32

v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFMG

©2024, 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.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

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. 14, n. 32 (set.-dez. 2024). 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. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.
CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG
E-mail: revistapos.ppga@gmail.com
Site da Revista Pós: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index
Site do PPG Artes EBA/UFMG: https://www.eba.ufmg.br/ppgartes/

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG
ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046
Publicada desde 2012
Periodicidade quadrimestral desde 2021
Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER
Diretório de Periódicos da UFMG
Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A1
Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais
Reitora: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida
Pró-reitora de Pós-graduação: Dra. Isabela Almeida Pordeus
Pró-reitor de Pesquisa: Dr. Fernando Marcos dos Reis

Escola de Belas Artes
Diretor: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes: Dra. Rita Lages Rodrigues
Editoras-Chefe: Dra. Rachel Cecília de Oliveira; Dra. Rita Lages Rodrigues

Conselho Editorial
Dr. Agnaldo Farias – Universidade de São Paulo – Brasil
Dra. Alda Costa – Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique
Dra. Ana Mae Barbosa – Universidade de São Paulo – Brasil
Dra. Ana Magalhães – Universidade de São Paulo – Brasil
Dra. Ester Trozzo – Universidad Nacional de Cuyo – Argentina
Dra. Flávia Cesarino Costa – Universidade Federal de São Carlos – Brasil
Dra. Giselle Beiguelman – Universidade de São Paulo – Brasil
Dra. Giselle Guilhon – Universidade Federal do Pará – Brasil
Dra. Lisbeth Rebollo – Universidade de São Paulo – Brasil
Dr. Luiz Camillo Osório – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil
Dra. Maria Angélica Mellendi – Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil
Dra. Marina Garone Gravier – UNAM – México
Dr. Moacir dos Anjos – Fundação Joaquim Nabuco – Brasil
Dra. Rita Macedo – Universidade Nova de Lisboa – Portugal
Dra. Simone Osthoff – Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG
Artes da Cena: Dr. Marcelo Rocco
Artes e Experiência Interartes na Educação: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christófaro
Artes Visuais: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasem
Cinema: Dr. Rafael Conde
Preservação do Patrimônio Cultural: Dra. Yacy-Ara Froner
Poéticas Tecnológicas: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

Projeto gráfico: Núcleo de Produção em Artes Gráficas
Projeto gráfico (Versão eletrônica): Dr. Virgilio Vasconcelos
Design e desenvolvimento web: Dr. Virgilio Vasconcelos
Bibliotecários: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha
Revisão: Daniela Menezes
diagramação: Ana Paula Garcia

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

Sumário

EDITORIAL
Apresentação do dossiê *Máscaras e mascaramentos performativos: entre formas, manifestações e aparições diversas* — 7 — BYA BRAGA; MARCELO ROCCO; JÚLIA CAMARGOS; TAMIRA MANTOVANI

DOSSIÊ

NÓS, CARETOS MENINAS: a inclusão feminina nas mascaradas de rua — 13 — SILVIA SUELI SANTOS DA SILVA; WELLINGSON VALENTE DOS REIS

O gênero da máscara: desfigurações no Reisado de Caretas da Família Ramos em Canindé — 36 — RIBAMAR JOSÉ DE OLIVEIRA JUNIOR

O signo-carranca na artesania afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas — 63 — ROBERTA DE SOUSA MÉLO; RAFAEL DE OLIVEIRA RODRIGUES

Experiências, esculturas e máscaras — 85 — ELISA ROSSIN

(Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe — 106 — MARILIZ REGINA SCHRICKTE

Mascaramento, memória e objetos afetivos: uma cartografia de processos de criação — 128 — ANIBAL PACHA; LARISSA LATIF

À procura do *estado bufão* no mascaramento bufo — 152 — ANDRÉ ALENCAR; ANA CALDAS LEWINSOHN

Coleção de máscaras: literalidade, virtualidade e pluralidade da máscara no jogo das identidades entre performance moderna e contemporânea — 175 — RICARDO MAURÍCIO GONZAGA

A *Era de Ouro* do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975 — 201 — FAUSTO ROBERTO POÇO VIANA; JULIANA DE LIMA BIRCHAL

Peles e panos da cena: *Performance Sulcos* e a materialidade do grau zero do figurino — 228 — ANA HOFFMANN

O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008) — 253 — FLORENCE DRAVET; MARIA EDUARDA AFFONSO

A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em *Bela Vingança* — 272 — ROBERTA OLIVEIRA VEIGA; STHAEL GOMES DOS SANTOS PATRÍCIO

SEÇÃO ABERTA

Arte e imaginação nos mundos negros por Anne Lafont	301	PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA
Vestígios de uma Missão: presenças, vazios e memórias	311	BRUNO DE OLIVEIRA DA SILVA
Atuação profissional da(o) egressa(o) do curso de Graduação em Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG desde sua criação em 2010: um campo em construção	328	ANA CRISTINA CARVALHO PEREIRA; MÁRCIA STRAZZACAPPA
Cicatrizes da Memória: arte, natureza e violência nas obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman	354	PRISCILA ALMEIDA CUNHA ARANTES
Na espiral de uma escuta noturna: poesia e topologia em Mebs/Caraxia	376	CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE
Entre objetos e gestos, a estética do vulgar	400	LAURA FONSECA DE CASTRO
A criatividade da complexidade: uma abordagem a partir da Cosmologia Evolucionária de Charles Sanders Peirce (1839-1914)	418	ROMILSON MARCO DOS SANTOS
Como quem escreve desejando presença: entre conceitos e práticas artísticas autonarrativas	446	INÁCIO MANOEL N. FRADE DA CRUZ; HELENA FRADE
Ko'ko Bernaldina e sua performance Macuxi cantada	472	VANESSA AUGUSTA DO N. BRANDÃO; ANANDA MACHADO
Retratos fantasmas e outros retratos	489	JOSÉ ANTÔNIO ORLANDO

ENSAIO VISUAL

Ensaio Visual: Processo de criação dos mascaramentos de *Matias e a Estrada Infinita do Tempo*	513	ANDERSON FERREIRA
Experienciar a máscara colonial: corpografia de um corpo negro violentado pelo real	527	RAFAEL CAMPOS; THIAGO LIBERDADE
Água Grande: colagens poético-investigativas de uma cidade que nasce nas margens e deságua no Rio	555	JULIANA GAMA DE BRITO ASSUMPÇÃO
Construindo moradas	570	MARIANA FONSECA LATERZA

Editorial

Apresentação do dossiê *Máscaras e mascaramentos performativos: entre formas, manifestações e aparições diversas*

Este número da PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais disponibiliza a você o Dossiê Temático *Máscaras e mascaramentos performativos: entre formas, manifestações e aparições diversas*, proposto pela Profa. Dra. Bya Braga, por meio do Grupo LAPA – UFMG/CNPq (Laboratório de Pesquisa em Atuação), liderado por ela. Junto a esta pesquisadora, se reuniram o professor-pesquisador Dr. Marcelo Rocco e as pesquisadoras-doutorandas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Júlia Camargos e Tamira Mantovani, integrantes do referido grupo, formando, assim, o Comitê Editorial.

Este dossiê celebra os 25 anos de implementação dos estudos teatrais na Escola de Belas Artes da UFMG, por meio da criação da Graduação em Teatro, que impulsionou a existência da Linha de Pesquisa Artes da Cena no PPG Artes, em 2003. O dossiê homenageia também a arte do Grupo Giramundo (MG), com mais de 50 anos de existência cênica, bem como o multiartista Álvaro Apocalypse (1937-2003), que foi artista-professor nesta Escola, sendo responsável pela ampla difusão de outros modos de se criar e pensar a arte teatral e, ainda, um dos fundadores do Grupo Giramundo, ao lado das artistas Terezinha Veloso e Maria do Carmo Vivacqua Martins. Certamente, as ressonâncias interartes que a arte teatral da Escola de Belas Artes vive colaboram para uma constante revisão de seus processos criativos, acolhendo neles modos expansivos e dialógicos do fazer artístico.

Neste dossiê se encontram 12 artigos e 2 ensaios visuais que apresentam e discutem variadas abordagens sobre a máscara e o mascaramento performativo, a partir da perspectiva da arte da cena, sinalizando debates importantes para o tempo atual no que diz respeito às suas formas, manifestações e aparições diversas. Está também presente no dossiê a sinalização de um pensamento contemporâneo cênico que inclui matrizes de teatralidades diversas e tradicionais nas composições artísticas realizadas e relacionadas a mascaramentos variados, refletindo assim, paralelamente, sobre a importância de problematizar e refutar marcas patriarcais existentes, bem como combater

violências distintas sofridas por diferentes pessoas criadoras e por quem integre um público de uma cena.

Dentre tantas possibilidades, a ideia de mascaramento aparece aqui como um modo de atuação para a/o artista da cena, ampliando-se a plasticidade cênica, seja pelo próprio ato corporal mascarado, seja na relação dialógica com outros materiais, a exteriorização da organicidade interpretativa, a vivência acerca da espacialidade teatral, experimentações frente a/ao espectador/a, uma forma acessível de relação entre cena e público, uma aproximação entre vários campos da arte, partes de um ritual de gestualidades, entre outras formas e formatos de estudos de tal linguagem.

