares**. Organização de Isabel Diegues. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- VAREJÃO, Adriana; VOLZ, Jochen. **Suturas, Fissuras, Ruínas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.
- WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos. Campinas: Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi. In: WARBURG, Aby. **renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 331-338.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: AKAL, 2010.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PÓS:

ZORTÉA, Adriel Dalmolin; PUGLIESE, Vera. Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

264

NOTAS

1 Embora o uso de azulejos portugueses trazidos para o Brasil, a título também de lastro de navios, concernisse ao revestimento parietal de construções religiosas na costa brasileira, principalmente no Nordeste, como a igreja da Ordem Terceira e o Convento de São Francisco de Assis em Salvador, mas também no Rio de Janeiro, como na igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, o uso desse material marca poucas igrejas na região mineradora, como é o caso de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, Minas Gerais.

2 Ou “azulejões”, nomenclatura oferecida pela própria artista referindo-se originalmente a peças quadradas de telas ou painéis pintados com motivos de azulejos, com 100 cm de lado, como na obra homônima *Azulejões* (2000). *Celacanto*, de maneira semelhante, possui quadrados com 110 cm de lado (MORAES, 2013, p. 70, 84).

3 *Celacanto provoca maremoto* foi reproduzida, em 2016, para revestir a fachada do Estádio Aquático, no Parque Olímpico na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, no contexto das Olimpíadas de 2016. (Cf. <http://ge.globo.com/olimpiadas/noticia/2015/09/fachada-do-estadio-aquatico-olimpico-tera-obra-de-adriana-varejao.html>).

4 O episódio envolve a luta entre o Bem e o Mal, numa trama na qual o satã do Reino Abissal era responsável por despejar no mar poluição e objetos radioativos. Os celacantos, que antes viviam pacificamente, seriam seres abissais que evoluíram de peixe (esta espécie hoje se encontra sob ameaça de extinção) para a forma humana. O submarino-monstro, com seus movimentos intensos, causava maremotos para chamar a atenção da humanidade à poluição dos mares. Para a passagem específica do episódio, cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=zNxpJhEya-s>>.

5 Referimo-nos às trocas culturais ou aos intercâmbios de imagens que uniam diferentes regiões ou espaços do globo, baseando-nos no “fenômeno das trocas entre as culturas do sul e do norte” da Europa, conforme os estudos de Warburg ou, ainda, às “trocas entre as concepções de mundo antigas e aquelas protestantes do norte” (WARBURG, 2018, p. 47, 49).

6 Não se trata da única referência à China na obra da carioca. A artista visitou o Seminário de Belém, em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, deparando-se com um forro de teto em fundo preto, ornamentado com crisântemos à “moda oriental”, atribuído ao missionário francês Charles Belleville (1657-1730), jesuíta, que esteve na China antes de fixar-se no Brasil (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 315-316), o que resta controverso (FLEXOR *et al.*, 2007, p. 78). A pintura dessas flores de dita “influência oriental” é também citada por Paulo Herkenhoff (1992, p. 4), que associa a sua autoria ao nome do “jesuíta”, “vindo de Cantão para a Bahia”. Além disso, Varejão cita em entrevista para Pedrosa (2013, p. 235) as “manifestações chinesas no barroco brasileiro, algo que vem da *chinoiserie* e de Macau”, antes de acrescentar: “eu comecei a observar todos aqueles fatos chineses que ocorriam dentro do barroco”. Conclui por associar os motivos chineses a murais vermelhos e dourados na “Catedral da Sé” (PEDROSA, 2013, p. 235), a Catedral Basílica Nossa Senhora da Assunção, na cidade de Mariana, em Minas Gerais.

7 Referência ao “verdemuco” citado por James Joyce (1966, p. 41-42) em passagem retomada e trabalhada a fundo por Georges Didi-Huberman (2018b, p. 29).

8 Os azulejos em questão apresentam como motivo iconográfico, em dois painéis, “a imagem de Nossa Senhora do Carmo, abrigando seguidores sob seu manto, e, do lado oposto, Santo Elias subindo ao céu” (FLEXOR *et al.*, 2007, p. 74).

9 Trata-se de um jogo de paciência que formaria um todo a partir de partes desagregadas, estaria ligado “a um trabalho construtivo do pensamento”, que Walter Benjamin viria como “a prefiguração desse famoso ‘princípio construtivo’ comum à maneira moderna de escrever a história” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 161-162).

10 Luneta mágica, ou caleidoscópio, trata-se de um brinquedo que causou furor na Paris do século XIX, (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 143), capaz de formar padrões distintos quando rotacionado ou sacudido pelas mãos de seu usuário. Formado por um tubo, repleto de detritos de materiais simples, “poeira”, em seu interior, forma novos padrões quando movimentado. “A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos.” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 146). Didi-Huberman escreveu sobre o caleidoscópio em Walter Benjamin, em termos de um verdadeiro paradigma para o conhecimento. Sua rotação estaria envolvida não apenas com a “estrutura da imagem”, ou “a polirritmia do tempo”, mas do “saber sobre a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 145-146), envolvendo simetrias multiplicadas a partir de movimentos e

NOTAS

a própria intermitência da imagem. Insinua-se um movimento de imagens, mas que não se dá sem o choque da descontinuidade de uma imagem dando lugar a outra.

11 *Nachleben der Antike*, literalmente traduzido como “Pós-vida do antigo”, mas também considerada, principalmente no contexto intelectual francês, como *Survivance* (sobrevivência). Cf. Pugliese, 2017, p. 31.

O programa “Roda Viva” e algumas memórias de outrora: Ana Mae Barbosa e o novo paradigma pós-modernista de Arte/Educação

The “Roda Viva” program and some memories of the past: Ana Mae Barbosa and the new post-modernist paradigm of Art/Education

Le programme “Roda Viva” et quelques souvenirs d’autrefois: Ana Mae Barbosa et le nouveau paradigme post-moderniste d’Art/Education

Isac dos Santos Pereira

Universidade Anhembi Morumbi

E-mail: isacsantos02@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-4046-1576

RESUMO:

Enquanto a Arte/Educação modernista liberou o ensino do fazer Arte tradicional, o pós-modernista foi refletido e inserido dentro do campo da educação como uma epistemologia que passou a nortear a aprendizagem dos educandos, enfatizando não somente os fatores endógenos, afeitos à aprendizagem anterior, mas também os exógenos. Partindo de tal pressuposto, o presente artigo visa salientar e defender a ideia de que o programa “Roda Viva” exibido em 1996, disponível no YouTube como memória registrada, tendo a participação de Ana Mae Barbosa e diversos convidados foi uma forma cabal de confirmar a passagem do movimento anterior para o pós-modernista, não apenas evidenciando um único meio democrático como parte fundante na transmissão do saber, mas também inserindo o audiovisual como elemento pertencente a esse novo tipo de ensino, além de trazer a autora citada como propositora de uma nova epistemologia do ensino da Arte no Brasil.

Palavras-chave: Educomunicação. Arte/Educação. Ana Mae Barbosa. Programa Roda Viva. Memórias.

PEREIRA, Isac dos Santos. O programa “Roda Viva” e algumas memórias de outrora: Ana Mae Barbosa e o novo paradigma pós-modernista de Arte/Educação

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38934>>

ABSTRACT:

While the modernist art/education liberated the teaching of the traditionalist art making, the postmodern movement was reflected and inserted within the field of education as an epistemology that began to guide the learning of the learners, emphasizing not only more endogenous factors, affections to modernism, but also the exogenous factors. Based on this assumption, this article aims to highlight and defend the idea that the program “Roda Viva” aired in 1996, available on YouTube as a registered memory, with the participation of Ana Mae Barbosa and several guests was a complete way to confirm the transition from the modernist movement to the postmodernist movement, evidencing not only a single democratic medium as a founding part in the transmission of knowledge, however also inserting the audiovisual as an element belonging to this new type of teaching, author as author of a new epistemology of the teaching of Art in Brazil.

Keywords: Educomunicação. Art/Educação. Ana Mae Barbosa. Roda Viva Program. Memórias.

RÉSUMÉ :

Alors que l’art/l’éducation moderniste a libéré l’enseignement de la fabrication de l’art traditionaliste, le mouvement post-moderne a été reflété et inséré dans le domaine de l’éducation comme une épistémologie qui est passé à guider l’apprentissage des apprenants, soulignant non seulement plus les facteurs endogènes, les affections au modernisme, mais aussi les facteurs exogènes. Sur cette base, cet article vise à souligner et à défendre l’idée que le programme « Roda Viva » présenté en 1996 et disponible sur YouTube en mémoire enregistrée, avec la participation d’Ana Mae Barbosa et de divers invités, a été un moyen suffisant de confirmer le passage du mouvement moderniste au post-moderniste, en mettant en évidence non seulement un autre moyen démocratique comme partie intégrante de la transmission du savoir, en plus d’apporter l’auteur cité en tant qu’auteur d’une nouvelle épistémologie de l’enseignement de l’art au Brésil.

Mots-clés: Educomunicação. Art/Éducation. Ana Mae Barbosa. Programme Roda Viva. Mémoires.

Introdução

Entre superações e conservações de práticas pregressas, o campo da Arte/Educação pós-modernista consolidou-se no Brasil a partir de 1996, tendo seu início por volta de 1983, mediante novos pensamentos, embates tecnológicos, modificações midiáticas, pensamento culturalista, entre outras contribuições significativas. Com isso, como primeira parte da pesquisa, objetiva-se trazer reflexões teóricas acerca de quão importante, cada vez mais, é a formação do arte/educador para as mídias e o quanto ela se insere e se difunde pelos diversos contextos sociais – sejam no dele ou de seus estudantes –, fazendo, por conseguinte, uma ponte entre o cenário da Arte/Educação e o da comunicação/educação.

Como a segunda parte é a mais densa, o artigo debatido anseia por relatar como de fato acontecem as relações entre o desenvolvimento de novos cenários sociais (foco na mídia audiovisual) e sua possível e necessária articulação com o ensino e a aprendizagem da Arte, trazendo para a discussão um dos episódios do programa Roda Viva, como objeto de análise contemplativa, localizado num tempo-espaço com conexões outras com a atualidade, além de pensar sobre o arte/educador – aquele que ensina, medeia, propõe, instiga e se torna a ponte entre o estudante e a Arte – em meio a essa tempestade de informações.

O texto não argumentará sobre a Arte, a comunicação, os educandos e os educadores como complexos desvinculados uns dos outros; todavia, pautar-se-á por uma interlocução ponderada, inter-relacionando-os em constante devir, mesmo que infelizmente, ainda, um dos desafios mais prementes de alguns nichos sociais e críticos seja o de não considerar “a complexidade da construção do espaço comunicação/educação como novo espaço teórico capaz de fundamentar práticas de formação de sujeitos conscientes” (BACCEGA, 2011, p. 33), como um outro lugar de saberes factuais que dialoga com as demais áreas de conhecimento.

Ao propor tal programa como objeto que suscita comunicação e pensamentos, a presente parte discorrida cria possibilidades de diálogo e “reconhecimento do valor estratégico da luta pela liberdade da palavra, como uma utopia que se concretiza em ações efetivas nos distintos espaços educativos”, pois este é “justamente o desejo da práxis educacional, vivida em uma quantidade de projetos na América Latina, testemunhados pela alegria e entusiasmo de quantos – crianças, jovens e adultos – com ela se envolvem cotidianamente” (SOARES, 2014a, p. 146).

Além do mais, o texto anseia por levar o leitor às reflexões sobre o legado que Ana Mae Barbosa trouxe para o ensino da Arte no Brasil, defendendo-o circundada por uma profundidade epistemológica e, tão logo, sendo reconhecida por outros diversos países.

Formação do arte/educador em meio à Arte das mídias e à comunicação/educação

Fortalecidas pelas conversações prementes entre a Arte/Educação e a comunicação/educação, as novas bases de ensino e as práticas didáticas tenderam a se expandir em qualidade e objetividade, visto que os campos de saberes inseridos em sala de aula passam a ser outros além daqueles já por anos conhecidos pelo ensino tradicional e moderno. Além dos papéis, das tintas, das músicas tocadas com o corpo, dos tecidos para as aulas de dança e das máscaras para as aulas de teatro; as telas, os sons, as informações de sons e imagens dos vídeos, dos rádios e os múltiplos fazeres tecnológicos encontrados em tais mídias passam a compor todo esse cenário.

Segundo Ferraz e Fusari (2011), a metodologia do ensino da Arte integra ações artísticas e estéticas, elucidando aos leitores/educadores que as práticas em sala de aula tornar-se-ão qualitativas mediante os estudos críticos, com ponderações, atitudes práticas e sensíveis, que tomam não somente o conhecimento do mundo como prerrogativa para se estudar, mas também o próprio indivíduo que está em constante devir, em incessante busca de si mesmo, imerso em um quadro com outros milhões de semelhantes. E é nesse movimento caótico, conformado por miríades de acontecimentos, imbuídos de ideias e teorias educacionais dentro do espaço da Arte/Educação, que

educadores instauram ações dentro de seu trabalho pedagógico e acionam aulas permeadas pela Arte, que primeiro resvalam e posteriormente imergem os estudantes em suas possibilidades de aprendizagem ao fazer, ler e contextualizar. Por isso,

[...] comunicação/educação inclui, mas não se resume a educação para os meios, leitura crítica dos meios, uso da tecnologia em sala de aula, formação do professor para o trato com os meios etc. Tem, sobretudo, o objetivo de construir a cidadania, a partir do mundo editado devidamente conhecido e criticado. Nesse campo cabem: do território digital à Arte/Educação, do meio ambiente à educação a distância, entre muitos outros tópicos, sem esquecer os vários suportes, as várias linguagens – televisão, rádio, teatro, cinema, jornal, cibercultura, etc. (BACCEGA, 2011, p. 32).

Perante tal concepção, o programa Roda Viva da TV cultura que será discutido a seguir, tomando como base um episódio exibido em 1996, salientará a necessidade de um olhar mais apurado diante dos achados da sociedade contemporânea, visto que ele entra como um recurso de formação do próprio arte/educador contemporâneo devido a suas discussões atuais. Os diversos pontos de pensamentos, que se erguem e se difundem por infindos meios comunicacionais, tomando a televisão e outras diversas plataformas de fácil acesso, são objetos para uma análise crítica do educador e posteriormente do educando, que será direcionado pelo docente, a partir das aulas de Arte, em ações que o levem a ver. Querendo ou não, além do ambiente próprio da Arte e da Arte/Educação, a educomunicação, a comunicação e educação, ou seja qual for o termo utilizado nessa junção, estão intimamente ligadas nessa ação formativa, demandando ações imersivas constantes sobre saberes que melhor deem condições para seu trabalho.



Fig. 1. Estrutura holográfica das conexões entre as áreas discutidas. Fonte: criação do autor.

Ao pensarmos no processo de comunicação e seus cruzamentos com a educação contemporânea e as demais áreas aqui discutidas, esse dinamismo merece espaço de destaque para teorizações constantes, críticas elucidativas, “pois permite que se leve em conta, sobretudo, o papel da mídia na configuração da cultura” (BACCEGA, 2011, p. 32), cultura esta que se estende ao ato de criar, de refletir mais, de fazer arte, de se deixar inventar qualitativamente pelo contexto social vigente, como também fazer parte desse novo constructo. Em um ensino deveras pós-modernista, não se ensina e aprende mais de maneira desvinculada desses meios, mas em constantes diálogos, conforme mostrado na projeção do entrecruzamento dos ambientes.

A arte hoje, que já não é somente o que encontramos nos museus, palcos, salas de concertos, e CDs, por exemplo, configura-se agora com base nas mídias, fazendo delas, por vezes, seu principal material criativo. Logo, não pode ser entendida contemporânea sem uma base factual, inclusive advinda da comunicação/educação, visto que há uma amálgama que constrói interterritorialidades entre esses três campos principalmente, ainda que haja a probabilidade de aqui citar outros.

Um filme que se constitui na junção de diversas linguagens da arte, assim como é um objeto da comunicação/educação. Estende-se para diversas áreas. Daí, como esmiuçá-lo?

Desde as análises que remontam ao início do movimento dos estudos culturais, tais questões, arraigadas às manifestações e conformações comunicativas a partir da década de 1990, emergem como prática dentro de uma esfera que acorda e se importa não somente com os meios, mas também com “os processos comunicativos como produção da cultura” (SOARES, 2014b, p. 12).

Dessa forma, todo esse aparato ponderado que passou a dialogar com os diferentes campos

[...] acabou por facilitar a superação da bipolaridade (emissor x receptor) estabelecida pela corrente funcionalista, fortalecendo a perspectiva dialética que reconhece o papel ativo do consumidor de mídias enquanto um construtor de sentidos. Foi possível, desta forma passar de uma teoria fundada no tecnicismo, centrada nos meios, para uma reflexão articuladora das práticas de comunicação, entendidas como fluxos culturais, focada no espaço das crenças, costumes, sonhos, medos – o que, enfim, configura a cultura do cotidiano. (SOARES, 2014b, p. 13).

Tal como o desvencilhar dos procedimentos pautados no espontaneísmo¹, tão afeito à Arte/Educação modernista², as propostas educomunicativas, em paralelo ao movimento pós-modernista de Arte/Educação, propõem-se também a refletir sobre os modos como diversas áreas se interconectam dentro do cenário social e suas infindas problemáticas, ou não, geradoras de propostas de estudos dentro da sala de aula. Com isso, gerando expressão comunicativa que perpassa as meras cópias no caderno. Além do mais, a inserção dos meios comunicativos, como, por exemplo, objetos audiovisuais advindos não somente da escolha do professor mas também dos próprios alunos, tornam-se interessantes, pois,

[...] em todo seu arcabouço imagético com faturas de imagens e sons que “envolvem e embebem a alma” (MORIN, 2014, p.123), trazem uma imensa gama de composições que nutre o repertório de quem assiste, conseqüentemente inserindo fatores que constituir-se-ão partes precursoras em um ato criativo, visto que criação não se faz do nada. (PEREIRA, 2019, p. 59).

Tais propostas educativas são imprescindíveis nesse processo, calcadas na comunicação e na prática, e atestam o que Freire (2018, p. 89) concluiu afirmando: “[...] à medida que não é a transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados”, indistintamente de com qual manifestação artística estão a entrar em contato (Artes Visuais, música, dança e teatro, audiovisual), sejam quais forem seus contextos.

TV Cultura, um meio educacional? Uma pausa para teorizarmos sobre o canal

Diferentes vertentes têm demonstrado as práticas da educação para a mídia, desde uma visão fechada e vertical, como o movimento mais culturalista, até uma postura dialética. Soares (2014a) complementa essa discussão mencionando a postura verticalizada e fechada que encontra-se arraigada a uma visão conservadora e moralista inócua, que tem por partes fundantes os princípios advindos das intenções docentes, balizando tudo o “[...] que deve ser visto e consumido por seus alunos a partir de determinada concepção de ordem filosófica, religiosa ou moral” (SOARES, 2014a, p. 149). Felizmente, em várias situações na atualidade, isso não acontece de fato, visto que seus estudantes trazem para a sala de aula, como mostrado por Pereira (2019, 2020), o que de mais significativo encontram ao assistir séries, desenhos animados, filmes de super-heróis, entre outros. Diante disso, entendemos que, em uma postura culturalista e escolarizada, “a mídia é parte da cultura, por isso é objeto de conhecimento” (SOARES, 2014a, p. 149).

Perante essa postura dialética, a vertente aqui tomada como a mais acertada seria a última supracitada, entendendo-a como ações e questões reflexivas que dialogam diretamente com o ensino da Arte afeito ao movimento pós-modernista. Nisso, há um ensino da Arte que provoca a ruptura do ensino tradicional, estabelecendo ações através da interlocução, que se compromete com a busca de um todo mais coerente e palpável e, além disso, que traz em seu cerne a possibilidade de ser refutada pelos próprios estudantes em um diálogo construtivo e elucidativo, desvencilhando-se cada vez mais de uma mera representação didática conservadora. É interessante salientar que esse pensamento assegura-se como o mais adequado dentro das práticas didáticas e reflexivas, pois é nele que “o receptor analisa a mídia a partir de seu próprio lugar social, econômico e cultural”, construindo a partir da inserção do indivíduo, aqui tido como o educando dentro do sistema escolar, a “experiência produtiva com a mídia, permitindo a si mesmo avaliar a maneira e as razões de sua relação com as tecnologias” (SOARES, 2014a, p. 149).

Dando sequência ao pensamento de Soares (2014a), suas propostas são trabalhadas no campo das utopias, estendidas com discussões em seu artigo “Caminhos da educação: utopias, confrontações, reconhecimentos”. Conforme o autor, existem utopias ao mesmo tempo que há confrontações e reconhecimentos que estreitam as eventualidades para o alcance das ações dese-

jas dentro da educação e comunicação. Tais utopias se inserem dentro do contexto contemporâneo como ligação coletiva para as mudanças sociais, como direito de todos alcançado por intermédio das políticas públicas, a recepção dos meios e educação popular como relação de proximidade, mas que, por vezes, encontra-se em “antagonismos e resistências das maneiras oficiais de conceber a comunicação e a educação” (SOARES, 2014a, p. 150).

As utopias, que de tão caras cobram dos educadores e pesquisadores das áreas supracitadas um engajamento maior a cada dia, são tecidas aos poucos, propiciando novas reformas mediante pensamentos alienantes e antigos. É sempre um querer mais, um chegar em algum lugar que, quando se pensa tocado, já projeta em seu horizonte uma nova possibilidade de melhoria, sendo algo processual e quase que inalcançável. Dentro disso, a formação do educador soma-se como um dos fatores mais prementes e passíveis de rediscussão. Mesmo que todos os meios não estejam dentro do sistema escolar, ou ainda que os educandos não saibam sequer os princípios dos processos comunicativos como fatores necessários à sua época, nota-se que, à medida que o educador se apropriar de tais prerrogativas, o ensino caminhará rumo ao horizonte utópico, sempre buscado e visto, nunca tocado, todavia aproximado.

Enquanto o conceito de Arte/Educação se fundamenta na ideia de que ela é “a mediação entre arte e público” (BARBOSA, 2010, p. 98), é igualmente cabível retomar que o conceito de “educomunicação”, ou suas outras inúmeras denominações tendo por princípios os mesmos aqui discutidos,

[...] pressupõe a autonomia epistemológica de sua ação, uma vez que busca sua sustentação não exatamente nos parâmetros da educação (de suas filosofias ou didáticas), ou mesmo da comunicação (de suas teorias e práticas), mas na interface entre ambas (o mundo que se revela no encontro dos dois campos tradicionais). (SOARES, 2014b, p. 17).

Em toda essa discussão que se estabelece e ganha força com diversos estudos, tanto dentro do Brasil como fora, principalmente pela América latina, é passível e necessário atrelar a mídia à formação docente, pois quando isso ocorre verifica-se a aplicação de concepções concernentes à interdiscursividade, na relação de um diálogo com outros discursos, os mais distintos possíveis, construídos a partir dos mais diferentes contextos existentes em sua totalidade. Logo, nesse arcabouço estruturante na conversão de simples relações em uma construção de saberes, ergue-se

uma dimensão crucial “constitutiva deste palco de vozes que polemizam entre si, dialogam ou complementam-se” (SOARES, 2011, p. 25), priorizando a construção do saber entre os meandros de estudos do professor.

Adiante, além de outros programas educativos disponibilizados pela TV Cultura, é interessante ressaltar o papel do Roda Viva concernente às reflexões atuais e pontuais da sociedade como arcabouço em processo de conformação de informações e conhecimentos. Ainda que não seja sobre Arte/Educação ou educação propriamente dita, a TV Cultura, por intermédio desse programa, tem feito um árduo trabalho, congregando diversos pesquisadores e pensadores contemporâneos durante um longo tempo de carreira televisiva, discutindo as relações sociais do momento juntamente com os acontecimentos mais imediatos, passíveis de ponderações e rediscussões de determinadas épocas, como educação, economia, política, Arte, entre outros temas.

A TV Cultura foi progressivamente tendo espaço para os mais distintos conteúdos e realizações de debates, tais como o Roda Viva, desde o ano de 1986, quando a democracia ascendia após o regime militar. Além de acompanhar os programas ao vivo e inéditos às segundas-feiras, às 22h, os interessados podem revisitá-los e lembrar-se de grandes nomes que por ali passaram desde o começo das produções³.

Periodicamente, a TV convida uma determinada pessoa para discutir sobre algo que perpassa ou perpassou sua vida, pensando nas relações com o núcleo social, ao mesmo tempo que também convida o espectador a reagir ativa e criticamente diante das relações dialógicas construídas no decorrer do programa, fazendo-o entrar em contato com as mais diversas ideias, análises e conceitos. Por conseguinte, constrói-se uma relação entre o programa e leitor/olhador/pesquisador/professor.

Felizmente, as produções podem ser revisitadas pelo canal do YouTube, pois estão disponíveis para acesso e, talvez, despertem aberturas de novos modos de pensar sobre as concepções teóricas neles debatidas. Cenários políticos, culturais e educacionais fazem parte das discussões tecidas pelos convidados dos programas.

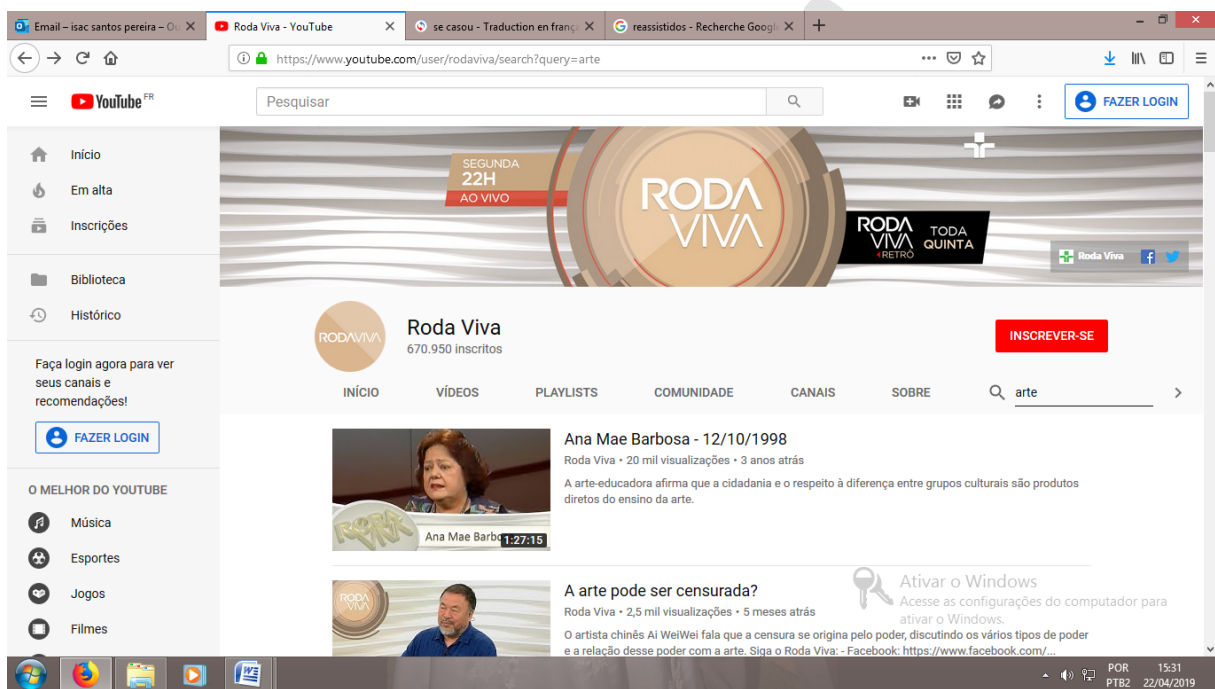


Fig. 2. Página no YouTube dos programas do Roda Viva. Fonte: <<https://www.youtube.com/user/rodaviva/search?query=arte>>.

Nota-se que pensar sobre comunicação/educação e Arte/Educação não é tarefa tão simples; trata-se de complexos sociais aos quais, muitas das vezes, subjazem educadores e educandos, por vezes, perdidos, sem saber para onde devem seguir em meio ao emaranhado de produtos midiáticos que se inserem em diferentes âmbitos. E isso se dá de modo que muitos, ainda fechados em uma égide cerceadora e conservadora, hoje considerada anacrônica, acreditam que a educação só ocorre por meio dos livros e através dos que educam em sala de aula, quando na verdade existe uma escola paralela, chamada meios de comunicação, que insere conhecimentos e introduz os estudantes dentro de um outro cenário além do próprio âmbito escolar e familiar.

Programa Roda Viva 1998 – Ana Mae Barbosa: Interpretação crítica e práxis pedagógica para o ensino da Arte

As configurações de colunas escritas em diversos jornais da década de 1980, após o Festival de Campos de Jordão, como demonstrado por Ayer (2009) em seu livro que discorre sobre os festivais desenvolvidos ao longo do tempo, influenciaram grande efeito em leitores e estudiosos da educação, propiciando a necessidade de tais informações dialogarem e se inserirem na cultura conformada pelo som e pela imagem, especificamente nas mídias audiovisuais. À vista disso, mesmo que um tanto distante da data do Festival (1983), o programa Roda Viva, como memória, ponderação, embate e difusão de ideias, com a presença da arte/educadora Ana Mae Barbosa⁴ marca o ano em que houve a “consolidação” de fato do “pós-modernismo” no ensino da Arte, no curso denominado “a compreensão e o prazer da arte”, no então recém-inaugurado Sesc Vila Mariana (BARBOSA, 2015).

Primeiramente, falar de Ana Mae Barbosa não é somente refletir sobre o ensino da arte e seu percurso histórico, contudo é justamente conhecer a práxis de seu ensino no Brasil, rumo a novas ações decolonizadas. Pesquisadora brasileira e sistematizadora da Abordagem Triangular, ela a conforma a partir de abordagens epistemológicas embasadas nas *Escuelas al Aire Libre* do México, no *Critical studies* inglês e na *Discipline Based Art Education* (DBAE) norte-americana (RIZZI, 2008). Incluindo propostas reflexivas para o ensino que toma as culturas e a leitura de obras de Arte inseridas em diversos panoramas, sejam históricos, estéticos, técnicos, sociológicos, filosóficos, entre outros, bem como a produção da Arte propriamente dita, ela traz um balizador, dando uma identidade brasileira, decolonial – mesmo que esse termo não estivesse ainda em voga —, fluida e adaptativa aos diversos cenários encontrados pelos estados e escolas do País.

