

pós?

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

17

v. 9, n. 17, mai. 2019

©2019, 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. 9, n. 17(mai. 2019)- . - 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: <http://eba.ufmg.br/revistapos>
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-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dr. Fábio Alves

PRÓ-REITOR DE PESQUISA: Dr. Mário Campos

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: DRA. MÔNICA MEDEIROS RIBEIRO

EDITORES: Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo, Dra. Magali Melleu Sehn e Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias (Universidade de São Paulo - Brasil)

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 Antunes Camargo (Universidade Federal do Pará - Brasil)

Dra. Lisbeth Rebollo (Universidade de São Paulo - Brasil)

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

Dra. Marion Huester (University of Rostock - Alemanha)

Dr. Peter Alheit (University of Goettingen - Alemanha)

Dra. Rita Macedo (Universidade de Nova Lisboa - Portugal)

Dr. Tom Learner (Getty Foundation - Estados Unidos da América)

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

ARTES DA CENA: Dra. Marina Marcondes Machado

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

ARTES PLÁSTICAS, VISUAIS E INTERARTES: Comitê Editorial (Dra. Magali Melleu Sehn, Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira e Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo)

CINEMA: Dra. Ana Lúcia Andrade

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Márcia Almada

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dra. Marília Lyra Bergamo

FICHA CATALOGRÁFICA: Luciana de Oliveira Matos Cunha

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

CAPA E DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

REVISÃO: Alan Valente

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

prós:

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

Sumário

EDITORIAL	6	RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO MAGALI MELLEU SEHN ANA CRISTINA CARVALHO PEREIRA
SEÇÃO ÚNICA		
Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?	8	GABRIELA SOUSA RIBEIRO; BÁRBARA BOAVENTURA FRIAÇA
O “Nós” insurgente do “Ataque” na arte	36	BRUNO GOMES DE ALMEIDA
A paisagem na perspectiva tempo-espaço-máquina	64	BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER
A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara	81	RODRIGO FONTANARI
Das lágrimas à indiferença: O “Ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros	102	LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
O <i>Look</i> nos filmes <i>Direito de Amar</i> , <i>Azul É A Cor Mais Quente</i> e <i>Moonlight</i> : sob a luz do luar	123	PEDRO FELIPE PINHO SOUZA
“Planeta Terra” Onde estava toda essa diversidade?	153	SIMON BRETHÉ
Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas	176	MÔNICA FAGUNDES DANTAS
Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-formativas em dança na capital mineira	200	TÂNIA MARA SILVA MEIRELES
Jacques Lecoq e a <i>antropologia do gesto</i> de Marcel Jousse	218	ISMAEL SCHEFFLER
Paisagens: panoramas pintados e videoinstalações digitais interativas	255	MARIA AMÉLIA BULHÕES

Editorial

É com entusiasmo que damos início à gestão 2019 a 2021 como editores-chefes da *PÓS*: do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

O trabalho com a Arte no Brasil, seja na sua produção e fruição, seja na pesquisa e ensino, tem sido uma atividade de luta, no sentido lato da palavra, resistência e louváveis conquistas. A oportunidade de editar um periódico acadêmico como a *PÓS*: durante os próximos três anos impõe-nos a responsabilidade de manter o rigor e a competência herdados da gestão anterior, bem como o desejo de fazer a pesquisa em Arte pulsar e fruir nos canais mais diversos.

Agradecemos imensamente aos colegas que nos antecederam nas gestões passadas, que souberam lidar muito bem com os desafios de manter e expandir a revista *PÓS*:, por se colocarem à disposição para trabalharmos juntos em prol do crescimento e da valorização da nossa instituição neste momento em que novos desafios se apresentam.

A pesquisa em Arte, assim como as demais áreas do conhecimento, tem sofrido muito além da medida em nosso país. Convivemos continuamente com cortes orçamentários e imposições políticas e ideológicas que limitam ou impedem diversas iniciativas acadêmicas e artísticas e minguem tantas outras. Resistiremos, contudo! E não estamos sós. Agradecemos a cada membro do Conselho e do Comitê Editorial, que nos auxilia na tarefa constante de alavancar o patamar da revista nos diversos movimentos – físicos, políticos, imagéticos etc. – da nossa trajetória acadêmica. Agradecemos também aos diversos colaboradores que, acreditando na seriedade do nosso trabalho, compartilham suas experiências, seus questionamentos, suas pesquisas sobre a arte.

Com interesse nas pesquisas desenvolvidas no interior do campo da Arte, a Revista da *Pós* apresenta nesta edição um amplo leque de reflexões sobre as áreas de Cinema, Fotografia, Dança, Teatro, Artes Visuais e Videoinstalações interativas.

Prof. Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo
Profa. Dra. Magali Melleu Sehn
Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira
Editores-Chefes – gestão 2019-2021

Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade socio-cultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?

Art and culture: how do museum collections contribute to the promotion of the socio-cultural identity and citizen education of the Baixada Fluminense population?

Gabriela Sousa Ribeiro

Docente e pesquisadora no Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

gabrielasousaribeiro@gmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5003-8101>

Bárbara Boaventura Friaça

Docente e pesquisadora no Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

boaventura.barbara@gmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8353-8054>

RESUMO:

Três edições de um projeto de extensão para fomentar o contato de estudantes da Baixada Fluminense com museus da cidade do Rio de Janeiro foram realizadas com o intuito de promover a reflexão crítica sobre manifestações artísticas, culturais e sociais ao longo do tempo, bem como suas reverberações na contemporaneidade. O objetivo deste trabalho é analisar esse projeto, sua pertinência, alcance e contribuições. Para tal, foram realizadas observações assistemáticas e participantes. As

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

discussões geradas possibilitaram aos estudantes criar repertório artístico e cultural, além de questionar as imposições da sociedade no que tange à construção e manutenção de sua identidade sociocultural.

Palavras-chave: *Museu. Identidade. Poder.*

ABSTRACT:

Three editions of an extension project related to museums in the city of Rio de Janeiro and students from the region called “Baixada Fluminense” were accomplished. The basic idea was to foster the contact of students from this region with museums in order to exercise their critical views on artistic, cultural, and social manifestations over time and these reverberates nowadays. Thus this article aims at analyzing this project, its pertinence, scope, and contributions. For this, non-systematic and participant observations were made. The discussions allowed the students to integrate artistic and cultural repertoire, as well as to question the impositions made by society regarding the construction and maintenance of their socio-cultural identity.

Keywords: *Museum. Identity. Power.*

Artigo recebido em 15/01/2019
Artigo aprovado em 12/03/2019

Introdução

Este trabalho leva em consideração a problematização feita por Néstor García Canclini (2015, 1994) de que, ainda que os bens e espaços culturais considerados patrimônio cultural sejam vistos como representantes da memória e da cultura de uma nação, à medida que desce o nível de escolaridade, esses valores são menos apreendidos e significativos. Conforme o autor, “ainda que o patrimônio sirva para unificar cada nação, as desigualdades em sua formação e apropriação exigem estudá-lo também como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 195).

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

No Brasil, entre os motivos para essa diminuição de apreensão e significação está a desigual oportunidade de acesso a tais bens, que se relaciona com a desigual oportunidade de acesso à educação, cultura e lazer para camadas de baixa renda. Além disso, esses bens são selecionados para ocupar destaque na história, na cultura e, conseqüentemente, na memória de um povo por uma elite que não elege objetos e espaços mais representativos das classes populares.

Diante dessa realidade, foram desenvolvidas, no âmbito do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, três edições de um projeto de extensão intitulado “Arte e cultura: museus auxiliando no entendimento e na construção da sociedade”. O projeto tem por objetivo fomentar o contato da comunidade da Baixada Fluminense, estudantes do Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ e comunidade em geral, com espaços de cultura e de memória da cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de exercitar a reflexão crítica sobre as manifestações artísticas, culturais e sociais ao longo do tempo, bem como suas reverberações na contemporaneidade, buscando problematizar suas relações com a sociedade e o cotidiano.

Entre as propostas do projeto está a realização de um curso de extensão em que, após uma aula expositiva e dialógica sobre arte, cultura, patrimônio cultural, disputas de poder, acervos museais, lugar de fala, entre outros, visitamos quatro museus da cidade do Rio de Janeiro com estudantes da Baixada Fluminense. A ideia era criar uma oportunidade para debater com eles como os acervos desses espaços, suas localizações e arquiteturas reverberam suas identidades e culturas. A primeira edição do curso ocorreu entre agosto e dezembro de 2016; a segunda, de agosto a dezembro de 2017; e a terceira, entre novembro e dezembro de 2018. Nas duas primeiras edições, as aulas foram realizadas quinzenalmente; na última, semanalmente.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O direcionamento em especial aos moradores da Baixada Fluminense, região periférica à capital, onde situa-se o *campus* Belford Roxo do IFRJ, se deu pelo estigma sociocultural que as pessoas dessas cidades enfrentam.

A Baixada Fluminense, área metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, é composta pelos municípios de Duque de Caxias, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Nilópolis, Belford Roxo, Queimados e Mesquita, todos ao norte da cidade. Essas cidades são consideradas cidades-dormitórios,¹ em que seus habitantes passam o dia inteiro fora desses locais para trabalhar e / ou estudar e regressam à noite apenas para dormir e começar tudo novamente no dia seguinte. Essa característica somada às condições urbanísticas precárias na região e à pouca oferta de equipamentos culturais nesses municípios levam a uma condição de negação das cidades pelas suas populações.

Em contrapartida, quando pensamos na cidade do Rio de Janeiro, percebemos que moradores de áreas periféricas mantêm, predominantemente, uma relação de passagem com o centro do Rio de Janeiro e seus logradouros histórico-culturais e, de muitas formas, são alijados dos espaços culturais institucionalizados na capital.

Nos termos de Henri Lefebvre (2010), percebemos que o direito à cidade não faz parte da realidade de grande parte da população da Baixada Fluminense. Seja a cidade de moradia ou a em que se trabalha e / ou estuda, as pessoas não são convidadas a vivenciar o cotidiano dessas cidades, nem de se apropriar dos espaços socioculturais que as compõem.

Assim, estimular a ocupação e a visão crítica dos moradores das áreas periféricas a equipamentos culturais institucionalizados foram fatores decisivos para a escolha das visitas na região central do Rio de Janeiro, pois é a região com maior

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

concentração de espaços culturais. Ademais, a região central é capaz de evidenciar processos históricos de alijamento, apresentando uma ponte para muitas camadas sobrepostas de passado.

Desse modo, o curso propôs a reflexão sobre a construção da identidade e da memória coletiva, as imposições, destruições e resistências nesses processos. O centro do Rio de Janeiro vem apresentando um projeto político excludente em suas modernizações subsequentes e, na tentativa de justificar a destruição de seu patrimônio cultural material e imaterial, há a mutilação de sua geografia e a expulsão do povo com menor poder aquisitivo dos territórios ocupados. Exemplos conhecidos foram a demolição de moradias e construções coloniais, visando a higienização social, com o desalojamento de moradores para a construção de avenidas largas, como a Avenida Central, hoje, Avenida Rio Branco, e a Avenida Presidente Vargas (ABREU, 2013). A geografia, relevante para a construção identitária carioca, foi varrida em boa parte do centro do Rio de Janeiro, morros foram destruídos, como o Morro de Senado e o Morro do Castelo, e usados para aterrar um trecho da orla carioca do centro à zona sul, conforme nos conta Maurício de Almeida Abreu (2013, p. 76):

o prefeito, logo após tomar posse e realizando um desejo antigo, mandou retirar do centro da cidade, “em nome da aeração e da higiene”, o local que dera origem à urbe no século XVI – o Morro do Castelo. Embora fosse um sítio histórico, o morro havia se transformado em local de residência de inúmeras famílias pobres, que se beneficiavam dos aluguéis baratos das antigas construções aí existentes. Situava-se, entretanto, na área de maior valorização do solo da cidade, a dois passos da Avenida Rio Branco, daí porque era preciso eliminá-lo não apenas em nome da higiene e da estética, mas também da reprodução do capital.

Essas remoções constituem parte do processo de afastamento das camadas mais populares para áreas afastadas para serem esquecidas pelo Estado e pelas camadas privilegiadas da população. Mais recentemente, moradores do Morro da Providência, primeira favela do Brasil, situada entre os bairros do Centro, Santo Cristo e na Gamboa, nas regiões Central e da Zona Portuária, foram expulsos de

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

suas casas para dar lugar a um teleférico e plano inclinado. Com o pretexto de melhorar a mobilidade dos moradores no morro, esses novos “equipamentos urbanos” foram instalados mesmo contra a vontade da população. Os moradores, além de terem suas casas destruídas para higienizar o local, perderam o espaço de lazer da região, a praça, local da instalação da estação do teleférico. Ficou claro que o que importava era possibilitar aos turistas, principalmente de fora do país, maior comodidade para a visita do local (GALIZA, 2015). O apagamento cultural imaterial também é uma constante desde a nomeação da gestão do Prefeito Marcelo Crivella, com sua perseguição, principalmente, aos referenciais socioculturais ligadas à população negra e às religiões de matriz africana.²

Desse modo, a peregrinação da Baixada Fluminense à região central da cidade do Rio de Janeiro configura-se em um campo muito além de uma proposta turística, mas de reflexão histórica da construção de memória e apagamento de uma parcela da população que já habitou os grandes centros, mas que, atualmente, se reconhece como estrangeiro, não pertencente. Um exemplo desse não reconhecimento é o uso da palavra cidade que, principalmente moradores da periferia, mesmo os habitantes do município, usam para se referir ao centro do Rio de Janeiro, como se não fizessem parte dessa organização chamada cidade. Defendemos no projeto que a busca da ocupação da população periférica nos grandes centros, em especial na cena cultural e artística, produtora de sentido e memória, é uma ferramenta política de resistência.

Com base no exposto, questionamos: qual a efetividade construtiva na formação cidadã de pessoas com pouco acesso a espaços de cultura e de memória institucionalizados quando incentivadas a problematizar esses espaços e seus acervos, com uma visão crítica, para além do passeio turístico? Em três edições do projeto, como podemos perceber as diferenças na reverberação da formação identitária e cidadã dos estudantes com as discussões realizadas por intermédio dos acervos dos museus?

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Assim é objetivo deste artigo analisar as três edições do projeto desenvolvido até então, sua pertinência e alcance, para dimensionar em que medida as discussões realizadas com base nos acervos de museus visitados possibilitaram acionar nos discentes mecanismos de potencial discursivo para pensar criticamente sua formação identitária, sua memória coletiva e seu poder cidadão.

Para a construção deste trabalho, utilizamos uma abordagem descritiva e exploratória, com observações assistemáticas e participantes das dinâmicas realizadas nas três edições do curso. Optamos por manter o mesmo formato nas três edições do projeto, consistindo de um primeiro encontro em sala de aula, como aula inicial do curso, seguido de visitas técnicas a quatro museus da cidade do Rio de Janeiro. Na aula inaugural, eram discutidos diversos conceitos e aspectos sobre arte, cultura e cidadania, como forma de embasar a discussão crítica sobre os acervos dos museus. As visitas se deram no Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Museu do Folclore Edson Carneiro e Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Arte e cultura: os conceitos balizadores da discussão nos museus

Conforme Antonio Augusto Arantes (2012), um dos aspectos mais importantes da cultura é a significação, que, com os valores, orientam sua organização. São os valores da cultura que “moldam” a sociedade, sendo sentidos como intrínsecos, não como meios. Realizamos constantemente operações mentais de codificação e decodificação de mensagens que requerem o conhecimento desses significados implícitos nas ações e nos objetos e de suas regras tácitas. Os significados culturais não são compreendidos por meio da contemplação passiva do objeto significativo, mas como referência ao universo de significados próprios de cada grupo social.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Essa referência ao universo de significados pertencentes a cada grupo social é o que Leslie White (2009) chama de 'simbologização', que é uma capacidade intrínseca à cultura. White (2009, p. 9) aponta que simbologizar é "a capacidade de originar, definir e atribuir significados, de forma livre e arbitrária, a coisas e acontecimentos no mundo externo, bem como compreender esses significados". Esses significados, todavia, não podem ser percebidos e avaliados pelos cinco sentidos humanos (tato, olfato, paladar, audição e visão). Não é, por exemplo, o gosto da água que a faz ser considerada água benta, nem mesmo o cheiro da flor que a faz ser considerada oferenda para lemanjá, mas os significados que os seres humanos atribuem a essas coisas. Nessa atribuição de significados, está envolvido o processo de aprendizagem, construído com base na experiência de certa sociedade, com tal aspecto simbologizado, podendo ser um objeto, um espaço, um ato, uma crença. "Simbologizar, portanto, envolve a possibilidade de criar, atribuir e compreender significados" (WHITE, 2009, p. 9). Entre suas várias formas (pensar, sentir, agir), o autor define quatro produtos principais: ideias, atitudes, atos e objetos. Tendo em comum o processo de simbologização, são, portanto, distinguidos de todas as outras classes de coisas e eventos que não dependem desse processo. "Um ato é um ato. Uma coisa é uma coisa, a *importância* de uma coisa, para a ciência e para nós, não depende só de suas propriedades intrínsecas, mas do contexto de análise" (WHITE, 2009, p. 55).

O processo de simbologização era uma discussão fundamental para os propósitos do curso, já que se buscava, principalmente, problematizar aspectos de arte, cultura, identidade e memória, no que concerne aos acervos dos museus, para a construção identitária e cidadã dos estudantes.

García Canclini (2015, 1994) e Ramos (2004) dão base à nossa discussão sobre a seleção dos objetos a serem apresentados e na forma de sua disposição nos espaços de cultura e de memória. Para Ramos (2004, p. 14), "qualquer museu é o lugar onde se expõem objetos, e isso compõe processos comunicativos que necessariamente se constituem na seleção das peças que devem ir ao acervo e

no modo de ordenar as exposições”. Ele discute que “não há museu inocente”, já que as peças (as selecionadas para exposição e as ocultadas do público) têm uma intencionalidade.

Essa intencionalidade diz respeito às disputas de poder inerentes a todos os aspectos da vida social e cultural de uma população, que estão intrinsecamente ligadas à simbologização conceituada por Leslie White (2009). Podemos questionar, então: quem simbologiza o que é ou deixa de ser cultura? Quem simbologiza o que é ou deixa de ser arte? Quem simbologiza o que deve ser preservado e propagado como representante da cultura material de um povo?

No que tange a espaços, edificações e bens culturais, García Canclini (2015) pondera em que medida as relações de poder têm rebatimentos em várias esferas da vida pública e social, refletindo, entre outras coisas, na naturalização do que deve ser preservado e amplamente propagado para constituir a identidade de um país. O autor avalia que alguns bens, como as pirâmides maias, palácios coloniais e coleções de cerâmicas indígenas seculares são naturalizados como algo a ser preservado e multiplicado para as gerações futuras, por simbolizar prestígio do passado que se liga às questões de identidade nacional. “A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes de consenso coletivo, para além das divisões de classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 160).

Essa distinção reforça as diferenças entre classes sociais, que determina quais bens devem ser representativos: aqueles que agradam a uma determinada classe, geralmente, a de maior poder econômico e social, farão parte de seu repertório de gosto e de “valor cultural”. Já os bens mais relacionados a “aspectos populares” que de alguma forma lhes agradam são dadas a alcunha de “folclore”, marcando a diferença entre si e os “outros”. Permeadas por relações

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

de poder, essas distinções entre classes sociais fazem parte do jogo entre identidade e diferença, interferindo na cultura. As denominações decorrentes das várias classificações de cultura se estabelecem pela lógica da diferença.

Stuart Hall (2013) discute que a denominação de cultura popular foi cunhada em função da necessidade de distinção entre elite e classes populares, ou seja, a distância entre a cultura popular e a cultura erudita. Com o desenvolvimento do capitalismo industrial, “mudanças no equilíbrio e nas relações de forças sociais se revelavam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares” (HALL, 2013, p. 273). O capital tinha interesse nas formas de vida das classes populares. A partir do momento em que a sociedade estava sendo organizada em torno desse capital, era necessário reeducar as camadas populares, num sentido mais amplo, para que pudessem fazer parte da sociedade.

A tradição popular era um dos principais locais de resistência, em oposição ao modo como se impunha a nova ordem social. Conforme Hall (2013), é por esse motivo que a cultura popular até hoje é relacionada às questões da tradição e formas tradicionais de vida e, ao mesmo tempo, vista, equivocadamente, como algo arcaico e anacrônico.

No que tange aos acervos de espaços de cultura e memória, frequentemente, os objetos significativos para as classes populares, decorrentes de seu fazer e modo de vida, têm pouco ou nenhum espaço nesses locais. Essa era uma preocupação no trabalho de etnografia de Lina Bo Bardi, arquiteta ítalo-brasileira, que, ao dar espaço aos fazeres da população de baixa renda, principalmente do Nordeste, defendia a importância de celebrar a inventividade do povo brasileiro que, com tão poucos recursos, conseguia sobreviver e criar estratégias para melhorar suas vidas (BO BARDI; FERRAZ, 1996).

No nosso entendimento, as visões de Lina Bo Bardi (BO BARDI; FERRAZ, 1996) e de García Canclini (2015) se complementam para entendermos o motivo pelo qual há dificuldades de apreensão do que é considerado patrimônio a ser preservado por todas as camadas da população. Se os objetos, fazeres, ritos e patrimônios significativos para as camadas de baixa renda não estão contempladas na grande parte dos espaços de memória e cultura institucionalizados, como querer que essas pessoas se reconheçam no patrimônio institucionalizado como de referência nacional?

É preciso entender que todos os objetos são repletos de significação. Ramos (2004, p. 21) observa que “se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato de ler os objetos, de observar a história que há na materialidade das coisas”. O autor afirma ainda que o “objeto é tratado como indício de traços culturais que serão interpretados no contexto” (p. 22) em que se insere. Ramos exemplifica que, tanto por um relógio antigo como por um copo descartável e, principalmente, pela relação entre os dois, podemos questionar e entender aspectos da história do capitalismo, por exemplo, e suas consequências na nossa atualidade e no futuro.

Não necessariamente a memória está contida apenas em edificações consideradas históricas e tombadas como patrimônio, como remanescentes materiais de arquiteturas de séculos passados. O patrimônio é importante, sim, mas, principalmente, no que diz respeito ao que as pessoas atribuem como sendo esse patrimônio, aquilo que lhes signifique algo, que lhes atribua valor e faça com que se reconheçam nesse valor e nessa memória.

Muniz Sodré (2002, p. 52) discute questões amplas sobre a noção de patrimônio que são fundamentais às discussões sobre cultura, identidade, território e memória coletiva. Segundo o autor,

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

[a] palavra *patrimônio* encontra aqui um lugar próprio. Ela tem em sua etimologia o significado de *herança*: é um bem ou conjunto de bens que se recebe do pai (*pater, patri*). Mas é também uma metáfora para o legado de uma memória coletiva, de algo culturalmente comum ao grupo. O termo tem sido utilizado, entretanto, como categoria sociológica, que incorpora um conjunto de particularidades atuantes na aquisição e na transmissão da riqueza e do poder. A noção de patrimônio abrange, assim, tanto bens físicos (uma loja, uma fazenda, dinheiro etc.) quanto a competência técnica ou o *lugar social* que conquistam determinadas famílias ou grupos. Não se pode compreender a lógica patrimonialista por critérios puramente econômicos, uma vez que se entrecruzam determinantes étnicos, políticos, simbólicos. Na verdade, o patrimônio, qualquer patrimônio, pode mesmo ser concebido como um *território*. (...) [Definindo] território como: 1) lugar pertinente - localização, limites - da ação do sujeito; 2) especificidade de um espaço social, que o distingue do resto da sociedade ou de outros territórios; 3) zona de limites entre o social e o que não se define inteiramente em termos sociais (o não-social): a biologia, a língua, a física das coisas etc.

Dessa forma, o sentimento de pertencimento a um patrimônio ou território está diretamente relacionado à possibilidade de vivenciá-lo. Nesse contexto, Castells (2013, p. 22) entende por “identidade a fonte de significado e experiência de um povo”. Ou seja, a identidade é um construto de ordem social. Kathryn Woodward (2000) também vislumbra essa construção da identidade tanto simbólica quanto social e acrescenta a luta para afirmar uma ou outra identidade e as diferenças que as cercam nas relações de causas e consequências materiais. Percebe-se, dessa forma, que, sem a vivência, a experiência social do que consideramos como aspectos simbólicos veiculados em suas diversas formas, esvaem-se os sentidos de identidade, cultura e memória.

Santos (1987, p. 8) leva-nos a ponderar que “o estudo da cultura contribui no combate a preconceitos, oferecendo uma plataforma firme para o respeito e a dignidade nas relações humanas”. Nessa linha, Canton (2009, p. 13) aponta que “a arte ensina a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida”. Uma das potências da arte é, pois, a intensa liberdade de criação de contextos possíveis e impossíveis.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Diante das relações e disputas de poder envolvendo a arte e a cultura, ao longo dos três anos de edição do curso, foram problematizados assuntos em voga na época, como foi o caso da discussão em torno do Queermuseu,³ no ano de 2017, e o incêndio do Museu Nacional, na edição realizada em 2018.

As visitas aos museus e seus desdobramentos

As visitas aos museus foram conduzidas de forma dialógica e reflexiva, visando a construção de sentido coletivo, com troca de olhares e repertório entre os estudantes e as professoras idealizadoras do curso. As escolhas pedagógicas do nosso percurso nas aulas-visitas foram desenvolvidas de modo a se alinharem com as posições políticas social-democráticas de resistência.

Na perspectiva mais tradicional, visitas em grupos a museus são diretamente relacionadas ao trabalho de guiamento, em que um profissional conduz um grupo, apresenta informações e direciona o olhar do visitante para algumas obras, aspectos arquitetônicos, relacionando ao contexto histórico, as autorias e técnicas. Atualmente, temos cada vez mais contato com a profissão do mediador, principalmente em centros culturais de arte contemporânea. O mediador, trabalhando com um grupo de pessoas, escolhe uma trajetória com algumas obras ou objetos, de acordo com o público, e desenvolve um trabalho de sensibilização dos visitantes, geralmente, pelo diálogo, a fim de auxiliar na fruição.

A metodologia do curso relaciona-se com a perspectiva da mediação, em um primeiro olhar. Contudo, mais do que mediar obra e fruidor, convoca os participantes ao questionamento do conjunto de intenções e discursos presentes nas exposições e nas escolhas museológicas. O curso foi pensado para se desenvolver de forma processual, de modo que as discussões fossem construídas ao longo do percurso e houvesse a retomada das visitas anteriores. Tratando-se de um processo dialógico, os questionamentos eram enriquecidos pela troca de experiências entre os participantes do projeto, com suas trajetórias diversas.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

No intuito de fomentar a discussão em torno de questões, como o lugar de fala e diferenças de discursos nas instituições, foram selecionadas instituições com acervos e propostas museológicas diferentes. Optamos por manter a mesma sequência de museus nas três edições do curso, para que tivéssemos um padrão para analisar melhor o desempenho e o alcance do curso.

A primeira instituição visitada foi o Museu Histórico Nacional que, localizado na área do Castelo – palco de demolições e apagamentos – conserva um pequeno resquício de sua primeira edificação, dos primórdios do século XVII. De origem militar, desde sua construção como Forte até o início do século XX, o museu é voltado para a história do Brasil e de sua construção desde os tempos de colônia até a contemporaneidade (MHN, 2019).

A curadoria da exposição permanente, que é dividida em períodos, é disposta na forma histórica “tradicional”, linear. No início das nossas visitas, observamos que o texto de abertura do circuito iniciava a narrativa sobre o Brasil pela visão europeia e do possível estranhamento português frente aos nativos do hoje chamado território brasileiro. Com a observação de alguns aspectos no espaço expositivo, como o texto de abertura, fomos confrontados a discutir um dos temas geradores do projeto, ‘o lugar de fala’, e pudemos relacionar o estrangeirismo dos nativos em seu próprio território com as experiências rotineiras dos moradores da Baixada Fluminense.

Ao percorrer a sala destinada aos nativos do território brasileiro, os estudantes encantaram-se com coloridos de adereços, utensílios e objetos ritualísticos. Contudo, apesar da identificação de cada objeto, não havia informações a respeito dos diferentes povos aos quais esses artefatos pertenciam, como se fossem um único grupo de pessoas. Assim, não saberíamos dizer quais eram esses grupos, suas particularidades, se esses grupos ainda habitam o território brasileiro, quais suas vozes e rostos, quem são essas pessoas? O que os indígenas têm a dizer sobre isso?

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A descontextualização desses objetos, tão distantes de suas narrativas originárias, sublinhava a conotação do exotismo, ao mesmo tempo em que construía uma sensação de um conjunto de resquícios de povos extintos há séculos. Continuamos o debate em torno da representatividade e protagonismo, levantando a possibilidade do quanto seria enriquecedor se pudéssemos reconhecer a diversidade cultural entre os povos indígenas, cujos objetos estavam dispostos, ouvir sujeitos indígenas contemporâneos sobre sua própria cultura, seu cotidiano e suas lutas políticas, hoje e ao longo dos anos, contra seu apagamento enquanto povo originário.

García Canclini (1994, p. 113) que nos diz que “o museu e qualquer política patrimonial devem tratar os objetos, os ofícios de tal modo que, mais que os exibir, tornem inteligíveis as relações entre eles, proponham hipóteses sobre o que significam para a gente que os vê e evoca”.

Tereza Cristina Scheiner (2012), evocando diversas matrizes de experiências museais, defende uma nova concepção de museus, por uma abordagem da museologia alinhada a uma prática museológica voltada para o social.

Entre as estratégias possíveis está o estímulo a uma nova percepção do patrimônio. Museus podem articular experiências que, efetivamente, levem a percepções mais abrangentes e críticas das realidades vivenciadas pelos grupos sociais, desenvolvendo iniciativas onde se articulem atores de diferentes matrizes socioculturais e campos do conhecimento, com um objetivo comum - valorizar as referências que lhes conferem um sentimento de pertença ao mundo 'real' (SCHEINER, 2012, p. 27).

O circuito expositivo fixo do Museu Histórico Nacional, de forma geral, conduziu a caminhada do nosso grupo como um antigo livro de história do Brasil, passeamos por entre conjuntos de objetos, documentos e obras de arte que contavam a história e a estética da classe dominante, desde os colonizadores, os senhores de engenho, a realeza, a Igreja Católica e outros. Todavia, diferentemente de um rígido passeio escolar, as distrações muitas vezes eram bem-vindas, como no

caso da edição realizada em 2016, em que os estudantes começaram a observar repetidamente os outros visitantes, em sua maioria estrangeiros. Os estrangeiros eram para eles como grupos a serem observados de forma antropológica e, assim, teciam comentários entre os diferentes tipos que passavam ali e seu modo de agir. O curioso foi que, em um dado momento, os próprios estudantes se sentiram investigados como estrangeiros, pequenos exóticos, em consonância com o tom da exposição.

Nas três edições do curso, a sala que mais chamou a atenção dos estudantes, por estabelecer uma experiência de maior pertencimento, foi a sala *Entre Mundos*, dedicada à contribuição afro-brasileira na construção do país. Diferentemente dos ambientes anteriores, onde algumas pequenas aparições da cultura popular fulguravam apenas como contextualização histórica, e não como objetos valiosos – à exemplo a obra *Engenho de Açúcar*, de Antônio de Oliveira –, a sala em questão apresentava um circuito sensível à construção cultural popular. A exposição mesclava documentos históricos da resistência afro-brasileira – como os registros fotográficos de mulheres negras do século XIX, empunhando acessórios crioulos–, obras de arte – como os *Tipos das Ruas*, talhados em madeira por Erotides Américo e Araújo Lopes na Bahia século XIX – e outros objetos importantes, embalados ao som da voz de Maria Bethânia, entre músicas e versos.

Além dos relatos dos grupos sobre a identificação com os personagens ali representados, seja pela cor da pele, seja pelo reconhecimento de alguns objetos e costumes, a forma como os elementos foram dispostos e apresentados levou os grupos a relatar uma experiência mais próxima e atenta à exposição. Tempos históricos diferentes em diálogo, junto a diferentes categorias de objetos e estímulos sensoriais, provocaram maior interação entre nós, os fruidores, com o espaço expositivo, por exemplo, *O Altar de Oxalá*, obra de Emanuel Araújo. A obra suscitava a mitologia orixá e crenças afro-religiosas, em função de uma configuração instalatória, própria da arte contemporânea. A instalação de Emanuel Araújo deslocou os estudantes de um contínuo contemplativo e, como próprio de

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

uma obra de arte contemporânea, os convocou a construir significados com base nos signos ali dispostos. A obra *O Altar de Oxalá* e a interação com os estudantes pode ser observado na Figura 1 a seguir.



Figura 1 – Momento de observações e discussões sobre a obra *O Altar de Oxalá*, de Emanuel Araújo - 2017
Fonte: acervo das autoras (2017).

A escolha do Museu Histórico Nacional como primeiro espaço a ser visitado foi assertiva para o início do debate e das questões a serem trabalhadas ao longo do curso. Além da localidade do Castelo ser um dos palcos históricos e mais emblemáticos de higienização social, a exposição levou o grupo à reflexão de que a história tradicionalmente é contada do ponto de vista da classe dominante, exploradora. A forma como uma exposição é montada, assim como na história, é uma escolha desde o ponto de vista, a importância de cada personagem, o protagonista até a forma de direcionamento ao interlocutor.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Ainda assim, sempre haverá a resistência das histórias paralelas, como a exposição *Entre Mundos*, e devemos trabalhar para que as múltiplas vozes sejam ouvidas. Segundo Georges Didi-Huberman (2011), em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, ainda que o excesso de espetacularização luminosa do discurso hegemônico ofusque as insurgências populares, há de se mudar de ponto de vista para verificar que as vozes do povo ainda estão lá, sobrevivem, já que “não há comunidade viva sem fenomenologia de sua apresentação: o gesto luminoso dos vaga-lumes” (2011, p. 8).

Diante dessas possibilidades de insurgência, na edição de 2017 do curso, ao longo da visita ao Museu Histórico Nacional, tivemos a oportunidade de experimentar a exposição “Histórias fora da ordem: intervenções de arte contemporânea em museus”, de curadoria de Beatriz Pimenta Velloso e Luciano Vinhosa. O objetivo era “tensionar os discursos consagrados de nossa história a partir de uma leitura crítica de nossa realidade política e social atual” (VELLOSO, 2017). Para tal, os artistas convidados realizaram trabalhos em contraponto com as obras do acervo, por exemplo, a instalação sonora de Alberto Harres, que na exposição *Do móvel ao automóvel: transitando pela história*, que apresenta “27 peças, entre cadeirinhas de arruar, berlindas, traquitanas e um automóvel do início do século XX, o Protos, que pertenceu ao Barão do Rio Branco” (MHN, 2019), inseriu sons referentes aos cobradores de vans oferecendo o serviço do transporte alternativo nos bairros mais empobrecidos do Rio de Janeiro. Beatriz Pimenta Velloso e Raylton Zaranza (2018, p. 177) contam sobre a instalação:

Em 2017, no último encontro entre os artistas, Livia [Flores] dirigiu e produziu um vídeo que foi deslocado do Atelier Gaia, no Museu Bispo do Rosário para a Galeria do Império, do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (MHN), para dentro da exposição *Histórias fora da ordem* (da qual participei e realizei a curadoria em parceria com o artista-pesquisador Luciano Vinhosa), onde Clóvis aparece, cantando. No MHN, a Galeria do Império abriga uma exposição permanente de peças referentes ao período em que a família real portuguesa se estabelece no Brasil, entre 1822 e 1889. Temas de destaque nesse período são a economia baseada na mão-de-obra escrava, a Guerra do Paraguai, a Princesa Isabel, a abolição da

escravidão e a Proclamação da República. Como no Museu Imperial de Petrópolis, a presença dos escravos no MHN se restringe a algemas e instrumentos de castigo, salvo raras exceções como soldados negros sem identidade, vistos ao longe em pinturas de batalhas da Guerra do Paraguai. No vídeo produzido por Livia vemos Clóvis no Ateliê Gaia cantando uma música de sua autoria, que traz tanto um imaginário infantil quanto a de um trabalhador rural e seus padrões, ressoando vozes fantasmas de um passado sem representação. (...) No Museu Histórico Nacional o monitor instalado abaixo dos retratos de famílias da aristocracia do café, a voz de Clóvis invade o espaço da Galeria do Império, atravessa móveis, porcelanas, livros, armas e bustos de mármore, reverberando nos instrumentos de castigo da senzala.

Seguindo para a segunda visita do nosso curso, percorremos o Museu Nacional de Belas Artes, localizado na Cinelândia, um dos pontos onde se pode enxergar o afrancesamento compulsório da urbe carioca do início do século XX. O local é conhecido como Cinelândia, em função do número de salas de cinema que havia no entorno, só restando, hoje, o Cine Odeon que, por pouco, não foi extinto nos últimos anos.

O Museu Nacional de Belas Artes, como o nome já sugere, propõe-se a apresentar as obras de arte no âmbito acadêmico e tem como destaque a Missão Artística Francesa no Brasil, que é considerada um marco do ensino acadêmico no país. Nesse sentido, os estudantes puderam reconhecer importantes símbolos da cultura clássica, como as “peças moldadas sobre os originais do período Helenístico, romano e do grego clássico” (MNBA, 2017), que serviam como modelos para os primeiros estudantes da Escola de Belas Artes. Na edição do curso de 2017, buscando um diálogo com a discussão vigente na época de censura da arte, em função do encerramento antecipado da exposição *Queermuseu*, a curadoria do museu vendou os olhos das esculturas com faixas pretas, conforme retrata a Figura 2. Por essa intervenção, foi possível discutir com os estudantes sobre as possibilidades de aproximação entre as artes clássica e contemporânea e seu papel questionador da e na sociedade.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Nesse museu, os grupos das três edições do curso se mostraram mais dispersos do que na exposição anterior e nas seguintes, relatando se tratar de um acervo extenso, com uma das salas com disposição de quadros uns acima dos outros, o que dificulta a visualização. Por essa constatação do grupo, pudemos resgatar rapidamente a história do espaço expositivo, principalmente no que se refere ao museu de arte. Foi interessante perceber que, mesmo se tratando de três grupos distintos e não tão habituais em museus de arte, eles tinham a expectativa de encontrar um espaço expositivo moderno, como a caixa branca, com maior respiro entre uma obra e outra.



RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Figura 2 – Momento de discussão e observação a respeito da venda nos olhos de moldes de obras clássicas - 2017
Fonte: acervo das autoras (2017).

O Museu tem atualmente o maior acervo de arte brasileira do século XIX (MNBA, 2017) e o desconforto ao avistar quadros reunidos dessa maneira remonta ao espaço expositivo do século retrasado, conduzindo, de certa forma, a uma experiência temporal de passado. De todo modo, a fadiga e o distanciamento dos estudantes também se justificam por se tratar de obras acadêmicas com temáticas clássicas, com poucas oportunidades para o diálogo com suas referências.

A terceira visita foi destinada ao Museu do Folclore Edson Carneiro, situado no Catete, bairro da zona sul carioca e vizinho ao centro da cidade. O Museu se conecta aos jardins do Museu da República, antiga sede do governo federal. A interação dos participantes do curso ao Museu foi muito fluida e, por certo, foi o espaço onde os estudantes se sentiram mais à vontade. O primeiro andar da exposição proporcionou uma experiência mais sinestésica, já que a sala era dividida em ambientes de acordo com os elementos da natureza, que conjugava sons, cores, luzes e, por vezes, elementos como a fumaça, com as obras relacionadas a ar, terra, água e fogo.

A curadoria lúdica, sensível aos temas folclóricos ali dispostos no conjunto de obras, provocou um encantamento nos estudantes que relataram ter sido transportados aos tempos de infância. Particularmente na última edição do curso, algumas participantes nordestinas e moradoras da Baixada Fluminense relataram se identificar com o acervo, já que muitos referentes culturais presentes no museu remontam ao Nordeste brasileiro. Relataram que, no museu, conseguiram se transportar para o período vivido em suas terras natais.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Também foi possível fazer a relação do museu em si com a loja de artesanato que fica acoplada a ele, desde as dimensões de ambos até o destaque de que essa loja faz frente a outras lojas de museus. Por essas observações e pela contextualização de García Canclini (1983) de que o artesanato carrega aspectos sociológicos comunicadores da localidade em que é produzido, foi possível desenvolver uma problematização do artesanato como expressão de um patrimônio material e imaterial frente à mercantilização da cultura.

O Museu de Arte do Rio - MAR - foi o último museu visitado. Ele é um dos símbolos da revitalização e gentrificação da Zona Portuária carioca, em função da implantação do Projeto Porto Maravilha. Ao contrário dos demais museus visitados, o MAR não conta com exposições fixas, “suas exposições unem dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito nacional e internacional” (MAR, 2019).

Nesse Museu, para dar continuidade lógica e experimentar diferentes linguagens e tempos ao longo do curso, escolhemos manter o foco nas exposições voltadas à arte contemporânea. Ao contrário do discurso comum que atribui dificuldade de compreensão à arte contemporânea, foi onde os grupos estabeleceram um bom diálogo com suas vivências e questionamentos. Desde as vanguardas da metade do século passado, a arte busca o engendramento com o mundo e a vida comum, suas questões e estéticas.

Por ser um museu com muitas exposições simultâneas, no intuito de dar possibilidade aos estudantes de percorrerem toda a exposição e realizarmos análises com base nas percepções dos grupos, era necessário fazer escolhas entre as exposições vigentes. Na edição do curso de 2016, focamos no trabalho do artista Alexandre Sequeira, com a exposição *Meu Mundo Teu*. Em 2017, na exposição *Dja Guata Porã | Rio de Janeiro indígena*¹. Em 2018, discutimos sobre o samba com *O Rio do samba: resistência e reinvenção*.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Uma discussão recorrente e com reações parecidas nos três grupos dos cursos, era sobre a obra do Vhils (Alexandre Manuel Dias Farto), que esculpiu no muro o retrato de Edson da Silva Oliveiro, o Seu Edinho, um dos moradores mais antigos do Morro da Providência, como retrata a Figura 3. Por essa obra, é possível problematizar o que é o museu e todo o Porto Maravilha. Ao mesmo tempo em que no andar superior / terraço, tem-se uma linda vista de frente d'água para a Baía da Guanabara e a Praça Mauá, há a obra em questão, que retrata a luta dos moradores do Morro da Providência, que foram desalojados para dar lugar a um teleférico e plano inclinado, mesmo contra a vontade da população do local. Num primeiro momento, os grupos se mostravam surpresos e extasiados positivamente com a técnica empregada na obra, por ser um muro esculpido. Ao saber que se tratava de uma forma de protesto e do porque se protestava, sentiam-se revoltados com o descaso do poder público com a população de baixa renda.



Figura 3 - Obra de Vhils e o retratado na obra - 2017

Fonte: Disponível em: <<https://designculture.com.br/visite-obras-do-artista-vhils-no-brasil>>.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A obra de Vhils e as exposições que percorremos no MAR são exemplos interessantes de como a arte está constantemente tensionando os aspectos do cotidiano.

Nessa perspectiva da arte vida, os integrantes do curso da edição de 2016 puderam conhecer o trabalho do artista Alexandre Sequeira na exposição *Meu Mundo Teu*, em que o artista propõe, por meio da fotografia e da sua manipulação, algumas relações interpessoais, interagindo ele próprio com diversas pessoas e comunidades. O grupo compreendeu que a obra do artista não se tratava apenas da fotografia, mas por vezes da própria memória que o suporte carregava, além do processo, da interação entre as pessoas que o artista conheceu na sua trajetória. O conjunto de obras talvez mais conhecido de Alexandre Sequeira é a série *Nazaré do Mocajuba*, de 2005, em que o artista passa um tempo no vilarejo como retratista das pessoas que ali habitam. Com o tempo, Alexandre propõe a doação dos objetos pessoais dos retratados, imprimindo futuramente as fotos de cada morador em suas respectivas cortinas e cobertores.

Por meio das séries com delicada atenção ao outro, os estudantes relataram que se sentiram emocionados e que se enxergaram em alguns dos trabalhos. O grupo estabeleceu uma relação íntima com a exposição e pôde perceber que a arte, assim como o espaço museológico, não precisa ser apenas um espaço de contemplação passiva, ao contrário, pode propor construção de sentido e diálogo com o visitante. Dessa forma, uma visita a uma exposição como a de Alexandre Sequeira não é mais uma apreensão de referências e significados, o que já seria muito, é também uma quebra no tempo acelerado do cotidiano e uma proposição de afeto para repensar o olhar ao redor e o agir no mundo.

Considerações finais

Ponderamos que o projeto conseguiu atingir seus objetivos de estimular moradores da Baixada Fluminense a ter um novo olhar sobre sua construção identitária e cidadã, por meio da arte e cultura encontrada nos espaços institucionalizados de cultura e memória. Os estudantes relataram que, por conta do que apreenderam no curso, conseguiram ampliar seus olhares, perceber que são parte importante da construção histórica cotidiana de seus territórios, de suas identidades e de seu país.

Entre as dificuldades encontradas nesse percurso, o transporte foi um dos maiores entraves para a realização do projeto, em suas três edições. Sem ajuda de custo, era necessário contar com os próprios estudantes para pagar suas despesas de transporte. Todavia, quando se pensa que para ir ao centro do Rio de Janeiro os moradores da Baixada gastam, em média, R\$15,00, o que totaliza, em média, R\$30,00 de transporte de ida e volta, pensamos que essa é uma das formas de segregar a população da Baixada dos espaços de poder do Rio de Janeiro, entre os quais estão os espaços de cultura e memória.

É necessário, pois, dar oportunidade de acesso de modo igualitário aos diversos moradores da cidade, para que a consolidação de sua cultura e identidade possam auxiliar no exercício da cidadania. Devemos, assim, considerar que a arte e a cultura podem instaurar terrenos movediços para desestabilizar estruturas políticas cristalizadas. Apreender a política na arte e na cultura, ou ainda, como a arte e a cultura são políticas talvez seja uma das contribuições mais potentes do legado educacional de uma instituição que se preocupa com a construção de uma sociedade melhor. Os espaços culturais e de memória podem contribuir para a construção da visão de mundo crítica, que potencialize construções culturais e identitárias, que consolidem o empoderamento da cidadania.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. **A Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: IPP, 2013.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14. ed. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). **Lina Bo Bardi**. 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2009.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade** - Volume II. Tradução: Klauss Brandini Gerhardt. 8. ed. 7. reimp. São Paulo: Paz e Terra, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FIGUERÊDO, Maria Aparecida de. Gênese e (re)produção do espaço da Baixada Fluminense. **Revista geo-paisagem** (on line), ano 3, n. 5, jan-jun/2004.
- GALIZA, Helena Rosa dos Santos. **Reabilitação de áreas centrais sem gentrificação**. Tese (Doutorado em Urbanismo). PROURB/FAU/UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. Tradução: Mauricio Santana Dias. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, p. 95-115, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução: Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução: Gênese Andrade. 4. ed. 7. reimp. São Paulo: Editora da USP, 2015.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. 5. ed. 2. reimp. São Paulo: Centauro Editora, 2010.
- MAR – Museu de Arte do Rio. **O MAR**. Disponível em <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar> Acesso em 08/01/2019 às 21h55min.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

MHN – Museu Histórico Nacional. Disponível em <http://mhn.museus.gov.br/index.php/o-museu/> Acesso em 08/01/19 às 15h38min.

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em <http://mnba.gov.br/portal/> Acesso em 16/06/17 às 22h57min.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino da história. Chapecó: Argos, 2004.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

VELLOSO, Beatriz Pimenta; ZARANZA, Raylton. Histórias fora da ordem: agenciamentos entre Livia Flores e Clóvis Aparecido dos Santos. **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**. v. 9, n. 23, p. 168-180, jul-set. 2018.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. **Histórias fora da ordem**: intervenções de arte contemporânea em museus. Projeto de Extensão. SIGProj/UFRJ, 2017.

WHITE, Leslie A. **O conceito de cultura**. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

RIBEIRO, Gabriela Sousa; FRIAÇA, Bárbara Boaventura. **Arte e cultura: como acervos de museus contribuem na promoção da identidade sociocultural e formação cidadã da população da Baixada Fluminense?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

1 Maria Aparecida de Figuerêdo (2004) explica que esse fenômeno predomina na Baixada Fluminense, desde a década de 1950, quando, após um período de prosperidade rural ligada, principalmente, à produção de laranja, os grandes latifúndios são subdivididos em pequenos lotes de terra carentes de infraestrutura para moradia de baixo custo. Esses lotes são ocupados por muitos imigrantes que, em busca de melhores condições de vida no Rio de Janeiro, não conseguem pagar pela moradia na cidade e encontram na Baixada uma área de expansão da mesma. O que, conforme a autora, contribui para que a Baixada Fluminense, desde a segunda metade do século 20, se consolide como periferia e área de expansão em relação à cidade do Rio de Janeiro.

2 A gestão do Prefeito Marcelo Crivella tem deixado de repassar verbas para manutenção de importantes equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro, como a Casa do Jongo, localizada na comunidade da Serrinha, na zona norte da cidade, que chegou a ser fechada em janeiro de 2018, reabrindo meses depois; e a Feira das Yabás, que acontecia todos os meses no bairro Oswaldo Cruz, zona norte da capital, que também teve algumas edições descontinuadas em 2018.

3 *O Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* foi uma mostra com mais de 270 obras do século XX até os nossos dias, problematizando a diversidade de gênero e sexualidade. Foi apresentada pela primeira vez, em 2017, na cidade de Porto Alegre-RS, no Santander Cultural, e gerou grande polêmica devido a acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso, fazendo com que o equipamento cultural encerrasse a exposição antes do programado.

O “Nós” insurgente do “Ataque” na arte

The "We" insurgent "Attack" in Art

Bruno Gomes de Almeida

Doutor em Arte e cultura contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro

brugomes7@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3317-7040>

RESUMO:

A tentativa de parte da produção artística contemporânea de promover diferentes tipos de agenciamentos coletivos pode ser pensada como indício de um desejo genuíno de estar junto. Dessa forma, o presente texto, como parte de um estudo mais amplo acerca das formas de estar junto da arte contemporânea, debruça-se sobre uma forma específica, evidenciada em vários trabalhos artísticos. O estar junto do “ataque”. O propósito é de aprofundar o olhar a respeito dessa estratégia relacional, identificando toda a potência que embasa trabalhos que lançam mão do choque e do enfrentamento enquanto verdadeiros dispositivos instauradores de formas de estar junto. Como exemplos dessa tendência, foram analisados trabalhos específicos de Marina Abramovic, Grupo 3nós3 e Grupo de Arte Callejero.

Palavras-chave: *Estar junto. Arte contemporânea. Ataque.*

ABSTRACT:

The attempt of part of contemporary art production to promote different kinds of collective experiences can be considered as a specific desire of being together. Thus, the present text, as part of a broader study of the “being together” forms in contemporary art, intends to focus on a specific form present in several works of art. It is the so called “attack”. The purpose of this is to pay attention to works of art that explore the “attack” as a device for the “being together” forms. In this regard, specific works by artists like Marina Abramovic, grupo 3nós3 and Grupo de Arte Callejero were analyzed.

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Keywords: *Being together. Contemporary art. Attack.*

Artigo recebido em 21/11/2018
Artigo aprovado em 10/03/2019

Introdução

Pensar as formas de estar junto da arte contemporânea implica adentrar os universos relacionais que insurgem em experiências das mais diversas. A tendência de forjar grupalidades é algo presente na arte já há muito tempo. Das vanguardas históricas até os coletivos contemporâneos, nota-se um forte anseio em fazer do grupamento uma potência para a criação. Algo próprio de uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade – como bem enunciou Nicolas Bourriaud (2009), em sua “Estética Relacional”, derivando num processo de elaboração coletiva dos sentidos por meio da arte cada vez mais promotora de um fazer artístico que “se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Por isso, torna-se essencial refletir sobre a natureza dessas estratégias coletivas, no sentido de esmiuçar o jogo de relações que são capazes de promover. Dessa forma, como parte de um projeto de pesquisa mais amplo sobre as formas de estar junto da arte contemporânea, este texto trata do “ataque” enquanto forma específica identificada em alguns trabalhos, uma estratégia artística que faz insurgir um “nós” sempre afrontoso e invasivo, num tensionamento constante. Afinal,

(...) o que a produção atual traz à tona, como um nervo tenso e extremamente sensível, é a grave crise no sentido do comum – na qual antigos modelos e dialéticas, como as oposições entre público e privado, perdem sentido e fronteiras evidentes e identificadoras. Nós, o outro e a distância que nos intermediava perderam desenhos precisos, enfrentam-se nas fraturas de um mundo e nos seus estranhamentos: da história sem destino, do outro distanciado, do mesmo retirado, de um nós obscuro e duvidoso talvez condenado a nunca encontrar a própria voz (CESAR, 2014, p. 24).

Como enunciado na passagem acima de Cesar (2014), sobretudo, um “nós” pautado pela dúvida e, muitas vezes, por certa obscuridade. Causador de verdadeiros enfrentamentos nas fraturas do mundo, um “debruçar-se” sobre seus estranhamentos. O que nos faz buscar um olhar mais minucioso sobre as suas configurações e condições.

A condição humana em sua dimensão social sempre demanda uma postura que exige certo grau de mobilidade das pessoas, tendo que incorrerem dentro de determinados limites, bem como contínuos exercícios de ação e reação como forma de suportar a mutabilidade do mundo; seu incondicional processo de não se reduzir às estruturas fixas.

A necessidade de adentrar certo circuito em movimento, tendo de se acomodar a sua configuração e feitiço próprios, é tarefa fundamental de nosso cotidiano. Mesmo que, ao longo dos caminhos, nos encontremos ora frente aspectos consensuais, ora dissensuais da vida. Algo de inequívoca importância, sobretudo diante do mundo em que vivemos. As cada vez mais enraizadas redes de comunicação adentram as instâncias mais íntimas da existência humana. Na velocidade de um piscar de olhos, pode-se descobrir revelações extraordinárias, tanto quanto infortúnios apavorantes. Nessa vida crescentemente transformadora e transformativa, o estado de vigilância constante se torna obrigatório. Estar de vigia, precavido para o que pode estar prestes a acontecer. O constante sinal de alerta é também uma maneira de resguardar sua própria segurança, preservando, protegendo e acautelando. Inevitavelmente, uma prontidão sempre à espera da ação. Uma disposição que demanda um estado de constante disponibilidade para o combate, para os confrontos que podem insurgir nas rotas diárias.

Seja num campo de futebol, seja num frente de batalha, “Ao ataque!” sempre será um comando a serviço da convocação das forças mais combativas e debelantes das ações humanas. “Ganhar ou perder”, “matar ou morrer”. O instinto

como força propulsora acima de tudo; os atos irrevogáveis e os momentos irremediáveis. A cadência das ações deve seguir um ritmo genuíno: o compasso da pulsação.

Atacar é investir em algum alvo, principiar todo um fluxo de energia em uma tarefa específica. Algo que pode carregar em si uma variedade de ações. Enfrentar, investir, golpear, maltratar, afrontar, decompor, desgastar, agravar, etc. Uma estratégia de ação sempre sujeita ao risco imediato, às iminentes consequências de seu vigor e veemência.

Particularmente, “investir” e “golpear” são dois verbos que conotam, cada um a sua maneira, duas direções distintas de um ataque. O primeiro, mais preocupado com certo grau de consensualidade, mesmo que a médio ou longo prazo. Algo que encarna, talvez, uma espécie de “devir semente”. A germinação é uma tática a seu favor. Já o segundo, mais disposto à drasticidade de um confronto capaz de um desgaste mais imediato em seu alvo. Certamente, menos minucioso do que o primeiro em seu desígnio transgressor. Duas faces da mesma moeda. Atacar ora mais meticuloso, ora mais demolidor, na tarefa de desmonte do seu adversário. Um desmonte que, conseqüentemente, se realizará como reflexo das ações que o tiveram como alvo. Ações que, quando prestes a ocorrer, sempre são norteadas pela escolha de deixar menos ou mais escombros pelo caminho.

Atacar gera sempre um agir transgressor. Um lutador que precisa reverter sua baixa pontuação no confronto tenta pressionar seu oponente nos cantos do ringue como forma de inviabilizar o ímpeto de suas ações. Embora, caso não consiga dominar e neutralizar a atuação de seu adversário, possa ficar mais suscetível aos seus contragolpes. Deixe a cautela de lado, abaixe a guarda. Sua habilidade em desferir golpes certos necessita de uma precisão tamanha capaz de anular qualquer ímpeto de contra-ataque que possa surgir. Tanto quanto nos ringues, o contra-ataque também é uma estratégia de golpear o adversário no contrapasso nos gramados de futebol. A equipe ofensiva, predis-

posta a tomar as rédeas do jogo, com o domínio maior da posse de bola é quem gera as principais ações em prol do gol adversário. No entanto, como atacar e contra-atacar têm limites muito tênues entre si no futebol, muitas vezes, o resguardo e a precaução defensiva é a outra face do ataque. Esperar o momento ideal para a ação certa, como se costuma dizer nos jargões futebolísticos, “jogar no erro do adversário”. Ainda que os mais ousados taticamente entendam que “a melhor defesa é sempre o ataque”.

O anseio transgressor

Essa transgressão advém do ímpeto de romper com um *status quo* estável. O rompante da ação carrega a vitalidade de quem deseja dar o primeiro passo em favor de uma descoberta, exploração ou subversão.

Anunciar ao público um espetáculo teatral que nunca se realizaria, aguardando-os se acomodarem em seus assentos para lhes desferirem um turbilhão de insultos, é certamente engendrar um “nós” pautado pela ofensividade. O episódio, um entre os muitos realizados pelo dadaísmo francês dos anos 1920, levou ao Salão dos independentes uma multidão, atraída pela possibilidade de assistir a uma atuação teatral de Charlie Chaplin, como descrito no anúncio do espetáculo. Mas, chegando lá, só lhes restou presenciar as leituras que as trinta e oito pessoas presentes no palco faziam do manifesto dadaísta de Ribemont-Dessaignes que detinham em suas mãos. O efeito de indignação causado no público, que ansiava por uma apresentação de arte mais tradicional; era a certeza da eficácia da experiência aos olhos dos artistas. *Performances* semelhantes ocorreram em outros locais de grande prestígio artístico como na Maison de L’Oeuvre e na Salle Gaveau, ambos em Paris. “Os seus dentes, orelhas e línguas podres e cheios de feridas seriam arrancados, e seus ossos pútridos seriam quebrados” (GOLDBERG, 2007, p. 107). Experiências marcadas pela incitação à revolta e ao ódio da plateia. Afinal, para um público marcadamente burguês, acostumado com toda a distinção e requinte próprios dos ambientes e eventos artísticos, ouvir coisas como “Odeio as pinturas de Cézanne, elas me

irritam!”, ou mesmo presenciar uma chuva de ovos e tomates nos *performers* que estavam no palco, não era algo condizente com o que se esperava de uma apresentação artística minimamente respeitável. Essa afronta ao universo burguês e tradicionalista da arte também se manifestava para além dos ambientes propriamente artísticos, como a ação “Oberdada”, alguns anos antes, de Johannes Baader, artista e escritor membro do grupo dadá de Berlim. Durante um culto na manhã de 17 de novembro de 1918, na catedral de Berlim, o artista interrompe o sermão do pregador dizendo em voz alta: “Um momento! Eu lhe pergunto: o que lhe significa Jesus Cristo? Ele não tem a menor importância para o senhor!” Uma fala que causou grande tumulto e custou a prisão de Baader por ofensa a Deus (JÚNIOR, 1994).

Essa tendência já notória de provocação com o público dos surrealistas e dadaístas surgiu primeiramente nas atuações do futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti. O objetivo de trazer à tona uma arte provocativa, improvisada e que flertasse com o grotesco e a sordidez foi a maneira encontrada de propor algo que atacasse os valores estabelecidos, o convencionalismo e a tradição, na visão deles, retrógrados e inertes, do mundo artístico. As *performances*, saraus, declamações e apresentações teatrais tinham um intuito de aproximar a arte de seu público. Sobretudo, consolidar uma nova sensibilidade. Algo deduzível se lembrarmos alguns títulos de manifestos escritos na época, por exemplo, os manifestos: “O prazer de ser vaiado” e “Arte dos ruídos”. Intuito também representado em ações como os passeios que o grupo futurista russo, liderado por Maiakovski, fazia pelas ruas de Moscou e São Petersburgo em 1912. Vestidos com roupas exóticas, rostos pintados, máscaras, casacos de veludo, brincos e cartolas, buscavam apresentar ao público das cidades as ideias daquela arte que se pretendia transgressora. Assim como, quando durante suas apresentações teatrais, vendiam o mesmo ingresso para mais de uma pessoa, ou mesmo quando chegavam a passar cola nos assentos dos teatros.

Uma afronta à arte, conseqüentemente, à vida. Mesmo que os intuitos das *performances* futuristas e dadá surrealistas se baseassem em propósitos distintos, de uma negação mais pessimista de um lado, e uma mais construtiva e “otimista” de outro. Em suma, traziam à tona uma atitude capaz de atacar as práticas e modalidades hegemônicas no campo da cultura. Os valores e as tradições reinantes desafiados através de uma arte que buscava o confronto.

Essas experiências, parte dos repertórios desses movimentos, foram precursoras na tentativa de fazer arte a partir da coexistência, por mais que caótica e aleatória na maioria das vezes. Mas o que mais as destaca para os propósitos deste texto é o fato de suas estratégias de ação terem se norteado pelo confronto. Eles fizeram surgir uma arte fundamentada em certo grau de convivialidade, mesmo que com aparência desconexa. Um “nós” que deriva do enfrentamento, do conflito, do choque. Nós e eles. Os artistas e o público. A ação subversiva contra a inércia convencional da “contemplação” do tradicional mundo da arte.