Neste espectro, pode-se pensar a cena contemporânea em campo expandido através da investigação de materiais e existências variadas, podendo o mascaramento ser um meio de apresentação espetacular, ritualística, festiva em diferentes sociedades, provocando ainda a diluição entre a teatralidade e a performatividade a partir de diferentes formas de confecção, expressão e estética. A máscara, então, atua como parte central do diálogo não verbal e verbal entre diferentes culturas, apresentando, em parte, o duplo das festividades – entre o sagrado e o profano –, sendo também parte central, imagética e narrativa dos festejos populares, das artes milenares e da arte contemporânea, borrando, assim, fronteiras entre arte e o cotidiano a partir da revisitação de espaços, da composição de diferentes procedimentos cênicos de mascaramento, da valorização da ludicidade e da busca de uma linguagem relacional.

Logo, as noções de mascaramento a serem apresentadas neste dossiê propõem diferentes formas de deslocamento pela cidade, bem como diversos modos de procedimento de intervenção com e por meio de máscaras diversas, demonstrando práticas cênicas oriundas da experimentação e do estreitamento físico com a/o espectador/a, mostrando suas particularidades em detrimento aos formalismos técnicos que não dialogam com as potencialidades poéticas da criação.

O Comitê Editorial agradece, portanto, não somente à equipe de pareceristas, pessoas estudiosas e pesquisadoras que realizaram um importante trabalho para a qualidade e pertinência deste dossiê temático, como também às pessoas autoras que dele participam e contribuem, diretamente, para o seu êxito por meio da difusão de suas pesquisas. Agradecemos, ainda, todas as pessoas que submeteram trabalhos à *Revista Pós*.

Figura 1. Chamada do dossiê. Fonte: https://www.canva.com/design/DAGNHlS0zQA/-nDxl2YXPwX1pXX3DTPQKA/view?utm_content=DAGNHlS0zQA&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=editor. Acesso em: 12 set. 2024.

Para abrir este dossiê, apresentamos o artigo “Nós, Caretos meninas: a inclusão feminina nas mascaradas de rua”, de Silvia Sueli Santos da Silva e Wellingson Valente dos Reis, que aborda as intervenções e transformações da participação feminina nas mascaradas de rua contemporâneas, com estudos de caso do Boi de máscaras de São Caetano de Odivelas (Pará, Brasil) e dos Caretos de Grijó de Parada (Portugal), fruto de pesquisa de campo, de caráter etnográfico.

Seguido a ele, disponibilizamos a você o artigo "O gênero da máscara: desfigurações no Reisado de Caretas da Família Ramos em Canindé", de autoria de Ribamar José de Oliveira Junior, trazendo uma discussão entre máscara e gênero no Reisado de Caretas da Família Ramos, no assentamento de Ipueira da Vaca, distrito de Targinos, zona rural da cidade de Canindé, no interior do Ceará. A partir dos saberes trans, as discussões de gênero são focadas como um meio de questionar a hegemonia da masculinidade heterossexual e cisgênera naturalizada nos enredos da tradição.

"O signo-carranca na artesania afetiva da Dama do Barro: leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas", de Roberta de Sousa Mélo e Rafael de Oliveira Rodrigues, o terceiro trabalho neste dossiê, trata da linguagem artística de Ana das Carrancas, uma artesã-artista da cidade de Petrolina, localizada às Margens do rio São Francisco, no estado de Pernambuco no Brasil, refletindo sobre a sua produção de carranca-mascarão e realizado a partir de uma pesquisa documental. O artigo inclui a discussão sobre o signo-carranca nas vivências de barqueiros da região, assim como na arte de Ana das Carrancas, estimulando a performatividade por meio de processos de corporificações e produções simbólicas de semioses afetivas.

O quarto artigo, de Elisa Rossin, intitulado "Experiências, esculturas e máscaras", discute a poética da máscara, com destaque para a sua confecção, incluindo experiências artísticas e pessoais da autora, em reflexões que dialogam também com abordagens de diferentes mascareiros e artistas contemporâneos. Em especial, o trabalho discute questões sobre modelagem e reinvenções da escultura tradicional, expandindo, também, a arte teatral.

Já no artigo "(Des)Mascaramentos: uma análise de 3 cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe", de Mariliz Regina, é trazida a operacionalidade cênica da máscara pelo grupo teatral de Minas Gerais, Brasil, o Pigmalião Escultura que Mexe, e reflexões a partir de três cenas de três diferentes espetáculos de seu repertório, sendo eles *O quadro de todos juntos* (2014), *Mordaz* (2016) e *Macunaïma Gourmet* (2017).

O sexto trabalho, intitulado "Mascaramento, memória e objetos afetivos: uma cartografia de processos de criação", de Anibal Pacha e Larissa Latif, apresenta uma cartografia de processos de experimentação com máscara e mascaramento no Teatro de Animação que, ao longo da trajetória do próprio artista Aníbal Pacha, aos poucos se revela como uma poética singular do afeto, do encontro, da intimidade e da celebração, induzidas por objetos e suas memórias afetivas.

No sétimo artigo, de autoria de André Alencar e Ana Caldas Lewinsohn, cujo título é "À procura do *estado bufão* no mascaramento bufo", é apresentada uma reflexão sobre o mascaramento corpóreo

na composição da figura do bufão, considerando as experiências artísticas cênicas reveladas no espetáculo *Ubu rei ou a revolta dos coadjuvantes*, em diálogo com referências de performances do artista contemporâneo internacional Leo Bassi. No trabalho, é discutida a ideia do *estado bufão*, atentando-se para os elementos que o constitui, concentrando-se em noções relacionadas ao grotesco e ao cômico da figura bufonesca. Apontando, ainda, para paralelo crítico acerca da associação entre o *clownesco* e a bufonaria, o artigo dimensiona o modo bufo de atuação, atrelado às pluralidades de composição que esta figura apresenta.

O oitavo artigo, de autoria de Ricardo Maurício Gonzaga e intitulado como "Coleção de máscaras: literalidade, virtualidade e pluralidade da máscara no jogo das identidades entre performance moderna e contemporânea" examina a máscara na performance, tanto do ponto de vista conceitual quanto prático, nas fases moderna e contemporânea, explorando as conexões entre a natureza comunicacional e relacional da máscara e os conceitos de representação e presentação, no contexto histórico das artes plásticas em contraste com a cena teatral.

Já no artigo "*A Era de Ouro* do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975", de Fausto Roberto Poço Viana e Juliana de Lima Birchal, é apresentado a você o processo criativo de um espetáculo, *A Era de Ouro*, que constitui um marco na trajetória do grupo francês Théâtre du Soleil no que diz respeito ao trabalho sobre as máscaras. Ele permite compreender como as máscaras se tornaram um dos pilares do Soleil e contribuíram no seu modo de trabalho até os dias atuais.

O décimo artigo que integra este dossiê tem o título "Peles e panos da cena: Performance Sulcos e a materialidade do grau zero do figurino", de autoria de Ana Hoffmann. O trabalho problematiza estudos da criação e produção de figurinos, pensando as matérias de sua criação, destacando-os como materialidades do corpo para/em performance, com bases na perspectiva semiológica de Roland Barthes, desdobrando-se em reflexões a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari por meio do conceito de rostidade.

No artigo décimo primeiro, de Florence Dravet, intitulado "O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e *persona*", são trazidas reflexões que compreendem o cinema como um espaço potente para explorar as imagens, sua relação com a consciência e variados mascaramentos. Focando em *A festa da menina morta*, filme de 2008, a análise utiliza a psicologia de Jung e a noção de imagem-espelho de Didi-Huberman para examinar o conflito da personagem Santinho com a ausência de sua mãe.

O décimo segundo artigo, "A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em Bela Vingança", de Roberta Oliveira Veiga e Sthael Gomes dos Santos Patrício, explora a teoria da máscara no cinema, proposta por Mary Ann Doane, e sua relevância para uma análise feminista da construção da subjetividade de personagens femininas em ficções. Focando no filme *Bela Vingança* (2020), o trabalho discute como a protagonista utiliza sua feminilidade como uma forma de mascaramento, permitindo-lhe planejar sua vingança como resposta a um trauma de abuso sexual.

Como ensaios visuais, temos o primeiro, de Anderson Ferreira do Nascimento, cujo título é "Ensaio Visual: Processo de criação dos mascaramentos de *Matias e a Estrada Infinita do Tempo*". No trabalho, são expostos fragmentos do processo criativo dos mascaramentos presentes na peça teatral da Cia. Bando, de Minas Gerais, Brasil. Neles, visualizam-se moradores-aparições e divindades afrorreferenciadas confeccionadas com materiais não convencionais.

O segundo ensaio visual presente neste dossiê é de autoria de Rafael Campos e Thiago Liberdade. O título é: "Experienciar a máscara colonial: corpografia de um corpo negro violentado pelo real". Neste ensaio visual, apresenta-se uma corpografia, uma cartografia com e no corpo negro, no e do jardim da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Portugal, ressignificando o histórico deste espaço físico. Assim, este ensaio visual busca elaborar o trauma colonial visando a desalienação e o ato de fazer do corpo humano um território para a libertação.