[...] a Abordagem Triangular do ensino da Arte postula que a construção do conhecimento em Arte acontece quando há o cruzamento entre experimentação, codificação e informação. Considera como sendo seu objeto de conhecimento, a pesquisa e a compreensão das questões que envolvem o modo de inter-relacionamento entre arte e público. (RIZZI, 2011, p. 337).

Ana Mae Barbosa carrega diversos títulos e prêmios, dentro e fora do Brasil, dentre eles o de professora emérita pela ECA/USP, doutora *honoris causa* pela Universidade Federal de Pernambuco e pela Universidade Federal da Paraíba, bem como de membra honorária, além de ter recebido homenagens (Universidade Federal de Pernambuco/Revista CLEA na Argentina), medalhas (Paraguai) e

prêmios diversos (Brasil, Miami University, Association National art Education, USA, Prêmio Internacional Sir Herbert Read, Insea/Unesco e continente europeu) – 31 no total, de acordo com seu currículo Lattes. Além do mais, suas produções entre artigos, organizações de livros, escrita de capítulos e publicações em jornais, fora os anais com resumos estendidos e completos, ultrapassam a quantidade de 400.

Barbosa realizou seu mestrado e doutorado nos Estados Unidos e difundiu suas ideias para a América Latina; diversos outros teóricos de inúmeros países adotaram suas produções como indicadores para o ensino e a aprendizagem da disciplina aqui debatida, causando ressonâncias e instigando diversas outras ações. O fato de ter recebido prêmios e homenagens fora de seu país mostra o quanto esses frutos de suas densas e dispendiosas pesquisas foram compartilhados e bem recebidos pelos críticos e estudiosos internacionais diversos, configurações estas com propostas que são genuinamente brasileiras, mas que também dialogam em sua complexidade com outros demais países.

Ademais, trazendo agora um programa em que ela defende e explicita essa nova visão da aprendizagem e ensino da arte, ressalta-se que a produção audiovisual aqui escolhida para tecer os diálogos registrados com bases teóricas, por conseguinte, mais detidamente, foi selecionada tendo em vista os pressupostos teóricos embasados na concepção do movimento pós-modernista brasileiro (BARBOSA, 2015; BREDARIOLLI, 2009; IAVELBERG, 2017). É crido, em meio a esses achados, que a conformação desse episódio do programa Roda Viva advém das novas bases de pensamentos que balizaram e conformaram tal movimento no Brasil, de acordo com suas necessidades e concebíveis de mudanças, ansiando a atividade pelos escritos e propiciando uma nova forma de comunicação aos arte/educadores e aos espectadores que o apreciaram. Além do mais, as ponderações nele contidas expandem o texto mais adiante para caminhos que transcendem o pensar sobre a televisão (incluem-se aqui, atualmente, todos os demais tipos de produtos audiovisuais), a educação ao olhar os estudantes e a formação do professor como elementos desconectados; de fato, defendem-se aqui verificação e ação plausível que contemplem tais áreas como parte de um cenário com objetos complexos, necessários de interlocuções.

Imbuído de reflexões, elucubrações e validações palpáveis, o programa foi ao ar às 22h30 (12/10/1998), observando as mais distintas idealizações que vicejavam naquele momento para a melhoria e a inserção qualitativa da Arte no âmbito da educação e da própria formação dos educadores que trabalhavam e/ou iriam trabalhar com tal área de conhecimento.

Em paralelo a esse episódio, como fonte de conhecimentos e concentrações para um novo paradigma que estava a se instaurar – a pós-modernidade –, é crido que, a partir dos escritos sobre comunicação e educação de Jacquinet-Delaunay (2007), o programa era mais uma perspectiva contemplativa e ativa do que “cada nova tecnologia da informação ou da comunicação”; o próprio programa se conformou e carregou em seu bojo a “esperança de um uso educativo (JACQUINOT-DELAUNAY, 2007, p. 174)”, a fim de difundir conhecimentos. É interessante notar que, de lá até os dias atuais, a sociedade encontra-se imersa em um momento mais do que nunca de perguntas, em busca de respostas para muitas das coisas que acontecem, em vez de se prestar a apenas apresentar receptáculos mediante a algumas “verdades”.

Em face desse programa, em meios as suas mais distintas informações dentro do campo da Arte e da educação, e antes de adentrar aos detalhes propriamente ditos do que nele foi exibido, é necessário pontuar algumas ponderações da real e qualitativa potencialidade do papel da mídia audiovisual de ontem e de hoje, vista como objeto de difusão de conhecimentos para além de manipulação ou efeitos negativos, como alguns achados já salientaram. Ao se analisar detidamente, percebe-se que tanto esse programa quanto outros difundidos pela mesma rede de televisão, felizmente, anseiam por difundir conhecimentos, tendo um papel notável como um serviço para usufruto da sociedade afeita às tecnologias, como já bem assinalara Jacquinet-Delaunay (2007, p. 174): para ela, a TV, por exemplo,

[...] é apenas pública e suas missões são aparentemente claras: informar, educar, distrair. O desenvolvimento desse serviço público – é importante salientar – é feito paralelamente com a extensão dos mais altos e outros serviços públicos, mesmo o da educação.

Mesmo que haja o momento de distração ao olhá-la, como bem salientou a autora, as questões atinentes ao informar e educar se sobressaem, e este é o grande foco de muitos produtos construídos. Nessa complexa empreitada da TV Cultura, ao preparar um programa que iria ao ar em difusão aberta, para os mais distintos públicos, sua intenção resumiu-se em salientar a importância da

Arte/Educação pós-modernista, que então passara a ser consolidada no Brasil. Um novo tipo de ensino, que outrora estava por gestar dentro do pensamento pós-modernista, dentro de um novo período em que a própria sociedade também se encontrava, agora necessitaria de uma divulgação, de uma conscientização muito mais apurada, principalmente dos educadores.

As pessoas que compuseram a mesa do Roda Viva junto à arte/educadora Ana Mae Barbosa foram: a escritora de literatura infantil Ruth Rocha; a jornalista e crítica de dança do jornal O Estado de São Paulo Helena Katis; o artista plástico e professor da Faculdade de Arquitetura da USP Silvio Dworecki; a jornalista Ana Maria Sanchez, especialista na área de educação; a professora Vera Bastazim, do Departamento de Arte da PUC/SP; o arquiteto Dair Viseo, consultor cultural da TV Cultura de São Paulo; e a atriz Ligia Cortês, que trabalhava com crianças no teatro escola Santa Helena e à época ensaiava a peça “Cacilda”, de José Celso Martinez Correia.

Um dos assuntos e problemas das escolas públicas postos em pauta que, foi muito bem colocado por Ana Mae nos diálogos construídos no programa Roda Viva, foi a renovação da formação dos educadores. Tudo foi sempre estático. Logo, ela nos faz pensar por intermédio de seus argumentos que o profissional, seja de qual área for, principalmente o arte/educador que tenha como prerrogativa o saber interpretar criticamente as produções audiovisuais que são feitas com vistas à sua própria formação, ele (educador), como sujeito crítico e formador de indivíduos também críticos, tão obviamente saberá muito melhor orientá-los caso passe por tais processos constantemente. Com isso, ele estará apto a mediar suas aulas para que seus educandos saibam decodificar, contemplar e usufruir de tais produções. E o que não sabe? E o que se perdeu, cansou e parou no caminho dentro dessa nova sociedade?

Ao ser inquirida sobre a questão nevrálgica sob a qual se depara a Educação constantemente, quando colocada em pauta sua problemática, que para a crítica de dança Helena Katis é o educador, Ana Mae Barbosa mais uma vez salienta que a formação e atualização desse profissional é o ponto fundante para sua própria melhoria dentro de sala de aula. Por intermédio das investigações desse professor, dentro do campo da Arte/Educação, que também inclui a da educação e comunicação, como já salientado, acredita que a qualidade do ensino se dará somente pela sua formação continuada, que por muito deve se esmerar em uma práxis criadora e qualitativa.

Fazendo um breve parêntese, aqui, a concepção de práxis decorre de uma das compreensões de Paulo Freire. Para ele, “ação e reflexão se dão simultaneamente” (FREIRE, 2011, p. 173), sem se poder desvinculá-las, tirando-as da situação de dualidade e fornecendo ao leitor um entendimento sobre a imprescindibilidade de tais prerrogativas constituírem-se de forma indissociáveis ao docente. Essa tal comunhão tem o nome de práxis. Este acontecimento é tão importante que ele salienta: “críticos seremos, verdadeiros, se vivermos a plenitude da práxis” (FREIRE, 2011, p. 176).

Ao transitar pelas conversações conformadas no decorrer do programa, pode-se depreender das interlocuções nele contidas que, nessa nova concepção de pensar o ensino com todos e para todos, o episódio tinha um objetivo claro ao propor tais discussões em pouco mais de uma hora de programa; os paradigmas haviam mudado, todos os diferentes estudos e proposições versavam sobre formas de mediações e difusão dos conhecimentos da Arte dentro das novas propostas de ensino; tão logo, e, mais do que nunca, a sociedade brasileira deveria estar por dentro do que se preconizava a partir daquele momento. A práxis, agora, se daria simultaneamente com o contexto docente articulado às demandas do cenário discente, em ações factuais com a realidade do que se vivia e vive, agregando as proximidades com o alheio, destituídos de uma verdade ou caminho único de saber.



Fig. 3. Ana Mae Barbosa. Fonte: imagem do Programa Roda Viva disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WL9KbV4ifA8>>. Acesso em: dez. 2018.

Quanto à própria escolha dos participantes que teceriam um diálogo crítico e analítico com a pesquisadora, percebe-se, de antemão, que ela não foi feita à revelia dos novos pensamentos teóricos que vicejavam de forma arbitrária somente para fazer volume e compor uma plateia de questionadores. Isso é identificado ao se analisar os distintos participantes, cada um com uma

formação, especialista em uma área de conhecimento até mesmo díspar, como a área do jornalismo, da arquitetura e/ou da própria Arte, bem como da educação. É evidente que, em face dessa nova maneira de se pensar, o ensino que estava a se construir e ascender nunca mais seria o mesmo; outrora, por vezes, talvez fosse excludente, alienado, em busca de uma única vertente, quando se pensava em mediar somente a Arte local ou a do colonizador, em agregar apenas uma manifestação artística, quando na verdade os próprios filmes e todo o arcabouço midiático passava a fazer parte da sociedade. Esta estava, como ainda continua, buscando imbricamento entre as mais distintas áreas, a tecer conversas na conformação de um complexo de saberes que não se atinge unicamente por uma abordagem unilateral, todavia pela soma, configuração e reconfiguração das áreas.

O conceito de Arte se ampliou, se contorceu e se viu interligado à cultura. Ensinar Arte não era mais só fazer Atividades Artísticas, mas falar sobre Arte, ver Arte, valorizar a imagem como campo de conhecimento, acolher todas as mídias, considerar as diferenças e os contextos. (BARBOSA, 2015, p. 21).



Fig. 4. Momento da entrevista com Ana Mae Barbosa no Roda Viva. Fonte: imagem do Programa Roda Viva disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WL9KbV4ifA8>>. Acesso em: dez. 2018.

Um dos exemplos para se conjecturar sobre os conhecimentos possíveis que os participantes traziam consigo e o encadeamento dessa nova proposta seria o arquiteto Dair Viseo. Ao dialogar com uma pessoa que trabalha com elementos da Arte tão rígidos – como as constantes medidas, as construções cenográficas precisas para o desenvolvimento de um projeto arquitetônico –, entende-se que a nova linha teórica de Arte/Educação (mesmo que ações como essas sejam tão afeitas ao ensino tradicional, anterior ao movimento modernista), poderia, sim, fazer parte dessa nova aprendizagem. Todavia, ressalta-se que propostas inseridas dentro de tal educação, como

algumas relacionadas ao trabalho da arquitetura, não anseiam por uma precisão, um engessamento criativo ou uma constante em sala de aula, mas se pretendem como parte integrada dentro de um todo que se constitui por múltiplas linguagens dentro das Artes Visuais, em mais possibilidades de se fazê-la.

Ao defender a Arte como palco de conhecimento dentro do ensino, Ana Mae Barbosa inicia sua fala validando-a como área importante dentro do novo paradigma pós-modernista, dialogando com o apresentador do programa: “mais do que expressão unicamente do estudante” (pensamento modernista), “Arte também é cultura e nutrição” (pensamento pós-modernista).

Articulado ao pensamento da comunicação e educação e, fazendo aqui, um paralelo com a fala da autora supracitada, Orozco-Gomez (2011), mais atualmente, assimila essa nova forma de se mediar em sala de aula atrelada aos fatores endógenos e exógenos constituintes do cenário dos educandos. Para ele,

Em uma nova pedagogia se partiria do sujeito educando e do seu contexto. Isso significa que, em uma nova perspectiva, o conteúdo seria sempre o ponto de chegada. O que se supõe, aliás, para sermos coerentes com a dinâmica própria das novas tecnologias, tal qual o hipertexto, que os conteúdos não existam independentemente dos sujeitos que os constroem. Os conteúdos são o resultado de um processo naturalmente estimulado por certos conteúdos iniciais, mas nunca determinado em uma forma única. (OROZCO-GOMEZ, 2011, p. 171).

Ana Mae Barbosa salienta que “o modernismo libertou o estudante de Arte das normas rígidas que outrora se impunham no ensino tradicional que o precedeu, oportunizando a vazão às manifestações advindas do interior humano, aprendendo a se conhecer”. E à medida que o “movimento pós-modernista de Arte” se legitimou, ele “passou a agregar a Arte alheia, das diversas culturas e diversas manifestações”, que, segundo ela, é “encontrada nos bombardeios de imagens da publicidade, *outdoors*, televisão e computador”. A partir dos relatos da observadora, pensando nos dois movimentos; um (modernista) libertou os estudantes das égides cerceadoras com rígidas regras, e o posterior movimento (pós-modernista) veio para agregar de forma fluida e construtiva informações, conhecimentos e suas mais infindas estéticas dentro dos pressupostos, no desenvolvimento tanto do ensino e da aprendizagem quanto em relação ao encontrado nos museus e às próprias produções apreciadas nos aparelhos midiáticos, que também são inseridas como obras pertencen-

centes a um contexto e a um modo de apreciação. Propiciaram-se mais diálogos e oportunidades para se olhar mais as distintas obras, a olhar para si mesmo tanto quanto para os demais sujeitos, produtores de culturas, de Arte.

Enquanto que a televisão se desenvolvia rapidamente, que a publicidade iria aparecer na tela e os interesses privados começariam a se fazer sentir, era urgente refletir as consequências culturais e sociais desse novo ambiente midiático. (JACQUINOT-DELAUNAY, 2007, p. 174).

Tais ações e consequências citadas por Jacquinot-Delaunay (2007) têm sido relevantes e candentes, durante décadas na comunicação, pois, com o advento do excesso das imagens nesse campo, o estudante passou a ter capacidade de ver melhor, quando inserido em uma educação com bases teóricas de fato aprofundadas; visando aprender a interpretar e contextualizar, refletindo criticamente sobre os produtos que emergem no decorrer do tempo. Ainda, em paralelo com a citação de Jacquinot-Delaunay, toda a mediação que visa esta aprendizagem do melhor interpretar, do melhor saber e ver, propiciada pelas mídias, torna-se uma necessidade urgente como parte fundante da formação docente. Neste vai e vem de informações e saberes, ao docente são possibilitadas ações em que ele vai “desconstruir para reconstruir, selecionar, reelaborar, partir do conhecido e modificá-lo de acordo com o contexto e a necessidade” (BARBOSA, 2010, p. 100) encontrados em sua sala de aula.

A autora Ruth Rocha, naquele Programa Roda Viva, adentra a interlocução arguindo: “talvez o ensino de Arte ainda esteja dentro de um caminho da dúvida por grande parte da população, pois no ensino fundamental I não se tem a intenção de formar artistas”, ideia ainda arraigada a alguns pontos de vista. Ana Mae complementa e rebate a fala de Ruth Rocha dizendo que “também a escola não tem a intenção de naquele momento formar matemáticos, novelistas entre outros profissionais”, todavia pretende-se mediar conhecimentos que contribuam na formação integral do ser humano.

Kaplún (2014, p. 72), em um artigo publicado em 1987⁵, digno de nota pelo mesmo sentido do que fora debatido no programa, tece um diálogo dentro do campo da educação e comunicação dizendo que, “se nossa ação educativa aspira a que os estudantes tenham uma real apropriação do conhecimento, teremos maior certeza de consegui-lo se soubermos oferecer-lhes e abrir-lhes

instâncias de comunicação”, e tais interesses não estão fadados a uma única área de conhecimento, contudo esparsam-se em diferentes âmbitos. Pois, pelo que já se sabe e é crido, “educar-se é envolver-se e participar de uma rede de múltiplas interações comunicativas” (KAPLÚN, 2014, p. 72).

No transcorrer das confabulações do Roda Viva, Silvio Dworecki salienta a total desvalorização que se dá para com a Arte no decorrer dos anos estudantis, além do que, infelizmente, ainda existe um preconceito. Para ele, “a Arte é muito bem vista nos asilos, prisões e maternal; ela é dada com carinho às pessoas que estão totalmente fora do conjunto econômico da atualidade, da produção dos bens materiais da sociedade, mas aos demais cidadãos considerados dentro da ‘naturalidade’, não se importam para inseri-la”.

De acordo com a fala de Silvio, identifica-se que o empenho em estudos, falas e colocações em prol da inserção da Arte como componente deveras qualitativo dentro do âmbito educacional mantém-se um tanto mais altivo, fazendo uma relação do que se pensava sobre Arte/Educação ontem e o que se pensa hoje, mesmo que ela seja refletida em passos curtos, sentida minimamente em algumas décadas.

Ligia Cortez, no programa mencionado, salienta que “até os médicos devem ter contato com a Arte, pois ela propicia o autoconhecimento”, um saber que transcende fórmulas e padrões instituídos por determinadas áreas do conhecimento, que ultrapassa as exatidões materiais do ser externo.

Ana Mae Barbosa complementa a ideia dizendo que, em relação “aos adolescentes que têm convívio com a Arte, há uma tendência muito maior em não destruir coisas, mas em criá-las e mantê-las”, pois, segundo a concepção de Arte pós-moderna, o fazer e o interpretar as obras artísticas os levam a serem muito mais ponderados diante das materialidades circundantes, de toda a sorte de humanidade e de sua comunicação advindas da sociedade. E acredita-se que isso tudo ocorre pois ela (a Arte) leva o sujeito “a ter consciência da construção da cultura na qual vivemos, da importância da comunicação na trama da cultura” e, maiormente, leva-o “ao conhecimento e à reflexão sobre as mediações que conformam nossas ações” (BACCEGA, 2011, p. 40) como frutos e produtores dessa trama.

O apresentador do programa, Paulo Markun, diz que a televisão, como um meio que chama atenção e faz com que milhões de pessoas se sentem diante dela para apreciar as informações que estão sendo dispostas, pode e deve ser um importante veículo de difusão de conhecimentos e de saberes que validem a Arte como área de extrema importância dentro da sociedade. Tal acontecimento ocorre pois “a comunicação de massa faz as pessoas sentirem-se, de alguma forma, cidadãos de um mundo em mutação” (SOARES, 2011, p. 17), haja vista as audiências conseguidas pelos canais televisivos e os acessos à internet por produtos que de fato os representam, mostram-nos como são e o que desejam. Mas, ao pensar acordada com tal concepção, a realidade atrelada à educação, infelizmente, ainda projeta outras pretensões; propõe, muitas das vezes, pensamentos totalmente díspares às crenças tanto do apresentador como dos próprios arte/educadores da educação pública, que ainda esperam um espaço nas grandes mídias.

Orozco-Gomez (2011, p. 172) salienta:

Da mesma maneira que os educadores deveriam descentrar sua preocupação principal dos conteúdos e focalizar mais os processos, os comunicadores também deveriam desviar sua preocupação dos meios e focalizar mais os processos ao redor dos meios, dos receptores, das interações que os mesmos meios possibilitam e dos contextos nos quais se realizam estas interações, já que é no contexto que, afinal, nasce o sentido da comunicação, e também é daí que se pode apreciar a relevância dos aprendizados realizados.

Ana Mae, durante o programa, comenta sobre a composição social na qual estavam inseridos à época: “a mídia estava por entrar em alerta com relação à educação”, crendo que diante do arcabouço social ela é uma educadora legítima. Em vista de outros cursos que ela promoveu, convidando até mesmo exploradores e arte/educadores estrangeiros para palestrarem aos professores, notou certa disparidade concernente à promoção da mídia dentro do âmbito educacional. Fazendo uma comparação, coetâneas ao programa e aos cursos desenvolvidos no Sesc, as intervenções midiáticas começaram a aparecer e a espalhar informações legitimando as ideias e ações promovidas por ela juntamente com sua equipe de pesquisadores.

Adiante, ela faz com que o espectador reflita criticamente sobre suas falas, visto que critica a formação do currículo nacional brasileiro, por exemplo, conformada com a ajuda de um teórico espanhol, excedendo o diálogo de forma ampla ao colocar os prós e contras para uma Arte/Educação de qualidade. A título de exemplo, em sua concepção, muitas das ideias plausíveis

foram inseridas dentro do currículo notando-se características de pensamentos de Paulo Freire, como a ação de conscientização do ser humano dentro de um sistema social, contudo o texto em si sequer faz menção explicitamente às ideias do grande teórico. Isso se manifesta como uma destruição do que foi construído nacionalmente para implementarem o alheio, o que está fora, entendido aqui como um apagamento teórico identitário.

Ao se contrapor às formulações dos parâmetros nacionais da educação, Ana Mae explica com perspicácia o motivo da não aceitação plena da proposta, mesmo estando vinculada com algumas de suas sistematizações teóricas, como a Abordagem ou Proposta Triangular, pautada no fazer, ler e contextualizar a obra de Arte.

Ainda que tenham sido suas pesquisas inseridas dentro dos Parâmetros Curriculares Nacionais, as respectivas denominações não foram colocadas de forma correta, clara e objetiva. Exemplo disso, para ela, é a palavra “reflexão” inserida no lugar de “contextualização”: há um erro nessa colocação, pois, independentemente de fazer Arte, apreciá-la ou até mesmo contextualizá-la, tudo só chega à plenitude se houver uma reflexão, um processo mental. Mesmo tendo claro que a Arte/Educação é a própria epistemologia do ensino da Arte, pois tece densas investigações sobre como se aprende e ensina Arte, o sistema, de alguma forma, faz uma extinção de uma produção que carrega em seu bojo uma identidade brasileira, como já citado.

Segundo Rizzi (2011, p. 343), tal proposta recebeu acintosas críticas, sendo uma das mais absurdas a ideia de que ela tenha sido “uma simples tradução para a língua portuguesa da proposta americana”; contudo, diante dessas adversidades, tanto a idealizadora quanto demais outros estudiosos do campo se esmeraram para que essa ideia redutora não tomasse força e fosse rechaçada.

[...] enquanto a equipe americana propunha exatamente a disciplinarização do ensino da arte (*Discipline Based Art Education*): produção artística, história da arte, crítica e estética, como postura transdisciplinar como abordagem para a construção de conhecimento em arte; ao articular e não disciplinarizar, os três âmbitos e ações: ler, contextualizar e fazer: ‘ o DBAE elege áreas com conteúdos separados, por esta estrutura mais prognosticável e porque há clara preferência, entre os professores, por uma divisão regular de tempo [...] (RIZZI, 2011, p. 343).

Diante de suas arguições, observa-se que Ana Mae conduz sua fala de forma defensora de sua concepção ao mesmo tempo que também incita o espectador que a assiste a, do mesmo modo, pensar junto, analisar e criticar o processo de educação vigente à época, podendo até mesmo rebater seus questionamentos. Não são meras colocações, mas um chamamento por intermédio de suas cogitações às novas descobertas e à não aceitação incisiva de algo prontamente. Ao mesmo tempo, suas ideias vão sendo alinhavadas às dos participantes convidados, tecendo uma ligação que de forma aprofundada agrupa diversas instâncias de saberes.

É interessante pensar na intersecção dessas “agências de socialização”, tidas por Baccega (2011) como um contexto capaz de agenciar relações com outros, como as advindas dos diversos especialistas presentes no programa Roda Viva, permitindo pensá-las sob um viés que as constitui como uma análise crítica da realidade, “inter-relacionando os conhecimentos que se originam nas várias agências, as convergências e divergências entre as agências, para, ao fim, ser capaz de analisar a ressignificação que foi construída nesse embate” (BACCEGA, 2011, p. 33).

A Arte, assim como o próprio produto audiovisual apresentado, vem como um dispositivo para afinar a capacidade perceptiva da crítica, possibilitando a quem os consome ser uma pessoa muito mais ativa do que simplesmente receptora de informações dispostas.

Contar histórias como uma extensão do imaginário da criança, assistir a um documentário ou reportagem televisiva, dançar, criar poeticamente algo com os elementos quase que infindos das Artes Visuais, encenar na escola e para a vida: campos de saberes atinentes à vida e à educação refletidos e permitidos por intermédio dos diálogos dos especialistas que compuseram a mesa do programa. Para além de uma única área de saber dialogando com a Arte e a Educação, todo o constructo audiovisual se mostrou como um vínculo necessário à nova época, contribuindo não somente como meras projeções aos espectadores, mas também como episódio que propiciou o ato investigativo ademais às leituras dos meios e das ações docentes. Fica claro que um dos objetivos do programa foi ressaltar que há a possibilidade e deve haver uma articulação entre as áreas de saberes dentro de todo o sistema educacional atual, como de considerar o fato de que “a busca do conhecimento que se reduz à pura relação sujeito cognoscente-objeto cognoscível, rompendo a ‘estrutura dialógica’ do conhecimento, está equivocada, por maior que seja sua tradição” (FREIRE, 2018, p. 88), pois não possibilita caminhos, mas aliena a um olhar e a um andar único.

Dentro desse pensamento, a comunicação que se estabeleceu foi “vista como um componente do feito educativo e não através do recorte do ‘messianismo tecnológico’” (SOARES, 2011, p. 22), que infelizmente ainda impera dentro do pensamento de pessoas que ouviram, simplesmente, falar de Arte, educação e comunicação. Cabe ressaltar que, como componentes dentro desse aprender, educadores e educandos devem estar inseridos de forma a participar imersos nesse desenvolvimento educativo.

Considerações finais

Em linhas gerais, compreende-se que, ao se deparar com produtos audiovisuais como o supracitado, exibido em 1998, o educador pode muito bem agregá-lo às suas práticas educacionais de forma inócua ou analisar detidamente tudo o que foi dialogado dentre os minutos que se sucederam no programa, tomando-o como parte inerente à sua formação como educador. Além do mais, conhecer somente a proposta de ensino vinculada e preconizada atualmente para se atuar em sala de aula torna-se uma ação um tanto fechada, para o arte/educador, por exemplo. Desde o ensino da Arte tradicional, seguida da modernista à atual, o pós-modernista e/ou contemporâneo, existem de fato questões debatidas e propostas que foram superadas, e outras, alargadas diante do cenário social, conforme evidenciado no programa discutido. Logo, refletir acerca das possibilidades da comunicação e educação permite que as discussões atinentes ao educador sejam deveras um ponto-chave para com sua práxis como sujeito ativo e reflexivo com seus educandos.

A análise crítica funda-se em um olhar mais perspicaz aos fatores circundantes que se conformam no momento em que as informações emitidas dialogam com o receptor, que conseqüentemente, de forma gradual, vai agregando os saberes adquiridos para ver o que de fato lhe apraz e faz parte de seu ambiente atual. Nesse processo, é nítido que “todo ato de pensar exige um sujeito que pensa, um objeto pensado, que mediatiza o primeiro sujeito do segundo, e a comunicação entre ambos, que se dá através de signos linguísticos” (FREIRE, 2018, p. 84). Logo, ao ler uma obra de Arte audiovisual, tanto educando quanto educador executam ações mentais semelhantes, visto que estão diante de um objeto com o qual construirão uma relação de conhecimentos. Para além do mero visualizar, estão a imergir, cada um com sua capacidade e acuidade estética sonora e visual,

em aberturas para o campo de uma comunicação que tece interconexões com conhecimentos que não estão simplesmente visíveis ao que se percebe, mas que dialogam com infindas conexões de saberes.

Além do mais, é entendido que, tal como Ana Mae Barbosa, diante dos embates do ensino e da aprendizagem da arte no Brasil, mediante o imprevisível e as mudanças nos diversos cenários sociais, com base na Arte/Educação como princípio epistemológico, o educador pode e deve seguir caminhos que o orientem para capacidades criativas em sua constante formação continuada e processo de ensino-aprendizagem.

Se o arte/educador não insere a cultura das mídias na escola como aprendente, bem como em seu espaço de trabalho, para um público que faz parte não mais de sua própria época, talvez, e não se utiliza de tais recursos para esse dinamismo de enriquecimento educacional dentro dos paradigmas sociais, será que de fato haverá uma ação passível de ensino e aprendizagem dentro do contexto escolar contemporâneo? Saberão eles lerem os bons e os ruins produtos que estão sendo disponibilizados em questão de horas massivamente?