Assim surgia uma das formas de estar junto mais genuínas dessa arte que adentra a esfera das relações. A drasticidade do ataque, suas causas e efeitos. O anseio por tormentas e insurreições, variando entre dimensões mais explícitas ou subjetivas. Por vezes, excepcional e barulhenta, ou mais discreta e insidiosa, mas não menos implacável. Uma arte acostuada a “partir para cima”, remeter-se a um alvo, a agir na esteira do desagravo e da tensão. O desarranjo e o enfrentamento enquanto nortes de ação.

As faces do “ataque”

O que eu aprendi é que se você deixar nas mãos do público, eles podem te matar. Eu me senti realmente violada. Cortaram minhas roupas, enfiaram espinhos de rosa na minha barriga, uma pessoa apontou uma arma para minha cabeça e outra a retirou. Isso criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, como eu tinha planejado, me levantei e comecei a caminhar em direção ao público. Todos fugiram para escapar de uma confrontação presente (ABRAMOVIC, 2010).¹

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

Entre 18h e 2h, no Studio Morra, em Nápoles, Itália, Marina Abramovic realizou a última das *performances* de sua série “Ritmo”, realizadas entre 1973 e 1974. Naquela galeria de arte, tudo começou com a artista parada em frente a uma mesa. Essa continha 72 objetos das mais variadas naturezas: lâminas, correntes, comida, bebidas, plantas, perfumes, além de uma arma carregada. Ademais dos materiais, também havia um pequeno texto explicativo e orientador sobre o que aconteceria naquele local durante as seis horas seguintes. “Instruções: há 72 objetos na mesa que se pode usar em mim como quiser. Performance. Eu sou o objeto. Durante esse período eu me responsabilizo totalmente.”

Essa foi uma das performances mais emblemáticas da carreira da artista sérvia. Dispôs o seu corpo em cena, quase como uma oferta, para ser usado, manipulado, explorado, abusado. Acima de tudo, um jogo de força, persistência e controle mental.



Figura 1 – Marina Abramovic, Rhythm 0 - 1974.

Fonte: Disponível em: <<https://artrianon.com/2017/10/10/obra-de-arte-da-semana-performance-ritmo-0-de-marina-abramovic/>>. Acesso em: 19 maio 2018.



Figura 2 – Marina Abramovic, Rhythm 0 - 1974.

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Fonte: Disponível em: <https://artrianon.com/2017/10/10/obra-de-arte-da-semana-performance-ritmo-0-de-marina-abramovic/>. Acesso em: 19 maio 2018.

Tudo começou da maneira leve, com o público mexendo seus braços, fazendo-lhe carinho, envolvendo uma corda pelo seu corpo. Mas, aos poucos, as ações foram ficando mais agressivas. Acorrentaram seus pés, rasgaram suas roupas, derramaram bebida em sua cabeça. Chegaram até a fazer cortes com lâminas em sua pele, com um indivíduo chupando o filete de sangue que escorria de seu pescoço. Pouco a pouco, a artista foi sendo despida, tocavam todas as partes de seu corpo, seus seios e genitália foram alvos dos que viam na situação uma oportunidade de realizar o fetiche de tirar proveito de um corpo feminino totalmente disponível, inerte à exploração dos outros, suscetível a um abuso também de ordem sexual.

Fizeram cócegas nela, a forçaram a andar pelo espaço, sentar, deitar, espetaram espinhos em sua barriga, além de amarrá-la com correntes como uma prisioneira em cima de uma mesa. Mas, sem dúvida, um dos momentos mais graves foi quando a fizeram segurar a pistola que estava carregada. Chegaram a ponto de colocar sua mão no gatilho com o cano da arma apontado para o céu de sua boca. O alto risco da situação levou um dos presentes a retirar a arma de sua mão, descarregá-la e jogá-la pela janela.

Um fato curioso da experiência foi o momento em que ela encerra a *performance*. A artista conta que começa a caminhar pela galeria e, surpreendentemente, as pessoas ali presentes não se sentiam confortáveis em encará-la, confrontar o seu olhar. Pareciam constrangidos, cientes de a terem submetido a uma experiência torturante. Como se tivessem plena consciência das situações de abuso e violação que alguns a submeteram, embora também os outros não tenham reagido a ponto de impedi-las.

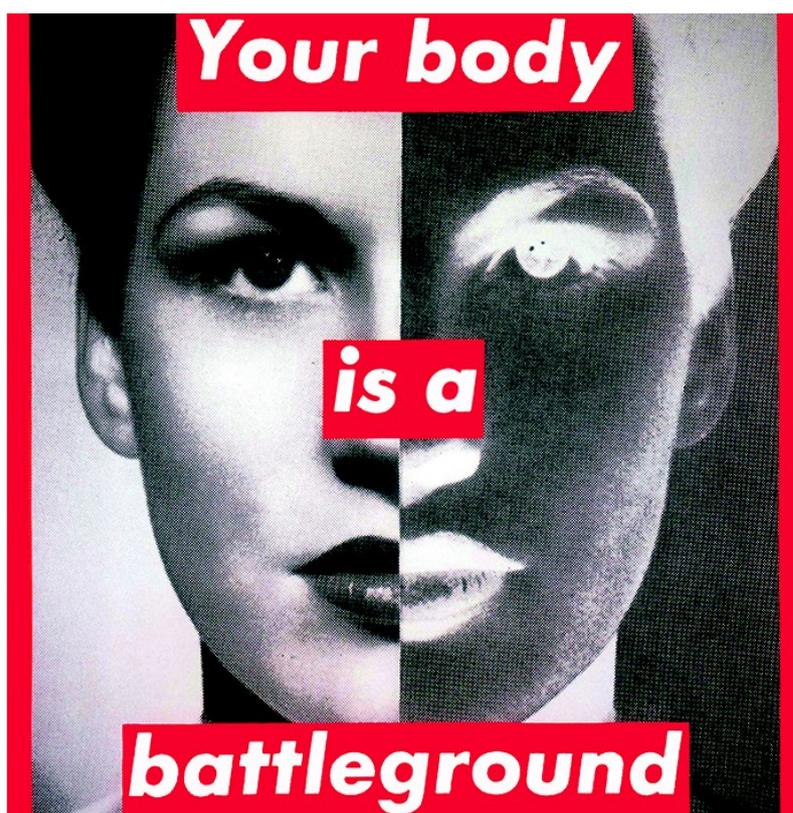
Rhythm 0 foi uma *performance* que transitou por limites. O controle mental da artista em se manter neutra e inerte frente ao imponderável das situações que surgiam a cada momento. Ofertar o seu corpo como um espaço de exploração alheia, completamente à mercê do bel prazer das pessoas que a manipulavam. A

ausência de restrições a destituía de um poder sobre seu próprio corpo; não lhe cabia mais demarcar até que ponto uma ação poderia ir. A única barreira era a própria consciência. A sua e as daquelas pessoas presentes. A resignação mental era o trunfo a seu favor, afinal, o controle de si era imprescindível para ter de lidar com os descaminhos daquela submissão. Um controle, sobretudo, interior. Os limites das ações iam até o ponto em o discernimento dos participantes pudesse defini-las. Estava em questão a barreira de suas responsabilidades; saber que embora aquilo fosse uma experiência artística das mais ousadas e experimentais, isso não era um alibi para se cometer crueldades. Os limites postos às claras externavam um jogo de moralidades. A humanidade / desumanidade das pessoas era o norte subjetivo das ações. O limite corporal da artista em sua total subordinação e o limite das atitudes dos outros. Qual seria o limite dessas ações?

Assim, a *performance* de Marina Abramovic foi uma experiência artística que envolveu a participação do público. Algo na esteira da tendência experimentalista dos anos 1960 e 1970, sobretudo no campo da *performance*, em que o corpo do artista era parte integrante das obras, mas ganhando gradativamente a companhia dos espectadores como elementos também fundamentais para a produção de sentido e significado das experiências. *Rhythm 0* promove um espaço de intensa troca afetiva entre artista e público, já que a performance só faria sentido se ocorresse justamente imersa nesse intercâmbio interpessoal sugerido desde o início. No entanto, o espaço relacional que insurge não instaura propriamente uma zona de consensualidade. Senão o seu contrário, uma ambiência de confronto contínuo, de apropriação e conflito, em que o campo de batalha era o próprio corpo da artista. Quase como se antes de iniciar a *performance* Marina tivesse interpretado a mensagem da famosa montagem de Barbara Kruger como uma espécie de conselho para encarar as seis horas que viveria a seguir.

As entranhas do conflito, as zonas de embate, os caminhos tortuosos, os locais proibidos, os pontos inexplorados. Esse corpo que é um campo de batalha instaura uma fronteira, escancara toda drasticidade possível e existente entre o

imbricado enfrentamento do que está fora com o que está dentro. Dessa forma, surge um “nós” forjado no abuso. Os compartilhamentos afetivos que têm no corpo da artista sua centralidade são configurados pelo desejo de certa apropriação. Apossar-se daquele corpo era, antes de mais nada, confiscar-lhe o direito sobre si mesmo. Valer-se de uma submissão temporária para assumir uma postura de ataque. Investir sobre esse corpo aquilo que guardamos dentro de nós, mas que, na maioria das vezes, poucos conhecem. O desejo de poder, de ser o responsável pelos rumos daquele composto orgânico a partir de agora. Golpeá-lo, maltratá-lo, abarrotá-lo, dar vazão aos instintos primitivos que nos habitam, convencer-se de que o momento pedia justamente isso. O descomediamento, a arbitrariedade e a violência eram parte da *performance*, ou não? Afinal, ela mesma se dizia um objeto, que se colocava à disposição para o uso aleatório dos espectadores. “Se a própria artista não impôs os limites para esse uso / abuso, quem somos nós para fazê-lo?”



ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Figura 3 - Barbara Kruger, Sem título, 1989.

Fonte: Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/barbara-kruger>>.

Para os espectadores / testemunhas / cúmplices não bastava aquela oportunidade de convivência ser baseada na comunhão e na harmonia, ela surgia como uma chance de se cometer atos subversivos. Atos que em qualquer outro lugar seriam sinônimos de atrevimentos e agravos criminosos. Mas, naquele contexto, naquela galeria de arte, neutralizavam-se por meio do que a transgressão artística costuma mais atacar, a “aura” da arte. A sua suspensão enquanto experiência dotada de uma “atmosfera aurática” era o que servia de pretexto para que toda a subversão fosse permitida, convencimento que as pessoas deveriam se autoimpor para a justificativa de seus atos. Mesmo que consentir com aquele estado de agressão soasse, de alguma maneira, como uma espécie de permissividade para com momentâneas desumanidades que pudessem surgir. Mas com a ressalva de ser uma tarefa nobre, a serviço da arte.

Os vários objetos que evidenciavam significados ligados a atos de violência eram parte da provocação já planejada pela artista: lâminas, facas, espinhos, revólver, correntes, cordas. Eram como uma já predisposta incitação ao público. As faíscas necessárias para suscitar as ações mais pulsionais e primitivas. Como se estivessem à beira da selvageria, algo sempre reprimido dentro de si, mas que na primeira oportunidade relativamente segura, pode vir à tona num piscar de olhos. De qualquer forma, qualquer leitura que os espectadores fizessem da narrativa inicial criada pela artista era de sua inteira responsabilidade.

A artista costuma relatar um momento revelador vivido após a *performance*. Ao chegar no hotel onde estava hospedada, quieta e beirando à exaustão, encarou seu corpo abatido no espelho, analisando os resquícios ainda visíveis da experiência, cabelo encharcado, marcas de sangue em seu pescoço. Mas, uma coisa lhe chama a atenção, notou um pequeno fio de cabelo branco em seu rosto. Aquele fio de cabelo não era seu. Os espectadores / agentes deixaram vestígios. Suas presenças ficaram marcadas no corpo da artista. Sua carne e ossos eram

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

um composto que havia sido revirado, lugar onde desejos comedidos tiveram seus rompantes de revelação. A presença daquele fio de cabelo demonstra que, mesmo num descomedimento de si mesmos, em descompasso com os seus estados sociais e conviviais do dia a dia, deixando-se levar por um instinto de poder e dominação sobre o outro a serviço da arte, os seus atos nunca são abstraídos. Aquele corpo inerte, aparentemente alheio e indiferente a tudo tornara-se, pois, um “corpo em extensão”; aberto aos sentidos e a tudo que pudesse brotar daquela condição totalmente subversiva. Ou seja, um corpo acometido por uma subversão de si como ampliação de domínio, como espaço para se insurgir novos acessos a si mesmo.

Mas, ao fim, aqueles agentes que a exploraram, que a dominaram e abusaram de seu corpo não souberam lidar com o fato de aquele corpo ter despertado. Eles não sabiam que o corpo da artista não estava adormecido. Não tinham ideia de que o corpo subjugado e manipulado deixara a impassividade autoimposta de lado e avançara pelo espaço. Fez suscitar um neles recato por não saberem como encarar o corpo que agora tinha sua autogestão recuperada, que se havia recomposto. Os momentos de desfrute do proibido haviam acabado, mas a certeza do deleite da dominação e do abuso estava presente na mente de cada um. O constrangimento de não saber como lidar com o corpo que, ao ser explorado agressivamente, também pôde explorá-los. Era, então, o corpo testemunha do que aquelas pessoas guardavam dentro de si, do que são compostas e do que são capazes de fazer em situações limítrofes.

O estar junto de *Rhythm 0* é determinado por um “nós” que ataca. Foi uma experiência que propôs um espaço aberto às incertezas. Ao se autodenominar um objeto, a artista sugere uma hierarquia de poder naquele espaço. Estava lá para ser manipulada, revirada, mas a forma como isso se daria era bastante imprevisível. Foi criada uma atmosfera de confronto entre a sua condição de objeto, passiva, e a do público, ativa, a princípio, autorizado a infligir ao seu corpo atos de qualquer natureza. Esses enfrentamentos marcavam uma convivialidade caracterizada por uma constante zona de tensão. O corpo inerte e manipulável,

algumas pessoas se apropriavam dele “atacavam-no”, de fato, alguns apenas assistiam de longe, seja pelo prazer de presenciar a submissão, seja pela falta de coragem de também se aproveitar da cena de completa sujeição. Havia também aqueles que igualmente assistiam à experiência, porém, ruminando em si o incômodo de presenciar os atos oportunistas e violentos que se seguiam. Sem dúvida, uma experiência coletiva e participativa de uma dimensão antagônica bastante intensa. A permanente oposição entre os diferentes atores da situação era uma forma também de legitimar aquela condição de conflito imanente. Um conflito que se principia no toque, nas peles que se encontram, na inércia interrompida por uma manipulação não propriamente consensual, mas apropriativa. Fazer o que se quer, o que é permitido naquele espaço, e que, provavelmente, não se poderia fazer em mais nenhum outro espaço. Vale lembrar que havia também a incredulidade dos que presenciavam a cena sem concordar com o que ocorria, que nutriam certa comiseração pela artista e sua condição de total subalternidade. Todavia, Marina Abramovic estava ciente dos riscos. Ou melhor, entendia que vivenciar esse limiar, no qual seu corpo era um dispositivo de inteligibilidade naquele espaço, era parte fundamental de uma experiência que pretendia viver em sua mais pura intensidade.

Há uma dimensão que só o corpo pode captar, tanto que o corpo provém desta dimensão, sob a qual o pensamento não pode ser a visão dominante, uma vez que não é possível para o pensamento dominar um objeto, se este objeto está separado de si mesmo. O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse entrelaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre mundo e eu, a visibilidade e a opacidade (...). (UNO, 2012, p. 58).

A passagem do filósofo japonês Kuniichi Uno é exemplar quanto ao reconhecimento de que o corpo adentra uma dimensão particular da existência. Um lugar recheado de intensidades que não são facilmente capturáveis pelo pensamento. Isso é evidente na *performance* de Abramovic na qual todo o agenciamento coletivo causado por ela deixa claro o quanto a sua condição de obra era fruto de um arranjo que transitava por dimensões macro e micro. O público foi coautor dela,

um jogo de intenções e desejos. Um contínuo tensionamento daquela convivialidade como marca de um “nós”, delineado no dissenso. Um entrelaçamento entre o visível e o invisível latentes ali. Tudo o que era factível naquela sala era fruto de um composto entre visibilidades, escutas, sentidos e ações. Um irresoluto estado de impermanência, dissidências dos lugares comuns da cautela e do cuidado. Aquele “nós” se sedimentava numa confluência de arremetidas e ressaltos que visualizavam no corpo da artista o anteparo apropriado para canalizar todo o fluxo pulsional disparatado ao longo de suas seis horas de duração.

Esse “nós” que se constitui no enfrentamento é composto por uma sucessão de subversões de variados níveis. No caso de *Rhythm 0*, marcadamente dois polos opostos, o corpo da artista e o público participante. Embora também seja possível de se configurar formas de estar junto, pautadas no ataque, mas que sejam frutos de certa consensualidade. A desarmonia não é a única saída para aqueles que desejam instaurar um “nós” no confronto e no golpeamento. As possibilidades de parceria que podem surgir no caminho, muitas vezes, são as sincronias perfeitas, as estratégias que só conseguem se realizar numa cooperação solidária.

Entre 1979 e 1982, muitas das produções artísticas nacionais, de uma maneira ou de outra, surgiram como contranarrativas ao poder instituído naquele período. A ditadura militar, conseqüentemente, fomentava reações que emergiam como estratégias estético políticas, subversivas, trazidas à tona sob um envoltório estético que as elevava ao plano do simbólico. Entre as ações mais notórias, o grupo 3nós3 foi um dos coletivos que engendraram ações pelo espaço público, explorando a criação como forma de acionar vetores de politicidade pelo cotidiano.

Com a maioria de suas ações realizadas na Cidade de São Paulo, o grupo era formado por três jovens artistas com formações universitárias, Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França. Influenciados por textos e estudos da arte concei-

tual, emergente naquele momento, amadureceram a ideia de realizar ações artísticas planejadas em conjunto, intervenções criativas nos espaços públicos da capital paulista.

Em razão do contexto social da época, era comum que os repertórios da arte do período girassem em torno da repressão, violência e tortura, instituídas como políticas de Estado pela ditadura militar. Dessa forma, o Nós se ocupava de táticas que pudessem, primeiramente, subverter os sentidos e significados vigentes nos espaços públicos.

Entre as principais ações, *Ensacamento* foi uma das de maior apelo simbólico e político. Em 1979, o grupo se organizou para ensacar a cabeça de sessenta e oito estátuas públicas da cidade. Intervenções sempre realizadas à noite, à espreita de qualquer flagrante que alguma autoridade policial pudesse lhes causar.

Assim, *Ensacamento* foi uma intervenção urbana com forte apelo subversivo. Os sacos de lixo na cabeça das estátuas são uma forte alusão a uma das técnicas de tortura mais conhecidas. A asfixia com sacos plásticos gera um atordoamento próprio de quem se vê numa agonia interminável, em que cada segundo de respiração, cada sopro de ar, por mais vertiginosos que sejam, são as únicas alternativas restantes para se resistir com o mínimo de consciência àquele martírio. Prática habitual, sobretudo, nas estratégias repressivas de regimes autoritários como o que imperou no Brasil durante boa parte da segunda metade do século passado.

As intervenções urbanas, embora de essência originária minimalista, foram práticas que, ao longo dos tempos, adquiriram gradativamente forte teor político. Algo que se dissemina principalmente a partir dos anos 1980 quando a arte se encontrava mais posicionada como “ativista” e se utiliza dessa estratégia como forma de dissolver as fronteiras entre a ação política, o estético e a vida cotidiana. Causas sociais tornam-se questões centrais das narrativas de grupos e coletivos de arte. Assuntos ligados a demandas minoritárias, como identidade, reconhecimento, sustentabilidade e direitos civis surgem como destaque. Algo

bastante presente em trabalhos de grupos, por exemplo, os brasileiros Frente 3 de Fevereiro e Atrocidades maravilhosas, o grupo argentino Arte Callejero, e o grupo dinamarquês Superflex, para citar alguns.



Figura 4 - 3nós3, Ensacamento - 1979

Fonte: Disponível em: <<https://www.artsy.net/artist/3nos3-hudinilson-jr-dot-mario-ramiro-e-rafael-franca>>.

Todavia, o momento de atuação do 3nós3 ainda não era tão pautado em um tipo de ativismo autoafirmativo. Certamente, a presença clara de um inimigo iminente e tão soberano quanto o governo militar fazia com que todas as ações e resistências se canalizassem fortemente para o alvo maior. Algo que com o avanço do capitalismo globalizado e a consequente consolidação da cultura democrática no mundo ocidental fez surgir um novo leque de problemáticas a serem exploradas pelos grupos artísticos, incrementados e potencializados pelo

surgimento das novas tecnologias e redes de comunicação. Além, obviamente, de todo movimento que a arte fez ao longo das décadas em prol da dissolução ou redefinição de suas fronteiras com a vida, com o mundo real.

Ensacamento é, pois, um exemplo de atuação artística configurada por meio de uma ação coletiva premeditada e colaborativa. Os artistas elaboraram as tarefas, definiram a estratégia de ação, distribuíram as funções que cada um deveria ser responsável e, no todo, agiram de maneira cooperativa. A autoria é coletiva, conjunta. O grupo se torna responsável pelo ato, como uma entidade que representa um propósito artístico que não mais se atém ao individualismo tão comum do universo da arte. As obras são resultado de uma convergência, todos em favor de uma tática criativa que pudesse encarnar uma dimensão grupal do fazer artístico, uma forma de potencializar sua causa e efeito. O “comum” era o ponto de chegada e de partida.

A arte que advém daí anula o “eu” no coletivo, na interseção de subjetividades, nos processos de existência que convergem as ações em realizações comuns. “Este comum é não só a terra que compartilhamos como também as linguagens que criamos, as práticas sociais que estabelecemos, os modos de sociabilidade que definem nossas relações e assim por diante” (HARDT; NEGRI, 2016, p. 162). O comum, acima de tudo, sujeito ao risco do poder instituído. A sua expropriação é uma constante, seja tanto nos regimes autoritários quanto nos liberais. Dessa forma, esse tipo de ação insidiosa pelo ambiente público age como uma contrapartida do comum que não se permite capturável.

Esse “nós” que se forja é fruto da união de forças. Diferentemente da *performance* de Marina Abramovic, os corpos dos artistas do 3nós3 não são os elementos centrais da sua obra. As intervenções urbanas agem muito mais no plano de dispositivos de visibilidades. O seu caráter processual advém de uma materialidade bem definida e que opera as suas narrativas de interferência nos espaços comuns. Ao artista cabe a função de “operador de intromissões”. O foco não está em si mesmo, mas na forma como executa. A ousadia de repensar o espaço

público enquanto espaço político por meio de ações criativas. O atrevimento de adentrar um campo de pertencimento alheio a suas vontades; “não é dele”, “é de todos”. De todo modo, o resultado das ações em si também não é suficiente para conduzir os sentidos dos trabalhos. É preciso considerar o desfecho da experiência sob o ponto de vista de suas estratégias de realização. O seu propósito de desarranjar as visualidades reinantes nas grandes cidades gera um ato transgressor que encontra na desobediência, desacato e insubmissão o seu norte criativo.

Um devir vândalo conduz aquele agrupamento. As ações conjuntas fortalecem a causa, afrontam a uniformidade. O grupo precisa estar em sintonia, cada um sabendo a exata função que lhe cabe. Calcular e recalcular os riscos constantemente, um jogo das proximidades e distâncias mais ameaçadoras que podem surgir de uma hora pra outra. Enquanto um sobe no monumento, outro lhe garante a retaguarda, sem falar no registro, tarefa incumbida por um terceiro agente igualmente compactuado com aquela subversão. Afinal, a imagem é o que lhe garantirá a publicidade e posteridade da ação. As intervenções necessitam de uma produção de imagens que não apenas catalogue o resultado, mas registre o seu passo a passo. Em trabalhos como Ensacamento, o processo de realização é sua parte mais fundamental. Afinal, a afronta de sua prática de confrontação da legalidade, sobretudo, numa referência explícita a atos repressores e abusivos, demarca o alcance discursivo do trabalho. O ilícito a serviço da busca pela legitimidade democrática.

Dessa forma, nota-se um estar junto que atua na disposição dos artistas para se associarem entre si em função de uma empreitada. Sua clandestinidade só se opera num arranjo sistemático. Essa compactuação coletiva é geradora de uma parceria que se quer validar por meio da manipulação de um sistema de códigos semiclandestinos. Seu ataque é um afrontamento como tática de investimento. Desgastar as estruturas hegemônicas por meio de alargamentos forçados nas camisas de força das relações de poder. Ele golpeia por intermédio de intervenções simbólicas, ações que buscam desfigurar e deslegitimar os códigos domi-

nantes. Um “nós” que se delibera no *modus operandi* dos artistas. Agem como uma quadrilha, só que, nesse caso, sob o emblema da resistência, da luta política, mesmo que mais acionada no plano do simbólico. Um “nós” guerrilheiro é o que se enuncia. A batalha não é marcada pelo enfrentamento direto, o poderio superior de seu adversário faz com que os duelos tenham de ser repensados cuidadosamente. A impossibilidade de confrontá-lo com uma semelhante onipresença combatente, reconfigura suas táticas, uma forma de compensar o seu “desfavorecimento bélico”. A ocultação, a mobilidade “invisível”, o jogo psicológico e a surpresa, são essenciais para que as artimanhas estratégicas da guerrilha tenham sucesso. No caso do trabalho do Nós3, “um ataque enquanto legítima defesa”.

Ações como essa ajudaram a fortalecer a clara tendência ativista na arte contemporânea das últimas décadas. Artistas em sua maioria organizados em grupos e coletivos consolidaram a cultura artística própria de uma verdadeira guerrilha urbana.

Um dos tipos de experiência mais conhecidos e de maior representatividade é o escracho público. Uma ação de forte caráter antagonista e reivindicador. Normalmente, direcionado a pessoas que colaboraram ativamente com regimes militares, tendo seus nomes envolvidos diretamente em casos de tortura, estupro, assassinato e ocultação de cadáveres. Mas que, por questões jurídicas, como no caso das leis de anistia, não foram penalizados pelos crimes cometidos. Assim, o escracho é uma forma de tornar públicas essas figuras de passado tão perverso. Nas ruas e bairros onde moram, seus vizinhos nunca imaginariam que aquela pessoa que costuma dividir a calçada consigo, que passa despercebida em suas caminhadas diárias, supostamente inofensiva, na verdade, é alguém que já cometeu inúmeras atrocidades e abusos imperdoáveis.

O escracho se junta a outras estratégias criativas dessas ações de guerrilha artística. O rebatismo popular de ruas e avenidas, a colagem de lambe-lambes, as ocupações, e as impressões de estêncil pelo espaço público são algumas das

outras atividades realizadas pelos grupos de ação. E que, obviamente, não se limitam à narrativa de condenação das práticas opressoras de regimes militares, adentrando um contexto bem mais amplo de causas e reivindicações.

Organizado em 1997, formado por estudantes de arte interessados em expor seu descontentamento social pelos muros de Buenos Aires, o Grupo de Arte Callejero (GAC) transformou-se em um destacável coletivo no cenário cultural da capital portenha desde então. Seu nome já insinuaria quais temáticas suas propostas artísticas perpassariam. “Callejero”, palavra do vocabulário espanhol, significa aqueles que vagueiam pelas ruas, errantes, vagabundos. Nada mais sugestivo para uma arte que entende as ruas como o seu melhor cenário.

O surgimento do grupo coincide com um momento econômico bastante conturbado na Argentina do presidente Carlos Menem. Crise econômica e taxa de desemprego nas alturas, com constantes protestos nas ruas por parte dos grupos mais afetados. Vários movimentos sociais decidem realizar manifestações. Um clima oportuno para a propagação de práticas de intervenção no espaço público como as do GAC, que, além da notória contrariedade e desconformidade diante do mundo institucional da arte, buscava combustível nas controvérsas políticas privatistas e neoliberais do governo.



Figura 5 - Grupo de Arte Callejero, Aqui viven genocidas - 1998

Fonte: Disponível em: <<https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2001/04/24/aqui-viven-genocidas/>>.

Esse cenário efervescente contribuiu para algumas parcerias entre diferentes grupos que também se organizavam por manifestações públicas. O grupo HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), criado com o propósito de difundir a defesa dos direitos humanos de minorias, dando atenção especial para os desaparecidos políticos, vítimas da sanguinária ditadura militar argentina, pôde criar com o GAC estratégias criativas de ações públicas. Os escrachos foram fruto da parceria entre os dois grupos.

Algumas de suas ações coletivas envolvia a distribuição de panfletos e colagem de cartazes contendo os dados pessoais de seus alvos, local de residência e número de telefone eram algumas das informações presentes nos mapas confeccionados para identificar os genocidas impunes. O objetivo era expor a identi-

dade do repressor, seu rosto, seu endereço e seus antecedentes repressivos (LONGONI, 2005). Além disso, os mapas e cartazes não só faziam referência às identidades dos criminosos mas também traziam informações específicas sobre a relação existente entre as ações repressivas do passado e determinadas localidades da cidade. Os principais locais de prisão, os trajetos das rotas policiais, os prédios onde ocorriam as torturas e os circuitos realizados para se desfazer dos corpos assassinados, incrementavam suas mensagens. Faixas, placas, gritos de guerra, palavras de ordem, bonecos e até estandartes eram usados nas ações.

Os escrachos do GAC foram, então, geradores de um estar junto bastante politizado. O que os movia, aquilo que os fazia se reunir e agir em conjunto, era uma profunda crença na justiça. Não exatamente a justiça institucional, mas aquela que se pode fazer com as próprias mãos até os limites da legalidade. Assim como já insinuado nas intervenções dos ensacamentos do grupo 3nós3, os escrachos consolidavam também um “nós” guerrilheiro, de guerrilha urbana criativa, sem se esquecer da dimensão simbólica que permeia o ato estético. Afinal, são ações que não exatamente dissolvem as fronteiras da arte e do ativismo, mas as faz compactuar em uma coisa só.

Essas ações são muito marcadas pelo propósito de denúncia que embandeiraram em suas manifestações. No entanto, são igualmente parte de estratégias de contra-ação que revelam uma verdadeira crise social das afetividades, próprias de um universo mais meticuloso. E a arte se torna um dispositivo para lidar com as potências das subjetividades que escapam. É uma forma de lançar luz sobre esse imbricado âmbito em que o macro intervém no micro e vice-versa. O mundo das relações interpessoais é permeado de estruturas invisíveis. As pessoas, seus modos, gestos, valores e sentidos, inferem em visibilidades e inteligibilidades variadas, compõem os enunciados da vida. E nesse campo, em que grandes batalhas são travadas, o que costuma prevalecer são as visões hegemônicas. Dessa forma, verdadeiras “insurreições criativas” surgem como estratégias

contra-hegemônicas, organizadas para que se formem novas redes discursivas e fluxos de resistência, legitimando o conflito como maneira de reinventar os laços sociais existentes.

Conclusão

Assim, temos um estar junto que se configura no ataque. Ações que encarnam a subversão, sobretudo, de si mesmas. Os trabalhos citados são alguns dos exemplos existentes na arte, de como o jogo relacional se configura em experiências pautadas pelo enfrentamento. E analisá-los é tentar compreender a gênese do estar junto que são capazes de instaurar, sempre perpassando uma dimensão de inquietude e tensionamento.

Em *Rhythm 0*, a condição propícia para que isso ocorresse era ter a sua frente um corpo feminino posicionado como objeto e disponível para que fizessem o que bem entendessem dele. Logo, o investimento sobre a condição de inércia da artista foi se transfigurando em descomedimento, até incorrer em flagrante abuso – a exploração de um corpo alheio como forma de golpeá-lo, deixar claro sua impotência e conseqüente submissão. Algo diferente de *Ensacamento*, pois ali o “nós” instituído girava em torno do *modus operandi* dos artistas entre si. A ação grupal pautada na clandestinidade era um meio de agredir o poder instituído, mesmo que através de um plano mais subjetivo, mas não menos transgressor. Já nos escrachos do GAC, percebe-se a continuação de uma tradição de intervenções urbanas principiadas em táticas artísticas como as do 3nós3. Uma arte mais ativista, em prol de uma causa social, minoritária, símbolo das lutas pela democracia mais institucionalizada e inclusiva. A luta por direitos civis se mistura com a dimensão estética da reivindicação, fazendo surgir novas formas de se sensibilizar frente determinadas questões sociais. Um “nós” auto-organizado e que luta por uma causa. A sua grupalidade é conseqüência, antes de mais nada, de um ajuntamento de forças.

Entre “golpear” e “investir”, o ataque é um estar junto que, acima de tudo, se efetiva na tensão. O anseio de rompimento é uma sensação inerente aos movimentos. Romper as barreiras dos corpos, das relações sociais, da opressão política, da complacência judicial. Um desejo a serviço do embate como emergência de novas configurações relacionais.

PÓS:

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CESAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance** - Do Futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Bem-estar comum**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.
- JAMES, Westcott. **Quando Marina Abramovic morrer**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- JUNIOR, Norval Baitello. **Dadá-Berlim**: Des/montagem. Brasília: Editora Nacional, 1994.
- LONGONI, Ana. **La legitimación del arte político**. In: Revista Brumaria, n. 5, 2005.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

NOTAS

1 Relato da artista sobre a experiência: Disponível em: <<https://www.moma.org/multimedia/audio/190/1972>>.

A paisagem na perspectiva tempo-espaço-máquina

The landscape in the time-space-machine perspective

Beatriz Basile da Silva Rauscher

Artista e professora do Curso de Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), líder do grupo de pesquisa Poéticas da Imagem UFU/CNPq
beatriz.rauscher@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1969-2137>

RESUMO:

A abordagem da representação da natureza, operada pela série de fotografias *Paisagens do asfalto*, é observada na perspectiva da experiência da viagem mediada pela técnica, e nas implicações das relações tempo-espaço-máquina, presentes nas imagens. As questões teóricas se concentram nas ideias da *fotodinâmica futurista* (BRAGAGLIA, 1980); na crítica do *declínio da experiência do espaço gerada pela telepresença* (VIRILIO, 1989, 1993) e na reflexão sobre as implicações do artifício técnico e do código na paisagem (CAUQUELIN, 2007; FLUSSER, 2002, 2008).

Palavras-chave: *Paisagem. Fotografia. Imagem técnica.*

ABSTRACT:

The approach of the representation of nature operated by the photo series *Landscapes of the road* is observed from the perspective of the trip experience mediated by technique and through the relations time-space-machine. The theoretical questions focus on the ideas of *futuristic photodynamics* (BRAGAGLIA, 1980), on the criticism of the decline of the space experience generated by *telepresence* (VIRILIO, 1989, 1993), and theoretical reflection on the implications of technical artifice and code in landscape (CAUQUELIN, 2007; FLUSSER, 2002, 2008).

Keywords: *Landscape. Photography. Technical image.*

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. **A paisagem na perspectiva tempo-espaço-máquina.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Um lugar de partida

Este artigo está ancorado em minha produção artística, especificamente em um conjunto de imagens fotográficas tomadas em viagens de carro, intitulado *Paisagens do asfalto*. Não se trata de um exame sobre minha produção com o fim de legitimá-la, mas do entendimento que a prática pode levar o artista a lugares e inquietações teóricas, diferentes da análise que faria o teórico ou o historiador da arte.

As fotografias reunidas na série Paisagens do asfalto foram recolhidas em estradas que cortam o estado de São Paulo, entre elas, a Rodovia Anhanguera, que descreve uma topografia muito regular da capital até o estado de Minas Gerais. Ali, a rodovia Anhanguera se liga à BR 050, estrada federal que corta o Triângulo Mineiro até o estado de Goiás.



Imagem 1 – BR50 Sul

Nota: 3 fotografias, (impressão em metacrilato; – três peças) dimensão: 057 x 037,8 cm (cada) – 2001-2013

Fonte: nossa autoria.

O nome da rodovia faz referência ao explorador Anhanguera, e seu trajeto pelo centro do país no século 18. Ao longo dos seus 440 quilômetros, estão várias cidades do interior paulista e grandes extensões de áreas agrícolas. As terras

cortadas por ela, tomadas pelo cultivo de cana e grãos, descrevem uma geografia muito plana e uniforme. Assim, a viagem transforma-se em uma experiência de monotonia hipnótica. Que espécie de natureza é esta que se mostra pela janela do carro? O resultado de intervenções sucessivas, pelo homem e pela máquina, faz-nos indagar sobre o que resta da natureza nessa paisagem. É possível resgatá-la pelo artifício, reinventá-la?

A série abordada neste texto permite indagar sobre a experiência da viagem e sobre a representação da natureza atravessada pela máquina. Coloca-se em questão a identificação das imagens com aquilo que convencionamos chamar de paisagem. São imagens que nos dizem das viagens, dos trânsitos e dos deslocamentos. Colabora com isso o uso da técnica, que recorre à subversão do programa do aparelho por meio da manipulação das variáveis de espaço, tempo, luz e velocidade, buscando operar no limite para obter não a boa imagem, mas uma imagem imperfeita.

Assim, este texto trata de uma possível leitura elaborada da série de imagens aqui relacionadas, segundo uma concepção de paisagem, que implica tempo, espaço e máquina. Na primeira parte, o texto apresenta a dimensão operatória do trabalho, apontando como a técnica pode produzir diferentes visões, experiências e abordagens do espaço-tempo. Para tanto, apresentam-se questionamentos teóricos relacionados à temporalidade: (1) a noção de *impermanência*, pela desmaterialização da imagem, ocasionada pela preponderância do fluxo e do passageiro; (2) a ideia de intermitência (AUMONT, 2004) que a sequência temporal apresentada nesses trabalhos propõe.

A seguir observa-se a espacialidade das imagens (como o rastro de luz, que determina a desmaterialização dos planos na tomada fotográfica e gera a qualidade de imagem), que pode ser aproximada das imagens que interessavam aos artistas futuristas. Isso se dá tanto pela desconstrução da representação do espaço quanto pela evocação da máquina e da velocidade. Para a discussão e atualização das questões que concernem ao sentido espacial da trajetória,

contrapõem-se as ideias oriundas da fotodinâmica futurista e as críticas contemporâneas das condições espaço-tempo real e virtual: *síntese de trajetória e estados interestáticos* em Bragaglia (1980), por um lado, e *perda da narrativa de trajeto e declínio da experiência do espaço*, em Virilio (1993), por outro.



Imagem 2 – one way trip – 2009-2017

Nota: fotografia; impressão em papel 100% algodão; 30 x 23 cm. .

Fonte: nossa autoria.

Na última parte, Dubois (1993), Cauquelin (2007) e Flusser (2008) tornam possível a reflexão sobre as dimensões do código e do artifício técnico presentes nas imagens, e sua influência na experiência e percepção da paisagem.

A experiência espaço-tempo: paisagem e fotografia

O termo paisagem, na Geografia¹, a rigor, refere-se à porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. O entendimento de paisagem, nesse campo, aponta para as formas que exprimem as heranças das relações entre o homem e a natureza. Ela é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área.

As práticas artísticas, por sua vez, revelam diferentes modos de sensibilidade em relação ao espaço e à natureza. Nelas se inserem o que se convencionou chamar de paisagem no campo da Arte. Existem artistas que, conscientes da degradação do mundo natural, estão em busca de captar, pela arte, o que tem sido negado ao mundo. Assim, a paisagem que vemos na arte, aparece como “resultado de uma reconstrução e também de uma estetização”.² Para outro tipo de sensibilidade, o que importa é a natureza como potência de transformação. São as obras que atuam diretamente sobre o lugar, a matéria, o solo e os elementos que os constitui: areia, argila, pedras etc. Para o teórico Gilles Tiberghien, essas duas formas de sensibilidade não são contraditórias e podem coexistir nas obras de um mesmo artista.

Paisagens do asfalto é um trabalho em processo. Enquanto material bruto, reúne milhares de fotografias tiradas em viagens de carro, desde os anos de 2008. Os gestos técnicos que articulam os conceitos do trabalho são: as tomadas do interior do veículo; através do anteparo do vidro; sob interferências do próprio deslocamento (velocidade e trepidação); sob interferência de diferentes luminosidades - Imagem 2; tomadas sucessivas e baixa velocidade do obturador. Quanto às operações sobre as fotografias digitais, estão combinações, panoramas-sequências - Imagens 1 e 5, ampliações em diferentes tamanhos e diferentes suportes, articulação de modos de oferecimento, animações, diaporamas, projeções, vídeo-sequências e vídeo interativo - Imagens 3 e 4. Os problemas principais que esses

trabalhos abordam são: a inscrição do homem na natureza, e as ideias de trânsito, de tempo, de deslocamento nas experiências das viagens em territórios contemporâneos.

Considerando a dimensão da experiência, que se reflete no objeto de arte, observa-se de que modo operações técnicas e arranjos formais podem introduzir as noções de tempo na imagem estática. Sem querer reduzir a fotografia a um simples protocolo da experiência, considera-se, antes que seu estatuto de documento, sua transcendência, e o ato fotográfico, a um só tempo, espacial e temporal.



Imagem 3 – road blues, diaporama sonoro, 2010-2014

As fotografias tomadas em deslocamento, pouco nítidas, vistas de passagem, apontam sua inclinação para o sentido de impermanência. A velocidade, mais que a medida do tempo do deslocamento, é uma forma de olhar o mundo. “A velocidade transforma a paisagem, faz com que o mundo se desmanche, flua, como uma onda”.³ Quando passamos em velocidade pelas coisas, elas se transformam em espectros, quase não as vemos, dizemos que elas desaparecem rapidamente. Podemos supor que, nessas condições, à contemplação da paisagem justapõe-se a impressão de desaparecimento.

Vemos a paisagem passar, enquanto passamos por ela. Do carro, mesmo sem qualquer aparelho, dominamos e captamos o espaço com nosso olhar, ao mesmo tempo em que ele foge. O que apreciamos pela janela do carro é a paisagem como fenômeno efêmero.

Nossas experiências de viagens estão condicionadas à velocidade do deslocamento. Assim como a percepção da geografia foi modificada pela estrada de ferro, os voos intercontinentais e os aparelhos de acesso à *internet* promoveram remodelações da nossa concepção de espaço-tempo. Nesses casos, o movimento físico do deslocamento não é necessariamente uma ação dos corpos, mas uma tarefa delegada à máquina – o carro é uma dessas máquinas de deslocamento. O homem contemporâneo, como afirma Virilio, não é um nômade, é um passageiro. Levado de um ponto a outro, ele está cada vez mais apartado do espaço profundo. Entre as partidas e chegadas, o intervalo é cada vez mais desqualificado. Poderíamos dizer que a sensação do espaço se esvai na medida da fugacidade do tempo.

A fotografia nos revela sempre uma extensão temporal na dimensão descritiva da imagem. Muito já se disse sobre a capacidade da fotografia de fixar o instante. O instante “é precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo”.⁴ Os instantes privilegiados, fixados sobre a película, foram conceituados na história da fotografia como “instantes decisivos”, pois elevam à presença imutável a essência contingente e transitória do agora.

No conjunto das *Paisagens do asfalto*, é diferente a tentativa de inscrever o tempo na imagem. A duração é registrada como rastro e ruído. As imagens restituem um vestígio, por vezes ilegível como memória do tempo experimentado. Todavia a velocidade fixada na imagem, em sua nebulosidade, é também a rapidez do esquecimento como efemeridade da memória. Então, cada fotografia isoladamente, mesmo que de modo truncado, diz do movimento, da passagem do tempo e do que se perde na memória do trajeto.

O recurso do diaporama, presente em alguns trabalhos, coloca em sequência esses vários instantâneos arrastados no espaço. As séries ou sequências, nada mais são que paliativos para inscrever o tempo na imagem fixa.

“O que se passa com as séries, do ponto de vista do tempo?”, pergunta Jacques Aumont. Suas respostas convergem com os interesses aqui colocados. Dizem respeito à nossa compreensão de que várias tomadas de uma mesma cena produzem micronarrativas. Nesse caso, as narrativas das viagens que descrevem: as margens das rodovias, as paisagens degradadas, o calor, a monotonia, o silêncio.

Outro aspecto que se produz por imagens sequenciadas é o efeito de diferença, segundo Aumont: “um efeito cognitivo, quase consciente, que consiste na reconstrução, pelo espectador, daquilo que ‘falta’ entre as imagens”.⁵ Tais ideias trazem o próprio fundamento de toda percepção e o interesse reside no aspecto temporário dessas reconstruções. Essa distância entre uma imagem e outra, entre duas vistas, nos leva a uma forma de duração que se produz justamente lá “onde não há nada, nada de visível”.⁶ Ela se ligaria, portanto, na intermitência aos tempos plenos, ou à plenitude significativa.

Os intervalos e eclipses, nesses trabalhos, são decorrentes dos artifícios da técnica, para através da dilatação do tempo inscrito na imagem, resistir à efemeridade do visível. A sensibilidade expressa nessas fotografias borradas, arrastadas e em sequências interrompidas, converge com inquietações críticas, à paisagem natural e sua impossibilidade de representação.

Máquinas de deslocamento: de volta ao futurismo

Nós buscamos a essência interior das coisas: o movimento puro, e preferimos tudo em movimento, pois, neste estado, as coisas, desmaterializam-se, idealizam-se, apesar de conservarem em profundidade um forte esqueleto de verdade (BRAGAGLIA, 1980 p. 70).

Os dispositivos técnicos alteram a nossa visão do mundo. A percepção do mundo se transforma, com a ciência e a técnica. Assim, as paisagens se oferecem de maneiras renovadas, a partir de mudanças do modo no qual o homem, munido de seus aparelhos, se desloca no espaço. A fotografia tem papel preponderante na conjugação técnica e poética.

Sabemos que a consciência do espaço e do tempo alterou-se de modo significativo com o desenvolvimento das técnicas e máquinas. Philippe Dubois aponta que foram preponderantes, nesse processo (de 1914 até meados de 1929), o armamento, a aviação e os instrumentos óticos. A percepção, concepção e representação de um 'novo espaço', componente central da abstração suprematista, tudo isso está "vinculado a um gênero fotográfico preciso: a fotografia aérea (ou seu inverso: 'antiaérea')".⁷ As vistas aéreas interessaram aos pioneiros da abstração, por exibirem paisagens terrestres transformadas, sem horizonte, nem profundidade. O importante nessa visão é que ela define outro modo de "percepção e de representação do espaço, que não o herdado da perspectiva monocular clássica, isto é, um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo".⁸

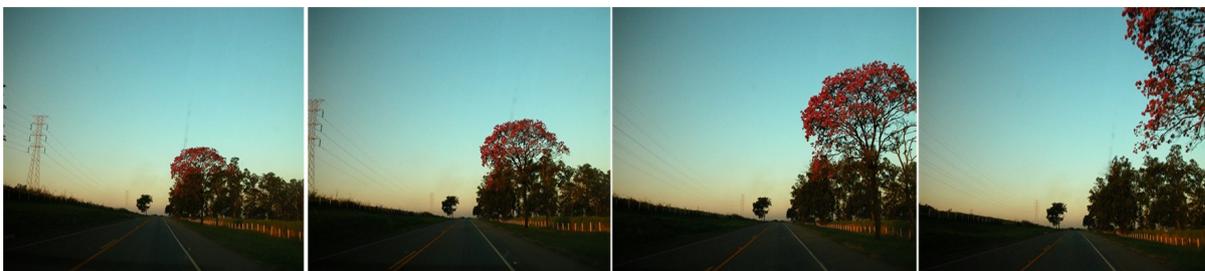


Imagem 4 – Máquinas de deslocamento (frames) - 2010

Nota: da série "Paisagens do Asfalto", vídeo interativo, 2010.

Fonte: nossa autoria.

Do mesmo modo que os abstracionistas se valeram das fotografias aéreas – como base de noções plásticas e teóricas do espaço – também os futuristas colocaram em questão a representação tradicional, regida pela estrutura ortogonal petrificada e rigorosa. Interessados no tempo traduzido em espaço, tomaram como a matéria de sua visão, antes que o movimento, a própria trajetória.

Tendo como principais marcas a simultaneidade, a velocidade e a visão otimista do futuro e do progresso, os futuristas encontram na fotografia, mais exatamente no que chamaram de *Fotodinâmica*, a possibilidade do domínio sobre o espaço e o tempo por meio da técnica. Assim, a fotografia teve um importante papel no valor que o futurismo deu à técnica. Se, por um lado, rejeitaram-na em seu aspecto mimético, por outro, interessaram-se pela sua capacidade de expressar formas dinâmicas e em movimento. Assim, a fotografia se refletiu na pintura futurista. Anton Giulio Bragaglia, em seu texto *Fotodinamismo futurista*, de 1911, expõe a abordagem da fotografia, da qual se valem os futuristas, marcando sua diferença com a visão gerada pelas experiências da cronofotografia, de Marey, que, segundo ele, despedaça o movimento. Já a fotodinâmica, analisa e sintetiza o movimento e possui a força de recordar a continuidade do gesto no espaço. O valor da trajetória reside na captação daquilo que acontece no mais diminuto intervalo.

Os futuristas atribuíam ao artista a pesquisa pela representação dinâmica do real. Seu objetivo era de obter conhecimento dos “estados intermovimentais (...) e o aumento de valor estético de um corpo, arremessado (...) relativamente à luz, e as consequências de desmaterialização do movimento”.⁹

(...) a fotodinâmica quer dar o resultado dinâmico do gesto, isto é, a síntese de trajetória (...) retratando as figuras naquela desmaterialização que nossos olhos sentem e que, portanto, nossos sentidos gozam (BRAGAGLIA, 1980 p. 69).

Essa visão do movimento, ou mesmo a visão em movimento, já era percebida na arte e na paisagem desde a instalação da ferrovia.¹⁰ Tiberghien (2001) aponta a importância da estrada de ferro no espetáculo do mundo, submetido ao domínio

técnico do homem. O movimento operado pelo trem, ele diz, é duplo: penetra na paisagem e, ao mesmo tempo, afasta-se dela. Explica que, como todo espetáculo supõe um afastamento, nesse caso, a rapidez necessariamente cria a distância daquilo que o passageiro do trem pode apreender quando se desloca. Na visão em movimento, os objetos imediatos são indiscerníveis, o primeiro plano desaparece e a paisagem profunda se oferece à contemplação como um panorama: isso muda nossa visão da paisagem.

O deslocamento de carro abre o espaço profundo em um corte e, assim, mergulha inteiramente o viajante na extensão da paisagem. O corpo sente os efeitos das mudanças de direção, da aceleração e desaceleração. O prazer perceptivo desse dinamismo se constitui como um dos fundamentos sensoriais da vida moderna.

O vídeo interativo *Máquinas de deslocamento*¹¹ – Imagem 4, aborda as questões do tempo-espaço sob o paradigma da interatividade. Foi criado com base em uma sequência de fotografias, tomadas com o carro em movimento. O caráter digital dessas fotografias e seu processamento computacional restabelecem a sequência temporal, dando a elas o estatuto de imagem em movimento; movimento esse truncado pela interpolação de imagens como sucessão de planos.

Diferentemente das fotografias impressas da mesma série – Imagens 1, 2 e 3, em *Maquinas*, a imagem habita um *espaço virtual*: espaço que existe apenas em potência e, portanto, passível de atualização, ou seja, a imagem é a virtualidade manifestada no espaço computacional. Estando em um espaço virtual, o trabalho nos permite requisitar da máquina as instruções postas no programa e, desse modo, ele se oferece à interatividade. Podemos, no contato com a obra, acelerar ou retardar a experiência do deslocamento e do trajeto.

O computador e o carro são as principais máquinas da contemporaneidade; potentes em promover deslocamentos físicos e virtuais. O carro é, por excelência, a máquina do século 20, enquanto o computador é a máquina do século 21, ambas alteraram significativamente a visão e experiência que temos do

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. **A paisagem na perspectiva tempo-espaço-máquina.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

mundo. Este trabalho só foi possível por recorrer a essas máquinas. Finalizado, ele se apresenta como uma vídeo-projeção interativa. Outro de seus modos de oferecimento, que não se atrela a um lugar ou tempo determinados, é quando acessado pela rede mundial de computadores, na qual ele existe entre os objetos disponíveis da cultura digital.

É a fusão desses modos de deslocamento que o trabalho pretende acessar, pois o espaço computacional é virtual, interativo e, a priori, instantâneo. Trata-se da experiência da viagem, reelaborada pela visualidade e interatividade, essas também mecanismos de deslocamento triviais no contexto contemporâneo.

Para Paul Virilio (1989, 1993), os meios de transporte e de comunicação instantâneos promovem uma redução do espaço-tempo de nosso planeta. Assim, o meio geofísico sofre da desqualificação de sua “profundidade de campo”, que degrada as relações entre o homem e o seu ambiente. Para o autor, disso decorre a diminuição da espessura ótica da paisagem, resultando em uma confusão entre o horizonte aparente sobre o qual toda cena se destaca, e o horizonte profundo do nosso imaginário coletivo.



Imagem 5 - Storm

Nota: 4 fotografias (impressão em metacrilato, quatro peças), dimensão: 0,40 x 0,65 (cada) dimensão do conjunto : 160 x 0,65 , 2011 .

Fonte: nossa autoria.

A experiência de velocidade, tempo e trânsito que o trabalho põe em causa aciona diferentes regimes de percepção e permite questionar a duração e nosso lugar como viajantes contemporâneos, na extensão do mundo.

Podemos dizer que a simultaneidade, a velocidade e a técnica mitificadas pelo futurismo, revelam-se contemporaneamente na visão de Virilio, na “perda da narrativa do trajeto”, na “confusão entre o próximo e o distante, entre o dentro e o fora”, no “fim do relevo”. Em oposição ao otimismo futurista, a crítica de Virilio recai sobre as tecnologias do “tempo real”, que geram “o declínio dos volumes e da extensão das paisagens”.¹² A ação empreendida para atravessar o espaço, a ligação entre espaço e esforço, a duração e a extensão de um cansaço físico são, para ele, aquilo que empresta sua medida ao mundo da experiência sensível. A proximidade gerada pelas telecomunicações interativas, segundo sua visão, fará com que amanhã “não estejamos presentes para ninguém, encerrados em um ambiente ‘geofísico’ reduzido a menos que nada”.¹³

Essa série de trabalhos com as imagens pode tocar nessas questões, quando se oferece como uma narrativa de trajeto, que resulta de um movimento físico na extensão do espaço. No entanto, sugere, por meio de uma visão embaçada e distante do real, uma crítica ao uso desqualificado desse mesmo espaço. Essas fotografias se oferecem, pois, como representação de um horizonte que pouco deixa ver, se não, um quase não ver.

Fotografia como armadilha da natureza

Ao abstrair – por um dispositivo técnico e ótico – para duas dimensões, as quatro dimensões do espaço-tempo, a perspectiva (chamada “artificial”) instala entre nós o termo e a noção de paisagem. Como doutrina da representação do espaço, ela contribuiu de maneira fundamental para o modo de figurar o mundo. Assim, a perspectiva ocupou-se, em primeiro lugar, da representação das cidades e, aos poucos, deu lugar aos elementos da natureza, que terminaram por ganhar auto-

nomia, resultando no que chamamos de pintura de paisagem. A fotografia enquanto automatização da representação é legítima herdeira do dispositivo perspectivista. Todavia, em sua aparente objetividade, é tão simbólica como são todas as imagens. O sentido conceitual, a despeito do realismo promovido pelo sistema da perspectiva, surge quando as imagens técnicas são decifradas como tal.

Nessa reflexão, perspectiva e fotografia interessam pelo modo que se valem da técnica para contribuir e modificar nosso habitus perceptivo, impondo modelos comuns de visão, unificadores e uniformemente partilháveis. Aqui nos interessou a visão da natureza, oferecida no enquadramento conceitual da paisagem.

A série de trabalhos *Paisagens do asfalto*, por ter origem em imagens fotográficas, traz, implicitamente, o traço do transitório e do fugaz: *presença afirmando ausência*. Dubois nos explica que é essa a força que trabalha subterrânea na fotografia,¹⁴ na qual tudo converge para nos remeter fatalmente à ideia de morte do modelo. Assim são essas paisagens: artificiais, fugazes, pouco nítidas e quase mortas.

As *Paisagens do asfalto* revelam a representação da natureza no seu limite. Elas são a visão de lugares que foram objetos de tantas interferências, que nos levam a indagar se não estaríamos, cada vez mais, distantes do mundo natural. Assim, a paisagem da qual esse grupo de trabalhos é objeto, não é a natureza idealizada que constitui nosso imaginário,¹⁵ mas o que restou dela: uma paisagem desencantada.

A questão que finalmente se coloca: haveria ainda algo a contribuir para o discurso sensível da natureza?

A imagem da paisagem, aqui, tem na arte sua grande aliada. Isto se dá porque estamos presos às armadilhas do código: nossas construções intelectuais e nossos modos de ver. O gesto produtor de imagens não se sustenta apenas com as visões que o artista tem do mundo, “mas igualmente, com a visão que o produtor tem de imagens feitas anteriormente”.¹⁶ Flusser (2008) chama a

atenção para o fato de que toda imagem insere-se na correnteza das imagens, pois é resultado da codificação simbólica, fundada sobre o código estabelecido. Do mesmo modo, ao tratar da paisagem, Anne Cauquelin mostra que a natureza permanece visível sob a forma de “um quadro”. A paisagem, inteiramente submetida às convenções pictóricas, dá a forma e a medida das nossas percepções. Ela nos é dada pelo artifício da técnica: “quadro, forma, tela, como se queira, armadilha onde se cativa a natureza”.¹⁷ Assim, a técnica ao mesmo tempo em que modifica nossa sensibilidade, dá ao artista meios plásticos originais para manifestá-la.

Nesses trabalhos, está colocada em evidência, pela fotografia, a artificialidade dessa construção: “fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”.¹⁸ Aqui, as fotografias insistem em não nos deixar esquecer que não são o objeto nem seu duplo. A fotografia, imagem “amputada do real”, sublinha, antes que anula, o caráter de artifício daquilo que foi registrado.

Para Vilém Flusser (2008), são as novas imagens, inseridas na correnteza da tradição, que podem contribuir para que a visão da sociedade se altere. Assim, espero que esta produção em andamento, que é tributária dos dispositivos técnicos digitais de captação e processamento de imagens, corresponda à seguinte proposição de Flusser: “as novas imagens não são apenas modelos para futuros produtores de imagens, mas são, mais significativamente, modelos para a futura experiência, para a valoração, para o conhecimento e para a ação da sociedade”.¹⁹

Desse modo, a relação da arte com a natureza, que está impregnada de sua dimensão social, é técnica e historicamente determinada. A paisagem, por sua vez, é signo da inscrição do homem na natureza, é representação codificada, artificialmente mediada e aberta a novas abordagens; assim, sempre um lugar de partida para nossas imaginações.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura]. (Trad.: Eloísa Araújo Ribeiro). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BRAGAGLIA, Anton G. Fotodinamismo futurista (1911). In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. Manifestos. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. (Trad.: Marcos Marciolino) São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. (Trad.: Marina Appenzeller) Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- TIBERGHIEU, Gilles A. **Nature, Art, Paysage**. Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage, 2001.
- VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. (Trad.: Paulo Roberto Pires). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. In: SALLES João M.; PEIXOTO, Nelson B. **America: depoimentos**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Videofilmes, 1989.

NOTAS

-
- 1 SANTOS, 2009, p. 103.
 - 2 TIBERGHIEU, 2001, p. 29.
 - 3 VIRILIO, 1989, p. 139.
 - 4 AUMONT, 2004. p. 92.
 - 5 *Idem*, p. 95.
 - 6 *Ibidem*, p. 97.
 - 7 DUBOIS, 1993, p. 258.
 - 8 *Idem*, p. 261-262.
 - 9 *Ibidem*, p. 68.
 - 10 Ver "Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway", 1844, de William Turner (National Gallery, Londres).
 - 11 Trabalho realizado em coautoria com Douglas de Paula.
 - 12 VIRILIO, 1993, p.109.
 - 13 *Idem*, p.118.
 - 14 DUBOIS, 1993, p. 81.
 - 15 Exaltada e qualificada como exuberante, natureza e as matas do Brasil preenchem o imaginário que construímos coletivamente.
 - 16 FLUSSER, 2008, p. 20.
 - 17 CAUQUELIN, 2007, p. 81.
 - 18 FLUSSER, 2002, p. 32.
 - 19 FLUSSER, 2008, p. 21.

A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara

The Staging of an instant – About Haruo Ohara

Rodrigo Fontanari

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e
Cultura da Universidade de Sorocaba

rodrigo-fontanari@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8580-3029>

RESUMO:

Este artigo tem dois objetivos: o de apresentar em grandes linhas a poética do fotógrafo nipo-brasileiro Haruo Ohara, e o de refletir sobre o caráter teatral de suas imagens, que são, a um só tempo, encenação e representação de imagens, tornando visível um universo do provável e do possível, sem necessariamente fazer referência a uma realidade.

Palavras-chave: *Fotografia de arte. Encenação de imagem. Haruo Ohara.*

ABSTRACT:

This article aims at introducing the poetics of Japanese-Brazilian photographer, Haruo Ohara. It also reflects on the theatrical characterization of his images present, at the same time, enacting and staging images, making visible a universe of the probable and the possible, without necessarily making references to an existing reality.

Keywords: *Artistic photography. Image staging. Haruo Ohara.*

Artigo enviado em 04/12/2018
Artigo aprovado em 15/03/2019

Sobre Haruo Ohara

Antes de avançar na busca de compreender a poética do olhar do fotógrafo Haruo Ohara, é inevitável que se faça, ainda que de forma breve e de maneira pontual, uma apresentação biográfica do fotógrafo, estabelecida de uma cronologia bastante linear. Filho de uma família de imigrantes japoneses que desembarcou no Brasil, em 1927, e, certo tempo mais tarde, em 1933, se instalou numa comunidade nipônica na cidade de Londrina, no Paraná.