Diante desta apresentação, informamos também que as pessoas membras do Comitê Editorial não apresentam, neste dossiê, artigos de suas próprias autorias, respeitando, valorizando e fortalecendo o sistema de submissão e de avaliação dos trabalhos que são adotados na Revista PÓS.

Por fim, desejamos que você, ao acessar este dossiê, tenha uma experiência plural de conhecimentos em artes dentro da proposta temática aqui abordada.

Profa. Dra. Bya Braga
Prof. Dr. Marcelo Rocco
Júlia Camargos (doutoranda)
Tamira Mantovani (doutoranda)

Editoras e Editor do Dossiê Temático
PPG Artes/Linha de Pesquisa Artes da Cena

NÓS, CARETOS MENINAS: a inclusão feminina nas mascaradas de rua

WE, GIRL CARETOS: The Inclusion of Women in Street Masquerades

NOSOTRAS, CHICAS CARETOS: la inclusión femenina en las mascaradas callejera

Silvia Sueli Santos da Silva
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
E-mail: silvia.silva@ifpa.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4626-686X

Wellingson Valente dos Reis
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
E-mail: wellingson.valente@ifpa.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0119-3356

RESUMO

Este artigo aborda as intervenções e transformações da participação feminina nas mascaradas de rua contemporâneas, por meio dos estudos de caso do Boi de máscaras, de São Caetano de Odivelas (PA) e dos Caretos de Grijó de Parada (PT). A pesquisa de campo, de caráter etnográfico, ocorreu e maio de 2018 a março de 2019, com a coleta de entrevistas de livre narrativa. Identificaram-se os processos de inclusão das mulheres como protagonistas das mascaradas, na organização de suas festas e na vivência lúdica e cênica das ruas como fator de transformação identitária, que contribui para a apreensão dos significados culturais pelos quais se mantêm vivas essas expressões.

Palavras-chave: *mascaradas de rua; Boi de máscaras; Caretos de Grijó de Parada*.

ABSTRACT

This paper tackles the interventions and transformations of women's participation in the contemporary street masquerades, through the case studies of the Boi de mascaras (Ox of masks), from São Caetano de Odivelas (PA) and the Caretos from Grijó de Parada (PT). The Ethnographic field research occurred from May 2018 to March 2019, with the collection of free narrative Interviews. It identifies the process of inclusion of women as protagonists of the masquerades, in the organization of the festivities and in the ludic and scenic experience of the streets, as an identitarian transformation factor, contributing for the apprehension of cultural significances that keep these expressions alive.

Keywords: *street masquerades; Ox of masks; Caretos of Grijó de Parada*.

RESUMEN

Este artículo examina las intervenciones y transformaciones de la participación femenina en las mascaradas callejeras contemporáneas, a través de los estudios de caso del Boi de máscaras, de São Caetano de Odivelas (PA) y de los Caretos de Grijó de Parada (PT). La investigación etnográfica de campo tuvo lugar de mayo de 2018 a marzo de 2019, con la recolección de entrevistas narrativas libres. Los procesos de inclusión de las mujeres como protagonistas de las mascaradas, en la organización de sus fiestas y en la vivencia lúdica y escénica de las calles, fueron identificados como un factor de transformación identitaria, que contribuye a la aprehensión de los significados culturales por los cuales estas expresiones se mantienen vivas.

Palabras clave: *mascaradas callejeras; Boi de máscaras; Caretos de Grijó de Parada*.

Data de submissão: 28/05/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

A inclusão política, social e artística da mulher tem sido uma eterna e permanente luta na história das culturas ocidentais. No que pese todas as conquistas e avanços, desde Simone de Beauvoir (1908-1986) a Malala Yousafzai (1997-), este embate não conhece fronteiras, e não é diferente na esfera acadêmica, científica, profissional ou mesmo doméstica.

Ao carma de Eva, aquela por causa de quem "foram fechados os portões daquele jardim [...]" (Campbell, 1994, p. 61), agrega-se a maldição eterna daquela que foi condenada a sentir as dores do parto, e, assim, carregar consigo as dores da humanidade. O feito de Eva replica-se nas figuras femininas míticas como uma condenação cíclica, iniciando com Gaia, representante da fertilidade e da vida que, num tipo de "coito eterno" com o Céu ou *cælum*, gerava em silêncio, passivamente, como seria imposto às mulheres que viriam depois, os primeiros seres, os Titãs.

Eva, mulher audaciosa, que, saída da costela de Adão, ou melhor, "retirada" dele, ousou destacar-se a frente dele, desafiando a ordem tal como Prometeu e Pandora, criada em metal estranhíssimo, como um tipo de "punição" imposta por Zeus ao gigante desobediente que, desrespeitando aos desígnios divinos foi ao Olimpo e roubou o elemento essencial à vida. Mesmo assim, ela, empoderando-se do seu destino, correu riscos para descobrir o conhecimento e oferecê-lo como herança às gerações humanas, mesmo que para isso carregasse as consequências tal qual Prometeu, Pandora abriu a caixa e espalhou o caos para a humanidade.

As "filhas de Eva", amaldiçoadas com a servidão, queimadas como bruxas, condenadas ao ostracismo durante séculos, apesar de sua invisibilidade histórica, reorganizam e reafirmam o propósito de suas existências, o que vai além de "existir": é preciso Ser. Na arte, as obras de ícones femininos como Frida Kahlo (1907-1954), Tarsila do Amaral (1886-1973) ou Camille Claudel (1864-1943), suas vidas e suas obras estão sempre entrelaçadas por um grito de liberdade e expressão autêntica. Elas desafiaram as convenções de sua época e abriram caminho para que outras mulheres pudessem se expressar artisticamente sem medo ou restrição. Juntas, essas e outras artistas representam a luta incessante pela liberdade de expressão feminina e a busca incansável pela igualdade e reconhecimento no mundo da arte.

Quando se fala em lutas femininas, o pensamento de Simone de Beauvoir é atual quando afirma que "ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade" (Beauvoir, 1970, p. 9). A autora tem o intuito de demonstrar que a condição feminina não é uma essência fixa, mas sim uma construção social e histórica. Segundo Beauvoir, a sociedade e a cultura impõem papéis e expectativas sobre as mulheres que moldam sua experiência e percepção de si mesmas. Ela argumenta que a liberdade é alcançada quando as mulheres reconhecem essas imposições e ativamente se engajam

na criação de suas próprias vidas, desafiando as normas e os papéis tradicionalmente atribuídos ao gênero feminino. Assim, Beauvoir destaca a importância da ação e da escolha individual na definição do próprio ser, rejeitando a ideia de que o destino de uma mulher é determinado desde o nascimento. É um chamado à autenticidade e à emancipação, incentivando as mulheres a se tornarem autoras de suas próprias histórias.

De acordo com Bourdieu (1995, p. 137), "a dominação masculina está suficientemente assegurada para precisar de justificação: ela pode se contentar em ser e em se dizer nas práticas e discursos que enunciam o ser como se fosse uma evidência, concorrendo assim para fazê-lo ser de acordo com o dizer". Por outro lado, ele explica como os homens exercem a dominância sobre as mulheres de forma tão disfarçada que parece natural. Para sustentar suas afirmações, ele se utiliza da psicanálise e da linguística. O autor acredita que a dominação masculina sobre as mulheres ocorre por meio de construções do inconsciente e da linguagem, não necessariamente por meio de uma hegemonia física.

Desta forma, a dominação masculina está presente naturalmente em todas as esferas da atividade social. A presença feminina, por exemplo, nas festas populares do Brasil e do mundo, na verdade, é sempre reflexo das lutas femininas, seja por espaço, seja para quebrar algumas tradições, afinal a história mostra que o espaço feminino sempre vem junto de resistência, expressão e transformação. Historicamente, as mulheres desempenharam papéis cruciais nas festividades, embora muitas vezes essas contribuições tenham sido invisibilizadas ou marginalizadas. No carnaval, por exemplo, a participação feminina foi fundamental para a construção do repertório cultural brasileiro. Um exemplo é o desfile do Cordão do Bola Preta, que, desde meados dos anos 30, as mulheres vêm marcando presença, dominando técnicas artísticas e utilizando as ruas como espaços de expressão, mesmo quando os salões permaneciam fechados à sua presença.

Em rituais das sociedades arcaicas como as mascaradas cerimoniais do ciclo agrário na Europa, as mulheres estavam sempre à margem, seu próprio corpo e sua condição feminina de sangrar era considerado por si um interdito. Esta condição transformou-se de uma espécie de tabu a uma censura capaz até mesmo de infligir castigos corporais às jovens mulheres, apenas pelo fato de existirem.