REFERÊNCIAS

- AYER, Maurício (coord.). **Música nas montanhas**: 40 anos do Festival de Inverno de Campos do Jordão. São Paulo: Santa Marcelina Cultura, 2009.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação/educação e a construção de nova variável histórica. *In*: CITELLI, Adílson Odair; COSTA, Maria Cristina Castilho. **Educomunicação**: construindo uma nova área de conhecimento. São Paulo: Paulinas, 2011.
- BARBOSA, Ana Mae. Dilemas da Arte/Educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas. *In*: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/Educação contemporânea**: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho**: educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.
- BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival Campos do Jordão**: variações sobre temas de ensino da Arte. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- FERRAZ, Maria Heloisa; FUSARI, Maria Rezende. **Metodologia do ensino da arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 19. ed. Tradução Rosiska Darcy de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 50. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2011.
- IABELBERG, Rosa. **Arte/Educação modernista e pós-modernista**: fluxos na sala de aula. Porto Alegre: Penso, 2017.
- Jacquinet-Delaunay, Geneviève. Éducation et communication à l'épreuve des médias. **Hermès**, Paris, v. 48, n. 2, p. 171-178, 2007.
- KAPLÚN, Mario. Uma pedagogia da comunicação. *In*: APARICI, Roberto. **Educomunicação**: para além do 2.0. São Paulo: Paulinas, 2014.
- OROZCO-GOMEZ, Guilherme. Comunicação, educação e novas tecnologias: tríade do século XXI. *In*: CITELLI, Adílson Odair; COSTA, Maria Cristina Castilho. **Educomunicação**: construindo uma nova área de conhecimento. São Paulo: Paulinas, 2011.
- PEREIRA, Isac dos Santos. **A incursão do audiovisual na Arte/Educação contemporânea (um intruso na sala de aula?)**. Naruto e a discursividade poética da criança ao desenhar. Dissertação (Mestrado em comunicação audiovisual) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.
- PEREIRA, Isac dos Santos. Cérebros criativos no mundo das produções audiovisuais de massa? Entretenimento, fãs de animações e possibilidades criativas em artes visuais. **Revista Gearte**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 40-66, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.89909>. Acesso em: 02/12/2021

PEREIRA, Isac dos Santos. O cérebro animado da criança: a animação Naruto enquanto conceito prático de interagente-corpóreo na escola. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, São Paulo, v. 8, n. 4, p. 101-119, 2022.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. Reflexões sobre a Abordagem Triangular do ensino da Arte. *In*: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Ensino da arte**: memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOARES, Ismar de Oliveira. Caminhos da educomunicação: utopias, confrontações, reconhecimentos. *In*: APARICI, Roberto. **Educomunicação**: para além do 2.0. São Paulo: Paulinas, 2014a.

SOARES, Ismar de Oliveira. Educomunicação: um campo de mediações. *In*: CITELLI, Adílson Odair; COSTA, Maria Cristina Castilho. **Educomunicação**: construindo uma nova área de conhecimento. São Paulo: Paulinas, 2011.

SOARES, Ismar de Oliveira. Introdução à edição brasileira. A educomunicação na América Latina: apontamentos para uma história em construção. *In*: APARICI, Roberto. **Educomunicação**: para além do 2.0. São Paulo: Paulinas, 2014b.

NOTAS

- 1 Termo utilizado por Ismar de Oliveira Soares na aula *on-line* disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8iMyk4ddXZI>>. Acesso em: jul. 2019.
- 2 Aqui, a “compreensão é a de que o Modernismo, tanto na Arte como na Arte/Educação, é considerado a grande ruptura no modo de conceber a arte e o seu ensino, que tradicionalmente era centralizada no ensino da técnica”. (Disponível em: SILVA, Everson Melquiades Araújo; ARAUJO, Clarissa Martins. Tendências e concepções do ensino de arte na educação escolar brasileira: um estudo a partir da trajetória histórica e sócio-epistemológica da Arte/Educação. *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30., 2007, Caxambú. **Resumos**. Caxambú: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2007.
- 3 Os programas estão disponíveis na página do YouTube vinculada ao programa Roda Viva, disponível em <<https://www.youtube.com/user/rodaviva/about>>. Acesso em: abr. 2019.
- 4 Programa exibido em 12 de outubro de 1998, com 1 hora e 27 minutos, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WL9KbV4ifA8>>. Acesso em: dez. 2018.
- 5 O texto “*Uma pedagogia de la comunicación*”, de Mário Kaplún, faz parte do monográfico da revista *Voces y Culturas*, dedicado à educação e comunicação, e coordenado por Roberto Aparici [*Voces y Culturas*, Barcelona, n. 11-12, p. 69-88, 1987].

Tendências contemporâneas do desenho: procedimentos em direção ao espaço e sua prática pedagógica

Tendencias contemporáneas del dibujo: procedimientos hacia el espacio y su práctica pedagógica

Contemporary drawing trends: procedures towards space and pedagogical practices

Jéssica Araújo Becker

Instituto de Artes da UFRGS

E-mail: jessicaaraujobecker@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-2069-9608

RESUMO:

Problematização da relação entre a linguagem do desenho e o espaço do ambiente a partir de abordagem metodológica prático-pedagógica e de levantamento histórico, conceitual e referencial prático do tema. Seu objeto de estudo está nos procedimentos do desenho em direção ao espaço, subdividido em quatro operações: desenho no espaço, desenho *assemblage*, desenho instalação e desenho instalado, a partir dos referenciais teóricos Alberto Tassinari, Rosalind Krauss, Diego Rayck da Costa, Edith Derdyk e Fernando Castro Flórez. Os principais referenciais práticos são Rosana Paulino, Chiharu Shiota, Edith Derdyk, Gego e Waltércio Caldas. Este artigo busca apresentar a fundamentação teórica dos conceitos operacionais da pesquisa e alguns dos resultados da experimentação prática aplicada em atividades pedagógicas dirigidas dentro das disciplinas de desenho do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

Palavras-chave: Desenho no espaço. *Assemblage*. Instalação. Práticas pedagógicas.

BECKER, Jéssica Araújo. *Tendências contemporâneas do desenho: procedimentos em direção ao espaço e sua prática pedagógica*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38610>>

RESUMEN:

Problematización de la relación entre el lenguaje del dibujo y el espacio del ambiente, a partir de abordaje metodológica práctico-pedagógica y levantamiento histórico, conceptual y referencial práctico del tema. Su objeto de estudio es está en los procedimientos del dibujo hacia el espacio, subdividido en cuatro operaciones: Dibujo en el Espacio, Dibujo *Assemblé*, Dibujo Instalación y Dibujo Instalado, a partir de los referenciales teóricos: Alberto Tassinari, Rosalind Krauss, Diego Rayck da Costa, Edith Derdyk e Fernando Castro Flórez. Los principales referenciales prácticos son: Rosana Paulino, Chiharu Shiota, Edith Derdyk, Gego y Waltercio Caldas. Este artículo busca presentar la fundamentación teórica de los conceptos operacionales de la investigación y algunos de los resultados de la experimentación práctica aplicada en actividades pedagógicas dirigidas en disciplinas de dibujo del curso de Artes Visuales del Instituto de Artes de UFRGS/Brasil.

Palabras-clave: Dibujo en el Espacio. *Assemblé*. Instalación. Prácticas Pedagógicas.

ABSTRACT:

The relationship between the language of drawing and the space of the environment based on a practical-pedagogical methodological approach and a historical, conceptual and practical reference of the theme. The object of study is the process of drawing towards space, subdivided into four operations: drawing in space, *assemblage* drawing, installation drawing and installed drawing, based on the theoretical references Alberto Tassinari, Rosalind Krauss, Diego Rayck da Costa, Edith Derdyk and Fernando Castro Flórez. The practical references are Rosana Paulino, Chiharu Shiota, Edith Derdyk, Gego and Waltércio Caldas. This article seeks to present the theoretical foundation of the research's operational concepts and some of the results of practical experimentation applied in pedagogical activities directed within the drawing disciplines of the Visual Arts course at the Institute of Arts at UFRGS/Brasil.

Keywords: Drawing in space. *Assembly*. Installation. Pedagogical Practices.

Introdução

A questão da espacialidade para além do bidimensional e em direção ao ambiente é o mote central do presente artigo, que, sendo resultado de pesquisa realizada em instituição de ensino superior ao longo de três anos (de 21 de novembro de 2018 a 31 de dezembro de 2021), teve sua base metodológica centrada na investigação teórico-conceitual, no levantamento referencial prático e na aplicação pedagógica através de atividades direcionadas em sala de aula.

Na necessidade permanente de aprofundamento, renovação e atualização dos temas e conteúdos oferecidos pela academia, o objetivo geral desta pesquisa está na problematização das relações que a linguagem do desenho vem estabelecendo com o espaço ao longo da história da arte, buscando também sua compreensão pela realização prática de seus processos e procedimentos.

Nisto, o artigo parte de um levantamento histórico e referencial do tema, com recorte temporal marcado entre o período moderno da arte (final do século XIX a meados do século XX) até a contemporaneidade (década de 1960 à atualidade), atrelado a quatro procedimentos operacionais: desenho no espaço, desenho *assemblage*, desenho instalado e desenho instalação. Entendendo que esses procedimentos podem fazer parte dos conteúdos acadêmico-pedagógicos da área de desenho, aqui também são expostos alguns dos resultados da aplicação de exercícios práticos realizados junto aos alunos das disciplinas de desenho na instituição em que se atuou.

Desenho no espaço

A percepção da espacialidade é o aspecto mais significativo da transição da modernidade ao contemporâneo, afirma o professor e crítico Rodrigo Naves (2001). Para pensarmos a espacialidade a partir do desenho, é necessário remontarmos ao período entre o fim do século XIX e meados do século XX, quando o desenho iniciou a saída dos parâmetros até então tradicionais da linguagem

em direção ao que Rosalind Krauss (2006) chama de “tradução” ao espaço. Esse movimento ocorreu com a eliminação do suporte bidimensional e construção de um volume virtualizado, uma vez que, mesmo adentrando o espaço do objeto escultórico, ainda assim eram obras tão planas que só poderiam ser visualizadas frontalmente (KRAUSS, 2006). Uma dessas “traduções” referidas por Krauss é também pela autora defendida como presente nos ditos “desenhos no espaço” do artista Júlio González. O termo “desenho do espaço” foi cunhado e pela primeira vez utilizado por esse artista enquanto trabalhava na execução técnica de uma escultura para Picasso, em 1929, que utilizava diferentes materiais soldados (técnica do metal direto) e colados entre si, como sucatas, molas, formas de sapato, entre outros. Ao longo de sua trajetória artística, González reutilizou e pôde aprofundar conceitualmente e na prática tal termo, sendo esse mais bem compreendido, posteriormente, em sua própria obra do que efetivamente na de Picasso (KRAUSS, 2006). González reiteradamente afirmava seu trabalho dentro desse “novo procedimento” (como assim o chamou), instaurando-o desde suas esculturas soldadas bidimensionalizadas como *Femme se Coiffant* (1931)¹ até suas reflexões ligadas às constelações: “Na quietude da noite, as estrelas apontam pontos de esperança no céu. Estes pontos no infinito anunciam uma nova arte: o desenho no espaço.” (GONZÁLEZ, 1932 In KRAUSS, 2006).

É importante considerar que o período moderno em que González iniciou os procedimentos de desenho no espaço já vinha apresentando, dentre as preocupações do campo da arte e do desenho, o desejo de ruptura com a representação espacial ilusória (provinda da perspectiva renascentista) a favor da tomada do espaço literal (TASSINARI, 2001). Esse intuito teve no cubismo sintético, da década de 1910, executado por Braque² e Picasso³, a intencionalidade da aplicação de um volume no desenho que pudesse retirá-lo de uma planaridade extrema e também liberá-lo da representação perspectiva do espaço. As colagens cubistas, ainda que permanecendo como registro gráfico bidimensional, podem ser percebidas como um primeiro indício do questionamento sobre a planaridade dos elementos que compõem o desenho. Nelas, pela sobreposição dos elementos, a tradicional e longa história do desenho como “inscrição” sobre uma superfície bidimensional é retirada da ilusão perspectiva, a favor de uma construção física e palpável.

Rompendo os limites do plano e dos materiais tradicionais (papel e lápis), essas colagens cubistas abandonaram a ilusão do espaço linear e pictórico, agregando o espaço literal e gráfico. A exploração da volumetria do plano era uma das intenções e ocorria pela utilização de materiais diversos, muitos apropriados do cotidiano, como pedaços de cadeiras, de instrumentos musicais, papelões de caixas usadas, entre outros. Estes se conectavam e se articulavam com o desenho tradicional, promovendo volumes não antes esperados dentro da linguagem do desenho que ali ganhava ainda mais autonomia (DE MICHELI, 2004). Além da colagem, o cubismo sintético trouxera à área do desenho outros modos de expressão e domínio técnico, como a abertura das formas, deixando-as ao infinito; o abandono de seus contornos, que até então eram a marca central da diferença entre a representação gráfica e a natureza, trabalhando apenas com a massa e o volume; a exclusão dos claros-escuros que representavam os volumes, em detrimento do uso de cheios e vazios e do volume real por justaposição e aglomeração de planos físicos de materiais diversos; a negação da representação do espaço perspectivo ilusório, por uma planaridade que assumia possíveis volumes a partir de si (TASSINARI, 2001).

Ampliando ainda mais as direções que o desenho foi adquirindo no período moderno, a percepção espacial que tem o lugar, o ambiente, como elemento compositor da obra fez parte do movimento de muitas proposições construtivista, do futurismo, do movimento Dadá (década de 1920 à de 1940), das intenções de Brancusi, El Lissitzky, Kurt Schwitters, entre outros artistas. Sendo tradicionalmente qualificada como desdobramentos ou “caminhos da escultura moderna”, especialmente após as pesquisas e publicações da teórica Rosalind Krauss, tal percepção poucas vezes que é vista e estudada como originária ou pertencente a outras linguagens, como ao desenho, por exemplo, sendo que também esse possui em sua história contribuições importantes à expansão dos elementos ao espaço.

A corporificação dos elementos fundamentais do desenho, em especial da linha, ao espaço do objeto, diferente da “tradução” das formas de Júlio González e também distinta do desejo de volume do cubismo sintético, foi importante contribuição à ampliação do campo do desenho. Usar a linha como matéria física, seja por fios, arames, cordões ou outros materiais, foi um meio de ruptura com a bidimensionalidade extrema da representação gráfica tradicional da linguagem. Esse tipo de construção esteve presente nas práticas construtivistas russas, em obras como *Spheric*

Theme (1937)⁴ de Naum Gabo e *Construção Espacial 12* (1920)⁵ de Alexander Rodchenko. Nelas, formas geométricas vazadas, muito presentes no aspecto gráfico do desenho, tinham suas linhas corporificadas e direcionadas ao espaço do objeto tridimensional. Esse fator foi defendido por Rosalind Krauss (2006) como sendo o “método construtivista da transparência”, o que se liga, relativamente, ao que Naum Gabo intitulou “esteriométrica” (procedimento que retirava o volume da escultura, exibindo seu núcleo interior), em 1915. Tanto na obra de Gabo como na de Rodchenko, a escultura perde sua massa, recorrendo basicamente à linha, que é proveniente essencialmente do desenho, seu elemento expressivo. O espaço da obra é um vazio (ainda que se mantenha como um objeto escultórico), deixando que a linha seja o contorno, o movimento e o núcleo.

Uma outra percepção que contribui para o pensamento sobre a espacialidade do desenho está nas práticas da *Land Art* (1960-1970), segundo o filósofo e crítico espanhol Fernando Castro Flórez (1999). Em sua teoria, as proposições da *Land Art* trazem do desenho o “deslocamento”, pois a ação de deslocar um material sobre um determinado suporte (o lápis pela folha, a caneta sobre o papel, um galho sobre a areia, por exemplo) é uma das características primordiais da linguagem do desenho. Proposições como *A Line Made by Walking* (UK, 1967) de Richard Long⁶, *Desert Cross* (EUA, 1969) de Walter de Maria⁷, *Whirlpool Eye Storm* (EUA, 1963)⁸ e *Annual Rings* (Canadá, 1968) de Dennis Oppenheim⁹, entre muitas outras, desenhavam sobre o solo, sobre a neve, no céu, percursos marcados por linhas. Além disso, Flórez defende a *Land Art* como originária do desenho também pela presença e pelo interesse recorrente das formas gráficas, especialmente as geométricas, como os círculos de *Broken Circle* (NL, 1971) de Robert Smithson¹⁰.

O desenho no espaço é compreendido como um procedimento descendente dessa vanguarda modernista que tomou posição e lugar na contemporaneidade em múltiplas possibilidades. Dar corpo aos seus fundamentos mais básicos, como o ponto e a linha, retira do desenho a condição limitante ao plano, permitindo sua evasão ou invasão no ambiente e na vida, dando a ver e a sentir outras formas e maneiras de ser.

Desenho *assemblage*

Formado por uma rede infinita de conexões e cruzamentos, o desenho *assemblage* trabalha com a expansão da linguagem e de sua autonomia para ser construído. Recorrendo a materiais, suportes, técnicas, apropriações diversas de elementos cotidianos, rompe com fundamentos tradicionais do desenho para transitar entre a poética e a *poiética*. O *modus operandi* vai-se construindo enquanto se realiza, aproximando e hibridizando procedimentos, linguagens e técnicas, tradicionais ou contemporâneos, para conquistar seus objetivos. Sendo composto pela aproximação, justaposição, colagem ou sobreposição de elementos, transpõe os limites do suporte em direção ao espaço, ainda bidimensional, da parede ou do piso em que se constrói, possuindo como característica central a estética da acumulação.

Com influência das colagens cubistas e dadaístas (1913-1920) e se utilizando das conceituações do termo *assemblage*, cunhado e desenvolvido por Jean Dubuffet esse procedimento é descendente de um pensamento iniciado pelas vanguardas modernistas do início do século XX, que instauraram o processo de percepção espacial do desenho para além do plano e da ilusão da perspectiva representacional renascentista.

Das colagens cubistas sintéticas de Picasso e Braque, inúmeros processos e procedimentos foram, ao longo de anos e nas mãos de outros artistas – como Kurt Schwitters, Jean Dubuffet, Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg – desdobrando-se e construindo novas conexões, não somente práticas como conceituais. A *assemblage* é um desses procedimentos e, quando pensada na relação com o desenho, três fatores são especialmente relevantes: a) a utilização de distintos materiais e técnicas na colagem por sobreposição, justaposição e acumulação de planos, buscando dar volume à superfície; b) a ruptura e o extravasamento dos limites de formato tradicionais do suporte, especialmente no que se refere ao retângulo áureo euclidiano, em favor de uma noção mais ampla de composição e formato; c) a mistura e a desconstrução de linguagens, extravasando definições e limites conceituais, matéricos, técnicos e processuais em favor de uma conexão mais estreita entre arte e vida.

Nessa direção, o desenho *assemblage* se faz presente na contemporaneidade artística não em uma defesa da autonomia da linguagem, mas em uma percepção e um desejo de expansão e mestiçagem.

O processo criativo da artista contemporânea brasileira Rosana Paulino foi abraçado como referencial central nesta pesquisa da prática do desenho *assemblage* em consonância com conceitos sociais importantes como memória, gênero e raça. Não se fechando em uma linguagem específica e compostos pela aproximação, justaposição, acumulação ou sobreposição de elementos, seus desenhos usualmente transpõem os limites do suporte em direção ao espaço, apropriando-se de materiais diversos do cotidiano e de práticas interdisciplinares para alcançar seus objetivos. Suas séries *As Filhas de Eva* (2011)¹¹, *Paraíso Tropical* (2017)¹² e, especialmente, *Assentamento* (2012)¹³ abordam características ligadas ao hibridismo promovido na *assemblage*, trabalhando com colagem e sobreposição de elementos de diferentes linguagens, como a fotografia, o desenho e a gravura. Também nessas séries, a artista se apropria de imagens históricas, de enciclopédias, entre outras fontes, para compor o que o trabalho solicita em relação, especialmente, à ancestralidade. Por seu desenho *assemblage*, Rosana problematiza e coloca em debate o racismo das teorias científicas criacionistas e poligenistas do século XIV, dando-lhes novos significados e rememorando a importância, especialmente da mulher negra, na construção étnica do povo brasileiro (PAULINO, 2015).

Além da referência em Rosana Paulino, o desenho *assemblage* é investigado, para este artigo, também em práticas desenvolvidas por outras(os) artistas atuantes na contemporaneidade, considerando os aspectos ligados à expansão e ruptura dos tradicionais materiais, suportes, técnicas e estratégias operacionais e comunicacionais. Algumas dessas referências são a argentina Liliana Porter, nas séries *White Reconstruction II* (1990)¹⁴ e *Alice III* (1989)¹⁵; as obras do brasileiro Carlos Asp¹⁶; a série *Reflexões sobre livro* (2015)¹⁷ do brasileiro Andrey Rossi; o trabalho *A Place for Everything* (2004)¹⁸ da venezuelana Nicola López; e a série *Os Meus Desenhos Heterodoxos* (1973-2008) do português Artur Barrio¹⁹.

Desenho instalado

A efemeridade e impermanência do desenho como marca de uma passagem, uma inscrição bidimensional que envolve o entorno como parte de seu fazer, é a característica principal do que nesta pesquisa entendemos como desenho instalado. Sendo sempre construído *in loco*, sobre um plano bidimensional específico (parede, solo, teto), seja interno ou externo, de um espaço institucionalizado, esse tipo de procedimento contemporâneo se difere do desenho *assemblage* ao não utilizar procedimentos de acumulação, justaposição ou sobreposição (ainda que faça, recorrentemente, uso da colagem); e também é distinto do desenho instalação, que veremos adiante.

O desenho instalado mantém configurações tradicionais da linguagem, como a inscrição sobre um plano bidimensional, porém adquire complexidade ao escolher como suporte elementos arquitetônicos específicos, que podem ser entendidos apenas como plano de inscrição, bem como *site-specific*.

Quando o desenho instalado utiliza paredes, solo e teto de espaços expositivos apenas como suporte, ele está a aproveitar a bidimensionalidade desses recursos como plano ou superfície de inscrição. Questões específicas do espaço, sejam elas formais, conceituais ou simbólicas, são pormenorizadas ou desconsideradas. Trabalhando com a efemeridade, uma vez que após o período da exposição será apagado, esse modo de atuação enfatiza as questões gráficas e o conteúdo da proposição em si, de forma externa ou deslocada das particularidades do local, como se a parede fosse uma grande “folha/tela em branco”. O local onde estiver tal “folha em branco”, que é a parede de um espaço expositivo, não é relevante para os níveis conceituais/simbólicos do trabalho, apenas sua fisicalidade (textura, dimensões e iluminação, em especial).

Nessa direção, entende-se nesta pesquisa que a série *Wall Drawings* (1969-2007)²⁰ de Sol LeWitt, faz jus a esse procedimento, uma vez que utiliza a parede como suporte plano ideal para o desenho, indiferentemente de se ela se encontra dentro do Museu de Nova York ou de qualquer outra instituição de arte. Explorando os aspectos físicos ligados especialmente aos eixos ortogonais (verticais e horizontais) e à singeleza do desenho de linha (em especial) inscrito sobre paredes, LeWitt instigava à valorização das questões da arte conceitual que buscava instaurar, externas às especificidades da parede, mas ligadas ao local expositivo institucionalizado. Duas dessas questões são a

desconstrução do objeto (saindo da configuração moderna do desenho sobre papel e também rompendo com o mercado de arte, pois, na parede, seus trabalhos não podiam ser vendidos como objetos) e de autoria (pois os desenhos na parede são realizados por artistas ou voluntários que seguem um “roteiro” de LeWitt).

Também Artur Barrio utiliza uma parede e caneta hidrográfica para “tomar anotações” de seus afazeres, pensamentos, esboços, rascunhos, horários, em *Trabalho de Lugar Nenhum* (2003)²¹. Como um diário de artista ampliado em dimensões e expandido em recepção, uma vez que permite que um número grande de pessoas possa acompanhar sua construção e conhecer o mais íntimo do artista, essa proposição, realizada durante a 4ª Bienal do Mercosul, e com derivações em outros espaços expositivos, inclusive na 54ª Bienal de Veneza (2011), coloca em seu próprio nome a desvinculação do desenho com o espaço específico, utilizando a parede apenas como suporte do diário.

Outros artistas e trabalhos que recorrem a esse procedimento do desenho instalado, tomados aqui como referenciais práticos a esta pesquisa, são a norte-americana Swoon, como na série *Swimming Cities of Switchback Sea* (2008)²²; *Situação de Risco* (2018)²³ da gaúcha Claudia Hamerski; a série *Landscape X: Under Construction* (2011)²⁴ da venezuelana Nicola López; o trabalho *The Rebellion of the Dead* (2019)²⁵ da indiana Nalini Malani; e o trabalho *Twins* (2019)²⁶ das nigerianas Ruby Onyin-yechi Amanze e Wura-Natasha.

Já na perspectiva *site-specific*, o desenho instalado pode estabelecer um contato com o espaço expositivo, seja ele institucionalizado ou não, incorporando as questões simbólicas, conceituais e também formais que esses espaços apresentam. Segundo Miwon Kwon (1997, p. 3), um trabalho *site-specific* se configura desta forma:

Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o “*site*” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. [...] a arte *site-specific*, quer interruptiva ou assimilativa, desistiu de si própria por seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele.

O posicionamento do desenho instalado de caráter *site-specific* quebra ou descontinua os elementos arquitetônicos estabilizados do local. Sobre isso, o artista e pesquisador Diego Rayck da Costa defende parte de sua produção prática realizada durante o mestrado no PPGAV-CEART/Udesc, dissertando sobre o processo criativo que envolveu a série *Homens-de-nada* (2009)²⁷, em que desenhava humanoides de pequena dimensão diretamente nas paredes do espaço expositivo:

Para cada montagem e instalação dos trabalhos *Homens-de-Nada* era necessária uma experiência presencial no local que não era definida por nenhum método preciso, mas por um conjunto de percepções e escolhas. Apesar de aparentemente arbitrárias, ou pelo menos intuitivas, as intervenções muito discretas destes trabalhos acabavam apontando áreas negligenciadas da percepção comum do espaço, “sobras” deste espaço, ou seja, paredes, degraus, vãos, quinas, que tinham uma presença secundária, mas essencial para a consolidação do “espaço principal” e das zonas de visibilidade privilegiada. [...] O que se mostrava como possibilidade ainda aberta e motivadora era justamente a investigação destas situações variadas, destas zonas negligenciadas ou obscuras, ainda que constituintes de nossos espaços cotidianos mais banais, através do desenho. O desenho como forma de acessar reações de estranhamento possíveis em um determinado espaço. (COSTA, 2009, p. 46-50).

Neste trecho de sua pesquisa, Costa afirma pontos importantes do desenho instalado *site-specific*: a necessidade da experiência do espaço, presencial e prévia, que será utilizado como suporte nos desenhos; o protagonismo que o desenho instalado proporciona aos espaços negligenciados do lugar, como um rodapé, uma quina, etc.; as múltiplas possibilidades de exploração do espaço físico na desconstrução de percepções ou modos de recepção tradicionais, permitindo a presença do estranhamento, tanto no que diz respeito ao desenho quanto ao que diz respeito ao lugar em si.

Como *site-specific*, a visibilidade ou o protagonismo que as especificidades dos elementos arquitetônicos constroem com o desenho instalado promovem relações de dependência. Percebemos isso em trabalhos como *Vórtice* (5º andar do edifício da Eletropaulo/SP, 2004)²⁸ e *Abissal* (Atlas Sztuki, Lodz/Polônia, 2010)²⁹, da brasileira Regina Silveira: ainda que não sejam desenhos inscritos diretamente no solo dos espaços expositivos, mas sim impressos em vinil adesivo, o que se vê são desenhos de espelhamento, em anamorfose, das janelas do ambiente, configurando, desse modo, a dependência que não permite a existência do trabalho fora dali.

Sob essa conexão íntima entre o desenho e o espaço no viés *site-specific*, Diego Rayck da Costa descreve o processo criativo de seu trabalho *Locus Suspectus* (2009), permitindo-nos conhecer as percepções do artista na condição de criador:

Nestes trabalhos o desenho se relaciona com o espaço expositivo de forma mais imbricada do que a série *Homens-de-nada*, pois envolve desenhos que se referem ao próprio espaço, criando sobreposições de versões, referências e experiências de um lugar específico. Além de conduzir a esta formulação, *Locus Suspectus* insinua a ideia de um lugar que, mesmo familiar, não é de todo conhecido, não apresenta um mapa preciso nem pode ser acessado através de uma rota clara, restando indicações de desvios e outros acessos. [...] diferentemente de uma obra menos vinculada ao seu local expositivo e em um espaço de uma institucionalização já consolidada, estes trabalhos explicitam um tipo de relação na qual a obra intervém e se confunde com o espaço. Esta relação provoca a demanda por uma atenção diferenciada a esta situação arquitetônica [...] (COSTA, 2009, p. 195-196).

Costa acrescenta aqui a potência do apontar ao espaço entorno não como algo exterior ao desenho, mas como parte tão íntima dele que permite estar no lugar dele; mais do que suporte ou superfície, atuando no nível simbólico e conceitual do trabalho.

Em direção semelhante, a série *Five Stories* (2005)³⁰, da norte-americana Swoon, incorpora no desenho instalado não somente os significados da parede e do local onde é realizado, mas também o contexto envolvido na produção do trabalho:

Five Stories foi um projeto colaborativo que uniu arte-terapia, narração de histórias e murais públicos como forma de abordar a natureza cíclica do trauma não curado. Os participantes do programa de arte da Penitenciária *Graterford* da Filadélfia *Mural Art*, do programa *Guilds Restorative Justice* e residentes do centro de reabilitação de drogas da *Interim House*, todos na Filadélfia/EUA, trabalharam compartilhando suas histórias de vida e superação, através de oficinas de desenho que incluíam autorretrato e criação de mitos e fábulas para contar a história de experiências passadas e presentes. (SWOON, 2005).

Os autorretratos produzidos nas oficinas foram colados e se tornaram murais públicos na área externa do centro de reabilitação, construindo uma conexão muito íntima entre o espaço, a representação, o representado e o público, expandindo o desenho instalado ao nível contextual de atuação.

O desenho instalado, como se vê, possui ampla gama de possibilidades, tanto expressivas como técnicas e conceituais, configurando-se também como importante tendência contemporânea do desenho.

Desenho instalação

No ano de 1942, o artista Marcel Duchamp, influenciado pela corrente surrealista e dadaísta da arte, realizou a proposição *Mile of String* (1942)³¹ na abertura da exposição *First Papers of Surrealism*, em Nova York. Nesse trabalho, o artista utilizou 1610 metros de fio contínuo entrelaçado entre as obras expostas, o que interferia no espaço da galeria, dividindo-o e limitando o trânsito. Essa “trama” de linhas formava uma espécie de desenho: o espaço da galeria e o local onde cada obra se encontrava formavam os elos do caminho percorrido pela linha. Nesse sentido, *Mile of String* de Duchamp inaugurou uma percepção ampliada sobre o desenho que, dessa vez, consolidava em matéria, em corpo, um dos seus elementos mais característicos e primordiais: a linha. Desenhando com o fio, não sobre um plano, bidimensional e limitado por suas margens, mas sim sobre o espaço ambiental da galeria, que nesse caso expunha pinturas surrealistas, o trabalho de Duchamp leva o elemento base da linguagem do desenho, que é a linha, para além de qualquer expectativa.