Se, durante toda viagem foi apenas a escrita do diário que dava conta de registrar o cotidiano, ao conhecer o fotógrafo José Juliani¹ tudo muda. Juliani permitiu a Ohara descobrir a arte da fotografia ao lhe oferecer seu primeiro aparelho fotográfico, ensiná-lo a manusear a máquina e a revelar seus próprios negativos. Então, pouco a pouco, não é a escrita do diário que desaparece. Ao contrário, ela dura quase toda sua vida, mas agora a anotação divide o mesmo espaço da folha do diário com os “detalhes de fotografia” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 121). Haruo Ohara desenhava mentalmente sobre a caderneta suas imagens e só então as fazia existir, construindo a cena. Todas as condições para produzir a imagem eram mantidas sob controle e raramente o acaso intervinha na cena.

Os biógrafos de Ohara, em *Lavrador de imagens*, observaram um traço peculiar na sua história: “Haruo Ohara não desperdiça negativos” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 120). O ato fotográfico de Ohara consiste quase que num intenso trabalho de “meditação fotográfica”, pois, “antes de apertar o botão da máquina, estudava horas a fio a imagem que desejava, com a luz que queria, do modo que pensava, com o enquadramento que imaginava”, testemunham os biógrafos (p. 120). Haruo Ohara é preciso sublinhar, “jamais foi ou deu a entender que fosse um roceiro com mágico dom da fotografia. Ao contrário, foi um conhecedor profundo de sua arte” (p. 120).

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Assim, o olhar de Ohara para o seu entorno, sua sutil percepção da incidência da luz sobre as coisas e pessoas lhe permitiram exercer uma outra atividade além de agricultor: a de fotógrafo. Não se trata, todavia, de um fotógrafo amador grosseiro. À medida que seu conhecimento da técnica se aprofundava, nascia o artista da imagem, cujo olhar criador foi capaz de produzir imagens de enorme refinamento técnico.

Sua primeira foto data de 1938 e é totalmente marcada pela afetividade. Ohara fotografou sua esposa Kô em trajes de trabalho ao lado de um pé de laranja. Depois dessa foto, ele não mais parou de olhar a vida como um imenso palco, e o transcorrer da jornada de trabalho com pequenas cenas.

A partir de 1951, Haruo Ohara tornou-se um dos membros fundadores do Foto Cine Clube de Londrina. Ele também se associou ao Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo, quando, então, começou a mostrar publicamente suas imagens fotográficas, participando de alguns salões de fotografia e tendo alguns de seus trabalhos premiados.

A obra fotográfica de Haruo Ohara – atualmente toda depositada no Instituto Moreira Salles – é múltipla e parece buscar subverter a lógica e a natureza do meio. Não há nada de bressoniano em suas fotografias. A fotografia não apreende um instante. Ao contrário, apesar do caráter instantâneo da imagem fotográfica, ela está em plena oposição ao “instante decisivo”, à ideia fugaz da aceleração. O instante fotográfico adquire aí sua espessura, sua duração (*durée*) no próprio ato de espera do Haruo Ohara, que contém e retém todo o tempo na imagem, numa espécie de suspensão viva.

A imagem fotográfica de Ohara nasce não apenas do esforço de cenografia dos personagens e objetos mas também de um intenso trabalho de experiência de contemplação, enfim, de um tempo lento que permite a cena se construir diante de sua objetiva, o que torna suas imagens o teatro de um instante e a inscrição em si das coisas na pureza de seus significados e de suas formas. Suas imagens permitem tatear as coisas, respirar o instante se fazendo diante de seus

olhos. É como se Ohara buscasse por meios de suas imagens capturar como as coisas aparecem enquanto presença, possibilitando, assim, um acesso ao seu sentido originário ou pré-objetivo.

Portanto, a maneira como Ohara maneja seu ato fotográfico vai na direção de desconstruir qualquer desejo de verdade expresso pela mimese e estabelecido pela suposta autonomia do referente reivindicado desde sempre pela própria natureza da imagem fotográfica.

Imagem encenada

Ora, a paisagem ao seu redor e seus pequenos detalhes tornam-se a matéria-prima para sua imaginação. Ohara soube explorar as possibilidades do máquina fotográfica. Por isso mesmo, pode-se dizer que suas fotografias inventam o visível e sua visibilidade. E o caráter de encenação da própria cena fotográfica faz dela o teatro de um instante.

Antes de ser apenas o resultado de uma técnica, a fotografia é também o produto da imaginação e da encenação. Para o historiador da arte alemão, Hans Belting, em *Antropologia da imagem*, a fotografia enquanto imagem encenada aparece como o resultado de uma espécie de hibridação, de uma confluência, como se as formas de arte – a pintura e o cinema – se fundissem conceitualmente, o que não significa outra coisa senão isto: a libertação da lei convencional do meio fotográfico. Da pintura, a fotografia empresta a “liberdade da produção imaginal”, enquanto do cinema, em vez de ser um elemento de uma sequência cinematográfica, a fotografia passa a representar a “história completa numa única imagem”, seu poder narrativo faz com que elas deixem “de ser utilizadas como elementos de uma sequência cinematográfica para representarem a história completa numa única imagem” (BELTING, 2014, p. 189).

A imagem encenada impregna a superfície da película fotográfica de uma verdade que existe apenas na imagem. Não consiste numa representação, não é uma imagem de alguma coisa, mas uma imagem produzida para alguma coisa.

Ela traz à visualidade um mundo que se apresenta ao olhar do espectador construído, encenado em toda sua artificialidade e superficialidade. Produz-se a realidade, pouco importa a “forma como essa realidade tenha se formado”, nota Belting (2014, p. 191).

Não por acaso, para o crítico de arte e professor da Universidade de Paris VIII, François Soulages, em *Estética da fotografia*, “a fotografia está do lado do artificial e não do real” (2010, p. 77). Quando o fotógrafo passa a se preocupar não com o objeto a ser fotografado, mas a maneira de captar suas aparências visuais, o fotógrafo-artista abandona a sua busca do “isso existiu [ça a été]”,² e parte em busca do “isso foi encenado” [ça a été joué]. Neste deslocamento do testemunho à encenação, a fotografia deixa de ser a “prova do real” para ser um “índice de um jogo” (SOULAGES, 2010, p. 77).

Seguindo, de certa maneira, os mesmos passos de Roland Barthes, em *A Câmara clara*, que é talvez a primeira crítica de fotografia a apontar que “não é, porém, (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro” (1984, p. 52-53). François Soulages equipara a fotografia ao teatro, assim como a imagem fotográfica deve ser “pensada como trabalhada por um jogo: jogo dos homens e das coisas”. Todo fotógrafo – escreve ainda o autor – é um “encenador” e, portanto, toda fotografia é “teatralizante” (2005, p. 76).

Essas notas sobre o caráter teatralizante da fotografia de François Soulages, pensadas pelo viés da concepção de “isto foi encenado”, que para ele constitui o ato fotográfico em si, não o reconduzem à discussão sobre o velho ranço da crítica platônica do simulacro. Ao contrário “isto foi encenado” torna-se uma “gaia da ciência, uma prática produtora, uma abertura indefinida: abertura possível para a arte”, nota Soulages (2010, p. 116).

Aliás, há mesmo quem jogue com a possibilidade de localizar essa prática da imagem encenada, a partir de um momento em que a fotografia questiona a si mesma enquanto meio. É o caso de Hans Belting que, apoiado na proposição do artista canadense Jeff Wall, entrevê o nascimento da estética encenada da

imagem fotográfica, pela arte conceitual dos anos 1960. É desse momento, então, que “a fotografia reinscreveu a sua produção imaginal num novo plano de reflexão, caracterizado por uma intencionalidade declarada, na qual a ficção na concepção imaginal trabalha a par do caráter analógico da reprodução técnica”, observa ainda o historiador da arte (BELTING, 2014, p. 289).

Não se pode ignorar que isso tudo alude também à discussão que está em jogo desde o surgimento do movimento de vanguarda da literatura moderna francesa, denominado do *nouveau roman*, cuja concepção de realismo se funda não no realismo objetivo, mas de um neorealismo que demonstra que, mesmo as determinações mais objetivistas permitem realizar uma subjetividade total, destrói a realidade do objeto para entrar em seu imaginário, fazendo aparecer toda a realidade que o imaginário ou o mental cria pela visão.

Ora, toda essa desconstrução provocada pelo afastamento do realismo da imagem fotográfica denunciada por François Soulages não surpreende os leitores que conhecem o volume *La Photographie contemporaine*, de Michel Poivert, professor de História da Arte Contemporânea e Fotografia na Universidade de Paris I - Sorbonne, cuja primeira edição data de 2002,³ em que este outro importante pensador da arte fotográfica contemporânea já propunha a concepção da *image performée*, que pode ser traduzida tanto por imagem performada ou encenada como tem preferido alguns. Michel Poivert, num dos últimos capítulos de seu livro, apressa-se ainda a esclarecer que o termo performar uma imagem não quer dizer “registrar uma performance, mas, sim, atingir seu senso de performance linguística, que associa a palavra a um ato, trata-se de efetuar uma imagem como efetuamos um gesto (2010, p. 211).

A imagem encenada vale por aquilo que ela mostra. Ela coloca em cena o próprio fazer da imagem. Ela representa, “joga” com o que será visto, sendo a pose totalmente regrada pela imagem. Essa imagem não tem valor de uso, ou melhor “não tem vocação de produzir uma mensagem, mas abrir os sentidos” (POIVERT, 2010, p. 213).

Na contracorrente de todas aquelas teses que a imagem distancia o espectador de sua relação com o mundo – é, aliás, a tese de Susan Sontag em *Sobre Fotografia*, notadamente, no capítulo intitulado “a caverna de Platão”–, Michel Poivert (2010, p. 213) prefere ler essa imagem encenada como uma “forma de experiência do mundo”, mas também de distanciamento. Não é através dos olhos do fotógrafo que se vê a imagem se formar. Ao contrário, a imagem se revela entre o ator e o próprio espectador. Não é que o fotógrafo se destitui, mas o espectador está diante da imagem na posição de tudo ver, e é o lugar “olhado” das coisas que conta.

A imagem encenada não se constrói diante de um público. Não se trata, aí, de uma performance registrada pelo fotógrafo, tampouco de uma simples retomada da estratégia da pose e da montagem requerida pela fotografia antes de sua instantaneidade. É toda uma narratividade da cena que é reconstruída, ou seja, sua teatralidade. A imagem fotográfica passa a se estruturar como um palco – tudo que deve ser visto está no campo visual da lente – na tomada do ponto de vista do espectador. O fotógrafo é, aí, apenas um encenador. Ele dirige a cena.

Pensar a fotografia como uma *mise en scène* é um ponto de convergência de algumas poéticas contemporâneas, como nota Michel Poivert (2010), em que a fotografia teatral ou de *mise en scène* já não “cumpre mais o ofício de janela para o mundo, mas de espaço cênico” (p. 210).

Ora, como se sabe, a *mise en scène* nasce, na França no final do século 19, na arte teatral, e serve para designar a arte de dirigir a ação imaginada por um autor dramático dos personagens sobre o palco, criando mundos possíveis por meio de uma narrativa. Assim, “a noção de *mise en scène* é também uma técnica, sustentada por elementos teóricos e utilizada dentro de uma prática maior, o autor evidencia sua relação fundamental com a ficção”, nota Jacques Aumont, em *Cinéma et la mise en scène* (2015, p 10).

Essa teatralidade das imagens fotográficas remete à construção de uma imagem mental e, portanto, a um afastamento do que se entende por realidade. No entanto, esse afastamento não quer dizer forçosamente que as imagens se tornaram ficções ou simulacros, mas que elas são muito mais “formas de gerar uma experiência imaginativa”, lembra, por sua vez, Poivert (2010, p. 215).

A imagem fotográfica apenas registra o ato, não o documenta. A fotografia encenada (*mis en scène*) tem esta característica particular: “performar uma imagem” (POIVERT, 2010, p. 213). A originalidade dessa imagem não está no seu registro, mas em sua “natureza bem diversa”, isto é, “a imagem é bem menos enquadrada [*cadrée*] do que emoldurada [*encadrée*], no sentido em que a definição do quadro opera como perímetro (uma servidão) e não como um efeito de quadro”, pondera ainda Michel Poivert (2010, p. 218). Não é a maneira de fazer a fotografia que é posta em questão neste tipo de imagem. Ela é sempre a mesma. Ao contrário, o que de fato muda é a “natureza muito diversa” dessa imagem, “é nisso que a imagem encontra seu interesse, e não na originalidade de seu registro”, insiste, mais uma vez, Poivert (2010, p. 217-218). Isto é, sua quase indiscernibilidade entre o real e o imaginário.

A teatralidade das imagens refere-se, portanto, à construção de uma imagem mental – uma imagem do pensamento –, a um afastamento do que se entende como realidade. Por isso mesmo, essas imagens não aludem a uma espécie de escapada para fora do real. Elas não são, então, necessariamente “ficções ou simulacros, fazendo referência à crítica pós-moderna, mas formas de gerar uma experiência imaginativa” (POIVERT, 2010, p. 214). Ou seja, a produção de imagens encenadas interessa-se muito mais pela construção subjetiva do que pela ação realizada em frente à câmara. A performatividade da imagem está vinculada à interpretação do espectador, que vive uma experiência mais mental.

A transformação da imagem fotográfica enquanto espaço cênico faz com que o fotógrafo estenda o tempo da imagem, criando um espaço infundável em que o olhar circula e se abre a imaginação. Por isso dizer que não é à história da foto-

grafia que Haruo Ohara procura remeter com seu fazer fotográfico, mas à sua própria história na fotografia. O que o levou à fotografia, o que o encantou na fotografia parece, por hipótese, ser a capacidade desse meio em encenar: apreender a cena que ele tinha em mente.

Isso torna a imagem fotográfica um teatro de um único instante. Sem antes, nem depois. Todo o sentido e toda a narratividade da fotografia inscrevem-se num único instante. Um tempo que se abre diante da presença de um olhar que sabe ver. Um instante que não se reduz àquele do próprio ato fotográfico, mas que se constrói num entretempo da imagem e do olhar que busca compreender as imagens.

Dessa perspectiva, o trabalho de Haruo Ohara é exemplar. Ohara dirige a cena e constrói narrativas desenvolvidas com base na própria vida, num trabalho autobiográfico que estabelece uma dupla via entre *performance* e a encenação da própria vida. Questiona até mesmo o próprio realismo objetivo que caracteriza o meio, bem como a possibilidade de abertura da imagem à imaginação, criando espaços de ficção. De certo modo, questionando as especificidades do meio, seu caráter realístico e objetivo, o fotógrafo narra o seu cotidiano em pequenos fragmentos, quadros (*tableaux*), que mostram a realidade enquanto uma teatralização.

A história da fotografia – como exceção do pictorialismo e do surrealismo – é inteiramente marcada pelo combate de toda inscrição da subjetividade criativa na imagem e da intervenção do fotógrafo na realidade a ser fotografada, em razão de seu caráter documental.

Pouco a pouco, a fotografia *mise en scène* se afirma em contraposição ao realismo e à objetividade, construindo narrativas ficcionais. Há, claramente, na fotografia de *mise en scène*, uma mudança de direção da objetiva fotográfica, que abandona o mundo real para adentrar mundos fantasiosos, oníricos, artificialmente construídos, com a finalidade única de serem fotografados. A *mise en scène* resulta tanto da narração de uma história, quanto da inscrição de um olhar criador. A encenação

permite aos fotógrafos criarem as cenas tal como as imaginam. Abre-se, singularmente, a imagem à inscrição dessas personalidades artísticas, assim como libera a fotografia para narrativas imaginárias.

O fotógrafo não é aí apenas aquele sujeito que recolhe visões do mundo. Ele também as constrói, fabula, encena. Ele elabora, portanto, pequenos quadros narrativos [*tableaux narratifs*]. As imagens fotográficas se assumem, assim, nitidamente como artificiais, como encenação, ficção. E, ao saber que consiste em ficção, não se vive essas cenas como reais nem mesmo se pode torná-las realidade e, por isso mesmo, essas imagens são teatrais.

Enfim, tudo é, aí, de fato construído. O espectador não se deixa impressionar ou suggestionar pela ficção. Ele simplesmente vivencia a cena como a própria realidade; ele a experiencia como se fosse o próprio sujeito da ação. Explicitando o caráter construído de sua fotografia, Haruo Ohara impõe um distanciamento entre o olhar do espectador e a imagem, o que exige uma nova maneira de contemplá-la.

Uma imagem cristal

Não se trata de fazer acreditar na ficção como realidade. Sabe-se que é uma ficção e o espectador a vive com tal, sem tentar tomá-la como realidade. Impõe-se uma barreira entre o olhar do espectador e a cena vista. É exatamente essa barreira, essa distância à impressão ou à ilusão de realidade, que se encontra nas fotografias de Haruo Ohara. O quadro fotográfico não é mais a janela sob a qual o olhar se debruça, mas a tela sob a qual aos olhos não restam outra atividade senão a de percorrê-la. Como observa Michel Poivert, em *Brève histoire de la photographie*, a imagem fotográfica não é “apenas uma cena vista através de um olhar de um outro, mas uma cena que vem, no benefício ou bem no desprezo das intenções e das regras de um operador, se realizar diante de nós” (2015, p. 196).

É, então, toda tensão entre o verossímil e o inverossímil que talvez se desfaz diante dessas fotografias, pela própria ausência de um realismo realístico. Não se está, pois, distante da concepção de imagem cristal⁴ de Gilles Deleuze. Uma imagem em que a distinção entre o real e o imaginário, sua indiscernibilidade constitui “uma ilusão objetiva”, em que a distinção entre o real e o imaginário não desaparece, mas em que se torna “impossível designar um papel e outro” (DELEUZE, 2007, p. 88-89). Um mundo em imagem que não aspira à nenhuma verdade.

Não há um mundo anterior a que a imagem possa se referir, ou que ela venha representar. Abre-se uma fratura na imagem que não é mais um segundo, um duplo de um primeiro anterior. É todo um outro mundo que se cria e se abre, em que a relação de realidade e verdade entram em colapso, dando lugar à potência do falso. Essa categoria de imagem produz uma espécie de suspensão do tempo na própria imagem, gerando uma indiscernibilidade entre o atual e o virtual. No cristal, nota ainda Deleuze, o que se vê é “o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão” (2007, p. 102).

Esses pequenos *tableaux narratifs* em que se transformou a imagem fotográfica revelam uma narratividade que não impõe uma verdade do mundo, mas rompem com ela. Como as fotografias em *mise en scène* não pressupõe mais uma realidade, a narração não remete mais a uma verdade. Reino do improvável e do impossível, em que o fotógrafo enquanto artista cria suas próprias verdades. Narrativas falsificadoras, destituindo, assim, a oposição entre o mundo verdadeiro e mundo aparente.

Próximos do regime cristal da imagem, a fotografia de *mise en scène* cria, portanto, uma fratura no seio da representação fotográfica entre o verossímil e o real, que as abre para relações não localizáveis. Assim como elas não provam uma realidade, elas não correspondem a uma história anterior. É uma fratura do instante

que se funda neste tempo neutro em que, no encontro com o meu olhar, uma narrativa florescerá. Narrativa, é importante dizer, que não aspira à verdade do mundo, mas que foi impulsionada pelo rompimento com este.

Mundo da imagem e, ao mesmo tempo, mundo do imaginário. Nesse entre mundos em que as coordenadas se perderam, a verdade não está ao lado da realidade, nem mesmo se pode provar ou contestá-la. Nessa fracção, estabelecem-se espaços em que o olhar experimenta ficções, fabulações. Espaços em que a realidade se perde, assim como as relações com real deixam de fazer sentido.

Se, por um lado, toda e qualquer fotografia comporta – como prefere entender François Soulages–, em maior ou menor grau, alguma *mise en scène*, na medida em que, ao se pôr diante da objetiva, o sujeito fotografado faz de si uma imagem para o olho do outro. Por outro, a noção de imagem encenada, estabelecida por Michel Poivert, é mais categorizante do que operatória – o fotógrafo é um *metteur en scène* que concebe, produz, dirige e elabora a montagem cênica–, fazendo com que a imagem fotográfica ultrapasse sua própria referencialidade, o que a transforma num palco em que se criam ficções. Ficções cujo sentido se constrói num único instante.

Dessa maneira, tem bem razão em notar, mais uma vez, Michel Poivert que, a *mise en scène* não é uma “questão de processo de produção (pose e pós-produção notadamente), mas verdadeiramente de criação: um registro estético” (2015, p. 193).

Haruo Ohara não nega a aptidão da fotografia pelo real; ele apenas cria realidades imaginadas, tirando disso sua maior potência, ao mesmo tempo que ele recria uma memória fantástica. Por isso mesmo, seu fazer fotográfico não alude simplesmente a um momento da história da fotografia, mas a sua própria história. É isso que, certamente, o levou à fotografia e o que o encantou nesta arte de escrever com a luz. A fotografia de *mise en scène*, notadamente marcada pela ideia de dirigir, coreografar, cenografar personagens e objetos em cena,

concede à imagem fotográfica e ao fotógrafo a possibilidade de criar cenas como as imaginam, liberando a imagem fotográfica para outras narrativas imaginárias ao desvincular dela uma certa tirania do referente, própria de sua natureza. Cria-se, assim, imagens fotográficas que são espaços em torno das imagens do real. Não se faz uma biografia, mas constrói-se apenas pequenos *biografemas*:⁵ pequenos traços fugidios que são uma espécie de metonímia para construir e reconstruir as microexperiências que as visões fotográficas possibilitam.

A *mise en scène* utilizada pelos fotógrafo-artistas não pode ser reduzida ao mero trabalho do espaço fotográfico operado pelo fotógrafo que dirige a cena, tampouco ao esforço do sujeito fotografado na construção de uma imagem de si quando se encontra na iminência de ser fotografado. A encenação proposta em Haruo Ohara e outros fotógrafos contemporâneos, por exemplo, Jeff Wall, é de outra natureza, serve mais para mostrar que a verdade não se encontra ao lado da realidade, mas nasce nos movimentos do olhar do espectador diante da imagem. Uma fotografia que encerra em si mesma uma potência positiva, que coloca em colapso o entrelaçamento recorrente entre original e a cópia; o modelo e a reprodução.

Fazer uma imagem como se faz um gesto. Não se trata de registro de uma *performance* - insiste-se-, mas de um gesto, pois, a “*mise en scène* representa [*joue*] a imagem”. Portanto, a “finalidade única do que é mostrado” é construir uma imagem (POIVERT, 2010, p. 213). Aos atores ou personagens não são solicitados outra coisa senão isso: executar um gesto. Executar, e não representar; simular, e não incorporar um personagem nem fazer uma imagem de si diante da objetiva.

Em plena oposição ao realismo e à objetividade, Ohara se coloca a narrar ficções e a inscrever a si e sua personalidade artística em suas próprias narrativas, criando as cenas segundo sua imaginação.

Haruo Ohara é verdadeiramente um *metteur en scène*. A maior parte de suas fotografias nasce de sua imaginação, uma vez que elas eram primeiramente “desenhadas mentalmente, depois deslocadas para o exterior e construídas no espaço”, como testemunham os biógrafos em *O lavrador de imagens* (2003, p. 120). O agricultor fotógrafo não se utilizava de atores profissionais, ora ele convidava seus filhos, ora seus camaradas do sítio, para, então, irem a um “determinado lugar, previamente estudado, para executarem uma ação, numa determinada hora do dia, também previamente calculada”, notam ainda os biógrafos de Ohara (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 120).

Talvez uma das fotografias mais notáveis no que se refere ao trabalho de encenação de Haruo Ohara seja esta intitulada “Maria, filha de Haruo, e Maria Tomita, sobrinha”, datada de 1955.



Fotografia 1 - *Maria, filha de Haruo, e Maria Tomita, sobrinha* - 1955
Fonte: Haruo Ohara | Instituto Moreira Salles.

É evidente seu trabalho de emolduramento. Os personagens não desempenham nenhum papel, eles simplesmente executam um gesto. Os elementos que originam a cena e criam, nesse espaço cênico, uma nítida tensão crítica entre o

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

movimento e a fixidez própria do meio fotográfico. De um lado, a graciosidade e a leveza do desprendimento do corpo que salta da escada, ainda que, por um breve instante, suspenso no espaço e sutilmente amparado pelo guarda-chuva. E, de outro, em plena oposição a toda essa sutileza, aparece a rigidez da pose da criança, segurando a escada com o olhar fixo para o alto.

Ohara demonstra, assim, através da objetiva atenta sua extraordinária capacidade de realizar e capturar a cena; o momento mesmo em que o gesto que origina e define a imagem adquire uma forma visualmente acabada. Seu rigoroso trabalho de cenografar carrega intenso lirismo. Basta deter o olhar em outras duas fotografias, dois autorretratos. São duas fotografias de 1948, intituladas, respectivamente, “Enxada no ar” e “Equilibrando a enxada - Hirak, filho de Haruo”.

Para além de toda inquestionável beleza plástica do trabalho de luz e sombra que transforma a personagem numa silhueta delineada em contraste com a luminosidade de fundo da paisagem, e até mesmo da composição das nuvens no céu, o olhar se volta, fixamente, para o corpo que, brincando com a enxada, move-se na busca de encontrar o seu ponto de equilíbrio. A imagem em si surge apenas do gesto construído pelo próprio movimento do corpo procurando equilibrar a enxada. É desse simples gesto que se alimenta todo o enunciado da fotografia de Ohara. Pura construção cênica. A imagem fotográfica totalmente construída e encenada não é uma ‘revelação’ de uma visão do mundo. Ao contrário, em si mesma, em sua “pureza mesma de artifício”, ela se revela uma “crítica da crença na imagem natural do registro”, observa Michel Poivert (2010, p. 225).

Esses exemplos fotográficos de Ohara podem se multiplicar. Não se encontra nos seus trabalhos nenhum caráter de atestação de realidade. Resta apenas o espaço cênico da imagem, que é um espaço da pura ficção, em que as relações com o real deixam de fazer sentido. O que Haruo Ohara parece ter percebido, ao tomar o falso como potência de verdade, é que a imagem fotográfica, antes de ser um

registro mecânico e indiciário de uma realidade, é também o espaço de revelação e de afirmação de algo sensível, notadamente marcado por uma estética antinaturalista do artifício voluntário.



Fotografia 2 – *Enxada no ar* - 1948
Fonte: Haruo Ohara| Instituto Moreira Salles

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Fotografia 3 - *Equilibrando a enxada* – Hirak, filho de Haruo - 1948
Fonte: Haruo Ohara| Instituto Moreira Salles

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A fotografia de Haruo Ohara é, em sua maioria, muito singela, o que demonstra uma sensibilidade capaz de discernir o poético nas coisas mais simples. Além disso, Ohara elabora por meio da fotografia de *mise en scène* uma espécie de micro-narrativa de si, do cotidiano de sua família e de seu trabalho de agricultor, que criam e apresentam mundos possíveis.

Não são, pois, fotografias que ‘falam’ de Haruo Ohara – não dizem respeito a simples enquadramentos de seu olhar–, mas com Haruo Ohara, isto é, da inscrição da sua personalidade artística que libera sua imagem fotográfica para narrativas imaginárias, que se encerram num único instante, em apenas um quadrante.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **Cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2015.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Le lexique de l'auteur**. Séminaire à L'École pratique des hautes études – 1973-1974. Suivi de Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seul, 2010.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Para uma ciência da imagem. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM/EAUM, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** – imagem e tempo. Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. **Lavrador de imagens**: uma biografia de Haruo Ohara. Londrina : S. H. Ohara, 2003.

POIVERT, Michel. **Brève histoire de la photographie**. Paris: Harzan, 2015.

_____. **La Photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética e fotografia**. Perda e permanência. Trad.: Iraci Poleti; Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010.

NOTAS

- 1 Juliani chegou em Londrina em 1933, era um sujeito autodiata, que aprendeu o ofício de fotógrafo numa cidade do interior do Estado de São Paulo, Nova Europa, com um senhor conhecido pelo apelido de “Alemão” e de quem adquiriu o equipamento necessário para se iniciar nessa profissão.
- 2 Nitidamente inspirado na bastante conhecida expressão de Roland Barthes, em *A Câmara clara*, “ça a été”, François Soulages a subverte, deslocando da sua acepção de acontecimento, de veracidade, para colocá-la ao lado da representação, da encenação, com a reformulação de “isto foi encenado”, o que atribui a toda representação fotográfica como um teatro do instante.
- 3 Recentemente, em 2010, o autor ofereceu ao público francês uma reedição revisada e ampliada de *La photographie contemporaine*, da qual citamos.
- 4 Importa notar que a imagem-cristal é uma dentre outras duas outras possibilidades – a imagem-sonho e a imagem-lembrança – que deriva da imagem tempo, como demonstra Gilles Deleuze em *A Imagem-tempo*. A imagem tempo caracteriza-se por uma relegação do espaço e da ação, em detrimento do tempo, interrogando as fronteiras entre o passado, o presente e o futuro, o que, consequentemente, coloca em colapso as noções mesmas de verdade. E então, a imagem mesma “cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado” (2007, p. 52)
- 5 Emprega-se o termo tal qual o define Roland Barthes em *Le Lexique de l’auteur*, “nada mais do que uma anamenese artificial” (2010, p. 292).

Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros

*From tears to indifference: the decline of vanguard in
two Brazilian films*

Luís Alberto Rocha Melo

Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa
de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL) no
Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora
(IAD/UFJF)

luisrochamelo@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6470-1269>

RESUMO:

Este artigo apresenta dois estudos de caso inseridos na pesquisa “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”: os longas-metragens *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2014). Ambos tematizam o ocaso de determinadas concepções de vanguarda que marcaram a história recente do cinema brasileiro. *Cinema de lágrimas* estabelece um contraponto à “tradição moderna” instituída pelo Cinema Novo, deslocando o *marco zero* para o melodrama latino-americano dos anos 1930-50. Em *Avanti Popolo*, o alvo é a geração que ficou conhecida sob o signo da contracultura e do experimentalismo dos anos 1970.

Palavras-chave: *Historiografia Audiovisual. Melodrama. Cinema Experimental.*

ABSTRACT:

This article presents two case studies inserted in the research “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”: the feature films *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2014). Both of them bring forth the decline of certain conceptions of vanguard that marked the recent history of Brazilian cinema. *Cinema de Lágrimas* (Cinema of tears) establishes a counterpoint to

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

the “modern tradition” instituted by *Cinema Novo*, shifting the *ground zero* to the Latin American melodrama of the 1930-50s. In *Avanti Popolo*, the target is the generation that became known under the sign of counterculture and experimentalism in the 1970s.

Keywords: *Audiovisual Historiography. Melodrama. Experimental Cinema.*

Artigo recebido em 15/01/2019

Artigo aceito em 09/03/2019

Sobre a noção de historiografia audiovisual

O objetivo deste texto é discutir de que forma os longas-metragens *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2014) tematizam o ocaso de determinadas concepções de vanguarda que marcaram a história recente do cinema brasileiro. *Cinema de lágrimas* e *Avanti Popolo* se inserem como estudos de caso em uma pesquisa mais ampla, intitulada “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).¹ O objetivo da pesquisa é levantar, investigar e divulgar a produção de filmes que apresentem como tema e objeto de reflexão a própria história da atividade cinematográfica no país, isto é, a história do cinema “escrita” pelos filmes. A hipótese é a de que tais filmes podem apresentar para o historiador de cinema novas perspectivas metodológicas para uma análise compreensiva dos discursos historiográficos sobre o cinema no Brasil, ampliando, aprofundando ou problematizando as interpretações vigentes.

Em relação aos enfoques tradicionais (ALLEN; GOMERY, 1995, p. 95-241), a pesquisa “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil” está ligada à história das ideias cinematográficas. Em um sentido mais amplo, dialoga com o campo das discussões entre Cinema e História que, desde os anos 1970, a partir da

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

divulgação dos trabalhos de Marc Ferro e da incorporação do cinema como “novo objeto” pela História Nova (MORETTIN, 2007, p. 39), vêm se complexificando no meio acadêmico. Para Ferro, tratava-se em linhas gerais de pensar o cinema como “agente da história”, levando em consideração a capacidade de intervenção do cinema por meio de sua linguagem (ou de seu “modo de escrita”), as relações entre essa escrita e a sociedade que a produz e recebe, bem como as tensões que nascem de uma dupla perspectiva de leitura: a “leitura histórica do filme” e a “leitura cinematográfica da história” (FERRO, 1995, p. 13-19).²

Em sua *Teorie del cinema (1945-1990)*, Francesco Casetti aponta o reaparecimento, nos anos 1970-80, do interesse histórico pelo cinema, decorrente, entre outros aspectos, de maior acesso aos filmes. Os contextos ao quais se refere o autor são os dos Estados Unidos e da Europa, mas a observação também é válida para o caso brasileiro, sobretudo se atentarmos para os estudos sobre a história do cinema no país, desenvolvidos em âmbito acadêmico a partir dos anos 1970.³ De acordo com Casetti (2005, p. 320-321), tal revalorização da história decorre, em parte, da recuperação, difusão e restauração de obras esquecidas durante muitos anos. Amplia-se o conceito de “documento”, que não precisa mais necessariamente considerar apenas os textos “em papel”, e passa a incorporar múltiplos conteúdos registrados em outros suportes – incluindo, evidentemente, a película e a fita magnética (contemporaneamente, também o arquivo digital).

Casetti aponta três vertentes das histórias sócio culturais nas quais o cinema se insere: a primeira delas trata das relações entre cinema e política; a segunda, gira em torno das representações da realidade social, que podem surgir diretamente em filmes de caráter documental, ou indiretamente em filmes ficcionais; a terceira vertente relaciona-se ao estudo das dinâmicas e das estruturas sociais que o cinema revela enquanto agente social (CASSETTI, 2005, p. 328-330).

Dessas três linhas, as duas últimas nos interessam mais de perto: no campo das representações da realidade social pelo cinema, Casetti (2005, p. 329) destaca os modos de “autorrepresentação de uma sociedade para criar em seus membros

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.** **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

um sentido de pertencimento, proporcionando a possibilidade de compartilhar temas de discussão e modelos referenciais”,⁴ o que inclui formas de autorrepresentação de diversas expressões culturais (o autor menciona, como exemplos, a juventude, as culturas afro-americanas e a participação feminina). As dinâmicas e estruturas sociais, por sua vez, estão presentes não apenas nos filmes mas também nas pesquisas que investigam o ambiente cinematográfico, examinando “formas de vida e de trabalho daqueles que ‘fazem o cinema’, quer dizer, atores, diretores, produtores, técnicos, agentes etc.” (CASETTI, 2005, p. 330).⁵

A pesquisa em torno do que denominamos *historiografia audiovisual* insere-se tanto na perspectiva da autorrepresentação quanto na ideia do cinema como um agente social, na medida em que se pode considerar a representação do ambiente cinematográfico, nos filmes, como a forma pela qual o cinema se vê a si mesmo enquanto parte constitutiva da sociedade (com suas dinâmicas e contradições). Ao mesmo tempo, no gesto mesmo de se autorrepresentar, constrói sua própria história por meio de um outro processo fundamental de enunciação, qual seja, a “autorreferencialidade” (CASETTI, 2005, p. 272) ou “autorreflexividade”, conforme a denominação de Robert Stam, em seu estudo sobre o anti-ilusionismo na literatura e no cinema (STAM, 1981).

Além de chamar a atenção para seus próprios artifícios, na arte autorreflexiva “a mão do artista é, antes de mais nada, visível” (STAM, 1981, p. 55). Além disso, os textos autorreflexivos inscrevem o leitor ou o espectador no espaço retórico e narrativo, frequentemente alertando o público “contra as armadilhas da leitura e da interpretação” (STAM, 1981, p. 70). Citando Christian Metz, Casetti elenca alguns procedimentos fílmicos de enunciação cinematográfica, entre eles, os que se dirigem diretamente ao espectador, tais como o olhar para a câmera, os créditos iniciais e finais, a tela dentro da tela, a presença de objetos sintomáticos como os espelhos, a citação a outros filmes, além das “exibições do ‘dispositivo’”, em cenas que se passam no meio cinematográfico, revelando câmeras, microfones e outros objetos que remetem (às vezes, metaforicamente) à produção e à recepção cinematográficas. “Em todos estes procedimentos”,

afirma Casetti com base na sistematização proposta por Metz, “o filme se ‘dobra’ sobre si mesmo, evidenciando as instâncias que o organizam”, e tornando-se paradigma de si próprio (CASSETTI, 2005, p. 275).⁶

Cinema de lágrimas e *Avanti Popolo* são filmes que operam nessas perspectivas aqui sumariamente apresentadas, voltando-se para diferentes tradições cinematográficas (no primeiro caso, o melodrama e o Cinema Novo; no segundo, o cinema experimental). Como veremos em seguida, ao elegerem o diálogo com essas tradições, ambos vão tematizar de forma irônica a crise dos projetos de vanguarda no cinema brasileiro dos anos 1960-70, produzindo, assim, no campo da ficção, pensamentos bem particulares sobre a história recente da atividade cinematográfica no país.

Vanguardas em crise: as revisões do passado em *Cinema de lágrimas* e *Avanti Popolo*

“O ocaso da vanguarda” é o título de um dos capítulos do livro *Os filhos do barro*, de Octavio Paz (2013, p. 107-165), publicado originalmente em 1972. Nele, o poeta e ensaísta mexicano assume a modernidade como o “tempo da crítica”, identificada à ideia de mudança, e, portanto, de História. Estabelecendo uma ponte entre romantismo, vanguarda e modernidade, Paz discute a arte moderna como um fenômeno contraditório, ao mesmo tempo de negação e de afirmação de si mesma. A arte moderna se fundamenta no gesto da crítica e da ruptura. Com isso, nega a si própria, pois só existe enquanto ruptura da linearidade temporal que institui a modernidade na História. Mas, ao negar a si própria, também se afirma pelo gesto crítico da própria negação. Essa contradição se traduz na ideia de “tradição moderna”. Ocorre que essa “tradição moderna” vive um impasse, que o autor identifica ao “ocaso da vanguarda”:

Cada movimento artístico negava o anterior, e em cada uma dessas negações a arte se perpetuava. A negação só podia se desenvolver plenamente dentro do tempo linear, e só numa idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje [1972] somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passaram de repetições

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que estamos vivendo o fim da arte: vivemos o fim da ideia de arte moderna (PAZ, 2013, p. 154).

De que forma *Cinema de lágrimas* e *Avanti Popolo* tematizam esse “ocaso”? Quais as referências trabalhadas pelos dois filmes que possibilitam a leitura dessa crise da modernidade?

Em *Cinema de lágrimas*, cujo roteiro foi livremente inspirado na pesquisa de Silvia Oroz, publicada no livro *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina* (OROZ, 1992), o ator e diretor de teatro Rodrigo (Raul Cortez), em companhia de Ives, um jovem pesquisador (André Barros), viaja ao México e realiza um mergulho pessoal no universo melodramático do cinema latino-americano dos anos 1930-50 para tentar superar um trauma de infância: o suicídio da mãe, que ele acredita ter sido influenciado por um filme melodramático ao qual ela teria assistido antes de cometer o ato. Durante essa viagem, Rodrigo tenta um relacionamento amoroso com Ives, que o rejeita. Em *Avanti Popolo*, o Pai (Carlos Reichenbach) e seu filho André (André Gatti) mantêm um relacionamento marcado pela frieza e pelo estranhamento. Tendo como única companhia a cadela Baleia, o Pai vive recluso em uma velha casa num bairro de classe média baixa em São Roque, município próximo a São Paulo, e espera há décadas pela volta do filho mais velho, desaparecido durante a ditadura militar. Ao visitá-lo, André reencontra seu próprio passado através dos filmes caseiros em Super-8 mm rodados nos anos 1970.

Em *Cinema de lágrimas*, a faixa geracional em que se inclui o protagonista Rodrigo é a mesma à qual pertencem Nelson Pereira dos Santos e o Cinema Novo. No entanto, longe de realizar o elogio de uma geração que se entendia como revolucionária, *Cinema de lágrimas* começa expondo o fracasso da última peça de teatro estrelada e dirigida por Rodrigo, significativamente intitulada “Amor”. Estamos em 1995, momento em que, após o trauma do governo Fernando Collor de Mello (1990-1992), e sob as injunções do neoliberalismo, se redesenham as relações entre o Estado, a cultura e o cinema brasileiro. Ao pôr em relevo o drama pessoal

de Rodrigo e sua tentativa de descobrir o que teria levado sua mãe a se matar, o filme de Nelson Pereira dos Santos estabelece um curioso contraponto à “tradição moderna” instituída pelo Cinema Novo, deslocando o marco zero para uma zona obscura e por anos recalcada: o melodrama latino-americano em sua expressão cinematográfica mais típica, isto é, durante a “era de ouro” dos estúdios mexicanos e argentinos (1930-50).

A superação dos traumas (do país, do cinema brasileiro e do protagonista de *Cinema de lágrimas*) passa, portanto, pelo necessário reconhecimento dessa outra tradição negada pelo projeto modernizante: a tradição melodramática. É importante lembrar que *Cinema de lágrimas* foi um filme encomendado pelo British Film Institute a propósito dos cem anos da “invenção” do cinema. A época era de comemoração, mas também de museificação dos chamados “cinemas novos”. Rodrigo e Ives frequentam a Filmoteca da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) ao mesmo tempo em que um ciclo de palestras sobre o Nuevo Cine Latinoamericano ocorre nas salas de aula; ao retornar ao Brasil, no final do filme, Rodrigo vai à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde acontece uma retrospectiva sobre o Cinema Novo. Nos corredores da Cinemateca, os vários cartazes dispostos um ao lado do outro evidenciam a institucionalização desse cinema como patrimônio nacional.

Se contextualizarmos o Cinema Novo em relação ao meio artístico e cultural dos anos 1960, podemos entendê-lo como um movimento de vanguarda em relação ao conjunto da produção cinematográfica anterior e contemporânea ao seu surgimento. Seu caráter político se manifesta enquanto prática social e “consciência histórica do futuro” (ALBERA, 2009, p. 33). Mas o aspecto vanguardista do Cinema Novo se torna mais evidente quando contraposto à tradição à qual se volta *Cinema de lágrimas*, isto é, o melodrama. É nesse sentido que se verificam mais explicitamente as tensões entre modelos estilísticos, temáticos e narrativos, ainda que tanto o melodrama quanto o Cinema Novo tenham dimensões políticas pronunciadas. Aqui, é necessário pensar a contraposição Cinema Novo-melodrama em um recorte mais amplo, já estudado por Ismail Xavier (2003, p.

129-141), que inclui a cinematografia brasileira no contexto latino-americano dos anos 1960-80. As transformações ocorridas ao longo dessas décadas deixam clara a crise do modelo dos “cinemas novos” que buscavam fazer do filme um instrumento de produção do conhecimento (XAVIER, 2003, p. 130).

Se esse cinema político dos anos 1960 adquiriu prestígio na crítica e nos circuitos de festivais e cinemas de arte, também teve de lidar, em muitos casos, com a reação negativa do público e seu conseqüente afastamento. Para Xavier (2003, p. 131), a resposta a essa “dificuldade de comunicação”, por parte dos cineastas latino-americanos, e particularmente brasileiros, foi “um movimento de retorno a fórmulas tradicionais, uma sedução pelo naturalismo, pelos esquemas dramáticos usuais na grande indústria, os quais se instalaram na condução de muitos filmes políticos” a partir da segunda metade dos anos 1970. Com essa estratégia, o melodrama conquistou um lugar privilegiado, já que punha em primeiro plano o “sentimento como pedra de toque do valor”, privilegiando a “verdade interior” como “um dado que produz o consenso apto a garantir uma boa cumplicidade entre o filme e as mais diversas plateias ciosas do seu humanismo” (XAVIER, 2003, p. 141).⁷

Ironias e autorreferências

Uma rede complexa de citações pode ser tecida com base nas múltiplas referências cinematográficas trabalhadas tanto em *Cinema de lágrimas* quanto em *Avanti Popolo*, que vão desde a influência expressionista no cenário da casa em que vive o Pai (personagem simbolicamente interpretado pelo cineasta Carlos Reichenbach), ao impressionismo do jogo de projeções nas paredes da sala dessa mesma casa, marcadas pelo tachismo do tempo, passando pelos *travellings* (movimentos suaves de câmeras) que acompanham Rodrigo e Ives, em *Cinema de lágrimas* – que lembram os *travellings* na praia de *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968)–, ou o tratamento sonoro de *Avanti Popolo*, próximo ao gosto pela seleção musical típica de autores como Julio Bressane e o próprio Reichenbach.

Chamam atenção ainda as referências que, nos dois filmes, remetem a *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). A começar pela cachorrinha Baleia, em *Avanti Popolo*, que tem o mesmo nome da cadela do romance de Graciliano Ramos, adaptado por Nelson. Essa é talvez a referência mais imediata. Mas *Vidas secas* também pode ser lembrado a propósito de outras cenas, tanto em *Cinema de lágrimas* quanto em *Avanti Popolo*. Como num jogo de espelhos, influências e desdobramentos, verifica-se a recorrência do plano geral que põe a linha do horizonte em perspectiva. Esse enquadramento surge, por exemplo, no início de *Avanti Popolo*, evocando o final de *O anjo nasceu* (Julio Bressane, 1969), que, por sua vez, lembra o início e o final de *Vidas secas*. E mesmo o filme de Nelson Pereira parece ecoar um plano do filme *Pueblerina* (Emilio Fernandez, 1948), em que vemos os personagens (um homem, uma mulher e a criança) num descampado, afastando-se em direção à linha do horizonte. Esses exemplos permitem entrever a aproximação de estilos e propostas cinematográficas em geral tidas como apartadas.

De modo diverso do que ocorre em *Cinema de lágrimas*, a presença da vanguarda em *Avanti Popolo* não está ligada à tradição realista ou ao cinema político dos anos 1960, e sim à contracultura e ao experimentalismo pós-68. Enquanto, em *Cinema de lágrimas*, o melodrama e o Cinema Novo estão explicitamente citados (nos trechos de vários filmes), as referências cinematográficas em *Avanti Popolo* são indiretas e, muitas vezes, veladas. O filme requer do espectador certo conhecimento da cinematografia brasileira, muito embora a simples fruição da narrativa não dependa de um repertório prévio e a leitura “em camadas” seja perfeitamente possível. Para o objetivo deste texto, no entanto, esse jogo de referências é fundamental, já que situa *Avanti Popolo* em uma perspectiva de autorreflexividade própria à historiografia audiovisual.⁸

A referência à vanguarda em *Avanti Popolo* não tem caráter celebratório. Ao contrário, surge como traço irônico, interessado em evidenciar o ocaso das mesmas tradições às quais alude, ou seja, da própria vanguarda, que ao se tornar autorreferencial (isto é, ao se tornar tradição), perde seu caráter de ruptura.⁹ Assim como em *Cinema de lágrimas*, verifica-se a tensão entre as tradições

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.** **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.17: mai. 2019. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

melodramática e cinemanovista, em *Avanti Popolo* a “tradição da ruptura” (PAZ, 2013, p. 14-28) é tematizada pela crise do referencial vanguardista. Em ambos os filmes, trata-se de uma tensão entre a busca da unidade orgânica de um passado e a fragmentação inerente a essa busca. Organicidade e fragmentação são termos que se tensionam e se conflitam, que remetem tanto à ideia de classicismo e modernismo quanto à dualidade que opõe a institucionalização artística (indústria) ao entendimento da arte como vida (vanguarda).¹⁰

A ironia presente em *Avanti Popolo* marca a ambiguidade de seu diálogo com a noção de “experimentalismo” no cinema brasileiro, que remete tanto ao chamado “cinema marginal” ou “de invenção”, como propõe Jairo Ferreira (2000), quanto à produção superoítista, ao filme amador e aos registros domésticos.¹¹ Ao mesmo tempo em que essa vertente experimentalista da vanguarda é a referência principal em *Avanti Popolo*, ela surge como algo em vias de extinção, tanto mais que as citações e homenagens já indicam que aquelas obras outrora “marginalizadas” tornaram-se objetos de culto para acadêmicos, historiadores, críticos, cinéfilos, curadores e cineastas da nova geração.

Nesse sentido, *Avanti Popolo* alinha-se ao processo de revalorização do experimentalismo cinematográfico brasileiro, que, a partir dos anos 2000, concretiza-se em mostras, retrospectivas, cursos, publicação de livros e catálogos, etc.¹² Por outro lado, ao constatar o ocaso dessa vertente da vanguarda cinematográfica e seu iminente desaparecimento, *Avanti Popolo* também nos remete à tradição da *crítica à vanguarda*, tão significativa quanto seu elogio. Especificamente no caso do cinema brasileiro, essa crítica é contemporânea ao surgimento dos primeiros filmes experimentais ou “marginais” da geração pós-68, como se pode verificar no texto “Uma reinvenção do cinema?”, escrito por Gustavo Dahl e publicado em 1971 na revista *Filme Cultura*. Por ocasião de uma mostra realizada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Dahl acusa os filmes “marginais” de manifestarem

um voluntarioso descaso pela situação real, pelas limitações econômicas e / ou de segurança pública. Sintoma de um solene desinteresse pelo espectador, que, aliás, devolve em dobro, seria o caso de deixá-los no isolamento a que se confinaram, se os filmes não refletissem, em versão local, o impasse em que se encontra o cinema no mundo (DAHL, 1971, p. 34).

Para Gustavo Dahl (1971, p. 36), o cinema estava atrasado, mesmo ou sobretudo em suas manifestações pretensamente vanguardistas, uma vez que, às portas do século 21, ainda se mantinha “ancorado a técnicas e formas de relacionamento que basicamente datam de sua invenção (1895)”, descuidando-se do aspecto principal do fazer artístico, que seria, no entender do articulista, a comunicação com seu público. A defasagem se torna patente ao se comparar o cinema a outras formas de produção artística:

Há vários anos que Hélio Oiticica vem se dedicando entre nós a pesquisas de arte ambiental, um dos caminhos para o qual marcharam as artes plásticas. Através de espaços, ritmos visuais, volumes, texturas, interferências, procura-se criar no espectador/ usuário do ambiente certo estado de espírito. Mas [...] nenhum filme brasileiro, nem mesmo aqueles que advogam para si o status de vanguarda, ousou dar o salto qualitativo que seria acrescentar aos recursos plásticos incorporados à película (luz, composição, cor, cenografia) as possibilidades de uso do espaço em que acontece a projeção (DAHL, 1971, p. 38).

Assim, o verdadeiro gesto revolucionário e vanguardista seria abandonar as salas tradicionais de cinema em favor de um novo tipo de difusão:

Bastaria que qualquer marginal tivesse pegado seu filme, numa cômoda versão 16 mm, com projetor e tela portátil, e o exibisse gratuitamente num logradouro público, para que tivesse completado um ato realmente novo, incorporado a uma preocupação moderna, a uma perspectiva de transformação das próprias características do cinema (DAHL, 1971, p. 36).

É evidente o sarcasmo de Gustavo Dahl. Uma vez que a briga política entre os cineastas se dava justamente nas acirradas disputas por espaços de exibição e recursos para a realização de filmes, sugerir que a “vanguarda” estaria *fora* do circuito comercial / industrial equivalia a reforçar a marginalidade dos realizadores que se identificavam com a experimentação de linguagem. A ironia da

proposta torna-se ainda maior quando se sabe que Gustavo Dahl era um dos principais ideólogos do Cinema Novo, movimento que naquele período (anos 1970) construía pragmaticamente sua aproximação com o Estado ancorado no binômio “mercado” e “cultura”. Como veremos adiante, esse momento fundamental da história do cinema brasileiro, marcado pelo racha entre o Cinema Novo e o dito “cinema marginal”, vai ser retomado de forma indireta em uma cena de *Avanti Popolo*.

Há ironia também em *Cinema de lágrimas*. A principal delas talvez seja o uso que o filme faz do próprio livro que dá origem ao roteiro coescrito por Sílvia Oroz e Nelson Pereira dos Santos. Algumas passagens do texto de Oroz são transcritas *ipsis litteris* por meio das falas de Ives, o jovem pesquisador. Antes ou durante as projeções dos filmes na sala da Fimoteca da UNAM, Ives lê as suas anotações para Rodrigo, que reage com humor, divertindo-se com o pedantismo ingênuo do rapaz, ou com leve impaciência, como na cena abaixo transcrita:

Ives (lendo): “Na cultura ocidental, o amor é um valor ocidental, além das diferenças culturais e das classes sociais.” (ergue os olhos em direção à tela; as palavras agora parecem vir da sua cabeça) Quem ama vale mais. Por isso o amor é bom. Essa é a maneira com que o amor permite ao pobre ser rico. (novamente em tom acadêmico) A colocação judaico-cristã do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária; faz com que as pessoas se sintam heróis de alguma coisa. Isso foi sublimado pelo melodrama, que é o veículo de massa mais eficiente para atuar como referencial desse valor.

Rodrigo: Tudo bem, tudo bem... Mas acho que a minha mãe nunca pensou nisso. Muito menos as minhas tias.¹³

Essa passagem é duplamente irônica. Primeiro, por revelar o caráter político do melodrama: ao contrário do que acreditavam os artistas e intelectuais politizados dos anos 1960, a representação melodramática do amor não era uma simples fórmula comercial desgastada para atrair espectadores alienados, mas o *tópos* por meio do qual as relações e os conflitos de classe podiam ser trabalhados pelos cineastas e discutidos por um público amplo e diversificado. Em segundo lugar, por expor as limitações do próprio texto acadêmico na compreensão dos fenômenos culturais. Nesse sentido, a autorreflexividade de *Cinema de lágrimas* lança

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

um olhar crítico em direção à sua própria base, isto é, a teoria e a história do cinema. A resposta de Rodrigo às formulações eruditas de Ives inverte os termos da equação: a caricatura não está nos filmes, mas no academicismo das interpretações *a posteriori* dos filmes.

Os espaços confinados e a crise dialógica como metáforas do ocaso

Avanti Popolo e *Cinema de lágrimas* trabalham o confinamento dos personagens como recurso dramático para as interações e os conflitos, que se dão fundamentalmente pelos diálogos. No caso de *Cinema de lágrimas*, as conversas entre Rodrigo e Ives, no escuro da sala de cinema vazia da Filmoteca da UNAM, ao mesmo tempo em que fornecem aos espectadores algumas informações sobre os personagens, também contextualizam os filmes melodramáticos a que ambos assistem. Ainda que Ives seja um tanto misterioso (desconhecemos seu passado, não compreendemos perfeitamente suas intenções e atitudes com Rodrigo e ignoramos o que ocorre com ele após a volta ao Brasil), as interações dialógicas entre ambos são mais claras e transparentes se comparadas às que ocorrem entre pai e filho em *Avanti Popolo*, cuja recusa em construir “psicologicamente” as motivações dos personagens distanciam o espectador e impedem a imediata identificação.

Quando, no cinema, Rodrigo tenta se aproximar de Ives e põe a mão sobre a perna do rapaz, a reação deste é abrupta. Levanta-se e encara Rodrigo com expressão dura. Sua fala tem duplo sentido: ao mesmo tempo em que se refere genericamente ao melodrama, procura atingir Rodrigo, que percebe a indireta em relação à sua homossexualidade.

Ives: O melodrama também recorreu às doenças. A tuberculose simbolizou a doença dos pobres, e o câncer e a loucura controlada, dos ricos.

Rodrigo: Talvez eu esteja um pouco velho. Mas doente, com certeza eu não estou.

Um diálogo como esse é praticamente inexistente em *Avanti Popolo*. Quando muito, pai e filho monologam em conjunto e, assim mesmo, de forma lacônica – por exemplo, quando André tenta conversar com o pai sobre os velhos filmes em Super-8, pouco depois da cachorrinha Baleia desaparecer:

André: Pai, você viu esses filmes velhos, aqui?

O Pai: A Baleia sumiu.

Assim, enquanto *Cinema de lágrimas* está mais próximo do esquema clássico-narrativo ancorado nas motivações psicológicas e no jogo de causa e consequência instituído pela interação direta entre os personagens, *Avanti Popolo* filia-se ao “drama estático”, que substitui a *ação* pela *situação* (SZONDI, 2001, p. 70). Nesse tipo de drama, a morte é o horizonte e o absurdo permeia as relações, o que é reforçado pela situação de isolamento e confinamento dos personagens. Conforme Peter Szondi:

O confinamento [...] nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo (SZONDI, 2001, p. 113-114).

As considerações de Szondi acerca do “drama estático” aplicam-se perfeitamente ao caso de *Avanti Popolo*. A cena que parece resumir essa crise dialógica e, ao mesmo tempo, a crítica ao projeto cinematográfico de vanguarda é a que estabelece, de forma “semidocumental”, o encontro entre o personagem de André e o cineasta e artista plástico Marcos Bertoni, que interpreta a si mesmo. Em sua oficina-ateliê, Bertoni conserta projetores de 8 mm e faz filmes experimentais em um movimento solitário que ele mesmo chama de Dogma 2002, que encerra dois mandamentos: 1) é proibido filmar; 2) é permitido montar e dublar trechos de filmes de terceiros em cópias Super-8 mm.¹⁴

A filiação à lógica dos *objets trouvés* (a reciclagem e colagem de filmes) e ao Dogma 95¹⁵ remete a um só tempo às vanguardas históricas e ao seu pastiche. André, por sua vez, não demonstra qualquer interesse pelas experiências artesanais do cineasta, e pergunta, quase com desdém: “Mas por que você faz esses filmes?” Bertoni, um pouco desconcertado, não responde. A cena em questão é longa, os diálogos são espaçados, e a encenação calcada em uma espécie de *tropo* de um certo cinema contemporâneo dos anos 2000, isto é, os “tempos mortos” (que remetem ao “drama estático”). Porém, o “tempo morto” assume aqui um caráter metalinguístico, que se refere à própria discussão em torno do “ocaso da vanguarda” no cinema brasileiro.

A conversa entre André e Marcos Bertoni ecoa o artigo de Gustavo Dahl em *Filme Cultura* (1971). Tanto lá quanto aqui, o cinema experimental é confrontado com a “natureza industrial” do cinema, talhado para o grande público, e não para experiências isoladas e aparentemente infrutíferas como seriam (para Dahl e o personagem André) as dos cineastas “marginais” dos anos 1970 ou as de um artista como Bertoni.¹⁶

Enquanto Bertoni faz o elogio do cinema experimental, André questiona a validade desse tipo de proposta: “Cinema subdesenvolvido é assim mesmo, né?, trabalha com o que pode. Dentro da nossa pobreza cinematográfica”. Ao que Bertoni retruca: “Eu chamo de cinema solitário. Um cinema que está na contramão da indústria cinematográfica”. André insiste: “Mas o cinema é uma indústria, não é? Lógico, se não tivesse indústria não tinha o projetor, não tinha o filme...”.

Esse diálogo se dá enquanto os dois personagens esperam que um filme seja rebobinado pelo velho projetor de 8 mm. Como há um problema na correia da máquina, a rebobinagem é “em tempo real”, provocando desconforto em André, que não se sente à vontade “esticando” a conversa com o cineasta experimental. O filme que volta para trás marca em igual medida o tempo que transcorre. Essa dupla sensação temporal, para “trás” e para “frente”, resulta numa espécie de

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

anulação ou suspensão do próprio tempo. O experimentalismo no cinema é visto aqui, portanto, na lógica do “ocaso da vanguarda”, isto é, como reiteração, isolamento, inocuidade, quase mesmo um gesto de impotência diante de um projeto de modernidade que, ao fim e ao cabo, fracassou.

Essa “dupla temporalidade” neutralizadora e o apagamento da ruptura como um valor transformador também são tematizados por *Cinema de lágrimas*, dessa vez de forma a sublinhar seus sentidos históricos mais evidentes. Assim, apesar da viagem ao México e das diversas projeções em película dos filmes melodramáticos na Filмотeca da UNAM, é curiosamente por uma fita VHS que Rodrigo elucida o seu trauma de infância. Ele assiste a essa fita na Cinemateca do MAM, em uma salinha próxima à sala de projeção principal onde, ao mesmo tempo, se exhibe em película *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) na mostra em homenagem ao Cinema Novo. Rodrigo entra na sala da Cinemateca e assiste ao final de “*Deus e o diabo...*”. Diante do filme, ele chora e sorri ao mesmo tempo. *Cinema de lágrimas* parece sustentar, assim, que mesmo ali, no barroco glauberiano, também pulsam as veias abertas da sensibilidade melodramática latino-americana. As lágrimas redimem Rodrigo do trauma e celebram seu reencontro com sua própria história.

Mais uma vez, a ironia perpassa a simultaneidade desse arranjo espaço-temporal. Cabe ao filme do Cinema Novo encarnar a experiência de fruição cinematográfica ligada ao passado (a audiência em uma sala de cinema; a projeção em película), enquanto o filme melodramático mexicano é exibido na versão contemporânea de consumo industrial, isto é, em vídeo, solitariamente, de forma “privada”, diante da tela de um aparelho de TV. Não há conflito entre esses dois espaços; antes, eles se complementam sentimentalmente na experiência de reencontro de Rodrigo com seu passado.