A máscara e seu caráter mediador entre o mundo sensível, imaginário, sagrado ou ritual sempre foi objeto interdito ao uso comum. Portar a máscara nas culturas ancestrais representava ao portador um poder e um privilégio para o qual só os ritos iniciáticos qualificavam. Assim, passando pelo tempo da liminaridade (Turner, 1974), o indivíduo obtinha adiante a possibilidade de usar a máscara e, dessa forma, representar o mediador entre mundos. Mesmo no contexto deste universo mítico, a máscara era objeto de segregação, concebendo dois polos antagônicos entre aqueles aos quais seu uso era permitido e aqueles que sequer poderiam vê-la.

Para Godinho (2010, p. 85) uma máscara narra uma realidade por meio de uma representação que a transcende, cujo código é reconhecido pelo grupo cultural ao qual pertence, "quer pelo que esconde, quer pelo que mostra, torna decifráveis processos ou episódios que se reportam a um contexto, surgindo dessemantizados aos estranhos a esse idioma social". Portanto, pelo uso da máscara existe um reconhecimento mútuo entre aquele que porta a máscara e sua forma de representação, como se esse objeto cênico transformasse o corpo até que ele próprio se torne a expressão viva de sua cultura.

As festas populares multiplicaram a figura do mascarado ao torná-lo indiferente ao estágio de liminaridade das celebrações ritualísticas com máscaras e colocá-lo como protagonista da cena de rua, na qual predomina seu caráter lúdico. O orgasmo então instalado por essa nova forma de uso trouxe para a máscara uma nova função agregadora, pela qual seu poder visual conduzia centenas de outros olhares atrás de si. Neste contexto, a máscara tornou-se objeto subversivo, desorganizador do mundo, símbolo primário do mundo invertido onde são abolidas todas as regras, exceto uma: o anonimato do portador da máscara e sua nova e complexa imagem, a do mascarado.

A intervenção feminina como protagonista das mascaradas de rua, anteriormente privilégio dos homens, tanto na organização de suas festas quanto na vivência lúdica e cênica das ruas foi a última barreira a se romper nas mascaradas contemporâneas. Banidas da festa de rua, nas periferias da festa ou escondendo-se no interior de suas casas, as mulheres quebraram mais este ciclo de interdito e avançaram para uma nova condição somente a partir da segunda metade do século XX. A condição de liminaridade do portador da máscara e o poder subversivo que ela representa contribuiu de forma decisiva para que as mulheres desafiassem este interdito e, ao lado dos homens, tomassem para si os festejos de rua com máscaras. Neste estudo enfatiza-se as masca-

radas de inverno de Trás-os-Montes (Portugal) e as mascaradas de São Caetano de Odivelas (Pará, Brasil), cujo processo de transformação cultural e identitária acontece a partir das últimas décadas do século XX, em alguns casos, após um período de desaparecimento quase completo das festas locais.

O momento da entrada oficial das mulheres na mascarada de rua coincide com o momento de revitalização das festas, tanto no caso brasileiro quanto português. Há um novo panorama para o qual contribuem investimentos no campo turístico e social, mas também a investigação acadêmica e científica sobre esses fenômenos locais. Contudo, nem por isso a entrada em cena das mulheres como protagonistas das festas é menos traumática. Tal como ocorre nas representações performáticas das raparigas fustigadas com castigos físicos pelos caretos e diabos das festas de inverno em Portugal, as mulheres das mascaradas odivelense sofreram elas também o castigo físico da surra e do escárnio, quando apanhadas em flagrante, se infiltradas na festa dos homens.

Apesar de toda a resistência, ainda manifesta nos dias de hoje por associações que "proíbem" o uso dos fatos de caretos pelas raparigas, no contexto da mascarada de inverno em Portugal, ou de grupos que organizam o dia "só para as mulheres brincarem", ainda segregando a participação feminina entre o grupo de mascarados, em Odivelas, foram grupos de mulheres organizadas nas aldeias transmontanas que reconheceram a importância da mascarada como elemento agregador de suas comunidades e tomaram a frente para recriar os rituais e colocar os caretos na rua outra vez. Assim como foram as filhas, esposas e mães que sempre coseram os fatos, bordaram tecidos, fabricaram flores para as festas e, na ausência de líderes masculinos, tomaram elas mesmas a liderança pela iniciativa de comer o fruto proibido, independente do conselho, e da opinião, de "Adão".

As mulheres em maior parte das mascaradas contemporâneas agora são líderes, musicistas, gaiteiras e percussionistas, artesãs da máscara, e (por que não?) chocalheiras e caretos, tal qual os homens, pois, independente de discriminações de gênero, classe social ou fronteiras, a característica primordial da mascarada é o fazer compartilhado por gerações, nisso inclui-se os guardiões da memória, os jovens iniciados, as crianças que observam com curiosidade o desenrolar da festa. Deste modo, o ritual comunitário é também um ritual agregador e dele nenhum membro deve ficar de fora sob pretexto de que a tradição da festa atribui papel específico para cada um, porque a mascarada hoje torna-se uma nova forma de inclusão.

Dois casos emblemáticos ilustram o fenômeno corrente cada vez mais forte: o primeiro, pelo qual se iniciou esta pesquisa, é o caso do Boi de máscaras, cortejo cênico e musical que tem como protagonista o boi de quatro pernas, um boi que dança, máscara corporal vestida por dois brincantes ao mesmo tempo, que representam o corpo do boi e, por isso, são chamados de pernas. A brincadeira acontece com mais regularidade durante o mês de junho, por ocasião das festas juninas, no município paraense de São Caetano de Odivelas, no Pará (BR). Esse boi, que é uma brincadeira de rua inspirada nos bois bumbás, apresenta como figuras tradicionais três tipos de mascarados: pirrôs, cabeçudos e buchudos.

Os mascarados, cada qual com suas coreografias e performances próprias, são em sua maioria pessoas da comunidade, brincantes que se vestem e se mascaram para seguir o cortejo do boi. Este último é o protagonista da cena de rua, chamado por seu próprio nome, Tinga, Faceiro, Garrote, Zeus, Mascote, e assim por diante. O boi de Odivelas, entretanto, sempre foi um boi performático, um boi cênico e lúdico, cujo ritual já é um ritual festivo, sem o propósito de celebração religiosa.

O segundo caso de que trata este artigo é o das mascaradas de inverno da aldeia portuguesa de Grijó de Parada, localizada no distrito de Bragança (PT), região de Trás-os-Montes. Segundo Pereira (1973), os rituais com máscaras, ou mascaradas, estão tradicionalmente ligados aos ciclos das mudanças de estação do ano. Elas acontecem durante o inverno e o início da primavera, associadas ao ciclo dos 12 dias, que correspondem ao período entre o Natal e a Epifania, e estende-se até o Carnaval (Entrudo).

Iniciando pela região da Galiza, zona fronteiriça entre o território português e a Espanha (*La Raya* ou *a Raia*), as mascaradas ibéricas penetram o norte de Portugal e se espalham pela região de Trás-os-Montes e Alto Douro, onde encontram solo fértil no Nordeste transmontano. Uma mudança notória vem ocorrendo nas mascaradas portuguesas, fruto da inovação dos ritos, mas também resultado da nova postura ativa da mulher no século XXI. Raposo (2011, p. 144) identifica essa mudança na saída dos caretos contemporâneos: "[...] a tradição 'democratizou-se', por assim dizer: pertence a todos, as próprias raparigas também se vestem com os fatos dos pais, dos irmãos ou dos amigos, e os miúdos pequenos saem fantasiados de 'facanitos' (crianças mascaradas de caretos)".

Tal transformação explicita naturalmente a mudança do significado cultural, revelando nuances de outro ser, outro fazer, que não mais se relaciona com o modelo original por não compartilhar os mesmos signos.

A redescoberta das mascaradas de rua pelo turismo cultural é atualmente um fator importante na transformação das festas brasileiras e portuguesas. Os antigos rituais da festa arcaica estudados de forma pioneira pelos museólogos e antropólogos D. Sebastião Peçanha e Benjamin Pereira em Portugal deram lugar aos desfiles festivos das máscaras ibéricas, tais quais vêm ocorrendo há cerca de 12 anos em Lisboa.

No outro extremo deste fenômeno cultural está a renovação local das expressões tradicionais que ocorrem em certas regiões, resultando na formação desses grupos de mascarados contemporâneos, sobre os quais Raposo (2011) relata o impacto das transformações que se intensificaram no final da década de 1990 e que veio gradativamente se ampliando, tendo no século XXI assumido características de "exteriorização da performance e a sua teatralização subsequente (ou a diluição do modelo de performance)" (Raposo, 2011, p. 137-138). No cenário atual, conforme o autor, os caretos, personagens de festas cíclicas e locais, passam a coabitar os centros urbanos, agora como atrações das mais diversas formas de espetáculo.

Entre as mudanças significativas observáveis nas mascaradas contemporâneas é possível perceber com unanimidade a quebra de regras e padrões tradicionais, especialmente quanto a quem faz e quem participa da brincadeira. Além da introdução do visitante, que, alheio à comunidade, se integra e se diverte com ela, reproduzindo modos e danças de sua própria cultura, há a presença de outrem anteriormente interdito, que agora invade o espaço da festa com sua presença física, mesmo quando encoberta pela máscara. Trata-se das figuras femininas, que passam a integrar de forma representativa e dinâmica o cenário das festas de rua, anteriormente privilégio dos homens. Sobre essa nova inclusão das mulheres nas mascaradas de rua, identifica-se uma característica comum tanto no exemplo do Boi de máscaras de Odivelas quanto nas festas de inverno transmontanos, um novo comportamento em relação às questões de gênero, faixa etária e rendimento físico que começam a influenciar na mudança de costumes e na forma da festa desde o momento de sua organização até a sua manutenção.