A corporificação da linha do desenho em intenções similares, ainda que influenciada por outras correntes artísticas (construtivismo russo e abstracionismo geométrico), construiu a carreira da artista Gego (Gertrud Goldschmidt) entre as décadas de 1940 e 1990, na Venezuela. Trabalhando a partir do desenho, uma vez que foi uma artista multidisciplinar, a linha de Gego se “emancipou” da superfície planar para ganhar fisicalidade no espaço (MARTINS; PEDROSA, 2019). Sobre esse processo de saída da bidimensionalidade e corporificação da linha, a curadora e crítica Iris Peruga (2001) afirma:

A partir de 1969 Gego [...] comienza a realizar dibujos con líneas entrecruzadas formando redes planas y moduladas. Desde entonces, con mayor flexibilidad configura espacios diferentes según sea la asociación y los enlaces de las redes, creando un universo de conexiones. De ello dan testimonio sus obras llamadas Reticuláreas, Troncos y Esferas, que caracterizan esta fase de su trabajo y por la cual es más conocida. Esta época prepara el camino para un tránsito más libre en su quehacer artís-

tico, cuando a partir de 1976 abandona toda idea de composición preconcebida con los llamados Dibujos Sin Papel y más tarde, con sus Bichitos, para los que usa material de desecho en composiciones aparentemente arbitrarias.

De sua extensa obra, chama atenção a série supracitada, *Dibujos sin papel* (1976-1987)³², na qual a artista buscara a dissolução das formas, dos volumes e dos planos do desenho em direção ao espaço. Esses trabalhos eram derivações das retículas espaciais que a artista vinha desenvolvendo e que traziam a busca incessante pela transparência e pela estrutura no espaço e através deste. Diferente de *Reticularias* (1969)³³, *Dibujos sin papel* negava o “estudo/esboço” prévio à construção do trabalho e não utilizava hastes metálicas especialmente compradas e fabricadas para os trabalhos, mas se apropriava de materiais com aspectos marginais como antenas de tv, arames de fios elétricos, entre outros. Em *Dibujos sin Papel*, a artista assume as relações que estabelece entre as construções desses “objetos” e “instalações” com a linguagem desenho, influenciada pelo abstracionismo geométrico, porém “agregando elementos do corpo e da vida às purezas da geometria e da abstração [...] desestabilizando a fria e sisuda objetividade construtiva e concreta” (MARTINS; PEDROSA, 2019, p. 11).

Os processos de diluição das categorias e do objeto artístico, surgido nas décadas de 1960 e 1970, acentuaram as práticas do desenho no espaço e puderam trazer a este um desdobramento e paralelismo conceitual com o termo “instalação”. Este foi pela primeira vez utilizado para fazer referência ao trabalho de Dan Flavin, em 1964, tornando-se fundamental para a compreensão da produção artística da segunda metade do século XX até a atualidade. Ainda que defendida como decorrente da área da escultura (KRAUSS, 1998), a instalação, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, se firmou pela ruptura com a hegemonia do mercado de arte, com o espaço institucionalizado, com o objeto-produto e com o público-espectador. Outras de suas características centrais estão na relação íntima com o espaço como parte da proposição, na efemeridade das propostas (colocando o tempo em questão) e na interação direta ou indireta do público, não como espectador passivo, mas sim participe ao se inserir e interagir (seja com sua presença ou com ações) na proposição. Ela estabelece a interação completa entre a ideia, o espaço, os elementos e as relações existentes entre estes, priorizando, assim, acima de uma análise sobre um aspecto ou meio específico do que se vê, a percepção holística da proposição. Ela constrói uma nova arquitetura, que está para ser experimentada e habitada pelo espectador que dela participa, direta ou indiretamente.

As questões características da instalação e a corporificação dos elementos fundamentais do desenho, especialmente a linha, também são aqui observadas em somatório às reverberações conceituais herdadas do minimalismo. Dentre estas reverberações, algumas se fazem mais presentes quando se pensa o desenho instalação: a resistência ao significado, a exploração da matéria em sua essencialidade física e a matéria inerte intocada pelo pensamento, sem conteúdo, muitas vezes niilista. Artistas brasileiros como Edith Derdyk e Waltercio Caldas consagraram suas carreiras na dedicação à linha como elemento e matéria central de grande parte de suas produções consoante à linguagem do desenho, especialmente o desenho instalação.

Edith Derdyk, artista brasileira, atualmente uma das principais referências quando se trata das relações entre o desenho e o espaço, levanta questões como: “Onde acontece o desenho?” ou “A quem pertence a linha do horizonte?” (DERDYK, 2013) para descrever e fazer compreender seu processo criativo:

Toda minha produção é permeada por investigações derivadas do território do desenho: seja na gravura, na escultura, na fotografia, no livro-objeto, no vídeo, na palavra ou na instalação, existe uma “costura” que atravessa, conecta e articula estas várias linguagens. Desde 1997 tenho realizado instalações efêmeras, que compreendo como “atos de espacialização”. Utilizando centenas de metros de linha preta de algodão _ linha de costura _ que se estendem no espaço, de um plano ao outro, as linhas enfatizam um movimento constante e repetitivo de ir e vir, ininterruptamente, afirmando uma vocação transitiva; ou instalações com folhas e mais folhas de papel em branco que vão sendo empilhadas umas sobre as outras, construindo vazios e frestas por entre as camadas de folhas, evocando uma outra natureza de linha. (DERDYK, 2013, p. 169).

Ao que Edith chama de “atos de espacialização”, chamamos aqui de “desenho instalação”, em que a linha, ganhando fisicalidade como fio, compõe proposições nas quais a luz e a sombra, o volume e as texturas, típicos da linguagem do desenho, se constroem pelo vaivém do movimento que a artista executa carregando o fio de um canto a outro ou de uma parede a outra de um ambiente (seja ele institucionalizado ou não). Para Edith, “a linha é a estrutura óssea do desenho – capta, delinea, designa, atrai, arrasta, puxa, traceja, lança, planeja, projeta como vetores de ação que se estendem dos traços de pensamento” (DERDYK, 2007, p. 18), permitindo que se possa compreender o quão amplo é seu pensamento sobre o desenho. Propondo-se a examiná-lo e

executá-lo para além da planaridade de uma superfície e enfatizando a importância que a linha tem em seus procedimentos, Edith desenha instalações ou instala a linha do desenho no espaço, como, por exemplo, no trabalho *Rasuras* (1998)³⁴, *Slice* (2003)³⁵ ou *Fantasmagoria* (2017)³⁶.

Em relação semelhante, encontra-se a obra do artista brasileiro Waltercio Caldas, ainda que com objetivos e percepções distintas do trabalho de Edith Derdyk. Defendendo o “estado de imagem” sobre qualquer linguagem, procedimento ou objeto, Waltercio afirma ser esse o ponto no qual qualquer coisa pode transitar entre o bidimensional e o tridimensional. Em entrevista ao Canal-Arte, do Youtube, quando da mostra Estados de Imagem, realizada na Múltiplo-Espaço de Arte (SP, 2017)³⁷, o artista exemplifica essa transição relatando que, certa vez, ao fotografar um de seus trabalhos-objetos para um catálogo, percebeu que estava a transpor o objeto tridimensional para a forma bidimensional, quando o colocava em um “estado de imagem”. Colocando suas proposições em “estado de imagem”, elas podem ser trabalhadas, também, no movimento contrário, do bidimensional ao espaço do tridimensional e do ambiente, como Waltercio afirma:

Eu diria que há uma espécie de transcendência da limitação do meio; se você trata o papel como se fosse uma superfície, você fica sempre inserindo alguma coisa numa superfície, mas se você trata o papel como se fosse imagem, você pode dar ao papel características tridimensionais, você pode, de uma certa forma esculpir um pouco a imagem, e é nesse sentido que eu trato o desenho, como se fossem objetos tridimensionais. (CALDAS, 2018, 2’53”).

Pode-se perceber que Waltercio entende ser uma limitação ao trabalho a respectiva designação a uma só linguagem, pois isso o engessa dentro de configurações estanques. As qualidades físicas das coisas, seja uma linha ou uma folha de papel, ocorrem na obra de Waltercio conforme o trabalho solicita, não se submetendo a um só meio ou técnica, mas sim permitindo a ação também no espaço entre os objetos, como, por exemplo, em *O Ar mais Próximo* (1991)³⁸.

Uma outra artista de atuação na contemporaneidade que reflete e nos ajuda a pensar o desenho instalação é a japonesa Chiharu Shiota. Tendo formação acadêmica em pintura, sentiu-se limitada pelo bidimensional, buscando, por isso, o espaço do ambiente através de “desenhos no ar”, como coloca em entrevista ao Canal VICE, quando de sua participação no *The Creators Project* na *Fundación Sorigué*, em Lérida, na Espanha:

Utilizo corda para fazer desenhos. É como desenhar no ar. Acumulando muitas linhas se ganha profundidade, uma profundidade negra como o céu da noite. [...] Queria desenhar desde o teto e criar linhas, linhas infinitas. Queria que as pessoas caminhassem ao redor, como caminhando pelo universo. [...] as pessoas começaram a caminhar por minha instalação, caminhar até o buraco negro. (SHIOTA, 2016, 2'40 a 4'08).³⁹

O relato de Chiharu se refere especificamente ao trabalho *In The Beginning Was*, porém é abrangente a boa parte de suas proposições. Desenvolvendo uma metodologia própria, a artista desenha com linhas grandes emaranhadas que se envolvem em coleções de objetos específicos. Essas proposições são realizadas no espaço de um ambiente museológico, requerendo e permitindo o trânsito do público dentro ou entre grupos de acumulação de linhas. O diferencial dos trabalhos de Chiharu em relação aos artistas anteriormente mencionados é que ela aborda o desenho instalação para além da materialidade/fisicalidade da linha no espaço, sai do abstracionismo puro ou de um minimalismo de formas espaciais, acrescentando o nível simbólico e metafórico da rede ou da teia como conector de histórias pessoais, sejam dela ou de outros. Chiharu agrega outros elementos às suas tramas de fios, geralmente objetos coletados ou recebidos em doação para compor a obra, quase sempre já usados, como sapatos, cartas, pedras, chaves, roupas, bilhetes, para que possam representar as vivências e as memórias das pessoas que deles fizeram uso.

O desenho sem papel de Gego, os atos de espacialização de Edith Derdyk, o estado de imagem de Waltercio Caldas e os desenhos no ar de Chiharu Shiota são termos variados ao que nesta pesquisa se compreende como desenho instalação, demonstrando a variedade de percepções e potências que ele, como procedimento, pode desenvolver na contemporaneidade. Além desses quatro referenciais centrais do desenho instalação, também são nesta pesquisa assim percebidas as proposições espaciais de Antônio Augusto Bueno⁴⁰, Janaína Mello Landini (série *Ciclotramas*, 2015)⁴¹ e Gabriel Dawe (*Eye Candy*, 2011)⁴².

Práticas pedagógicas

A metodologia de aplicação pedagógica das pesquisas de nível superior nas atividades de ensino busca transcendência do conhecimento teórico através de ações empíricas, sendo que a experiência do “fazer” se torna o centro de suas operações. A prática sobre a espacialidade do desenho, por sua ampla gama de possibilidades, estimula a liberdade de criação e de criatividade nos(as) estudantes-artistas.

Sendo apresentado primeiramente em seus aspectos histórico-conceituais e referenciais práticos, cada um dos procedimentos nesta pesquisa estudado é aplicado seguindo uma metodologia que estimula o desenvolvimento de projetos prático-reflexivos, nos quais o trabalho seja produzido e analisado dentro do reconhecimento de um processo criativo próprio.

Com esse propósito, um primeiro movimento proposto é a análise, por parte dos(as) estudantes, acerca dos interesses que têm-se apresentado em sua prática artística prévia ou em seu cotidiano comum, para que haja reconhecimento e conscientização de temas que lhe são motivadores e com os quais desejam atuar a partir do campo da arte. Desenvolve-se nesse momento a troca dialógica e de análise dos trabalhos precedentes do estudante à disciplina, estimulando a compreensão de que o processo reflexivo se refere a ideias, pensamentos, que servem como mote para a realização de uma proposição artística, mais do que a qualquer técnica ou linguagem. São fluxos mentais que, geralmente, necessitam de uma organização (também mental) para serem compreendidos como conceitos operacionais de um trabalho. No ensino acadêmico da arte, muitas vezes cabe ao professor ser o interlocutor para que o estudante perceba toda a potência da sua própria prática e de seus interesses, colocando na prática os três passos que Luis Camnitzer (2012, p. 5) sugere:

La educación de los artistas, entonces y en mi opinión, consiste de tres pasos en los que el profesor puede actuar de guía y, más importante, de interlocutor: 1) plantear y formular un problema creativo interesante, 2) resolver el problema lo mejor posible, y 3) empacar la solución en la manera más apropiada para expresar y comunicarla.

Essas ações, que possuem o estudante-artista sempre como propositor das indagações, são organizadas em atividades dirigidas à aplicação de cada um dos três procedimentos do desenho no espaço. A experiência prática proposta deve considerar em seu cerne reflexivo as questões instau-

radas pelos interesses já analisados de cada artista-estudante, fazendo a interlocução entre a consciência de suas ideias, conceitos, significados e o seu *modus operandi* como forma de materialização e comunicação respectiva.

Consoante ao desenvolvimento prático das propostas e para cada um dos procedimentos, são direcionadas questões para reflexão teórico-conceitual que visam à problematização dos trabalhos por seu próprio executor (os artistas-estudantes).

1) Quais os materiais que você utilizou no trabalho? Por quê?

Ao questionar o porquê das escolhas materiais, instiga-se à reflexão sobre o potencial semântico e contextual respectivo, para além de mero suporte bidimensional, agregando, assim, significado.

2) Quais experiências, ações, práticas, movimentos você utilizou na construção dele? Defina-as em uma lista sequencial de verbos.

Dar atenção aos verbos como ações e experiências permite a expansão da linguagem do desenho, uma vez que se percebe que este não está delimitado por ações específicas, mas estende-se a uma extensa gama de possibilidades. Essa atividade é baseada no trabalho “Lista de Verbos” (1967) de Richard Serra, em que o artista, ao escrever uma longa lista de verbos intransitivos relativos ao seu processo criativo a partir do desenho, permitiu uma associação entre a semântica desses verbos e as experiências que o ato de desenhar pode proporcionar.

3) Quais as ideias, os pensamentos que te motivaram durante o processo? Defina-os em uma lista sequencial de substantivos.

Os substantivos permitem que ideias e pensamentos sejam nomeados e logo trazidos para o plano da consciência racionalizada, auxiliando a compreensão dos temas, significados e conceitos que são abordados durante o processo criativo, em especial no momento da operacionalização prática dos trabalhos.

4) Como essa atividade estimula você a pensar o desenho e a arte?

Nesse processo, também é de extrema importância a percepção do campo e da presença do artista-estudante e do trabalho dentro dele. A questão problematiza o ato criativo sob o viés contextual artístico, legitimando o fazer do artista-estudante e a percepção de si mesmo como parte de um sistema maior de produção em arte, além, claro, de promover a expansão dos limites e predefinições do desenho como linguagem autônoma.

Proposta e resultados do desenho *assemblage*

O trabalho com o desenho *assemblage* é o primeiro procedimento a ser pensado e desenvolvido com os(as) alunos(as), uma vez que serve de transição entre a compreensão do desenho tradicional (lápiz sobre papel) para o conhecimento e a experimentação das tendências contemporâneas do desenho, especialmente no que se refere à espacialidade, foco desta pesquisa.

O processo de expansão do entendimento do desenho para muito além do papel branco retangular, do lápis grafite ou do carvão, da representação mimética pela observação, ganha potência pelo desenvolvimento do desenho *assemblage*. Sua prática estimula a liberdade de investigação e escolha de outros materiais e suportes para além dos tradicionais, bem como, ao colocar os interesses/temas que cada aluno(a) propõe acima das questões técnicas, instiga ao uso e aproximações entre linguagens diversas e superação de enrijecimentos técnicos específicos e fechados em somente uma delas.

Neste objetivo, além de responder às questões de reflexão teórico-conceitual já explicitadas, como atividade direcionada de desenho *assemblage*, é solicitado para a execução da proposta/projeto:

- a) utilizar materiais e suportes não tradicionais do desenho;
- b) explorar sobreposições, colagens, justaposições sem limite de dimensões mínimas nem máximas, utilizando o espaço da parede ou do chão para montagem;
- c) buscar compreender as temáticas e expressões do próprio processo criativo.

A seguir, expomos alguns dos trabalhos e reflexões teórico-conceituais de desenho *assemblage* elaborados a partir de seus processos criativos, desenvolvidos por alguns dos artistas-estudantes que fizeram parte das disciplinas Atelier de Tópicos Especiais em Desenho IV, Atelier de Desenho I e Fundamentos da Linguagem Visual II, nos oferecimentos de 2018/2 a 2020/2⁴³.



Fig. 1. *Lugares*, de Daniela Amon. Desenho *assemblage*. Pastel oleoso, grafite, nanquim e colagem sobre diferentes materiais e sobre planta arquitetônica. 100 x 70cm. Atelier de Desenho I. 2020/1.

Nesse trabalho, sobreponho os diferentes 'lugares' com os quais me relaciono, seja concretamente, fisicamente, seja afetivamente e politicamente. [...] A esses diferentes lugares, representados por mapas desenhados a mão ou recortados de revistas, móveis e, portanto, intercambiáveis em uma infinidade de possíveis associações, contrasta uma imagem capturada por mim na divisa entre as cidades de Jaffa e Tel Aviv, tão próximas geograficamente e tão distintas social e historicamente. [...] entretanto, com o passar do tempo, a convivência entre os árabe-israelenses de Yafo

e os judeus de Tel Aviv se tornou um exemplo, diferentemente do caldeirão em ebulição que é Jerusalém, de que a paz é possível em uma terra tão traumaticamente marcada pela guerra e pela hostilidade. A mim, judia laica, de esquerda e ativista há mais de 6 anos pela paz entre Israel e Palestina e pela existência de um Estado Palestino soberano nas regiões de Gaza e Cisjordânia, ao lado do Estado de Israel, essa ruelinha entre Jaffa e Tel Aviv me toca o coração e me faz ter esperança de que, algum dia, teremos paz. (Daniela Amon, 2020, atividade em sala de aula).



Fig. 2. *Minha Anatomia*, de Luiza Griebeler. Desenho *assemblage*. Papelão e papéis variados, acrílica, gouache, linha, carvão, grafite, fotos. Dimensões variadas. Atelier de Desenho I. 2020/1.

Utilizei estes materiais para realizar uma série de colagens espontâneas por serem prazerosos esteticamente para mim e por ser um exercício de apropriação dos materiais que guardo para essas propostas. Ainda é uma assemblage um tanto tradicional e bidimensional, mas sinto que o recortar, riscar, colar, pintar, rasgar, em ordem aleatória permite muita liberdade para criar formas inusitadas. [...] O usar referências a partes do corpo e se rebelar contra as proporções originais delas me impactam também, me fazendo pensar as possibilidades infinitas guardadas na palavra desenho, quando se foge dos meios e principalmente dos suportes tradicionais de lápis e papel branco. Toda essa movimentação me levou a pensar formas de fazer meu próprio papel e buscar novos suportes que já tenham uma história própria visível para que eu possa interferir. Sinto que a potência do trabalho, como o de Rosana paulino, também pede um suporte não “puro”. (Luiza Griebeler, 2020, atividade em sala de aula).

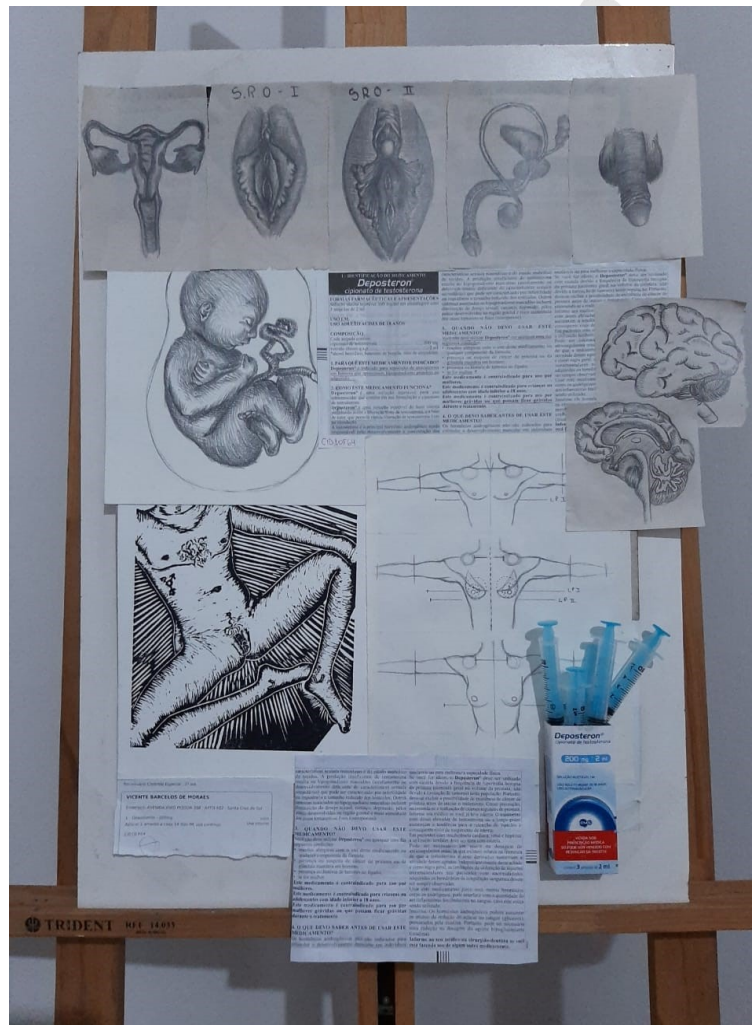


Fig. 3. CID10 F64, de Vicente Lara B. de Moraes. Desenho *assemblage*. Embalagens, papel jornal, gravura, bula de remédio, cartela de remédio, seringas, grafite. 120 x 80cm. Atelier de Desenho I. 2020/2

[...] A minha intenção é discutir a patologização das identidades e “corpos transvesti-generes” através dos recursos visuais do desenho e dos materiais. [...] Os desenhos apontam para essas novas possibilidades na medida em que explicitam as perspectivas desses corpos, mostrando por exemplo uma vulva hormonizada (testosterona) e as linhas feitas na cirurgia de mastectomia masculinizadora (retirada dos seios). Evidencia também a falta de medicamentos e estudos que considerem o corpo trans como um fim em si mesmo, os nossos hormônios por exemplo não são feitos para nós mas são as únicas possibilidades disponíveis e a longo prazo não se sabe a onde isso tudo vai dar. [...] Esse trabalho foi muito interessante pra mim, as experimentações, questões, problemáticas que surgiram durante o processo foram muito profundas. Me interessei muito pela estética de acumulação e os processos

da assemblage, quero trabalhar com muito mais disso no futuro, essa primeira experimentação foi muito emocionante. (Vicente Moraes, 2020, atividade em sala de aula).

Nos três resultados exibidos, pode-se perceber o comprometimento dos(as) estudantes-artistas com a elaboração prática de seu trabalho dentro do conteúdo apresentado como desenho *assemblage*. Há uma dedicação à busca por materiais que se articulem e permitam a problematização dos temas a que se propõem, explorando-se técnicas diversas de colagem, sobreposição e justaposição. Também, os três trabalhos fazem uso da mestiçagem de meios e do hibridismo de linguagens, trazendo imagens por vezes desenhadas nas técnicas tradicionais do desenho, fotografias, gravuras e apropriações de elementos do cotidiano, como uma bula, um mapa ou frases de jornal. Nesses resultados, fica evidente a importância da reflexão teórico-conceitual do(a) estudante-artista para a conscientização de seu próprio processo criativo. Suas análises permitem ao leitor não somente a aproximação dos temas propostos, mas, sobretudo, o conhecimento dos meandros do processo que nem sempre são diretamente expostos através do trabalho.

Proposta e resultados do desenho instalado

O desenho instalado proposto nas atividades práticas desta pesquisa buscou, sobretudo, a exploração do espaço entorno como plano/suporte bidimensional ao desenho, estimulando a percepção desse entorno para além de suas questões apenas arquiteturais.

Foi incentivada a execução de trabalhos diretamente sobre o chão, teto, paredes, vidraças da sala de aula ou de casa, colocando-se como condicionante o uso de materiais de fácil remoção e que não causassem danos permanentes ao patrimônio arquitetural do local (o que demandou também pesquisa por parte dos(as) estudantes-artistas). Também, foram utilizados como suporte o mobiliário e outros utilitários, ampliando-se a gama de possibilidades do desenho instalado também à inscrição sobre objetos tridimensionais.

As questões essenciais e específicas do desenho instalado que foram trabalhadas envolviam:

a) manter os elementos do desenho sobre o plano bidimensional como suporte físico palpável;

- b) estabelecer ligação, diálogo e até dependência em relação ao espaço/entorno expositivo;
- c) utilizar o espaço do chão, paredes, teto, vidros, dos ambientes internos ou externos;
- d) as dimensões estarem de acordo com o espaço disponível, e o tipo de expressão (figurativo, abstrato...), de acordo com o processo criativo individual;
- e) explorar o múltiplo, as repetições, bem como as apropriações de outros elementos.

A seguir, alguns dos trabalhos e reflexões teóricas de desenho instalado elaborados a partir de seus processos criativos, desenvolvidos por alguns dos artistas-estudantes que fizeram parte das disciplinas Atelier de Tópicos Especiais em Desenho IV, Atelier de Desenho I e Fundamentos da Linguagem Visual II, nos oferecimentos de 2018/2 a 2020/2.



Fig. 4. *Itaborá*, de Daniela Amon. Desenho instalado. Caneta acrílica sobre vidraça. Atelier de Desenho I. 2020/1.

[...] As histórias da casa Itaboraí povoam a memória de minha mãe e, consequentemente, a minha. [...] Substituída por um arranha-céu feio e sem graça, da casa construída pelo já falecido Mozart – que eu não cheguei a conhecer – só sobraram os cinamomos, plantados por ele, que acreditava na beleza de uma cidade arborizada. [...] Numa tentativa de ressituar – de ressuscitar, a bem dizer – a casa na rua, a desenhei diretamente no vidro de uma das janelas que dá para a Itaboraí, cujo cenário atual não é o mesmo que a casa, destruída em 1996, conheceu, mas que conserva os paralelepípedos, os ipês e o vento forte e quase que constante, que me faz lembrar dois clássicos da literatura, O Tempo e o Vento e Morro dos Ventos Uivantes [...] (Daniela Amon, 2020, atividade em sala de aula).



Fig. 5. *Sem título*, de Anna Thereza de Carli Hanel. Desenho instalação Arames e retroprojetor. Atelier de Tópicos em Desenho IV. 2018/2.

Explorei meu desenho de linha, tentando criar profundidade a partir da sobreposição dos traços [...] São desenhos abstratos, mas feitos a partir da memória visual que trago de desenhos de plantas e de cadeias de montanhas repetidos em meus cadernos e em trabalhos anteriores.[...] Testei então o uso de arame e percebi que conseguia criar linhas muito parecidas com as que fazia desenhando, porém que eram tridimensionais e se moviam, então podiam ser milhões de desenhos em um só quando projetadas. [...] O arame tem áreas de sombra e áreas de luz, que podem parecer riscos mais grossos ou mais finos, assim como essa diferença de traços no desenho também cria uma profundidade no olhar. (Anna Thereza Hanel, 2018, atividade em sala de aula).

Os resultados de desenho instalado aqui expostos trouxeram um olhar sobre os espaços e sobre a bidimensionalidade para além da representação. No primeiro, a artista aponta para o que está além da janela, usando o vidro como suporte e meio de conexão entre o espaço externo e o interno, além das questões de memória familiar e reflexão que traz. É interessante como a artista resolve o

trabalho dentro dos condicionantes propostos, realizando o desenho sobre uma vidraça, com o uso de giz líquido. O segundo trabalho promove uma relação entre o desenho no espaço, composto pelo arame enrolado em forma de objeto tridimensional, e o desenho instalado, dado pela projeção na parede da sombra desse objeto. Na reflexão teórica, a estudante-artista demonstra seu interesse na pesquisa de materiais para a resolução do problema que lhe foi colocado pela atividade e explora de forma muito pertinente o objeto e suas possibilidades para o desenho instalado.

Proposta e resultados do desenho instalação

As atividades propostas em sala de aula de desenho instalação possuem como objetivo o estudo aprofundando e a experimentação dos elementos fundamentais do desenho, especialmente linha, ponto, textura e volume, para além de sua configuração tradicional de inscrição sobre um suporte plano. Aqui, tais elementos são trabalhados como formas, corporificando-se e obtendo fisicalidade através do uso de materiais muito variados: o ponto, unidade mínima e estática, é grão de areia, de arroz, de feijão, é miçanga, botão, folha de árvore, pólen, entre muitas outras possibilidades. A linha é trajeto, caminho e movimento, com início e nem sempre com um fim, sendo por isso corporificada em fios: de lã, de costura, dental, elétrico, cabelos, barbante; arame, galhos, ou filas, formando constelações de pontos juntos. Esses elementos corporificados têm seu uso estimulado para a saída do suporte bidimensional e para a experimentação do espaço, sendo consideradas as premissas da “instalação” como procedimento e método. O espaço utilizado em geral foi o Atelier de Desenho do Instituto de Artes da UFRGS, outros locais como *halls* e sala de exposições; durante o período do ensino remoto, os estudantes foram incentivados a utilizarem materiais disponíveis em casa (como grãos alimentícios que pudessem ser reaproveitados), folhas, pedras, terra, gravetos descartadas pela natureza, no espaço do pátio, da sacada, ou no interior da casa.