Considerações finais

Em *Avanti Popolo*, a geração que ficou conhecida sob o signo da contracultura e do experimentalismo dos anos 1960-70 torna-se simultaneamente objeto de culto e alvo de crítica. O olhar irônico é atravessado por um travo amargo e desesperançado, ao contrário do que se observa em *Cinema de lágrimas*. Enquanto no filme de Nelson Pereira dos Santos o final aponta para um possível recomeço pautado pelo reencontro emotivo com o passado, em *Avanti Popolo* essa reconciliação inexistente. Há um sentimento de impotência que impede o desejo de renovação dos projetos que ficaram no passado, e o cinema experimental parece ser um deles. Portanto, aqui também, tal como no personagem Rodrigo de *Cinema de lágrimas*, verifica-se o recalque. Mas, se no primeiro caso ele é purgado pelas lágrimas, em *Avanti Popolo* o recalque permanece por meio da distância entre pai e filho. Nem mesmo as lembranças suscitadas pelas imagens tremidas dos filmes caseiros promovem o diálogo e o entendimento: no máximo reiteram a ausência (ou a presença fantasmagórica) dos entes familiares; o fim de um suporte tecnológico de produção e de exibição; o fim de um tipo de espetáculo cinematográfico; o fim de uma concepção (libertária?) de cinema.

Ao contrário do que se verifica em *Cinema de lágrimas*, que dialoga abertamente com o melodrama em sua estrutura narrativa e em sua concepção estética, a rarefação dramática de *Avanti Popolo* desemboca em um beco sem saída. Se em *Cinema de lágrimas* o melodrama é o signo da superação da dor e da perda, o que marca *Avanti Popolo* é a indiferença e o cinismo como respostas ao fracasso.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. **Teoría e práctica de la historia del cine**. Barcelona: Paidós, 1996.

ALBERA, François. **La vanguardia en el cine**. Trad. espanhol: Heber Cardoso. Buenos Aires: Manatíal, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2012.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BELTING, Hans. **O fim da História da Arte**. Trad.: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del cine: 1945-1990**. Madri: Cátedra, 2005.

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

DAHL, Gustavo. "Uma reinvenção do cinema?". **Filme Cultura**, n. 18, ano IV, p. 34-39, jan-fev 1971.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

_____. **Jairo Ferreira e convidados**: crítica de invenção: os anos do São Paulo Shimbun. GAMO, Alessandro (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOSTER, Lila. **Cinema amador brasileiro**: histórias, discursos e práticas (1926-1959). 266f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

_____. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

LAGNY, Michèle. **Cine e historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O "ocaso da vanguarda" em dois filmes brasileiros**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

LUNA, Rafael de; BOUILLET, Rodrigo; BRAGANÇA, Gustavo. **A invenção do Cinema Marginal**: de 20 de outubro a 8 de dezembro de 2007 (Caderno de curso). Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis; Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 2007.

MACHADO JR. Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara Santos de; FACONE, Fernando Trevas (Org.). **Cinema e memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

NAPOLITANO, Marcos et al. (Org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas na América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Le cinéma en Amérique Latine**: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme. Paris: L'Harmattan, 2000.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PUPPO, Eugênio. Catálogo da mostra **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras**. São Paulo: Heco Produções; Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História do cinema brasileiro** (2 vols.). São Paulo: Edições SESC, 2018.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. "Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática". In: _____. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 129-141. Publicação original: "Cinéma politique et genres traditionnels: force et limites de la matrice mélodramatique". **Cinemas d'Amérique Latine**, nº 1, Dossier: Le Mélo. Toulouse: 1993. p. 46-51.

NOTAS

1 Pesquisa financiada pelo CNPq e pela Fapemig. Mais informações, cf. <<https://historiografiaaudiovisual.com.br/>>.

2 No Brasil, destacam-se autores como Mônica Almeida Kornis (1995, pp. 237-250), Sheila Schvarzman (2004) e Eduardo Morettin (2013), assim como as coletâneas *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual* (CAPELATO et al., 2007), *História e documentário* (NAPOLITANO et al., 2012) e *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* (MORETTIN et al., 2017). Em relação ao cinema da América Latina, temos o estudo comparativo de Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* (2000). A recente publicação em dois volumes da coletânea *Nova História do cinema brasileiro*, organizada por Sheila Schvarzman e Fernão Pessoa Ramos (2018) vem ampliar ainda mais os recortes e metodologias relacionadas ao tema. Para o caso específico de “Historiografia Audiovisual do Cinema no Brasil”, menciono o livro de Michèle Lagny, *De l’histoire du cinéma* (1992), que em seu último capítulo analisa alguns programas de televisão realizados por “cineastas-historiadores”, chamados pela autora de “ensaios de escritura audiovisual da história do cinema” (LAGNY, 1997, p. 259), além de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (Jean-Claude Bernardet, 1995) e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (Arthur Autran, 2013), que desenvolvem metodologicamente a análise de filmes como textos historiográficos.

3 Mencione-se, como exemplos, os livros de Maria Rita Galvão (1975,1981), bem como *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de Jean-Claude Bernardet (2009), originalmente publicado em 1979.

4 Tradução livre do espanhol: “[...] *autorrepresentación* de una sociedad para crear en sus miembros un sentido de pertenencia, proporcionándoles la posibilidad de compartir temas de discusión y modelos referenciales”.

5 Tradução livre do espanhol: “[...] las formas de vida y de trabajo de aquellos que ‘hacen el cine’, es decir, de actores, directores, productores, técnicos, agentes, etc.”

6 Tradução livre do espanhol: “En todos estos procedimientos, el filme se ‘pliega’ sobre sí mismo, evidenciando las instancias que lo organizan [...]”. Assim, conforme advertem Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 254), a reflexividade é “o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais como o ‘filme no filme’, o ‘cinema no cinema’ e o procedimento da construção em abismo.”

7 Vale notar que esse processo é contemporâneo ao da retomada do interesse pela história e pela historiografia do cinema, tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto no Brasil. Nos anos 1990, como indicam a publicação do livro de Sílvia Oroz e o próprio filme *Cinema de lágrimas*, a revalorização do melodrama no cinema se fará não apenas em termos de estratégia de mercado mas também nos estudos acadêmicos.

8 É o caso, por exemplo, da cena em que o personagem interpretado por André Gatti toma um táxi dirigido pelo crítico, cineasta e curador Eduardo Valente. A cena remete à sequência de abertura de *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970), um “clássico” do cinema experimental brasileiro, embora *Avanti Popolo* não faça referência direta ao filme.

9 Conforme argumenta Hans Belting (2012, p. 238), “a vanguarda tornou-se ela mesma um ideal de tradição ao qual se queria ficar agarrado, assim como antes os conservadores haviam se agarrado à história.”

10 Cf. BÜRGER (2012), especialmente o capítulo “A obra de arte de vanguarda”, p. 105-148.

11 Sobre a produção superoitaista, cf. MACHADO JR. In: AMORIM; FALCONI (2013, p. 34-55). Para o cinema amador no Brasil, cf. FOSTER (2016). Para uma abordagem política do filme caseiro

NOTAS

como registros do período da ditadura civil-militar, ver a pesquisa em desenvolvimento de Thaís Blank, Patrícia Machado e Débora Vieira, intitulada “Arquivos cruzados: visualidade, historicidade e circulação de filmes domésticos da ditadura militar brasileira”, parcialmente apresentada no dia 6 de setembro de 2018, sob a forma de comunicação oral na mesa “Memória e preservação audiovisual” do Grupo de Trabalho “Memória, História e Arquivo”, durante o VI Cocal (Colóquio de Cinema e Arte da América Latina), na Universidade Federal Fluminense (Niterói). Resumo da comunicação está disponível em: <https://cocal2018.files.wordpress.com/2018/08/caderno_cocal71.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.

12 Cf. PUPPO (2004); GAMO (2006); LUNA, BOUILLET; BRAGANÇA (2007); COELHO (2015), entre outros.

13 Essas falas correspondem, no livro de Silvia Oroz, ao seguinte trecho: “Na cultura ocidental, o amor permite alcançar-se o perdão divino e produz uma purificação celestial na Terra. Isto o converte num valor universal, além das diferenças culturais e de classes sociais. Quem ama vale mais, por isto quem ama é ‘bom’. Esta é a maneira com que o amor permite ao pobre ser ‘rico’. A colocação judaico-cristã do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária e faz com que as pessoas se sintam heróis de alguma coisa. Isto foi sublimado pelo melodrama, o veículo de massas mais eficiente para atuar como referencial deste valor.” (OROZ, 1992, p. 49, grifo da autora).

14 Marcos Bertoni é artista plástico, formado em Arquitetura, e desde os anos 1970 realiza filmes em Super-8 mm, tendo como referências o Cinema Marginal e a Boca do Lixo. Em *Avanti Popolo*, são exibidos trechos de *Recuerdos da Republica* (Marcos Bertoni, 2002).

15 Movimento cinematográfico liderado pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, anunciado por um manifesto paródico, publicado em 1995, com dez regras que deveriam ser cumpridas por seus adeptos. Os filmes que deram repercussão internacional ao Dogma 95 foram *Festa de família* (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998) e *Os idiotas* (*Idioterne*, Lars Von Trier, 1998).

16 Vale lembrar que o personagem André é vivido pelo professor e pesquisador André Gatti, cujo trabalho de pesquisa sobre o cinema brasileiro centra-se justamente em seu aspecto industrial-comercial, notadamente no setor da distribuição. O desinteresse que o personagem André expressa em relação ao trabalho de Bertoni funciona, assim, na ficção, como um comentário irônico em relação ao próprio trabalho desempenhado por André Gatti enquanto acadêmico reconhecido no meio cinematográfico.

O *Look* nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight: sob a luz do luar*¹

The Look in the movies A single man, Blue is the Warmest Color and Moonlight

Pedro Felipe Pinho Souza

Doutorando em Artes Visuais - Instituto de Artes, Unicamp
pedropinho88@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4318-1510>

RESUMO:

Este artigo analisará a utilização da cor na produção e pós-produção cinematográfica. Primeiro, é importante investigar a nomeação e classificação dos termos utilizados na área para os processos de manipulação da cor na imagem. Correção de cor, color grading, colorização digital, *look*, correções primárias, correções secundárias são termos que serão conceituados e analisados. Posteriormente, o artigo irá focar exclusivamente no *look*. Através de um apanhado histórico, o artigo busca mostrar o desenvolvimento dos significados na cor na imagem. Três filmes serão analisados para demonstrar a importância da utilização criativa da cor na construção narrativa da obra cinematográfica.

Palavras-chave: *Look*. *Correção de cor*. *Colorização digital*.

ABSTRACT:

This article analyzes the use of color in film production and post-production. Three films will be used as examples to demonstrate the importance of creative color use in the narrative construction of film. First, it is important to investigate the naming and classification of terms used for color manipulation processes in the image. Color correction, color

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O *Look* nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight: sob a luz do luar*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

grading, digital colorization, look, primary corrections, secondary corrections are terms that will be analyzed and pointed. Subsequently, the article focus exclusively on the look. Through a historical account of the modification of the cinematographic image, the article aims at showing the development of the meanings that color in the image has borne throughout the history of the seventh art.

Keywords: *Look. Color correction. Digital colorization.*

Artigo recebido em 10/01/2019
Artigo aprovado em 01/03/2019

Colorização digital, correção de cor

Presente nas mais diversas áreas, estudar a cor é um desafio para qualquer ser humano, pois está em todos os lugares e pode ser observada sob diferentes aspectos e áreas do conhecimento. Luciano Guimarães é categórico ao afirmar que o estudo da cor transita da “filosofia à psicologia da percepção, passando pela fisiologia, física, estética etc.” (GUIMARÃES, 2001, p. 3), e, por esse caráter interdisciplinar, o fenômeno cromático requer um estudo que leve em conta essa característica.

Espectro visível, luz, radiação, onda, as definições são amplas e abrangem diversas áreas do conhecimento. A cor é uma sensação causada pela radiação eletromagnética. Essa radiação tem o comprimento de onda presente no espectro visível, que denominamos luz. O debate e os termos utilizados, misturando física, biologia, psicologia entre outras áreas, podem parecer complexos, ainda mais se a busca é por compreender a cor inserida no cinema, uma arte que pressupõe investigações simbólicas e filosóficas, e não exatas sobre a cor.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Sentimos cor e a sentimos primeiramente pelo órgão da visão, o olho. Cada sensação gerada produz expectativas, desejos, vontades, associações, medos e alegrias diferentes em cada indivíduo e, conseqüentemente, será interpretada de modo diferente por cada cultura e sociedade. A partir disso, um leque de possibilidades se abre para a utilização da cor. Além de suas capacidades físicas e da nossa decodificação pela visão, a cor existe no mundo, e a interação humana com os diversos elementos, das mais variadas cores, está inserida em cada cultura. Ao associar determinada sensação a uma cor, cada sociedade construiu e desconstruiu suas vivências e realidades.

No universo cinematográfico, alguns profissionais são responsáveis por pensar e inserir elementos em cena, e sua preocupação com as cores dos elementos e as suas possibilidades suscitam questões sobre como conduzir uma narrativa por meio das cores no filme. O visual da imagem cinematográfica decorrente de escolhas simbólicas feitas pelos profissionais envolvidos no desenvolvimento da imagem é chamado de look. O look é, pois, o objeto principal de investigação deste trabalho.

O processo de colorização digital utilizado em produções televisivas e cinematográficas é relativamente novo, surge depois dos avanços da informática e popularização do computador, por volta do final da década de 1990 e início dos anos 2000. Para Prince (2004), dois filmes marcam o início desse processo: *Pleaseant-ville: a vida em preto e branco*, de Gary Ross (1998) e *E aí meu irmão, cadê você?*, dos irmãos Ethan e Joel Cohen (2000). O primeiro tem sua importância por ser um filme gravado em cores e descolorido digitalmente para tornar-se preto e branco; já o segundo, modifica as cores das paisagens e locações para, assim, homogeneizar os planos sob uma mesma identidade visual e conceitual, o chamado look pelos profissionais da área: “[...] looks são estilizações visíveis de uma imagem com a intenção de criar um estado de espírito claro ou referência”. (HURKMAN,

2014, p. 14). O look de um filme é, portanto, um visual proposto pelos profissionais, relacionado à cor em um filme. Entre esses profissionais, há o colorista² durante o processo de colorização digital.

O termo colorização digital é utilizado essencialmente para se referir à técnica de “pintura”, realizada em imagens digitais. Sua maior utilização se dá em fotografias em preto e branco, que são coloridas com a utilização de *software*, como o Adobe Photoshop.³ No cinema, a colorização digital é o termo comumente utilizado para definir a técnica de matização de filmes em preto e branco.

Contudo, a colorização digital cinematográfica nem sempre será utilizada para matizar imagens em preto e branco. Se o processo permite manipular e controlar os pixels de uma imagem, modificando-os sem restrições; diversas utilizações artísticas podem surgir desse processo no cinema. O controle de todos os *pixels* da imagem cinematográfica apresenta-se ao utilizador desse processo.

O processo e o surgimento das técnicas utilizadas pelos aparatos digitais para coloração da imagem não se distanciam, quanto às suas utilizações estética e simbólica, daquelas apresentadas nos moldes analógicos ao longo da história do cinema. Entretanto possibilitam mais velocidade na realização e mais controle sobre a imagem cinematográfica. Esse controle, conseqüentemente, trouxe algumas novas possibilidades criativas, por exemplo, a criação de diferentes *looks* para os filmes.

Atualmente, como relatado por Edgar Moura (2016), muitos acreditam que o trabalho do colorista se limite a balancear e equalizar os planos, otimizar as imagens de modo a não deixar erros ou exageros cometidos durante a gravação serem percebidos, algo como “consertar a imagem”, uma função de “controle de qualidade”. Essa é, realmente, uma de suas funções, porém, não a principal. O principal trabalho do colorista é propor o *look*, isto é, uma identidade visual para a obra.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

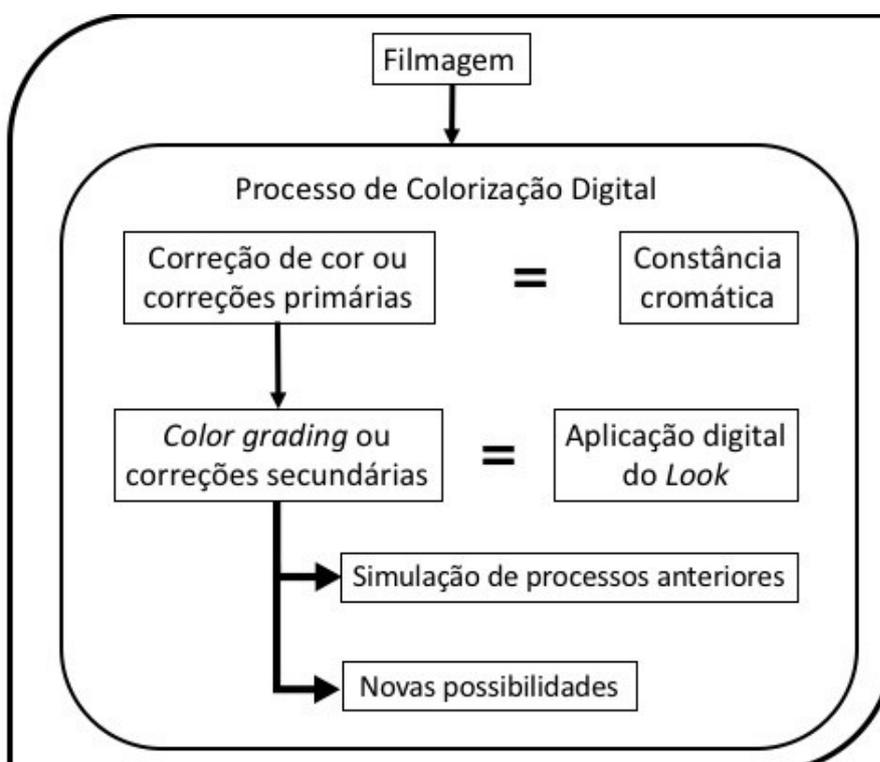
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Os teóricos e mesmo os profissionais da área divergem quanto a como nomear e dividir as diversas etapas do processo de colorização digital, mesmo nos termos em inglês. A correlação para com a língua portuguesa ainda é imprecisa, o que dificulta as pesquisas na área. A fase da pós-produção cinematográfica que intervém e modifica a imagem filmada por meio da manipulação dos *pixels* é chamada, no inglês, de *color correction* ou de *color grading*. Alexis Van Hurkman, colorista norte-americano, faz uma diferenciação entre esses dois termos:

Eu diria que *color correction* se refere a um processo que é mais técnico em sua natureza, de fazer ajustes para corrigir problemas qualitativos claros na imagem, levando-a a um estado bastante neutro, enquanto *grading* refere-se a um processo mais intensivo de desenvolvimento de um estilo apropriado geral para a imagem, em relação às necessidades narrativas e artísticas pretendida (HURKMAN, 2011, p. ix, tradução nossa).⁴

Hurkman já dá sinais, portanto, da importância que o colorista tem no processo de construção da imagem cinematográfica. Os termos, porém, ainda precisam de atenção, pois podem gerar confusão. Ao separar os dois termos em dois conceitos diferentes, o autor também estabelece diferentes etapas para o processo. Uma primeira, com um caráter técnico, e, uma segunda, com um viés artístico. Todavia o trabalho como um todo, que englobaria essas duas fases, ainda não possui uma nomenclatura precisa, ora sendo chamado de *color correction*, ora *grading*. Neste artigo, o termo utilizado para se referir ao trabalho como um todo será colorização digital da obra cinematográfica. O Esquema 1 mostra o encadeamento dos termos e como eles são referenciados.



Esquema 1 - Encadeamento dos termos e expressões – 2019
Fonte: Imagem produzida pelo autor

Tem-se, portanto, o processo de **colorização digital**, que envolve duas fases distintas: **correção de cor ou correções primárias**, que tem como objetivo garantir uma constância cromática para a obra; e **color grading ou correções secundárias**, cujo objetivo é aplicar digitalmente o *look* proposto. Esse segundo processo possui duas características distintas, a simulação dos processos de colorização anteriores, realizados ao longo da história do cinema e novas possibilidades que surgem com a ferramenta digital.

Pensar o *look* de um filme, portanto, é pensar o segundo processo, chamado de *color grading* por Hurkman. O visual que atende às necessidades narrativas e artísticas é o *look*. As possibilidades de manipulação da cor depois do surgimento e controle do *pixel* trouxeram aos diretores uma nova via criativa. Os diferentes *looks* podem estar associados às narrativas, aos personagens, seus humores, aos ambientes da obra, etc.

O sentido da cor forma-se em decorrência das relações estabelecidas no próprio discurso, através das suas conexões com as formas, atmosferas, estado de alma, disposições tímicas (euforia, aforia, disforia), distribuições espaciais (topologia), e ao próprio encadeamento de acontecimentos que caracteriza a narrativa [...] (BARROS, 2012, p. 77).

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Para criar esse visual, o colorista não trabalha sozinho, mas em conjunto com o fotógrafo, cenógrafo, figurinista e o diretor geral. O primeiro é o responsável por iluminar a cena, por colocar os focos de luz e enquadrar. O segundo é responsável pelos objetos da cena, pela cenografia, escolha das cores dos ambientes, disposição dos objetos. O terceiro (figurinista) é responsável pelo figurino das personagens, suas roupas e adereços. O cenógrafo e o figurinista estão sob a responsabilidade do diretor de arte, responsável geral por figurino, maquiagem, cenografia. Por último, o diretor geral, responsável pela ideia disparadora que irá unir os outros profissionais em torno de um mesmo tema. É o diretor que faz a conexão entre todos esses profissionais, o roteiro e outros elementos narrativos da obra; ele determina o caminho a ser seguido. Os outros profissionais e suas *expertises* podem auxiliar o diretor em suas escolhas, mas, no geral, a última palavra é dele.

Em uma arte que envolve diferentes profissionais de diversas áreas, a responsabilidade do colorista tem importância, em função de não haver como modificar a imagem cinematográfica após o fim de seu trabalho, diferentemente dos outros profissionais do processo de produção. Sua função, portanto, é assegurar a qualidade cromática final da obra.

A autenticidade da obra e os profissionais envolvidos no cinema podem suscitar debates sobre a importância de cada função no desenvolvimento da obra. Mais do que buscar uma ou outra função primordial, o cinema é uma obra coletiva e o reconhecimento das diferentes *expertises* é fundamental para essa arte. Há diversos profissionais na indústria cinematográfica que ainda buscam reconhecimento pelo viés artístico de seus trabalhos. O embate entre o caráter técnico e o artístico prejudica, por exemplo, profissionais responsáveis pelos efeitos digitais e os coloristas.⁵ O colorista não cria efeitos por uma tela verde como os responsáveis pela computação gráfica da obra. Todavia, mesmo elementos totalmente digitais, quando inseridos na imagem, precisam passar pelo processo de colorização digital, mais precisamente pela correção de cor. A colorização digital irá

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

unir todos os elementos da imagem sob uma mesma identidade visual, e isso inclui os elementos totalmente digitais. Quando há atores interagindo com esses elementos, a verossimilhança só será alcançada se houver uma constância cromática entre universo real e universo digital. Nesse sentido, o colorista tem uma função técnica importante no desenvolvimento da obra de arte cinematográfica.

É nesses embates que a cor tem sua relevância. A cor aparece como componente intrínseco da realidade, do objeto, mas também é modelo numérico, passível de ser, portanto, digitalizada, transformada em simulacro. A técnica de aplicação de cores no ambiente do computador exige do colorista a subjetividade da escolha de cada cor para a imagem, não mais dentro do modelo numérico, mas como sensação. A cor inscrita nessa subjetividade é que alimenta a arte do colorista. Assim, a cor, real ou digital, funcionando como sensação na obra, traz uma subjetividade que é proporcionada pela técnica. A cor, em suma, aparece como elemento fundamental da imagem, elemento mínimo no pixel, modelo numérico e maquinário e como elemento máximo na imagem como pura sensação.

Não é de se estranhar, portanto, que, para chegar a esse “realismo”, o cinema precise da cor, precise ser colorido. A cor é, nesse caso, ferramenta fundamental da mimese, parte integrante do objeto retratado que deve ser reproduzida, com fidelidade para que o objetivo do realismo seja atingido. “Logo, a cor pode ser considerada como simplesmente outro elemento que aproxima o cinema da realidade” (COSTA, 2011, p. 31).

A utilização da cor como elemento de verossimilhança e a técnica de correção de cor, têm, portanto, similaridades. Assim como a técnica de *color grading*, também traz a possibilidade de proporcionar prazer visual pela obra. Há, então, duas vertentes que se unem no processo de colorização digital: uma técnica, outra

artística. Edmond Couchot (2003) entende que são as técnicas que dão acesso à arte, ou seja, o controle de determinada técnica irá desenvolver, ou mesmo produzir, novas formas de arte.

A imagem é uma atividade que coloca em jogo técnicas e um sujeito (operador, artesão ou artista, segundo cada cultura) operando com estas técnicas, mas possuidor de um saber-fazer que leva sempre o traço voluntário, ou não, de uma certa singularidade. Como operador, este sujeito controla e manipula técnicas através das quais vive uma experiência íntima que transforma a percepção que tem do mundo: a experiência tecnestésica (COUCHOT, 2003, p. 15, tradução nossa).

Além de artista, operador e artesão, uma outra definição aparece ao tratar do sujeito que opera com determinadas técnicas: o técnico. O colorista será encarado como o técnico responsável por operar um *software* que manipula os *pixels* da imagem cinematográfica. O *software* é a ferramenta do colorista. A função desse técnico não é encarada como artística por muitos, e o reconhecimento, como visto, acaba não vindo por parte de outros profissionais, que já têm a via artística de suas profissões bem delimitada. Philippe Dubois (2004, p. 57) também teoriza a respeito disso e declara: “[...] a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica”. Essa técnica, portanto, não está separada da “experiência íntima” que o colorista tem com a ferramenta, e, ao manipular e compreender a fundo, ela desenvolverá novas e diferentes possibilidades para sua utilização, distanciando-se do caráter puramente técnico (se é que esse existe) e se aproximando de um viés artístico da utilização da ferramenta.

Assim, quanto mais capaz for um sistema para imitar fielmente o real em sua aparência, mais ele suscitará a proliferação de pequenas formas que minam tal potência de mimetismo, visando desconstruí-lo. Curiosa revanche da imagem sobre o instrumentalismo da máquina, como se estivéssemos diante de uma pulsão de subversão da figura proporcional à força de dominação do sistema (DUBOIS, 2004, p. 55).

O look

O desenvolvimento do *look* da obra, como dito, envolve diversos profissionais, porém, o termo *look* só é utilizado no momento de finalização, ou seja, somente quando o colorista entra em ação. O desenvolvimento do *look* envolve o aparecimento de uma segunda característica bastante peculiar do cinema digital. Ao buscar manter a verossimilhança por meio da mímese dos processos reais, em alguns casos, as técnicas digitais simulam características do próprio cinema e de seu desenvolvimento. A imagem cinematográfica possui características únicas que a diferencia de outras imagens, muito disso era em função dos diferentes negativos e revelações que foram sendo introduzidos ao longo de sua história, criando um leque de imagens características dessa arte. Essas imagens também podem ser simuladas pelas técnicas digitais. E a colorização digital, como tal, se responsabiliza por realizar esses simulacros, ou seja, produzir imagens como se tivessem sido filmadas com determinado tipo de negativo ou determinado tipo de revelação da película. Essa simulação da imagem analógica (no caso, uma emulação, um simulacro do processo de simulação do real) se tornou uma das primeiras funções do processo de colorização digital, reduzindo custos e acelerando os processos em comparação aos analógicos / fotoquímicos. O filme *Moonlight: sob a luz do luar* é um exemplo que será analisado ao final deste artigo.

Em seu livro *Color Correction Look Book* (2014), Hurkman demonstra como alcançar diversos *looks*, tendo como base imagens obtidas por meio de processos fotoquímicos. Um desses processos, bastante utilizado, chama-se *bleach by-pass* e consiste em reter a prata dos negativos durante a revelação para criar um efeito específico na imagem. Obviamente, não é possível reter a prata em processos digitais, portanto, simula-se digitalmente o visual da imagem fotoquímica. Como o resultado é satisfatório, pois compreende-se completamente o processo, diz-se emulação da película no digital. É o processo de colorização digital que gera esse efeito. E, por se tratar de um *look*, essa técnica é aplicada durante o *color grading*.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight: sob a luz do luar*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A utilização do *look* para estabelecer o clima ou humor da obra está atrelada ao uso de determinadas cores e às referências simbólicas que elas podem adquirir. Essa utilização, no que concerne ao colorista e ao processo de colorização digital, diz respeito ao *color grading*. É a aplicação digital da proposta de *look* do filme. Determinadas cores em certos filmes amplificam e podem ser importantes na construção das narrativas, por exemplo, na utilização de tons de azuis, verdes e cinzas para o estilo de filmes de guerra, ou uma alta saturação e muitas cores para filmes infantis. Ao longo da história do cinema, pode-se observar a construção simbólica das cores atreladas aos estilos das narrativas contadas.

A cor, enquanto elemento a ser manipulado pelo colorista, pode assumir diversos valores simbólicos e conceder ao *look* a capacidade de modificar a percepção da obra. Os valores simbólicos podem ser os usuais e comumente estabelecidos, por exemplo, o vermelho atrelado ao amor ou o azul à frieza e depressão. No entanto, utilizações diferentes podem surgir, dependendo da criatividade dos responsáveis, não sendo, portanto, uma regra inquestionável a associação de determinado *look* a determinado discurso visual que se queira gerar.

Somente através da construção de uma história estética ampla do cinema - que leva em conta as analogias do passado e do presente – podemos chegar a uma compreensão mais rica e crítica do que o cinema é, faz e pode fazer, particularmente agora que a imagem digital nos lembrou, mais uma vez, que a ontologia sensível do cinema é, e espero que continue a ser, uma questão aberta e premente⁶ (YUMIBE, 2012, p. 152, tradução nossa).

O processo de colorização cinematográfica teve etapas analógicas durante muitas décadas. As filmagens em películas eram transferidas para o computador e, após os ajustes digitais, os filmes voltavam à película para distribuição e exibição. No entanto, era por esse processo que se tornou possível o acréscimo de efeitos especiais e um diálogo entre o computador e as imagens cinematográficas, porém, ainda refém da película e da exibição através de projetores analógicos.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O cinema também esteve, por muito tempo, dependente dos processos que ocorriam no *set*. O processo de filmagem era o cerne da arte cinematográfica; a imagem era criada e definida de acordo com as decisões e acordos tomados, ali, pelos participantes daquele processo. Depois da fase de produção, intervir no filme era difícil, visto que as possibilidades de manipulação eram pequenas.

Para baratear as outras fases (filmagem, distribuição, exibição, por exemplo), o cinema começa a tornar-se gradativamente totalmente digital. Em 2002, George Lucas filma *Star Wars: Episódio II Ataque dos Clones*, utilizando uma câmera digital (Sony's CineAlta HDW-F900), produzindo arquivos digitais e abandonando a película. As vantagens da imagem digital, segundo Prince (2011), recaem na habilidade de “ver” mais detalhes das sombras e de produzir imagens mais brilhantes, proporcionando cores mais saturadas e contrastadas na tela. Contudo, a imagem digital, em seu princípio, aparentava-se estranha aos olhos dos expectadores. O próprio Prince, em um artigo de 2004 (*The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in Digital Era*), conclui que “O visual ameno, granuloso, levemente nebuloso da película parecerá tão estranho às próximas gerações de expectadores quanto o visual quente e forte do DV⁷ parece-nos agora.” (PRINCE, 2004, p. 33, tradução nossa).

Durante o processo de produção da obra, é preciso considerar os elementos e objetos presentes em cena na construção da imagem cinematográfica. Natalie Kalmus, principal nome da indústria da cor hollywoodiana no período do *Technicolor*,⁸ desenvolveu padrões e regras para a utilização de cor em filmes. Alguns desses padrões foram quebrados ou melhor desenvolvidos, mas uma ideia em especial chama a atenção, o desenvolvimento de uma paleta de cores que seria seguida pela obra. Desse modo, todos os profissionais envolvidos saberiam qual caminho seguir com relação a cor nas obras.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O artigo de Kalmus, *Color Consciousness* (1935), tornou-se o primeiro manual de utilização de cores em filmes, apesar do apelo aos usos convencionais da cor nas obras, Kalmus traz à tona a importância da narrativa da obra, e, para ela, a cor não poderia chamar mais atenção do que o enredo. O intuito maior e genuíno de Kalmus foi buscar construir para o cinema uma relação intrínseca entre as cores e a narrativa, fazendo o trabalho produzido pela *Technicolor* ganhar uma importância sem precedentes.

Para conseguir “domesticar” a utilização das cores em filmes, Kalmus, em seu artigo, elencou quatro regras a serem seguidas em produções coloridas. A primeira regra, e mais elucidativa, dizia que as paletas cromáticas dos filmes deveriam ser coordenadas com a ação dramática. A segunda limitava a utilização de cores muito claras e saturadas, em detrimento da utilização de cores mais “naturais”. A terceira regra complementava a primeira, permitindo a utilização de certas cores somente em favor da narrativa; e a quarta e última, complementava a segunda ao propor que os elementos da *mise-en-scène* deveriam estar organizados e coordenados para não causar distrações, pois essas poderiam diminuir a compreensão da narrativa.

Assim, Kalmus desenvolveu algumas regras que são aplicadas até hoje em produções cinematográficas, em especial no desenvolvimento de paletas de cor atreladas à narrativa. No entanto, outras regras estão sendo quebradas e autores como Pedro Almodóvar utilizam cores saturadas em suas obras sem prejuízo à compreensão da narrativa.

As paletas de cores são utilizadas em filmes, atualmente, e são determinadas antes do início da produção da obra, servindo como guia para os responsáveis pelas cores dos filmes. É seguindo esse esquema que o colorista irá propor o *look*. Essa paleta pode vir de diferentes referências e ser constituinte da narrativa fílmica e modificar elementos perceptivos da imagem, como o contraste, saturação. Esquemas de cor foram organizados por diferentes guias e manuais e

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

podem ser encontrados em diferentes sites na internet.⁹ Paletas monocromática, análoga e complementar são as que têm mais exemplos. Caso seja preciso romper com a harmonia dessas paletas na narrativa, uma cor diferente do padrão será introduzida.

Exemplificando, a paleta monocromática pode ser vista em determinadas cenas dos filmes *Matrix* (Lana e Lilly Wachowski, 1999), *Traffic* (Steven Soderbergh, 2001), e *Só Deus perdoa* (Nicolas Winding Refn, 2013), conforme a Figura 1. As atribuições de significado para as escolhas são difíceis de precisar, pois o processo criativo de cada obra é único, mas é possível fazer considerações com análises atentas a determinadas utilizações.



Figura 1 – *Matrix* (1999), *Traffic* (2001) e *Só Deus perdoa* (2013)

Legenda: © Frame do filme *Matrix*, Lana e Lilly Wachowski, 1999 (esquerda). | © Frame do filme *Traffic*, Steven Soderbergh, 2001(centro) | © Frame do filme *Só Deus perdoa*, Nicolas Winding Refn, 2013.

Fonte: Imagem produzida pelo autor

Já paletas de cores análogas são uma especialidade do diretor Wes Anderson e podem ser vistas em *Moonrise Kingdom* (2012) e *Grand Hotel Budapeste* (2014), por exemplo. Cores análogas são cores próximas dentro do círculo cromático, como vermelhos, amarelos e laranjas ou azuis e verdes.

As paletas de cores complementares são das mais utilizadas e opõem duas cores do círculo cromático. Um exemplo clássico nesses manuais é o filme *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet (2002). Em Hollywood, a maioria dos

filmes tende para uma paleta específica, como constata o estudo produzido por Edmund Helmer e Qinghui Ji (2012) em seu artigo:¹⁰ “Qualquer um que assista suficientes filmes rapidamente perceberá um gosto de Hollywood por laranjas e azuis, e não há dúvidas de que elas representam a paleta padrão da indústria¹¹ (HELMER; JI, 2012, p. 1, tradução nossa). Esse visual, tornou-se famoso ganhando o nome de “*Teal and Orange*”, um *look* que contrasta tons de laranjas com cianos e azuis. Tornou-se uma “moda” visual entre os principais *blockbusters*¹² hollywoodianos como *Homem de Ferro 2*, de Jon Favreau (2010), toda a série *Transformers*, de Michael Bay (2007-2017), *Mad Max: Estrada da Fúria*, de George Miller (2015) entre outros.

Essas são apenas algumas referências, diversas paletas podem ser criadas e utilizadas das mais diferentes maneiras. Cada personagem pode possuir uma paleta diferente para suas roupas, para a iluminação, maquiagem, ou uma aplicação digital específica, um *look* próprio que irá acompanhar determinado personagem. Atrair determinada paleta à narrativa e construir uma simbologia interessante e compreensível é o desafio dos cineastas. A criatividade do autor é demonstrada na obra ao analisar o modo como estão atreladas cor, simbologia e narrativa em seu filme. O desenvolvimento do *look* é parte do processo de desenvolvimento dessa simbologia. Mesmo que a referência seja extrafílmica, sua compreensão só será completa caso o *look* esteja de acordo com a proposta.

CAMINHOS DA COR: Direito de amar, Azul é a cor mais quente e Moonlight

O desenvolvimento do *look* se dá na união de diferentes profissionais e decorrentes debates sobre como a experiência imagética final do filme deve ser. A análise da imagem cinematográfica, portanto, pode ser feita sem a necessidade de conhecer os processos criativos pelo qual a obra e esses profissionais passaram. Pela inspeção da narrativa cinematográfica e sua relação com os aspectos cromáticos da imagem, é possível analisar o caminho escolhido para a

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

utilização de determinada cor no decorrer do filme, conseqüentemente, é possível analisar como o *look* foi desenvolvido. O entendimento do *look* proposto, quando em consonância com a narrativa, dessa forma, tem, no que concerne à utilização da cor, alguma associação definida, seja ela usual, cultural e historicamente construída, ou diferente, em busca de uma nova construção simbólica. O objetivo ao analisar os filmes, neste artigo, é encontrar essas associações e, assim, poder analisar a obra cinematográfica pelo viés da cor.

O filme *Direito de Amar* (*A single man*), dirigido em 2009 por Tom Ford, é um exemplo das experimentações com *software* de colorização digital, e com as possibilidades trazidas no decorrer do processo denominado *color grading*, que produziram o *look* da obra. O colorista da obra foi Stephen Nakamura e, o diretor de fotografia, Eduard Grau. (THOMPSON, 2015, p. 68). O filme narra a história de George (Colin Firth), um professor universitário homossexual que perdeu o parceiro de longos anos, Jim (Matthew Goode), em um acidente de carro. Abalado emocionalmente e deprimido, o professor planeja o suicídio. Ele tenta organizar tudo para que ninguém perceba sua decisão, em especial seus alunos e sua velha amiga Charlotte (Julianne Moore). O filme se passa ao longo do dia do professor universitário e de seus preparativos para o suicídio. Ao longo desse dia o espectador tem acesso às memórias do professor, ao lado de Jim, antes da morte deste.

O filme utiliza os níveis de saturação para determinar o humor e o estado de espírito do personagem principal. A depressão que toma conta do professor e sua caminhada ao suicídio é marcada por uma paleta acinzentada, há poucas cores vivas e saturadas, as cenas são constituídas basicamente por variações de cinzas (FIGURA 2). Boa parte do filme se passa com essa paleta cromática. É o cotidiano do professor sem seu parceiro. Temos, portanto, um exemplo da imagem sem saturação associada à ideia de perda, depressão e vontade de suicídio do protagonista. Essa paleta também marca o tempo presente do filme, para que este

não seja confundido com as memórias do professor, que aparecem no decorrer do filme. Essas memórias são saturadas, nelas Jim está vivo e sua presença traz “cor” (saturação) para vida de George.

É importante ressaltar que o ponto de vista da obra se dá pela visão e percepção da personagem principal. O espectador percebe aquilo que George percebe. Se para George a memória com seu amado é viva e colorida, é dessa maneira que se percebe também a memória por meio da imagem. É nesse sentido que as cores são utilizadas no filme, em consonância com a percepção da personagem, buscando simbologias usuais para retratar suas emoções. George, ao longo do seu dia, no entanto, experimenta outras sensações; o flerte e a possibilidade amorosa com outros personagens, por exemplo. Um aluno que demonstra interesse pelo professor e um desconhecido em uma loja de conveniência se aproximam do protagonista com a intenção de relacionarem-se amorosamente com ele. Esses dois momentos são interessantes, pois, ao experimentar essas sensações amorosas, a paleta de cor do filme se transforma instantaneamente.

Mas a compreensão de uma estilização cromática de *Direito de Amar* situa-se mais fortemente na era digital como uma recusa do natural ou, em vez disso, re-imagina a visão natural como expandida, encarnada nas transformações perceptivas que George sofreu e que a cor digital nos mostrou¹³ (THOMPSON, 2015, p. 79, tradução nossa).

A possibilidade de superar o amor perdido (Jim) com outra pessoa transforma a vida de George e, conseqüentemente, a paleta de cores do filme muda, tornando-se saturada. É possível observar essa mudança instantânea na sequência de frames do momento em que o professor inicia o flerte com o desconhecido na saída de uma loja de conveniência (FIGURA 2).

Direito de Amar optou por trazer o controle de saturação como passível de ser associado simbolicamente a elementos do roteiro, proporcionando um embate entre saturado e sem saturação, possibilitando diferentes abordagens para a obra. No caso do drama protagonizado por Colin Firth, a imagem também situa o espectador, ajudando, dessa forma, na compreensão temporal e espacial do filme. O

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

tempo presente é marcado pela paleta sem saturação, enquanto o passado pela paleta saturada. Por outro lado, os momentos em que a imagem está saturada e se passam no tempo presente da realidade diegética tiveram um aumento repentino que pôde ser verificado pelo espectador no decorrer do tempo da cena, e não entre os cortes, garantindo que aqueles acontecimentos estejam no presente exatamente porque é possível observar a mudança na imagem. Isso faz com que essas imagens carreguem a simbologia associada ao passado do restante do filme.

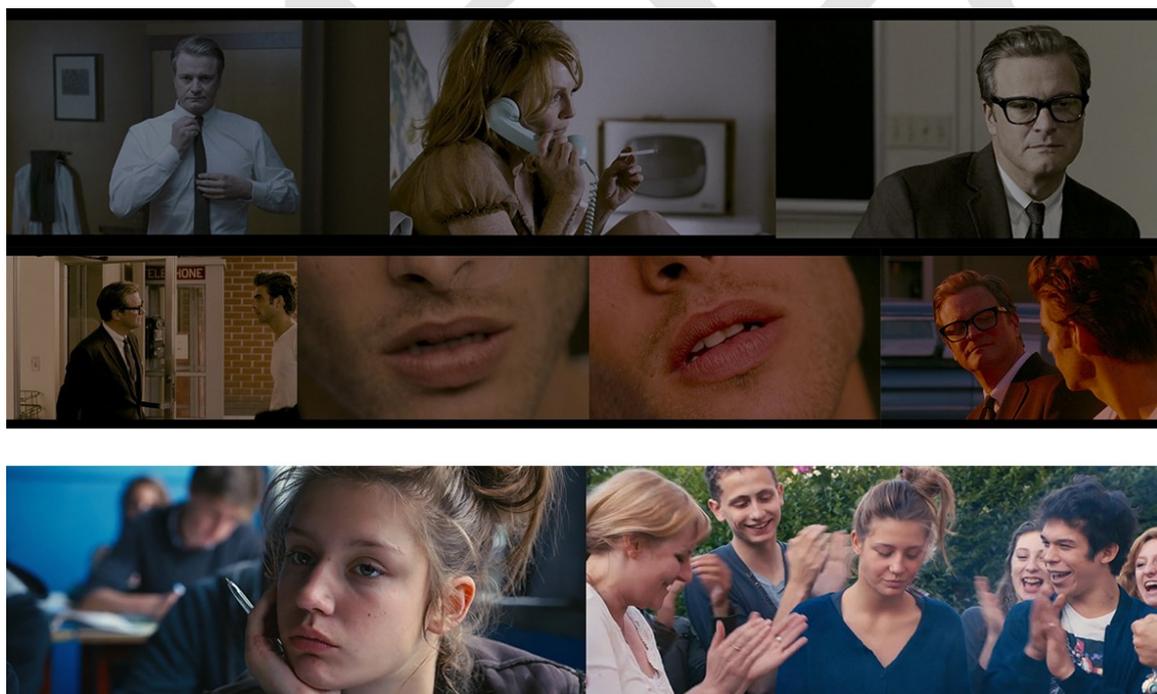


Figura 2 – Imagens iniciais e sequência com a saturação aumentando

Legenda: © Frames do filme *Direito de Amar*, Tom Ford, 2009 (acima). Cenas iniciais do filme, com Adèle rodeada de azul. | © Frames do filme *Azul é a cor mais quente*, Abdellatif Kechiche, 2013 (abaixo).

Fonte: Imagem produzida pelo autor

Em 2013, o franco-tunisiano Abdellatif Kechiche dirigiu e roteirizou o filme *Azul é a cor mais quente* (*La vie d'Adèle*), vencedor da Palma de Ouro do mesmo ano. O nome sugestivo que o filme recebeu em outros países já indica as possibilidades

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

cromáticas que a obra pode suscitar. O intuito de analisar esse filme, no entanto, entra em consonância com a possibilidade de pensar e analisar discursos e caminhos narrativos com a cor que não sejam usualmente utilizados de forma simbólica, mas que possibilitem utilizações criativas.

Em se tratando do *look*, *Direito de amar* demonstrou como o colorista pode modificar a imagem e produzir simbologias que caminhem com a narrativa contada. *Azul é a cor mais quente*, por sua vez, utiliza os elementos do cenário e figurinos, prioritariamente, para construir esse caminho com a cor.

O filme conta a história de Adèle (Adèle Exarchopoulos), uma jovem adolescente que mora em Paris e se apaixona por Emma (Léa Seydoux), estudante de artes plásticas em uma faculdade da mesma cidade. O *look* do filme pode ser analisado para tentar compreender a relação estabelecida entre essas duas personagens. É interessante, porém, analisar as imagens do filme, para perceber as sutilezas do processo de criação do *look*. Adèle é a personagem principal, é ela que guiará as percepções do espectador. A principal cor a aparecer em praticamente todas as imagens da produção é a azul. Nas vestes, cenários, paredes, objetos, maquiagem, o azul toma conta de boa parte das cenas da produção (FIGURA 2). No entanto, apesar da cor azul envolver a personagem, nem sempre ela utiliza essa cor em suas vestimentas; e outras cores aparecem durante o primeiro ato da projeção.

Adèle pertence a uma classe menos favorecida de parisienses; ela precisa lutar, assim como seus colegas de sala, por melhores condições para educação; tem medo do desemprego e, ao mesmo tempo, tenta conter os impulsos e inseguranças trazidos pela adolescência. “O filme retrata um ‘ser a procura de si mesmo’” (FILHO; FERREIRA JÚNIOR; MACEDO, 2017, p. 25), em especial, no que diz respeito à atração sexual e à relação com meninos e meninas. Suas inseguranças são demonstradas por meio de suas vestimentas e dos elementos ao seu

redor. Em sua festa de aniversário, por exemplo, por se sentir feliz e bem, ela veste essa cor e, praticamente, todos ao redor dela também. O azul também está presente quando ela se envolve com Emma, por quem se apaixona.

Ao se envolver com um menino, no entanto, a personagem veste marrons e amarelos. O encontro de Adèle e a relação sexual com Thomas (Jeremie Laheurte) são marcados pela pouca presença do azul nas cenas ou, quando há o azul, está pouco saturado e presente com outras cores, também em destaque. Na cena de sexo, os planos fechados conferem o comum tom avermelhado, próprio desse tipo de cena, conforme uma construção simbólica usual utilizaria. A cor acinzentada das paredes e o lençol com um azul pouco saturado mostram Adèle desconfortável, sem a forte presença da cor azul nos cenários, como nos momentos anteriores.

Todavia, um momento crucial modifica a percepção da associação inicial do azul apenas com a personagem de Adèle. O primeiro encontro entre ela e Emma pelas ruas de Paris. Esse momento mostra pela primeira vez Emma e seu cabelo azul. E, a partir daí, quanto mais Adèle se aproxima e se apaixona por Emma, mais a cor azul a envolverá. O azul passa, portanto, a representar não somente a presença de Adèle, mas sua plenitude, sua felicidade e sua autoaceitação. Tendo em vista as dificuldades da adolescência e o quanto o processo de aceitação perante a sociedade é complicado nesse período da vida, ainda mais se descobrindo (bi)homossexual, pode-se ver em diversas imagens a luta de Adèle para ser aceita e como o azul é utilizado para retratar situações com as quais a personagem irá se deparar. A cor azul domina a projeção e, quanto mais presente em cena, mais determinada a personagem está em encontrar e determinar sua personalidade e amor próprio.

Diversas cenas do filme mostram a personagem envolta na cor azul e comprovam essa percepção aqui proposta. Uma cena interessante para compreender isso é a de sexo entre as duas personagens principais. Contra-

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

pondo-se à primeira cena de sexo do filme, o lençol azul e a iluminação da cena contribuem para a construção de imagens que, em outras obras são utilizados tradicionalmente os tons de vermelhos, em uma associação usual dessa cor com paixão, amor e sensualidade como na cena de sexo anterior. No caso desse filme, o azul do lençol e o cenário ganham destaque na imagem, amenizando o tom avermelhado comum à pele das atrizes.

Uma primeira análise que poderia ser feita diferenciaria relações heterossexuais das homossexuais trazidas pela cor azul. No entanto, seria simplista acreditar que essa é a única associação proposta pelo filme para essa cor. As cenas em que há forte presença de azul não são somente as de cunho homossexual, mas as de felicidade da personagem, do seu encontro com a liberdade de poder ser quem ela quer ser, e de ser, finalmente, aceita, seja por Emma, pelos amigos, seja pela família.

No decorrer do filme, Adèle se desentende com Emma. A principal marca desse desentendimento é causada pela mudança de cor no cabelo de Emma, não mais azul. No entanto, não somente no cabelo de Emma, o azul começa a perder destaque. Em outras situações, vemos vermelhos compondo as imagens, nos figurinos e cenários, e os azuis aparecendo mais claros ao redor de Adèle. É nas imagens onde o vermelho e o azul aparecem que se percebe a associação entre a homossexualidade, felicidade e autoaceitação de Adèle, em oposição à heterossexualidade, confusão e infelicidade da personagem.

Nas últimas cenas do filme, não vemos mais azuis em torno de Adèle, apenas cinzas, pretos e branco, em uma possível constatação de que o amor por Emma realmente acabou. A percepção de Adèle de não pertencimento é simbolizada pelo vestido azul que a personagem utiliza. Apesar da tristeza, Adèle segue vestindo azul, uma constatação de que a personagem continua seu processo de entender quem ela é e ser aceita (FIGURA 3).

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Uma das propriedades da colorização digital, como referenciado no início deste artigo, é a de simular os processos fotoquímicos possíveis através dos negativos dos filmes rodados em película. Nesse sentido, um ótimo filme para analisar essa propriedade é *Moonlight: sob a luz do luar*, de Barry Jenkins (2016), vencedor do *Oscar* de melhor filme no ano de 2017. A proposta do diretor para contar a narrativa foi dividir o filme em três partes: uma contando a história da infância do personagem principal, outra sua adolescência e, a terceira, o início de sua vida adulta. O motivo do filme ser interessante para perceber as propriedades da colorização digital deve-se ao fato de ele emular três diferentes tipos de negativo para cada parte da divisão proposta para o filme. O diretor de fotografia do filme James Laxton e o colorista Alex Bickel são os responsáveis pelas belas imagens da obra e por tornar viável a realização da proposta de emular os três tipos diferentes de negativos de maneira digital.

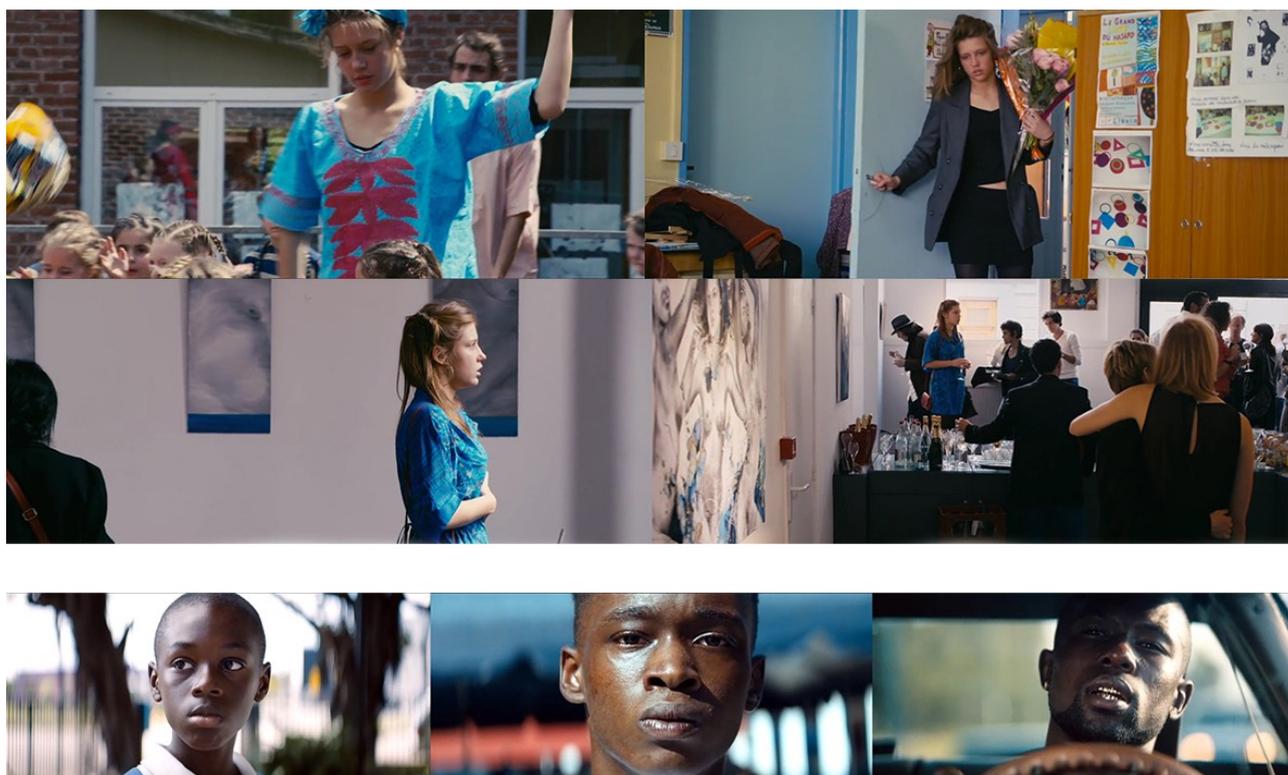


Figura 3 – Cenas finais do filme com azuis menos saturados e cinzas envolvendo Adèle

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Legenda: | © Frames do filme Azul é a cor mais quente, Abdellatif Kechiche, 2013. (acima). Os três atos do filme. Infância, adolescência e vida adulta de Chiron. Para cada momento foi emulado um tipo de negativo diferente. | © Frames do filme Moonlight: sob a luz do luar, Barry Jenkins, 2016. (abaixo)

Fonte: Imagem produzida pelo autor

O primeiro capítulo foi definido para imitar o negativo de filme da Fuji, que de acordo com Bickel, é um pouco mais quente e traz muita textura no tom de pele. O terceiro capítulo usou um Kodak modificado, que segundo Bickel é menos "restrito" e fornece mais estouro e brilho para a imagem. O capítulo mais distinto de "Moonlight" é o segundo, que Bickel atribui ao antigo filme da Agfa, que estava configurado para simular. O negativo alemão simulado era conhecido por adicionar um tom ciano aos highlights das imagens, o que dá a cor azul esverdeada¹⁴ (O'FALT, 2016, tradução nossa).

Ao emular diferentes negativos os realizadores foram capazes de ampliar as suas possibilidades, algo que, utilizando a via fotoquímica tradicional, poderia se tornar inviável, ou, ao menos, difícil de conseguir. Pelo fato de trabalhar com atores negros, as dificuldades foram ainda maiores, tendo em vista o controle preciso de contraste necessário para que a pele dos atores não ficasse escura demais ou o restante da imagem clara demais.¹⁵ Essa possibilidade só foi possível com as ferramentas digitais. A colorização digital permitiu a Laxton e Bickel a criação de três *looks* diferentes, que remetem aos padrões de imagem antigos. Além disso, ele e o diretor de fotografia conseguiram chegar a limites muito difíceis.

Moonlight é também um exemplo interessante para uma análise das cores escolhidas para os momentos da obra e da sua utilização criativa. O personagem principal do filme chama-se Chiron. No primeiro ato do filme, ele é chamado de Little (pequeno, em inglês), representado por Alex R. Hibbert. O início do filme mostra Little fugindo de outros garotos que o perseguem e zombam pelo fato de ele ser "diferente"; ele é, então, salvo por Juan, conhecido por Blue (azul, em inglês), representado por Mahershala Ali, um traficante de Miami, onde ambos vivem.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Blue leva Little para casa e, com a namorada Teresa (Janelle Monáe), cuida do garoto. Blue encontra a mãe de Little, Paula (Naomie Harris), que não fica nada feliz ao ver o garoto com o traficante. No entanto, Paula compra drogas com Juan e muitas vezes maltrata o filho. *Moonlight* tem um primeiro ato cheio de simbolias e utilizações interessantes da cor. Assim como em *Azul é a cor mais quente*, a obra também utiliza o azul como a cor do ‘descobrir-se a si próprio’ e da busca de ‘ser quem se quer ser’. Ao analisar o filme, Storey (2016) afirma que

O filme é permeado por um esquema de cores azul e vermelho que, gradualmente, é ofuscado conforme a concepção de Chiron de si mesmo amadurece. O vermelho, ao que parece, prevalece quando Chiron ou aqueles que o rodeiam entendem como os outros o define e atualizam seus estereótipos. Seu atormentador da escola secundária ostenta uma camisa vermelho sangue e sua mãe está banhada em luz vermelha quando grita com Chiron, antes de fechar a porta na cara dele. Mas quando Juan lhe diz que ele deve decidir quem ele quer ser e diz a Chiron que ele não pode deixar ninguém tomar essa decisão por ele, aparece um Chiron centrado entre uma massa de azul: móveis, cortinas e o céu¹⁶ (STOREY, 2016, tradução nossa).

Nas cenas citadas é interessante ressaltar como essa dualidade azul – autocohecimento, aceitação de si-, e vermelho – visão dos outros sobre você, não aceitação-, é caracterizada no filme e tem seu principal embate na luz que banha a mãe de Chiron. Diferentemente do que afirma Storey, a luz que banha Paula é magenta (a mistura de azul e vermelho), mostrando, assim, a luta da mãe em aceitar o filho homossexual que irá culminar em um diálogo entre os dois no terceiro ato e na redenção da mãe. Pode-se dizer que, no filme, os personagens que utilizam o vermelho ou irão julgar outros, ou dependerão da opinião de outros para tomar decisões.

Nesse filme, assim como em *Azul é a cor mais quente*, a cor azul envolve o personagem em diversos momentos. Seja em casa, seja na escola, Chiron está sempre rodeado de elementos azuis ou iluminado por luzes dessa cor. Suas vestes seguem esse padrão, e a oposição azul / vermelho é importante, assim como no

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

outro filme previamente analisado. Em uma das cenas mais importantes do filme, Juan diz a Little que ele não pode deixar ninguém decidir por ele quem ele vai ser. Essa é a última cena em que vemos Chiron vestindo vermelho.

“Não podemos esquecer em momento nenhum que o homem que vemos no meio e final é a criança que vimos no começo¹⁷” (BEACHLER, 2017, p. 19, tradução nossa). Essa afirmação é muito precisa para auxiliar na análise do filme. A identificação com o personagem principal é dada em função do fato de o espectador acompanhar todas as fases de sua vida. A história de Chiron é a de um personagem em busca de sua personalidade, na luta para encontrar seu espaço no mundo. Para complementar esse sentido, durante a cena em que Chiron, ainda criança, aprende a nadar com Juan, na praia, o traficante diz ao pequeno que, sob a luz do luar, garotos negros ficam azuis. Ou seja, a luz do luar mostraria a verdadeira face dos garotos negros, uma simbologia que envolve a luz da lua cheia e sua capacidade de iluminar, mesmo durante a noite, mesmo durante a escuridão.

Ambos os filmes, *Moonlight* e *Azul é a cor mais quente*, tratam de indivíduos em busca de descobrirem-se perante a sociedade da condição (bi)homossexual em que vivem, em meio às turbulências e preconceitos enfrentados na adolescência e desafios da vida adulta. Essa descoberta é representada tanto no primeiro quanto no segundo filme por meio da cor azul, novamente associada a isso no filme de Jenkins.

O tema da homossexualidade é recorrente nas três obras observadas neste artigo. É possível perceber como novas construções simbólicas sobre essa temática podem ser desenvolvidas, e como o *look* é fundamental para percepção das imagens cinematográficas. Diferentemente dos dois últimos filmes observados, *Direito de Amar* apresenta uma paleta com poucos azuis e imagens oposto cinzas a vermelhos e laranjas; a felicidade do personagem não estava em sua

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes *Direito de Amar*, *Azul É A Cor Mais Quente* e *Moonlight*: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

descoberta da condição homossexual, nem em se aceitar dessa maneira, mas, sim, em mostrar seu amor ao outro. Não era o amor próprio que iria “salvar” George, mas, sim, o amor de outrem.

O embate, portanto, não gira em torno da condição de uma oposição entre homossexualidade e heterossexualidade. Em um contexto cada vez mais intolerante e individualista, o azul nos últimos dois filmes mostra sua força ao buscar uma relação de pertencimento dos personagens em uma sociedade que os quer cada vez mais distantes. A aceitação que o azul traz, portanto, não é somente de um amor próprio individual, não basta somente aceitar a condição homossexual individualmente. É a aceitação coletiva que esse azul busca, diferentemente, portanto, da saturação no primeiro filme, que traz os personagens sempre às escondidas e bem na sua condição.