A pesquisa de campo que embasa este estudo realizou-se entre os anos de 2018 e 2019, anos que antecederam a Pandemia do Covid-19, com a coleta de dados realizada por meio de entrevistas de livre narrativa em dois locais específicos: entre os meses de maio e junho de 2018, na cidade de São Caetano de Odivelas (BR), e em março de 2019, em Grijó de Parada (PT). O objetivo da pesquisa é a reflexão teórica sobre as intervenções e transformações da participação feminina nas mascaradas de rua contemporâneas, tanto no Boi de máscaras de São Caetano de Odivelas quanto nas mascaradas de inverno da região de Trás-os-Montes, dentre as quais se elegeu neste estudo os grupos caretos e suas manifestações sazonais em Grijó de Parada. Ao todo foram realizadas 10 entrevistas, sendo sete em São Caetano de Odivelas e três em Portugal, nas localidades de Bragança, Podence e Grijó de Parada. Como narradoras foram convidadas mulheres que participam das mascaradas exercendo papéis diferentes, desde artesãs e musicistas a brincantes ativas. Uma parte destas entrevistas é apresentada neste artigo para discutir o tema, mas muito mais se tem a dizer a respeito.

As donas do boi

O Boi de máscaras projetou-se nas primeiras décadas do século XXI como uma mascarada de rua que se destaca no cenário das festas cíclicas do estado do Pará (BR) por sua visualidade, sua musicalidade e por toda performance coletiva da cena de rua em que o boi dança, conduzindo os mascarados pelas ruas da cidade, mas também nos palcos dos eventos turísticos. Um fator preponderante para o sucesso da festa é a formação atual dos coletivos culturais, organizações formadas por pessoas que participam ativamente de sua manutenção. Segundo afirma Palha (2024, p. 28), "Há todo um processo criativo e social que caracteriza a manifestação, que envolve artesãos, costureiras, músicos, brincantes e voluntários que concebem, de modo muito solidário a respectiva manifestação popular".

No panorama atual do Boi de máscaras, a participação mais intensa da figura feminina começa a ganhar destaque, tanto nas representações visuais da máscara quanto como participante ativa das festas, historicamente identificadas como iniciativa e realização masculina. As mulheres odivelenses começaram a integrar o cortejo dos personagens do boi, agora de forma explícita. A maioria delas entra no cortejo como pirrôs ou buchudos, mas já se observa a presença das primeiras cabeçudas e vaqueiras. Alcilene Monteiro Ribeiro[1] conta que se iniciou na brincadeira de pirrô "estu-

dando" a forma como os homens pulavam e os movimentos que faziam, pois existe, segundo sua observação, um jeito diferente nos movimentos corporais de homens e mulheres, o que permite que um observador atento descubra quando é uma mulher embaixo da máscara.

O reconhecimento, ainda que baseado em desconfiança, de que era uma mulher dentro do mascarado ocasionava constrangimento para as brincantes, de modo que, até bem pouco tempo, as odivelenses limitavam-se a ser espectadoras da brincadeira dos homens, acompanhavam o cortejo levando seus filhos ou vinham espiar os rapazes, em muitos casos escondidas dos pais e dos parceiros. Alcilene comenta que só se tornou uma brincante assídua na brincadeira de boi por intermédio de seu irmão, Antônio José Monteiro de Oliveira, conhecido como Cação, artesão de máscaras que possui um grupo de colegas, "a equipe cão", que sai de pirrô no Boi todos os anos. Entretanto, sua entrada no grupo ocasionou resistência e admiração até que fosse aceita como integrante da equipe:

> Quando eu cheguei brincar no boi não era assim, tinha gente que não aceitava; "**ah é mulher? Não sabe brincar no boi**!" [grifo nosso] Mas você aprende, eu aprendi a pular no boi com meu irmão, eu vendo ele pular eu pulava igual ele, então eu não pulo mais igual à mulher, sabe? Eu pulo igual a um homem, porque cada um pula de um jeito, o homem pula assim mexendo e mulher pula assim, sabe? [demonstra o movimento] A posição da mão, ele joga o braço, ele faz assim sabe, aí tudo tem uma movimentação da dança. A perna da mulher, tem mulher que... [faz movimentos curtos] o homem não, ele pula firme. Então eu prestava atenção na pulada do meu irmão, que meu irmão é dos meninos da equipe, aí eu ficava prestando atenção. Quando eu comecei a pular eu não sabia muito, aí eu ficava estudando eles, aí eu comecei a estudar, aí o pessoal... [me aceitou].

O fator apontado por Alcilene para que os mascarados pirrôs se identifiquem consta de um movimento coordenado entre pernas e braços, no qual os homens, segundo relata, pulam mais alto e tendem a deixar os braços mais esticados durante a dança, enquanto as mulheres fazem movimentos mais curtos e pulam mais baixo. O trecho anterior nos afirma que o sistema patriarcal é tão eficiente porque ele funciona graças à cooperação de toda a sociedade, com ênfase nas relações familiares. Quando a narradora ressalta que todos diziam que "mulher não sabe brincar de boi", só reforça a força social do patriarcado também no contexto da mascarada de rua, no qual a maioria das mulheres tende a desistir para não contrariar ou entrar em conflito com a sociedade local.

A dança do pirrô é caracterizada pela verticalidade de seus movimentos coordenados (Fig. 1). Por estarem em maior número nos cortejos do boi, os mascarados pirrôs se destacam na cena de rua.

Figura *1*. Pirrôs dançando. Foto: acervo dos autores, 2009.

Nos inúmeros pirrôs da cena não se identifica o gênero de quem brinca, mas, mesmo assim, no modelo atual da cena, em que muitos são os grupos de pirrôs, ainda não há unanimidade na condição de aceitação das mulheres, como explica Alcilene:

> Ele [seu irmão] falou assim, você pode, pode mulher, aí já tinha umas meninas lá pulando com ele, aí eu comecei, a gente fez um pirru a primeira vez, aí eu comecei pular, aí eles gostaram de mim. Porque assim, tem mulher que ela pula, mas ela se

> cansa, aí eu sou daquelas que eu sou homem e mulher, né? Que quando começa a pular não para, só para depois que o boi vai embora, some ou então para a brincadeira.

A fala de Alcilene demonstra a dominação masculina que ressalta Bourdieu (1995), afinal a mulher não possui a liberdade de dançar como uma mulher e, se assim fizer, é como se estivesse descaracterizando a dança do personagem pirrô; para que a mulher tenha espaço nesse ambiente, ela precisa imitar o homem em todos os seus movimentos. Além disso, a participação da mulher precisa ser legitimada pelo homem, como a sua própria participação precisou ser "autorizada" pelo seu irmão.

Se o mascarado pirrô, cuja indumentária garante o total anonimato em cena, é ainda um desafio para as mulheres, quanto mais se pode pensar em relação ao cabeçudo. A figura do cabeçudo é uma máscara corporal vestida até a cintura do brincante, com uma cabeça desproporcional ao corpo que lhe dá o nome. Durante a saída do cortejo do boi, a máscara do cabeçudo é periodicamente retirada para que o brincante possa descansar antes de seguir em frente. Essa condição revela seu portador, ainda que temporariamente, durante o instante em que retira a máscara. É, portanto, nessas situações da cena que se identifica quem está atrás do cabeçudo.

A brincadeira de cabeçudo, assim como a função de "perna do boi" ainda é predomínio dos homens na mascarada odivelense. A exigência física para carregar as máscaras, que pesam ainda mais após algumas horas de dança e caminhada pelas ruas, pode explicar essa prerrogativa. Entretanto, algumas jovens já se aventuram na brincadeira de cabeçudo, criando inclusive a representação feminina da máscara, a "cabeçuda". Juliene Campos,[2] que saiu algumas vezes com colegas usando cabeçudas, conta da admiração dos demais brincantes ao identificar seu grupo de meninas:

> Quando chegamos lá todo mundo ficou [admirado] "**nossa! mulheres de cabeçudo!**" [grifo nosso] Aí ficaram já, "égua vocês vão ficar? Isso é muito quente, dentro, vocês não vão aguentar até o final... Aí, começamos [...]. Aí tá muito bem, fomos na brincadeira, aí meu ex-marido na época falou, "tu não tá cansada?" Eu disse não, a mesma coisa que todo mundo falava: "ah porque vocês vão cansar, porque é quente dentro". Tantas pessoas falavam, "ah vocês não vão saber, vão passar vergonha!" Não, não, nós fomos muito bem, todo mundo elogiou, fomos até o final da brincadeira, aí daí já começou…

Na narrativa de Juliene, que seguiu sua liderança como protagonista da cena de cabeçudo, agora de cabeçuda, percebe-se a força e a determinação da jovem, uma das pioneiras a desafiar a resistência da sociedade e dos grupos de homens que brincam de cabeçudo e que não acreditavam no potencial das meninas para levar até o fim a brincadeira: "Aí como muitas pessoas falaram pra mim, ah, mas vocês são mulheres, não vai, vocês não vão pra frente com isso. Eu falei, não, a gente vai sim, vocês conseguem, a gente também!" e outros argumentaram, tentando persuadi-la de sair de cabeçuda: "Ah, mas a gente tem mais força", ao que ela replica: "mas a questão não é ter força, é brincar com vontade. A gente tá ali por querer, não porque ah eu fazer porque aquela pessoa disse, não, a gente vai por nós mesmo, porque gostamos da tradição". Observa-se a constante tentativa na brincadeira de boi de tentar usar o biológico para justificar a força masculina e a fragilidade e a posição submissa da mulher em relação ao homem, porém, Simone de Beauvoir (1970), já alertava que essa distinção não se sustenta e é contra esse tipo de justificativa que as mulheres devem lutar para conquistar os seus espaços, como fez Juliene, mesmo quando o esforço físico exige superação, importa, como lembra, a vontade de cada uma.