Para esse trabalho, os(as) estudantes foram instigados(as) a desenvolverem projetos de desenho instalação seguindo cinco fases:

a) processo mental: definir as ideias e problemáticas que se deseja instaurar; investigar informações sobre o tema proposto e os conceitos que envolve; realizar levantamento de referenciais artísticos;

- b) diálogo com o entorno: visitar o espaço que se deseja trabalhar; investigar funções, usos do local, dimensões, tipo de público, trânsitos, iluminação, história; estudar se o lugar permite uma boa recepção da obra, considerando os diferentes pontos de vista; questionar se o trabalho modifica ou integra-se ao local; prospectar e planejar os possíveis trajetos do público;
- c) processo material: analisar e assumir se a escolha material se dá por questões plásticas (qualidades físicas, peso, textura, sensações...), estéticas (ideológicas, sentimentais, metafóricas) ou simplesmente práticas (orçamento e modo de elaboração);
- d) pré-elaboração do projeto: desenvolver pré-visualização do projeto através de rascunhos, esboços, apontamentos, esquemas, palavras, notas, colagens, fotografias, pedaços de materiais; de esquemas de montagem: esboços e testes de disposição dos elementos da instalação no espaço e de iluminação; solicitar autorização de uso do espaço; buscar e adquirir o material e ferramentas necessárias;
- e) montagem e reflexão teórica: construir a instalação em si, considerando, além dos materiais, seus suportes, segurança, ferramentas necessárias para montar, disposição das luzes sobre a montagem final, acompanhamento da exibição, registros e escrita de relatório respondendo às questões instauradas em cada uma das fases.

A seguir, expomos alguns dos trabalhos e reflexões teóricas de desenho instalação elaborados a partir de seus processos criativos, desenvolvidos por alguns dos artistas-estudantes que fizeram parte das disciplinas Atelier de Tópicos Especiais em Desenho IV, Atelier de Desenho I e Fundamentos da Linguagem Visual II, nos oferecimentos de 2018/2 a 2020/2.

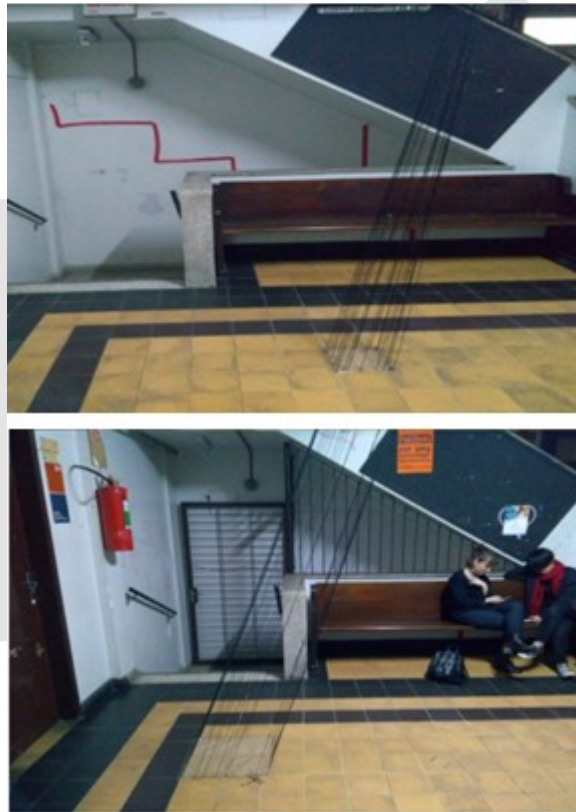


Fig. 6. *Estaliactite*, de Ian Young, João Cavalcante, Laura Fagundes e Mariana Schantz (Grupo Gurians). Desenho instalação. Fios de lã preta. Atelier de Desenho I. 2019/1.

[...] Procuramos criar uma forma que remetesse a um desenho poligonal no espaço. Pensando em formas da natureza, como estalagmites e estalactites ou sincelos de gelo, criamos uma forma piramidal de base quadrada, cujas faces eram formadas por fios que se conectavam no seu vértice. Estendemos essa pirâmide entre dois andares do prédio, criando uma ilusão de continuidade. Com essa ação, queríamos usar os conceitos de linha, mancha e ponto para explorar essa relação que o desenho tem com o espaço, e a forma como pode mudar nossas perspectivas sobre o mesmo. Escolhemos uma forma agressiva como essa que convida o olhar para a direção do vértice. (Grupo Gurians, 2019, atividade em sala de aula).



Fig. 7. *Sem título*, de Sofia Simch Kafruni. Desenho instalação. Lã degradê vermelho, laranja e amarelo. Fundamentos da Linguagem Visual II. 2019/2.

Nas proposições aqui apresentadas como resultados do desenho instalação, observa-se o uso da linha como elemento fundamental do desenho corporificado em fios (barbante e lã). Em ambos, há um interesse em estender o desenho instalação de um ponto a outro (do teto ao solo), sendo que no primeiro trabalho essa extensão sugere a transposição (imaginária) dos andares do prédio onde foi instalado, pois era possível perceber, ao subir ou descer pelas escadarias, que o trabalho iniciava (ou terminava) no quinto e terminava (ou iniciava) no quarto andar. Já a segunda proposição apresentada, a artista explora também o uso de cores, seus significados e percepções na composição do trabalho, construindo um cruzamento de linhas que promove um efeito visual interessante.

Considerações finais

O desenho em direção ao espaço foi, nesta pesquisa, analisado a partir da observação de diferentes procedimentos operatórios, entendendo estes como parte das diversas tendências contemporâneas do desenho. Possuindo complexidades abordadas de forma introdutória nesta pesquisa (pois

não pretende aqui se esgotar), cada procedimento foi estudado a partir do levantamento teórico e conceitual do tema, da observação de práticas de artistas referenciais (destacando-se Rosana Paulino, Edith Derdyk, Chiharu Shiota e Diego Rayck da Costa) e da aplicação prática em sala de aula. Esse último método acreditamos ter sido um ponto fundamental nesta pesquisa, uma vez que propôs o objeto de estudo como experiência a artistas-estudantes, multiplicando, assim, seu conhecimento empírico.

Além disso, a realização prática de desenhos no espaço estimulou a expansão da percepção sobre essa linguagem para além de suas configurações mais tradicionais (inscrição sobre superfície bidimensional, ou lápis sobre papel), fazendo perceber o espaço entorno, da sala, do prédio, da casa, da rua, não somente como suporte, mas especialmente como contexto rico a ser observado, trabalhado e até mesmo transformado através da arte.

REFERÊNCIAS

- ARGILES, Monica Sanches. Los Límites de La Instalación. In: CARRILLO, Jesus. **Tendencias Del Arte, Arte de Tendencias**. Madrid: Arte Cátedra, 2004.
- ASSEMBLAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 5 fev. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- BECKER, Jéssica. Linha de Maior Declive: relações poético-críticas do caminhar. **Revista Palíndromo**, Florianópolis, v. 12, n. 26, seção Corpo, Percurso, Paisagem, 2020.
- C/ARTE PRODUÇÕES CULTURAIS. **Waltercio Caldas**: o atelier transparente. Entrevista. Org. Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte, 2006.
- CAMNITZER, Luis (org.). **Educação para a arte, arte para a educação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2012. p. 13-28.
- CCBB. **Chiharu Shiota**: Linhas de Vida. São Paulo, 2019. Catálogo. Disponível em: https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/04/catalogo_shiota.pdf. Acesso em: fev. 2020.
- SHIOTA, Chiharu. Fios que tecem memórias. **Revista Arte Versa**, Porto Alegre, 2016. Série Coleção de Artistas. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/chiharu-shiota-fios-que-tecem-memorias/>. Acesso em: jun. 2019.
- COSTA, Diego Rayck. **Locus suspectus**: o desenho no espaço e os espaços do desenho. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- COSTA, Diego Rayck. **Desenho**: pretensão, erro e ruína. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.
- DE MICHELI, Mario. **As vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DERDYK, Edith (org.). **Disegno, desenho, desígnio**. São Paulo: Senac, 2007.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Intermeios, 2012.
- DERDYK, Edith. Desde sempre, sempre desenhei. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 165-171, jul./dez. 2013.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- ENTREVISTA COM ROSANA PAULINO. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação SESC SP**, São Paulo, n. 5, set. 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/0494111c/c343/4429/b5b7/c902f89bee30.pdf>. Acessado em: 24 maio 2020.
- FISCHER, Débora Vier. **Antônio Augusto Bueno**: o artista dos encontros mínimos com a natureza. Porto Alegre: Arte & Versa, 2018.

FLÓREZ, Fernando Castro. Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido. *In*: MOLINA, Juan José Gómez. **Estrategias Del dibujo en el arte contemporánea**. Madri: Cátedra, 1999. p. 553-592.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: MAC e Iluminuras, 1999.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Desenhar no espaço**: Artistas Abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Material Didático. Porto Alegre, 2010.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Limites sem limites**: desenhos e traços da arte povera. Material Didático. Porto Alegre, 2014. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Material-Dida%CC%81tico_Limites-sem-limites-%E2%80%93-desenhos-e-trac%CC%A7os-da-Arte-Povera.pdf. Acesso em: 10 mar. 2019.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Waltercio Caldas**: o ar mais próximo e outras matérias. Material Didático. Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Material-Dida%CC%81tico_Waltercio-Caldas-%E2%80%93-o-ar-mais-pro%CC%81ximo-e-outras-mate%CC%81rias.pdf. Acesso em: 28 jul. 2021.

GONZÁLEZ, Júlio (1932) *In* KRAUSS, Rosalind. **La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos (1981)**. Madri: Alianza, 2006.

INGOLD, Tim. **Líneas**: uma breve história. Barcelona: Gedisa, 2015. E-book. Disponível em: www.livrariacultura.com.br. Acesso em: abr. 2019.

JIMÉNEZ, Ariel. **Desenhar no espaço**: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

KRAUSS, Rosalind. **La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos (1981)**. Madri: Alianza, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre *site-specificity*. Tradução: Jorge Menna Barreto. Massachusetts: October Magazine, 1997.

LARRAÑAGA, Josu. **Instalaciones**. San Sebastián: Nerea, 2001.

LONG, Richard. **Walking the Line**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

MARTINS, Heitor; PEDROSA, Adriano. Gego: a linha emancipada. *In*: GEGO. **A Linha Emancipada**. São Paulo: Masp, 2019. Catálogo.

MOLINA, Juan José Gómez. **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. Madri: Cátedra, 1999.

MOLINA, Juan José Gómez (org.). **Las Lecciones del Dibujo**. Madri: Cátedra, 1995.

MONSELL, Alice; BANDEIRA, Rogger da Silva. A assemblagem e o uso de detritos urbanos na história da arte. **Revista Seminário de História da Arte**, Pelotas, v. 01, n. 07, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13505>. Acesso em: mar. 2020.

MORAIS, Angélica. **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Edusp, 1996.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE AMERICANA. **Rosana Paulino**: Assentamento. Material Educativo. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/PDF-Educativo.pdf>. Acesso em: abr. 2019.

NAVES, Rodrigo. Apresentação do livro *In*: TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 1

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco** – A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAULINO, Rosana. **Diálogos Ausentes, vozes presentes**. Mostra Diálogos Ausentes. São Paulo: Itaú Cultural, 2016b. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf. Acesso em: maio 2010.

PAULINO, Rosana. **A costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016a. Catálogo. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf. Acesso em: 03/12/2021

PAULINO, Rosana. Reflexos e costuras da negritude. **Revista Arte e Versa**, Porto Alegre, abr. 2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132>. Acesso em: 15/10/2021

PERUGA, Iris. **Gego**: obra completa 1955-1990. Caracas: Fundación Cisneros, 2003.

RAQUEJO, Tonia. **Land Art**. San Sebastián: Nerea, 2003.

SWOON. **Five Stories**. 2005. Disponível em: <https://swoonstudio.org/projects-1#/five-stories/>. Acesso em: 29 nov. 2022.

LEWITT, Sol. **A Wall Drawing Retrospective**. EUA: Mass Moca's, 2008. Disponível em: <https://massmoca.org/event/walldrawing46/>. Acesso em: jan. 2021.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Vídeos

CALDAS, Waltércio. **ESTADOS de imagem: Waltercio Caldas**. Direção: Canal Arte. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LPhqUn8rT-g>. Acesso em: 21 maio 2020.

NOTAS

- 1 Cf. <<https://juliogonzalez.org/catalogue/femme-se-coiffant-i/#.Y1W4YXbMI2w>>.
- 2 Cf. <<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/the-violin-valse-1913>>.
- 3 Cf. <<https://www.moma.org/collection/works/38359>>.
- 4 Cf. <<https://www.guggenheim.org/audio/track/naum-gabo-translucent-variation-on-spheric-theme-1937-reconstructed-1951>>.
- 5 Cf. <<https://www.moma.org/collection/works/81043>>.
- 6 Cf. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>>.
- 7 Cf. <<https://www.wedgcollection.org/de-maria-walter>>.
- 8 Cf. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486096>>.
- 9 Cf. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282758>>.
- 10 Cf. <<https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circlespiral-hill>>.
- 11 Cf. <<https://rosanapaulino.com.br/multimedia/as-filhas-de-eva-3-1/>>.
- 12 Cf. <<https://www.artsy.net/artwork/rosana-paulino-paraiso-tropical>>.
- 13 Cf. <<https://rosanapaulino.com.br/multimedia/assentamento-n-4/>>.
- 14 Cf. <<https://lilianaporter.com/pieces/450/assets/859>>.
- 15 Cf. <<https://lilianaporter.com/pieces/449/assets/858>>.
- 16 Cf. <<https://galeriajandiralorenz.wixsite.com/exposicao/post/exposicao%3%A7%C3%B5es-virtuais-galeria-jandira-lorenz-dav-carlos-asp>>.
- 17 Cf. <<http://andreyrossi.com/trabalhos/assemblage/>>.
- 18 Cf. <<https://www.joanmitchellfoundation.org/nicola-lopez>>.
- 19 Cf. <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/cBcBP/>>.
- 20 Cf. <<https://massmoca.org/sol-lewitt/>>.
- 21 Cf. <<https://www.escrioriodearte.com/artista/artur-barrio>>.
- 22 Cf. <<https://swoonstudio.org/#/swimming-cities/>>.
- 23 Cf. <<https://www.claudiahamerski.com/2018>>.
- 24 Cf. <<https://www.nicolalopez.com/selected-installation#/landscape-x/>>.
- 25 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=PTPTddAo0Ag&t=8s>>.
- 26 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=JP50fxSYLCE>>.
- 27 Cf. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=164026>.
- 28 Cf. <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16318/vortice>>.
- 29 Cf. <<https://reginasilveira.com/ABYSSAL>>.
- 30 Cf. <<https://swoonstudio.org/projects-1#/five-stories/>>.
- 31 Cf. <<https://www.marcelduchamp.net/images/mile-of-string/#:~:text=In%201942%2C%20Andre%20Breton%20organised,called%20the%20Mile%20of%20String>>.
- 32 Cf. <<https://gegoartista.com/portfolio/dibujos-sin-papel/>>.
- 33 Cf. <<https://gegoartista.com/portfolio/reticulatea/>>.
- 34 Cf. <<http://2.bp.blogspot.com/-K5lytTGhfGs/T9sxn-SOOz/AAAAAAAAAFcs/wvgRoivDPRM/s1600/edithderdyk.jpg>>.
- 35 Cf. <<http://4.bp.blogspot.com/-mHpOI05MAcl/T9svsVEliol/AAAAAAAAAFbs/eEmkP1d8Hg/s1600/2003++Slice+ARCO+Madrid.jpeg>>.
- 36 Cf. <<https://vimeo.com/224525443>>.
- 37 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=LPhqUn8rT-g&t=2s>>.
- 38 Cf. <<http://iberecamargo.org.br/exposicao/waltercio-caldas-o-ar-mais-proximo-e-outras-materias/>>.
- 39 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=wCyHeTkyU7s>>.
- 40 Cf. <<https://www.ufrgs.br/arterversa/antonio-augusto-bueno-o-artista-dos-encontros-minimos-com-a-natureza/>>.
- 41 Cf. <<https://www.mellolandini.com/>>.
- 42 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=xC2cd6XPTRA>>.
- 43 É importante ressaltar que neste artigo optou-se pela exposição de apenas dois ou três trabalhos de cada procedimento devido à limitação de imagens, pois os trabalhos foram realizados por todos(as) os(as) estudantes-artistas das disciplina indicadas, com uma média de 30 vagas em cada.

La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi – 45 anos de teatro para crianças na Itália em uma entrevista com Roberto Frabetti

*La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi – 45 anni di
teatro per bambini in Italia in una intervista con
Roberto Frabetti*

*La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi – 45 years of
children’s theater in an interview with Roberto
Frabetti*

Taís Ferreira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: taisferreirars@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0357-7628>

RESUMO:

Este artigo apresenta ao público brasileiro o trabalho com teatro para crianças desenvolvido pelo La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi, em Bolonha e região, ao longo de 45 anos. A partir de uma entrevista concedida por seu idealizador e coordenador, Roberto Frabetti, à pesquisadora, é traçado um panorama do contexto de criação e desenvolvimento do grupo, do trabalho criativo junto às crianças, da formação docente que realizam, do trabalho conjunto com escolas primárias e de educação infantil, com prefeituras, e dos esforços em gestão e promoção de políticas culturais para as infâncias empreendidos pelo grupo.

Palavras-chave: Teatro para crianças. Grupo teatral. Itália. Entrevista. Formação docente.

RIASSUNTO:

Questo articolo presenta al pubblico brasiliano il lavoro con il teatro per ragazzi sviluppato da La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi a Bologna e regione in oltre 45 anni. A partire da un'intervista rilasciata dal suo ideatore e coordinatore, Roberto Frabetti, alla ricercatrice, viene delineata una panoramica del contesto di creazione e sviluppo del gruppo, del lavoro creativo insieme ai bambini, della formazione docenti che realizzano, del lavoro congiunto con le scuole elementari e i nidi d'infanzia, alle comuni e degli impegni in gestione e promozione di politiche culturali per l'infanzia intraprese dal gruppo.

Parole-chiavi: Teatro per bambini. Gruppo teatrale. Italia. Intervista. Formazione di insegnanti.

ABSTRACT:

This article presents to the Brazilian public the work with theater for children developed by La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi in Bologna and the region over 45 years. Based on an interview granted by its creator and coordinator Roberto Frabetti to the researcher, an overview of the context of creation and development of the group, the creative work with the children, the teacher training they carry out, the joint work with primary schools and early childhood education, city halls and the efforts in management and promotion of cultural policies for children undertaken by the group.

Keywords: Children's Theater. Theater Group. Italy. Interview. Teacher's Training.

Introdução

No dia 30 de março de 2017, em uma manhã primaveril ainda meio fria, atravesso o centro histórico de Bolonha com a minha bicicleta, de uma ponta a outra, já que a distância que separava minha então residência e a sede do La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi, que fica logo após a “porta” da estação ferroviária central, era facilmente percorrível circulando o formato hexagonal do medievo pela ciclovia do antigo muro ou cruzando La Rossa (apelido carinhoso da cidade, tanto por suas inclinações esquerdistas históricas como pela cor marrom avermelhada de boa parte de suas construções e telhados).

Chegando lá, estaciono minha bicicleta diante do prédio e sou recebida por algumas funcionárias; há movimento de pessoal, incluindo algumas crianças e professoras, técnicos, etc. É um prédio histórico imponente de tijolo à vista (Fig. 1), de três andares e com uma torre com um relógio. São muitas salas, uma funcionária me mostra alguns espaços (auditórios, teatros, salas de oficinas, biblioteca, escritórios, etc.) e em seguida sou levada ao escritório de Roberto Frabetti, um dos criadores e coordenador do lugar, do grupo teatral e dos projetos diversos que ele abriga relacionados às infâncias e às artes da cena.



Fig. 1. Prédio sede do Teatro Testoni Ragazzi desde 1995, em Bolonha (Itália). Fonte: internet.

Roberto e Valeria Frabetti¹, sua irmã falecida em 2020, levaram a cabo um dos mais instigantes projetos de teatro para infância e juventude de que se tem notícia, em um trabalho contínuo (que completou 45 anos de atividades ininterruptas em 2021) articulando artes cênicas, crianças, famílias, professoras, escolas e gestores públicos.

O La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi, além do imponente prédio na zona central de Bolonha, sempre repleto de crianças ruidosas e com apresentações praticamente diárias em diferentes turnos de espetáculos para diversas faixas etárias, é um articulador político de projetos europeus e presença relevante na ASSITEJ Internacional².

Os números contabilizados pela atuação do grupo impressionam por si só e julgo necessário explicitá-los aqui, afirmando a relevância e o alcance do trabalho desenvolvido por Roberto, Valeria e o La Baracca na *comune* de Bolonha e na região norte da Itália principalmente, ainda que o grupo tenha se apresentado em diversos países do mundo.

FERREIRA, Tais. La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi – 45 anos de teatro para crianças na Itália em uma entrevista com Roberto Frabetti

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.41271>>

De 9 de maio de 1976 a 23 de fevereiro de 2020, o La Baracca representou 13.954 peças para crianças e adolescentes, produzindo 186 títulos próprios, além de inúmeras parcerias, projetos especiais, espetáculos e narrativas (338 o número total de títulos). Todos os anos são realizadas novas produções para diferentes idades, desde meninas e meninos da escola infantil até os adolescentes do ensino médio, passando por aqueles que frequentam as escolas primárias. [...] Até o final da temporada 2018-2019, participaram dos programas [temporadas em Bolonha e em Medicina] mencionados 1.471.789 espectadores entre crianças, adolescentes e adultos. Foram 9.513 peças representadas, com 2.209 títulos, dos quais 1.108 foram apresentados por outras companhias italianas, europeias e não europeias. (LA BARACCA/ TEATRO TESTONI RAGAZZI, 2021).

Chego no escritório bem iluminado e repleto de livros e sou recebida por um homem branco de meia idade (Fig. 2), com cabelos revoltos prateados, enérgico e ativo, que senta à minha frente e fala comigo por quase três horas ininterruptas, em uma longa e entusiasmada entrevista-depoimento.



Fig. 2. Roberto Frabetti, diretor artístico do La Baracca. Fonte: internet.

Eu, na ocasião, era uma recém-doutora, professora universitária na Universidade Federal de Pelotas (RS), em afastamento, regressando ao Brasil depois de defender uma tese junto ao Dottorato in Arti Visive, Performative e Mediali do Dipartimento dell'Arti (antigo DAMS) da Università di Bologna. Meu desejo em conhecer a história daquele relevante espaço para as artes da cena e as infâncias se concretizou na véspera de meu retorno. Desde então, venho trabalhando na pesquisa que articula educação e teatro entre Brasil e Itália, e debruçar-me sobre esta entrevista generosamente concedida por Roberto, que retoma toda a trajetória e os valores colocados em ação por 45 anos pelo seu grupo, é o encerramento de um longo processo de pesquisa iniciado em 2014, quando cheguei a

Bolonha como pesquisadora no doutorado e comecei a investigar as diferenças e aproximações entre Brasil e Itália naquilo que concerne às artes da cena nas escolas, na formação de professores e na produção cênica de e para jovens e crianças.

Reproduzo aqui momentos significativos das falas de Roberto e de nossa interação, a fim de apresentar ao público brasileiro não só este homem de teatro, mas também o grupo que coordena, seus projetos (artísticos e educacionais) e as propostas profícuas e duradouras que articulam redes de ensino (gestores, professoras e crianças) da educação infantil e do ensino fundamental e a produção teatral.

A extensa obra e o projeto cultural e educacional La Baracca/ Testoni Ragazzi são modelares naquilo que concerne a uma produção continuada e pesquisa de teatro para crianças, de formação de plateias, mediação cultural, formação docente e diálogo entre redes escolares, gestores públicos e artistas. Assim, apresentar aos pesquisadores das infâncias, artistas e educadores brasileiros este trabalho, a partir da narrativa de um de seus criadores, parece-nos um empenho de relevância social e acadêmica.

Se nos últimos cinco anos pesquisei e publiquei, ladeada por bolsistas de pesquisa³, uma série de análises documentais e de políticas públicas em teatro e educação, em artigos comparativos entre Brasil e Itália, encerro esse ciclo do projeto de pesquisa “Formação de professores de/em teatro: escambos entre Brasil e Itália” (Propesq/UFRGS) com o laborioso trabalho de transcrição, tradução, revisão⁴ e escolha dos recortes a serem publicados do documento histórico que tinha em mãos a partir dessa entrevista que me foi concedida na primavera de 2017.

O artigo está dividido em blocos temáticos nos quais os trechos da entrevista, na voz de Frabetti, serão apresentados ao público brasileiro, dando a ver a relevância da proposta deste coletivo italiano.

Parte 1

Nesta seção, Roberto discorre sobre o percurso de um grupo de teatro amador formado por jovens até a profissionalização e a colaboração entre a cooperativa de artistas e o poder público municipal (Bolonha) na constituição de um projeto permanente de teatro para infância e juventude no território emiliano.

Taís Ferreira – A primeira pergunta seria: de onde surgiu a ideia ou a necessidade de trabalhar com teatro nas escolas? Como era o contexto no qual nasceu o grupo e quem foram os fundadores? Gostaria de saber um pouco da história.

Roberto Frabetti – La Baracca nasceu em 1976 em uma situação italiana, de modo geral, de grande movimento. Eram os anos de cooperação educativa, havia Bruno Ciari em Bolonha, em tempo integral, mas em toda a Itália havia um enorme movimento de renovação também cultural, de relação com o que era a escola de infância, etc. Momento realmente muito positivo. [...] Se associava à necessidade de criar, de se ter diferentes possibilidades de se construir o próprio trabalho e também a própria vida. [...] Naquele momento éramos em quatro, em cinco com a Valéria [Frabetti], que era próxima mas naquele momento trabalhava como médica e seguia a sua própria estrada; os demais não. Eram todos ainda estudantes ou que acabaram de terminar os estudos, portanto é um grupo muito jovem; eu tinha 22 anos, o mais velho tinha 25 anos. Dois anos mais tarde éramos em oito, depois, em 1978, tínhamos a primeira estrutura formal, começamos a contratar pessoas, a pagar salários e, então, começamos a nos direcionar para uma dimensão profissional. Em 1979, fizemos a cooperativa porque vimos que efetivamente [...] tínhamos possibilidades, sempre indo passo a passo, gradativamente, tentando combinar os pontos de vista com uma certa concretude. E de acaso em acaso seguimos adiante, chegamos até aqui, mas somos pessoas com muita sorte, eu tive muita sorte. Creio que aquilo que nos permitiu chegar a este ponto tenha sido a capacidade de ter visão, mas ao mesmo tempo também saber avaliar, de modo oportuno, os nossos limites, quer dizer, o que sabíamos e o que não sabíamos fazer. Um momento de virada é a criação do Centro de Teatro Infantil, em Bolonha: quando nós nos mexemos, no final dos anos setenta, na Itália pratica-

mente o teatro infantil explode. No início dos anos 1970, basicamente não existia; em 10 anos, porém, nasceram muitas companhias. Tudo começou, principalmente, a partir da experiência *torinese* de aproximação entre animação e teatro. São momentos realmente muito ricos e ali nascem companhias de muitos lugares, de toda a Itália, que iniciaram, minimamente, a criar conexões, a se encontrar, a construir uma rede de ofertas que alimentava uma demanda. [...] E ali começamos a pensar sobre o que gostaríamos de fazer e percebemos que, no fim das contas, a atividade de turnê, quer dizer, continuar a fazer espetáculos e produzi-los para depois rodar com ele por toda a Itália, onde possível, sim, pode ser bom; mas não oferece muitas perspectivas de possibilidades de se apaixonar a fundo e de criar algo realmente significativo. E aí começou a passar pela nossa cabeça a ideia de criar um lugar permanente dedicado à arte e à infância. Que depois se transformou em um lugar permanente de teatro para a infância, sucessiva progressão do projeto. E é uma ideia nova porque é a ideia que nos leva, na temporada da primavera de 1980, na realidade, a realizar a primeira programação de um local para crianças e adolescentes em colaboração com muitas gestões, com a prefeitura, com outros teatros de Bolonha e província. Mas a ideia em parte é nossa, nós coordenamos o projeto, e a ideia é um local para crianças e adolescentes. E a realizamos: criamos um local permanente dedicado à infância, ao teatro para a infância. [...] Esta é uma ideia vencedora, porque, depois de três anos desta temporada, outro caso de sorte: a prefeitura nos concedeu um teatro real, um teatro funcionante em 1982/83. É um teatro. [...] É significativa a intervenção da administração municipal. Porque o teatro, o prédio, foi dado gratuitamente e foi dado também com uma contribuição para a atividade. E isto permanece, modificam-se os valores, mas a estrutura basicamente [permanece]. Porque é um projeto comum no qual a prefeitura intervém demandando à estrutura a função de ser, basicamente, a direção artística de planejamento cultural do projeto. Mas o objetivo é um centro de teatro permanente para a infância. E quando se fez esse acordo, em 1982/83, foi o primeiro acordo dessa natureza na Itália. Portanto este é o primeiro Teatro Permanente para a Infância. [...] Mas é uma continuidade, mudam os espaços, mas não muda o projeto; muda sempre, porque obviamente está sempre em mudança. E é basicamente esta possibilidade de trabalhar de modo estável no território, de criar uma relação fortíssima com as escolas – principalmente com as escolas, inicialmente, porque o grande salto com as famílias é recente –, acredito que tenha sido realmente uma condição que nos garantiu poder chegar, ir adiante e nos distinguir dos demais. Como eu dizia, efetivamente, nós tínhamos um projeto por trás que nos permitia nos distinguir, ter muito mais força que outras estruturas, talvez com ótimas

qualidades físicas, mas que não se limitavam somente àquilo, à produção e sim também a ter uma forte relação com a cidade. E digamos que a característica do La Baracca sempre foi aquela de ter projetos fortes. Como dizer: foi o tema do projeto da primeira infância que nos permitiu viajar, criar relações, etc. Essa possibilidade de ter projetos que sustentassem a produção, a identidade artística; do meu ponto de vista, foram absolutamente as cartas decisivas nesta história. [...] Nos permitiu seguir adiante.