A compreensão de todo o desenvolvimento da cor em obras cinematográficas pode culminar em construções de simbologias e, conseqüentemente, proporcionar comparações entre diferentes filmes que estejam sob uma mesma lógica visual. A cor é o elo principal que possibilita novas construções simbólicas com os elementos culturais, como os filmes.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

REFERÊNCIAS

- BARROS, L. R. **A cor inesperada**: uma reflexão sobre os usos criativos da cor. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - FAUUSP. Orientador: Silvio Melcer Dworecki, São Paulo, 2012.
- BEACHLER, Hannah. Color Patterns: the production designer of Moonlight builds worlds that breathe with emotion. **Film Comment** (Film Society of Lincoln Center), v. 53, n. 1, p. 18-19, 2017.
- COLOUR IN STORYTELLING. **Youtube**, 2015. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=aXgFcNUWqX0&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 jul. 2016.
- COSTA, M. H. **Cores & filmes**: um estudo da cor no cinema. Curitiba, PR: CRV, 2011.
- COUCHOT, E. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. (S. Rey, Trans.) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FILHO, Otacílio Amaral; FERREIRA JÚNIOR, Sérgio do Espírito Santo; MACEDO, Tarcízio. **O choque do real na narrativa cinematográfica Azul é a Cor Mais Quente**: reflexões sobre a cultura estética. Sessões do Imaginário. v. 22, n.37, p. 20-29, 2017.
- GUIMARÃES, L. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2001.
- HELMER, E.; JI, Q. **Film Classification by Trailer Features**. Stanford University, 2012. Disponível em: <<http://cs229.stanford.edu/proj2012/HelmerJi-FilmClassificationByTrailerFeatures.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2018.
- HURKMAN, A. V. **Color Correction Look Book**: creative grading techniques for film and video. Berkeley, Califórnia: Peachpit Press, 2014.
- _____. **Color Correction Handbook**: Professional Techniques for Videos and Cinema. Berkeley, California, EUA: Peachpit Press, 2011.
- KALMUS, N. Color Consciousness. **Journal of the Society of Motion Picture Engineers**, p. 139-147, 1935.
- MOURA, E. **Da Cor**. Santa Catarina: iPhoto Editora, 2016.
- O'FALT, Chris. **Moonlight' Glow**: Creating the Bold Color and Contrast of Barry Jenkins' Emotional Landscape. 2016. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2016/10/moonlight-cinematography-color-barry-jenkins-james-laxton-alex-bickel-1201740402/>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

PRINCE, S. The Emergence of Filmic Artifacts Cinema and Cinematography in the Digital Era. **Film Quarterly**, University of California, v. 57, n. 3, p. 24-33, Spring, 2004.

_____. **Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality**. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

SOUZA, Pedro F. P. **O look no cinema digital**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – IA – Unicamp. Campinas, 2018.

STOREY, Elliot. **'Moonlight' uses color, characters to create excellent, carefully crafted portrait**. Nov. 2016. Disponível em: <<https://tuftsdaily.com/arts/2016/11/14/moonlight-uses-color-characters-create-excellent-carefully-crafted-portrait/>>. Acesso em: 3 nov. 2017.

YUMIBE, J. **Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism**. New Jersey: Rutgers University Press, 2012.

THOMPSON, Kirsten Moana. Falling in (to) Color: Chromophilia and Tom Ford's A Single Man (2009). **The Moving Image**, University of Minnesota Press, v. 15, n.1, p. 62-84, 2015.

SOUZA, Pedro Felipe Pinho. **O Look nos filmes Direito de Amar, Azul É A Cor Mais Quente e Moonlight: sob a luz do luar**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

- 1 Texto baseado na dissertação defendida em janeiro de 2018 no Instituto de Artes – Unicamp: “O look no cinema digital” (SOUZA, 2018).
- 2 Profissional responsável pelo processo de colorização digital.
- 3 É possível entender melhor essa técnica por meio do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=vubuBrcAwTY>>. Acesso em: 27 set. 2017.
- 4 I would argue that color correction refers to a process that is more technical in nature, of making adjustments to correct clear qualitative problems in an image, bringing it to a fairly neutral state, whereas grading refers to a more intensive process of developing an appropriate overall *style* for the image, relative to the narrative and artistic needs of a program.
- 5 Materia do jornal Folha de São Paulo sobre a crise no setor de efeitos especiais hollywoodiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1253944-hollywood-vive-crise-no-setor-de-efeitos-especiais-produtora-que-levou-o-oscar-faliu.shtml>>. Acesso em: 6 set. 2017
- 6 Only through constructing a broad, aesthetic history of the cinema – one that takes into account past and present analogies – can we come to a richer, more critical understanding of what cinema is and does and can do, particularly now that digital imaging has reminded us once again that cinema’s sensuous ontology is, and hopefully will remain, an open and pressing question.
- 7 Digital Video - Vídeo digital.
- 8 Entre os anos de 1934 até 1949, Natalie Kalmus assinou praticamente todas as obras produzidas pela empresa como supervisora da cor das obras.
- 9 Alguns exemplos são: <<http://moviesincolor.com>>, <<http://thecolorsofmotion.com/films>>, <<http://www.shutterstock.com/blog/movies-in-color-film-color-palettes>>. Acessos em: 28 set. 2017.
- 10 Mais informações podem ser encontradas em: <<http://boxofficequant.com/oranges-and-blues/>>. (Helmer, Statistic and films, 2013).
- 11 Anyone who watches enough film becomes quickly used to Hollywood’s taste for oranges and blues, and it’s no question that these represent the default palette of the industry.
- 12 Blockbusters são filmes que possuem um grande orçamento e apelo popular dado por um investimento massivo na publicidade e divulgação da obra.
- 13 But *A Single Man*’s embrace of chromatic stylization situates it most strongly in the digital age as a *refusal* of the natural, or rather reimagines the natural as expanded vision, incarnated in the perceptual transformations that George has undergone and that digital color has shown us.
- 14 The first chapter was set to emulate Fuji film stock, which according to Bickel, is a little warmer and brings out a lot of texture in the skin tone. The third chapter used a modified Kodak stock, which according to Bickel is less “restrained” and provides more pop and shine to the image. The most distinct looking chapter of “Moonlight” is the second, which Bickel credits to the old Agfa film stock it was set to mirror. The long retires German film stock was known for adding a cyan to the images highlights, wich is what gives the greenish-blue hue.
- 15 O principal problema ocorre em função do desenvolvimento dos negativos, que privilegiavam a pele branca. <<https://www.geledes.org.br/questao-de-pele-os-cartoes-shirley-e-os-padroes-raciais-que-regem-industria-visual/>> e <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>>. Acessos em: 14 nov. 2017.

NOTAS

16 The film is pervaded by a blue-and-red color scheme that gradually blurs as Chiron as conception of himself matures. The red, it seems, pervades when Chiron or those around him hew to how others define them and actualize stereotypes. His high school tormentor sports a blood-red shirt, and his mother is bathed in red light when she shouts Chiron down before shutting her door on him to turn a trick. But when Juan tells him he must decide who he wants to be and tells Chiron that he can't let nobody make that decision for you, a Chiron is centered among a mass of blue: furniture, curtains and the sky.

17 We could never at any moment forget that the man we see in the middle and end was the child we saw in the beginning.

“PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?

“*PLANET EARTH*”: *Where was all this diversity?*

Simon Brethé

Professor do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
sibrethe@gmail.com

RESUMO:

O presente texto faz uma análise da produção coletiva do curta-metragem de animação brasileiro “Planeta Terra” (1986), com objetivo de mostrar indicadores sobre as condições de atuação e aprendizagem do artista animador brasileiro no contexto do cinema de animação brasileiro da época. Nessa perspectiva, o texto apresenta uma análise das qualidades gráficas e do domínio técnico de concepção do movimento animado, propostos por alguns artistas animadores autores do curta-metragem, no intuito de relacioná-las às habilidades adquiridas por meio da prática da animação nos respectivos contextos de atuação profissional.

Palavras-chave: *Curta-metragem. Coletivo. Animação brasileira. Artista animador.*

ABSTRACT:

This text analyzes the collective production of the Brazilian animated short film "Planeta Terra" (1986), aiming at showing indicators about professional performance and learning conditions of the artist animator in the context of the Brazilian animated film making at the time. In this perspective we present an analysis of the graphics and technical qualities of the concept of the animated movement proposed by some animator artists authors of short films to relate them to the skills acquired through the practice of animation in the respective contexts of professional performance.

Keywords: *Collective short film. Brazilian animation. Animator artist.*

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Introdução

Era meados de 1985 quando o artista animador brasileiro Marcos Magalhães, atualmente um dos diretores do maior festival de animação do Brasil – o Anima Mundi–, recebeu o convite de um representante das Organização Nações Unidas no Brasil, solicitando que ele realizasse um curta-metragem em animação, com o objetivo de homenagear o *Ano Internacional da Paz*, proclamado pela ONU no ano seguinte. Foi a partir desse convite que Marcos Magalhães iniciou a mais instigante e desafiadora produção de sua carreira, o curta-metragem coletivo de animação “Planeta Terra” (1986), produção que envolveu a participação direta de alguns artistas animadores brasileiros, unindo-os em um objetivo comum, o de transmitir a mensagem de paz para todos os povos da terra.

Naquela época ocorria um importante acordo governamental de cooperação tecnológica e cultural entre Brasil e Canadá, que também rendeu frutos para a animação brasileira por meio da parceria entre a extinta Embrafilme¹ e o Instituto de cinema *National Film Board of Canadá* – (NFB).² Essa parceria possibilitou a realização de cursos e intercâmbios para os artistas brasileiros e um dos primeiros artistas contemplados foi Marcos Magalhães (INAGAKI; PAULA; SCHNEIDER, 2013). Com o desdobramento desse acordo cultural, foi idealizado no Brasil o *Núcleo de Animação do Centro Técnico Audiovisual* – CTAV, com sede no Rio de Janeiro, no qual Marcos Magalhães foi coordenador da área de cinema de animação entre os anos de 1985 e 1987 (MAGALHÃES, 2018). Em 1985 foram organizados cursos de animação no CTAV coordenados pelos canadenses Jean Thomas-Béard e Pierre Veilleux, com o apoio de Marcos Magalhães, que teve também a função de

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

divulgar os cursos do CTAV pelo Brasil. Esse processo possibilitou-lhe conhecer uma grande parcela dos artistas animadores brasileiros, quem eram esses artistas, onde e como atuavam no cinema de animação brasileiro.

Um contexto aparentemente inexpressivo do cinema de animação brasileiro

No primeiro momento a ideia de Marcos Magalhães não era fazer um filme coletivo, mas, como afirmou o próprio artista: “achei a ideia super interessante [sic], mas já estávamos no segundo semestre de 1985. O prazo era curto e não havia recursos para realizar uma produção muito elaborada, muito menos eu sozinho!” (MAGALHÃES, 2018). Assim, ele optou pela solução que pudesse ser viável naquele momento, ou seja, com o contato de vários artistas brasileiros, em virtude dos cursos do CTAV, ele convidou para participar do projeto vários desses que já trabalhavam com animação no Brasil.

Como inspiração para a produção do filme, Marcos Magalhães (2018) pontuou que já havia participado de outro curta-metragem coletivo chamado *Animation Has No Borders* (Animação não tem fronteiras), lançado em 1986 e dirigido por Peter Sweenen, no qual artistas animadores de várias nacionalidades trabalharam em pequenos trechos de animação com a técnica de desenho direto na película cinematográfica sincronizado com o som. Outra referência inspiradora foi o sucesso alcançado pelo videoclipe coletivo de Michael Jackson, *We are the world* (1985).

É preciso pontuar que, na década de 1980, a situação do cinema de animação brasileiro não despontava como um mercado expressivo, embora houvesse registros de ligeiro crescimento da produção durante as décadas de 1970 e 1980 (MORENO, 2013). Além disso, não era fácil encontrar profissionais especializados em animação e, para piorar, até aquele momento, não havia registros, no Brasil, de escolas especializadas voltadas para a formação específica em animação. Nesse contexto, o acordo cultural entre Brasil Canadá foi a primeira experiência

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

de ensino técnico de animação de nível profissional no Brasil e teve sua primeira turma iniciada apenas em meados de 1985, ano de produção do curta. O que havia, até então, em termos de ensino e aprendizagem em animação, eram pequenos grupos de estudos que contavam com duas ou três pessoas, por exemplo, o grupo *Fotograma* (1969), fundado pelo artista animador brasileiro Pedro Ernesto Stilphen (Stil), que durou apenas um ano. O *Grupo Nós* que, de acordo com Moreno (2013), era “uma entidade abstrata de incentivo astral mútuo”, composto pelos artistas animadores brasileiros Stil, José Rubens Siqueira e o próprio Antônio Moreno (grupo que também durou apenas um ano). Havia também o *Núcleo de Animação de Campinas*, coordenado pelos artistas animadores paulistas Wilson Lazzaretti e Maurício Squarisi, núcleo fundado na década 1970, que oferecia oficinas de animação para jovens e crianças no formato de oficinas de curta duração (MORENO, 1978, 2013). Nesse período, houve também registros de cursos itinerantes oferecidos por artistas animadores argentinos, como, Félix Follonier, Nestor Corboda e Jaime Dias, artistas com grande experiência na animação comercial e industrial e que influenciaram artistas do Rio Grande do Sul (SOUZA et al., s.d.), entre eles, Otto Guerra, um dos autores do curta *Planeta Terra*.

Esse contexto aparentemente pouco dinâmico e de poucas oportunidades para os artistas brasileiros pode também ser verificado no artigo publicado na revista *Filme Cultura*, intitulado *Exercício para o Salto* (2013), de autoria de Antônio Moreno, cineasta, professor e pesquisador da Universidade Federal Fluminense. Ele destacou que, no período de 1970 a 1995, foram produzidos cerca de 200 filmes de animação no Brasil, entre eles, apenas onze eram longas-metragens (MORENO, 2013). De fato, 200 títulos produzidos em um espaço de 35 anos não é um volume significativo se comparado com mercados mais robustos, como o estadunidense. Nos anos 1970, Moreno também já havia descrito um cenário pouco favorável do cinema de animação brasileiro no livro *A experiência brasileira no cinema de animação* (1978). Nessa bibliografia, Moreno fez um registro histórico das produções em animação deste 1917, ano em que foi identificado o primeiro filme

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

de animação brasileiro, *O Kaiser* (1917), até meados da década de 1970. O autor aborda majoritariamente a condição dos artistas animadores independentes, citando algumas realizações esporádicas, focando as reflexões também na falta de recursos financeiros e o pouco acesso desses artistas aos meios de exibição. Condição que os colocavam à margem dos grandes nichos consumidores.

No Brasil, o que se tem feito em termos de cinema de animação, pode-se dizer que não passam de tentativas isoladas, e de pouco acesso para com o público, para o qual a produção nacional é praticamente inexistente. A sua pouca exibição, a falta de um maior financiamento, o faz viver à margem, como uma arte menor, quando, na realidade, é uma das mais apreciadas. Ele tem resistido no Brasil, pelos esforços de alguns artistas, que sentem cada vez mais a necessidade de ver estes filmes veiculados, pela razão do gênero não poder se dar ao luxo de permanecer nas prateleiras (MORENO, 1978, p. 57).

Apesar do cenário desfavorável, Antônio Moreno (1978, p. 62,63) reconhecia que havia, no Brasil, um grande potencial criativo dos artistas animadores brasileiros, “(...) apesar de existir potencial, somente no decorrer da década de 70 se deflagrou um movimento mais contínuo, sem ainda apresentar a sua plenitude (...)”. Essa crença no potencial pode ser verificado nos filmes exemplificados no livro (mesmo sendo poucos os filmes que eram produzidos), são propostas visuais e narrativas bem diferentes entre os exemplos citados no livro, que sugerem certa diversidade. Moreno também pontuou que a carência de informações técnicas (já de amplo domínio em estúdios estrangeiros, por exemplo, nos estúdios Disney, nos Estados Unidos) ainda era o principal impeditivo para um movimento contínuo na produção de filmes de animação no Brasil, “(...) este foi cada vez mais afastado de nós pela ausência de informações dos meios técnicos, agravando-se ainda mais pela inexistência de financiamento ou incentivo estatal” (MORENO, 1978, p. 63).

O curta-metragem *Planeta Terra* foi feito em meados da década de 1980, seis anos depois da publicação de Antônio Moreno. Do ponto de vista de Marcos Magalhães (2018), os “cerca de trinta nomes representavam bem o universo da animação brasileira naquela época”. Considerando que o curta coletivo apresenta certa

qualidade técnica e diversidade de propostas artísticas, é possível comprovar o que Moreno pontuou sobre o potencial criativo dos artistas animadores brasileiros. O curta *Planeta Terra* também demonstra que os artistas animadores participantes tinham bom conhecimento técnico sobre animação e dos meios instrumentais para fazer animação, contrariando em alguma medida, o que foi descrito por Antônio Moreno alguns anos antes.

É importante salientar aqui que, de acordo com Marcos Magalhães (2018), os artistas que participaram do curta já atuavam como artistas animadores nas diversas áreas do mercado. A experiência vivenciada no projeto cultural Brasil-Canadá e a coordenação do CTAV possibilitaram a Magalhães ter o contato com quase todos os artistas animadores brasileiros, “(...) todos os animadores em atividade no Brasil foram convidados a participar, pouquíssimos recusaram (...)” (MAGALHÃES, 2018). As qualidades gráficas e de expressão do movimento animado nas propostas de cada artista sugerem que, de alguma maneira, os artistas tinham algum domínio das técnicas do fazer animação. Longe de demonstrar algum amadorismo. Em um contexto em que não há registros de cursos ou escolas especializadas existentes naquela época, como esses artistas obtinham tais conhecimentos?; e como conseguiram aprender tão bem a arte da animação?

No segundo semestre de 1985, Marcos Magalhães começou o projeto, cada artista animador ficou incumbido de fazer um pequeno trecho (pouco menos de vinte segundos), utilizando a técnica e o visual pelos quais mais se sentissem à vontade (ver FIGURA 1). Conceitualmente, o curta-metragem mostra as diversas visões da ideia de paz e, de acordo com Marcos Magalhães (2018), “o tema era a paz, claro, mas deixávamos livre a interpretação, podendo ser retratada através do seu inverso” (ver FIGURA 1).

De acordo com os créditos finais, os artistas animadores autores aparecem na seguinte ordem: Céu D’Elia; Nivaldo Delmashio; Daniel Schorr; César Coelho; Pedro Ernesto Stilphen - Stil; Otto Guerra; José Maia; José Mário Parrot; Lula

Gonzaga; Antônio Moreno; Cao Hamburger; Clóvis Vieira; Jorge Benedetti; José Márcio Nicolosi - Zé Márcio; Luiz Canton Júnior - Kanton; Ronaldo Palatnik; Roberto Miller; Chico Liberato; Lea Zagury; Daniel Brazil; João Spacca de Oliveira - Spacca; Alexandre Calheiros; Luiz Briquet; Maria Helena Marques; Marcos Magalhães; Arnaldo Galvão; Marcelo Tassara; e Flávio Del Carlo. Além desses artistas, participaram crianças do Núcleo de Cinema de Animação de Campinas, completando 30 autores.

A maioria dos artistas animadores atuava no eixo Rio-São Paulo e, curiosamente, boa parte deles trabalhava na publicidade. Entre alguns exemplos, pode-se citar: Otto Guerra, artista gaúcho que trabalha com animação publicitária e autoral desde a década de 1970; é fundador da Otto desenhos Animados;³ Luiz Briquet, que iniciou sua carreira aos dezesseis anos como animador no estúdio brasileiro *Dinamic Films*, em seguida fundou o estúdio de animação que leva seu nome, Briquet Estúdios; João Spacca de Oliveira também começou sua carreira aos quinze anos, fazendo *layouts e storyboards* na Y & R do Brasil e, em seguida, trabalhou como animador na Briquet Estúdios;⁴ Arnaldo Galvão começou a trabalhar com animação em 1980 nos estúdios de Daniel Messias e, em seguida, na produção de longas-metragens de animação no estúdio de Maurício de Souza (LEITE, 2015, p. 122-4).

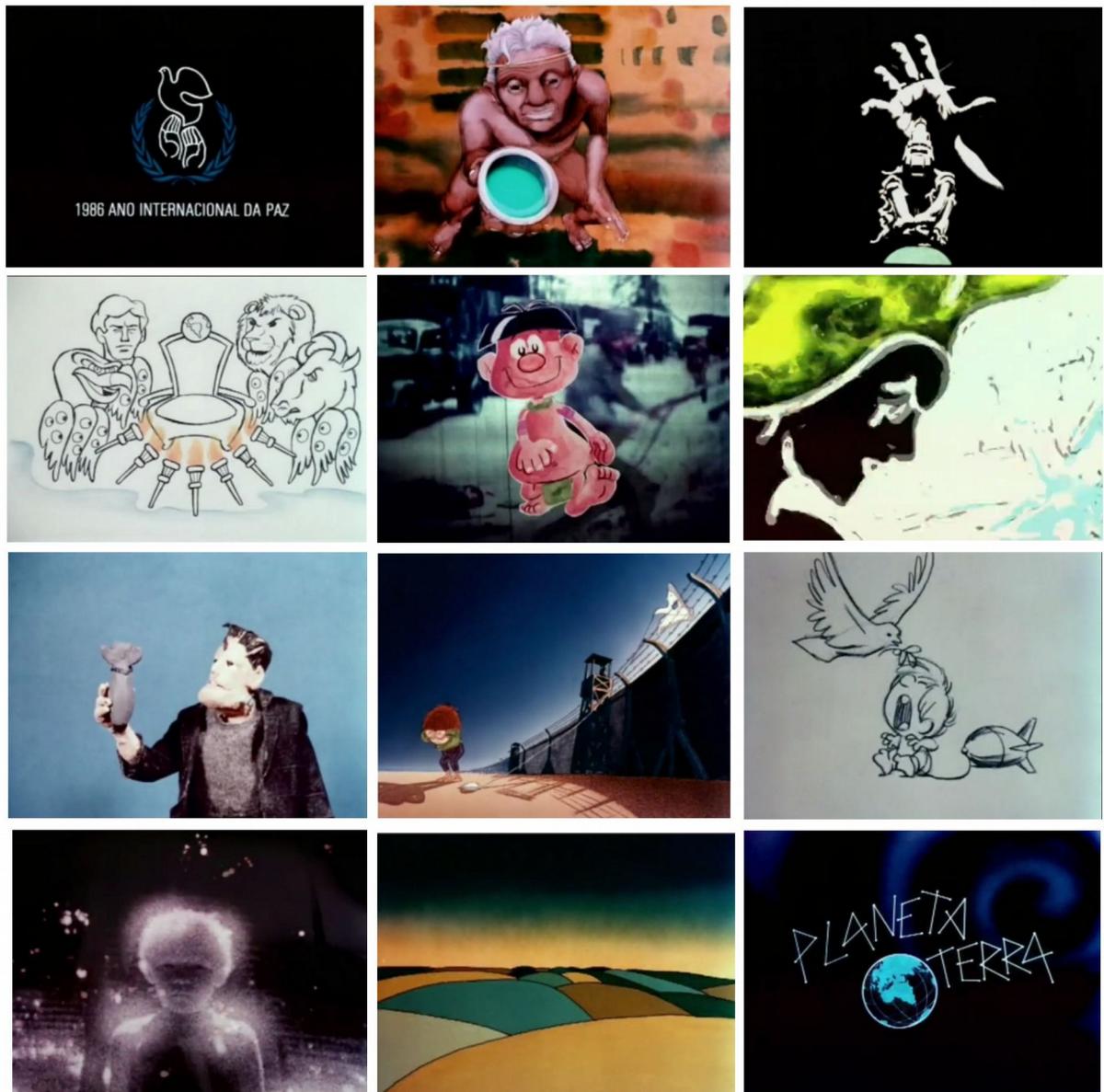


Figura 1 – Diversidade das propostas gráficas dos artistas animadores brasileiros no curta-metragem Planeta Terra (1986)

Nota: na ordem de leitura da esquerda para direita e de cima para baixo: 1- Logo comemorativa do ano internacional; 2- proposta de Céu D'Elia; 3 – Nivaldo Delmaschio; 4 – Pedro Ernesto Stilphen; 5 – Otto Guerra e José Maia; 6 – Antônio Moreno; 7 – Cao Hamburger; 8 – Jorge Benedetti; 9 – Spacca; 10 – Marcello Tassara e Cláudio Andujar; 11 – Flávio Del Carlo e 12 – Título em português.

Fonte: *Planeta Terra* (1986). Disponível em: <<https://vimeo.com/33168593>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

De acordo com o artista animador paulista Daniel Schorr: “na década de 70, não existiam cursos de animação no Brasil e o aprendizado ocorria através de contatos com profissionais da publicidade, que passavam técnicas básicas e algumas dicas” (INAGAKI; PAULA; SCHNEIDER, 2012). A observação de Schorr é reforçada pela descrição feita por Arnaldo Galvão sobre sua trajetória no estúdio de Daniel Messias, onde ele aprendeu sobre os processos da animação publicitária como planejamento, direção de arte e assistente de animação (LEITE, 2015, p.125). No contexto de estúdios publicitários, naquela época era possível aprender sobre processos industriais de animação em razão de ser um ambiente no qual circulavam técnicos e profissionais experientes que disseminavam informações e até propunham intercâmbios com artistas estrangeiros. Um bom exemplo foi em sobre o francês Guy Boris Lebrun, artista que veio ao Brasil em 1949 e que fundou o estúdio Dinamic Films trabalhando intensamente com animação publicitária.⁵ Provavelmente era nesses ambientes que os artistas animadores brasileiros desenvolviam suas habilidades na concepção do movimento, mas quem era contratado também deveria apresentar certa habilidade com o desenho como bem descreveu Arnaldo Galvão:

[...] Procurei por Produtoras de Animação nas páginas amarelas do catálogo de telefone. Tive sorte de procurar primeiro por Daniel Messias, que gostou mais dos cartuns que eu fazia do que do filme que eu levei. Ele me passou como teste fazer um storyboard e me contratou na semana seguinte. Comecei do zero. [...] (GALVÃO s.d, apud LEITE, 2015, p.124, grifo do autor).

A diversidade nas diferenças gráficas e no domínio técnico do movimento

Observando as propostas gráficas dos artistas envolvidos, a simplicidade foi o carro-chefe. Outro aspecto observado foi o uso de apenas um personagem interagindo com algum elemento de cenário. As técnicas abordadas foram o *stop motion*, computação gráfica, recorte, animação direto na película e o 2D tradicional, esta última, foi a que mais predominou.

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

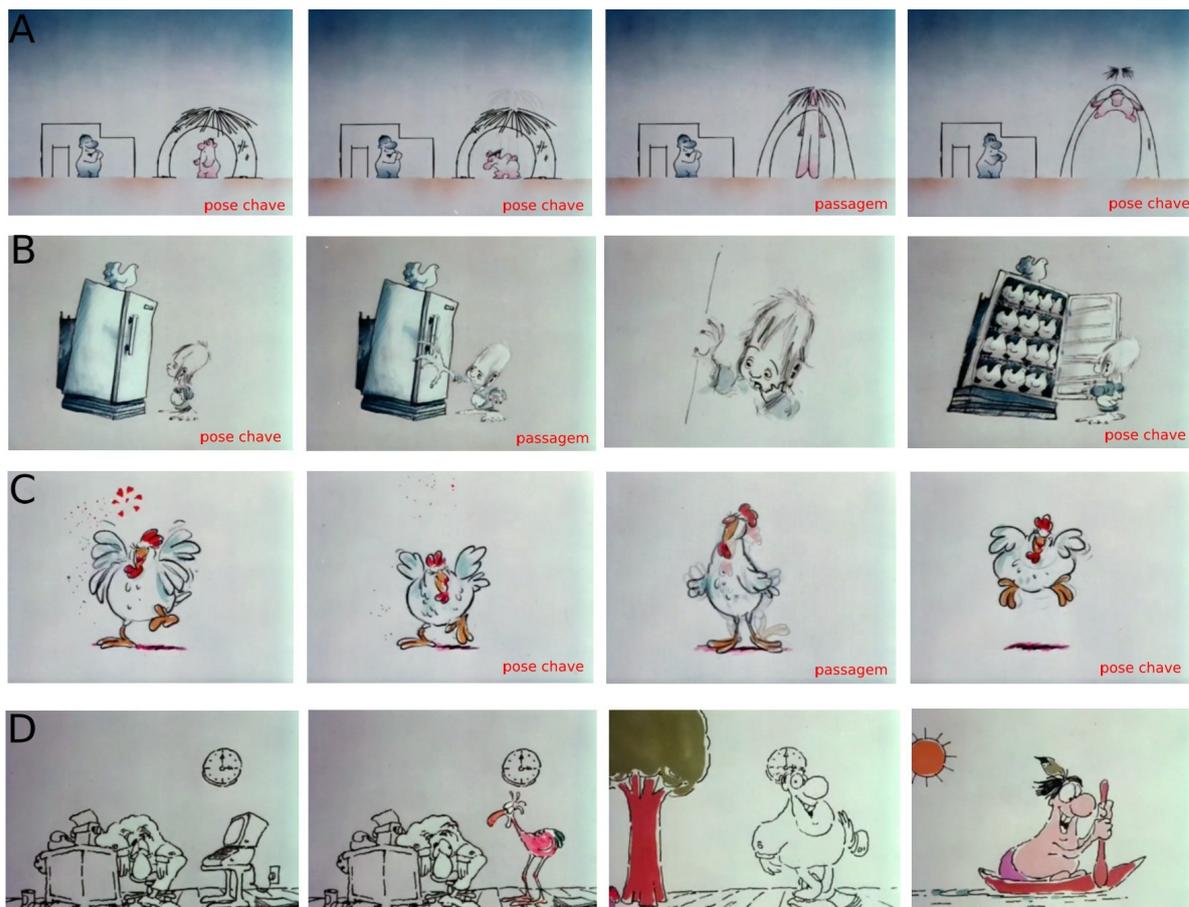


Figura 2 – Sequência de imagens do curta Planeta Terra (1986)

Nota: a sequência de imagens do curta Planeta Terra (1986) demonstra o uso da técnica de desenho 2D com pequenas diferenças gráficas no desenho e NO domínio técnico da execução do movimento animado. De cima para baixo: A – Clóvis Vieira, com indicações de poses chaves e de passagem do personagem, cor de rosa; B – O traço solto e expressivo de José Márcio Nicolosi (Zé Márcio); C – Luiz Canton Junior (Kanton), com indicações de poses chaves e de passagem e D – O traço irregular e sinuoso de Luiz Briquet.

Fonte: <<https://vimeo.com/33168593>>.

Na Figura 2 foram selecionados quatro propostas animadas na técnica 2D tradicional em que os autores apresentaram propostas gráficas semelhantes. O que esses quatro artistas têm em comum é que, na época, eles já atuavam como artistas animadores no mercado brasileiro de animação publicitária. Zé Márcio e Kanton trabalharam no estúdio de Maurício de Souza, produzindo gibis e anima-

ções da turma da Mônica. Zé Márcio apresentou uma proposta gráfica mais expressiva (B), o desenho tem linhas mais soltas e rabiscadas, diferenciando-se dos demais por ter se distanciado do clássico cartoon, estilo de desenho usado nas propostas de Clóvis Vieira (A), Kanton (C) e Briquet (D). Apesar de os traços desses três artistas serem semelhantes, Briquet adotou uma proposta com algumas pequenas diferenças gráficas, linhas de contorno com “falhas” e com bastante sinuosidade.

Em se tratando da expressão do movimento, pode-se verificar que os quatro artistas têm bom conhecimento técnico quanto ao planejamento do movimento. Nas propostas de Clóvis Vieira e Kanton (A e C, respectivamente) é possível verificar que eles animaram o movimento do pulo dos personagens utilizando de três poses básicas (ver FIGURA 2). Nesses dois exemplos identifica-se dois princípios fundamentais da animação, “antecipação” e “esticar e encolher”; princípios da animação já descritos no livro *Illusion of life: Disney Animation* (1981), uma importante referência sobre a arte e a técnica da animação, desenvolvidas no contexto da indústria da animação estadunidense entre 1930 e 1950. A antecipação é observada nos personagens que agacham ligeiramente para se preparar para o impulso (poses chaves da segunda imagem das propostas A e C). O princípio do esticar e encolher também é verificado no movimento do pulo, no qual a distribuição da massa corporal dos personagens modifica-se de acordo com a direção que eles se deslocam (pose de passagem que corresponde à passagem da pose chave da terceira imagem para a quarta imagem nas propostas A e C). O correto uso das poses para auferir o pulo, feitos por Clóvis e Kanton, demonstra domínio técnico de princípios básicos de construção do movimento animado. É possível que eles tenham animado essas ações por meio da estratégia de animação chamada de pose a pose (pose to pose), processo de animação descrito anos depois no livro *Animation Survival Kit* (2001) do artista animador canadense Richard Williams que consiste na construção do movimento de forma planejada, estratégia desenvolvida no contexto industrial do cinema de animação.

O aparente domínio técnico de construção do movimento nos moldes industriais não parecia ser uma novidade entre alguns artistas animadores brasileiros da área de publicidade, comprovando o que afirmou Daniel Schorr, contexto no qual se podia aprender alguns segredos da indústria da animação por meio do acesso a livros e profissionais experientes. O meio comum de atuação profissional também pode explicar a semelhança gráfica nas propostas desses quatro artistas, já que os processos na indústria da animação tendem a estabelecer parâmetros de qualidade, estrutura de construção e simplificação visual para agilizar o processo de animação.

Em comparação aos exemplos da Figura 2, na Figura 3 também foram selecionados outros quatro artistas que propuseram conceitos visuais e de movimentos diferentes dos artistas anteriores. São eles: Daniel Schorr, Lula Gonzaga, Pedro Ernesto Stilpen (Stil) e Francisco Liberato.

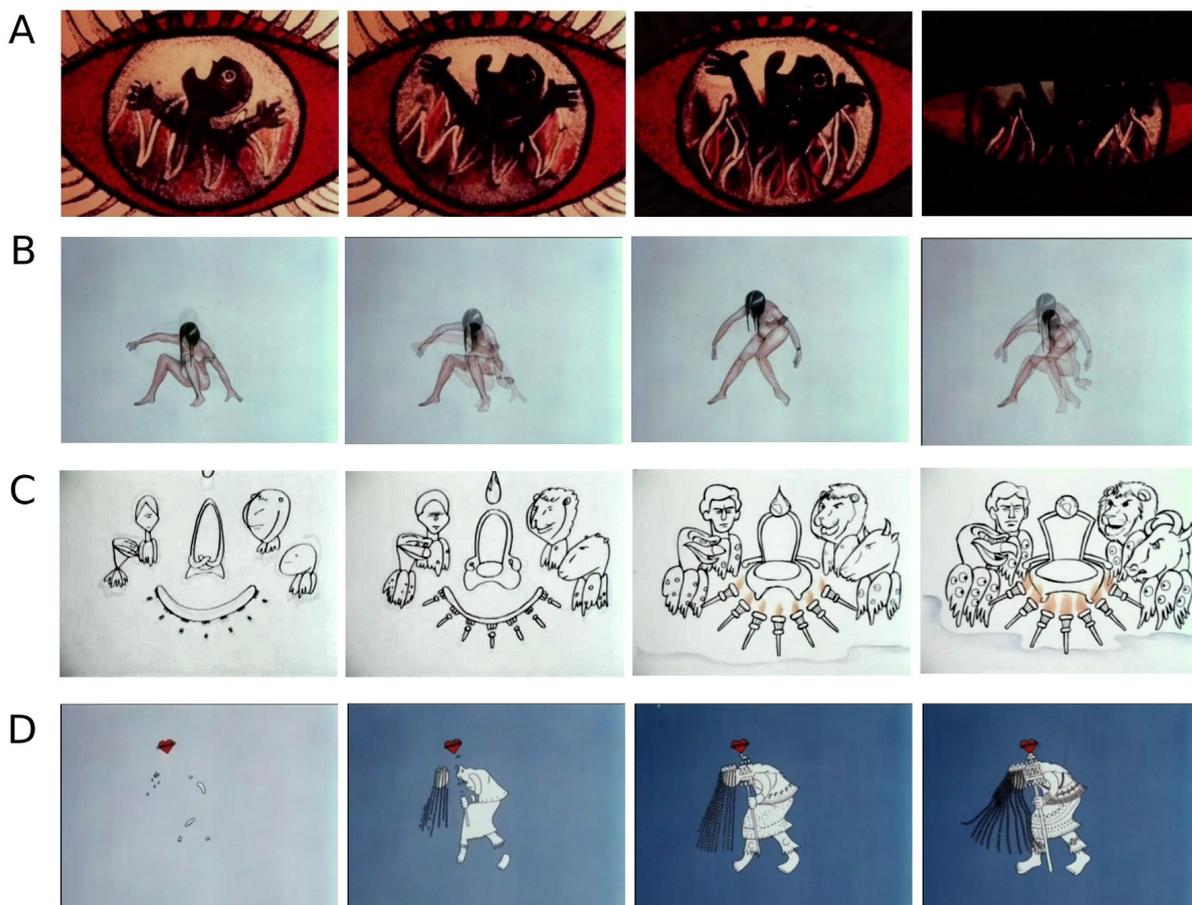


Figura 3 – Propostas gráficas nas sequências de imagens do curta *Planeta Terra* (1986)

Nota: diversidade de propostas gráficas de artistas com pouca ou nenhuma experiência no contexto da animação publicitária. De cima para baixo: A – Daniel Schorr; B – Lula Gonzaga; C – Pedro Ernesto Stilpen (Stil) e D – Francisco (Chico) Liberato.

Fonte: curta-metragem *Planeta Terra* <<https://vimeo.com/33168593>>.

Daniel Schorr é carioca, atualmente mora no Canadá e trabalha com animação no *National Film Board of Canada* - NFB. Nos anos de 1970, quando tinha 15 anos de idade, Schorr interessou-se pela linguagem da animação ao encontrar um projetor de super-8 abandonado na escola onde estudava. Assim, fundou um pequeno cineclube na escola, conheceu os trabalhos de animação experimentais de artistas como, o escocês Norman McLaren e filmes produzidos na escola de cinema canadense, NFB. “[...] Encontrei um acervo incrível disponível no Consu-

lado do Canadá (...). Descobri, então, para minha alegria, que a criatividade tem um enorme poder libertador [...]” (INAGAKI; PAULA; SCHNEIDER, 2012). Ele foi um dos artistas selecionados para participar da primeira turma no CTAV, organizada por Marcos Magalhães. O artista pernambucano Lula Gonzaga aprendeu animação de forma autodidata; trabalhou com audiovisual em estúdios de publicidade no Rio de Janeiro (Persin Perrin) e em Recife, o que lhe deu alguma experiência com o cinema de animação (BURCCINI, 2017, p. 55-6). Pedro Ernesto Stilpen (1942-2017) foi artista e cineasta independente; na época trabalhava como chargista; é considerado um dos pioneiros da animação brasileira (citado no livro de Antônio Moreno). Produziu vinhetas animadas para a TV Globo e trabalhou em um estúdio chamado Lente Filmes.⁶ Já o baiano Francisco Liberato sempre trabalhou como artista plástico e atuava como cineasta independente; na década de 1980, foi diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia e, como cineasta, foi um dos poucos que conseguiu produzir um longa-metragem de animação intitulado, *Boi Aruá* (1983).

Observando as propostas gráficas de cada um dos artistas exemplificados na Figura 3, pode-se identificar algumas diferenças quando são comparados com os exemplos da Figura 2, Lula Gonzaga (B) e Chico Liberato (D) distanciaram-se do estilo cartunescos e propuseram o visual mais naturalista no estilo de desenho de personagem. Chico Liberato apresentou uma proposta gráfica bastante original na qual a estrutura da personagem é geometrizada, com linhas de contorno bem definidas e com muitos detalhes. Daniel Schorr (A) optou pela técnica de animação em stop motion com areia, técnica pouco utilizada na animação publicitária, em razão do caráter experimental dessa técnica de animação. Na proposta de Schorr, a técnica conferiu um visual específico, relacionado ao material utilizado (areia) e a construção da imagem (areia sobre o vidro iluminado por baixo). Assim, não era possível fazer muitos detalhes nos elementos da imagem, pois há limitação de cores e as formas são sempre preenchidas ou vazadas, pois é pouco prático fazer linhas de contorno com areia. Stil seguiu o estilo cartoon, desenho sem cores e com alguns detalhes (C), foi o que mais se aproximou grafi-

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

camente do primeiro grupo de artistas, provavelmente pelo fato de ele ter trabalhado como cartunista e com animação para comerciais, contextos que tendem a utilizar esse estilo mais simplificado de personagem.

Em relação ao movimento animado, Lula Gonzaga (B) animou sua personagem por meio da sobreposição de imagens sequenciais (ver a sobreposição nas segunda e terceira imagens da linha B da FIGURA 3). Ele fez isso possivelmente para suprir a necessidade de confecção de muitos desenhos em função do estilo gráfico mais naturalista, estilo que tende a ser pouco usado na animação por conta da complexidade gráfica do personagem. Nas propostas de Stil (C) e Chico Liberato (D), o movimento ocorre pela transformação gradativa de uma condição para outra, conceito conhecido como metamorfose, que é verificado na sequência das imagens (C e D) da Figura 3.

Em se tratando da técnica de animação, é bem possível que os quatro artistas da Figura 3 tenham utilizado a técnica de animação direta (*straight ahead*), descrita por Richard Williams (2001), que corresponde ao processo de construção do movimento de forma mais intuitiva, no qual os desenhos são feitos na ordem lógica que aparecem na projeção. Isso pode ser verificado da seguinte maneira, Daniel Schorr (A), em função da natureza da técnica de stop motion, na qual as imagens são obrigatoriamente fotografadas na ordem lógica que aparecem. Stil (C) e Chico Liberato (D), por conta do movimento de metamorfose pelo qual não se identifica claramente quais são os desenhos chaves e, mesmo quando ele são previamente feitos, o artista procede modificando gradativamente, de maneira direta, da primeira pose chave para a seguinte. Das quatro propostas, apenas Lula Gonzaga (B) não se configurou realmente como um movimento animado, em virtude do uso da sobreposição de imagens para sugerir o movimento.

De acordo com Ricahrd Williams (2001), a estratégia de construção do movimento por meio da animação direta não é muito adequada quando o artista animador precisa animar um personagem ou algum elemento em função do

espaço de tempo predefinido. Nesses casos, nem sempre o artista tem controle total de quantos desenhos serão necessários para realizar uma ação específica. A duração de uma ação animada de forma intuitiva pode resultar em um tempo maior ou menor do que o tempo predefinido. Marcos Magalhães também sugere isso ao exemplificar o modo intuitivo de fazer animação de um dos primeiros artistas animadores estadunidenses, Winsor McCay (1869-1934). Essa técnica, todavia, não seria ideal em produções de animação para TV, na qual a duração das peças publicitárias tem tempos específicos na grade de programação.

Em um filme documentário de introdução aos primeiros desenhos animados de Winsor McCay, pode-se assistir ao método do artista trabalhando: ele começa a animação com a primeira pose, e vai adicionando, desenho a desenho, as centenas ou milhares de posições que irão compor a movimentação de seu filme, sem a ajuda de um assistente neste trabalho. É um método claramente intuitivo, que hoje seria considerado contraproducente num grande estúdio (MAGALHÃES, 2004, p. 57).

A estratégia usada para contornar esse tipo de imprevisto é sugerido por Richard Williams por meio da outra forma de animação, pose a pose (*pose to pose*), já citada anteriormente, na qual o artista animador planeja primeiro as poses-chaves e uma ou duas intermediárias entre cada par de poses-chaves, temporiza-as e, em seguida, faz os desenhos restantes. Essa estratégia de animação permite controle total da duração das ações animadas e evita trabalho desnecessário (WILLIAMS, 2001, p. 62). É o tipo de conhecimento técnico provavelmente difundido em contextos de estúdios de animação comercial e publicitário, nos quais o tempo e trabalho do artista animador não pode ser desperdiçado.

Não se pode afirmar categoricamente que o segundo grupo de artistas animadores desconheciam o processo de animação planejada (*pose a pose*), visto que, na produção do curta-metragem *Planeta Terra*, cada artista autor tinha um tempo específico para criar sua pequena narrativa animada (cerca de vinte segundos para cada um), o que demandava certo planejamento da animação. Nessa perspectiva, dois direcionamentos são possíveis, considerando os conhecimentos técnicos para animação dos artistas exemplificados na Figura 3: ou eles desco-

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

nheciam totalmente o processo de animação planejada e animavam de forma intuitiva por meio de conhecimentos inatos da física do movimento, ou eles optaram conscientemente por animar de forma direta, o que permite dizer que, em ambos os direcionamentos, os artistas tinham domínio técnico do desenho e da animação, pois conseguiram criar o movimento de maneira plausível.

Um indicativo de que o principal problema do cinema de animação brasileiro não era a limitação de conhecimentos técnicos para o desenho, muito menos para a realização do movimento animado, vem de um comentário do próprio Pedro Ernesto Stilpen, citado no livro de Antônio Moreno:

Pedro Ernesto Stilpen, ou Stil, como é mais conhecido, explica que usou papel de embrulho, devido à precariedade de recursos que os obriga a estar 'sempre criando novos meios para a realização de um desenho animado', ou seja, pela necessidade de se criar, procuramos um meio de não ficarmos parados,' embora esse filme meu, o Batuque, tivesse sido feito mais elaborado se houvesse uma disponibilidade, um acesso aos meios técnicos ideais para a sua realização (MORENO, 1978, p. 99).

Stil comenta sobre a produção de outro curta-metragem de sua autoria, *Batuque* (1970), e diz muito mais sobre a condição de ausência de estrutura técnica e financeira do que de conhecimento técnico para a concepção do desenho e do movimento. Stil reforça essa visão ao afirmar que, quando foi trabalhar na Lente Estúdios, foi um dos raros momentos em que ele tinha a sua disposição uma boa estrutura para fazer animação, “bastava sentar e fazer” (STILPHEN, 2017). Isso parece fazer sentido porque o próprio Antônio Moreno também apontou no seu livro que, apesar de naquela época faltar recursos e estímulos governamentais para o cinema de animação brasileiro, havia o potencial que tomava corpo, caracterizado pela diversidade por meio de “temáticas, estilo e gráfico bem diferentes”, não sendo direcionado exclusivamente para o público infantil, diferentes do modelo comercial difundido pela Disney (MORENO, 1978, p. 107). Em momento algum, Moreno cita a deficiência dos desenhos animados brasileiros, apenas a dificuldade de produzi-los, em função da falta de instrumentação adequada e falta de recursos financeiros como meio de sustento.

Considerações finais

Fazendo uma relação com a fala de Marcos Magalhães, que afirmou ter estabelecido contato com quase todos os artistas animadores brasileiros atuantes naquela época e que eles representavam o universo da animação brasileira daquela época, com a capacidade técnica de elaboração do desenho e do movimento animado, visto nos exemplos dos artistas participantes do curta coletivo *Planeta Terra*, é possível constatar alguns pontos de reflexão sobre o real cenário do cinema de animação brasileiro daquela época. Apesar de o levantamento de Antônio Moreno no seu livro *A Experiência Brasileira no Cinema de Animação* (1978) ter demonstrado que o cinema de animação configurava-se como inexpressivo e pouco dinâmico, essa afirmação não parece ser tão verdadeira assim. Moreno direcionou seu levantamento histórico principalmente nas produções independentes e ou autorais e abordou rapidamente três estúdios (Start Desenhos Animados, Daniel Messias Produções e Maurício de Souza Produções). Além disso, falou sobre o potencial artístico caso houvesse um contexto mais favorável para os artistas independentes. Muitos dos artistas animadores autores do curta-metragem *Planeta Terra* já trabalhavam ou participaram de produções publicitárias. Verificou-se que mais da metade deles atuavam na publicidade e propaganda, o que sugere um cinema de animação muito mais dinâmico e robusto do que foi observado por Antônio Moreno, já que de fato ele não adentrou nesse nicho da animação brasileira.

A animação publicitária parecer ser um lado do cinema de animação brasileiro muito pouco estudado; não há registros de pesquisas que abordam mais profundamente esse contexto, como funcionavam, quem trabalhava, o que produziam e como aprendiam na dinâmica das produção dos filmes publicitários no Brasil desde seus primórdios. Por meio da observação da qualidade técnica de concepção do desenho e do movimento animado, oriundas das propostas dos artistas aqui abordados, somando-se às falas de alguns desses artistas sugerem que havia no Brasil certa profissionalização dos artistas em produções que seguiam as normas da animação industrial, ou seja, com processos bem plane-

BRETHÉ, Simon. “PLANETA TERRA” Onde estava toda essa diversidade?.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

gados, etapas bem definidas e equipes relativamente numerosas. Uma ideia desse hiato na história da animação brasileira é que o artista animador Daniel Messias (artista animador que trabalhou em um dos maiores estúdios de publicidade no Brasil, a extinta Lynx Filmes) pontuou que a Lynx Filmes foi uma grande escola de animação no Brasil e que é estranhamente ignorada, e que havia até um departamento próprio de animação, isso nas décadas de 40 e 50. Sem contar o histórico de produções de estúdios, como a Start Desenhos Animados, Daniel Messias Produções, Maurício de Souza Produções, Briquet Films, Joaquim 3 Rios etc., estúdios que foram importantes escolas de formação para os artistas animadores da época. Messias também afirma que, no final da década de 1970, seu estúdio tinha cerca de dezessete pessoas trabalhando em regime de dedicação exclusiva (MESSIAS, 2013 apud MARQUES, 2014), um feito e tanto para a época.

Nesta perspectiva, o curta-metragem *Planeta Terra* nos dá algumas pistas sobre o possível contexto do cinema de animação muito mais dinâmico e robusto do que se tem retratado historicamente. Durante os anos de 1970 e 1980, constata-se que a área de publicidade e propaganda movimentava o mercado, e era uma alternativa de atuação e, principalmente, um ambiente de aprendizagem para os artistas animadores brasileiros no qual era possível melhorar as habilidades no desenho e aprender técnicas avançadas de concepção do movimento nos moldes industriais da animação. Constata-se, assim, a falta de pesquisas direcionadas para a história da animação publicitária brasileira, sobre os estúdios, para que se tenha melhor visão do real contexto histórico da animação brasileira da segunda metade do século passado.

Finalizando, a exibição do curta-metragem de animação *Planeta Terra* (1986) nas Nações Unidas foi uma grande oportunidade para mostrar o potencial da animação brasileira, o que cada artista animador tinha de melhor em termos artísticos, mesmo em um contexto aparentemente pouco estimulante. De acordo com Marcos Magalhães (2018), a primeira sessão de exibição do filme foi na sede

da ONU, em Nova York, onde teve boa recepção. Para ele foi um excelente portfólio para a animação brasileira e uma experiência incrível, pois a produção criou laços de amizade entre os artistas que perduram até hoje.

pós:

REFERÊNCIAS

- ANIMATION HAS NO BORDERS. Direção: Peter Sweenen. Holanda (1985). Arquivo digital: 4'16" Disponível em: <<https://goo.gl/rr9byQ>>. Acesso em: 19 mar. 2018.
- BUCCINI, Marcos. **História do Cinema de Animação em Pernambuco**. Recife: Serifa Fina, 2017.
- CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL. Disponível em: <<http://ctav.gov.br>>. Acesso em: 19 mar. 2018.
- GALVÃO, Arnaldo. **Arnaldo Galvão**: Entrevista concedida a Sávio Leite, [s.d].
- JOHNSTON, Ollie; THOMAS, Frank. **Illusion of Life**: The Disney Animation. New York: Hyperion, 1981.
- INAGAKI, Mitiko; PAULA, Bruna Thaís; SCHNEIDER, Carla. O legado canadense, através do NFB, no desenvolvimento do cinema de animação no Brasil. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE DO CENTRO DE ARTES DA UFPEL, 11, **Anais...** n. 2. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/XKvidP>>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- LEITE, Sávio (Org.). **Maldita Animação brasileira**. Belo Horizonte: Favela é isso aí [Editora], 2015.
- MAGALHÃES, Marcos. **Animação Espontânea**. 2004. 126p. Dissertação. (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- MAGALHÃES, Marcos. **Marcos Magalhães**: inédito. Entrevista concedida a Simon Brethé, por e-mail. 12 jan. 2018.
- MARQUES, Ana Luiza de Almeida. **A transição do modo de produção analógico para o digital**: impacto da tecnologia no cinema de animação. São Paulo, 2014. Dissertação. (Mestrado em Meio e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MEMÓRIA da propaganda Brasileira. Disponível em: <<http://www.memoriadapropaganda.org.br/>>. Acesso em: 13 set. 2018.
- MORENO, Antônio. **A Experiência brasileira no cinema de animação**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.
- MORENO, Antônio. Exercício para o salto. **Rev Filme Cultura**. n. 60, p.21-27, 2013.
- STILPEN (STIL), Pedro Ernesto. **Lente Filmes apresenta**: Mestre da Animação. Documentário. Entrevista concedida a Noilton Nunes. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h6c6pDltjTg>>. Acesso em: 13 set. 2018.

MESSIAS, Daniel. **Daniel Messias**: Entrevista concedida a Ana Luiza de Almeida Marques. 21 out. 2013.

NÚCLEO DE CINEMA DE ANIMAÇÃO DE CAMPINAS. Disponível em: <<http://nucleodeanimacaodecampinas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

AONDE VAMOS com tanta animação? **Revista Filme Cultura**. Rio de Janeiro: CTAV - Centro Técnico Audiovisual: n. 60, jul. ago. set. 2013. ISSN 2177-3912.

OTTO. **Desenhos Animados**. Disponível em: <<http://www.ottodesenhos.com.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

PLANETA TERRA. Direção: Marcos Magalhães, 1986. Arquivo digital: 7'37". Disponível em: <<https://vimeo.com/14912391>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

SPACCA. Disponível em: <<http://www.spacca.com.br>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

SOUZA, E. R; EBERSOL, I; BACK, P. D. P; SCHNEIDER, C; SILVA, A. R. **O Cinema de Animação no Rio Grande do Sul e os Animadores Argentinos**. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas RS/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. s.d.

WILLIAMS, Richard. **The Animator's Survival Kit**: A manual of methods, principles and formulas for classical, computer, games, stop-motion and internet animators. London & New York: Faber and Faber, 2001.

NOTAS

- 1 Empresa estatal brasileira de fomento a produção e distribuição cinematográfica, criada em 1969.
- 2 Agência de cinema do governo canadense. Disponível em: <<https://www.nfb.ca/>>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- 3 Cf. Otto Desenhos Animados. Disponível em: <<http://www.ottodesenhos.com.br/>> Acesso em: 14 ago. 2018.
- 4 Cf. <http://www.spacca.com.br>.
- 5 Memória da propaganda Brasileira. Disponível em: <<http://www.memoriadapropaganda.org.br/>>. Acesso em: 13 set. 2018.
- 6 Entrevista concedida à Noilton Nunes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h6c6pDltjTg>>. Acesso em: 13 set. 2018.

Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas

*Digital archives in dance: Interrogating and building
coreographic memories*

Mônica Fagundes Dantas

Professora Associada no Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas e
do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
modantas67@gmail.com

RESUMO:

O artigo tem por objetivo refletir sobre a criação e manutenção de arquivos digitais em dança no Brasil, buscando compreender os procedimentos de documentação e arquivagem, bem como interrogando sobre os usos e finalidades de tais arquivos. São examinados projetos desenvolvidos na Europa, na América do Norte e no Brasil. Por dar visibilidade à dança em suportes tecnológicos e midiáticos facilmente acessíveis, os arquivos digitais podem favorecer a formação de novos públicos e contribuir para a construção de memórias da cena brasileira, expandindo a compreensão do papel cultural desempenhado pelas dança no Brasil.

Palavras-chave: *Dança. Arquivos Digitais. História da Dança.*

ABSTRACT:

This article reflects upon the creation and maintenance of digital archives in dance in Brazil, seeking to understand the procedures of documentation and filing, as well as questioning the uses and purposes of such archives. It examines projects developed in Europe, North America and in Brazil. By giving visibility to dance in easily accessible technological and media supports, digital archives can favor new audiences and contribute to the

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

construction of memories of the Brazilian scene, expanding the understanding of the cultural role played by dance in Brazil.

Keywords: *Dance. Digital Archives. History of dance.*

Artigo recebido em 15/01/2019
Artigo aprovado em 13/03/2019

Introdução

Desde meados dos anos 2000, têm surgido diferentes tipos de arquivos digitais em dança, com propósitos diversos. Problematizando o estatuto ontológico da dança, que a concebe como arte radicalmente encarnada e efêmera, o desenvolvimento de arquivos digitais alarga as possibilidades de registro e difusão em dança. Por outro lado, a digitalização de materiais relativos à produção em dança, sejam eles documentos escritos, fotografias e filmes analógicos, bem como a produção de materiais em suportes digitais, como o registro de coreografias em vídeo, obras em vídeodança, vídeo-documentários e imagens resultantes da captura e transformação de movimentos corporais em ambientes digitais, aporta questionamentos sobre as possibilidades e impossibilidades de acesso a tecnologias complexas e economicamente dispendiosas por artistas e espectadores de dança em países como o Brasil.

Subjacente aos projetos de criação de arquivos digitais em dança encontra-se a vontade e a necessidade de produzir memórias da dança. O caráter efêmero de obras e manifestações coreográficas, assim como dos repertórios e de metodologias de ensino em dança, têm sido tema de investigações e de ações visando sua documentação e preservação (DANTAS, 2012; DELAHUNTA, 2018; DELAHUNTA; WHATLEY, 2013; FONTANA, 2017; MARINI, 2008; PICON-VALLIN, 2017; VALVERDE, 2017; WHATLEY, 2013).

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Nesse contexto, o presente artigo tem por objetivo refletir sobre a criação e manutenção de arquivos digitais em dança no Brasil, buscando compreender os procedimentos de documentação e arquivamento, interrogando sobre os usos e finalidades de tais arquivos. Para tanto, são examinadas propostas desenvolvidas na Europa, na América do Norte e no Brasil. Este estudo fundamenta a elaboração de um arquivo digital em dança denominado *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, centrado na obra e trajetória da coreógrafa Eva Schul.

Dispositivos de memória das danças

De acordo com Bernard (2001), o desejo de memória na dança, que pressupõe a busca e / ou a produção de rastros, pode se efetivar por meio dos seguintes artifícios: notação coreográfica, testemunhos orais e / ou escritos, fotografia, vídeo e cinema. O que Bernard (2001) chama de artifício, outros autores nomeiam como evidências (JESCHKE, 2012; MAIN, 2005), pistas (LEPECKI, 2010), *score*¹ (FRANKO, 2011).

A notação coreográfica registra os movimentos de uma dança com símbolos gráficos; uma notação coreográfica é um sistema codificado para o registro de sequências posturais, gestuais e motoras de figuras dançadas (SPANGHERO, 2011). Na tradição ocidental, os sistemas de notação de dança existem desde o século 16. De acordo com Franko (2011), a história da notação em dança sempre refletiu as complexas relações entre dança, linguagem e escritura. Quer seja calcada sobre a estrutura da partitura musical, como *L'Orchésographie* de Thoinot Arbeau,² sobre padrões geométricos de deslocamento e descrição de passos, como o sistema *Feilleut*,³ quer seja derivada dos equivalentes icônicos da estrutura visível do corpo e de suas potencialidades dinâmicas de ocupação do espaço, como a *Labanotation*,⁴ não se trata de reproduzir a dança, mas de fornecer condições de memorização e de decodificação, permitindo ao leitor situar e conhecer a natureza e o encadeamento das figuras a executar.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Apesar do desenvolvimento dos diferentes sistemas de notação e / ou escrita da dança, esses sistemas complexos são domínio de especialistas e nenhum deles configurou-se como uma forma universal de documentação e registro da dança, por exemplo, a notação musical. Como sublinha Franko (2011), a notação em dança teve menos impacto na constituição da dança como campo artístico e acadêmico do que o impacto que a notação musical exerceu na musicologia ou o texto dramático nos estudos teatrais. Assim, a prática da dança, concebida tanto como fazer artístico quanto resultado de uma aprendizagem e incorporação num determinado contexto, permanece predominantemente ligada à tradição oral, mesmo que permeada por formas visuais e simbólicas. Trata-se de sistemas de transmissão de saberes mediados pela presença, visando a incorporação de um repertório técnico e poético que permite a criação e interpretação de danças.

Taylor (2003) problematiza as noções de arquivo e repertório, ressaltando as diferenças entre os dois conceitos. O arquivo é constituído por materiais supostamente duráveis (textos, documentos, mapas, vídeos); e a memória do arquivo trabalha a distância, através do tempo e do espaço e é capaz de separar a fonte de conhecimento do conhecedor. O repertório legitima a memória corporificada. Seja em termos de expressão verbal, seja não verbal, o repertório transmite ações vivas, corporificadas e requer a presença dos participantes: as pessoas tomam parte na produção e reprodução do conhecimento como elementos da transmissão. Desse modo, tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos e transmitidas presencialmente. Sendo assim, formas proferidas no passado são experimentadas como no presente. Em oposição à suposta estabilidade dos objetos no arquivo, as ações que constituem o repertório não permanecem necessariamente as mesmas.