O buchudo é um dos personagens mais populares no Boi de máscaras. O nome é dado a todos os mascarados que aparecem nos cortejos do boi sem, contudo, seguirem qualquer padronização de máscara ou uma indumentária própria como a dos pirrôs e cabeçudos. A figura extravagante e cômica do buchudo está no Boi desde as primeiras saídas, entretanto, eles estão sempre acompanhando o cortejo na periferia da cena principal e nem sempre são aceitos como parte da brincadeira. Na cena contemporânea odivelense, todos que usam uma máscara qualquer, diferente dos personagens conhecidos, são chamados de buchudos (Fig. 2). Pode-se afirmar que "a ausência de uma identidade para o buchudo determina sua indiferença em relação ao imaginário dos personagens odivelenses. Por outro lado, essa é também a marca de sua efemeridade na cena contemporânea" (Silva, 2012, p. 32).

Brincante do buchudo desde muito jovem, Deolinda Rodrigues de Aquino[3] escolheu a figura do buchudo para entrar na brincadeira por considerar a facilidade de preparar um figurino e criar uma máscara sem que ninguém soubesse que estava se preparando para sair no Boi.

Figura *2*. Buchudos participando do Boi de máscaras. Foto: acervo dos autores, 2022.

Deolinda conta que nos primeiros anos que se vestiu de buchudo escondeu-se o quanto pôde por dois motivos: primeiro que, mesmo nessa condição de personagem periférico, as mulheres não podiam participar do cortejo. Se descobertas no meio dos homens sofriam constrangimentos e se viam forçadas a sair da brincadeira. Por outro lado, sempre fez questão de manter sua identidade incógnita como é característica do mascarado e criar para seu buchudo um corpo irreconhecível de seu corpo cotidiano, tanto no andar como nos gestos de provocar e assustar os passantes. Ela lembra que foi descoberta em sua primeira saída por seu irmão, que identificou que era ela apenas por um detalhe de seu brinco que ficou amostra por baixo da máscara:

> Aí eu tinha uma argola e colocava um saco que antigamente era um saco de tecido, agora não, que fazia a boca, o olho todinho. O saco era transparente e aparecia a minha argola. Aí começaram [a dizer] que era mulher, mas, mesmo assim eu num [sai]. Aí eles ficavam em cima pra ver se descobriam quem era, quem era, quem era. Aí meu irmão, o João Madeira me reconheceu pela argola do brinco... aí ele veio aqui e avisou o papai que eu tava brincando no Boi no meio dos homens, que eu tava de buchudo. Aí o que aconteceu: foi a primeira vez que mulher brincou no Boi, que eu me lembro. Mamãe me falava que os antigos não brincavam não. Brincava de pirru, de pirru brincam. Aí o que aconteceu, ele pegou uma borracha de pneu de

> bicicleta, foi lá no Boi, quando chegou lá me tirou, eu só fiz fugir... Aí me deu uma bela duma ripada, na frente de todo mundo, aí chegou aqui em casa me bateu mais ainda porque não podia.

Mesmo com as dificuldades iniciais e a tentativa de dominação pela força, outra forma muito usual da sociedade machista tentar frear as lutas e conquistas das mulheres, Deolinda insistiu em sair nos anos seguintes e se tornou brincante assídua do buchudo, criando a cada ano uma nova indumentária para seu buchudo, de modo que continue sem ser reconhecida. Os grupos de buchudo protagonizam cenas à parte no cortejo do Boi de máscaras. Por vezes surpreendem os passantes com representações cômicas encenadas por seus buchudos no meio da rua.

As mulheres odivelenses superaram aos poucos a resistência de sua participação no cortejo do Boi, mas ainda encontram as barreiras do mercado profissional que constitui a base da organização contemporânea dos Bois de máscaras, que hoje já se organizam em associações e têm suas saídas pelas ruas da cidade gerenciada pela Secretaria de Cultura do município em um calendário, que implica também em uma sistematização das despesas dos organizadores da festa.

Neste aspecto econômico, duas funções estão mais ligadas à movimentação financeira da brincadeira: os donos do boi, responsáveis por administrar o boi como uma instituição cultural, e os músicos, únicos profissionais remunerados que participam do cortejo. Nesse campo também as mulheres enfrentam grandes dificuldades de aceitação. As donas de boi estão no mesmo nível de dificuldade que a gerência da atividade exige dos homens, mas muitas mulheres herdaram de seus pais e maridos a responsabilidade de continuar a manter os bois em suas comunidades, como Jacirene Chagas dos Santos, que coordena o Boi Garrote de Cachoeira desde 2008, legado de seu pai. Outras auxiliam indiretamente para que o boi saia à rua no mês de junho, contribuindo com a administração de suas finanças.

Em relação aos musicistas, existe a resistência dos músicos que tocam na orquestra do boi, quase sempre associada ao desempenho da neófita quando entra na orquestra. A jovem musicista Kelly Farias,[4] com apenas 17 anos no ano desta pesquisa, conta que aprendeu a tocar sax alto com seu professor Vanelson. Ela diz que desde o início enfrentou resistência e foi desmotivada a tocar no boi: "Eu comecei a tocar no Boi de máscaras Mascote, fiz a minha participação, só que eu não permaneci, porque como tinha muitos músicos, eles me colocaram de fora por eu ser nova, por não

ter experiência, mas eles me deram oportunidade". Ela reconhece que o percurso é muito cansativo, pois tocar na rua, tocar e andar, exige uma resistência física e certa experiência que ainda não tinha: "mas tocar as músicas do boi e andar era complicado porque as músicas do boi elas são rápidas, elas são puxadas, elas exigem muito mais de ti, e eu acho que talvez se eu tivesse me dedicado mais talvez, com certeza faltou mais", exige de si mesma.

Na sua primeira saída encontrou o obstáculo físico, que é idêntico também para qualquer pessoa que inicia um trabalho como este, de tocar a noite inteira por horas seguidas na orquestra do boi, ela conta:

> No ano que eu comecei a tocar no Boi foi em 2016, foi minha primeira experiência, de tentar tocar no Boi. É uma coisa que é complicado porque tem que ter força de vontade, porque tem que ter as discriminações que as pessoas dizem, "ah, tu é mulher, tu não vai conseguir chegar até o final porque as pessoas tocam desde as seis horas (da tarde) até onze horas da noite", tipo tirando a força. Mas tinha umas pessoas que diziam: "não, tu vais conseguir, se tu quer vai lá que tu consegue". Assim como é pra mulher é pra homem, não existe essa diferença, não existe, então depende da pessoa, dela querer estar lá, dela ter a força de vontade e ir até o final, e nenhuma das vezes eu fiquei pela metade, todas às vezes quando eles me deram responsabilidade eu ia do início até o fim como os homens, entendeu? Aí por isso que eu digo que não existe essa diferença.

O desafio de assumir para si um papel que era exclusividade masculina, não por competição ou arrogância, mas por compreender aquele papel como possível e importante para qualquer pessoa daquela cultura, independente de gênero ou posição social, repete-se nas mascaradas de rua. Entretanto, muitas mulheres compreendem o valor de sua contribuição e têm a certeza de que o domínio das técnicas corporais, das performances artísticas e de outros saberes é acessível a todo aquele que compreende a sua cultura como parte integrante de seu Ser.

No caso a seguir, mais do que uma superação de preconceitos, as mulheres tiveram um papel fundamental na renovação da festa de uma pequena aldeia portuguesa, Grijó de Parada.

Os caretos de Grijó de Parada

Em Grijó de Parada, localidade que se situa a sudeste de Bragança, na região de Trás-os-Montes (PT), a tradição das mascaradas de inverno está ligada à celebração católica da mesa de Santo Estêvão, durante o período das festas de fim de ano em algumas aldeias ou vilas daquela região. Godinho fala acerca dessas celebrações coletivas:

> As práticas festivas servem para celebrar, comemorar e regular os ritmos que permanecem e as concomitantes modificações na sociedade, tornando visíveis as emoções e as paixões que perpassam os quotidianos e os momentos de excepção, as mudanças de estatuto e os ciclos vitais, entre o nascimento e a morte – as estações do ano, os trabalhos e os ócios. Estas realidades, patentes e mutantes, embora evanescentes, são conhecíveis dentro dos limites do espaço, do tempo e dos grupos sociais (Godinho, 2010, p. 11).