Parte 2

Aqui, Roberto discorre sobre o trabalho com as crianças a partir delas próprias e a relevância da mediação dos “adultos companheiros” (professoras e famílias) nas experiências das crianças com o teatro.

Taís Ferreira – Eu gostaria que tu falasses um pouco da relação com a escola. É importante para mim, e para nós que somos do teatro, essa relação direta com a educação, entender qual foi a importância da escola e qual foi a contribuição que a escola deu para o desenvolvimento do projeto de vocês, as trocas que se deram, se tais trocas aconteceram. E, se tu quiseses falar já nessa resposta, qual o papel dos professores nessa relação das crianças e jovens com o teatro?

Roberto Frabetti – As crianças te ensinam muito, mas não te ensinam diretamente, não te explicam. Das crianças, eu acredito, aprende-se na prática, “indo à oficina”, usando a expressão renascentista, do artista aprendiz, ou seja, tu vais, frequenta-os e eles te ensinam. Ora se queres *andare a bottega* das crianças, debes ir aos lugares onde vivem as crianças. [...] Ou seja, para um artista, a escola, as crianças em comunidade, é extraordinariamente importante. E acredito que neste caso a escola se torne o lugar perfeito onde se pode realmente conhecer as crianças em comunidade. Neste caso, falo do ponto de vista de um artista, a mediação do professor não é necessária: é essencial. Sem o professor, não posso de forma alguma ter uma relação com a criança

na comunidade, tanto em situações de observação quanto em situações de laboratório. Sim, tudo bem, eu posso liderar, mas se o professor não estiver presente, vivenciar a aula não é possível, porque de toda forma ele é o adulto de referência. Então, a relação do professor como pessoa com a qual, ali também, tu buscas uma partilha. Tomo um caminho que é este: acima de tudo tentar criar uma relação forte baseada em uma partilha de sensibilidade com a criança. O professor segue seu caminho, mas juntos, de alguma forma, tentamos criar uma comunidade que se comunique melhor e que por isso, em todos os lugares, funcione de forma diferente. O professor é fundamental na situação de laboratório/oficina, é fundamental na situação de espetáculo. As crianças podem ser levadas ao teatro, e isso já é muito bom; quando um adulto, um professor, um pai leva a criança ao teatro já é uma coisa boa. No entanto, há muitos adultos que não sabem como viver a experiência de uma forma, como dizer, tentando tirar o máximo proveito dela. Uma coisa é levar as crianças ao teatro, outra coisa é acompanhá-las. Não sei se é traduzível em português um verbo muito bonito em italiano que não é acompanhar, é próximo, mas é *accompagnarsi*, porque *accompagnarsi* significa ser companheiro em italiano. E para mim é uma bela maneira de descrever a relação que eu acho que deveria existir entre o adulto que vem com a criança ao teatro e a criança. Quer dizer, não te levo ao teatro, não te conduzo até ali, não te ofereço apenas uma oportunidade, mas vivo essa oportunidade contigo, torno-me um companheiro, teu companheiro na experiência. Eu gosto muito desse verbo. Então, se não houver um adulto companheiro, que não pode ser o ator ou os atores, se não houver o adulto companheiro, a experiência humana, sensível da criança, é, na minha opinião, muito mais limitada. E, sobretudo, não tanto porque ela não consegue encontrar a relação sozinha, mas porque, de alguma forma, não encontra um contexto no qual tudo aquilo que vivenciou seja importante, tudo naquele momento estético que talvez lhe tenha permitido viver fortemente aquela situação [seja significativo]. Porém, não é um contexto onde possa criar raízes, onde possa se fixar. Que não é apenas: saímos dali e explicamos o espetáculo; a gente discute, a gente faz os desenhos em vez de fazer um relatório. Provavelmente também é só sair dali, ficar 10 minutos em silêncio porque nós dois estamos emocionados, tu e eu, eu pai e tu filho. Ou nós contamos a história um para o outro porque tu gostaste dela. Então, essa é a dimensão que seria necessário conseguir comunicar aos pais: tu fazes através de uma forma de se apresentar, de me mostrar o contexto.

Parte 3

Nesta seção, Roberto narra algumas experiências significativas e longevas de oficinas teatrais na formação de docentes da educação básica.

Taís Ferreira – Roberto, eu gostaria que tu falasses um pouco sobre esta formação que diz respeito especificamente às professoras da educação infantil e do ensino fundamental, porque há muitos anos vocês têm este trabalho educativo mais direto tanto com as crianças como com os professores e as professoras.

Roberto Frabetti – Na minha opinião, são duas coisas que vivem na mesma dimensão, mas são diferentes porque o envolvimento é diferente [...]. Os adultos são muito mais frágeis do que as crianças, então o trabalho com professores de crianças, educadores, professores do ensino médio é um trabalho muito mais delicado, mais cuidadoso, pode ser feito superficialmente, mas acontece quando tu consegues, também ali, te aprofundar, dar continuidade ao trabalho que fazes [...]. Quer dizer, uma coisa é uma ação na qual eu venho, faço um dia de oficina: não se faz muito mais que o básico, mas ok. Outra coisa é quando projetos estáveis podem ser criados, continuam ao longo do tempo, tu sabes que terão um fim, mas têm uma possibilidade de desenvolvimento. Eu tive a grande sorte, parto disso, tive uma grande sorte em relação aos professores, de poder fazer alguns percursos de longa duração, dos quais pelo menos quatro realmente importantes na minha história. Três foram para os pequenos, basicamente, a partir da experiência do teatro na creche; um não era, era com as professoras da escola de ensino fundamental, em uma cidade perto de Bolonha. Foi uma experiência de riqueza extraordinária porque durou quase 15 anos [a partir de 1996], em San Giovanni Persiceto, para professores. Era um grupo de professores, uns 20 professores, que mudou ao longo dos anos, mas um grupo que sempre se manteve, que de alguma forma depois trabalhava com as suas crianças de modo contínuo. Então havia essa rede, de personagens, mulheres extraordinárias, capazes, com vontade de fazer, e se criou essa dimensão de uma aprendizagem comum. Portanto, o professor que se tornava aquele que, de alguma forma, se colocava na linha de frente, precisava de um lugar no qual vivenciasse as experiências por si mesmo, para então

poder levar uma dimensão criativa para dentro da escola. Mas não em termos de “aprendi três exercícios e agora os faço dentro da escola”, mas em termos de processos mentais. Foi um percurso muito longo, muito, muito intenso e se chamava *Cime tempestose*. O que se tornou interessante foi fazer com que, aos poucos, os adultos pudessem ficar à vontade em gerir cursos de educação teatral com crianças, prazerosos também para eles; que a dimensão fundamental quando se trabalha com adultos é: “olha, não se pode fazer teatro sem se envolver do ponto de vista da sensibilidade”. Não se pode ir ao teatro dizendo “é assim que se faz, tu tens que fazer a cena, tu entras de lá, te moves desse jeito”. Eu tenho que de alguma forma fazer perceber a importância do que tu estás fazendo. Tens que dar tempo a quem está diante de ti de fazer seu próprio caminho. Uma outra história, em Ferrara, no município de Ferrara, as professoras da creche e da escola infantil do município de Ferrara. Essa também durou 12 ou 13 anos, sempre com o mesmo grupo. Então, continuamente, retomar as atividades, recomeçar, depois entravam outras novas, se ampliavam oficinas e outras atividades com as crianças, mas um trabalho contínuo com elas. Desse grupo emergiu uma reflexão que, a meu ver, continua muito precisa no que diz respeito ao que é o percurso, o percurso que fazem os professores que se aproximam do teatro, que vivem uma experiência teatral. Em primeiro lugar, para um professor, não é importante fazer teatro, uma experiência teatral, apenas para depois formar um grupo de teatro. Para um professor, é importante ter uma experiência teatral para o seu trabalho docente, porque se trabalha tudo aquilo que é interno à comunicação, da corporeidade à importância do olhar, à importância de todos os instrumentos de ator, portanto a voz, a importância do sentido do ritmo, a alternância entre pleno e vazio e a possibilidade de saber como alternar tempos de espera com tempos de maravilhamento. Tudo aquilo que faz parte do trabalho de dramaturgia do ator. Basicamente, se é construído esse trabalho, constantemente, podes reportá-lo para o ensino diário do professor que, no final das contas, toda vez, realmente é o ator principal, é um dos atores principais da dimensão sala de aula; quase que tu sobes ao palco, ainda que não sejas um ator. Apenas deves ser natural sabendo levar adiante a conversa e então tu usas tudo aquilo que é o teu trabalho. Então, uma professora que aprende sobre o próprio corpo, que aprende a importância de olhar nos olhos da criança e não de olhar a sala de aula. Importante um professor entender o quanto em uma relação teatral é necessário estabelecer uma relação entre eu e você. Não? Um a um, porque senão tu perdes o público; mesmo que tu tenhas duzentas pessoas, tens que dar a ideia de que eu estou contando para ti, tu estás me ouvindo e eu tenho o prazer de que tu estás me escutando, não que vocês estão me escu-

tando. Porque, se eu não posso dar essa dimensão, tu não me escutas. Então temos que criar uma dimensão onde, mesmo sendo vinte para um, somos um para um vinte vezes, o que é diferente. Quer dizer: é um jogo contínuo de olhares, é um jogo contínuo de tensões, é um jogo contínuo de alternância de interesse de um para o outro. Bem, isso se aprende fazendo teatro. Se fazes teatro bem feito, não se o fazes só por fazer, porque aí tu percebes o quanto teus olhos contam, de uma só vez, muito mais do que todas as palavras, percebes que podes selecionar as palavras, que nem todas são assim tão importantes, e assim por diante. Então acredito que o professor pode receber muito de um percurso teatral, mas um percurso teatral que tenha um tempo, que possa se desenvolver gradualmente. Certamente não um percurso teatral apressado para montar alguns exercícios e depois propô-los às crianças. Pois bem, naquele grupo de Ferrara, surgiu a ideia de uma professora que esquematizou esse percurso em três fases e disse: “O que foi que aconteceu comigo, o que foi que me aconteceu? Basicamente tive um primeiro período e estava muito preocupada em me abrir.” E era verdade [...], lembro do primeiro ano em que ela disse “não tenho vontade de fazer isso”. Era uma mulher muito grande, também era muito visível “não, não estou à vontade, não estou pronta, me sinto...”. Ou seja, há ansiedade, sei bem que a primeira parte do contato tenho que me sentir à vontade, tenho que descobrir o meu espaço, o meu catálogo teatral, meu alfabeto gestual, né? Aquele que eu tenho dentro de mim. Porque acredito que todos temos um alfabeto teatral que infelizmente deixamos lá em um canto, porém não é algo que se transfere, mas algo que temos que encontrar dentro de nós, porque o temos, é apenas uma questão de darmos-nos o tempo. Isso leva tempo, ou seja, significa que eu começo a pensar que meu corpo não é só mecânico, mas também é expressivo e, portanto, que pode. [...] Muitas vezes não nos lembramos da importância do corpo expressivo. Então o corpo expressivo está lá e eu começo a encontrar o prazer, a encontrar meus símbolos, minhas modalidades, minha maneira de usar o pulso em vez do ombro e descobrir que existe um estilo que é meu e seguir em frente; essa primeira fase é basicamente a fase de alfabetização. Depois, há uma segunda fase que é a fase em que tu percebes que, usando bem o teu alfabeto, constróis uma sintaxe que é a tua sintaxe teatral e comesças a perceber que podes dizer certas coisas. E essa é uma fase importante, é uma fase de construção da linguagem, em que constrói as primeiras palavras, as primeiras frases, ainda não estás pronto para fazer uma conferência ou conversar de forma totalmente fluida, porém comesças, passo a passo, a encontrar o prazer de construir tuas palavras teatrais; palavras em sentido amplo, gestuais também e, enquanto isso, continua o percurso da alfabetização, porque isso nunca acaba, não é uma passagem de um para outro, mas

quase em paralelo. Aí tu chegas na terceira fase, que é a fase em que decides “Ok, ok, agora eu tenho em mãos uma linguagem, não só descobri a linguagem, não só a mastiguei, a mantenho minha, mas agora eu a uso... quero usá-la, quero estar diante dos outros e contar histórias.” E é basicamente a fase de contar histórias, de se mostrar... E esta se transforma na fase que te leva, se quiseres, ao espetáculo. Este percurso é um percurso. É tudo aquilo que o professor poderia fazer, é o que ele precisa e seu espetáculo poderia ser “Estou diante das crianças para contar de uma maneira diferente.” Percebo que eu, professor da escola infantil, conto melhor as histórias, conto todas as coisas que vivo no dia a dia, ou posso decidir: sinto-me pronto, faz parte dos meus desejos, posso me tornar um educador teatral. E o educador teatral, eu, que vivi essa experiência em primeira pessoa, posso falar bem, na frente de um grupo de crianças, a primeira coisa: fazê-los descobrir o alfabeto, é a alfabetização deles; então eles terão que fazer a segunda fase, encontrar o prazer de construir suas palavras teatrais; e então terão que encontrar o prazer de levar suas palavras teatrais diante de alguém. Se houver o tempo, se houver a oportunidade, sem nunca ser uma obrigação, então não à atuação, ainda que sempre exista o espetáculo. Se o grupo de crianças, certamente não da creche, acredito que para a creche todos os trabalhos feitos na oficina sejam da primeira fase, a da alfabetização, de dar de alguma forma insumos que ficarão em algum lugar na cabeça. Mas com os outros, se há tempo para o percurso, chega-se também à encenação, que no entanto deve ser possivelmente uma encenação vivida por opção e não por obrigação das crianças. Bom, esse é um percurso com os professores, e acredito que o percurso seja o mesmo com qualquer série escolar: do infantil ao ensino médio. Porque, repito, a primeira parte com relação ao ser humano, o professor, colocando em campo o discurso da especificidade teatral no depois, não no primeiro momento. Com as crianças maiores, o caminho é o mesmo, salvo que para os pequenos permanece um pouco diferente: mais baseado na fruição, em deixar sugestões. Enquanto que, na minha opinião, a partir da escola infantil, a proposta se torna exatamente aquela que acabei de te apresentar.

Conclusões

Para além das esferas abordadas por Frabetti nos excertos de entrevista selecionados e apresentados neste artigo, cabe salientar que Roberto é um importante articulador político da área de produção cultural para crianças, sendo representante da ASSITEJ Internacional, coordenador de projetos no âmbito europeu. Atualmente, o projeto *Mapping*⁵ está em andamento, com instigantes produtos frutos de intercâmbios, reflexões, mapeamento e pesquisa sobre a produção cultural para crianças pequenas na Europa.

O La Baracca, grupo coordenado por Frabetti que gerencia o Teatro Testoni Ragazzi, faz parte da rede de trabalho Small Size Network⁶, que reúne grupos de artes da cena produzindo para a primeira infância (0-6 anos) em diversas partes do mundo. O grupo coordena desde 1987 um projeto intitulado *Il teatro e il nido*, junto à rede de escolas de educação infantil do município de Bolonha.

Outra dimensão de divulgação e ampliação do debate e do caráter formativo do trabalho realizado pelo Testoni Ragazzi é o festival internacional anual *Visione di futuro, visioni di teatro*⁷, no qual espetáculos de diversos países do mundo, artistas, acadêmicos, famílias, professoras e crianças têm a oportunidade de ser espectadores, participar de oficinas e de seminários de formação continuada. Esse evento encontra-se no calendário de quem trabalha com teatro e infâncias não só na Itália e na Europa mas também em diversos outros países.

Para além e aquém desses espaços de troca e de construção de conhecimento, tanto Roberto como outros integrantes do grupo acompanharam profundos processos envolvendo a pedagogia do teatro ao longo dos anos com grupos de crianças e jovens de cidades da Emília-Romagna.

Em Medicina, província de Bolonha, o grupo atua há mais de 15 anos como gestor cultural e desde 1983 em parceria com as escolas médias (BERNARDI; FRABETTI, 2000); é responsável hoje por espaços estáveis, coordenando as temporadas teatrais. Suas funções e sua atuação extrapolaram as paredes escolares e teceram como resultado uma relação profícua de longo prazo com a comunidade inteira da cidade.

FERREIRA, Tais. La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi – 45 anos de teatro para crianças na Itália em uma entrevista com Roberto Frabetti

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.41271>>

Destarte, concluímos que a apresentação desse grupo e espaço de criação, gestão e construção de políticas públicas envolvendo teatro e infâncias na Itália ao público brasileiro é necessária. A amplitude de frentes de atuação do La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi, seja na criação artística, na gestão cultural, na formação docente ou na educação teatral de crianças e jovens, seus 45 anos de trabalho permanente em território italiano e suas redes internacionais justificam trazeremos a este espaço acadêmico brasileiro as narrativas de seu fundador, Roberto Frabetti, como relevante documento histórico e de divulgação cultural, que, quiçá, nos sirva de inspiração.

REFERÊNCIAS

BERNARDI, Milena; FRABETTI, Roberto. **Naviganti**. Ragazzi e teatro: incontri di laboratorio, incontri di vita. Bolonha: Pendragon, 2000.

FERREIRA, Taís. A formação de professores de teatro e dança no Brasil e na Europa: um comparativo. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, v. 22, p. 182-208, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/33385>. Acesso em: 18 jul. 2022.

FERREIRA, Taís. Artes da cena e educação: um comparativo entre Brasil e Itália. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, p. 1-25, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/88392>. Acesso em: 18 jul. 2022.

FERREIRA, Taís. **Professores/as de teatro e dança brasileiros/as como espectadores/as**. 2017. 301 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas e Dottorato Arti Visive) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Dottorato Arti Visive, Performative, Mediali, Universidade Federal da Bahia; Università di Bologna, Salvador; Bologna, 2017.

FERREIRA, Taís; MARIOT, Marcio. Normativas educacionais para o ensino de teatro no Brasil e na Itália: um exercício reflexivo-comparativo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, p. 96-109, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019096>. Acesso em: 18 jul. 2022.

LA BARACCA/ TEATRO TESTONI RAGAZZI. **La compagnia**: La Baracca – Testoni Ragazzi. 8 jul. 2021. Disponível em: <https://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=10>. Acesso em: 19 maio 2022.

LA BARACCA/ TEATRO TESTONI RAGAZZI. **Teatro per l'infanzia e la gioventù**. Disponível em: <https://www.testoniragazzi.it/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

NOTAS

- 1 Valéria faleceu em 2020. Desde 2021, o La Baracca promove o Prêmio Valeria Frabetti, que busca reconhecer trabalhos significativos de artes da cena com crianças pequenas e bem pequenas (0-3 anos). Segundo o site do Festival “*Visioni di teatro, visioni di futuro*”, sobre a premiação: “*Il Premio è dedicato a Valeria che, come direttrice artistica de La Baracca, ha sostenuto con decisione l’avvio del progetto ‘Il Nido e il Teatro’ e lo ha poi accompagnato con passione per più di 30 anni da attrice e regista.*”
- 2 Associação Internacional de Teatro para Infância e Juventude. Cf. <<https://www.assitej-international.org/pt/>>.
- 3 Durante os anos de 2017 a 2018, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), trabalhei na pesquisa comigo as bolsistas de iniciação científica Roberta Campos Postale (CNPq) e Grazielle Bessa (Fapergs). O grupo de pesquisa foi integrado nesses anos pelo professor do IFSul Márcio Paim Mariot, com quem publiquei artigo decorrente da pesquisa.
- 4 Todo trabalho de transcrição, tradução e revisão foi realizado pela bolsista de iniciação científica do CNPq Patricia Lima da Silva, estudante do Bacharelado em Tradução Italiano-Português do Instituto de Letras da UFRGS e professora de italiano, sob minha orientação.
- 5 *Mapping – A map on the aesthetics performing arts for early years*. Cf. <<http://mapping-project.eu/>>.
- 6 Cf. <<http://www.smallsizenetwork.org/site/index>>.
- 7 Cf. <<https://visionifestival.it/it/>>.

La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi - 45 anni di teatro per bambini in Italia in una intervista con Roberto Frabetti

La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi - 45 anos de teatro para crianças na Itália em uma entrevista com Roberto Frabetti

La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi – 45 years of children’s theater in a interview with Roberto Frabetti

Taís Ferreira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: taisferreirars@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0357-7628>

RESUMO:

Este artigo apresenta ao público brasileiro o trabalho com teatro para crianças desenvolvido pelo La Baracca/Teatro Testoni Ragazzi em Bolonha e região ao longo de 45 anos. A partir de uma entrevista concedida por seu idealizador e coordenador Roberto Frabetti à pesquisadora, é traçado um panorama do contexto de criação e desenvolvimento do grupo, do trabalho criativo junto às crianças, da formação docente que realizam, do trabalho conjunto com escolas primárias e de educação infantil, prefeituras e dos esforços em gestão e promoção de políticas culturais para as infâncias empreendidos pelo grupo.

Palavras-chave: teatro para crianças, grupo teatral, Itália, entrevista, formação docente.

RIASSUNTO:

Questo articolo presenta al pubblico brasiliano il lavoro con il teatro per ragazzi sviluppato da La Baracca/Teatro Testoni Ragazzi a Bologna e regione in oltre 45 anni. A partire da un'intervista rilasciata dal suo ideatore e coordinatore, Roberto Frabetti, alla ricercatrice, viene delineata una panoramica del contesto di creazione e sviluppo del gruppo, del lavoro creativo insieme ai bambini, della formazione docenti che realizzano, del lavoro congiunto con le scuole elementari e i nidi d'infanzia, alle comuni e degli impegni in gestione e promozione di politiche culturali per l'infanzia intraprese dal gruppo.

Parole-chiavi: teatro per bambini, gruppo teatrale, Italia, intervista, formazione di insegnanti.

ABSTRACT:

This article presents to the Brazilian public the work with theater for children developed by La Baracca/Teatro Testoni Ragazzi in Bologna and the region over 45 years. Based on an interview granted by its creator and coordinator Roberto Frabetti to the researcher, an overview of the context of creation and development of the group, the creative work with the children, the teacher training they carry out, the joint work with primary schools and early childhood education, city halls and the efforts in management and promotion of cultural policies for children undertaken by the group.

Keywords: children's theater, theater group, Italy, interview, teacher's training.

Introduzione

Nel trenta marzo 2017, in un mattino di primavera ancora un po' freddo, percorro con la mia bicicletta il centro storico di Bologna, da un capo all'altro, poiché la distanza che separa la mia residenza di allora e la sede de La Baracca - Teatro Testoni Ragazzi, che si trova appena oltre la "porta" della stazione ferroviaria centrale, è facilmente percorribile girando intorno alla forma esagonale di epoca medievale per la pista ciclabile dell'antica cinta muraria o attraversando La Rossa (affettuoso soprannome della città sia per le sue tendenze storiche di sinistra sia per il suo colore bruno-rossastro della maggior parte dei suoi edifici e tetti).

Arrivata lì parcheggio la bicicletta davanti al palazzo e vengo accolta da alcune dipendenti. C'è movimento di persone, tra cui alcuni bambini e insegnanti, tecnici, ecc. È un imponente palazzo storico di tre piani in mattoni a vista con una torre con l'orologio (immagine 1). Ci sono molte stanze; una dipendente mi mostra alcuni spazi (auditorium, teatri, aule laboratori, biblioteca, uffici, ecc.) e poi vengo portata nello studio di Roberto Frabetti, uno degli ideatori e il coordinatore di questo spazio, del gruppo teatrale e dei vari progetti che vi sono ospitati legati all'infanzia e alle arti performative.



Immagine 1. Palazzo sede del Teatro Testoni Ragazzi dal 1995, a Bologna (IT).

Roberto e Valeria Frabetti¹, sua sorella scomparsa nel 2020, hanno realizzato uno dei progetti teatrali per bambini e ragazzi più avvincenti in circolazione, in un lavoro continuo (che ha compiuto 45 anni di attività ininterrotte nel 2021) coniugando arti performative, bambini, famiglie, insegnanti, scuole e dirigenti pubblici.

La Baracca - Testoni Ragazzi, oltre all'imponente edificio nella zona centrale di Bologna, sempre pieno di bambini chiassosi e con presentazioni praticamente quotidiane in diversi turni di spettacoli per diverse fasce d'età, è un promotore politico di progetti europei e una presenza di rilievo ad ASSITEJ International².

I numeri registrati dalla performance del gruppo sono di per sé impressionanti e credo sia necessario esporli qui, affermando la rilevanza e la portata del lavoro svolto da Roberto, Valeria e La Baracca nel comune di Bologna e nel nord Italia, principalmente, anche se il gruppo si è esibito in diversi paesi del mondo.

FERREIRA, Tais. La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi - 45 anni di teatro per bambini in Italia in una intervista con Roberto Frabetti

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.41271>>

Dal 9 maggio 1976 al 23 febbraio 2020, La Baracca ha rappresentato 13.954 spettacoli per l'infanzia e l'adolescenza, producendo 186 titoli propri oltre a numerose collaborazioni, progetti speciali, spettacolazioni e narrazioni (338 il numero di titoli complessivo). Ogni anno vengono realizzate nuove produzioni per le diverse età, dai piccoli dei nidi agli adolescenti della secondaria, passando dai bambini delle scuole dell'infanzia e delle primarie. [...] Fino al termine della stagione 2018-2019 hanno partecipato alle programmazioni [stagioni a Bologna e a Medicina] citate 1.471.789 spettatrici e spettatori, tra bambini, ragazzi e adulti. Gli spettacoli rappresentati sono stati 9.513, con 2.209 titoli, di cui 1.108 presentati da altre compagnie italiane, europee ed extra-europee³.

Arrivo in un ufficio ben illuminato e pieno di libri e vengo accolta da un uomo bianco di mezza età, dai capelli d'argento arruffati (immagine 2), energico e attivo che si siede di fronte a me e mi parla per quasi tre ore di fila in una lunga ed entusiasta intervista-testimonianza.



Immagine 2. Roberto Frabetti, Direttore artistico de La Barraca.

lo, all'epoca, avevo appena finito il dottorato di ricerca, ero una professoressa universitaria presso l'Università Federale di Pelotas (RS), in congedo, che rientrava in Brasile dopo aver discusso una tesi di Dottorato in Arti Visive, Performative e Mediali presso il Dipartimento dell'Arti (ex DAMS) dell'Università di Bologna. Il mio desiderio di conoscere la storia di quello spazio rilevante per le arti performative e l'infanzia si è avverato alla vigilia del mio ritorno. Da allora lavoro sulla ricerca che articola educazione e teatro tra Brasile e Italia e mi sono dedicata a quest'intervista, generosamente concessa da Roberto, che riprende l'intera traiettoria e i valori messi in atto per 45 anni dal suo gruppo. Si tratta del risultato di un lungo percorso di ricerca iniziato nel 2014, quando sono arrivata

FERREIRA, Tais. La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi - 45 anni di teatro per bambini in Italia in una intervista con Roberto Frabetti

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.41271>>

a Bologna come dottoranda, e ho iniziato ad indagare le differenze e le affinità tra Brasile e Italia in termini di arti performative nelle scuole, nella formazione degli insegnanti e nella produzione scenica di e per i giovani e i bambini.

Riporto qui i momenti significativi dei discorsi di Roberto e della nostra interazione per presentare al pubblico brasiliano non solo quest'uomo di teatro, ma anche il gruppo che coordina, i suoi progetti (artistici ed educativi) e le proposte fruttuose e durature che articolano reti di insegnamento (dirigenti, insegnanti e bambini) della prima infanzia e dell'istruzione elementare e della produzione teatrale.

L'ampio lavoro e il progetto culturale e didattico de La Baracca - Testoni Ragazzi sono esemplari in termini di produzione e ricerca continua sul teatro per ragazzi, formazione del pubblico, mediazione culturale, formazione degli insegnanti e dialogo tra reti scolastiche, dirigenti pubblici e artisti. Pertanto, presentare questo lavoro a ricercatori, artisti ed educatori brasiliani dell'infanzia, basato sulla narrazione di uno dei suoi creatori, ci sembra uno sforzo di rilevanza sociale e accademica.

Negli ultimi cinque anni ho ricercato e pubblicato, affiancata da assistenti di ricerca⁴, una serie di analisi documentarie e politiche pubbliche nel teatro e nell'educazione, in articoli comparativi tra Brasile e Italia. Chiudo ora questo ciclo del progetto di ricerca "Formazione di insegnanti di/in teatro: scambi tra Brasile e Italia" (PROPESQ/UFRGS) con il laborioso lavoro di trascrizione, traduzione, revisione⁵ e scelta dei ritagli da pubblicare tratti dal documento storico costituito da questa intervista concessa nella primavera del 2017.

L'articolo è diviso in blocchi tematici in cui i brani dell'intervista, con la voce di Frabetti, verranno presentati al pubblico brasiliano, mostrando l'attualità della proposta di questo collettivo italiano.

Prima Parte

Roberto racconta il percorso di un gruppo teatrale amatoriale, formato da giovani, verso la professionalizzazione e la collaborazione tra la cooperativa degli artisti e il potere pubblico comunale (Bologna) per la costituzione di un progetto teatrale permanente rivolto a bambini e ragazzi del territorio emiliano.

Taís Ferreira - La prima domanda è: da dove è venuta l'idea o la necessità di lavorare mediante il teatro per ragazzi. Come era il contesto nel quale è nato il gruppo e chi sono stati i fondatori? Mi piacerebbe sapere un po' l'evoluzione di questa esperienza.