O arquivo e o repertório têm sido sempre importantes fontes de informação, ambas excedendo os limites uma da outra. Ambos são mediados e o processo de seleção, memorização ou internalização e transmissão, em cada um deles, ocorre no interior de sistemas específicos de representação. Embora existam em cons-

tante estado de interação, há uma tendência a banir o repertório para o passado. A questão central para Taylor (2003) é que são impostas ao arquivo e ao repertório classificações binárias, como escrito / oral; falso / verdadeiro, presente / passado, mediado /sem mediação, memória textual / memória corporificada. Assim, há uma excessiva valorização do arquivo em detrimento do repertório, e uma crença de que, sendo relacionado à possibilidade de escrita, o arquivo é visto como o “verdadeiro” depósito da memória e do conhecimento.

Seguindo os argumentos elencados até o momento, a dança seria uma forma de expressão mais ligada ao repertório do que ao arquivo, embora os desejos de reconstrução, de recriação, de re-encenação de coreografias impulsionem a busca de rastros e evidências armazenados em algum tipo de arquivo. Quais seriam, pois, os recursos e as fontes implicadas nos procedimentos de documentação e recriação das danças?

Derrida (1995) afirma que o arquivo “toma lugar no lugar do colapso originário e estrutural da memória” (p. 14), não existindo arquivo sem a consignação de um lugar externo que assegure a possibilidade de memorização, de repetição, de reprodução ou de reimpressão. Os arquivos em dança necessitam, então, de outros lugares de consignação para além do corpo de quem dança. Criar locais que permitissem mover materiais do repertório, constituindo, assim, arquivos de dança seria um modo de construir memórias das danças?

Bernard (2001) reflete sobre os limites da utilização da fotografia e dos testemunhos orais e escritos como estratégias para se reavivar a lembrança de uma coreografia. A fotografia neutraliza a temporalidade do movimento real. Longe de memorizar a dança, a vontade de fotografá-la não ultrapassa o reflexo do olho que tenta surpreendê-la e fixá-la. Já os testemunhos orais ou escritos sobre a dança correm o risco de submetê-la à lógica da linguagem, pois, desejando memorizá-la, a palavra e a escrita integram a dança ao seu próprio funcionamento semântico e a metamorfoseiam em objeto legível e interpretável.

Desde a metade do século 20, assiste-se à proliferação de registros em cinema e, a partir dos anos 1980, de registros em vídeo como forma de documentar a dança. Apesar de o vídeo parecer uma reprodução mais fiel para recriação de uma dança, à medida que pretende restituir a totalidade do movimento, o processo de sua execução, suas qualidades e suas posições no espaço, ele também apresenta limites. Por seus procedimentos de enquadramento e pelas características intrínsecas à temporalidade de captação das imagens, o vídeo não pode verdadeiramente memorizar a performance enquanto tal, mas inventa um jogo e uma configuração de perspectivas que obedece às escolhas de uma estratégia de dispositivo e de modalidade de filmagem e montagem que sobrepõem um recorte próprio da temporalidade e da existência. Não obstante, o vídeo tem sido largamente utilizado como um dos principais modos de registro da dança e um dos mais disponíveis: o avanço tecnológico tornou menos complexa a captação e a edição de imagens e a produção e comercialização em larga escala tornaram viáveis a aquisição de câmeras em formatos cada vez mais compactos. Nos últimos anos, elas são componentes de aparelhos celulares e *tablets*, por exemplo. Do mesmo modo, o audiovisual está cada vez mais inserido na *Web*;⁵ filmes e vídeos de coreografias de diversas épocas são disponibilizados em *websites* como o YouTube⁶ e *Vimeo*⁷. Isso sem fazer referências à produção de novas formas como a videodança⁸ e a dança telemática,⁹ resultantes da simbiose entre a dança e as ditas novas tecnologias, que vão muito além do registro e arquivamento de coreografias. Desse modo, face à complexidade da notação coreográfica ou à precariedade de outros suportes como a fotografia e os relatos orais e escritos como fontes de registro de dança, o vídeo tem-se mostrado um dos principais dispositivos de elaboração de memórias em dança.

No entanto, como ressalta Whatley (2014), apesar da grande quantidade de registros de dança que são mantidos em instituições em diferentes lugares do mundo, há poucos arquivos realmente organizados e acessíveis ao público.

Muitos desses registros são vídeos e filmes de dança, que se encontram dispersos e em poder de coreógrafos e seus grupos, ou são veiculados em *sites* como *YouTube*, sem referências e informações adequadas.

Arquivos Digitais em Dança

Arquivos digitais em dança são ambientes virtuais dedicados ao armazenamento, documentação, preservação e disseminação da dança em seus diferentes aspectos. Considerando as dificuldades de se documentar as danças, os recursos digitais, reunindo imagens estáticas e em movimento, sons e artefatos diversos que possibilitam cruzamentos e interações favorecem a elaboração de memórias das danças. Como ressaltam Delahunta e Shaw (2006), “[...] tais recursos podem ser transmissíveis, dissemináveis, transferíveis e renováveis, carregam informações sobre processos coreográficos e podem ser úteis e gerar novas danças” (p. 54).

Alguns arquivos digitais estão mais próximos da ideia de documentar, preservar e disseminar. Outros seguem a proposição de criar ferramentas e ambientes digitais que possibilitem tanto a documentação e preservação de danças quanto a criação de novos produtos coreográficos. Dos arquivos que seguem a primeira proposição, destacamos a seguir alguns exemplos.

O *Siobhan Davies RePlay* (cf. <<http://www.siobhandaviesreplay.com/>>) é um arquivo dedicado a documentar a trajetória e o trabalho da companhia *Siobhan Davies Dance*. Sarah Wathley liderou, em parceria com pesquisadores do Centre for Dance Research (C-DaRE) – Universidade de Coventry e com a coreógrafa Siobhan Davies, a criação desse arquivo. Tornando acessível ao público a partir de 2009 e com financiamento de Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades do Reino Unido, o arquivo inclui uma vasta gama de material audiovisual, como vídeos de apresentações, de ensaios e de processos de criação, banco de imagens, textos, artigos acadêmicos, além de partituras digitais de coreografias (WHATLEY, 2013; 2014). De livre acesso e incluindo ferramentas relativamente

simples, permite a consulta tanto ao registro de obras coreográficas apresentadas ao longo dos mais de 40 anos de carreira de Siobhan Davies, bem como o acesso aos processos de criação de inúmeros trabalhos da companhia. “O arquivo remonta ao início da carreira de Davies nos anos 1970, refletindo o desenvolvimento da dança contemporânea no Reino Unido e revelando a rica trajetória dessa prática” (WHATLEY, 2013, p. 1). O projeto propõe que novos conteúdos sejam constantemente acrescentados ao arquivo.

O *Digital Dance Archives* (cf. <<http://www.dance-archives.ac.uk/>>) é um portal, sob a forma de plataforma digital de acesso pela internet, que reúne e disponibiliza nove coleções oriundas do *National Resource Centre for Dance* e também inclui *Siobhan Davies RePlay*. Tornado público em 2011, resultou da colaboração entre pesquisadores da Universidade de Surrey, do *National Resource Centre for Dance* e da Universidade de Coventry com financiamento do Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades do Reino Unido. As coleções presentes no DDA representam mais de cem anos de dança no Reino Unido, incluindo o Arquivo Rudolf Laban. Os arquivos são constituídos de filmes, vídeos, fotografias e outros materiais. Como o *Siobhan Davies RePlay*, é de livre acesso, apresenta ferramentas de navegação relativamente simples e está aberto à inclusão de novos materiais.

No Canadá, desenvolveu-se a *Dance Collection Danse* (DCD) (<http://www.dcd.ca/>), cujo acervo digital compreende fotografias, programas e críticas de espetáculo de dança. Um dos projetos mais significativos do DCD foi o desenvolvimento do *Canadian Integrated Dance Database* (<http://www.dcd.ca/cidd.html>), um *software* de gerenciamento de coleções, para ser usado por artistas e companhias para a catalogação de seus próprios arquivos. Esses arquivos podem ser transferidos para o site do DCD, contribuindo para criar uma base de dados canadense de arquivos de dança.

Nos Estados Unidos, a expressão *Digital Dance Collection*, que pode ser traduzida por coleção digital em dança, é mais utilizada do que *Digital Dance Archive*. Em 1992 foi criada a *Dance Heritage Coalition* (<<http://www.danceheritage.org/>>), uma aliança

formada por onze instituições que mantêm coleções significativas de materiais que documentam a história da dança, entre elas a *Jerome Robbins Dance Division – New York Public Library*, um dos maiores acervos do mundo dedicados à dança. No campo da dança contemporânea nos Estados Unidos, talvez um dos projetos mais bem-sucedidos de constituição de arquivos seja o sistema proposto pela *Merce Cunningham Trust* (<<http://www.mercecunningham.org>>), denominado de cápsulas de dança (*dance capsules*). Cada cápsula de dança está relacionada a uma obra de Cunningham. Foram selecionadas 86 cápsulas para preservação digital e cada uma delas oferece uma variedade de recursos – tais como registros em vídeo, trilhas sonoras, mapas de iluminação cênica, notas escritas de ensaios, entrevistas com bailarinos, programas, material de divulgação para imprensa – essenciais para o estudo e reconstrução do trabalho coreográfico deste artista.

Como ressalta Kim (2011), enquanto instituições de peso como *New York Public Library* e *Merce Cunningham Foundation* possuem recursos e infra-estrutura para preservação de obras e eventos coreográficos, a maior parte das companhias e coreógrafos não tem acesso a repositórios digitais apropriados para armazenar e preservar seus trabalhos. Essa é uma condição que pode ser pensada também para outros países, principalmente os países de economia e produção cultural periféricas. No Brasil, destacam-se projetos como o Acervo *RecorDança*, a plataforma *Dança em Rede*, os Acervos *Klauss Vianna* e *Angel Vianna* e o Portal MUD.

O Acervo *RecorDança* (<<http://recordanca.com.br/>>), iniciativa pioneira no Brasil, foi criado em 2004, reúne e disponibiliza, em formato digital, registros de acontecimentos de dança, tais como fotografias, vídeos, áudios, programas e cartazes de espetáculos produzidos na região metropolitana do Recife, bem como informações de artistas e grupos que atuam nesse contexto. O acervo também promove ações de difusão, sob a forma de eventos presenciais ou virtuais. Infelizmente, em 2018, a plataforma foi infectada por vírus e seriamente danificada e, em virtude da falta de financiamento para manutenção do acervo, o site está fora do

ar por tempo indeterminado. O projeto mantém um perfil na Rede Social *Facebook* e disponibiliza alguns vídeos do seu acervo na Plataforma *Vimeo* (<<http://vimeo.com/acervorecordanca>>).

A *São Paulo Companhia de Dança* abriga, em seu site, a plataforma *Dança em Rede* (<<http://www.spcd.com.br/dancaemrede/>>), definida como uma enciclopédia colaborativa online, estruturada sob a forma de verbetes organizados em categorias: coreografias, estilos de dança, grupos de dança, escolas, festivais profissionais da dança, companhias profissionais. A plataforma é aberta e os usuários podem se cadastrar e produzir verbetes nas categorias propostas. Os verbetes são constituídos por textos informativos, fotografias e oferecem *links* para *sites* de compartilhamentos de vídeos. Tanto a *São Paulo Companhia de Dança* quanto os projetos a ela relacionados, como o *Dança em Rede*, são financiados pelo Governo do Estado de São Paulo.

Os Acervos *Klauss Vianna* (<<http://www.klaussvianna.art.br>>) e *Angel Vianna* (<<http://www.angelvianna.art.br>>) são dedicados a documentar a vida e a obra de cada um desses artistas de dança brasileiros.¹⁰ Eles são organizados em duas seções principais: vida e obra e são constituídos por diferentes tipos de documentos digitalizados: artigos e críticas oriundas de mídias impressas, manuscritos, vídeos, fotografias, desenhos de figurinos, depoimentos e entrevistas gravadas. Os dois arquivos digitais foram desenvolvidos a partir dos acervos físicos criados e organizados por *Angel Vianna*. O acervo *Klauss Vianna* teve financiamento da *Petrobrás - Programa Petrobrás Cultural - Memória das Artes 2006*; e o Acervo *Angel Vianna* teve patrocínio da *Secretaria Municipal de Cultura - Prefeitura do Rio de Janeiro*.

O Portal *MUD* (<<http://museudadanca.com.br>>) tem como carro-chefe o *Museu da Dança*. Com o objetivo de preservar a dança brasileira; ele compartilha acervos históricos por meio de exposições virtuais. Atualmente abriga cinco exposições virtuais e contém materiais em vídeo, em áudio, documentos impressos digitalizados, fotografias e textos produzidos pelos curadores de cada

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

exposição. O Portal MUD apresenta outros três eixos: o Laboratório da dança, que disponibiliza aulas de dança *online*, o Mural da dança, direcionado para o mapeamento e difusão de espaços, empresas e profissionais de dança e o Calendário da dança, que divulga eventos relacionados à dança no Brasil. O Museu da Dança foi criado com o patrocínio da Secretaria de Cultura, Serviços, Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo, por meio do edital Redes e Ruas.

Alargando o escopo dos arquivos em dança, examinamos mais alguns arquivos digitais que potencializam o uso de ambientes digitais como formas de produção de memórias da dança. No contexto europeu, por exemplo, ressaltam-se os projetos *Motion Bank/William Forsythe* (<<http://motionbank.org/en>>), *IDOCDE/Emio Greco/PC* (<<http://idocde.net/>>), *R-Reserach/Wayne McGregor* (<http://www.randomdance.org/r_research>), *WhoLo Dance* (<<http://www.wholodance.eu>>), *Capturing Stillness* (<<http://www.gibsonmartelli.com/mocapp/>>). Tais arquivos têm como alguns de seus objetivos a criação de scores digitais online com base no trabalho de certos coreógrafos, a documentação de práticas educativas em dança contemporânea, o desenvolvimento de ferramentas digitais para o ensino da dança, a ampliação das experiências perceptivas e somáticas e a proposição de ambientes interativos de criação artística. Além dos procedimentos convencionais, como textos, vídeos e fotografias, utilizam tecnologias de captura de movimentos e tratamento de dados que visam a elaboração de imagens 3D que podem ser transformadas em scores digitais ou em animações em ambiente digital.

Na América do Norte, o Canadá tem sido pioneiro na criação de *software* destinados à captura e simulação do movimento humano, muitos deles utilizados em dança. No início dos anos 1980, foi criado, na Simon Fraser University, o *Life Forms*, que gerou o *Dance Forms*, ambos programas de animação gráfica que geram simulação de movimentos humanos. O *Dance Forms* foi utilizado por Merce Cunningham na criação de boa parte do repertório coreográfico de sua Compa-

nhia. O *software* tem sido utilizado para notação de coreografias do próprio Merce Cunningham e de William Forsythe e é comercializado por Credo Interactive Inc. (<www.credo-interactive.com>).

De modo semelhante, o *L'ARTech* (<www.lartech.uqam.ca>) é um projeto criado em 1999 pelos coreógrafos Martine Époque e Denis Poulin, na Universidade do Quebec, em Montreal, que visa a criação coreográfica em ambiente digital. *Tecnocoreografias*, como nomeiam suas produções, são produzidas em suporte digital, com a captura do movimento humano. Derivado da proposição inicial, foi desenvolvida a “Coleção digital de assinaturas motoras de bailarinos do Quebec”, que disponibiliza alguns registros da captação do movimento desses bailarinos – denominados assinatura corporal – para serem utilizados como ferramenta de análise do movimento.

No Brasil, o Laboratório de Captura de Movimento / Motion Capture – MOCAP – é um empreendimento pioneiro. Concebido como um laboratório do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, está direcionado a processos de criação experimentais em dança por meio de captura de movimento e posterior edição de movimentos físicos corporalizados por *avatares* em ambientes virtuais e de realidades mistas, através do sistema *Mocap*¹¹. Propõe também a criação de uma Biblioteca de Dança *Mocap*, que se constitui como uma base de dados de danças virtuais 3D obtidas com o sistema *Mocap* e tem como alvo o registro de danças afro-brasileiras e indígenas (VALVERDE, 2017). Ainda em elaboração, os materiais produzidos estão disponíveis na plataforma Vimeo (<<http://vimeo.com/labmocappgdancaufba>>). O laboratório teve financiamento da Capes, por meio do Edital Pró-Equipamentos 2013 e pelo Programa Nacional de Pós-Doutoramento – PNPd.

Constata-se, assim, que o uso de sistemas de captura de movimentos tem sido cada vez mais utilizado em dança (DELAHUNTA, 2018; HACHIMURA et al., 2002; MEADOR et al., 2004; TSAMPOUNARIS et al., 2016; VINCS, BARBOUR, 2014). Hachimura et al. (2002) destacam que, no campo do entretenimento, games e

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

filmes fazem uso constante dos sistemas de captura de movimentos para reproduzir o movimento humano em imagens geradas por computador.¹² Esses mesmos sistemas têm sido utilizados para gerar imagens de danças a partir de dados obtidos em sistemas de captura de movimentos coreográficos. Trata-se de uma reapropriação pela dança das tecnologias de rastreamento e captura de movimentos utilizadas em outros contextos com o intuito de produzir registros coreográficos. Uma parte dos projetos desenvolvidos nessa área dedica-se tanto ao registro de produtos coreográficos já acabados – por exemplo, coreografias e técnicas consagradas de dança – quanto à criação de novos produtos coreográficos em ambiente virtual – como videodanças, danças telemáticas e objetos coreográficos.

A organização e manutenção de arquivos digitais envolve a *expertise* em seleção, tratamento, organização e análise de materiais em suportes analógicos e digitais, bem como em procedimentos de investigação, identificação e reconhecimento de direitos autorais. As decisões sobre a seleção dos materiais que compõem o arquivo e que materiais devem ser descartados são cruciais. Como questiona Whatley (2013), quais memórias são privilegiadas – a do coreógrafo, dos dançarinos, do arquivista, do público – quando da elaboração dos arquivos? No caso de Siobhan Davies Replay, houve intensa colaboração entre a equipe, a coreógrafa e alguns dos bailarinos, principalmente no que se refere aos procedimentos de seleção e identificação dos materiais.

Nos Acervos Klauss Vianna e Angel Vianna, por exemplo, o ponto de partida foi o acervo físico reunido por Angel Vianna e armazenado na sua residência. Para a criação do Acervo Klauss Vianna, além da digitalização de 3.500 documentos, foram coletados depoimentos de pessoas ligadas à trajetória do artista. Para o Acervo Angel Vianna, cerca de 1.500 documentos foram digitalizados, para tentar incorporar todo o acervo físico da coreógrafa e professora.

Nesse contexto, vale lembrar que não se pode subestimar o trabalho de criação da identidade visual, do desenho da interface das telas, da criação do sistema de banco de dados e do desenvolvimento final da plataforma. Além de critérios conceituais, estéticos ou técnicos, as possibilidades financeiras parecem ser determinantes neste etapa, pois é necessário uma equipe qualificada e equipamentos e tecnologias adequadas. Igualmente importante é considerar as possibilidades de armazenamento. Entre arquivos aqui examinados, a maioria se constitui de *websites* que armazenam todo o material disponível, incluindo os vídeos; somente o Acervo RecorDança utiliza-se de plataforma como o *Vimeo* (<<https://vimeo.com/acervorecordanca>>) para disponibilizar os vídeos do arquivo. Do mesmo modo, é preciso considerar a necessidade de constante manutenção e atualização dos arquivos digitais, tendo em vista as rápidas transformações das tecnologias digitais. É importante também desenvolver estratégias de difusão e utilização dos arquivos, de modo que eles possam efetivamente cumprir seu papel na produção de memórias da dança.

No que concerne aos arquivos que buscam elaborar modos de registros baseados em tecnologias de captura e tratamento digital de movimentos, é necessário investimento em equipes multidisciplinares que efetivamente coloquem a tecnologia a serviço da dança, neutralizando, de certo modo, os efeitos de deslumbramento causados pela virtualização do corpo humano em movimento. Nos exemplos estudados, buscou-se um entendimento das práticas de artistas de dança, relacionando-as com conhecimentos e práticas oriundos da programação e codificação digital (DELAHUNTA; SHAW 2006).

De certo modo, os arquivos digitais em dança expandem a noção de arquivo como local de armazenamento de artefatos e produção de memórias ligadas a passados mais ou menos distantes. Tais projetos, ao proporem o arquivamento não só dos produtos coreográficos finalizados mas também o desvelamento e compartilhamento de processos de criação e de transmissão de danças, permitem compreender os arquivos tanto como coleção de documentos rele-

vantes quanto sistema de regras, regulamentos e tecnologias que determinam tal coleção. Aproximamo-nos, assim, do pensamento de Derrida (1995), para quem a estrutura e a tecnologia dos arquivos determinam não só os modos de arquivagem mas também o que deve ser prioritariamente arquivado.

Carne Digital: Arquivo Eva Schul

As análises realizadas neste artigo são um dos pontos de partida para a criação de um arquivo digital em dança, Carne Digital: Arquivo Eva Schul, que começa a ser desenvolvido sob a forma de projetos de pesquisa e extensão ligados ao Curso de Graduação em Dança e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, em colaboração com uma equipe coordenada pelas Professoras Mônica Fagundes Dantas e Suzane Weber da Silva.

Em 2018 Eva Schul completou 70 anos de vida e 55 de trabalho com dança, dos quais se destacam o pioneirismo no ensino da dança contemporânea, a criação de mais de 100 coreografias, a disseminação de procedimentos de criação embasados em improvisação e ações coletivas, a formação de artistas de projeção nacional e internacional, o pioneirismo no ensino da dança na universidade, a atuação em gestão e a constituição de ambientes para a prática da dança e das artes e a criação e manutenção da Ânima Cia. de Dança, já com 27 anos de existência.

O projeto, que conjuga pesquisa e extensão, propõe a seguinte questão: no estado atual da pesquisa em dança no Brasil, como a digitalização de materiais relacionados à produção coreográfica e, bem como a captura e o tratamento de movimentos por meio de tecnologias digitais podem operar como ferramentas de documentação, transmissão e difusão em artes cênicas, contribuindo para construção de memórias e para a inovação tecnológica no âmbito das artes da cena?

A partir de uma paradigma pós-positivista (ALVESSON e SKÖLDBERG, 2011; FORTIN e GOSSELIN, 2014), propõe-se como metodologia a pesquisa guiada pela prática ou *practice based research* (HASEMAN, 2015). Este tipo de pesquisa possibilita a interação entre a exploração prática das possibilidades de criação de produtos propostos - nesse caso, a arquivo e a biblioteca coreográfica digitais - e uma compreensão teórica do que está em questão nesse proposição, a saber, a contribuição das tecnologias digitais para a construção de memórias em dança no Brasil. Desse modo, a comunicação dos resultados se faz tanto pela escrita quanto pela apresentação do produto, objeto, obra ou evento criado. A teoria que emerge dessas produções é reflexiva, responsiva e relacional e está continuamente alimentando e sendo alimentada pelos processos de criação e produção (IRWIN e SPRINGGAY, 2013).

Sob a sob a forma de *website* de livre acesso, o arquivo será constituído por documentos escritos, fotográficos, fílmicos e videográficos, todos tratados e transformados em conteúdo digital. O arquivo contará também com uma biblioteca coreográfica digital, elaborada a partir de sistemas de captura de movimento, contendo exercícios e sequências de movimento que constituem uma base técnica para o ensino da dança contemporânea.

Carne Digital: Arquivo Eva Schul será organizado em três eixos, cujos títulos parafraseiam coreografias criadas em diferentes momentos da carreira da artista:

Na quina do tempo/Biografia: composto de textos, fotografias, depoimentos em vídeo. *Como segurar um instante*/Coreografia: apresenta cada coreografia por ordem cronológica, contendo sinopse, elenco, fotografias, matérias de jornal, vídeos e links. *Metamorfoses*/Ensino e Processos de Criação: composto de textos, fotografias, dois vídeos produzidos especialmente para o arquivo e biblioteca coreográfica digital.

O conteúdo do *website* será composto por textos, imagens resultantes da digitalização de fotografias, documentos, cartazes e programas de espetáculos, matérias de jornais e revistas, vídeos, áudios e biblioteca coreográfica digital. Será possível a pesquisa através de campo de busca e o acesso por equipamentos como *smartphones* e *tablets*, além de recursos de acessibilidade. Considera-se importante que o site disponibilize pelo menos parte seu conteúdo em inglês.

As etapas para elaboração do arquivo digital compreendem coleta de materiais em acervos pessoais e de instituições em Porto Alegre, Caxias do Sul, Joinville e Curitiba, concomitante com a análise, seleção do material e pesquisa envolvendo direitos autorais; digitalização e tratamento dos materiais impressos (fotografias, matérias de jornal, programas de espetáculo, croquis, mapas de luz, notas de ensaio) e dos vídeos disponíveis em VHS; seleção e organização dos materiais já disponíveis em suportes digitais (fotografias, vídeos, matérias disponíveis nas mídias digitais); coleta de depoimentos; elaboração dos textos que irão compor o arquivo; realização de dois vídeos, um sobre processo de criação e outro sobre procedimentos de ensino; elaboração da biblioteca coreográfica digital; criação da identidade visual, do desenho da interface das telas, da modelagem dos dados e desenvolvimento final do site; lançamento do arquivo em eventos públicos. O projeto recebe assessoria do CPD/UFRGS para as etapas de digitalização e tratamento dos materiais impressos e de desenvolvimento do *website*. Os materiais que comporão o arquivo são catalogados no Sistema automatizado de bibliotecas (SABI/UFRGS) e o *website* será hospedado no Servidor da UFRGS.

A elaboração da biblioteca digital de movimentos é um dos grandes desafios do projeto, pois supõe a utilização de tecnologias sofisticadas ainda incipientes no Brasil. Estamos trabalhando em parceria com o Laboratório de Pesquisa do Exercício da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS, que possui sistemas de captura de movimento como o BTS SMART DX 7000 e o *Vicon/Motion Capture*, por meio do qual será realizada a captura, processamento e análise de dados cinemáticos. No entanto, os referidos sistemas, no nosso contexto, foram

utilizados, até então, somente para análise biomecânica de rotinas específicas de movimento. No momento, estamos realizando estudos pilotos a fim de escolher o sistema a ser utilizado. Em novembro de 2018 recebemos a visita da Dr^a Isabel Valverde, pioneira nesse campo, e realizamos uma sessão de captura de movimento no sistema *Vicon/Motion Capture*.

Os procedimentos para elaboração da biblioteca digital de movimentos abrangem: seleção dos exercícios e sequências de movimento a serem captados e seleção de bailarinos proficientes na técnica de Eva Schul; captura dos dados cinemáticos pelo o sistema escolhido; digitalização e processamento dos dados cinemáticos; edição dos dados cinemáticos em modelos 3D transformando-os em sequências de movimentos corporalizados por avatares¹³ dançantes; integração das imagens geradas pelos avatares dançantes ao arquivo digital.

As diferentes experiências resultantes dos procedimentos de criação do arquivo e da biblioteca coreográfica digitais serão descritas e interpretadas e estabelecerão a base da produção de conhecimento resultante de todo o processo de pesquisa desenvolvido. Desse modo, os conceitos oriundos da reflexão teórica serão constantemente confrontados e enriquecidos pelas informações produzidas na prática. Em consequência, os referenciais conceituais estarão sendo sempre reavaliados. Como ressaltam Alvesson e Sköldbberg (2001), as informações e dados empíricos são impregnados de teoria e as teorias se constituem através da observação de certos aspectos da realidade e da vida humanas. Esse conhecimento produzido quando da criação do *Arquivo Eva Schul* será tornado público e deverá contribuir para a criação de outros arquivos digitais.

A pesquisa está sendo realizada em colaboração com diferentes setores da UFRGS: Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID), Centro de Processamento de Dados (CPD/UFRGS), Sistema de Bibliotecas e Bibliotecas Setoriais do Instituto de Artes e da ESEFID, Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e em Ciências do Movimento Humano e Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX/ESEFID).

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O projeto conta também com uma interlocução com o Centre for Dance Research/ C-DaRe/Coventry University. O C-DaRE criou dois arquivos digitais em dança pioneiros na Europa: o *Siobhan Davies RePlay* e o *Digital Dance Archives*. Atualmente, sedia os projetos *Motion Bank/ William Forsythe*, *WhoLo Dance* e *Capturing Stillness*, que utilizam tecnologias de captura de movimentos e tratamento de dados visando a elaboração de imagens 3D que podem ser transformadas em scores digitais ou em avatares dançantes.

Por fim, ressaltamos que as diferentes etapas de criação de *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* contam com a assessoria da própria Eva Schul, a qual, além de disponibilizar seu acervo pessoal, colabora com a identificação dos materiais e com a elaboração da biblioteca coreográfica digital. Em 2018 realizamos o lançamento do projeto, por meio de uma ação artístico pedagógica no Salão de Festas da UFRGS, a qual reuniu mais de 100 pessoas que participaram de um debate com Eva Schul, assistiram a apresentações coreográficas e participaram de uma aula de dança contemporânea ministrada pela coreógrafa. Desse modo, reafirmamos nossa convicção de que o desenvolvimento deste projeto se faz no trânsito entre o arquivo e o repertório (TAYLOR, 2003), conjugando procedimentos tecnológicos de ponta à práticas artísticas e pedagógicas que vem sendo desenvolvida há mais de 50 anos. Sustentamos, portanto, que a elaboração de dispositivos de memória deve estar calcada e deve fomentar a experiência da dança.

Considerações

Acreditamos que a elaboração de arquivos digitais em dança deve considerar os contextos de globalização e as necessidades de elaboração de produtos que atendam às demandas sociais e culturais do Brasil. A partir da ampla difusão de *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* e de seu processo de produção, que envolve a expertise em seleção, tratamento, organização e análise de materiais em suportes

analógicos e digitais; identificação e direitos autorais; tecnologias de captura de movimento e elaboração de *avatars* dançantes, esperamos impulsionar a elaboração de outros arquivos digitais em artes cênicas.

Compartilhando repertórios coreográficos, procedimentos de criação, materiais pedagógicos, estratégias de produção almejamos que o projeto estimule a pesquisa no âmbito tanto da criação artística quanto do ensino das artes cênicas, possibilitando o trânsito de conhecimentos entre os campos artístico, acadêmico e pedagógico.

Por dar visibilidade às artes cênicas em suportes tecnológicos e midiáticos facilmente acessíveis, os arquivos digitais em dança podem favorecer a formação de novos públicos, aumentando a inserção das artes cênicas no cenário da economia criativa. Da mesma forma, por meio do uso de recursos tecnológicos inovadores no campo das artes cênicas, os arquivos digitais em dança devem contribuir para a construção de memórias da cena brasileira, expandindo a compreensão do papel cultural desempenhado pelas artes cênicas no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALVESSON, M.; SKÖLDBERG, K. **Reflexive Methodology**: New Vistas for Qualitative Research. London: Sage, 2001.
- BERNARD, M. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre national de la danse, 2001.
- DANTAS, M. F. **Desejos de memória**: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. Cena, n. 2, p. 3-27, 2012.
- DELAHUNTA, S.; SHAW, N. Z. **Constructing Memories**: Creation of the choreographic resource. Performance Research, vol. 11, n. 4, p. 53-62, 2006.
- DELAHUNTA, Scott; WHATLEY, Sarah. **Choreographic Documentation**. International Journal of Performance Arts and Digital Media, vol. 9, n. 1, p. 3-5, 2013. <<https://www.tandfonline.com/toc/rpdm20/9/1>>. Acesso em 11/01/2015.
- DELAHUNTA, S. Dance Becoming Data: Version Two. In: S. ELLIS; H. BLADES; C. WAELD. (Orgs.). **A World of Muscle, Bone & Organs**: Research and Scholarship in Dance, p. 333-357. Coventry: C-DaRE, 2018. Disponível em: <<https://www.coventry.ac.uk/PageFiles/276435/AWofMBandO.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- DERRIDA, J. Archive Fever: A Freudian Impression. **Diacritics**, v. 25, n. 2, p. 9-63, 1995.
- FONTANA, F. S. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 11-25, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/139513>>. Acesso em: 15 fev. 2018.
- FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n.1, p. 1-17, 2014.
- FRANKO, M. Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance. **Common Knowledge**, v. 17, n. 2, p. 321-334, 2011.
- HACHIMURA, K. et al. A Tool for Reproducing 3D body motion from Recorded Image Sequence of Traditional Dance. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON INFORMATION TECHNOLOGY – APPLICATION, 2002, Bathurst, Austrália. **Anais...** 2002.
- HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, v. 3, 1, 2015.
- JESCHKE, C. Cânone e desejo: sete abordagens para palestras/performances histórico-coreográficas. **Sala Preta**, vol. 12, n. 12, p. 4-12, 2012.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

IRWIN, Rita L; SPRINGGAY, Stephanie: a/r/tografia como forma de pesquisa baseada na prática. In: DIAS, Belindson; IRWIN, Rita L.(Orgs). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: editora da UFSM, 2013.

KIM, E. S. ChoreoSave: A Digital Dance Preservation System Prototype. **Anais do Encontro Anual The Information Association for the Information Age (ASIST)**. New Orleans, 2011. Disponível em <https://www.asis.org/asist2011/proceedings>. Acesso em 12/11/2014.

LEPECKI, A. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**, vol. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.

MAIN, L. The Dances of Doris Humphrey: Creating a contemporary perspective through directorial interpretation. **Dance Research**, vol. 23, n. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.dorishumphreyfoundationuk.co.uk/archive/>>. Acesso em: 25 abr. 2010.

MARINI, F. Performing Arts Archives: Dynamic Entities Complementing and Supporting Scholarship and Creativity. **Theatre History Studies**, n. 28, p. 27-34, 2008. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

NAUGLE, L.; CRAWFORD, J. Dança e performance digital mediada por telepresença e métodos telemáticos. **Revista Eletrônica MAPA D2**, vol. 1, n.1, 2014. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br./index.php/mapad2/article/view/10097/7228>. Acesso em 15/11/2014.

PICON-VALLIN, B. Um museu para o Teatro. **Pitágoras 500**, v. 2, n. 2, p. 115-127, 2012. Disponível em: <<https://muse.gooo.gl/fW9KAv>>. Acesso em: 10 maio 2018.

SPANGHERO, M. Tecnologia para entender dança: as notações coreográficas. **Moringa**, v. 2, n. 1, p. 71-80, 2011.

TAYLOR, D. **The Archive and the Repertoire**. Performing Cultural Memory in Americas. Durham and London: Duke University Press, 2003.

VALVERDE, M. I. C. Fado Dança: que portuguesidade?: para uma abordagem estética-artística somático-tecnológica transcultural. ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. NATAL: ANDA, 5, 2017, **Anais...** p. 20-35. Disponível em <www.portalanda.org.br/anaisarquivos/1-2017-2.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2018.

VINCS, K.; BARBOUR, K. Snapshots of complexity: using motion capture and principal component analysis to reconceptualise dance. *Digital Creativity*, v. 25, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/101080>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

WHATLEY, S. Siobhan Davies RePlay; (re)visiting the digital archive. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, v. 9, n. 1, p. 83-98, 2013. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/toc/rpdm20/9/1>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

WHATLEY, S. **What does it mean to archive dance?** Bristol: Arnolfini, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

TSAMPOUNARIS, G. et. al. Exploring visualizations in Real-time Motion Capture for Dance Education. Conference Paper. University of Athens, 2016. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/312245378>>. DOI: 10.1145/3003733.3003811. Acesso em: 12 jun. 2017.

pós:

DANTAS, Mônica Fagundes. **Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

- 1 A escrita deste artigo foi realizada com apoio da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil, com recursos provenientes de Bolsa de Estágio Pós-doutoral (2015).
- 2 Score poderia ser traduzido como partitura, mas, para Franko (2011), vai além de um registro grafado, pois um certo sentido de *score* permanece no corpo e na mente de bailarinos como possibilidade a ser dançada. Ou seja, alguma forma de mapa cognitivo toma o lugar da ideia de notação e se enraíza na mente e no corpo dos bailarinos.
- 3 Publicado pela primeira vez na França, em 1588.
- 4 *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, de Raoul-Auger Feilleut, publicado pela primeira vez na França em 1701.
- 5 Criado por Rudolf Laban e publicada pela primeira vez em 1928, na Alemanha.
- 6 World Wide Web (www), sistema intertextual que opera por meio da Internet.
- 7 *YouTube* é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. Hospeda uma grande variedade de filmes, vídeos e materiais caseiros (Fonte: Wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/YouTube>>. Acesso em: 11 set. 2014).
- 8 *Vimeo* é um site de compartilhamento de vídeo, no qual os usuários podem fazer upload, partilhar e ver vídeos. O *Vimeo* não permite vídeos comerciais, de jogos eletrônicos, pornografia ou qualquer coisa não criada pelo usuário para ser hospedado no site. (Fonte: Wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vimeo>>. Acesso em: 11 set. 2014).
- 9 O videodança é considerado uma forma artística que emerge de novas lógicas internas de funcionamento resultantes da mediação entre a dança e o vídeo (SANTANA, 2006)
- 10 Telemática refere-se a projetos de arte multisite que utilizam informática e tecnologias de comunicações colaborativas. Está atrelada à ideia de telepresença, a qual se refere à sensação de estar fisicamente presente dentro do ambiente mediado por computador distribuído (NAUGEL; CRAWFORD, 2014).
- 11 Klaus Vianna nasceu em 1928, em Belo Horizonte, e faleceu em 1992, em São Paulo. Angel Vianna nasceu em 1928 e vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde dirige Faculdade e Escola Angel Vianna.
- 12 *Mocap* é a abreviação do *Motion Capture*, termo usado para descrever o processo de gravação de movimento e sua transposição em um modelo digital.
- 13 Em inglês: *Computer Generated Imagery* (CGI ou CG), que se refere às habilidades dos sistemas computacionais em gerar uma imagem realista ou abstrata a partir de alguns tipos de dados.

Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na cidade de Belo Horizonte

Tradition and breaking in Carlos Leite and Klauss Vianna or two faces of a same coin – Artistic-professional imbrications in dance in the city of Belo Horizonte.

Tânia Mara Silva Meireles

Professora do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais

taniamarasm@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2698-3362>

RESUMO:

Este texto propõe uma apreciação a respeito da íntima relação entre tradição e ruptura ao focar a imbricação da trajetória artística de dois mestres norteadores da formação de dança profissional na cidade de Belo Horizonte: Carlos Leite e Klauss Vianna. Para tanto, analisam-se aspectos distintos desses mestres na promoção da atividade da dança do estado de Minas Gerais. Propõe-se que, nos processos de profissionalização artística de dança, ruptura e tradição são duas damas com faces cunhadas em uma mesma moeda, uma não subsiste sem a outra, constituindo-se de aspectos diversos que, antes de serem excludentes, complementam-se.

Palavras-chave: *Dança profissional. Carlos Leite. Klauss Vianna*

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ABSTRACT:

This text proposes an appreciation regarding the intimate relationship between tradition and rupture focusing on the imbrication of the artistic trajectory of two masters of professional dance training in the city of Belo Horizonte, Carlos Leite and Klauss Vianna. In order to do so we analyze different aspects of these masters in the promotion of the professional dance activity from the state of Minas Gerais. It is proposed that in the processes of artistic professionalization of dance, rupture and tradition are two sides of the same coin. One does not subsist without the other in a process that consists of several aspects that, instead of excluding, they complement each other.

Keywords: *Professional dance. Carlos Leite. Klauss Vianna.*

Artigo recebido em 11/01/2019
Artigo aprovado em 21/03/2019

Este texto propõe uma apreciação a respeito da íntima relação entre tradição e modernidade ao focar a imbricação profissional de dois mestres norteadores da dança da capital mineira: Carlos Leite (1914-1995) e Klauss Vianna (1928-1992). Para tanto, analisam-se aspectos da trajetória desses mestres, que, mesmo sendo conhecidos por suas distintas aspirações estético ideológicas, desenvolvem caminhos que, ora se convergem, ora se distanciam na promoção da formação profissional de dança em Belo Horizonte. O gênero da atividade artística “dança”, marcado por intensa tradição e também por ruptura, não cessa de se modificar desde sua criação, mantendo-se em constante movimento de transformação.

Segundo Elias (2011), a dança como atividade artística reflete seus contextos civilizatórios, tornando-se mais elaborada e codificada ao longo dos tempos. Esse processo não se opera de um dia para outro; pelo contrário, é fruto de uma transformação gradual que, embora ocorra por meio de ações pontuais, leva algum tempo para alcançar os demais segmentos da sociedade. Por que vale fazer tal

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ressalva? Intenciona-se atentar para o jogo entre tradição e ruptura, observando-se o desenvolvimento da dança, levando em conta dois artistas pioneiros da dança profissional em Minas Gerais: Carlos Leite e Klauss Vianna. O primeiro, representando a tradição; o segundo, a ruptura. Em um fluxo constante de provocações e mútua nutrição, vê-se um processo que entrelaça tessituras na trama de formação profissional em dança, envolvendo tanto Leite quanto Vianna: a tradição possibilita a dança ser compartilhada de geração em geração, propicia sua permanência; a ruptura promove uma mudança de rumo, propicia sua renovação.

Propõem-se, inicialmente, dois sucintos, mas significativos saltos no tempo, como que em um *grand-jeté* do balé clássico no desenvolvimento de tradição e ruptura na dança ao longo do processo de seu desenvolvimento artístico. Resgatando-se para atualizar ou recordando para reinventar, no exercício salutar de construção da trama da história, (MEINERZ, 2008), atenta-se para a invenção da dança artística que, pode-se dizer, é filha da Renascença e fruto do espírito de uma sociedade em busca do conhecimento de si, do mundo a sua volta e da liberdade de expressão. A atividade da dança transforma-se definitivamente em experiência corpórea nos processos artísticos teatrais na sociedade humana.¹ O pensamento humanista fomenta reflexões sobre o comportamento e questões que afligem a alma humana – afinal de contas, a Terra não é mais o centro do universo, mas um mero astro (entre outros), girando em torno do Sol (ASTUTO, 2001). No plano artístico-filosófico, percebe-se um novo redescobrir do mundo e do homem que resulta em mudanças estruturais na vida cotidiana (ELIAS, 2011).

Gombrich (2012) nos chama a atenção sobre o que significou para os artistas dos últimos séculos da Idade Média largar ocasionalmente seus modelos referenciais, como era de costume e tradição e abrirem-se para novos olhares sobre as representações de seus temas. É difícil imaginar, nos dias de hoje, o que isso significou para esses artistas que buscavam representar algo que lhes interessasse pessoalmente (como no caso de se fazer a representação da figura humana em

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

situação cotidiana ou natural). Viu-se surgir, nesse sentido, um novo olhar sobre a tradição, novas ideias que possibilitaram novas experiências. Trata-se de uma ação transformadora não só no plano das ideias, mas no plano das investigações de significados do corpo humano e suas possibilidades de expressão. São inquietações que promovem uma quebra de paradigmas em ações de ruptura com códigos estabelecidos até então, propiciando um novo olhar sobre o corpo, reverberando-se no corpo que se move e na dança nele inscrita.

Nesse contexto, torna-se oportuno resgatar Jean-George Noverre (1727-1810), que será lembrado não somente pelo “Dia Mundial da Dança”, tradicionalmente comemorado na data de seu nascimento, dia 29 de abril, mas pelo conjunto da obra por ele realizado – cerca de cinquenta balés e libretos documentados que nos chegam aos dias de hoje, além de suas célebres *Lettres sur la danse et sur les ballets* [Cartas sobre a dança e sobre o balé] (MONTEIRO, 2006). Provavelmente, concentra-se aí o acúmulo de experiência e amadurecimento artísticos necessários à concepção de sua obra teórica, mostrando-o integrado a sua época e atento aos padrões de eficácia na comunicação entre dança e sociedade. Em seu contexto iluminista, Noverre propõe uma ruptura que envolve o princípio de imitação da natureza (o mundo humano) e se relaciona com o seu entendimento pela busca da expressividade artística de seu tempo. O mestre introduz mudanças radicais no tocante à formação, à estética, à produção e à fruição da dança artística, agora já desvinculada das festas dos salões e transferida para o espaço cênico do teatro rumo ao amadurecimento de sua autonomia como arte. A sensibilidade artística de Noverre está aliada a sua experiência perpassada por pontos de vista diversos – tanto de dentro do palco como bailarino, quanto de fora dele como coreógrafo, mestre e artista em terras estrangeiras, agregando significativas contribuições à arte da dança, que segue transformando-se.

À medida que o século 20 aproximava, percebia-se a complexidade dos diversos setores da sociedade em sua natural tendência de promover mudanças políticas e culturais, que se manifestam por meio da arte de seu tempo. O mundo trans-

formava-se rapidamente em meio à Revolução Industrial.² E, chegado o século 20, um fato se faz notar: a conquista humana *do* espaço, *no* espaço do corpo (BARROS, 2006). Em outras palavras, o século 20 se constitui o século da pesquisa, alteração e conquista do e no espaço. A arte moderna, a exemplo disso, pode ser entendida (LAMBERT, 1981) como o período em que o artista não se prende somente a um tema encomendado, mas, se o faz, realiza-o de maneira que lhe convém, expressando em sua criação seus próprios desejos e anseios. Como usualmente ocorre nos movimentos que antecedem a uma nova ruptura na arte, as ideias trazidas pelos modernistas não são inteiramente novas, mas fruto de movimentos anteriores (e interiores) de artistas que tomam espaço e dão forma aos seus impulsos criativos. Se por um lado a dança teatral do século 20 mantém seu diálogo com a tradição; por outro, existem movimentos (inicialmente isolados) de artistas promovedores de novas maneiras de se apropriar da dança como meio de expressão autoral. Por vezes, essas formas escandalizam, promovem estranhamento ou rejeições, como também abrem os olhos (e a sensibilidade) do público para ideias revigorantes, influenciando as gerações de artistas da dança teatral de sua época e de seus sucessores. A dança livre que surge com o novo século se distingue da dança teatral tradicional, o balé, e amplia o vocabulário artístico da dança teatral pelo mundo. A dança moderna dará vazão às novas inquietações do homem consigo mesmo.

Posto isso, observa-se a seguir algumas confluências entre tradição e ruptura no trabalho de profissionalização de dança na capital mineira, processo iniciado em meio aos impactos de sua urbanização na primeira metade do século 20, e que nos conduz aos protagonistas deste texto: Leite e Vianna. O espírito nacionalista do Modernismo no Brasil teve, entre seus objetivos, o de reformar não só as capitais dos estados, mas também o povo. Essa reforma alcançaria também o ideário por uma educação de integração do indivíduo durante as primeiras décadas do novo século. Impulsionados pelo ideal de se transformar um país agrário em moderno, incentiva-se a ampliação dos grupos escolares, local de formação propício à disseminação dos valores que se ajustem à nova ordem social. A

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

dança, como arte, inscreve-se, dessa maneira, na educação estética, em uma relação direta entre *escola* e *cidade*, como será visto, entre outras possibilidades, nas festas escolares (VEIGA, 2000), ocasiões apropriadas para a apresentação da atividade de dança, a princípio, de forma amadora.

Observa-se também a existência de uma distinção social significativa de gênero no contexto vivenciado pelos pioneiros da dança local, uma vez que, ao sexo feminino (meninas e moças) se reservava a dança, almejando-se que as delicadas jovens se tornassem femininas e belas por meio da prática corporal possibilitada por essa atividade. Em oposição, não se esperava que o sexo masculino (meninos e homens) se dedicasse à dança. Essa questão não se restringia aos belo-horizontinos; fazia-se presente nas culturas da humanidade, ao longo dos tempos, na transmissão de suas normas e valores, entre estes, o papel sexual de seus indivíduos. Mesmo sendo o mundo da dança constituído de certa condição de liberdade de criação, que, por vezes, transgride o *status quo*, ele não está livre dos preceitos da sociedade maior a respeito do papel sexual ou em relação à escolha da carreira (HANNA, 1999). Contudo, ressalta-se que a representatividade masculina no contexto de formação em dança provavelmente tenha surgido com a chegada a Belo Horizonte do primeiro bailarino profissional, Carlos Leite. Natural de Porto Alegre, ele era filho de um industrial diplomata, o que lhe proporcionava uma situação favorável para se dedicar aos seus estudos das artes, inicialmente da Música e do Canto, em sequência, da Dança.³ Leite dará, assim, respaldo ao gênero masculino no fazer artístico profissional da dança na capital. O artista, mesmo estando inserido em um ambiente imaturo de entendimento na área da dança como profissão, acabará por constituir-se em um marco inicial no gênero, vindo, com o tempo, a obter reconhecimento da sociedade belorizontina. Ressalta-se que Klauss Vianna, aluno das primeiras turmas de balé de Leite, também ocupará o lugar pioneiro de representação do masculino na dança profissional em Minas Gerais.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Sob a direção de Maria Olenewa (1896-1965),⁴ o jovem artista Carlos Leite inicia sua formação profissional de dança a partir de 1935, na Escola de Ballet do Theatro Municipal, nos moldes tradicionais do balé praticado na Europa. O artista passou 12 anos consecutivos na função de bailarino, vivenciando experiências de atuação em temporadas líricas nacionais e internacionais do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1935-1947), assim como experiências de aperfeiçoamento no exterior. Leite continua sua carreira de bailarino para além da referida instituição pública, que, na ocasião, passava por dificuldades de caráter administrativo e gerencial (1947), como a não renovação dos contratos de alguns artistas bailarinos, o não reajuste salarial de bailarinos e até mesmo a necessidade de demitir esses profissionais (SUCENA, 1988). Nessa ocasião, Leite recebe o convite do Colonel de Basil (1944-1946) para integrar o *Original Ballet Russe*, com sede em Londres.⁵ Excursionou pela América do Sul, em 1947, e viveu a rica experiência de atuar como assistente de Igor Schwezoff, “recebendo, nesse mesmo ano, a medalha de ouro e o diploma da Associação Brasileira de Críticos Teatrais de São Paulo como o melhor bailarino brasileiro” (MEIRELES, 2016, p.114).

Analisando-se os fatos, pode-se dizer que Leite está para Belo Horizonte assim como Olenewa esteve para o Rio de Janeiro. Ou seja, a primeira companhia de dança teatral estável de balé do Brasil aparece dez anos após a fundação da primeira escola oficial de dança brasileira – Escola de Bailados (atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), ambas criadas e dirigidas pela bailarina russa. A cidade de Belo Horizonte, por sua vez, ganha sua primeira escola de dança clássica com fins profissionalizantes, inaugurada em 15 de março de 1948. Esse feito possibilitou, passados 23 anos depois, o surgimento da primeira companhia oficial de dança da capital mineira – Balé da Fundação Palácio das Artes, atual Cia. de Dança Palácio das Artes – CDPA, ambas criadas e dirigidas por Leite. Instaure-se, assim, um padrão institucional da dança profissional em Belo Horizonte.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O pioneirismo se constitui uma singularidade na vida artístico-cultural de Leite, nomeado carinhosamente por seus alunos mineiros como *Professor* Carlos Leite. Pode-se constatar a importância da constituição do Ballet de Minas Gerais (também registrado como Balé Minas Gerais) para a sociedade mineira, que, assim como ocorrido com o Ballet da Juventude no Rio de Janeiro, significou um avanço na concepção artística e cultural local. Na ocasião, Leite não só desempenhou a função de bailarino, como, ao lado do diretor e coreógrafo russo Igor Schwezoff, assumiu a função de diretor de cena do Ballet da Juventude, experiências que se transformaram em prática aplicada pelo sul-rio-grandense em Belo Horizonte.⁶ O Balé Minas Gerais encontra-se, então, inserido em um contexto de grande efervescência cultural em Belo Horizonte, favorecendo seu desenvolvimento profissional e consequente permanência.

Segundo Dulce Beltrão,⁷ bailarina e *partenaire* de Vianna no Balé Minas Gerais sob a direção artística de Leite, mestre e aluno se davam muito bem, mesmo com as divergências conceituais a respeito da dança se apurando entre eles ao longo do tempo, rendendo-lhes profícuas discussões. Beltrão confirma a mútua admiração existente entre eles e compartilha o fato de Leite desfrutar do convívio familiar dos Vianna. Ela também se lembra de como eles eram curiosamente chamados na época: “ponto e vírgula”. Essa denominação se deve ao fato de eles terem o hábito de caminharem juntos no trajeto da escola de dança para casa, atraindo a atenção de muitos por onde passavam pela discrepante estatura entre eles, ou seja, Leite tinha aproximadamente 1,50m de altura, e Vianna, 1,90m.

Surge, a esta altura do texto, uma primeira convergência entre Leite e Vianna: Vianna compôs a primeira turma de dança de Leite, em 1948, e integrou o Balé Minas Gerais. Pela mútua admiração e dedicação à dança, Vianna se torna assistente de Carlos Leite. Artista de natureza investigativa, Klauss Vianna busca respostas para suas próprias inquietações artísticas. Nesse sentido, procura subtrair da técnica da dança clássica todo o formalismo que, segundo ele, a torna artificial, investigando um caminho de maior liberdade criativa para a expressão

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

individual do aluno, alcançando também os artistas de teatro e pessoas leigas interessadas nessa vertente (ALVARENGA, 2009). Assim como Leite, Vianna se torna pioneiro,⁸ pioneiro na investigação que possibilita à pessoa criar sua própria dança por um caminho alternativo e distinto da função da forma ou aparência, fazendo da técnica um *meio* e não um *fim* (VIANNA, 1990).

Provavelmente uma das primeiras divergências entre Leite e Vianna tenha sido a respeito de como a dança clássica costumava ser ministrada. Intrinsecamente *ao como*, Vianna busca por soluções para as questões que os afligiam, especialmente relacionadas às limitações de seu próprio corpo e às limitações percebidas na expressão corporal do artista cênico. Essas divergências os levaram a buscar respostas para suas inquietações artísticas e existenciais. Sem seguir um padrão tradicional de aula e sem a finalidade de transformá-la em um método fechado em si mesmo, Vianna acaba por desenvolver procedimentos de ensino-aprendizagem que transitam pelas investigações de natureza da consciência corporal, entrelaçadas às suas experiências de dança e de preparação corporal para o ator.

Ressalta-se, a esta altura, um fato que interliga procedimentos envoltos em tradição que, provavelmente, não causaram rupturas formais ou conceituais na prática de ensino-aprendizagem de Leite. Refere-se aqui ao fato de Leite fazer uso de uma “vara de madeira” como procedimento de correção de seus alunos em sala de aula. Maurício Tobias,⁹ bailarino integrante da Cia. de Dança Palácio das Artes, lembra-se do fato de o Professor não ter por hábito tocar seus alunos para efeito de orientá-los durante suas aulas de dança. Ao corrigi-los, fazia-o por um toque com a vara, gesto que poderia ultrapassar, por vezes, um toque suave. Por outro lado, complementa Tobias, o professor era capaz de tirar do próprio bolso ajuda financeira para os bailarinos que não tinham condição financeira, como era o seu caso (Tobias) antes de se profissionalizar. Considera-se também a fala de Helena Vasconcellos,¹⁰ aluna, bailarina assistente e *partenaire* de Leite na Fundação Clóvis Salgado. Ela se refere ao diretor e professor da CDPA como alguém simples, espartano no modo de vida, pessoa de grandes qualidades e

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

grandes defeitos, que formava bailarinos com muita determinação. Nunca foi mercenário, vindo a ajudar, por vezes, os bailarinos que não tinham condição financeira de se sustentarem, inclusive pagando alimentação e passagem para muitos deles. Boa parte desses alunos não tinha o apoio da família e sofria preconceitos de ordens diversas. Leite chegou a dar aulas gratuitas para muitos deles. Pessoa disciplinada, Leite era o primeiro a chegar ao espaço de trabalho. Segundo Vasconcellos, mesmo sendo Leite de origem abastada e acostumado ao conforto, não buscava por nenhum tipo de regalias como “diretor” - dormia no mesmo hotel e comia da mesma comida reservados à Cia. e à equipe nas viagens pelo Brasil.

A tradição da vara como correção no ensino em dança, praticada por alguns mestres, remete-nos especificamente a um mestre formador de dança clássica, o sueco Charles Didelot (1767-1836).¹¹ Aluno de Noverre, por trinta anos consecutivos desenvolveu seu trabalho de formação artística, e é atribuído a ele o progresso da dança artística teatral na Rússia, quando constituiu pela primeira vez um balé formado totalmente por bailarinos nacionais. Didelot era artista suscetível às emoções, dependendo das circunstâncias (BEAUMONT, 1953). Mostrava-se bastante rigoroso quando, ensinando em sala de aula, costumava dirigir seus alunos com uma “vara de ferro”, não evitando que alguns deles chegassem a suas casas com hematomas nos membros superiores e inferiores (não escapava desses hematomas seu próprio filho, Charles). Tornava-se exigente e até agressivo quando entregue à criação de suas obras ou quando se encontrava nos bastidores do teatro, durante as apresentações de seus bailados, embora posteriormente se mostrasse gentil e afetuoso com os mesmos alunos a quem ele havia repreendido horas antes.

Como visto, o uso tradicional da vara de correção (ou padrão de ensino-aprendizagem) no ensino de dança, passada (ocasionalmente) de mestre para mestre, sem muitos questionamentos, alcançou a dança teatral no Brasil, provavelmente pela influência do ensino russo, o que pode justificar o fato de Leite ter adotado

essa metodologia. Diferentemente, Vianna rompeu com esse padrão instituído. A ruptura do uso da vara em sala de aula se interrompe e dá lugar a novos paradigmas. Vianna traz outra maneira de lidar com o ensino da dança, agora por meio da observação, da interlocução e do questionamento, o que possibilitava o amadurecimento do artista, livrando-o de falsos conceitos impostos até então (VIANNA, 1990). O presente texto não intenciona aprofundar no mérito do certo ou errado desses métodos, entendendo que ambos os procedimentos enfocados por Leite e Vianna se mostraram como experiências compartilhadas com os alunos e por eles aceitas, em seu tempo e lugar, em seus (então) respectivos processos de formação profissional em dança.

Entretanto, com o olhar distanciado do Terceiro Milênio, pode-se perceber que muitas transformações ocorreram nas relações socioculturais e no ensino-aprendizagem da dança profissional. O método da vara se mostra retrógrado e inapropriado. Se antes a tradição, passada de geração em geração, não chegava a ser questionada, configurando-se, por vezes, de forma intuitiva, atualmente o professor tem a possibilidade de, além de compartilhar conhecimento, atuar como mediador no campo teórico-prático, aberto a esclarecimentos fundamentados em novas tecnologias do comportamento psicofísico do ser humano. Nesse sentido, entende-se que, ao aluno, cabe um papel dinâmico e participativo, considerando ser ele pessoa interessada em descobrir suas potencialidades tanto quanto suas limitações artísticas durante seu processo profissionalizante.

Pode-se considerar outra aproximação entre o processo de Leite e o de Vianna ao se observar a necessidade que ambos tiveram de sair de suas terras natais e se transformarem em agentes viajantes disseminadores de sua arte: Leite sai do Rio Grande do Sul em busca de suas próprias afirmações artísticas e existenciais, com uma carreira internacional que amadurece efetivamente como mestre formador em Belo Horizonte; Vianna sai de Minas Gerais ao reconhecer Belo Horizonte como uma cidade limitada para atender ao seu voo de inquietação existencial e inovações modernistas na dança artística. Viajou, assim, pelo Brasil, inves-

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

tingando caminhos para propiciar ao praticante a criação de uma dança pessoal, a dança de cada um. Remete-se, nesse sentido, às palavras de Sasportes (1979, p.10), para quem “nessa arte que viaja com os homens que a criam, a geografia da dança é tão preciosa como a sua história”. Tanto Leite quanto Vianna constituem um misto de tradição e ruptura que expressa possíveis processos de formação artístico-profissional em dança no contexto das Minas Gerais.

Um último distanciamento entre Leite e Vianna, que, na realidade, não foi promovido nem por um nem por outro, mas por circunstâncias alheias a ambos, resultou de um fato ocorrido, em meados do ano 2000, na Fundação Clóvis Salgado (FCS), local que abrigou a Cia. de Dança Palácio das Artes, constituída e desenvolvida por Leite. Esse fato causou surpresa à autora deste texto, em especial, por representar falta de compreensão efetiva da história da dança profissional no estado, particularmente a história da trajetória artística da CDPA. Refere-se aqui à ideia da presidência da Fundação de batizar com o nome de “Klauss Vianna” a sala de ensaios da Cia., localizada no 4º andar do prédio da FCS. A respeito dessa decisão, destacam-se duas matérias jornalísticas arquivadas no Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho (CCIMJEF/FCS), localizado no Palácio das Artes (BH).

A primeira intitula-se “Homenagem a Klauss Vianna”, assinada pela jornalista Mirtes Helena, do jornal *Estado de Minas* (arquivo assinalado à caneta com a data de 9 a 15 /06/2000). Nessa matéria, justifica-se a escolha do nome da sala com o fato de a Cia. andar à “volta com a busca de novos caminhos”, num período em que a nova obra em processo de montagem da Cia. – *Entre o Céu e as Serras*– “prima pelo respeito à individualidade do bailarino”, considerada pela reportagem um dos “lemas de Klauss”. A segunda reportagem, assinada pelo jornalista César Macedo, do jornal *Diário da Tarde* (datada de 09/06/2000), ganhou o título de “Um lugar na história– sala da Cia. de Dança no Palácio das Artes vai levar o nome de Klauss Vianna”. O texto traz outras informações sobre a inauguração, que se deu

no dia 9 de junho de 2000, seguindo as diretrizes do então Presidente da FCS, Mauro Werkema, o qual deseja atribuir a cada sala da instituição o nome de um artista de destaque no cenário mineiro.