A parte religiosa e a mesa comunitária fazem parte da tradição das festividades de Santo Estêvão, e dela também fazem parte os caretos. Tiza (2017, p. 98) descreve esses personagens da festa com a seguinte função: "Os caretos são personagens mágicas, imprescindíveis na vista das Boas Festas. São jovens que se mascaram e se transformam para o desenvolvimento das funções de animação e manutenção da ordem". Segundo o antropólogo, os fatos, como são chamados os trajes dos caretos de Grijó de Parada, não sofreram modificações ao longo do tempo de sua participação na festa, continuam a ser feitos de colchas de lã, são longos e trazem um capuz, de modo a manter o mascarado todo coberto. Na mão os caretos levam um cajado com chocalhos pendurados, e usam no rosto a máscara feita de metal leve, sem qualquer pintura, diferenciando-se visualmente de outros caretos da região.

As mascaradas de inverno portuguesas passaram por um período de quase desaparecimento entre as décadas de 1970 e 1990, ocasionados por diversos fatores, dentre os quais o vazio demográfico das aldeias transmontanas onde ocorria a maioria das festas. Em muitas delas, não havia motivação dos poucos jovens restantes ou dos organizadores da festa pela retomada das celebrações festivas, que sempre foram elemento identitário e agregador dessas comunidades.

Atualmente, para destacar-se de outros grupos, os caretos de Grijó de Parada adotaram as cores vermelho e laranja (Fig. 3) para participar em eventos como o Festival Internacional da Máscara Ibérica (FIMI), que ocorre em Lisboa (PT), há mais de 10 anos.

Figura *3*. Caretos de Grijó. Desfile FIMI. Foto acervo dos autores, 2019.

Determinada a reviver a tradição de sua aldeia, Paula Alves,[5] uma jovem de Grijó de Parada, conta que ficou cansada de esperar que os rapazes da comunidade tomassem a decisão de investir na festa: "Então pronto, é assim. A tradição diz que as mulheres não se vestem de caretos, e são os rapazes, os homens que se vestem de caretos". O mesmo caráter sexista que se observa nas mascaradas de Odivelas se manifestava de forma mais contundente nas festas de caretos. Às mulheres cabia sempre o papel de estar nos bastidores das festas, seja cosendo os macacões de pirrô ou os fatos dos caretos. A elas não era dado o poder de expressar-se por meio de seu corpo, mas esse não é um direito que precise de conceção, é uma escolha e pronto!

Paula explica que no caso de Grijó faltava pouco para a figura do careto evanescer no tempo perdido das mascaradas de inverno: "Só que foi precisamente uma altura em que eles estavam quase a desaparecer e foi um bocadinho porque eu sempre gostei da tradição e incentivava, e tinha um fato, e pronto!" Aproveitando as condições favoráveis, em especial a condição de anonimato da figura do careto, Paula lembra que liderou as mulheres da aldeia em uma ação inusitada: "E um ano lembramos e juntamos nossas mulheres e em silêncio, com as mãos tapadas e as caras tapadas e andamos na aldeia sem abrir a boca, com medo que nos surpreendesse". A performance

do grupo de mulheres foi arriscada àquela altura, pois, tal qual nos rituais menos rígidos, a participação feminina era impensada por toda a simbologia que a figura do careto representa nas festas de inverno, na qual o chocalheiro personificava a própria licenciosidade do portador da máscara, cuja função em alguns casos era a de castigar e julgar os demais, em especial, as mulheres.

No caso específico de Grijó, segundo a análise de Paula, um fator favoreceu a aceitação quase que imediata das mulheres vestidas de caretos; Paula refere-se ao chocalhar, movimento que simboliza a fertilização executada pelos caretos em relação às mulheres que encontram e que faz parte da performance de muitos mascarados de outras festas transmontanas. O ato consiste em "surpreender as raparigas solteiras para as *chocalhar* – através de um jogo de cintura, fazer embater os chocalhos nas nádegas das mulheres" (Costa, 2017, p. 62). Em Grijó, porém, há outros atos que compõe a performance do careto, explica Paula:

> Bem, numa altura no fim deram que éramos nós e o pessoal gostou, deram-nos os parabéns e a partir daí continuamos porque assim, em muitas aldeias, em muitos sítios a tradição é chocalhar as raparigas. Aqui em Grijó não. É mais um como é que eu vou dizer, é uma brincadeira, é pularmos, é com uma maçã, temos uma maçã, que a tradição é que a gente vai lá com uma cajada, puxa na perna da pessoa, porque andamos com uma maçã pras pessoas porém uma moedinha enterrada mesmo e por fim dança-se em torno dessa pessoa que nos ofereceu essa moedinha. A tradição é essa. Pronto.

No tempo que se seguiu a essa primeira ação, as mulheres de Grijó se uniram às lideranças masculinas que organizavam as festividades de Santo Estêvão na aldeia. Enquanto ocorria a entrevista para esta pesquisa, um grupo de jovens, a maioria mulheres, se uniu à narradora em uma roda de conversa. A afirmativa do grupo era: "Hoje no grupo temos um lema: ninguém é melhor do que ninguém, somos é diferentes". O discurso uníssono do grupo era compartilhado também pelos homens presentes, que também fizeram questão de manifestar seu apoio. Paula então concluiu a fala: "Por isso é que nós dizemos que não somos caretas, somos caretos meninas! Nós não somos melhor uns dos outros, nem somos melhor que qualquer outro grupo, nós somos apenas diferentes!"

A chegada dos caretos meninas representou, portanto, o fim de um ciclo para a festa de Grijó de Parada, não o ciclo como entendido nos rituais iniciáticos, mas o fim da hegemonia masculina sobre aquela festividade. Quem participa a partir de então goza da liberdade propiciada pela festa de rua: o espaço sem fronteiras delimitadas no qual toda gente pode agregar-se e ir e vir, misturando-se, e, ao portar a máscara de careto, manter seu anonimato sem correr risco de represálias.

O que se observa é que a força alcançada pelas mulheres de Grijó dentro da festividade ocorre porque essas mulheres perceberam que precisam construir espaços propícios e de cooperação que possibilitem a manutenção dos direitos conquistados e a busca por outros que surgem a partir das suas necessidades (Fig. 4). Nessa perspectiva, a cooperação tornou-se algo mais que necessário, imprescindível.

Figura *4*. Careto menina participando do FIMI. Foto acervo dos autores, 2019.

Para Sennet (2012), a cooperação pode ser definida como uma troca em que as partes se beneficiam, em que o apoio é recíproco, pois cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhas, se caracterizando pela troca "ganhar-ganhar", em que todos os membros participam do esforço e se beneficiam do resultado. Tanto que surgiu uma nova forma de organização que vem projetando os caretos de Grijó para fora das fronteiras da aldeia:

> Então decidimos fazer uma associação sem fins lucrativos, e aquilo é associação, ninguém arrecada dinheiro individualmente. Antigamente sim, cada um tinha a sua **maçãzinha** [grifo nosso], e o que conseguia juntar ficava com ele. Agora não, nós temos a associação, trabalhamos para o mesmo. É assim, começamos, pedimos avançar com a associação, tem sido um sucesso [desde] 2015, tem sido um sucesso, as pessoas já reagem muito bem às nossas presenças, já nos perguntam, "então como é isso aqui?" Além depois começamos, começou com uma brincadeira do "Bota Vinho!" andamos com uma bota, não sei se sabe o que é [pergunta e a seguir explica], chamamos bota que é uma garrafa, de couro, nós aqui decidimos andar com uma bota por que vinho e tal e logo começou; "bota vinho", "bota vinho!" Agora já vamos pra qualquer sítio e ouvimos: "bota vinho!" Pois temos as nossas brincadeiras.

A brincadeira do "bota vinho", antes prerrogativa dos rapazes da aldeia, faz parte agora igualmente da prática dos caretos meninas. Elas também participam das apresentações públicas do grupo dos caretos de Grijó e representam uma força renovadora e impulsionadora daquela tradição. O orgulho em ser careto de Grijó está hoje representado nas redes sociais e na divulgação da agenda de participação do grupo nas mais diferentes manifestações de valorização das mascaradas de inverno.

Considerações finais

O protagonismo feminino nas diversas performances que envolvem as mascaradas de rua ainda é um desafio que as mulheres de cada lugar enfrentam no dia a dia das manifestações culturais contemporâneas, tanto no Brasil quanto em Portugal. Os ritos tradicionais com máscara que excluíam da cena as mulheres ou as colocavam como meras espectadoras não se limitavam a reproduzir o mito cíclico da hegemonia masculina, eles também convalidavam uma forma de sociedade que atribui funções específicas a cada pessoa baseada em seu gênero e limita suas escolhas e suas alternativas.