Roberto Frabetti - Allora, La Baracca nasce nel 1976 in una situazione generale italiana di grande movimento. Erano gli anni di cooperazione educativa, c'era stato Bruno Ciari a Bologna, il tempo pieno, ma in tutta Italia, comunque, c'era un grandissimo movimento di rinnovamento anche culturale, di rapporto con quello che era la scuola di infanzia, ecc. Momento molto appunto molto positivo. [...] Si associa un bisogno di creare, di avere possibilità differenti di costruire il proprio lavoro e anche la propria vita. [...] In quel momento noi siamo in quattro, in cinque con Valeria che è vicina, ma lei in quel momento sta facendo il medico, lavora come medico e sta facendo la sua strada e gli altri no. Sono tutti ancora studenti o che hanno appena finito di studiare, quindi, il gruppo è molto giovane, io allora avevo 22 anni, il più vecchio aveva 25. Due anni dopo eravamo in otto, poi nel 78 abbiamo dato la prima struttura formale, abbiamo cominciato a mettere le persone a pagare degli stipendi e quindi cominciato già ad avviarsi una dimensione professionale. Nel 1979 abbiamo fatto la cooperativa perché abbiamo visto che effettivamente se... Avevamo delle possibilità, sempre andando passo a passo, gradualmente, cercando di unire le visioni con una certa concretezza. E di caso in caso siamo andati avanti, siamo arrivati qua, ma sono persone molto fortunate, io sono stato una persona molto fortunata. Credo che quello che ci ha permesso di arrivare a questo punto è stata la capacità di avere visioni, ma al tempo stesso di sapere anche valutare in maniera opportuna i nostri limiti, cioè quello che sapevamo fare e quello che non sapevamo fare. Un momento di svolta è il momento della creazione del centro di teatro ragazzi a Bologna, quando noi ci

muoviamo, alla fine degli anni settanta, in Italia praticamente il teatro ragazzi esplose. All'inizio degli anni 1970, sostanzialmente non esisteva. In 10 anni, invece, nascono molte compagnie. Tutto parte soprattutto dall'esperienza torinese di avvicinamento tra l'animazione e il teatro. Sono momenti veramente molto ricchi e lì nascono compagnie da tutte le parti, da tutta Italia, che cominciano un minimo anche a raccordarsi, a trovarsi, a costruire una rete di offerte che alimenta una richiesta. [...] E lì cominciamo a pensare che cosa ci piacerebbe fare e ci rendiamo conto che tutto sommato l'attività di tournée pura, cioè, continuare a fare spettacoli e produrli per poi portarli in giro in tutta Italia dove capita, sì può essere bella, però non offre molte prospettive di ricerca, di possibilità di appassionarsi fino in fondo e di creare qualcosa davvero significativo. E allora comincia a girare nella nostra testa l'idea di creare un luogo stabile dedicato all'arte e all'infanzia. Che poi diventa un luogo stabile di teatro per l'infanzia, successiva progressione di progetto. Ed è un'idea nuova perché l'idea che ci porta nella stagione, nella Primavera dell'ottanta in realtà a fare la prima programmazione di un posto per i ragazzi in collaborazione con tante successioni, con il comune, con altri teatri su Bologna e provincia. ma l'idea è, l'idea, parte è nostra, noi coordiniamo il progetto e l'idea è un posto per ragazzi. Ci facciamo, creiamo un luogo stabile dedicato ai bambini, al teatro per i bambini. [...] Questa è un'idea vincente perché dopo tre anni di questa stagione altro caso fortunato: il Comune ci concede un teatro reale, un teatro funzionante nel 1982/83. È un teatro. [...] È significativo l'intervento dell'ente locale. Perché il teatro, lo stabile, viene dato gratuitamente e viene dato anche un contributo per l'attività. E questo rimane, si modificano gli importi, ma la struttura sostanzialmente [rimane]. Perché è un progetto comune in cui l'ente locale interviene demandando alla struttura la funzione di essere, sostanzialmente, la direzione artistica progettuale culturale del progetto. Ma l'obiettivo è un centro di teatro stabile per ragazzi. E quando viene fatta questa convenzione, nel 1982/83, è la prima convenzione in Italia. Quindi, questo è il primo Teatro Stabile per Ragazzi. [...] Ma è una continuità, cambiano gli spazi, ma non cambia il progetto; cambia sempre, perché ovviamente è sempre in modifica. Ed è sostanzialmente... Questa possibilità di lavorare stabilmente sul territorio, di creare una relazione fortissima con le scuole - soprattutto con le scuole inizialmente, perché il grande balzo con le famiglie è recente - credo che sia stata davvero una condizione che ci ha garantito di poter arrivare, di andare avanti e di distinguere anche dagli altri. Come dicevo prima, effettivamente, noi avevamo un progetto dietro che ci permetteva di distinguerci, di avere molta più forza di altre strutture, magari con ottime qualità fisiche, ma che si limitavano solamente a quello, alla produzione e non anche ad avere un rapporto

forte con la città. E diciamo che la caratteristica della barraca è sempre stata quella di avere dei progetti forti. Come per dire, è stato il tema del progetto della prima infanzia che ci ha permesso di viaggiare, creando relazioni, eccetera. [...] Ci ha permesso di andare avanti.

Seconda Parte

Roberto parla del lavoro con i bambini dal loro punto di vista e dell'attualità della mediazione degli "adulti accompagnatori" (insegnanti e famiglie) nelle esperienze teatrali dei bambini.

Taís Ferreira - Vorrei che tu parlassi un po' del rapporto con la scuola. È importante per me, e per noi in quanto operatori teatrali in rapporto diretto con l'educazione, capire qual è stata l'importanza e il sostegno che ha dato la scuola per lo sviluppo del vostro lavoro, gli scambi che sono avvenuti, se ci sono stati. E, se tu vuoi già parlarne adesso in questa risposta, quale è il ruolo degli insegnanti in questo rapporto dei bambini e dei ragazzi con il teatro.

Roberto Frabetti - I bambini ti insegnano molto, ma non ti insegnano direttamente, non ti spiegano. Dai bambini, secondo me, si impara andando a bottega, usando l'espressione rinascimentale, dell'apprendista artista, cioè, tu vai, li frequenti e loro ti insegnano. Ora se tu vuoi *andare a Bottega* dei bambini, devi andare nei luoghi dove i bambini vivono. [...] Cioè, allora per un artista la scuola, i bambini in comunità è straordinariamente importante. E credo che in questo caso la scuola diventi il luogo perfetto dove poter effettivamente conoscere i bambini in comunità. In questo caso io parlo dal punto di vista di un artista, la mediazione dell'insegnante non è fondamentale: è essenziale. Senza l'insegnante non posso in un qualche modo avere un rapporto col bambino in comunità. Sia nelle situazioni di osservazione, sia nelle situazioni di laboratorio. Sì, d'accordo, posso condurre io, ma se l'insegnante non c'è la classe non la vivi, perché comunque lui è l'adulto di riferimento. Allora il rapporto dell'insegnante come persone con la quale, anche lì, cerchi una condivisione. Io faccio un percorso che è quello soprattutto di cercare di far nascere una relazione forte

basata su una condivisione di sensibilità con il bambino. L'insegnante fa il suo percorso, ma insieme, in un qualche modo, cerchiamo di creare una comunità che comunica meglio e che quindi, in tutti i luoghi, funziona diversamente. L'insegnante è fondamentale nella situazione di laboratorio, è fondamentale nella situazione di spettacolo. I bambini si possono portare a teatro, ed è già questa un'ottima cosa; quando un adulto, un insegnante, un genitore porta il bambino a teatro già è una buona cosa. Però ci sono tanti adulti che non sanno vivere l'esperienza in maniera, come dire, cercando di ricavarne il massimo possibile.

Una cosa è portare i bambini a teatro, una cosa è invece è l'accompagnarsi a loro. Non lo so se sia traducibile in brasiliano un verbo molto bello in italiano che non è accompagnare, è vicino, ma è *l'accompagnarsi*, perché *l'accompagnarsi* vuol dire farsi compagno in italiano. Ed è per me un bellissimo modo di descrivere la relazione che secondo me dovrebbe essere tra l'adulto che viene con il bambino a teatro e il bambino. Ovvero non ti porto a teatro, non ti conduco fin lì, non ti offro solo un'opportunità, ma la vivo con te, divento compagno, tuo compagno nell'esperienza. A me piace moltissimo come verbo. Allora se non c'è l'adulto compagno, che non può essere l'attore o gli attori, se non c'è l'adulto compagno, l'esperienza umana, sensibile del bambino è, secondo me, molto più limitata. E, soprattutto, non tanto perché lui non possa da solo trovare la relazione, ma perché in un qualche modo non trova poi un contesto in cui tutto quello che ha vissuto di importante, tutto in quel momento estetico che magari gli ha consentito di vivere fortemente quella situazione, [sia significativo]. Però non è un contesto dove possa mettere radice, dove possa fissarsi. Che non è poi usciamo da lì e spieghiamo lo spettacolo, discutiamo, facciamo i disegni piuttosto che facciamo una relazione. Probabilmente è anche solo uscire da lì, stare 10 minuti in silenzio perché siamo tutti e due emozionati, io e te, io babbo e tu bimbo. Oppure ci raccontiamo la storia perché quella cosa ti è piaciuta. Allora, questa è la dimensione che bisognerebbe riuscire a comunicare ai genitori, me lo fai attraverso un modo di presentarti, di farmi vedere il contesto.

Terza Parte

Roberto racconta alcune significative e durature esperienze di laboratori teatrali nella formazione degli insegnanti di educazione di base.

Taís Ferreira - Roberto, mi piacerebbe che tu parlassi un po' della formazione che riguarda propriamente le insegnanti della scuola dell'infanzia e delle primarie, perché voi svolgete da tantissimi anni quest'azione educativa a stretto contatto sia con i bimbi che con gli insegnanti.

Roberto Frabetti - Sono due cose, secondo me, che vivono nella stessa dimensione, ma sono diverse perché è diverso il tuo coinvolgimento [...]. Gli adulti sono molto più fragili dei bambini, quindi il lavoro con gli insegnanti, dagli educatori, gli insegnanti delle medie, è un lavoro molto più delicato, più attento, si può fare in modo superficiale, ma quando riesci anche lì ad andare sotto, a dare continuità al lavoro che fai [...]. Cioè, una cosa è l'intervento in cui vengo, ti faccio una giornata in laboratorio, non tocchi più di tanto, ma si va. Una cosa, invece, è quando si riescono a creare progetti stabili, che continuano nel tempo, sai che avranno una fine, ma che hanno una possibilità di sviluppo. Io ho avuto la grande fortuna, parto da questo, ho avuto la grande fortuna rispetto agli insegnanti di poter fare alcuni percorsi di lunga durata, di cui almeno quattro davvero molto importanti nella mia storia. Tre sono stati per i piccoli, sostanzialmente, partendo dall'esperienza del teatro al nido, una invece no, è stato con gli insegnanti della scuola dell'infanzia, della primaria e anche della secondaria, in un paese qua vicino a Bologna. Che è stata un'esperienza di una ricchezza straordinaria perché è durata dal '96 al... , diciamo che è durata quasi 15 anni, a San Giovanni Persiceto, e questo è per insegnanti. Era un gruppo di insegnanti, una ventina di insegnanti che è cambiato negli anni, ma un gruppo che è rimasto sempre, che era della scuola dell'infanzia, della scuola primaria e delle medie, che in un qualche modo poi lavoravano con i loro bambini continuamente. Quindi c'era questa rete, dei personaggi, donne straordinarie, in gamba, con una voglia di fare e se era creata questa dimensione di palestra comune. Quindi, l'insegnante che diventava quello che in un qualche modo si metteva prima in gioco e aveva bisogno di un luogo dove fare esperienza per sé, per poi potere riportare una dimensione creativa all'interno

FERREIRA, Taís. La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi - 45 anni di teatro per bambini in Italia in una intervista con Roberto Frabetti

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.41271>>

della scuola. Ma non in termini di “ho imparato tre esercizi e li faccio dentro”, ma in termini di processi mentali. È stato un percorso molto lungo, molto, molto intenso e si chiamava *Cime tempestose*. Quello che diventa interessante era fare in modo che, piano piano, gli adulti potessero trovarsi a loro agio nel gestire percorsi di educazione teatrale con i bambini, piacevoli anche per loro; che è la dimensione fondamentale, quando lavori con gli adulti è: “guardate che non si può fare teatro se non ti fai coinvolgere dal punto di vista sensibile”. Non puoi andare a fare teatro dicendo si fa così, questo tu devi fare la scena, ti entri di lá, ti muove in questo modo, bisogna dire come, no! Devo fare in un qualche modo far percepire l'importanza di quello che stai facendo. Devi dare il tempo a chi hai davanti di fare un proprio percorso. Un'altra storia, a Ferrara, nel comune di Ferrara, gli insegnanti del nido e della scuola dell'infanzia del comune di Ferrara. È durata anche quella, 12 o 13 anni, sempre con lo stesso gruppo. Quindi, ritornare continuamente sulle cose, ripartire, poi entravano altri nuovi, si allargava, laboratori e altre attività con i bambini, ma un lavoro continuo con loro. Da quel gruppo è venuta fuori una riflessione che, a mio avviso, rimane molto precisa rispetto a quello che è il percorso, il percorso che fanno gli insegnanti che si avvicinano al teatro, che fanno un'esperienza teatrale. Per prima cosa, per un insegnante non è importante fare teatro, un'esperienza teatrale, solo per poi diventare un gruppo teatrale. Per un insegnante è importante fare un'esperienza teatrale per il proprio lavoro di insegnante, perché lavori su tutto quello che è all'interno della comunicazione, dalla corporeità, all'importanza degli sguardi, l'importanza di tutti gli strumenti attoriali, quindi alla voce, all'importanza del senso del ritmo, l'alternanza tra pieni e vuoti e alla possibilità, l'importanza del saper alternare tempi di attesa a tempi di stupore. Tutto quello che fa parte del lavoro della drammaturgia dell'attore. Sostanzialmente lo riporti, continuamente, poi riportarlo nella tua quotidianità di insegnante che alla fine dei conti, ogni volta, davvero, è l'attore protagonista, è uno degli attori protagonisti della dimensione classe, quasi vai in scena, non che sia un attore. Proprio deve essere naturale sapendo portare avanti il discorso e quindi usi tutto quello che è il tuo lavoro. Quindi un'insegnante che impara a conoscere il proprio corpo, che impara l'importanza di guardare il bambino negli occhi e non di guardare la classe. Importante un'insegnante che capisce quanto in una relazione teatrale sia necessario stabilire un rapporto io a te. No? Uno uno, perché altrimenti perdi il pubblico, anche se hai duecento persone devi dare l'idea che io sto raccontando per te, tu stai ascoltando me e io ho il piacere che tu stai ascoltando me, non che voi stiate ascoltando me. Perché se non riesco a dare questa dimensione non mi ascolti. Allora dobbiamo creare una dimensione in cui anche se siamo venti a uno,

siamo uno a uno venti volte che è una cosa diversa. Questo vuol dire: è un gioco continuo di occhi, è un gioco continuo di tensioni è un gioco continuo di alternanza di interesse da uno all'altro. Bene questo lo impari facendo il teatro. Se fai teatro fatto bene, non se lo fai tanto per fare, perché lì ti accorgi di quanto i tuoi occhi raccontino in una volta molto di più di tutte le parole, ti accorgi che puoi selezionare le parole, che non sono tutte così importanti, eccetera, eccetera. Quindi l'insegnante credo che possa ricevere moltissimo da un percorso teatrale, ma un percorso teatrale che abbia un tempo, che possa svilupparsi con gradualità. Non certo un percorso teatrale affrettato in cui mettere insieme alcuni esercizi per poi riproporli ai bambini. Bene in quel gruppo di Ferrara venne fuori l'idea di un insegnante che schematizzò questo percorso in tre fasi e disse: "che cosa mi è successo, che cosa è successo a me? Praticamente io ho fatto un primo periodo ed io ero molto preoccupato di aprirmi". Ed era vero perché [...], me lo ricordo il primo anno che lei diceva "non me la sento di fare questa cosa". Era una donna molto grande, era molto visibile anche "no, non me la sento, non sono pronta, mi sento...". Cioè, c'è l'ansia, so bene che la prima parte del contatto io mi devo sentire a mio agio, io devo andare a scoprire la mia, il mio catalogo teatrale, il mio alfabeto gestuale no? Quello che io ho dentro, perché credo che abbiamo tutti un alfabeto teatrale che purtroppo lasciamo lì in un angolo, però non è qualcosa che si trasferisce, ma qualcosa che dobbiamo trovare dentro di noi perché ce l'abbiamo, è solo questione di farci il tempo. Questo richiede tempo, cioè, vuol dire che comincio a pensare che il mio corpo non è solo motorio, ma è anche espressivo e quindi che può... [...] Spesso non ce lo ricordiamo dell'importanza che il corpo espressivo fa. Allora il corpo espressivo c'è ed io comincio a trovare il piacere, a trovare i miei segni, le mie modalità, il mio modo di usare il polso piuttosto che la spalla e scoprire che c'è uno stile che è il mio e andare avanti; questa prima fase è la fase dell'alfabetizzazione sostanzialmente. Poi c'è una seconda fase che è la fase in cui ti accorgi che, usando bene il tuo alfabeto, costruisce una sintassi che è la tua sintassi teatrale e cominci ad accorgerti che puoi raccontare delle cose. E questa è una fase importante, è una fase di costruzione del linguaggio, che costruisce le prime parole, le prime frasi, ancora non sei pronto per tenere una conferenza o per dialogare in maniera totalmente fluida, però cominci passo a passo a trovare il piacere di costruire le tue parole teatrali; parole in senso ampio, anche gestuale e intanto continua il percorso dell'alfabetizzazione, perché quella non finisce mai, non è un si passa da uno all'altro, ma sia quasi parallelamente. Poi arrivi nella terza fase che è la fase in cui decidi "ok, d'accordo, adesso ho in mano un linguaggio, il linguaggio non solo l'ho scoperto, non solo l'ho masticato, lo tengo mio, ma adesso lo uso. Lo voglio usare, voglio

andare davanti agli altri e raccontare le vicende". Ed è la fase sostanzialmente del racconto, del mostrarsi a... E questa diventa la fase che ti porta, se vuoi, allo spettacolo. Questo percorso è un percorso. È tutto quello che l'insegnante potrebbe fare, è quello che gli serve e il suo spettacolo potrebbe essere "sto davanti ai bambini a raccontare in modo diverso". Mi accorgo che io, insegnante alla scuola dell'infanzia racconto le storie meglio, racconto tutte le cose che vivo nel quotidiano, oppure io posso decidere: mi sento pronto, fa parte dei miei desideri, posso diventare un educatore teatrale. E l'educatore teatrale, allora io che ho vissuto questa esperienza su di me, adesso dico bene, davanti a un gruppo di bambini prima cosa: fargli scoprire l'alfabeto, è la loro alfabetizzazione, poi dovranno fare la seconda fase, trovare il piacere di costruire le loro parole teatrali e poi dovranno trovare il piacere di portare le loro parole teatrali davanti a qualcuno. Se ci sarà il tempo, se ci sarà l'occasione, senza mai che ci sia un obbligo, per cui no alla recita, sempre comunque sia lo spettacolo. Se il gruppo di bambini, non certo del nido, credo che per il nido tutti i lavori fatti in laboratorio siano sulla prima fase, quella dell'alfabetizzazione, del dare comunque degli input che rimarranno da qualche parte nella testa. Ma con gli altri, se c'è tempo per il percorso, arrivi anche alla messa in scena, che però dev'essere, possibilmente, una messa in scena che viene vissuta per scelta non per obbligo dai ragazzi. Bene questo è un percorso con le insegnanti e credo che il percorso sia lo stesso con qualsiasi grado scolastico: dal nido alle superiori. Perché ripeto, la prima parte rispetto all'essere umano, l'insegnante, mettendo in campo il discorso della specificità teatrale sul dopo, non nel primo momento. Con i ragazzi il percorso è lo stesso, fatto salvo che per i nidi rimane un po' diverso, più basato sulla fruizione, sul lasciare suggestioni. Mentre invece a partire, secondo me, della scuola dell'infanzia la proposta diventa esattamente quella che ti ho appena presentato.

Conclusioni

Oltre alle questioni affrontate da Frabetti negli stralci di interviste selezionati presentati in questo articolo, si segnala che Roberto è un importante promotore politico nell'area della produzione culturale per l'infanzia, in rappresentanza di ASSITEJ International, come coordinatore di progetti a livello europeo. Il progetto *Mapping*⁶ è attualmente in corso, con prodotti entusiasmanti risultanti da scambi, riflessioni, mappature e ricerche sulla produzione culturale per i bambini in Europa.

FERREIRA, Tais. *La Baracca/ Teatro Testoni Ragazzi - 45 anni di teatro per bambini in Italia in una intervista con Roberto Frabetti*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.41271>>

La Baracca, gruppo coordinato da Frabetti che gestisce il Teatro Testoni Ragazzi, fa parte di Small Size Network⁷, un insieme di gruppi di arti performative che producono per la prima infanzia (0-6 anni) in diverse parti del mondo. Il gruppo coordina, dal 1987, un progetto dal titolo *Il Teatro e il Nido*, insieme alla rete delle scuole di educazione della prima infanzia del comune di Bologna.

Un altro aspetto della diffusione e dell'ampliamento del dibattito e del carattere formativo del lavoro svolto da Testoni Ragazzi è costituito dall'annuale festival internazionale *Visione di futuro, visioni di Teatro*⁸, nel quale artisti, accademici, famiglie, insegnanti e bambini, con spettacoli di diversi paesi del mondo, hanno l'opportunità di essere spettatori e protagonisti di laboratori e seminari di formazione continua. Questo evento è nel calendario di chi si occupa di teatro e infanzia non solo in Italia e in Europa, ma anche in diversi altri paesi.

Al di là di questi spazi di scambio e costruzione del sapere, sia Roberto che gli altri membri del gruppo hanno seguito processi profondi che coinvolgono la pedagogia teatrale nel corso degli anni con gruppi di bambini e giovani provenienti dalle città dell'Emilia Romagna.

A Medicina (BO) il gruppo svolge da oltre 15 anni il ruolo di responsabile culturale e, dal 1983, lo fa in collaborazione con le scuole medie (BERNARDI e FRABETTI, 2000), ed è attualmente responsabile degli spazi stabili, coordinandone le stagioni teatrali. Le sue funzioni e le sue prestazioni vanno oltre le mura della scuola instaurando un proficuo rapporto a lungo termine con l'intera comunità della città.

Pertanto, concludiamo che la presentazione al pubblico brasiliano di questo gruppo e dello spazio che esso dedica alla creazione, gestione e costruzione di politiche pubbliche del teatro per l'infanzia in Italia, è necessaria. L'ampiezza dei fronti d'azione de La Baracca/Teatro Testoni Ragazzi, nella creazione artistica, nella gestione culturale, nella formazione degli insegnanti o nell'educazione teatrale di bambini e giovani è quindi molto rilevante. I suoi 45 anni di lavoro permanente sul territorio italiano e le sue reti internazionali, motivano che si propongano, nell'ambito accademico brasiliano, le narrazioni del suo fondatore, Roberto Frabetti, quale documento storico rilevante e divulgativo di un'esperienza culturale, che, auspicabilmente, possa servire da ispirazione.

BIBLIOGRAFIA

BERNARDI, Milena e FRABETTI, Roberto. **Naviganti**. Ragazzi e teatro: incontri di laboratorio, incontri di vita. Bologna: Pendragon, 2000.

FERREIRA, Taís. **Professores/as de teatro e dança brasileiros/as como espectadores/as/ Insegnanti di teatro e danza come spettatori**. 2017. 301 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas e Dottorato Arti Visive) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Dottorato Arti Visive, Performative, Mediali, Universidade Federal da Bahia; Università di Bologna, Salvador; Bologna, 2017.

FERREIRA, TAÍS. A formação de professores de teatro e dança no Brasil e na Europa: um comparativo. **REPERTÓRIO: TEATRO & DANÇA (ONLINE)**, v. 22, p. 182-208, 2019. Disponível su: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/33385> . Acesso il 18/07/2022.

FERREIRA, TAÍS. Artes da Cena e Educação: um comparativo entre Brasil e Itália. **REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA [EPERIODICO]**, v. 10, p. 1-25, 2020. Disponível su: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/88392> . Acesso il 18/07/2022.

FERREIRA, TAÍS; MARIOT, Marcio. Normativas educacionais para o ensino de teatro no Brasil e na Itália: um exercício reflexivo-comparativo. **URDIMENTO (UDESC)**, v. 1, p. 96-109, 2019. Disponível su: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019096> . Acesso il 18/07/2022.

LA BARACCA/TEATRO TESTONI RAGAZZI - Teatro per l'infanzia e la gioventù. Sito internet. Disponível su: <https://www.testoniragazzi.it/>. Acesso il 18/07/2022.

NOTAS

1 Valéria è scomparsa nel 2020 e dal 2021 La Baracca promuove il Premio Valeria Frabetti, che mira a riconoscere le opere significative dello spettacolo con bambini piccoli e molto piccoli (0-3 anni). Secondo il sito del Festival "Visioni di Teatro, Visioni di Futuro" all'interno del quale si svolgono i premi: "Il Premio è dedicato a Valeria che, come direttrice artistica de La Baracca, ha sostenuto con decisione l'avvio del progetto "Il Nido e il Teatro" e lo ha poi accompagnato con passione per più di 30 anni da attrice e regista."

2 Associazione Internazionale di Teatro per l'Infanzia e la Gioventù. Sito: <https://www.assitej-international.org/pt/>

3 Fonte: La Baracca Testoni Ragazzi, 8 jul. 2021. La compagnia: La Baracca - Testoni Ragazzi. Disponibile su: <https://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=10>. Accesso il: 19 maio. 2022

4 Negli anni dal 2017 al 2018, presso l'Università Federale di Pelotas (UFPEL), hanno lavorato con me le assegniste di borsa di studio Roberta Campos Postale (CNPq) e Grazielle Bessa (FAPERGS). Il gruppo di ricerca è stato integrato in questi anni dal professor Márcio Paim Mariot dell'IFSul, con il quale ho pubblicato un articolo frutto della ricerca.

5 Tutto il lavoro di trascrizione, traduzioni e revisione è stato svolto da Patricia Lima da Silva, assegnista di borsa di studio CNPq, studentessa del corso in Traduzione italiano-portoghese presso l'Istituto di Lettere dell'Università Federale di Rio Grande do Sul (UFRGS) e insegnante di italiano, sotto la mia supervisione. La revisione della traduzione attiva è stata realizzata dalla professoressa Lucia Vitiello, lettrice ministeriale presso l'Istituto di Lettere di UFRGS.

6 *Mapping - A map on the aesthetics performing arts for early years*. Site: <http://mapping-project.eu/>

7 Sito: <http://www.smallsizenetwork.org/site/index>

8 Sito: <https://visionifestival.it/it/>

Biofilia

Biophilia

Biofilia

Brígida Campbell

UFMG

E-mail: brigidacampbell@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1744-8595>

RESUMO:

Biofilia significa amor pela vida ou pelas coisas vivas, diz respeito à nossa conexão natural com as formas naturais e explica a necessária união do ser humano com a natureza, de uma forma ancestral e evolutiva. Essa conexão se constrói de muitas formas, através da ciência e também do sagrado. Esta série de colagens digitais foi criada a partir de ilustrações e imagens científicas de diversas épocas. As imagens buscam originalmente informar, explicar, instruir e comunicar a respeito de espécies botânicas e animais. Aqui as imagens são empilhadas digitalmente, criando texturas, cores e composições produzidas por ferramentas digitais que fazem as diversas camadas se conectarem.

Palavras-chave: Arte. Natureza. Cultura.

ABSTRACT:

Biophilia means love for life or for living things, concerns our natural connection with natural forms, and explains the necessary union of human beings with nature, in an ancestral and evolutionary way. This connection is built in many ways, through science and also through the sacred. This series of digital collages were created from illustrations and scientific images from different eras. The images originally seek to inform, explain, instruct, and communicate about botanical and animal species. Here the images are digitally stacked creating textures, colors and compositions produced by digital tools that make the different layers connect.

Keywords: Art. Nature. Culture.

RESUMEN:

Biofilia significa amor por la vida o por los seres vivos y se refiere a nuestra conexión natural con las formas naturales y explica la necesaria unión del ser humano con la naturaleza, de forma ancestral y evolutiva. Esta conexión se construye de muchas maneras, a través de la ciencia y también a través de lo sagrado. Esta serie de collages digitales se crearon a partir de ilustraciones e imágenes científicas de diferentes épocas. Las imágenes buscan originalmente informar, explicar, instruir y comunicar sobre especies botánicas y animales. Aquí las imágenes se apilan digitalmente creando texturas, colores y composiciones producidas por herramientas digitales que hacen que las diferentes capas se conecten.

Palabras-clave: Arte. Naturaleza. Cultura.