A matéria segue tratando do valor do “pioneirismo desse artista mineiro”, o qual “ultrapassou fronteiras e espalhou sementes por todo o País”. Ressalta-se que o nome de Klauss Vianna encontrava-se presente em eventos como “mostras” e “festivais” de dança pelo Brasil afora e nomeando um teatro da capital (antigo Teatro da Telemig).¹² Nesse sentido, a primeira sugestão de nome na intenção de homenagear a memória de pessoas que tiveram vínculo com a Fundação Clóvis Salgado foi o de Carlos Leite – sugestão que não foi acatada por já haver uma sala com seu nome no prédio do Centro de Formação Artística, CEFAR/FCS (atual CEFART). Fala-se, no texto, que a segunda opção foi, então, o nome de Klauss Vianna, ex-aluno de Leite, pois, “apesar de ele nunca ter trabalhado diretamente na Fundação Clóvis Salgado, de “nunca ter dançado”, nem “ter dado aulas” na Fundação, ele é um dos artistas mais expressivos que Minas já viu nascer”. E, complementando os dizeres da matéria, “ajudou um grande número de pessoas que hoje trabalham no Palácio das Artes”.

Neste ponto, a autora deste texto expõe seu próprio entendimento relacionado às justificativas desse ato, que julga indevido e lamentável. Desnecessário se faz entrar no mérito do artista Klauss Vianna, personalidade indiscutivelmente basilar para as artes da cena, não só em Minas Gerais, mas em âmbito nacional. A atitude de não se atribuir o nome de Carlos Leite à sala da CDPA nos remete a um dado popular de domínio público mineiro, ou seja, o provérbio que diz “vestir um santo despindo outro”. Ressalta-se que a criação da Companhia Estatal foi um projeto artístico-cultural bem-sucedido do Professor Carlos Leite, tornando-se, pode-se dizer, um projeto (seu) de vida. Leite foi o responsável por levar, para além da capital e das serras mineiras, a primeira geração de artistas profissionais de dança *do* e *no* estado, alcançando outras regiões do Brasil e exterior. Nada mais justo que batizar, portanto, com o nome de Carlos Leite a sala da CDPA,

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

companhia da qual ele foi o fundador, diretor, bailarino e coreógrafo, para não citar outras funções por ele exercidas. Vale ressaltar que é justo também homenagear Klauss Vianna, mas seu nome poderia constar em outro espaço da FCS, especialmente vinculado à dança, como as salas do (então) CEFAR. Observa-se que a segunda reportagem, intitulada “Um lugar na história”, ironicamente, começa afirmando que “já virou lugar comum a frase que afirma ser o Brasil um país sem memória. [...] que grandes vultos do meio político, científico, esportivo e artístico são esquecidos rapidamente”. Por vezes, o país tem, sim, falta de memória de sua própria história. Isso revela a falta de entendimento sobre os percursos da própria história da dança no estado de Minas Gerais. Nessa ótica, é sempre bom lembrar que vida e a memória se interligam, não existindo vida social sem memória. A própria possibilidade de interação depende de experiência e expectativas culturalmente compartilhadas (IZQUIERDO, 2002).

Concluindo a proposição inicial deste texto na apreciação sobre a íntima relação entre tradição e ruptura, enfocando Carlos Leite e Klauss Vianna, entende-se ser a atividade profissional da dança constituída e compartilhada por fluxos contínuos de tradição e ruptura, processo dinâmico e inesgotável, tanto didático quanto criativo. Leite e Vianna viveram a dança em profundidade, contribuindo, cada um a seu modo, por meio de possibilidades de expressão do movimento humano perante à arte e à vida. Assim sendo, ruptura e tradição são entendidas como duas damas, cujas faces estão cunhadas em uma mesma moeda, de forma imbricada, uma vez que uma não subsiste sem a outra.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o Ensino de Dança**: uma experiência educativa em movimento (1948–1990). 2009. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ASTUTO, Bruno. **Catarina de Médicis**. Mulheres Coroadas. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

BARROS, Anna Maria. A Arte da percepção na arte. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paula. (Org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

BEAUMONT, Cyril. **O Livro do Ballet**: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX. Porto Alegre: Globo, POA/SP, 1953.

BELTRÃO, D. Entrevista concedida à autora, 2016.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizado**: uma história dos costumes. v.1, 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LAMBERT, Rosemary. **A Arte do Século XX**. História da arte da Universidade de Cambridge. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de experiência em Walter Benjamin**. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação da Universidade do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UFRGS. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/15305>>. Acesso em: 9 abr. 2015.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte**: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada (1971–2013). Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a Dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira**.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

SASPORTES, José. **Trajectória da dança teatral em Portugal**. Portugal: Bertrand Venda Nova, Amadora, 1979.

SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas – MINCFUNDACEN, 1988. (Coleção Memória, v. 5).

VASCONCELLOS, H. **Cia de Dança Palácio das Artes**: movimentos de uma experiência profissional continuada [1971-2013]. Belo Horizonte: UFMG, 2016. 471 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VEIGA, Cynthia Greive. Educação estética para o povo. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira Lopes; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Org.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

- 1 Luiz XIV (1638-1715) entra em cena e promove o ballet definitivamente a uma arte de profissionais (CAMINADA, 1999), abrindo as portas para que a dança espetacular fosse apreciada e integralizada à vida social de seu tempo. Mesmo simbolizando uma troca de interesses sociopolíticos entre rei, corte e sociedade, Luiz XIV transforma a atividade da dança em experiência corpórea, a ela se dedicando por mais de duas décadas. O Rei Sol, em seu crepúsculo real, lança raios gloriosos sobre questões relacionadas à formação em dança, elevando-a ao *status* de área de conhecimento, viabilizando acesso gratuito do público aos teatros (antes restrito à elite). A *Academia Real de Dança e Música* (1661) é considerada por esse texto um marco da legitimação da profissão de dança teatral.
- 2 Em tal sociedade, bastante interessada em dinheiro, em poder e em viver sua *belle époque* [era linda], pouco se interessa pela dança teatral, não mais se estabelecendo como divertimento para essa elite financeira e intelectual, muito menos se estabelecerá para as classes menos favorecidas, uma vez que o alto custo de sua produção não a torna acessível. Interessantemente, em outra parte do mundo que não a Europa ocidental, mais precisamente na Rússia recém-ingressa no capitalismo e havendo libertado pouco tempo antes milhões de camponeses do regime de escravidão, ainda se vê um romantismo artístico na dança, ainda que decadente. Todavia, virá da Rússia a nova e grande revolução da arte da dança teatral do ocidente, atingindo sua maturidade no século XX. O Brasil (assim também como acontece com alguns países da América do Sul) será fortemente influenciado por essa formação trazida pelas companhias internacionais de balé e / ou artistas refugiados da 1ª Grande Guerra Mundial.
- 3 Observa-se que, por ocasião de se aprimorar no estudo de Canto no Rio de Janeiro, Leite se verá em um momento de ruptura com as expectativas de vida, até então, de se tornar um cantor lírico e terá a apaixonante experiência com a arte de dança, tornando-se um Bailarino Profissional.
- 4 Olenewa teve uma intensa carreira profissional pela Europa, inclusive integrando a companhia da renomada bailarina russa Anna Pavlova, viajando em turnê pela América da Sul, apresentando-se na cidade do Rio de Janeiro em 1921, pela companhia de Leonide Massine. Posteriormente, dirigiria o balé do Teatro Colón (Argentina) e voltaria a se apresentar no Brasil, resolvendo dedicar-se à formação profissional de dança de jovens artistas no Brasil, a partir do ano de 1927. Nesse mesmo ano, inaugurou a primeira escola oficial de dança do país, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (SUCENA, 1988).
- 5 Originados dos *Ballets Russes* de Diaghilev, em atividade de 1909 a 1929 (ano de seu falecimento), surgem as companhias profissionais de dança na década de 1930: *Ballet Russes de Monte Carlo* (dirigido pelo empresário francês René Blum), apresentando-se no Brasil em 1940 e 1941; e o *Original Ballet Russe* (dirigido pelo empresário russo Colonel de Basil), apresentando-se no Brasil em 1942, 1944 e 1946 (CAMINADA, 1999).
- 6 Interessantemente, à semelhança do convite feito pelo Diretório da União Nacional dos Estudantes – UNE, e da Federação Atlética dos Estudantes – FAE, ambos do Rio de Janeiro e patrocinadores do *Ballet da Juventude*, Leite recebeu o convite do Diretório Central dos Estudantes – DCE, em Belo Horizonte, para, por meio dele, estabelecer uma escola de Dança Clássica na Capital.
- 7 Entrevista concedida à autora em 2016.
- 8 Em uma ocorrência inédita, um crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, Yan Michalsky, chama a atenção para existência de um *trabalho corporal* em um espetáculo de teatro, referindo-se à obra “A Ópera dos Três Vinténs”, de Bertholt Brecht e Kurt Weill, Direção Oswaldo Loureiro. Tal ocorrência se dá pela ocasião da inauguração da Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro em 1968 (VIANNA, 1990, p. 32).
- 9 Entrevista concedida à autora em 2015.

NOTAS

10 Entrevista concedida à autora em 2015.

11 Com apenas seis anos de idade, Didelot já acompanhava as aulas ministradas por seu pai, primeiro bailarino do Teatro Real da capital sueca (Estocolmo). Aos doze anos de idade, já era contratado como bailarino, supervisionado pelos cuidados de seu pai, que o envia para estudar em centros maiores de formação de dança. E, com a idade de quatorze anos (1781), já criava balés que chamavam a atenção pela originalidade e criatividade. Em Paris, o jovem estuda com Noverre e com Ventris. Noverre o leva até Londres onde é bem recebido e estabelece um contrato de mais de sete anos como artista da dança (BEAUMONT, 1953).

12 Ironicamente, viu-se o fechamento do Teatro Klauss Vianna no ano de 2015, apesar da mobilização e atos de repúdio, realizados pelos artistas mineiros contra a tomada do prédio pelo Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), proprietário do prédio onde o teatro se localiza (antiga sede da Oi Futuro e da Telemig Celular). Em um desses protestos, consta o ato realizado por 60 artistas que se deitaram em frente ao referido prédio, após o TJMG determinar o término da programação do Teatro Klauss Vianna, no dia 30 de junho de 2015. Segundo as palavras de um dos fundadores do Grupo Galpão, Eduardo Moreira: “Transformar o Klauss Vianna em auditório de desembargador é um absurdo. [...] É mais um golpe contra a classe teatral.” (Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/04/artistas-fazem-ato-contra-fim-do-teatro-klauss-vianna-em-belo-horizonte.html>>. Acesso em: 28 mar. 2016). Para outras informações sobre esse processo, consultar a página do TJMG, de 29/2/2016. Disponível em: <<http://www.tjmg.jus.br/portal/imprensa/noticias/desapropriacao-de-predio-para-sede-do-tribunal-e-considerada-regular.htm#.VtXKo30rKzc>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Jacques Lecoq e a Antropologia do gesto de Marcel Jousse

Jacques Lecoq et L'Anthropologie du Geste de Marcel Jousse

Ismael Scheffler

Doutor em Teatro. Professor no Departamento Acadêmico de Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná

ismaelcuritiba2@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8827-808X>

RESUMO:

Este artigo trata da pedagogia teatral do francês Jacques Lecoq e faz relação com os estudos da *Antropologia do gesto*, de Marcel Jousse. O estudo tem caráter histórico e conceitual. Explora como Lecoq tomou conhecimento das pesquisas de Jousse e indica influências sobre seu ensino, notadamente no que tange ao 'mimo' e no oferecimento de um vocabulário mais apropriado a sua pesquisa. São utilizadas diferentes fontes documentais, como artigos raros de periódicos, pesquisas acadêmicas, entrevistas e documentários, a maior parte em língua francesa e inéditos no Brasil. Apresenta-se aqui, Jousse, pouco conhecido no Brasil, e alguns conceitos-chave de suas pesquisas.

Palavras-chave: *Jacques Lecoq. Marcel Jousse. Mimismo.*

RESUMÉ:

Cet article traite de la pédagogie théâtrale du français Jacques Lecoq établissant des relations avec les études de *L'Anthropologie du geste* de Marcel Jousse. L'étude est à la fois historique et conceptuelle. Il explore comment Lecoq a fait connaissance de la recherche de Jousse et il fait remarquer des influences sur son enseignement, notamment en ce qui concerne le mime et sur un vocabulaire plus approprié à ses recherches. Différentes sources documentaires sont utilisées, telles que de rares articles de périodiques, des recherches universitaires, des bibliographies, des interviews et des documentaires, dont la plupart n'ont pas été publiés au

Brésil. Jousse, peu connu au Brésil, est présenté ainsi que quelques concepts clés de ses recherches.

Mots clés: *Jacques Lecoq. Marcel Jousse. Mimisme.*

Artigo recebido em 16/01/2019
Artigo aprovado em 21/03/2019

Introdução

Este artigo representa um recorte de minha pesquisa de doutorado. Ele trata da pedagogia teatral de Jacques Lecoq (1921-1999), que se caracterizou pela tradição oral. Ele acreditava que o verdadeiro aprendizado se dá pela vivência. As publicações atribuídas a Lecoq são, em significativa parte, decorrentes de conferências transcritas ou de entrevistas, como sua principal obra *Le corps poétique* (1997) [O corpo poético]. Lecoq também não se preocupava em determinar suas fontes de influência. Por vezes, mencionava referências, porém sem especificar os aspectos em que se relacionavam com sua pedagogia.

Uma das referências apontadas são as pesquisas do antropólogo francês Marcel Jousse (1886-1961). Este também publicou pouco em vida e defendia a pesquisa experimental e o ensino de relação direta. Graças a pessoas interessadas por seus estudos, publicações póstumas foram feitas, o que preservou e difundiu suas investigações.

Este artigo explora alguns aspectos da pedagogia de Lecoq em relação aos estudos de Jousse. Caracteriza-se por um estudo histórico e conceitual e procura recompor no tempo o provável ponto no qual Lecoq tomou conhecimento de Jousse e seus estudos, para verificar possíveis impactos no delineamento de seu ensino.

O presente estudo está baseado em fontes documentais, utiliza artigos de periódicos, pesquisas acadêmicas, entrevistas e documentários, a maior parte em língua francesa e inéditos no Brasil – muitos são raros mesmo na França.

No primeiro passo, serão observadas as diferentes denominações dadas à escola de Lecoq, constatando-se haver uma dificuldade em relação ao uso do termo *mimo* para designar sua pesquisa e ensino.

Num segundo passo, apresenta-se uma análise de algumas das primeiras publicações de Jacques Lecoq. Os textos abrangem o período de 1967 a 1972. Essa análise visa verificar o vocabulário utilizado por Lecoq, constatando-se haver a utilização de termos mais precisos após 1969, o que é atribuído à publicação de *L'Anthropologie du geste*, de Marcel Jousse, nesse ano. Assim, alguns conceitos comuns a eles serão abordados. Além disso, alguns estudos nos quais Jousse foi citado como uma referência teórica para Lecoq serão devidamente apontados.

O artigo ainda traz uma breve apresentação de Jousse e sua produção teórica, considerando-se o pouco conhecimento que se tem sobre suas obras no Brasil e mesmo na academia francesa.¹

Por fim, serão feitas considerações sobre vinculações do teatrista com a Associação Marcel Jousse, com foco, ao menos em parte, no reconhecimento de confluências tanto de Lecoq quanto de Jousse.

Sobre a dificuldade inicial do termo *mimo*

Em dezembro de 1956, pouco depois de regressar da Itália, onde permaneceu por oito anos, Lecoq começou um curso que é tido como a fundação de sua própria escola de teatro. Começou modestamente, em um pequeno estúdio com apenas um aluno (VERNOIS; HERRY, 1988). Com os seus contatos, Lecoq estabeleceu um grupo e, progressivamente, sua escola ganhou corpo e fama internacional. Em 1972, alunos de mais de 50 nacionalidades já tinham passado pela escola (LECOQ, 1972) – atualmente esse número já passa de 80.

SCHEFFLER, Ismael. **Jacques Lecoq e a antropologia do gesto de Marcel Jousse.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A denominação da escola mudou, já nos primeiros anos de sua existência, especialmente em decorrência das dificuldades que Jacques Lecoq enfrentava para tentar fazer entender em que consistia sua proposta de ensino:

Ela passou de “Curso de Mimo” à “Escola de Teatro”; eu, contudo, conservei a palavra mimo, que se tornara um clichê formal e esclerosado e que eu tentava ampliar para torná-lo um ponto de partida do teatro e não um fim. Fiquei tentado a chamá-la “Escola do Movimento”, mas ela teria sido limitada a uma escola de ginástica, quando se tratava daquela em que “Tudo se move”. As palavras me aborreciam e eu não conseguia defini-la pelo catálogo usual da arte dramática. Finalmente eu a chamei de Escola de Mimo e de Teatro.² (LECOQ, 1976, p. 1).

O nome da escola ainda foi alterado mais vezes: “Eu a defini: ‘Escola de mimo’ e como subtítulo, ‘Formação do ator’. Em seguida, eu lhe dei o título ‘Mimo, Movimento, Teatro’, por corresponder melhor a minha concepção e a minha prática pedagógica.” (LECOQ, 1987a, p. 112). As denominações revelam a busca de Lecoq por uma terminologia mais clara. Assim, a *mimo* e *teatro*, adicionou, entre os dois, o vocábulo *movimento*, passando de *École de Mime: Formation du Comédien* para *École Lecoq: Mime, Mouvement, Théâtre*, antes de assumir a designação de escola internacional e se chamar *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* [Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq] (LECOQ, 1987a), em atividade ainda hoje em Paris.³

O termo *mimo* esteve presente no nome da escola por cerca de 20 anos. Isso teve grande influência sobre o trabalho de Lecoq, como ele mesmo expressou em uma entrevista publicada em 1987:

A palavra ‘mimo’ não era entendida no sentido que eu lhe dava e eu fiquei muito rapidamente prisioneiro de um equívoco que, infelizmente, subsiste ainda hoje [cerca de 30 anos], mas que pouco a pouco se atenua diante da realidade de meu ensino e diante da evolução do teatro do gesto em numerosos países, a partir dos anos sessenta e setenta principalmente. (LECOQ, 1987a, p. 112).

Ao ler os primeiros artigos e entrevistas de Lecoq, publicados no final da década de 1960 e início de 1970, percebe-se esse tipo de conflito. Em entrevista, vinte anos antes, em 1967 (provavelmente o primeiro texto com declarações de Lecoq sobre sua pedagogia), a primeira questão proposta foi justamente para esclarecer que tipo de escola era: se de arte dramática ou um curso de mimo. Ao que Lecoq respondeu:

Minha escola não é apenas uma escola de mimo, é uma escola que tende a ser uma verdadeira escola de arte dramática completa, baseada no conhecimento do movimento vivido inicialmente pelo corpo humano em seu gestual econômico; é sem dúvida por que eu falo muito de Movimento que dizem que minha escola é um curso de mimo (PERRET, 1967, p. 55-6).

Em outros textos e entrevistas, percebe-se de forma mais acentuada sua luta para esclarecer sua compreensão de mimo e um combate à forma como o termo era compreendido generalizadamente, como expressou em 1972: “Seguidamente me perguntam: o que você faz em sua escola? Você faz mimo?” E complementou:

Tenho sempre a impressão de que a pessoa que me pergunta isso reduz a escola a um formalismo silencioso. A palavra “mimo” já encerra um limite. Se vê um ator que não fala e que faz gestos estilizados para mostrar objetos que não existem, ou caretas para dar a entender que ele ri ou chora. Então eu respondo que eu não faço mimo, não esse aí (LECOQ, 1972, p. 41).

A questão ainda aparece nos anos de 1980, como expresso no Congresso Internacional de Teatro da Catalunha, em 1985, quando novamente ele afirmou ser necessário esclarecer o termo mimo e enfatizou: “Eu tenho combatido neste sentido desde a criação de minha escola em 1956” (LECOQ, 1985, p. 92).

São diversos os estudos que procuram compreender e definir o *mimo* para Lecoq, frequentemente articulam comparações com o mimo desenvolvido por Étienne Decroux, apontando diferenças de entendimento do termo e de práticas.⁴ Alguns dos artigos são: *The Mime of Jacques Lecoq* (ROLFE, 1972); *Le mime contemporain*

(MOUNIN, 1970); livros especializados no tema que dedicam um capítulo para Lecoq, como: *Apostles of silence: the modern french mimes* (FELNER, 1985); *Modern and post-modern mime* (LEABHART, 1989); *Mimo e teatro nel Novecento* (DE MARINIS, 1993); e pesquisas acadêmicas: *Du mime a l'art mimique* (WEISS, 1972); e *Le mouvement chez Etienne Decroux et Jacques Lecoq* (JOUIN, 2007). Além de inúmeros outros pesquisadores que revisam a pedagogia de Lecoq de forma mais abrangente e contemplam o mimo dentre outros aspectos da proposta de ensino.

“Prisioneiro de um equívoco” (LECOQ, 1987a, p. 112) foi o termo utilizado por Lecoq, o que permite depreender que esse aspecto de sua pedagogia foi supervalorizado. Assim, o mimo é um dos elementos da pedagogia lecoquiana, presente no curso de formação de atores e no Laboratório de Estudo do Movimento (LEM).

Por tudo isso, a tradução de *Le corps poétique* para o português, publicada em 2010, torna comprometedor a compreensão da pedagogia de Lecoq no Brasil. Ao traduzir *mime* como *mímica* e o verbo *mimer* como *fazer mímica*, dá-se margem a compreender a proposta de Lecoq rumo à pantomima e, assim, perpetuar uma visão distorcida ou a inaugurar (para aqueles que tomam contato com a pedagogia com base na leitura / no livro) um equívoco como aquele que comprometeu a compreensão da pedagogia lecoquiana na França desde sua fundação. A tradução de *rejeu* e *rejouer* como “reinterpretação” e “reinterpretar” também cria dificuldades. As traduções mais apropriadas seriam os neologismos mais literais: “rejogo” e “rejogar”, termonologias também defendidas por Sachs (2013).

As críticas do espetáculo *Carnet de Voyage*

Após ser formada a primeira turma de alunos, Lecoq montou uma companhia de teatro com alguns deles e realizou, em 1959, o espetáculo *Carnet de Voyage – Voyage autour du mime* [*Caderno de Viagem – Viagem em torno do mimo*], que mostra as diferentes possibilidades do mimo, abertas ao teatro e à dança. O espetáculo era composto

de diversos quadros e envolvia: coro com máscaras, música concreta, figuração mímica, pantomima branca, número cômico, melodrama coletivo e *commedia dell'arte* (LECOQ, 2010a).

O espetáculo foi apresentado no teatro da Aliança Francesa de Paris, em outubro de 1959. As críticas jornalísticas se referem ao espetáculo como sendo de mimo, realizado por uma companhia de mimo.⁵ Observando o teor das publicações, percebe-se o ponto de referência dos críticos a respeito do mimo.

As críticas, em sua maioria, apresentam vários aspectos negativos e tecem comparações com Decroux, Marcel Marceau (1923-2007) e Jean-Gaspard Debureau (1776-1846). Um dos aspectos seguidamente criticado foi a utilização da fala em alguns quadros. O crítico Jean-Jacques Gautier, do jornal *Le Figaro*,⁶ considerou que o espetáculo foi uma sucessão de erros ao introduzir falas, ter gestos ilegíveis, tendo sido marcado pelo amadorismo, um espetáculo pretensioso. Também o crítico P. Marcalerie, do periódico *Arts*,⁷ utilizou adjetivos semelhantes, referindo-se ao espetáculo como ingênuo, pretensioso, inacabado, com múltiplos movimentos e ações dispersivas, ilegível, utilizando a fala, intelectualizado.

Já o crítico J. C. Jaubert, do *Parisien Libéré*,⁸ foi quem demonstrou mais abertura na recepção (apesar de criticar a fala dos atores): “As longas caminhadas feitas pela trupe em *Do outro lado da montanha*, e em *Passagem* fazem parte, ao contrário do teatro, do teatro de vanguarda. O coro mudo que atravessa mares, colinas, rios tem uma pureza plástica e uma precisão impressionantes.”

Outro texto deve ser somado a esta análise das críticas do espetáculo *Carnet de Voyage*. Gabriel Cousin escreveu um artigo no qual refletiu sobre as críticas a Lecoq. Em *Mime et mouvement avec La Compagnie Jacques Lecoq [Mimo e movimento com a Companhia Jacques Lecoq]*,⁹ datado de 1960, Cousin rebateu a crítica jornalística parisiense e defendeu o amigo ao afirmar que “Parece que este espetáculo não foi compreendido por toda crítica.”

SCHEFFLER, Ismael. **Jacques Lecoq e a antropologia do gesto de Marcel Jousse.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

De forma bastante didática e esclarecedora, Cousin lançou uma explicação que demonstra claramente duas compreensões distintas das funções e das técnicas que o termo *mimo* era empregado.

Há dois caminhos principais tomados pela arte do mimo. Um, o mais conhecido do grande público, é aquele que foi ilustrado nos últimos anos por Marcel Marceau. Ele é baseado na ilusão. Desde Debureau, é a tendência mais utilizada pela arte do mimo em sua renovação. O outro, praticamente pouco conhecido, e utilizado pelos mimos da antiguidade, é baseado na transposição. É sobre esse que tem pesquisado, trabalhado Jacques Lecoq. [...] No segundo, a presença do corpo inteiro importa. Não são mais o rosto e as mãos, mas o eixo vertebral e a bacia. Ele é então muito mais sintético e confere maior importância ao ritmo dos gestos. Ele é mais a arte do movimento que da mímica. [...] Ele não está fechado em si mesmo, ele se abre para o 'coração corporal' e para o balé (COUSIN, 1960).

Este pequeno e singular artigo provavelmente é o primeiro texto publicado que propunha esclarecer e definir conceitos sobre o trabalho de Lecoq. Cousin propõe um reparo de enfoque. Quando sustentou que “é mais a arte do movimento que da mímica”, procurou utilizar dois termos diferentes (movimento e mímica), mais contrastantes do que o termo *mimo*, defendendo a proposta de Lecoq como “arte do movimento”.

O livro organizado por Lecoq, em 1987, deu ênfase ao gesto em detrimento do mimo, como manifestado no título: *Le théâtre du geste – mimes et acteurs* [O teatro do gesto – mimos e atores].¹⁰

Vocabulário em transição

Na realização de um mapeamento de publicações de autoria de Jacques Lecoq e de entrevistas que tenha concedido, foi possível identificar algumas a partir de 1967.

Jacques Lecoq: d'abord le mouvement [Jacques Lecoq: primeiramente o movimento] foi publicado na revista *Treteaux*, em novembro, é assinado por Jean Perret (1967). Perret inicia com uma reflexão sobre a situação do ensino das escolas oficiais de teatro na França, enumerando as poucas existentes e o perfil de formação ofere-

cida. Perret, então, inclui a escola de Lecoq, apontando os principais tópicos do programa e reconhece a filiação de Lecoq a Jacques Copeau e a Charles Dullin. Ele inclui, então, na sequência da publicação, a transcrição de uma entrevista com Lecoq. Nela são discutidos alguns aspectos pedagógicos, assim como questões consideradas polêmicas, como a da escola ser ou não de mimo, a preparação dos alunos atores para atuarem os mais diversos estilos teatrais após formados, o mercado de trabalho, o preço da escola. Também é tratado sobre o perfil discente e docente da escola.

Em 1967, um curto texto publicado no jornal *Atac Informatcion* anuncia que em dezembro daquele ano Lecoq iria descentralizar sua escola para o Casa da Cultura de Amiens (cidade ao norte de Paris).¹¹ Com o título *Le mouvement et le théâtre* [O movimento e o teatro], Lecoq principia sua reflexão sobre o mimo:

Não me atrevo a dizer “O mimo e o teatro” e substituo a palavra “mimo” pela palavra “movimento”, com pesar, por medo de ser mau compreendido — isso quanto ao título do artigo [*Movimento e teatro*].

É assim que a palavra mimo é considerada no teatro francês: como uma doença que assusta os atores e os dançarinos; cada um, em sua ideia, o fixa, o limita em um estilo tipificado e muitas vezes solitário.

É verdade que os mimos mataram o mimo em seus pais naturais, esgotados e cansados. Os Mimos mataram o Mimo, fonte do Teatro e da Dança.

Os mimos deram um rumo ao teatro o colocando diante de um muro que só o virtuose com grande talento pode escalar. Eles conduziram esta arte a um beco sem saída. Esta arte frágil ficou encolhida na anedota, imitou a si mesma e matou em si o que poderia ser uma proposta aberta para o teatro, indo ao encontro dele. (LECOQ, 1967, p. 7).

Nesse sentido, Lecoq também declarou na entrevista: “O mimo me interessa em seu nascimento e não na sua cristalização. Os mimos mataram o mimo por torná-lo uma arte fechada que só um virtuose pode sustentar. A extensão do mimo está no teatro ou na dança” (PERRET, 1967, p. 58).

SCHEFFLER, Ismael. **Jacques Lecoq e a antropologia do gesto de Marcel Jousse.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Há nessas declarações uma crítica severa à compreensão do mimo como linguagem artística específica e à manifestação de um entendimento mais aberto, tendendo a sinônimo de “movimento”, material que pode servir tanto à produção de teatro quanto de dança. Essas declarações também se alinham a Cousin (1960).

Lecoq distingue o “mimo do fim” [*mime de la fin*] (a arte do mimo como conhecida, com um repertório de movimentos sistematizados) do “mimo do começo” [*mime du début*], como define: “O mimo é por excelência uma arte de pesquisa, a profundidade de seu silêncio se acha no princípio de todas as formas de arte” (LECOQ, 1967, p. 7). Usando termos de Marco De Marinis (1993): há o mimo como uma forma de educação e outro como um gênero autônomo e específico.

Ele utiliza também o termo *fundo mimético comum*, referindo-se a um *silêncio de fundo* no qual se poderia achar o *gesto puro*, diferente do *gesto imitativo* (fruto de um silêncio superficial e mutilado). O termo se refere a uma *base de apoio*, no caso, o silêncio. O jogo silencioso não pretende um caminho de racionalização ou distrações, mas quer percorrer, silencioso um caminho sensível. O mimo, nesse caso, parece estar correlacionado à ideia de improviso e de experimentação.

Outro texto, de 1968, também publicado por ocasião de Lecoq instalar sua escola em novo endereço: no *Théâtre de l’Est Parisien*.¹² Em *Du mime au théâtre – L’école Jacques Lecoq s’ouvre au public* [Do mimo ao teatro – A Escola Jacques Lecoq se abre ao público], são apresentados diversos aspectos da pedagogia lecoquiana. Lecoq sublinha a importância de uma educação do indivíduo no desenvolvimento de uma consciência de si de maneira sensível antes de uma educação dramática voltada ao jogo teatral. Ele ressalta a importância de aprender a ver, ouvir e observar atentamente o mundo, aprendendo a jogar com a vida. Lecoq argumenta que o olho e o ouvido captam imagens e sons que, uma vez assimilados e compreendidos, contribuem para a riqueza do trabalho do ator que deve ser capaz de transportar tudo isso para os limites do teatro e recriar.

Lecoq acredita na observação científica de ações e estados econômicos do ser humano. Salieta dois eixos: a análise do movimento (com economia: mínimo de esforço para o máximo de rendimento) e a improvisação.

No que concerne à improvisação, Lecoq defende que, por meio dela, começam-se a identificar as regras do jogo teatral e apontam-se diferentes formas: a improvisação de expressão realista, na realização de ações como um duplo da vida; a improvisação mascarada que contribui para a percepção do estado dramático neutro (o ponto comum entre todos os homens, o denominador comum do drama); e a “identificação com o mundo que nos envolve em seus dados elementares e fundamentais (ar, água, fogo...)” (LECOQ, 1968, p. 5). O termo “identificação” é empregado diversas vezes nesse texto.

Além disso, referências da prática de exercícios de identificação com os elementos da natureza na Escola do Velho Pombal [*Vieux-Colombier*] podem ser encontradas, sob a direção de Jacques Copeau, e também n’O Ateliê, de Dullin, isso já na década de 1920. No entanto, segundo Lucian Stefanescu, em *La formation corporelle de l’acteur au XXème siècle – L’École Jacques Lecoq* [A formação corporal do ator no século 20 – A Escola Jacques Lecoq], “os exercícios de identificação com os elementos, os vegetais, os animais, remontam a Copeau, e se crermos nos testemunhos dignos de fé, Delsarte¹³ foi o primeiro a pensá-los.” (1972, p. 50).¹⁴

Lecoq, então, toma por base um tipo de exercício herdado de Coupeau-Dasté-Delsarte. Ele percebe nisso a potência de mimo e o toma como fundamento da formação do ator:

O mimo, bem compreendido, pode ser o fundamento da formação do ator. Este, quando realiza em si a identificação, confunde o gesto e seu drama, e se torna um mimo maior que mantém a fala em suspenso. [...] Mimo e teatro se confundem em um certo nível, o resto é apenas regra do jogo. Uma escola dramática deve ser um lugar privilegiado onde o ensinamento dramático, ministrado seguindo um método e uma pedagogia, proporciona ao aluno uma formação essencial passível de se adaptar a diferentes teatros. (LECOQ, 1968, p. 5).

Nesse contexto, Lecoq afirma que a ação física oferece mais segurança que a expressão sensível, pois a morfologia permite observar a ação. Ele aponta para uma fusão do físico e do sensível.

A primeira publicação mais longa em que são discutidos conceitos e práticas de Lecoq resultou de uma mesa redonda, em 1969, ocorrida na Bienal de Veneza: *Ritorno all'espressione fisica dell'attore. Atti della tavola rotonda Internazionale del 19 settembre 1969* [Retorno à expressão física do ator. Ata da mesa redonda internacional de 19 de setembro de 1969]¹⁵ (RITORNO, 1970).

Nessa ocasião, Lecoq apontou com clareza seu interesse pedagógico:

Para mim, como professor, o teatro não tem nenhuma importância, nem mesmo o mimo. É o “movimento” que me interessa, o que motiva o teatro, o mimo e outras coisas. Sinto a vida principalmente como um fenômeno dinâmico, quer se trate de uma expressão teatral mimada ou escrita, isso é secundário. É a base que está em jogo e é nesse nível que eu começo com meus alunos, o importante é que todos possam encontrar na essência daquilo que se move e este é um “lugar indefinível” (LECOQ, 1980, p. 201).

Essa declaração se alinha às publicações anteriores. Também pode remeter ao fato de que Lecoq principiou sua formação pelo movimento (educação física e fisioterapia) e foi a partir daí que desenvolveu seu ensino, o que trouxe um diferencial a sua visão sobre teatro.

Este evento foi realizado em um momento de nova aplicação da pedagogia de Lecoq com seu ingresso como docente na Escola Nacional Superior das Belas Artes de Paris – Unidade Pedagógica de Arquitetura n. 6 (UP6), (atualmente Escola Nacional Superior de Arquitetura de Paris La Villette), onde lecionou de 1969 a 1987, formando arquitetos em paralelo a sua escola de teatro.¹⁶

Assim expresso, ele defendeu uma visão de abertura, não baseada nos princípios do teatro literário nem voltada para essa linguagem artística prioritariamente. Isso pode ajudar a entender como a sua compreensão da pedagogia teatral poderia se articular de forma natural, sem forçar uma aplicação a outros campos do conhecimento ou linguagens artísticas, como a arquitetura.

Em 1969, na mesa redonda de Veneza, Lecoq reafirmou seu interesse de “tocar o fundamento elementar”, ressaltando que o mimo não deveria ser em si, isto é, o mimo “não pode viver muito tempo sozinho”, pois deveria conduzir ou ao teatro, ou à dança, caso contrário, o mimo poderia cair no virtuosismo. Lecoq defendeu que o importante não era encontrar um gesto comunicativo [expresso], mas encontrar o “gesto de fundo, aquilo que não se vê” (LECOQ, 1980, p. 202), e afirmou que, sob a palavra e o gesto explícito existiria outro gesto, diferente da gesticulação (pois ele também poderia ter uma expressão imóvel). Lecoq mesmo disse que não saberia se sua explicação era clara, mas, naquele momento, não saberia dizer de outra forma.

É interessante observar nesses quatro textos que, embora a essência da pedagogia de Lecoq já estivesse delineada, havia uma ausência de termos-chave, empregados posteriormente na pedagogia lecoquiiana.

Em janeiro de 1972, Lecoq publicou um artigo, por ocasião da instalação da Escola no *Théâtre de la Ville* (a escola de Lecoq passou por diferentes lugares antes de se instalar definitivamente, em 1976, em seu atual endereço). Em *L'école Jacques Lecoq (mime-mouvement-théâtre) au Théâtre de la Ville* [A Escola Jacques Lecoq (mimo-movimento-teatro) no Teatro da Cidade], Lecoq realiza uma apresentação das propostas de seu curso.¹⁷ Ele discorre sobre o programa de ensino do primeiro e do segundo ano, incluindo algumas informações gerais trazendo a conceituação.

Esse artigo apresenta maior clareza conceitual e se diferencia dos anteriores, por Lecoq utilizar os termos *rejogar* [*rejouer*] e *mimar* [*mimer*]:

Para mim, o mimo, como se pode apreendê-lo na escola, é a base de todas as expressões do homem, sejam elas gestuais, construídas, plásticas, sonoras, escritas ou faladas. O mimo que eu chamarei 'de fundo' é a maior escola do teatro, ela se apoia no movimento. É no gesto sob o gesto, no gesto sob a palavra, no movimento das matérias, dos sons, das cores e das luzes, que a escola encontra suas bases. Nós tomamos conhecimento do que se move pela faculdade que o homem tem de "mimar", isto é, de se identificar com o mundo ao rejogá-lo, com todo o seu ser. É no corpo silencioso do homem, e a partir dele, que se formulam os impulsos da expressão e, em especial, os da expressão dramática, e, mais tarde, os da criação dramática. Esse fogo que eu vejo arde em mim. Eu posso conhecer esse fogo me identificando com ele pelo jogo; eu dou meu fogo ao fogo (LECOQ, 1972, p. 41).

Observa-se os mesmos princípios das publicações anteriores. O que antes era expresso como mimo de princípio, mimo de fundo, identificação ou transposição, aqui aparece em outro vocabulário.

Nesse artigo, Lecoq faz referência ao princípio de sua escola novamente, da observação da vida, destacando agora que ela é revivida pelo rejogo mímico [*"revécue par le rejeu mimique"*] (LECOQ, 1972). Lecoq ressalta que o mimo é a base de todas as expressões do homem (gestuais, plásticas, construídas, sonoras, escritas ou faladas) e reafirma seu princípio: "O mimo que eu chamo 'de fundo' é a maior escola do teatro, ela se apoia sobre o movimento" (LECOQ, 1972, p. 41).

Esse enriquecimento de vocabulário, que envolve um certo refinamento conceitual, pode ser atribuído ao conhecimento dos estudos do antropólogo Marcel Jousse, cujo livro *L'anthropologie du geste* foi publicado no ano de 1969. Tomando por base as referidas publicações, minimamente coincide a inexistência de certos termos antes e depois de 1969.

Presença de Jousse nos estudos sobre Lecoq a partir do início dos anos de 1970

Lucien Stefanesco foi aluno de Lecoq em 1968 e 1969, tendo realizado entrevistas em 1971 e 1972 para a realização de sua tese *La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle: l'école Jacques Lecoq*. Conforme Stefanesco afirmou, Lecoq havia tomado

conhecimento do livro *L'anthropologie du geste* recentemente [“assez récemment”] e havia se entusiasmado, afinal: “Marcel Jousse dava conta de suas intuições latentes, graças a um vocabulário muito mais apropriado que outros” (STEFANESCO, 1972, p. 255). Para este pesquisador, Lecoq “soube orientar [sua pedagogia] em um novo sentido, aquele que Jousse apresenta em *A antropologia do gesto*” (STEFANESCO, 1972, p. 7). Embora Stefanesco tenha tido essa importante informação, a análise comparativa que realizou entre os conceitos de Jousse e Lecoq foram muito superficiais.¹⁸

Também de 1972, é a dissertação de mestrado de Willian Weiss: *Du mime à l'art mimique* [Do mimo à arte mímica]. Weiss dedicou um capítulo a Lecoq e focou sobre a questão do mimo. Ele tomou os estudos de Marcel Jousse publicados em *L'Anthropologie du geste* como referencial teórico para esclarecer alguns conceitos de Lecoq, fundamentando de forma muito rica (embora não tenha afirmado haver influência direta).

Outra importante fonte que demonstra o conhecimento e a relevância dos estudos de Jousse para Lecoq, nesse período, é o memorial de graduação de Krikor Belekian em arquitetura na UP6, de 1972, sob a orientação de Lecoq. Nas referências bibliográficas finais, consta *L'anthropologie du geste*. Mesmo que Belekian não cite ou se refira aos conceitos de Jousse ao longo de seu estudo, a presença da bibliografia comprova o acesso e relevância dada a obra.¹⁹

Nesse mesmo ano, Lecoq foi procurado pelo antropólogo estadunidense Laurence Wylie (1909-1996), que estava interessado em seu trabalho. Ele se interessava pelo estudo de gestos e da comunicação não verbal como uma forma de entender uma cultura estrangeira (UN ORIGINAL, 2000), tendo o objetivo de compreender as diferenças entre os franceses e os americanos. Wylie teve contato com o trabalho de Lecoq quando este esteve em Harvard, em 1970. Já desenvolvendo suas pesquisas sobre o gesto, Wylie decidiu passar dez meses na escola de Lecoq, em 1972-1973, onde foi aluno, aos 63 anos, com os demais jovens estudantes da escola.

Em função dessa experiência, Wylie escreveu o artigo *À l'école Lecoq j'ai découvert mon propre clown* [Na Escola Lecoq, eu descobri meu próprio palhaço], publicado em 1973, no qual incluiu uma longa citação de Marcel Jousse, indicando alguma relação, sem contudo aprofundar a análise.²⁰

Marcel Jousse é referido por Lecoq no livro *Le théâtre du geste* (1987a), no artigo *L'imitation: du mimétisme au mimisme* [A imitação: do mimetismo ao mimismo], no qual Lecoq expôs em breves linhas esses aspectos-chave da antropologia de Jousse, muito embora não tenha assumido qualquer relação se Jousse o havia influenciado ou se suas pesquisas tinham, sob seu ponto de vista, correlações. O título do artigo remete diretamente a Jousse, pois a discussão sobre o tema estava no centro de suas pesquisas. A diferenciação entre mimismo, mimetismo e imitação é apresentada por Jousse em *L'anthropologie du geste* (2008) e foi tratada em diversas conferências, como a intitulada *Mimétisme et mimisme*, apresentada por Jousse em 28 de novembro de 1932, na *École d'Anthropologie* (JOUSSE, 2003).

Também em *Le corps poétique* (1997), Lecoq diferencia mimetismo e mimismo: “O *mimetismo* é uma representação da forma, e *mimismo* é a busca da dinâmica interna do sentido” (LECOQ, 2010, p. 51). Em outras palavras: “Não se trata de imitar [a forma], mas de sentir através de um sentimento interior” (LECOQ *apud* DE MARINIS, 1993, p. 256).

Jousse é reconhecido ou citado posteriormente por outros pesquisadores de Jacques Lecoq, a saber: Felner (1985); Frost e Yarrow (1990); Merlant (2004); Freixe (2014), mas, em geral, de forma breve, por vezes não passando de uma menção sem estreitar a análise.

O pesquisador italiano Marco De Marinis, em *Mimo e teatro nel Novecento* (1993), afirma claramente que Lecoq empresta os termos mimismo e *rejeu* de Jousse e ressalta que seu estudo antropológico filosófico o ajudou “a distinguir mais claramente entre um mimo em sentido estrito e um mimo em sentido amplo”²¹ (DE MARINIS, 1993, p. 256).

De forma significativa, a brasileira Cláudia Sachs dedicou-se a tecer correlações entre Lecoq e Jousse, em sua tese (SACHS, 2013), e no capítulo *Bachelard, Jousse and Lecoq*, do livro *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* (SACHS, 2016). Ela revisa conceitos-chave de Jousse, estabelece relações com Lecoq e com a imaginação material de Gaston Bachelard.

Jousse é apontado como um teórico importante para a compreensão da pedagogia lecoquiana, como salientou em entrevista sua filha Pascale Lecoq (2011), atual diretora da escola de teatro e do Laboratório de Estudo do Movimento (LEM), tendo sido indicado como leitura por Belekian em aula do LEM.²²

Marcel Jousse

Marcel Jousse (1886-1961) foi padre jesuíta e antropólogo francês. Publicou pouco durante sua vida. Seu primeiro texto publicado, em 1924, correspondia ao resultado de vinte anos de pesquisas: *Le style oral rythmique et mnémotecnique chez les verbo-moteurs* [O estilo oral rítmico e mnemotécnico nos verbo-motores].²³ Sua produção intelectual como antropólogo desenvolveu-se basicamente na transmissão oral, escrevendo raramente, como exposto no prefácio de *L'Anthropologie du geste*: “O que ele teme, ao escrever cedo demais, é fixar ou enrijecer prematuramente sua pesquisa. Ele quer se guardar disponível, aberto, receptivo” (JOUSSE, 2008, p. 15).

Jousse era um crítico do ensino livresco, defendia por meio de suas pesquisas uma determinada concepção de ensino baseada nas experiências práticas. Marie-Françoise Fromont (1978), em *L'enfant mimeur, l'anthropologie de Marcel Jousse et la pédagogie* [A criança mimante, a antropologia de Marcel Jousse e a pedagogia], apresentou os principais aspectos da concepção de Jousse sobre a educação. Em diversos aspectos, sua concepção coincide com os principais aspectos da *éducation nouvelle* (Escola Nova), especialmente no que concerne ao ponto de partida do

processo de aprendizado: a relação direta com mundo, experimentando-o para adquirir o verdadeiro saber. Também a pedagogia de Lecoq tem fundamento em inúmeros pontos coincidentes aos princípios englobados pela *éducation nouvelle*.

A infância foi um dos campos de observação e estudo de Jousse, que percebeu a característica inerente a todas as crianças: o mimismo. Relacionando a outros campos, como civilizações arcaicas e povos indígenas americanos, entre outros, ele desenvolveu o conceito sobre o qual construiu a base de suas pesquisas: “O *anthropos* é um animal *interacionalmente* mimante” (JOUSSE, 2008, p. 55).

As pesquisas de Jousse envolviam aspectos de fisiologia, neurologia, ritmologia, fonética experimental, linguística, psicologia, etnologia, religiões e pedagogia – seus estudos em antropologia corresponderam a um período de estabelecimento dos campos dessa ciência (JOUSSE, 2008), tornando-o um precursor de pesquisas transdisciplinares.

Jousse, que cresceu em zona rural e manteve essa ligação com a natureza como referência em seus estudos, veio a Paris em 1922. Foi aluno de Henri Bergson, entre diversos professores: Pierre Janet, Georges Dumas, Henri Delacroix, Jean-Pierre Rousselot, Antoine Meillet e Marcel Mauss (JOUSSE, 2008). Fromont (1978) aponta diversos aspectos correspondentes entre a filosofia de Bergson e os estudos de Jousse.

Jousse buscava as leis antropológicas universais, especialmente sobre a expressão humana; uma compreensão do que é universal, permanente, inerente ao ser humano. Foi baseado na observação do mundo objetivo que Jousse elaborou sua ciência – não por meio de estudos em livros, mas por meio de vários laboratórios experimentais e constatações, observando o ser humano.

Seu método de trabalho remete a Lecoq em alguns aspectos: uma pesquisa viva, objetiva, que realiza constatações da vida prática do homem e da natureza (e não pela escrita). A diferença maior entre esses talvez recaia sobre a sistematização do conhecimento: ambos publicaram pouco em vida, ambos compartilharam

suas constatações em suas aulas, mas Jousse teve a preocupação em garantir o registro sistemático de sua transmissão oral. Suas aulas e conferências foram registradas por um estenotipista profissional durante 30 anos, material que posteriormente foi transcrito para perpetuar suas reflexões.

Jousse deu diversas conferências livres e aulas em diferentes instituições francesas, registros que compõem um corpus teórico, organizado cronologicamente e por instituição, seu período mais intenso de produção entre 1931 e 1957. Jousse partilhou suas pesquisas e conceitos na Universidade Sorbonne (de 1931 a 1956); na *École des Hautes Études* [Escola de Altos Estudos] (de 1933 a 1945), na *École d'Anthropologie* [Escola de Antropologia] (de 1932 a 1951); no *Laboratoire de Rythmo-Pédagogie* [Laboratório de Ritmo-pedagogia] (de 1933 a 1939), criado por ele, e na *École d'Anthropo-Biologie* [Escola de Antropo-biologia] (1948). Esse material, contendo cerca de vinte mil páginas transcritas, recebeu o título *Les cours de Marcel Jousse* [As aulas de Marcel Jousse] e foi inicialmente distribuído em CD-room, está também disponível na página da *Association Marcel Jousse* na internet.²⁴

Jousse faleceu em 1961. Em 1968, a *Association Marcel Jousse*,²⁵ foi fundada, sua finalidade é difundir e preservar os ensinamentos do antropólogo. A publicação do livro *L'anthropologie du geste*, obra chave de suas as teorias, foi publicada por seus discípulos, em 1969. As outras duas obras publicadas foram *La manducation de la parole* [A mastigação da palavra] (1975) e *Le parlant, la parole et le souffle* [O falante, a palavra e a respiração] (1978), todas inéditas em português.

O preço dessa opção (reservar o partilhamento de suas pesquisas de forma quase unicamente oral) legou Jousse (como também de certa forma ocorreu com Lecoq) a um certo desconhecimento no meio acadêmico. Jousse e Lecoq não acreditavam que o verdadeiro conhecimento pudesse se dar de forma intermediada pelo papel, fora do contato direto da vivência. Sem deixar muitos registros, tornam árduas as pesquisas posteriores e mesmo a difusão de suas ideias e pesquisas.

Terminologias de Jousse

Jousse estabeleceu um vocabulário próprio e marcando novos termos para explicar seus estudos, como salientado no prefácio de *L'Anthropologie du geste*: “A linguagem corrente só lhe oferecia termos cujo sentido é fixado pelo uso social. Ele precisava então forjar seu instrumental de expressão e criar para si um vocabulário novo, preciso, algébrico na necessidade, abrangendo os fatos observados” (JOUSSE, 2008, p. 28).

Diferentemente de Lecoq, que trabalhou durante anos para esclarecer seus conceitos, utilizando termos já estabelecidos (especialmente ao termo *mime*), Jousse criou um vocabulário próprio, tomando alguns termos como base. Entre eles, o termo *mimismo* [*mimisme*] teve espaço central, escolhido como o que melhor expressava o sentido.

O *mimetismo*, esclareceu Jousse (1932), é um termo da biologia que corresponde à característica de certos seres vivos que, quer pela cor ou pela forma, tendem a se conformar ao ambiente em que vivem. A *imitação* corresponde a um ato voluntário e consciente de realizar algo, tornando-se parecido a algo ou alguém. Por fim, o *mimismo*, foi definido por Jousse (1932), como a capacidade instintiva e inconsciente que o homem tem de reproduzir atitudes, ritmos e movimentos de coisas e seres. Jousse exemplificou isso com uma corrida de cavalos, na qual, em determinado momento, o público já “não é mais” público, mas manifesta a energia dos cavalos que vê diante de si, “se assemelhando” aos cavalos que veem. Essa capacidade pode se tornar consciente e com ela se pode jogar.

Semelhante a Jousse, Lecoq defendeu que o ato de mimar é um ato da infância: a criança mima o mundo como uma forma de conhecê-lo e de se preparar para vida (LECOQ, 1997, p. 21). Jousse afirmou que o mimismo está completamente presente na infância, que a criança brinca com o corpo todo, sem fragmentações, em um empenho natural. Ele também observou que a criança tende a rejeitar aquilo que é mais característico (o essencial). Quando Lecoq definiu “*corps mimeur*”

[corpo mimante], no documentário *Les deux voyages* (1999), ele justamente se referiu ao “corpo que pode tomar as dinâmicas que o rodeiam, o mundo que o rodeia, como uma criança. Todas as crianças mimam [...]”.

Jousse definiu o *mimismo* como tendo duas fases: a *intussuscepção* [intussusception] (*intus* = movimento que leva para o interior de si mesmo, para dentro; *suscipio/suscipere* = receber, colher, reunir). O homem registra tudo o que o rodeia, ou o que o rodeia se registra nele, como uma argila que recebe uma impressão (FROMONT, 1978; JOUSSE, 2008). A segunda fase é o *rejeu*: o que é registrado tende a ser reproduzido, exprimido, refeito, “rejogado”, “rebrincado”.

Com o termo *mimisme*, Jousse criou toda uma família de termos. Ele passou a se referir a uma antropologia mimismológica [*anthropologie mimismologique*]. Determinou o *mimème*, que corresponde àquilo que resulta do processo do mimismo, ou seja: o homem recebe em si impressões do mundo que reverberam, que ressoam nele, que são *jogadas* e apreendidas pelos diferentes sentidos. O homem, então, *rejoga*, manifestando em gestos os aspectos mais característicos – isto é, o *mimème* [*mimème*]. Todo *rejogo* é gestual.

Jousse ressaltou que não há nada de metafísico nesse processo, que é algo quase material, pois o homem não pode se exprimir para si ou para os outros sem ser por *mimèmes* gestuais. Essas primeiras expressões constituídas pelos *mimèmes* não formam uma linguagem, mas uma *mimagem* [*mimage*]. Segundo Jousse, é graças a *mimagem* que funciona o pensamento e a memória, o que, por sua vez, conduz a questão da construção do conhecimento. “O homem só conhece o que ele recebe nele mesmo e o que ele *rejoga*. É o mecanismo do Conhecimento por nossos gestos de *rejogo*. Nós não poderemos jamais conhecer o que é totalmente fora de nós. Nós não podemos conhecer além do que nos *intussuscepção* mais ou menos perfeitamente” (JOUSSE, 2008, p. 55).

Lecoq utilizava o termo “fundo poético comum” ou “depósito poético comum”, que por vezes remete a um sentido afim a Jousse. Em *O corpo poético*, Lecoq se referia à *vida essencializada*:

Trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos. Tudo isso fica em nosso corpo e constitui o fundo comum a partir do qual surgirão impulsos, desejos de criação. É preciso então, em meu processo pedagógico, atingir esse fundo poético comum, para não ficar na vida tal qual ela é, ou tal qual ela surge (LECOQ, 2010a, p. 82).

No documentário *Les deux voyages* (1999), esses conceitos se ampliam e se aproximam da compreensão de *mimagem* de Jousse:

[...] a um certo ponto, criamos uma coisa comum a todos os indivíduos. Uma escola onde há muitas nacionalidades diferentes, quando as pessoas reagem juntos a noção de justiça, é muito importante. Qual seja a cultura ou as idades, uma coisa comum nos reúne. Portanto, no fundo, nos assemelhamos todos, juntamos-nos num 'fundo poético comum'. É muito importante, porque geralmente, na educação, tentamos dar ao indivíduo as próprias origens. Tu és tu, não outro... Eles são felizes de ser eles mesmos. Devemos ter um fator comum e nos dizer: "somos todos iguais". E se somos diferentes, veremos. É importante a noção de 'fundo poético comum'. A palavra poética serve para mostrar que há coisas que não podemos definir e que só a poesia pode definir, o que está entre as palavras, o que é invisível.

Nessa declaração, Lecoq referiu-se à percepção de elementos comuns a todos. Essa percepção cria, de certa forma, uma espécie de repertório comum. É por conta da percepção desse contexto, potente em poesia, que uma espécie de "linguagem", que na realidade é uma *mimagem*, vai se estabelecendo e passa a ter um "entendimento" comum. Se é dito: "a dimensão do espaço do paladar tem relação com a dinâmica do vermelho", passa-se a lidar com uma *mimagem* comum que não é nem simbólica, nem propriamente subjetiva. Não é um código, pois não existe uma "convenção" objetivamente instituída. Não se trata de uma *forma*, mas de *dinâmicas*, não algo fixado, mas algo fluído.

Não definir os movimentos (como se move a cor violeta ou como se move um terreno rochoso, por exemplo) é defendido com rigor na pedagogia lecoquiana, pois isso eliminaria a etapa exploratória, o desenvolvimento da capacidade perceptiva e o exercício de observação e elaboração das permanências pelas constatações (apesar das diferenças).

Não definir pode encontrar um apoio teórico no argumento de Jousse: “Cada indivíduo difere como intussuscepção. Depois que a intussuscepção se jogou e rejogou em nós, há a conservação pessoal dos rejogos. Esta conservação, vitalmente pessoal, depende da riqueza das intussuscepções e da força da personalidade, pois nós não somos todos iguais” (JOUSSE, 2008, p. 55).

Em outras palavras, sensibilidades diferentes recebem e percebem as impressões do mundo de maneiras diferentes, em distintos aspectos que são diferentemente manifestadas, mimadas. Se o que é “registrado” é diferente, também é a sua manifestação (mimême). O que resta, o que é conservado, também difere. Logo, não há sentido se imposto às outras pessoas. Por isso, os elementos do fundo poético podem ter aspectos comuns (dinâmicas), mas não absolutos em gestos / formas fixadas.

Lecoq afirmou que se trata de algo adquirido pelas experiências (como Jousse se referiu) e o processo de conscientização se dá por constatações feitas observando as pessoas rejogarem. Esse fundo ou depósito é individual, mas por meio de um processo de pesquisa em grupo pode-se reconhecer dinâmicas recorrentes e perceber aspectos comuns, mesmo havendo diferenças. Como pesquisa coletiva, resulta numa compreensão coletiva de permanências.

Para Jousse, tudo no universo interage com o ser humano, imprime [*im-pressão*], e as diferentes interações são expressadas [*ex-pressão*] por um mimême que recebe, então, denominações diferentes no vocabulário jousiano: mimoplastismo [*mimoplastisme*] (é o *rejeu* com argila, com a forma plástica), mimografismo [*mimographisme*] (*rejeu* pelo desenho, pelo grafismo), mimograma [*mimogramme*] (*rejeu* por

grafismos como chinês e hierógrafos egípcios, escritas antigas que são desenhos de gestos), mimodrama [*mimodrame*] (*rejeu* pelo corpo inteiro), fonomimismo [*phonomimisme*] (*rejeu* pelo gesto da vocalização), entre outros termos.

A amplitude do mimo já estava presente em Lecoq em 1967: “O mimo é, por excelência, uma arte de pesquisa, a profundidade de seu silêncio está no início de todas as formas de arte. É nesse fundo mimético comum que o artista prepara a escolha de seus impulsos para as diversas formas de expressão.” (LECOQ, 1967, p. 7). Conforme De Marinis: “[e]ssa concepção ampliada e primária de mimo como (uma das formas possíveis do) mimetismo permite que Lecoq natural e rapidamente supere a contraposição gesto / palavra, teatro do corpo / teatro verbal, mimo / ator, baseada na concepção restrita.” (1993, p. 257). Esse aspecto colocava Lecoq em uma condição de abertura e deu-lhe a possibilidade de experimentar seus princípios na escola de arquitetura.

Em *Le corps poétique*, publicado 30 anos depois dessa declaração, ele defendeu a existência de um “mimo escondido” que se encontra em todas as artes. Para ele, todo verdadeiro artista é um mimo, pois, ao pintar um quadro, o pintor antes “essencializou” em si, para o gesto surgir depois. Lecoq considerava que o “mimo” feito por pintores e escultores faz parte do mesmo fenômeno do mimo do teatro: “[u]m mimo imerso faz nascer criações muito diversas, em todas as artes.” (LECOQ, 1997, p. 33). É pensando assim que ele mesmo afirmou: “[e]is por que pude passar do ensino do teatro ao da arquitetura, inventando os ‘arquitetos-mimantes’.” (LECOQ, 1997, p. 34).

Acredito que o entendimento de Jousse que aponta a igualdade dos diferentes gestos, seja corporal, plástico, gráfico, seja sonoro, tenha alimentado ainda mais as pesquisas de Lecoq. Além do *mimo de identificação* corporal dos movimentos da vida (dos movimentos da natureza, das matérias, dos elementos, etc.) (LECOQ, 1968), o trabalho na Escola de Arquitetura e, posteriormente, no Laboratório de

Estudo do Movimento (LEM), deram conjuntura para Lecoq explorar outras formas de mimêmes, além do *mimodrama*, como a escultura, a pintura e o desenho.

Lecoq começou a trabalhar na UP6 no mesmo ano da publicação de *L'anthropologie du geste*, coincidindo seu ingresso em um novo campo (formação de arquitetos) com um suporte conceitual (Jousse) que ampliava o entendimento do gesto corporal. Ali a atividade manual encontra espaço e é tomada como equivalente ao movimento corporal. Esse princípio de Jousse permite entender com mais facilidade a prática desenvolvida por Lecoq de “apreender pela sensibilidade” as “impressões” que as arquiteturas provocam no ser humano, questões exploradas no LEM e que aparecem no artigo *Le corps et son image* [O corpo e sua imagem] (LECOQ, 1970).

Lecoq buscava não um mimo que se voltasse à constituição de forma, mas um que vislumbrasse *dinâmicas*, que envolvesse o ritmo, o espaço e a força (na relação do puxar e do empurrar) (LES DEUX VOYAGES, 2008), e isso Lecoq chamou de mimodinâmica [*mimedynamique*].

O termo mimodinâmica se tornou tão importante para Lecoq que ele o definiu como uma pedagogia:

Gostaria de indicar, enfim, como a pedagogia *mimodinâmica* poderia ser útil em muitos domínios da aprendizagem além do teatro, seja em diferentes artes ou em outras disciplinas do conhecimento. Aquilo que realizei na formação de arquitetos, não para que se tornassem atores, mas para que construíssem melhor, respeitando os movimentos do corpo humano no espaço, pode ser vislumbrado do mesmo modo por outras artes: a música, as artes plásticas – esboçamos o trabalho neste sentido – e também a literatura, a dança, etc. Essa postura pedagógica pode ser adaptada a qualquer educação artística: comprometer o *corpo mímico* [*corps mimeur*, corpo mimante] para o reconhecimento do real permite a cada um *incorporar* o mundo que o circunda antes de pintá-lo, de escrevê-lo, de cantá-lo, de dançá-lo... As formas propostas seriam, então, sem dúvida, mais sentidas e menos cerebrais (LECOQ, 2010a, p. 235).

A mimodinâmica, por vezes referida como método de transferências, não é uma expressão intelectualizada, mas não corresponde de forma alguma a um procedimento fora da consciência. Mimar para Lecoq é, antes de tudo, revelar a dinâmica (da matéria, da forma, do poema).

Vinculações de Lecoq com a Associação Marcel Jousse

Alain Mazas (1935-), membro da Associação Marcel Jousse, foi aluno do LEM na sessão de 1979-1980 (provavelmente a terceira turma). Mazas se aproximou da Associação em 1974, ligado à atividade de memorização dos Evangelhos, baseado nas propostas do antropólogo e padre jesuíta Marcel Jousse.²⁶

Mazas relatou em entrevista (2012) que ouviu falar de Lecoq pela primeira vez por meio de Gabrielle Baron (1895-1986). Baron foi colaboradora e secretária de Jousse por muitos anos, e escolhida por ele como a herdeira de seus escritos.

Baron publicou, em 1965, a biografia *Marcel Jousse, introduction à sa vie et à son oeuvre* [Marcel Jousse, introdução a sua vida e sua obra] (republicada como *Mémoire vivante: vie et oeuvre de Marcel Jousse* [Memória viva: vida e obra de Marcel Jousse]). Foi graças a ela que os documentos estenografados foram transcritos e disponibilizados como *Les cours de Marcel Jousse*.

Conforme Christophe Merlant, em seu artigo *L'École Lecoq: des mouvements de la vie à la création vivante* [A Escola Lecoq: dos movimentos da vida à criação viva] (2004), elaborado com base em entrevistas concedidas por Lecoq em 1998, este não conheceu pessoalmente Marcel Jousse, mas “a abertura a seus textos e seu pensamento se aprofundou em encontros com Gabriele Baron” (MERLANT, 2004, p. 65). Segundo Mazas, Baron foi procurada por Lecoq que estava interessado pelas pesquisas de Jousse:

Ele [Lecoq] ia vê-la sem dúvida para se informar, para se esclarecer, pois além de *L'anthropologie du geste*, ela tinha publicado *Mémoire vivante* que é uma biografia. Ele ia vê-la, mas o que eles conversaram, eu não sei, nem qual foi o resultado de sua visita. E foi ela que me deu a indicação. Foi por ela e pela Fundação Jousse que eu ouvi falar de

SCHEFFLER, Ismael. **Jacques Lecoq e a antropologia do gesto de Marcel Jousse.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

Lecoq e que fui lá, por que eu me disse que se um artista tinha sido a este ponto tocado por Jousse, isso valeria uma olhada para conhecer o que ele faz. Se ele se sentia de acordo com o pensamento de Jousse, então valeria a pena ver o que ele fazia (MAZAS, 2012).

Alain Mazas, que na época fazia sua formação como paisagista, inscreveu-se no LEM, que estava prestes a começar uma nova turma. Segundo Mazas, o LEM representou uma experiência importante em sua formação. Sobre essa época ele lembrou:

Então: descoberta, descoberta, descoberta. A princípio, eu não fazia realmente a ligação entre o LEM e Marcel Jousse e depois, um belo dia, eu compreendi quando compreendi o gesto do gesto. Era a grande descoberta de Lecoq, o gesto sob o gesto e ali eu me disse: “bem, está aí! É isso!” Ele descobriu com sua prática de artista o que Jousse tinha descoberto quando ele falava do “mimême”. O mimismo produz em nós os mimêmes que correspondem ao que eu acredito compreender no “gesto sob o gesto” de Lecoq. Nós somos “complexos de mimêmes” para Jousse e para Lecoq, nós somos – penso eu –, “complexos de gestos sob os gestos” que, um dia, vão sair, vão se exprimir ou, ao contrário, vão ser reprimidos. Eu creio que é esta história de gesto sob o gesto que me pareceu o mais forte para Lecoq. Certamente, havia todas as improvisações que fazíamos junto e aliás, isso me trouxe muitas questões (MAZAS, 2012).

Em 1986, a Fundação Marcel Jousse organizou, com o *Centre Sèvres* com o apoio da *Fondation de Montcheuil*, o evento *Marcel Jousse: du geste à la parole – Colloque public pour le Centenaire* [Marcel Jousse: do gesto a palavra – Colóquio público pelo Centenário (de nascimento de Jousse)], em 21 e 22 de novembro. Jacques Lecoq participou desse evento e realizou uma conferência demonstração com o título: *Le geste sous le geste* [O gesto sob o gesto]. Alain Mazas assistiu à apresentação de Lecoq, mas não soube informar quem teria realizado o convite. A conferência demonstração foi publicada, em 1987, nos anais do evento²⁷ (LECOQ, 1987b).

O texto publicado é subtítulo: *Présentation par Jean Perret* [Apresentação por Jean Perret]. O texto na realidade é apresentado na voz de Perret (embora Lecoq é que seja creditado), e dá a entender que, enquanto Lecoq realizava as demonstra-

ções, Perret realizava a leitura do texto (“Vemos agora Jacques Lecoq jogar sob a ‘máscara neutra’” – p. 57). No texto, são citadas frases de Lecoq em alguns momentos em terceira pessoa (“ele nos dirá: [...]”; “ele nos explica: [...]”).

Perret principiou o texto contextualizando o momento:

Rendendo homenagem a Marcel Jousse cujo livro *L'anthropologie du geste* o marcou profundamente, e à senhorita Baron, que foi de certa forma ‘propagandista’, Jacques Lecoq fez questão, desde o princípio, de precisar sua proposta, chamando sua demonstração ‘O gesto sob o gesto’, isto é, ‘o gesto tal qual ele é visto e o que se passa sob o gesto...’; quando entramos numa outra dimensão do movimento, quando o ritmo, a respiração, o silêncio ou a sonoridade mudam ou derivam, quando chegamos a captar a essência. Da mesma forma para Jousse, quando ele detecta sob o gesto, a respiração do espírito, a palavra mesma e o símbolo e todo esse lado de ‘espontaneidade mímica’ do homem, transformado, acrescentará Jacques Lecoq, pela imagem que ele vê (LECOQ, 1987b, p. 55).

A demonstração descrita no texto refere-se a diversos aspectos da pedagogia de Lecoq: os três movimentos elementares apontados por Lecoq – ondulação (movimento de locomoção); movimento de emoção (também referido como ondulação invertida (LECOQ, 2010a)); e eclosão (movimento de equilíbrio); a marcha e os andares; sequências de movimentos do gondoleiro e o lançamento de disco, demonstrando com amplitudes diferentes dos gestos; a máscara neutra e os movimentos do fogo e do óleo. A demonstração tem um mesmo padrão do programa geral desenvolvido no ensino da escola, sem problematizar, discutir ou referenciar os estudos e conceitos de Jousse para além do que a citação acima refere.

Foi por meio dessas demonstrações que Lecoq procurou evidenciar “o gesto sob o gesto”, como foi esclarecido com o exemplo do fogo:

Escutemos ainda e olhemos: Jacques Lecoq vai mimar o fogo e ele explica: “Eu devo imaginar fazer o fogo viver em mim, não olhar a periferia do fogo, mas olhar o centro do fogo, se há chamas que me tomam, isto é algo a mais... E percebo assim que há uma analogia muito grande entre estes ritmos (do fogo) e outra coisa, interna... E

neste interior, eu vou achar o medo, a angústia e, paradoxalmente, o frio. Uma oposição... eu procuro o que existe na profundidade... Uma relação dramática é estabelecida..." (LECOQ, 1987b, p. 57).

Em entrevista, Mazas disse desconhecer outra publicação ou colaboração entre Lecoq e a Associação. Ao que parece, não se estabeleceu um vínculo maior de Lecoq com a Associação Marcel Jousse: "Jacques Lecoq, na Associação Jousse, é finalmente muito pouco conhecido. Eu creio que isto [o texto do colóquio] é a única coisa que existe" (MAZAS, 2012).

Na página da internet dedicada a Marcel Jousse, no tópico *Jousse vu, entendu, lu par des personnalités* [Jousse visto, ouvido, lido por personalidades], são indicados "ecos" suscitados pelo antropólogo, salientando que pesquisas complementares são necessárias para medir as influências. Sobre Lecoq, é mencionado:

Jacques Lecoq (1921-1999) fez sem cessar referência ao livro *L'anthropologie du geste* em sua escola de Mimo, Movimento, Teatro. Ele encontrou no pensamento de Jousse um "revelador extraordinário de sua própria pesquisa e de sua experiência" (como ele testemunhou em uma reunião da Fundação Marcel Jousse, em 30 de abril de 1974).²⁸

Considerações finais

Semelhantemente a Mazas (2012), penso que seja difícil saber exatamente quanto Jousse pode ter influenciado Lecoq. Mazas disse crer que Lecoq já tinha desenvolvido por outros caminhos uma pesquisa paralela e que o encontro com a publicação de *L'anthropologie du geste* teria provocado um sentimento de identificação.

Conforme referido por Stefanesco (1972), acredito que a pesquisa jousiana tenha enriquecido a pedagogia de Lecoq, dando-lhe um vocabulário mais preciso, como procurei comprovar, respaldando sua pesquisa intuitiva. Lecoq já trabalhava seguindo a improvisação de identificação com elementos e fenômenos naturais (herdados de Copeau-Dullin-Delsarte), mas com base em Jousse encontrou uma terminologia que permitiu expressar com mais clareza alguns aspectos

de sua pedagogia em relação ao mimo. Também Freixe (2014), ressalta que, embora não seja uma inovação de Lecoq, recebeu dele coerência, aporte intelectual e progressão pedagógica remarcável. Lembremos que o rejogo / mimo é apenas um dos elementos da proposta de Lecoq, e este alinhado com outros temas (como a análise do movimento, a máscara neutra, etc.).

Com base nos escritos analisados neste artigo, não há uma mudança significativa nas atividades pedagógicas propostas por Lecoq aos alunos atores (antes e depois de 1969), pois ele permaneceu com a mesma maneira de trabalhar com a improvisação / jogo dramático / mimo / rejogo. O conhecimento das pesquisas de Jousse posicionou Lecoq em relação à percepção de que o mesmo método poderia ser aplicado a outras formas de expressão que não apenas a corporal, fomentando seu ensino na Escola de Arquitetura e no que veio a ser o LEM.

Alguns aspectos da pedagogia lecoquiana podem parecer um pouco abstratos ou subjetivos. Acredito que o estudo de Jousse ajude a perceber que, embora dotado de elementos intuitivos, o mimo, segundo Lecoq, está pautado na capacidade de observação objetiva, no desenvolvimento da habilidade consciente de transposição por diferentes meios e materiais expressivos das dinâmicas características de qualquer elemento do mundo perceptivo.

Por meio desta pesquisa, procurei mostrar que não se trata apenas de uma proximidade teórica entre Lecoq e Jousse, mas que houve movimentos intencionais da parte de Lecoq como forma de aprimorar sua pesquisa e seu ensino. E, é preciso sublinhar que, embora o valor da palavra escrita como veículo de ensino e aprendizagem fosse desacreditado por ambos, entendo que a publicação de *L'Anthropologia du geste* serviu como elemento de acesso de Lecoq ao pensamento jousiano.

Se há nobreza e determinada qualidade no ensino direto pela vivência para esses pesquisadores (Jousse e Lecoq) e seus alunos, há que se reconhecer que há também contribuições na propagação impressa de suas descobertas. Em medidas distintas, mas reais.

Acredito que uma teorização de elementos da pedagogia do teatro lecoquiano possa ser um complemento de seu ensino na medida em que se ocupa com processos e registros que Lecoq não se empenhou em fazer. E, assim, suprir uma lacuna.

Este trabalho visa, pois, contribuir no esclarecimento das propostas de mimo, segundo Lecoq. A bibliografia disponível em língua portuguesa sobre o teatro do gesto (teatro físico) ainda é escassa. Os elementos que foram apontados amparam as vivências dos ex-alunos dessa linhagem e oferece, portanto, subsídios para fundamentar práticas pedagógicas. Também penso ter trazido às pessoas interessadas nos “ecos” de Jousse, um melhor entendimento da vinculação de Lecoq. Nesse sentido, a documentação, depoimentos e teorias aqui apresentadas pretendem suprir lacunas teóricas e históricas, no Brasil e no exterior.

Saliento que o estudo sobre Jousse em conexões com Lecoq não se esgotam neste artigo. Weiss (1972), De Marinis (1993), Freixe (2014) e Sachs (2013, 2016), oferecem também interessantes aspectos para reflexões. A pesquisa de Bya Braga (2013) sobre Decroux, considerando Jousse, pode oferecer interessantes subsídios sobre mimismo e rejogo. Muitas questões podem ser analisadas por meio dos escritos de Jousse, ainda mais acessíveis com a disponibilização pela internet de *Les cours de Marcel Jousse*.

Ressalto, por fim, a importância de se cultivar em língua portuguesa um vocabulário apropriado para abordar questões referentes ao mimo segundo Lecoq, elemento que foi importante para os estudos antropológicos de Jousse e que, como apontado, trouxe dificuldades para Lecoq.

REFERÊNCIAS

- BARON, Gabrielle. *Mémoire vivante: Vie et œuvre de Marcel Jousse*. Paris: du Centurion, 1981.
- BEAUCOUSIN, David. **Du singulier à l'universel**: emergence d'une pédagogie créatrice d'un langage poétique à l'école Lecoq. 2004. 79 f. Memoire DEA. Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2004.
- BELLUGUE, Paul. **À propos de l'art de forme et de mouvement**. Paris: Maloine, 1967.
- BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanía de ator** - caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- COUSIN, Gabriel. **Mime et mouvement avec La Compagnie Jacques Lecoq**. O texto foi publicado, mas na cópia existente no Fundo Cousin, na Biblioteca Nacional da França, não aparece a referência. Existe no arquivo também uma cópia datilografada datada de 1960. BnF, Fundo Gabriel Cousin : 4COL 81/362 (2).
- DE MARINIS, Marco. **Mimo e teatro nel Novecento**. Firenze: La Casa Usher, 1993.
- DULLIN, Charles. **Souvenirs et notes de travail d'un acteur**. Paris: Odette Lieutier, 1946.
- FELNER, Mira. **Apostles of silence**: the modern french mimes. London, Toronto: Associated University Presses, 1985.
- FREIXE, Guy. **La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine** : une lignée théâtrale du jeu de l'acteur. Lavérune: L'Entretiens, 2014.
- FROST, Anthony; YARROW, Ralph. Jacques Lecoq and the semiotics of clowning. In: _____; _____. **Improvisation in Drama**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1990. p. 61-73.
- FROMONT, M. F. **L'enfant mimeur** : l'anthropologie de Marcel Jousse et la pédagogie. Paris: Epi, 1978.
- JOUIN, Nathalie. **Le mouvement chez Etienne Decroux et Jacques Lecoq**. 2007. 59 p. Dissertação (Master 1) - Institut de Recherches en Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris. 2007.
- JOUSSE, Marcel. **Mimétisme et mimisme**. 4ème conférence. École d'Anthropologie. 28 nov. 1932. Le cours de Marcel Jousse. CD-room 1/2. Association Marcel Jousse, 2003.
- _____. **L'anthropologie du geste**. Paris: Gallimard, 2008.
- LEABHART, Thomas. **Modern and post-modern mime**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1989.
- LECOQ, Jacques. **Le mouvement et le théâtre**. Atac Information, n. 13, p. 07, 1967.

_____. Du mime au théâtre - L'école Jacques Lecoq s'ouvre au public. T.E.P. (**Théâtre de l'Est Parisien**), Maison de la Culture, n.49, p. 5, oct. 1968.

_____. Le corps et son image. **Architecture d'Aujourd'hui**, n. 152, p. CXXXVI e CXXXVII, oct./ nov. 1970.

_____. L'école Jacques Lecoq (mime-mouvement-théâtre) au Théâtre de la Ville. **Le Journal du Théâtre de la Ville**, n. 15, [Paris], p. 41-42, 11 jan. 1972.

_____. L'espressione física dell'attore. In: MARINIS, Marco de (Org.). **Mimo e mimi**: parole e immagini per un genere teatrale des Novecento. Firenze: La casa Usher, 1980. p. 201-205.

_____. (Org.). **Le Théâtre du Geste**: mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987a.

_____. Le geste sous le geste. Présentation par Jean Perret. In: **Marcel Jousse, Du geste à la parole**. Colloque public pour le Centenaire organisé par le Centre Sèvres et la Fondation Marcel Jousse avec la patronage de la Fondation de Montcheuil. 20-21 novembre 1986. Travaux et conférences du Centre Sèvres, n. 12. Paris: Centre Sèvres, 1987b. p. 55-58.

_____. **Le Corps Poétique** : Un enseignement de la création théâtrale. Arles: Actes Sud - Papiers. Collection Cahiers Théâtre/Education (collection publiée par l'ANRAT - Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale), 1997.

_____. **Theatre of Movement and Gesture**. Londres: Routledge, 2006.

_____. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010a.

LECOQ, Pascale. **Entrevista a Ismael Scheffler com a participação de Antoine Blanchet na École International de Théâtre Jacques Lecoq**. Paris, 12 de abr., 16 de maio de 2011. 3 arquivos de Áudio do Windows Media (.WMA) (85 min.) Francês. Entrevista.

LES DEUX Voyages de Jacques Lecoq. Documentário realizado por: Jean-Noël Roy e Jean-Gabriel Carasso; co-produção: La Sept ARTE, On Line Productions, ANRAT. 1999. 1 DVD (175 min).

MAZAS, Alain. **Entrevista concedida a Ismael Scheffler**. 14 de agosto de 2012. 1 arquivo de Áudio do Windows Media (.WMA) (110 min.) Francês. Entrevista.

MERLANT, Christophe. L'Ecole Lecoq: des mouvements de la vie à la création vivante. In: GOURDON, Anne-Marie. **Les nouvelles formations de l'interprète** : Théâtre, danse, cirque, marionettes. Paris: CNRS, 2004. p. 59-71.

MOUNIN, Georges. Le mime contemporain. In: _____. **Introduction à la sémiologie**. Paris: Minuit, 1970. p. 169-181.

MURRAY, Simon. **Jacques Lecoq**. Londres: Routledge, 2003.

PERRET, Jean. **Jacques Lecoq**: d'abord le mouvement. Treteaux, n. 6, p. 54-58, nov. 1967.

SCHEFFLER, Ismael. **Jacques Lecoq e a antropologia do gesto de Marcel Jousse**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

RITORNO all'espressione fisica dell'attore. Atti della tavola rotonda Internazionale del 19 settembre 1969. La Biennale di Venezia, XXVIII Festival International des Teatro di Prosa, 1969. Venezia: Nouva Editoriale, 11 set. 1970.

ROLFE, Bari. The Mime of Jacques Lecoq. **The Drama Review: TDR.** v. 16, n. 1, p. 34-38, mar. 1972.

SACHS, Cláudia M. **A imaginação é um músculo** : a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator. 2013. 224 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

_____. Bachelard, Jousse and Lecoq. In. EVANS, Mark Evans ; KEMP, Rick. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq.** Londres: Routledge, 2016. p.51-58.

SCHEFFLER, Ismael. **O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq.** 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

_____. Laboratory of Movement Study. In. EVANS, Mark Evans ; KEMP, Rick. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq.** Londres: Routledge, 2016. p. 179-186.

_____. Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental. **Revista Arte da Cena** (Art on Stage), v. 4, n. 2, jul.-dez. 2018. p. 34-64. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54973> Acesso em : 23 fev. 2019.

_____. Jacques Lecoq e o Laboratório de Estudos do Movimento (LEM): da escola de arquitetura a um espaço autônomo de cenografia experimental. **Revista Cena**, n. 27, jan./abr. 2019. p. 47-59. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/87785> Acesso em 23 fev. 2019.

STEFANESCO, Lucien. **La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle** : l'école Jacques Lecoq. 1972. 268 p. Tese (Doutorado) - Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 1972.

SUR LES PAS de Marcel Jousse. Documentário realizado por Jean-Claude Cheyssial e produzido cientificamente por Jean-Rémi Lapaire; coproduzido pela Université Bordeaux Montaigne e Association Marcel Jousse. 2014. (52 min). Disponível em: <http://www.marceljousse.com/sur-les-pas-de-marcel-jousse-2014/> Acesso em: 08 jan. 2019.

UN ORIGINAL. John Harvrd's Journal. **Harvard Magazine.** Harvard University. 01 mar. 2000. Disponível em: <https://harvardmagazine.com/2000/03/un-original-html> Acesso em: 15 jan. 2019.

WEISS, Willian. **Du mime a l'art mimique.** Memoire de Maîtrise. 1972. 204 f. Institut d'Études Théâtrales. Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 1972.

WYLIE, Laurence. A l'école Lecoq j'ai découvert mon propre clown. **Revue Psychologie,** Paris, n. 43, p. 17-27, ago. 1973.

NOTAS

- 1 No âmbito teatral brasileiro, no que pude apurar até o momento, Jousse é estudado por Braga (2013), em sua pesquisa sobre Étienne Decroux (páginas 172, 173 e 451); também por Sachs (2013, 2016) e Scheffler (2013, 2016) relacionando a Lecoq.
- 2 Todas as traduções de fontes em línguas estrangeiras foram feitas pelo autor do presente artigo.
- 3 Marco de Marinis (1993) relacionou os nomes: *École de Mime: Formation du Comédien; École de Mime et de Théâtre; École Lecoq: Mime, Mouvement, Théâtre; École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*.
- 4 As questões comparativas entre Lecoq e Decroux suplantam discussões estéticas, conceituais e pedagógicas. Parece existir uma disputa ou rivalidade (LEABHART, 1989; DE MARINIS, 1993; MURRAY, 2003), ou certo mal-estar que transcende a relação entre ambos falecidos, tomando seus ex-alunos (por vezes, mesmo que de linhagem indireta). Não cabe a presente pesquisa aprofundar o tema neste sentido pois foge do objetivo e requer atenta metodologia, fontes e parcimônia no trato.
- 5 Na Biblioteca Nacional da França, encontra-se uma compilação de críticas jornalísticas publicadas sobre este espetáculo: BnF: 8-SW-1237.
- 6 GAUTIER, Jean-Jacques. À l'Alliance Française «Carnet de Voyage». *Le Figaro*, 16 octobre 1959. BnF: 8-SW-1237.
- 7 MARCALERIE, P. Carnet de Voyage indéchiffrable. *Arts*. 21/10/1959. BnF: 8-SW-1237.
- 8 JAUBERT, J.C. Au théâtre de l'Alliance Française «Carnet de voyage» autour du mime. *Parisien Libéré*. 19/10/59. BnF: 8-SW-1237.
- 9 COUSIN, Gabriel. *Mime et mouvement avec La Compagnie Jacques Lecoq*. O texto foi publicado mas na cópia existente no Fundo Cousin da Biblioteca Nacional da França não aparece a referência, somente as páginas 39-40. Existe também uma cópia datilografada datada de 1960. BnF, Fundo Gabriel Cousin: 4COL 81/362 (2).
- 10 Publicado em 1987, tem organização de Jacques Lecoq e contribuições de diversas pessoas. Lecoq assinou quatro artigos principais: *L'imitation: du mimétisme au mimisme* [A imitação: do mimetismo ao mimismo] ; *Les gestes de la vie* [Os gestos da vida] ; *De la pantomime au mime moderne* [Da pantomima ao mimo moderno] ; *Le mime, art du mouvement* [O mimo, arte do movimento]. Além dos quatro artigos, Lecoq inseriu ao longo da entrevista *La pédagogie du Mouvement* [A pedagogia do movimento], concedida a Jean Perret, caixas de texto destinadas a cada um dos seguintes temas: *Como se move um coro?*; *Sobre a commedia dell'arte*; *O jogo da máscara*; *A procura de seu próprio palhaço*; *O tempo dos bufões*; *Os quadros mimados*; *O jogo das estruturas portáteis* [*Comment bouge un chœur*; *À propos de la commedia dell'arte*; *Le jeu du masque*; *À la recherche de son propre clown*; *Le temps des bouffons*; *Les bandes mimées*; *Le jeu des structures portables*.]
- 11 Acredito tratar-se de um curso específico, e não uma transferência da escola, pois em nenhuma outra fonte há indicação que a escola como um todo tenha se transferido para Amiens.
- 12 A publicação é de outubro, embora o texto esteja assinado como maio.
- 13 François Delsarte (1811-1871).
- 14 Freixe (2014) refere que Gordon Craig, em sua Escola da Arena Goldoni, sob influência de Isadora Duncan, propunha exercícios neste sentido. Copeau visitou Craig, em 1915, e acompanhou

NOTAS

algumas aulas em sua escola, o que poderia ser um caminho de influência. Duncan, por sua vez, teve influências de Delsarte em sua formação, o que leva a mesma fonte apontada por Stefanesco (1972).

15 As discussões foram desenvolvidas na manhã e tarde deste dia e posteriormente publicadas em italiano em um volume de 57 páginas. A mesa foi presidida por Jacques Lecoq e composta pelas seguintes pessoas: Jacques Bosson, Georges Moulin, Andre Veinstein, Martin Esslin, Nicola Chiaromonte, Giuseppe Di Martino, Giovanni Poli. Entre outros temas, também foi tratado sobre o início da proposta com alunos de arquitetura. Documento disponível na Biblioteca Nacional da França, código 8-W-18676. - Marco De Marinis apresentou algumas falas de Lecoq, em forma textual, sem incluir os demais membros da mesa ou as perguntas feitas a Lecoq (por isso o texto se apresenta de forma fragmentada), sob o título *L'espressione fisica dell'attore* [A expressão física do ator] (LECOQ, 1980), no livro *Mimo e mimi: parole e immagini per un genere teatrale del Novecento* [Mimo e mimos: palavras e imagens para um gênero teatral do século XX], um livro no qual há uma compilação de textos de autores diferentes.

16 Para saber mais a esse respeito, ver os artigos complementares: *Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental* (SCHEFFLER, 2018); *Jacques Lecoq e o Laboratório de Estudos do Movimento (LEM): da escola de arquitetura a um espaço autônomo de cenografia experimental* (SCHEFFLER, 2019).

17 Há uma reprodução do artigo em *Jacques Lecoq, um point fixe em mouvement* (LECOQ, P., 2016)

18 Sua tese utiliza a pouca bibliografia publicada até então, as entrevistas com Lecoq e, significativamente, sua experiência como aluno, sendo, provavelmente, o primeiro estudo mais amplo sobre a pedagogia de Lecoq.

19 Apresentei sobre isto no X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2018.

20 Wylie também mencionou e incluiu duas citações de Paul Bellugue, de *À propos de l'art de forme et de mouvement* [Sobre a arte de forma e movimento] (1967). Neste livro, no capítulo *Morphologie, esthétique gestuelle et art de vivre* [Morfologia, estética gestual e arte de viver], Bellugue declara que sua compreensão de gesto estava relacionada à forma ampla como o antropólogo Marcel Jousse trabalhava com o termo. - Paul Bellugue (1892-1955) foi professor titular da cadeira de anatomia artística junto a Escola Nacional Superior de Belas Artes (de 1936 a 1955) e professor de anatomia, morfologia e estética na Escola Normal de Educação Física (de 1943 a 1955). Desenvolveu uma interessante carreira articulando estudos científicos e artísticos sobre o movimento, estabelecendo diálogo entre as artes visuais, as artes cênicas, o esporte e a ciência. Bellugue também é referido na bibliografia de Belekian (1972) e em *Le théâtre du geste* (LECOQ, 1987a). Para mais aprofundamento ver: SCHEFFLER, 2013.

21 De Marinis (1993), distinguiu o mimo como um gênero autônomo e específico (estrito), de um mimo voltado a educação (mais amplo), sendo este o de interesse de Lecoq.

22 No ano letivo de 2010-2011, fui aluno no LEM, tendo acompanhando as aulas de Krikor Belekian e Pascale Lecoq.

23 *Archives de philosophie*, vol. II, cahier 4, Beauchesne, Paris, 1924.

24 Disponível em: <<http://www.marceljousse.com/les-cours-de-marcel-jousse-disponibles-en-telechargement/>>, desde abril de 2018.

NOTAS

25 Em 1968, era *Fundation Marcel Jousse*, passando, em 1986, a *Association Marcel Jousse*.

26 Alain Mazas nasceu no Marrocos e teve formação em escola jesuíta, onde também trabalhou como professor. Em 1974, mudou para Paris buscando uma reorientação profissional, dirigindo-se à formação em paisagismo, atividade que exerce desde então. Trabalhou como paisagista rodoviário e na elaboração do primeiro atlas de paisagens da França.

27 A brochura conta com 5 artigos e a transcrição de uma mesa-redonda. Agradeço a Jean Ghislain d'Eudeville, presidente da Association Marcel Jousse, pelo envio da publicação.

28 O site não informa a qual evento se refere. Disponível em:
<<http://www.marceljousse.com/echos-et-prolongements/jousse-vu-entendu-lu-par-des-personnalites/>>. Acesso em: 7 jan. 2019.

Paisagens: panoramas pintados e videoinstalações digitais interativas

Landscape: painted panoramas and interactive video installations

Maria Amélia Bulhões

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS
mariameliabu@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5983-9730>

RESUMO:

Análise da tradição da paisagem nos panoramas pintados e seus desdobramentos nas videoinstalações digitais interativas, apontando aspectos que permanecem nesse tipo de dispositivo visual, de sua origem aos dias atuais, tais como: ilusão, imersão e interação. Questionamento de possíveis causas da ausência de estudos sobre esses dispositivos na história da arte e na crítica de arte, apesar de sua monumentalidade, do imenso público atraído por essas obras e das complexas tecnologias envolvidas na sua produção.

Palavras-chave: *Panoramas. Dispositivos visuais. Videoinstalações digitais interativas.*

ABSTRACT:

This paper analysis the landscape tradition in painted panoramas and its unfolding in interactive digital video installations, pointing to aspects that remain in this type of visual device from its origin to the present day, such as: illusion, immersion and interaction. It also questions possible causes of the absence of studies on these devices in art history and art criticism, despite its monumentality, the immense public attracted by these works and the complex technologies involved in its production.

Keywords: *Panoramas. Visual devices. Interactive digital video installations.*

BULHÕES, Maria Amélia. **Paisagens: panoramas pintados e videoinstalações digitais interativas.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O panorama como forma peculiar de captação e exposição da imagem

Propõe-se, neste texto, uma abordagem de diferentes aspectos presentes na experiência dos panoramas pintados, que floresceram no século XIX e que permanecem com pontos de contato nas videoinstalações digitais interativas contemporâneas. Entre esses aspectos, destacam-se a ilusão ótica, a imersão e a interação. A proposta que se esboça, então, não é de uma análise exaustiva dos processos artísticos em busca da imersão, o que já foi exemplarmente realizado por Oliver Grau (GRAU, 2007).

Um dos principais objetivos do enfoque aqui desenvolvido é reivindicar a retomada e a inserção no campo da história da arte dos panoramas pintados, originários do século 18, que tanto sucesso comercial e de público obtiveram, como de suas congêneres atuais. Tanto uma quanto a outra pouca menção recebem nos compêndios de história da arte ou em outros livros de arte. Outro objetivo é evidenciar os panoramas como dispositivos técnicos que apontam algumas questões da arte contemporânea, já esboçadas naquele momento, em sua fatura e na forma como eram apresentados ao público. Destacam-se, nesse sentido: a ilusão de imersão, a possibilidade / exigência de mobilidade do espectador e os sistemas de participação e interação. Além disso, interessa estabelecer a conexão dessas experiências com as problemáticas de abordagem da paisagem nas artes visuais em diferentes momentos.

A ideia deste texto se esboçou ao vivenciar, de forma bastante inesperada, uma visita ao *Panorama Mesdag*, na Holanda, em 2008. Já havia lido a respeito do tema, mas a experiência foi reveladora de contatos muito mais intensos com a arte contemporânea do que havia podido perceber em qualquer um dos relatos com que tivera contato anteriormente. A visita ocorreu durante um congresso

em que, casualmente (ou não), o tema da mesa em que participava era Paisagem, tema com o qual vinha trabalhando em termos de suas novas abordagens na arte contemporânea. O desenvolvimento das reflexões sobre os panoramas foi apresentado inicialmente no seminário sobre paisagem, coordenado por Sandra Rey, ocorrido no PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS, em 2010.¹ No seminário, apresentei algumas ideias básicas que foram amplamente discutidas com os colegas, a quem agradeço pelas contribuições. O texto foi concluído no ano seguinte e encaminhado para os anais. Entretanto esses anais não foram publicados e o texto ficou guardado. Por considerar que ele apontava questões que mereciam ser mais discutidas, recentemente dei continuidade ao trabalho, até a forma final aqui apresentada.

É importante lembrar que o tema abordado refere-se a um fenômeno recente: a proposta dos panoramas pintados foi inaugurada em 1787, com Robert Barker, que patenteou um processo de construção de perspectiva em tela circular. Ele executou seu primeiro dispositivo com uma vista de Edimburgo que inaugurou em Londres, em 1789, à luz de velas; e já em 1793, foi construída em Londres a primeira rotunda destinada especificamente a abrigar um panorama pintado. O sucesso dessa invenção perdurou ao longo do século 19, tendo-se notícias de inúmeros outros panoramas elaborados em toda a Europa e em outras regiões do mundo.²

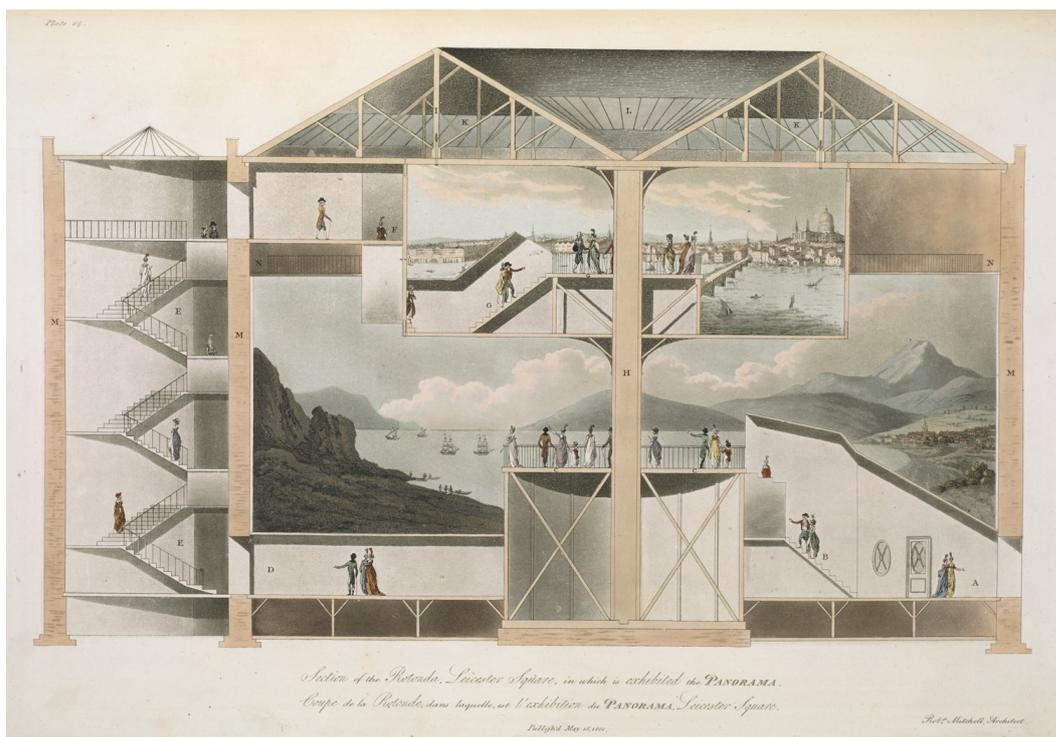


Figura 1 – Corte do modelo: Panorama Leicester Square de acordo com patente de Robert Barker
Disponível em: <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/the-spectacle-of-the-panorama>
O conceito de panorama refere-se a uma vista circular completa de determinada área em sua circunvizinhança. Os modelos panorâmicos, com sua complexa tecnologia, tornaram-se formas muito populares de representar paisagens e eventos históricos antes do advento da fotografia. Eles se tornaram atrativos para visitantes em diversos locais do mundo, difundiram-se enormemente ao longo do século 19 e persistiram com a adoção da fotografia como recurso tecnológico nos séculos 20 e 21, pois possibilitavam uma visão de entorno muitas vezes de difícil obtenção a olho nu e em locais de difícil acesso. Os panoramas trouxeram um desenvolvimento da perspectiva e das técnicas de apresentação da imagem que iludiam o olhar, criando espaços reais / imaginários. Reais porquanto o ponto de partida era uma observação rigorosa da realidade, mas ilusórios, porque ofereciam uma perspectiva de observação completamente impossível de ser efetivada no espaço físico geográfico apresentado / representado pela obra. Assim, ao fazerem um jogo visual que captava o espectador, tornou-se um dispositivo altamente procurado pelo grande público das metrópoles que se expandiam no século 19.

O advento da fotografia e dos recursos digitais não diminuiu o interesse por esse tipo de proposta, pelo contrário, abriu novas possibilidades e impôs novos desafios na sua construção. Em termos fotográficos, a concepção de panorâmica, segundo a maioria dos autores, evidencia mais uma forma de captar a imagem do que de mostrá-la.

Na visão panorâmica é a câmara que organiza o espaço e o tempo, em relação a uma alteração no ponto de vista. Seja a técnica de uma imagem única, com toda sua extensão espacial refletida nela, ou a

montagem de vistas sucessivas, o importante é como se percebe o resultado final, o gradual descobrimento de um espaço que cobre o olho de quem olha (MONLEÓN, 1999, p. 75).

Não há nenhuma definição formal para que uma vista panorâmica se defina como tal, mas, em geral, envolve a ideia de abranger algo mais do que uma perspectiva visual fixa permite apreender. Uma imagem verdadeiramente panorâmica deve capturar um campo de visão comparável ou maior do que a do olho humano, que é de 160° por 75°, mantendo detalhes precisos dessas vistas. Ao se utilizar o conceito de panorâmica, podem ser referenciadas diferentes propostas, como o quadro de grande formato, que permite ao espectador observar a paisagem como se estivesse no alto de uma montanha. O termo panorama aponta um conjunto de vistas montadas justapostas, que podem ser visualizadas como uma única imagem envolvendo o espectador. Ela pode ser apresentada por projeção em uma superfície cilíndrica, com o ângulo vertical de visão limitado a uma faixa horizontal, ou ainda em uma esfera, com o espectador virtualmente no seu centro, sem limitações de visão. Panoramas completos (360º) são resultantes do uso da fotografia e exigem uma montagem em computador, com visibilidade ao redor de um eixo de rotação para visualizações sem distorções. Já existem disponíveis, na internet, programas para construir vistas panorâmicas por meio de um conjunto de fotografias de um mesmo local. O uso da fotografia e dos vídeos digitais ampliou enormemente essas possibilidades. Atualmente, panorâmicas completas são, em geral, utilizadas para exibição em parques e museus temáticos.

A paisagem como construção visual

A paisagem apresenta certo protagonismo nas artes visuais, que pode ser observado em inúmeros estudos dedicados ao assunto, bem como em importantes projetos de artistas que envolvem esse tipo de abordagem. Com diferenciadas construções e formas de realização, as problemáticas da paisagem estão muito presentes na arte contemporânea. Como estudiosa do tema, Anne Cauquelin (2000) destaca a paisagem como processo que liga elementos do entorno

(árvores, montanhas, rios, mar) e esconde a lógica artificial de sua invenção. O esforço por naturalizar e domesticar a natureza condiciona, desde sua origem, essa categoria artística, que manteve uma estreita ligação com uma territorialidade geográfica específica.

Pode-se dizer que a paisagem no campo das artes visuais começou a se evidenciar em obras do século 14, quando os artistas abandonaram progressivamente a construção celestial idealizada, regida por normas religiosas, de um espaço plano e quase vazio, para inserir em suas telas os aspectos de um mundo natural que estavam a descobrir. Entretanto, naquele momento, a natureza ainda aparecia como pano de fundo para as cenas literárias ou religiosas que se desenvolviam no primeiro plano. Prestava-se, sobretudo, ao estudo das características geográficas locais, incorporando os conhecimentos que eram adquiridos pelo avanço das ciências naturais e, principalmente, aqueles decorrentes das grandes navegações e do descobrimento de novas terras.

A paisagem só alcançou o estatuto de tema no século 19, com os paisagistas ingleses e no âmbito do romantismo alemão, quando, aí então, passou a ser o personagem principal. Por meio dela, o artista expressava seus estados de espírito e afirmava sua identidade com determinado território. A paisagem natural aparecia, preponderantemente, como cenário misterioso, indomável e distante. Ela identificava o eu individual do artista com o seu eu político, em um momento de fortes nacionalismos. O olhar do artista e sua concepção dos conceitos envolvidos na obra interessam mais do que os espaços geográficos representados. A visão de um rochedo fustigado pelas águas do mar ou de um plácido riacho a percorrer uma luminosa floresta se construía na retina do artista por meio de suas experiências no espaço físico real; mas sua representatividade estabelecia-se em estreita relação com as condições históricas e sociais de seu tempo. Era muito mais um espírito de luta nacionalista ou uma desilusão amorosa que se manifestava nas águas que golpeavam os rochedos. E as inúmeras pinturas que se fizeram das novas terras coloniais americanas, por exemplo, diziam muito mais de um imaginário utópico que se desenvolvia sobre

essas novas regiões, vistas como paraísos terrestres intocados, do que das reais condições dessa natureza agreste e, muitas vezes, incoquistável, que resistia ao avanço dos colonizadores.

Na contemporaneidade, o regime digital de produção e visualização de imagens coloca em evidência novas tendências na abordagem da paisagem. A primeira delas é o estabelecimento de mecanismos que possibilitam o mergulho no espaço geográfico. As experiências decorrentes do uso desses dispositivos alteram bastante a relação do espectador com a paisagem, pois o espectador deixa de ter uma visão externa para entrar nela e transformá-la com a sua presença. A segunda tendência é o estabelecimento dos processos interativos, que dissolvem a distância entre a visão da paisagem e sua manipulação em diferentes perspectivas. O artista trabalha na criação de mecanismos capazes de abrir novos espaços, fictícios ou reais, nos quais os deslocamentos não se dão necessariamente em um percurso geográfico reconhecível. Ao navegar por espaços virtuais, a capacidade de vir a ser está inserida na própria lógica do trabalho. A proposição do artista cria alternativas disponíveis para os espectadores seguirem seus processos poéticos. Assim, no estudo da paisagem nas videoinstalações digitais interativas, retomar a análise da experiência dos panoramas pintados, com sua função de dispositivo visual, pode ser uma forma de recuperar uma tradição perdida. Principalmente considerando que, em sua grande maioria, há nessas produções uma relação direta ou indireta com uma paisagem.

Neste artigo, ao abordar aspectos da tradição dos panoramas pintados em obras contemporâneas que trabalham com os dispositivos tecnológicos mais complexos, procura-se estabelecer uma linha de continuidade, ainda que tênue e fragmentada. A escolha das obras *Danúbio Panorama* e *Nile studies*, de Michael Aschauer, *Figuras na Paisagem*, de André Parente, e *Place - Ruhr*, de Jeffrey Show, procurou, na sua diversidade, ampliar o leque de análise, pontuando em cada uma delas algum aspecto relevante referente à tradição dos panoramas pintados.

Panorama como sistemas de imersão e interatividade

Nos panoramas digitais videointerativos, duas características já experimentadas nos panoramas pintados do século 19 são exploradas de forma intensa: a imersão e a interatividade. As tecnologias digitais mais avançadas permitem o desenvolvimento de ambientes altamente imersivos, prevendo inclusive a integração e a apresentação de elementos cenestésicos e de dados de áudio. Nesse caso, estão os trabalhos *Figuras na Paisagem*, de André Parente, e *Place - Ruhr*, de Jeffrey Shaw. Ambos se constituem como instalações videointerativas em que o espectador é imerso por meio de dispositivos digitais em ambientes que se transformam por algum tipo de movimentação que ele mesmo promove. Assim, a obra não existe sem a ação do usuário e se desenvolve por conta dele. O desenvolvimento de sistemas de visualização tridimensional, que combinam sistemas de visualização tradicionais e a integração destes em unidades de simulação nas quais é prevista a ação do usuário, é fundamental para o funcionamento do projeto.

O dispositivo panorâmico denominado Visorama foi criado com base em uma tecnologia pesquisada por André Parente em parceria com Luiz Velho (Instituto de Matemática Pura e Aplicada - IMPA). O desenvolvimento desse sistema de realidade virtual envolveu uma ampla e complexa investigação que abarcou tanto níveis de *hardware* quanto de *software*. Com o uso de um binóculo estereoscópico é possível observar uma paisagem virtual e interagir com ela. Esse dispositivo constrói um sistema de realidade virtual multimídia que transforma o mundo em informações numéricas e faz delas paisagens panorâmicas imersivas. O Visorama proporciona a navegação entre diferentes imagens de alta resolução, com o objetivo de criar a ilusão para o observador de estar vendo, através de um binóculo, a realidade que o cerca. Assim, o espectador passa a habitar a obra (paisagem) e pode interagir com ela, transformando-a conforme sua ação em movimentos circular ou de *zoom*. A tecnologia desenvolvida, que permite a interação do observador com ambientes virtuais fotorrealistas, imagens videográficas e sons, pode desdobrar-se em diferentes projetos artísticos.



Figura 2 – Figuras na paisagem, André Parente, instalação interativa – 2010
Disponível em : <http://www.andreparente.net/works#/figures/>

Figuras na Paisagem é uma instalação que foi apresentada no espaço Oi Futuro, no Rio de Janeiro, em 2010, realizada com o uso do dispositivo Visorama. Através dele, o visitante é colocado em uma praia, com uma vista do mar, da areia e do morro composta em 360º visuais, onde atua como *voyeur*, não de um ambiente particular de alguém, mas num espaço público. O espectador se torna, ao mesmo tempo, observador e participante, estranho à situação e no interior do acontecimento. Pelo uso do Visorama, ele pode deslocar-se por diferentes lugares dessa praia, percorrer visualmente todo o espaço, ouvir os ruídos e, aproximando o visor em *zoom*, ouvir as conversas de grupos de pessoas. O dispositivo acoplado ao olhar é disponibilizado para um espectador de cada vez interagir com a obra, mas os que estão na sala veem o que o usuário do dispositivo foca em seu trajeto de navegação. O dispositivo, que se assemelha a um binóculo, é uma interface algorítmica de multirresolução que mantém o nível de definição da imagem mesmo que se faça uma aproximação (*zoom*) ou que ela se dilate.

A hibridização entre imagens e sons (vozes) estabelece uma relação de temporalidade que depende do ritmo em que o usuário comanda o movimento, permitindo que cada pessoa encontre o seu lugar na instalação. A obra não é feita como uma programação fechada e preexistente, mas é na relação com o espectador que ela acontece.

Para Parente, as noções de paisagem e personagens se combinam na percepção de que uma imagem conduz a outras imagens, como parte de um mesmo panorama. Ele oferece possibilidades de abordar um entorno, mostrando que ela é formada de muitas paisagens singulares e que o deslocamento do observador é que a constrói. Um aspecto interessante da proposta é que as imagens projetadas nas paredes da sala que podem ser vistas por outros espectadores que não estejam de posse do Visorama se alteram conforme a ação do usuário do dispositivo sobre esse aparelho.

O que o artista sugere como poética é a imersão interativa e a negação na obra como centro e totalidade, convidando o espectador a formar parte dessa paisagem e que ela faça parte de sua vida. Uma paisagem panorâmica em que cada usuário individualmente institui seu jogo de ilusão e realidade e que compartilha com os demais presentes na sala. A semiluminosidade do ambiente concorre para essa participação dos espectadores na obra enquanto sistema de imersão. Segundo o próprio artista, seu trabalho articula a imersividade herdada dos panoramas circulares do século 19 e a interatividade das interfaces computacionais do tipo *videogames*.

Em sua instalação *Place - Ruhr*, Jeffrey Shaw disponibiliza uma plataforma giratória que permite ao telespectador rodar interativamente uma imagem projetada em um grande telão circular e explorar um ambiente de três dimensões, constituído por uma constelação de locais emblemáticos e eventos cinematográficos. O trabalho apresenta uma paisagem virtual contendo onze cilindros que mostram lugares específicos na área do rio Ruhr. O espectador pode navegar por este espaço 3D ao inserir esses cilindros panorâmicos, pelos quais uma sequência

cinematográfica enche a tela de projeção, apresentando uma situação de 360º pré-gravada. Esse dispositivo é a interface interativa do usuário, e seus botões e o manuseio permitem ao espectador controlar seu movimento por meio da cena virtual, bem como fazer com que a rotação da plataforma e da imagem projetada em torno da tela circule. Um pequeno monitor dentro dessa caixa também mostra a planta do ambiente virtual, com referência à localização do usuário.



Figura 3 – Place - Ruhr, Jeffrey Shaw, instalação interativa – 2000
Disponível em: <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/place-ruhr/>

Um microfone na parte superior da câmara interface capta qualquer som que o observador faça, provocando a liberação de palavras em contínuo movimento tridimensional e frases na cena projetada. Originada no centro da tela, a disposição física dos textos no ambiente virtual é determinada pelo caminho gerado

pelo espectador. Esses textos têm uma vida temporal de cinco minutos, tornando-se mais e mais transparentes até desaparecerem. Eles constituem vestígios da presença do observador. Não há como diferenciar entre o dentro e o fora, tudo é ambiente, instalação e paisagem. Trata-se de uma realidade totalmente mediatizada, em que o espectador participante vive uma experiência de imersão imaginativa, em uma interação com os dispositivos narrativos múltiplos, que podem ser acessados e exibidos simultaneamente. O foco da pesquisa fundamental desta obra é a exploração de sistemas de narrativa interativa que proporcionam ao espectador a capacidade de selecionar e editar um conjunto de possibilidades oferecidas. Por meio de um dispositivo em sistema interativo videográfico, o espectador pode acessar, editar e visualizar em multiescala temporal vídeos cinematográficos em fluxos, simultaneamente. Imersão, ilusão e interatividade atuam de forma articulada neste panorama.

No caso dos panoramas digitais, novas possibilidades podem ser observadas nas interações dos indivíduos com as paisagens. A primeira advém do fato de que, com o conhecimento e com os equipamentos disponíveis na atualidade, a apreensão visual de territórios se faz tanto em dimensões micrométricas quanto macrométricas. Tornou-se possível o acesso a imagens de ínfimas partículas de solo submarino, assim como de distantes sistemas estelares. Passou a existir a possibilidade de contato, via equipamentos sofisticados, com paisagens até então imperceptíveis ao olho humano, o que tem sido explorado nos panoramas digitais contemporâneos.

Além disso, o desenvolvimento de tecnologias de criação de realidade virtual oportuniza a emergência de imagens que fogem da relação direta com os territórios geográficos. A imagem digital pode se independizar totalmente de espaços físicos, criando realidades próprias, em que a referência ao mundo natural se dilui. Essas paisagens que se constroem a partir dos sistemas numéricos estão abertas para operar permanentemente transformações em si mesmas. Alguns panoramas exploram a articulação dessas duas possibilidades em conjunto, porém, em todos eles, encontra-se presente a proposta de estabelecimento de

uma hipervisão. Assim, pode-se dizer que os panoramas contemporâneos, digitais e interativos, oferecem formas de abordagem das paisagens até então imaginadas. Eles abrem ao olhar novos horizontes, estabelecendo relações de sentido com a paisagem, muito necessárias em tempos em que a poética do olhar se encontra tão adormecida e desconsiderada.

Panoramas como dispositivos que criam ilusões

Fugindo um pouco do modelo tradicional dos panoramas imersivos, os trabalhos de Michael Aschauer apresentam novos dispositivos na tradição dos panoramas. Suas obras são apresentadas em eventos de arte e tecnologia,³ mas encontram-se, além disso, disponíveis na internet: <<http://www.danubepanorama.net/>> e <<http://www.nilestudies.net/>>. Destaca-se o site como proposta para análise, por sua permanência em disponibilidade e por abrir uma ótica de abordagem bastante peculiar.

Seu primeiro trabalho foi ao ar em 2005 e o segundo em 2006. Contatos com o artista informam que já há estudos para realizar uma proposta semelhante em torno do rio Amazonas. No site *Danube Panorama* é possível visualizar continuamente toda a paisagem do rio Danúbio e obter informações precisas de latitude e longitude, em qualquer ponto do trajeto. Desde que foi uma das fronteiras de longa data do Império Romano, a função mais importante do Danúbio nunca foi a de uma rota de comércio ou transporte (mesmo já tendo atingido a atividade paralela à do Reno), mas a formação de uma fronteira, uma função que permanece válida até hoje. Esse rio, talvez mais do que qualquer outro, não apenas conecta, mas também separa. O valor simbólico crucial e histórico do Danúbio age como um ponto de partida de referência para a pesquisa fotográfica e cartográfica do artista. A realização do trabalho demandou um intenso esforço físico e domínio dos meios técnicos para oferecer a visualização de uma seção transversal natural na Europa de hoje. Assim, ao deslizar o *mouse* sobre o percurso desenhado do rio, o internauta vai lentamente visualizando as suas margens, como se estivesse percorrendo de barco aquele trajeto. É possível observar as

diferentes paisagens em cada país ou região por onde o rio vai se espalhando. A proposta, em forma de imagem em movimento, proporciona uma viagem poética, ao mesmo tempo real e imaginária, que somente se pode fazer na tela do computador e por esse *site* específico.

Dun.AV * Danube Panorama Project

::::: Dun.AV-Player Alpha/Early Testing :::::
::::: camera: Webcam Philips PCVC840K :::::
::::: recording date: 2006-04-17 ::::: Distance: 181.54 km

recording:

Abwinden-Asten - Wien (Austria)

« || »



- E14.435 N48.2493 [UTC = 2006-04-17T07:01:00.55Z]

E14.4387 N48.2473 -

Figura 4 – Imagem do site do projeto *Danube Panorama*

Disponível em: <http://www.danubepanorama.net/dunAV-Player/?rid=11>

Dando continuidade ao trabalho do rio Danúbio, Michael Aschauer prossegue sua proposta no rio Nilo, com os mesmos formatos de apresentação do projeto anterior. A motivação para a realização desse trabalho está no papel crucial do rio como uma tábua de salvação do Egito Antigo, desde a monumental civilização antiga até os dias atuais. O artista coloca em evidência o fato de que nenhuma das bacias hidrográficas internacionais tem uma maior e mais complexa e rica história da política do que o Nilo, que desempenha um papel essencial econômico, político e cultural nos dez países por onde flui. Assim, nesses trabalhos, o autor recupera um foco fundamental da pesquisa dos panoramas pintados, que é o uso de recursos técnicos para instaurar uma exploração de sistemas de narrativa interativa que proporcionam ao espectador a capacidade de selecionar sua perspectiva de olhar. O observador necessitava, no primeiro caso, percorrer as instalações do panorama para obter as vistas que desejava, observando deta-

BULHÕES, Maria Amélia. **Paisagens: panoramas pintados e videoinstalações digitais interativas.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

lhes, aproximando ou se afastando. No caso do site, o movimento do usuário é com o *mouse*, com o qual deve percorrer o curso do rio, obtendo a interação com um conjunto de imagens.

O principal desafio técnico colocado para a construção dessa obra é obter as imagens e desenvolver sua integração em uma narrativa videográfica articulada em um sistema interativo de forma a construir uma ilusão de realidade móvel da qual o usuário pode participar. São realizados desdobramentos da imagem que, de forma semelhante à dos panoramas pintados, oferecem ao público uma visibilidade que, embora obtida diretamente do real, é impraticável a olho nu. O que está em jogo não é a imersão, mas o sistema de ilusão criado com as filmagens que, embora não sejam reais em sua configuração, aparecem ao espectador como tal. Isso porque os recursos tecnológicos utilizados em cada caso alteram as imagens para simular uma outra realidade visual impossível de ser captada na realidade físico-geográfica. O jogo entre o que se crê ver e o que realmente pode ser visto em termos de espaço geográfico é o que atrai e envolve o espectador.

Panoramas na história da arte, ilusão e hipervisão

Uma questão que se colocou desde que surgiu a ideia deste texto foi a constatação de certa marginalidade que se pode perceber das produções de panoramas no campo da história das artes visuais, desde seu surgimento e apogeu no século 19. Ainda que tenha sido um fenômeno de grande impacto sensorial para todos os que os experimentaram e muitos desses grandes empreendimentos tenham sido construídos ao largo do mundo, eles são pouco conhecidos no campo artístico. Mesmo na modernidade e na contemporaneidade, de forma mais evidente ou velada, os panoramas digitais fotográficos ou fílmicos passam ao largo da história da arte, dos comentários da crítica de arte e de estudiosos. Ao me perguntar sobre o silêncio em torno dessa produção ao longo das pesquisas que realizei para a redação deste texto, algumas possíveis respostas emergiram.

Uma delas aponta para uma característica que Oliver Grau (GRAU, 2007) destacou em relação aos panoramas do século 19 e que parecem persistir contemporaneamente. Ela diz respeito à criação de dispositivos enganadores do olhar. A problemática principal que se inaugura com os panoramas pintados, que se reforça e se desdobra nas abordagens contemporâneas dos panoramas, é o jogo realidade / hipervisão. Assim, a função técnica (no caso dos panoramas circulares pintados) ou tecnológica (no caso dos panoramas com dispositivos digitais) se coloca como um imperativo fundamental dessas produções. A criação de dispositivos (mecânicos ou digitais) que ludibriam a percepção, criando a possibilidade de vivenciar algo que de outra maneira seria imperceptível, foi e continua sendo o objetivo do projeto dos panoramas. Neles, a paisagem é percebida como uma forma viva, respirando e interagindo com o visitante. O uso do *trompe l'oeil* é um jogo no qual realidade e hipervisão figuram formas enganadoras, alijando o espectador de uma participação mais conceitualmente engajada, para conduzi-lo a uma lúdica experiência sensível. O que estaria em jogo na desconsideração pelos panoramas que se observa no campo artístico seria, nesse caso, uma compreensão da arte como atividade séria e intelectualmente comprometida, afastada do prosaico e da diversão. Assim, o seu caráter de atrativo popular talvez também tenha concorrido para a desconsideração recebida por esses dispositivos nos circuitos elitistas das academias e dos museus. Essa posição, entretanto, pode ser considerada uma forma de preconceito, pois as experiências de interatividade e fruição oferecidas nos enganos do olhar também remetem ao desenvolvimento da sensibilidade e do eu criativo do espectador, proposta bastante valorizada no campo da arte.

Em termos técnicos, eles rompiam com a tradição da arte acadêmica, da construção em perspectiva central, reunindo as linhas de fuga no ponto do olhar. No panorama, todos os pontos de observação de vista coincidem com o horizonte, resultando em um número infinito de pontos focais, o que possibilita que um número infinito de observadores possa olhar para a imagem sem distorção. Por outro lado, o jogo com a ilusão,⁴ tratando de certa forma enganosamente o olho

do espectador, talvez tenha sido um dos aspectos que tenha tornado essas produções marginalizadas dos circuitos modernistas, identificados com a ruptura da imagem mimética. Em termos dos panoramas digitais contemporâneos, o uso desses recursos em parques temáticos ligados a diversão e entretenimento e sua conexão com os circuitos da tecnologia podem ser fatores de rejeição no meio de arte mais tradicional.

Produzidos em dimensões impressionantes, envolvendo vultosas somas de capitais e o trabalho de muitas pessoas, além de ser um fenômeno de público, arrastando multidões para sua visita, é, no mínimo, bastante curioso que a memória dos panoramas tenha sido completamente apagada da história da arte. Suas grandes dimensões, ao dificultarem seu armazenamento em museus e coleções pessoais, talvez também tenha concorrido para seu esquecimento pela história da arte oficial, fundada e escrita com base nas grandes coleções públicas e privadas.

Ainda que esse recurso técnico e conceitual desperte interesse e novas produções possam ser ocasionalmente vistas em exposições de arte, seu reconhecimento no campo artístico tem idas e vindas na atualidade. Entretanto, considerando a variedade de experimentos que já foram feitos, com suas inúmeras derivações, e as possibilidades que se ampliam a cada dia com os avanços na área tecnológica, este é um dispositivo a ser estudado, conhecido e explorado com mais profundidade.

REFERÊNCIAS

CAUQUELIN, Anne. **L'invention du paysage**. Paris: Quadrige/PUF, 2000.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual da ilusão à imersão**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

MONLÉON, Mau. **La experiencia de los límites**: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999.

THE PANORAMA PHENOMENON. Panorama Mesdag, Den Haag, 2006.

NOTAS

- 1 Seminário de Pesquisa PPGAV-UFRGS: Abordagens contemporâneas da paisagem. Caminhar e fotografar: uma experiência estética?, 2010.
- 2 No livro *The Panorama Phenomenon*, são listados panoramas nos seguintes países: Suíça, EUA, Áustria, Holanda, Suécia, Hungria, Polônia, Alemanha, Ucrânia, Bélgica, Rússia, República Checa, China e Austrália.
- 3 Tive a oportunidade de ver em exposição o trabalho *Danube Panorama*, em Valência, no evento *Digital Midia*, em 2008.
- 4 GRAU, 2007. Documenta a discussão sobre a ilusão visual que os panoramas exploravam, com seus adeptos e seus opositores.