Recebido em: 17/11/2022
Aprovado em: 17/11/2022



Fig. 1)

Fig. 1)



Calyculia erecta





Botanische Tafeln
Tafel VII

1772
MUSEUM
LAPID.



1772
MUSEUM
LAPID.



TAB. LXII



*Chorizanthe
paniculata.*

Gray E. Eaton



EPIPHYLLUM HOOKERI



TAB LXXXIV

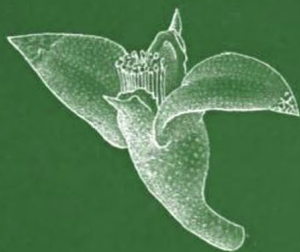


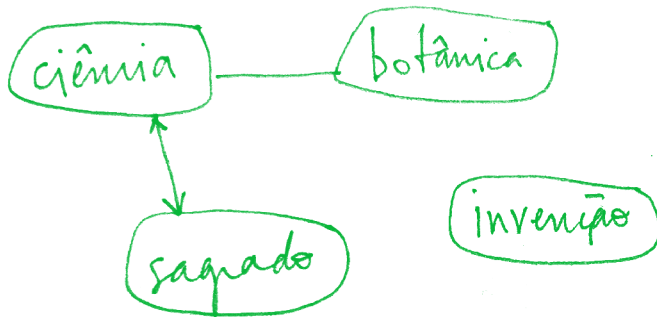


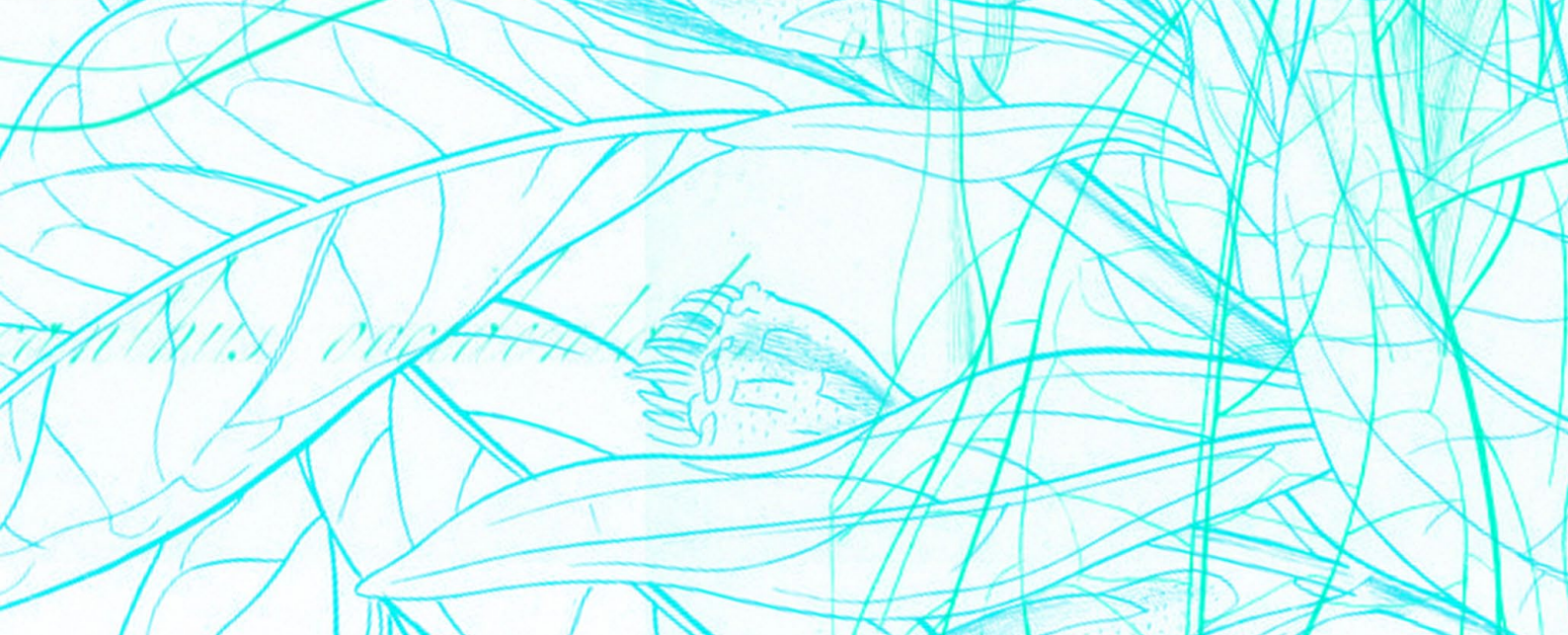
VEGETATION OF NEW MEXICO
H. MIDLAND SC.

Hum...











LXXXVII

M. anato

(S. 62)





O TEXTO ACADÊMICO COMO ESPAÇO PERFORMÁTICO

THE ACADEMIC TEXT AS A
PERFORMANCE SPACE

Debora Pazetto¹

Abstrato: Este ensaio tem como objetivo investigar o texto teórico característico de periódicos acadêmicos enquanto plataforma performática. Pretende-se desenvolver, neste campo de derretimento expandido, estratégias artístico-filosóficas de resistência à domesticação do pensamento criativo e situado. Faz parte deste texto ser impresso sobre fac-símiles das páginas internas de uma revista classificada no estrato A1 do Qualis Periódicos, da CAPES (quadriênio atualizado). Assim, embora simule um artigo publicado em periódico científico, este objeto consiste em uma série de imagens publicada enquanto ensaio visual. Isto não é um artigo.

Palavras-chave: Arte; Teoria; Instituição.

¹ Minibio e afiliação institucional – campo de legitimação do conhecimento acadêmico por meio do acoplamento autor-instituição.

Abstract: This essay aims to investigate the theoretical text characteristic of academic journals as a performance platform etc., have you ever wondered how many papers published in English have an abstract translated into pt-BR? Who do we write for?

Keywords: Art; Theory; Institution; Decolonization.

Resumen: Aunque se trata de un ensayo visual, me solicitaron un resumen en español, francés o italiano, IES (es Udesc), correo electrónico (es deborapazetto@gmail.com), Ocird (0000-0001-7837-027X), DOI (10.35699/2237-5864.2022.38254) y el "Recibido el: 07/02/2022, Aprobado el: 15/09/2022". Una primera versión de este ensayo visual fue publicada en el libro *Ensaio de Travessia*, Belo Horizonte: Relicário, 2021.

Palabras clave: Sumisión; Directrices; Normas Editoriales.

A formação universitária nos treina para escrevermos artigos acadêmicos. Existem algumas técnicas que costumam ser aprendidas tacitamente: a mais comum é se especializar em um autor respeitado e analisar alguns conceitos ou problemas em sua obra, citando diversos textos dele e mais alguns comentadores para demonstrar conhecimento da “bibliografia secundária”. Nunca usei essa técnica, mas já usei bastante a de colocar dois autores em relação dialética, reconstruindo seus argumentos em torno de determinado assunto (em geral, assim é mais fácil o artigo ser considerado uma “contribuição original para a área”). Também já usei a técnica de reconstruir argumentos por meio de citações diretas, indiretas e paráfrases de diferentes autores, e usá-los como chave interpretativa para produções artísticas. Em todo caso, nós, pesquisadores brasileiros, quase sempre fazemos repetições ou colagens de textos de autores europeus/norte-americanos ou autores que foram legitimados por eles. E isso não ocorre porque a construção do pensamento é uma prática coletiva, ou porque todo texto ecoa outros textos, ou porque estamos “em diálogo” com esses autores. Diálogos têm réplica, tréplica, atenção mútua.

[detesto todos os textos – falando em bom lattês: artigos em periódicos, capítulos de livros, prefácios, textos em anais de eventos – que publiquei antes do ano anterior ao ano corrente. por inferência, suponho estar agora materializando uma possível decepção futura. e ainda escrevo, ao mesmo tempo em que constato o quanto a exigência acadêmica de publicação constante gera excesso de irrelevância, ansiedade e comprometimentos apressados. o que fica ainda mais grave quando consideramos que docentes são coagidos a manter a produtividade acadêmica em pleno colapsopolíticoambientalpandêmico]²

² Apresenta-se aqui, e na sequência, uma voz entre colchetes [] que não é assumida pela autora deste texto. Fica a critério de leitor avaliar a consistência teórica de seus comentários, bem como determinar seu estatuto ontológico e seu lastro imputativo.

Não estou fazendo um apelo ingênuo ao pensamento livre, original, que não precisa do amparo de teorias precedentes. É evidente que tudo que falamos ou escrevemos, mesmo quando não citamos ninguém, está ancorado em ideias, teorizações e atividades existentes. O pensamento é uma prática coletiva, todo texto ecoa outros textos. Justamente por isso recuo do espaço do Filósofo-Autor-de-Teoria, esse espaço tão raramente acessado por nós, latino-americanos. Também recuo do espaço da escrita acadêmica construída por meio de práticas solitárias de menção e autofiliação teórica. Mas é um recuo de flecha. O arco: este campo de derretimento expandido.

[mostrei este trabalho, quando ele ainda era um arquivo, a uma amiga artista. ela disse: eu super te vejo nesse lugar dos escritos de artista. não. penso na contramão deles, porque escrevo visualidades teóricas me apropriando de métodos performáticos]

[depois mostrei o arquivo a outra amiga artista, já com os colchetes acima. ela disse: por que escrever visualidades teóricas apropriando-se de métodos artísticos não pode ser uma escrita de artista? respondi que me incomodo com categorizações apressadas. mas ela estava certa, e ouvir minha frase repetida por ela me fez ouvir também o academicismo vazio que estava nas entrelinhas]

De acordo com os diplomas outorgados por respeitáveis universidades públicas do meu país, sou filósofa e sou artista [e ainda não sei lidar com o peso desses rótulos], mas costumo me identificar como professora de filosofia da arte. Não apenas por sentir mais afinidade com a identidade trabalhista “professora”, mas também para evitar certas aclimações à tradição filosófica. Explico: os filósofos se expressam, ainda, em uma linguagem de neutralidade conceitual. Mesmo os filósofos pós-modernistas, críticos dos regimes históricos de produção da Verdade, usam certos conceitos como se eles fossem ontologicamente neutros – o Poder, quase uma entidade autossuficiente,

cuja fonte capitalista é frequentemente esquecida. O Sujeito. A História. O Pensamento. A Arte. Como ser filósofa e artista quando me deparo a cada instante com as histórias coloniais da arte e da filosofia?

A ideia de um conhecimento objetivo, imparcial, descorporificado ou universal não é apenas uma ilusão, é um projeto político. Filósofas feministas [não apenas elas, mas eu aprendi com elas] advertem há mais de meio século que esse projeto consiste na legitimação de conhecimentos hegemônicos, isto é, alinhados com ideologias dominantes como o cisheteropatriarcado e o colonialismo, com o consequente epistemicídio de outras formas de conhecimento. (eu mesma, *As amigas*, 2021)

Diante desse cenário, seria preciso não apenas recuar kantianamente da questão “o que é algo?” para a questão “como podemos conhecer algo?”, mas ainda recuar dessa em direção à questão “quem é esse nós que se apresenta como produtor de conhecimento?” Quem são os indivíduos ou grupos sociais em posição de produzir conhecimento filosófico ou artístico? Quais conhecimentos chegam a ser percebidos como conhecimento?

Os subalternos sempre falaram: o problema está no lugar de escuta, nos regimes de percepção.

“Uma pessoa sempre escreve e lê desde o lugar em que seus pés estão plantados, do solo em que se firma, da sua situação particular, seu ponto de vista” (Anzaldúa, *To(o) Queer the Writer*, 1990). [repito essa frase mil vezes. pés plantados. pés plantados. pés plantados]

Todo saber é um saber parcial. Todo texto foi escrito por alguém. Não é possível se despir da própria vida, das próprias experiências, do próprio corpo e pendurá-los no cabide durante a escrita de um texto teórico. Notem que não estou defendendo essa malandragem retórica que ignora fatos, a qual chamam de pós-verdade; estou afirmando que mesmo que eu escreva sobre fatos – lá estará eu escrevendo sobre fatos.

No meu trabalho, estou muito ligada à ideia de *Performing Knowledge*, trazer “Knowledge”, trazer “conhecimento” à performance.

Eu começo geralmente com a escrita. A escrita também é muito híbrida. Entra o teórico, o narrativo, o literário e o lírico. Eu me interessou muitas vezes por entrecruzar as várias disciplinas e os vários formatos. Muitas vezes, eu deixo os textos como eles são, por isso eu vou ler algumas histórias. Outras vezes, eu passo os textos para instalações de vídeo ou para a performance, como essa aqui atrás, que mostrarei a vocês.

Antes, eu queria começar com uma citação que me motivou muito no meu trabalho. É uma citação de bell hooks, uma das feministas mais importantes, hoje em dia, do movimento negro. Ela escreveu um livro muito bonito que se chama *Ensinando a Transgredir*. Tem vários ensaios lá dentro e um deles encantou-me na

primeira vez que li. Eu gostaria de ler essa passagem porque ela descreve muito bem, para mim, o que é descolonizar o conhecimento:

“I came to theory because I was hurting. The pain within me was so intense that I could not go on living. I came to theory desperate, wanting to comprehend, to grasp what was happening around me. Most importantly: I wanted to make the hurt go away. That is why I came to theory. I saw in theory a location for healing”.

Esta é uma passagem muito bonita e o que ela fala é que, geralmente, o conhecimento que habita as instituições é um conhecimento violento, colonial, discriminatório. Ela começou a escrever porque queria que a escrita e a teoria fossem um lugar de pertencimento e libertação. Isso é descolonizar o conhecimento. *Eu acho que descolonizar o conhecimento começa quando a biografia se junta à teoria e a teoria à biografia.*

(Transcrição da fala de Grada Kilomba na palestra-performance “Descolonizando o conhecimento”, realizada em março de 2016 no CCSP – Centro Cultural São Paulo)

Juntar biografia e teoria: um possível antídoto à linguagem universalizante que se passa por neutra ou objetiva. *Mostrar o lugar em que meus pés estão plantados.* Mas como escolher o que revelar em um espaço autobiográfico? Posso escolher me enunciar a partir de marcadores sociais que envolvem opressões ou garantias. Mulher cis lésbica branca latino-americana trabalhadora. No entanto, quando escrevo penso analiso desenvolvo teorizo arte, o valor dos meus

enunciados deriva de um lugar específico de opressão e garantia: o lugar da academia. Isso significa, entre muitas outras coisas, que minha formação, minha prática docente, minha linguagem, meu pensamento e até mesmo minha possibilidade de performar um texto como este – uma autobioteoria que encena a escrita acadêmica – derivam de um ambiente projetado por uma tradição colonial, patriarcal, cisheteronormativa, racista, antropocêntrica e individualista, que tanto autoriza minha fala quanto me silencia.

Grada Kilomba abriu caminhos. Descolonizar o conhecimento criando um espaço no qual as fronteiras entre linguagens acadêmicas e artísticas derretem. Eu a sigo. Ela transforma textos em instalação de vídeo ou performance. Talvez eu a siga na ordem inversa: transformar performance em instalação de texto.

[se você chutar este periódico científico, ele cai. é feito de isopor]

Per, do latim, *movimento através, proximidade*, como em percorrer, perpassar, perambular. *Forma*, do latim, *limites exteriores da matéria que constitui um corpo*. [vou me aproveitar da autoridade concedida à etimologia e ao latim para dizer que] Performar é movimentar através dos limites do corpo. Performar é movimentar em proximidade com os limites da matéria que constitui um corpo.

Transformar performance em instalação de texto:

Movimentar os limites do corpo do texto?

Movimentar os limites da academia?

Movimentar os limites da matéria que constitui a teoria?

Trazer à cena o corpo que escreve o texto?

Trazer à cena o corpo acadêmico?

Colocar meu corpo em proximidade com o corpo do texto?

Colocar o corpo do texto em proximidade com o corpo de quem lê?

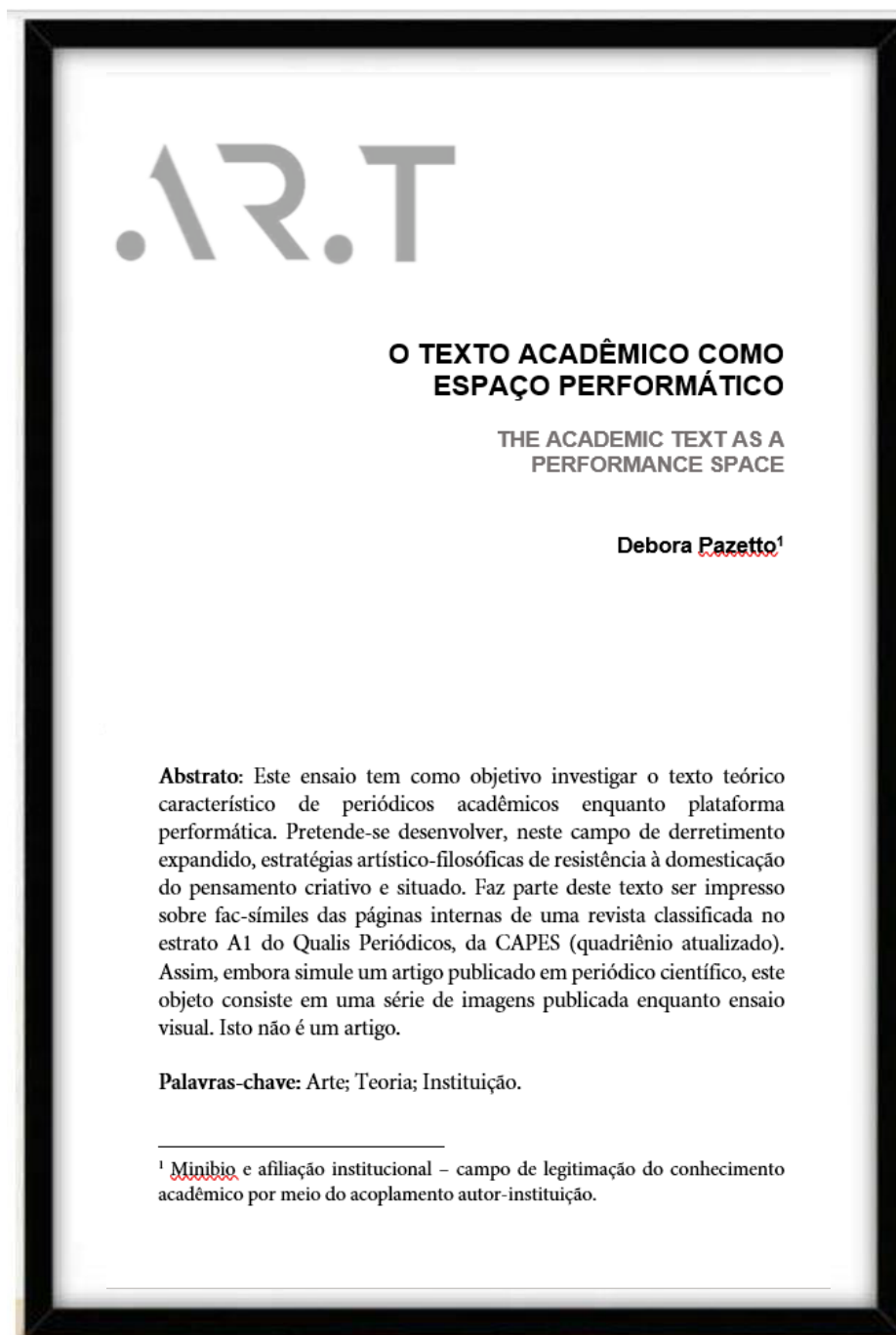
Colocar meu corpo em proximidade com o corpo de quem lê? [estamos aqui, só você e eu...]

Movimentar os limites da matéria que constitui meu corpo teórico?

Meu corpo é feito de muitas matérias. Parto de uma perspectiva materialista, ou melhor, semiossomática, ou melhor, incorporante. Tudo em nós é corpo. Intelecto, escrita, trauma, mente, amor, criatividade, produtividade, medo, significado, futuro, memória – são aspectos ou expressões do corpo que sou e do corpo do mundo. Como dizem os Mamaindê, alma é aquela parte do corpo que a gente não vê.

Isto é um ensaio de travessia. *Movimento através.*
Ensaio para atravessar corpos.

Ensaio é o nome de um gênero textual. Ensaio também é o nome do momento de preparar o corpo para uma cena. Os dois ensaios se encontram aqui.



Debora Pazetto, *A1* – da série *Comprovação curricular*, 2021.
Impressão digital sobre papel pólen bold 90g, 22,5 x 15,5 cm

[mostrei este trabalho, quando ele ainda era um arquivo, a outra amiga artista. o retorno dela sobre a “obra” da página anterior: podias ter imprimido num papel melhor, né? antes a legenda dizia: impressão digital sobre papel sulfite. respondi que nunca imprimi, que a “obra” é uma montagem tosca feita com as ferramentas de edição do Word, um print e uma foto de moldura, que ela só existe aqui, que essa performance é o sítio específico dela, assim como o conjunto dinâmico das publicações que pontuam no Lattes é o sítio específico dessa performance. a minha amiga ouviu tudo e respondeu: não importa, coloca na tua legenda falsa um papel melhor]

Este ensaio não é uma crítica superficial da universidade, da filosofia ou da arte que as coloca como simples reflexos das ideologias dominantes. Estamos aqui porque elas são *também* espaços de disputa. Elas são *também* espaços de resistência política.

O século XX

I reativou pautas associadas à opressão de grupos específicos – chamadas de identitárias, com certo desprezo e compreensão rasa até mesmo por segmentos da esquerda – e um levante de movimentos feministas, antirracistas, transexuais, lésbicos, bissexuais, intersexuais, de pessoas com diversidade cognitiva ou funcional, anticoloniais etc. Esses movimentos, às vezes, optam por desertar dos espaços e conhecimentos construídos pela androcisheterobranquitude ocidental. Outras vezes, optam por ocupá-los na tentativa de os transformar, e frequentemente conseguem. De todo modo, já se tornou bastante evidente que a universidade e a filosofia e a arte e a teoria e a história precisam ser descolonizadas e, ao mesmo tempo, defendidas de ataques grosseiros – dos terraplanistas, dos think tanks liberais, dos olavistas, da virtualização precarizada, dos vendedores de fé, do nosso presidente

[“quando a biografia se junta à teoria e a teoria à biografia”: as minhas duas avós eram trabalhadoras rurais que migraram pra cidade, Florianópolis. uma delas estudou até a quarta série e teve cinco filhas. a outra saiu meio fugida, foi resgatada por freiras, virou professora e se casou com um homem que tinha sete irmãos, todos professores primários. essa avó teve dois filhos, ambos professores. nasci de um descuido adolescente. eu criança era cuidada pela avó e os sete irmãos professores quando minha mãe e meu pai faziam faculdade pública para se tornarem também professores. cresci sendo aconselhada a escolher qualquer profissão, qualquer uma menos professora. cresci mais um pouco, entrei na universidade pública e nunca mais saí. sou professora. a teoria é minha maldição biográfica. mas sigo questionando o conselho]

Em *Orlando, uma biografia*, Virginia Woolf coloca a escrita biográfica em campo de derretimento expandido ao narrar a vida de uma personagem que viveu 400 anos sem envelhecer e que passou por uma repentina e involuntária mudança de gênero (eu mesma + Mariana Lage, *Pós-biografia e gênero*, 2017). Woolf tensiona o real e o ficcional à medida que sua personagem é inspirada na aristocrata Vita Sackville-West, com quem a escritora manteve um romance (em carta a Vita: “suponha que Orlando acabe por ser Vita; e é tudo sobre você e os desejos de sua carne e o feitiço de sua mente”). Os limites entre registrar uma vida real, a inevitabilidade da ficção e os desdobramentos teóricos sobre gênero mantêm-se tensionados por toda parte.

[se alguém quiser citar um trecho desse ensaio em um texto acadêmico, deve citar a página do periódico-cenário, como essa aqui, p. 77, ou a página do periódico-real em que ele é publicado?]

Orlando também pode ser percebido como performance instalada no espaço textual. Alguns indícios: o prefácio e o índice são uma encenação cômica que Woolf utiliza para parodiar o gênero biográfico vitoriano e, ao mesmo tempo, apresentar aspectos biográficos

dela mesma. Essa confusão proposital entre a autora (supostamente extratextual) e o narrador/biógrafo (textual) é uma das muitas maneiras que ela usa para derreter os limites entre realidade, teoria e ficção – dentre as quais a mais sagaz é a frase que termina o livro, localizando a última ação de Orlando na data e local de publicação do romance: Londres, 11 de outubro de 1928.

A impossibilidade da escrita descritiva, a impossibilidade de ater-se apenas aos fatos. Orlando, nascido homem, subitamente torna-se mulher (situação que Woolf aproveita para tecer críticas às normas de gênero e à subordinação da mulher, as quais reaparecem em *Um teto todo seu*), fato aceito pelo biógrafo que, como biógrafo – o deboche! –, não pode contestar os fatos. O biógrafo, vale notar, é uma identidade masculina fictícia que Woolf cria para si [e quem seria Orlando ao longo dos gêneros e séculos? uma metáfora da própria subjetividade indeterminada e, portanto, determinável em cada contexto?].

Judith Butler comenta, em uma entrevista, que muitos compreenderam sua tese de que o gênero é performativo como se ele fosse algo radicalmente livre, voluntário, teatral. O conceito de performatividade, no entanto, inicialmente elaborado pelo filósofo J. L. Austin, refere-se a uma modalidade de linguagem que tem o poder de transformar o dito/escrito em realidade. O gênero não é, a princípio, uma escolha dos sujeitos; é um conjunto de normas rígidas e regulatórias que produz sujeitos generificados. Mas há algo interessante no equívoco dessa interpretação voluntarista da performatividade: “(...) esse desejo por um tipo de reconstrução teatral radical do corpo está obviamente por aí, na esfera pública. Há desejo por uma transfiguração completamente fantasmática do corpo” (Judith Butler, entrevista a Osborne e Segal, 1993).

Performatividade não é o mesmo que performance: esta pressupõe um sujeito que, em certo momento, estaria performando; aquela problematiza a própria noção de sujeito, que seria, até certo ponto, produto de discursos performativos (imitação, repetição, controle, submissão, regulação, constrangimento, punição). As

identidades de gênero que a androcisheterobranquitude ocidental institui como naturais são performativas e não performáticas. Porém, o performático pode subverter o performativo. *Esse desejo está obviamente por aí.*

Butler sugere que a performance das *drag queens* pode desmascarar o caráter performativo do gênero por meio da evidente teatralização do feminino. Ou seja, a performance *drag* pode ser subversiva se operar como uma paródia corrosiva da própria matriz que supostamente daria origem à imitação: a cópia que destrói o original, ou revela que o original não existe, a não ser como ideal normativo, logo, ficção – e das ruínas. A aparente naturalidade do gênero seria, em uma reviravolta à *la Hamlet*, desmascarada teatralmente e apareceria como um discurso performativo que dissimula seu caráter performativo.

[e se *Orlando* for uma performance *drag*? *Orlando* é *drag* de Vita. o biógrafo vitoriano é *drag* de Woolf. o livro é *drag* do gênero biográfico]

Se, em Butler, a possibilidade de subverter a performatividade dos gêneros encontra-se em estratégias como a paródia, a performance e a resignificação de discursos e termos³, em Preciado, essa fresta transgressora aparece na transformação tecnológica do corpo. O corpo é o espaço da dominação farmacopornográfica, mas é também o espaço de resistência a essa dominação. Dildos, tratamentos hormonais, implantes, cirurgias de redesignação genital são – como os ciborgues de Haraway: o símbolo do tecnocapitalismo patriarcal militar convertido em símbolo da libertação feminista – formas de reivindicar a produção

³ No processo de repetição dos signos linguísticos, a falha da norma aparece como possibilidade intrínseca. A subversão da performatividade do gênero sustenta-se em tais chances de falha. Em *Problemas de Gênero*, Butler foca na performance *drag*, em *Bodies that Matter*, ela aposta na apropriação dos próprios termos usados para regular o gênero – a palavra *queer* é o exemplo mais célebre nos EUA; aqui temos sapatão, viada, bixa-travesty e muitas outras belezas.

do próprio corpo. *Testo junkie*, sem dúvida, é uma performance em forma de livro. Se corpo e linguagem são espaços de disputa entre dominação e resistência, a arte, a filosofia e a universidade também são.

[a Arte. a Filosofia. a Universidade. posso pensar filosoficamente e artisticamente desde o lugar em que meus pés estão plantados? durante toda minha formação, a universidade fingiu ignorar minha raça, meu gênero, minha sexualidade, minha subjetividade, minha existência concreta, meus desejos, minhas dificuldades, minhas relações, minha situação trabalhista, meu país: tudo ignorado no mundo das teorias respeitáveis. agora até que há mais artigos sobre teoria feminista, teoria *decolonial* etc., mas o ponto é que pra sucupira tanto faz o conteúdo. desde que ele seja convertido em artigos qualis a b w f3#. sucupira sucupira sucupira. todo o mecanismo é alimentado pela matéria viva pensante da qual também faço parte. ele consegue domesticar os temas e sujeitos mais subversivos. isto – aqui – é sobre isso? furar a bolha? subverter as normas? apropriar-se da linguagem do opressor? transformar dominação em resistência? fazer a cobra engolir o próprio rabo? talvez, mas não estou buscando um drama-anarcopunk-grão-de-areia-na-engrenagem. só estou tendo aquilo que todo mundo deveria ter em 2021: crise existencial. crise existencial em forma de publicação é uma boa maneira de conciliar produtividade & autocuidado, não é mesmo?]

[
sucuri
saci
pira
pura
cura
siri
siririca
s u c u p i r a
]

Anagramas são uma das formas mais comuns de “escrita constrangida”: técnica literária que constrange le escritore a seguir alguma regra ou padrão. Anagramas, lipogramas, palíndromos, univocalizações, acrósticos [eu adoro todos esses jogos de linguagem baratos e adoro, acima de tudo, o nome: escrita constrangida. não consigo pensar em termo melhor para designar a escrita acadêmica].

[vale notar que o infame poeminha acima simula, mas não é um anagrama, cuja regra é bem mais rigorosa: rearranjo de uma palavra que deve utilizar todas as suas letras originais exatamente uma vez. meu poeminha é uma falha na escrita constrangida. *tudo isto aqui é uma falha na escrita constrangida*]

O periódico científico é o espaço regulatório que garante a fiabilidade e a autoridade do conhecimento acadêmico. O artigo científico é a linguagem performativa da academia. Isto aqui não é um artigo. Isto aqui é o performático que subverte o performativo.

Isto aqui é um drag paper.



Debora Pazetto, *Submissão* – da série *Comprovação curricular*, 2021.
Colagem digital, 14,5 x 7,5 cm

Isto aqui é um drag paper seria um bom final se não fosse tão categórico [isto é isto] e tão otimista [ai, subverti a academia]. As técnicas neoliberais de produção e consumo, inclusive de conhecimento, são astutas. Transformam feminismo em propaganda de batom vermelho. Transformam antirracismo em latas de cerveja cor-das-peles. Transformam *queer* em roupa purpurinada fabricada por trabalho semiescravo. Transformam arte em luxo, fetiche e especulação financeira. A ironia final: este *drag paper* será transformado em pontos de Lattes e Sucupira. É que as ferramentas do senhor só abrem algumas frestas.

Aquelas entre nós que estão fora do círculo do que a sociedade julga como mulheres aceitáveis; aquelas de nós forjadas nos cadinhos da diferença – aquelas de nós que são pobres, que são lésbicas, que são negras, que são mais velhas – sabem que *a sobrevivência não é uma habilidade acadêmica*. É aprender a estar só, a ser impopular e às vezes hostilizada, e a unir forças com outras que também se identifiquem como estando de fora das estruturas vigentes para definir e buscar um mundo em que todas possamos florescer. *Pois as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande*. Elas podem possibilitar que os vençamos em seu próprio jogo durante certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica. E isso só é ameaçador para aquelas mulheres que ainda consideram a casa-grande como sua única fonte de apoio. (fala de Audre Lorde na mesa-redonda “O pessoal e o político”, realizada em Nova York, 1979)

pós:

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

PAZETTO, Debora. O texto acadêmico como espaço performático. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, p. 379-400, set-dez. 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38254>>.