Nas duas mascaradas apresentadas neste artigo foi possível perceber as transformações provocadas pela iniciativa feminina de romper com os interditos e tomar seu espaço na cena. Ainda há muita resistência e obstáculos de ordem discursiva e de práticas sexistas nos dois ambientes. Entretanto, não mais há possibilidade de negar que a figura feminina hoje é uma expressão das mascaradas. Seja como donas do boi, cabeçudas, pirrôs ou simplesmente caretos meninas, elas agora assumem sua cultura e se reconhecem como membros importantes para a relação de pertencimento e identidade cultural que norteia essa participação e suas formas de resistência.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Difel, 1970.

CAMPBELL, Joseph. **A imagem mítica**. Trad. Maria Kenney, Gilbert E. Adams. Campinas: Papirus, 1994.

COSTA, Luís Filipe. **Caretos de Podence**: história, património e turismo. Várzea da Rainha: Poéticas Edições, 2017.

GODINHO, Paula. **Festas de inverno no nordeste de Portugal**: património, mercantilização e aporias da "cultura popular". Castro Verde: 100 Luz, 2010.

PALHA, Rondinell Aquino. **A integeracionalidade nos Bois de Máscara**: permanências, transformações e conflitos. Belém: Home Editora, 2024.

PEREIRA, Benjamim. **Máscaras portuguesas**. Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar,1973.

RAPOSO, Paulo. Virando o outro em Podence: máscaras da pós-ruralidade. **Antropolítica**, Niterói, n. 30, p. 131-149, 2011.

SENNETT, Richard. **Juntos**. São Paulo: Editora Record, 2012.

SILVA, Silvia Sueli Santos da. Mascarados e Mascaradas: inversão e convenção na festa do Boi de quatro pernas. **Repertório**: teatro & dança, Salvador, ano 15, n. 19, p. 26-33, 2012.

TIZA, António Pinelo. **A magia das máscaras portuguesas**. Lisboa: Âncora Editora, 2017.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 RIBEIRO, Alcilene Monteiro. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 (17:10).

2 CAMPOS, Juliene. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 ((10:46).

3 AQUINO, Deolinda Rodrigues de. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 (12:34).

4 FARIAS, Kelly. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 (08:20).

5 ALVES, Paula. Entrevista concedida em roda de conversa. Grijó de Parada, PT, 2019. 1 arquivo mp3 (26:28).

O gênero da máscara: desfigurações no Reisado de Caretas da Família Ramos em Canindé[1]

The gender mask: Disfigurements in the Reisado de Caretas of Família Ramos in Canindé-Ceará

El género de la máscara: desfiguraciones en el Reisado de Caretas de la Familia Ramos en Canindé

Ribamar José de Oliveira Junior
Universidade Federal do Rio de Janeiro
E-mail: ribamar.junior@eco.ufrj.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5607-2818

RESUMO

Neste artigo, discuto a relação entre máscara e gênero a partir do Reisado de Caretas da Família Ramos no assentamento de Ipueira da Vaca, distrito de Targinos, zona rural da cidade de Canindé, no interior do Ceará. Para isso, trago uma das passagens da cartografia das dissidências sexuais e de gênero que desenvolvi durante oito anos pelas performances da tradição no estado, destacando o meu encontro em 2023 com o brincante Márcio Ramos, que perfaz na quarta geração do grupo que surgiu em meados de 1920 no sertão cearense. Através dos saberes trans busco centralizar o gênero como forma de questionar toda uma linhagem masculina, heterossexual e cisgênera que parece ser naturalizada nos enredos da tradição, principalmente no sentido de queerizar a noção de teatro como encantamento. Afinal, quando o brincante Márcio Ramos refaz a máscara do avô, Nel Ramos, ele parece refazer a partir do seu próprio gênero, perpetuando tradições por meio da "desfiguração" das figuras da cena que mostra a encantaria como um tipo de mascaramento performativo.

Palavras-chave: *máscara; reisado; gênero e sexualidade; cultura popular; tradição.*

ABSTRACT

In this paper, I discuss the relation between mask and gender through the Reisado de Caretas of the Ramos Family in the Ipueira da Vaca settlement, located in the Targinos district, rural area of Canindé, in the interior of Ceará. To do this, I present a passage from the cartography of sexual and gender dissidences that I developed over eight years through performances of the tradition in the state, highlighting my encounter in 2023 with performer Márcio Ramos, who is part of the fourth generation of the group that emerged in the mid-1920s in the Ceará hinterlands. Through trans knowledge, I aim to center gender as a way to question an entire lineage of masculine, heterosexual, and cisgender identities that seem to be naturalized in the narratives of tradition, particularly in the sense of queering the notion of theater as enchantment. After all, when performer Márcio Ramos recreates the mask of his grandfather, Nel Ramos, they seem to do so from his own gender perspective, perpetuating traditions through the "disfiguration" of the figures on stage, which portrays enchantment as a type of performative masking.

Palavras-chave: *mask; reisado; gender and sexuality; popular culture; tradition.*

RESUMEN

En este artículo, discuto la relación entre máscaras y género en el Reisado de Caretas de la Familia Ramos en el asentamiento de Ipueira da Vaca, en el distrito de Targinos, en el área rural de la ciudad de Canindé, en el interior de Ceará. Para ello, traigo a colación uno de los pasajes de la cartografía de la disidencia sexual y de género que desarrollé a lo largo de ocho años a través de las performances de la tradición en el estado, destacando mi encuentro en 2023 con el *brincante* Márcio Ramos, que integra la cuarta generación del grupo surgido a mediados de la década de 1920 en el *sertão* de Ceará. A través del conocimiento trans, busco centralizar el género como forma de cuestionar todo un linaje masculino, heterosexual y cisgénero que parece naturalizado en las tramas de la tradición, especialmente en el sentido de hacer una lectura "cuir" de la noción de teatro como encantamiento. Porque cuando el intérprete Márcio Ramos rehace la máscara de su abuelo, Nel Ramos, parece estar rehaciéndola desde su propio género, perpetuando las tradiciones a través de la "desfiguración" de las figuras en la escena que muestra el encantamiento como un tipo de mascarada performativa.

Palabras clave: *máscara; reisado; género y sexualidad; cultura popular; tradición.*

Em memória de Oswald Barroso, que reluziu nossa cearensidade e se encantou.

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

A máscara que nos olha

Figura 1. Máscara do Mestre Nel Ramos. Canindé, 2023.

Desde que iniciei minha pesquisa sobre as relações de gênero e sexualidade nas performances de Reisado no Ceará, discuti pouco sobre as máscaras ou os diferentes tipos de grupos de Caretas, embora tenha colocado no rosto máscaras em diversos encontros ao longo desses oito anos de trabalho de campo. Acredito que talvez não tenha encontrado meu próprio rosto nessas máscaras

ou, talvez, meu percurso, mais mobilizado pelos grupos de Congo na região do Cariri, tenha influenciado minha leitura mais focada na abundância dessa derivação do Reisado em Juazeiro do Norte, a cidade que serviu de base para essa cartografia das dissidências sexuais e de gênero iniciada em 2016. No entanto, certo dia, uma máscara me olhou de volta e me fez rever todo esse caminho no ano de 2023, desde a região do Sertão do Canindé. Não quero dizer que a máscara refletia o que sou, mas que ela recompunha pelo meu encontro com ela toda uma constelação de inspiração benjaminiana pelos fragmentos das cidades, mostrando como aquele rosto de pano e linha tanto me revelava uma outra linhagem da tradição quanto uma possibilidade de escovar esses enredos da cultura popular a contrapelo (Benjamin, 1984).

Assim, inicio este artigo como se o leitor pudesse lê-lo com os olhos da máscara que me olhou, porque a partir daquele encontro revi o caminho tanto da monografia sobre a vivência da brincante Francisca da Silva, mais conhecida como Tica[2], que trouxe a questão trans na incorporação do figural de Rainha pela primeira vez no ano de 2015 para o Reisado Santa Helena do Mestre Dedé no bairro Frei Damião, quanto da dissertação, que mapeou o bairro João Cabral e destacou o protagonismo de Mellysa Giselly como uma das primeiras Mestras trans no Guerreiro Beija-flor, na comunidade com maior número de brincantes LGBTQIAPN+[3] em Juazeiro do Norte. Embora no Cariri exista o tipo de Reisado de Caretas e eu também tenha conversado com o Mestre Antônio Luiz em 2022 durante a tese – que inclusive me trouxe comentários instigantes sobre o mascaramento e as relações sexuais e de gênero ao afirmar que seu grupo já teve uma brincante lésbica, destacando o quanto ela performava como "homem" vestida de Careta, sobretudo pela não distinção da performance cênica de uma mulher mascarada em um grupo majoritariamente masculino –, não encontrei a presença de mais brincantes LGBTQIAPN+ nesses grupos da região.

Então, nesse trajeto por 18 municípios cearenses,[4] mapeados pela Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória (Copam) da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult), possuidores do registro institucional de Mestras e Mestres reconhecidos na Lei 13.842/2006 como Tesouros Vivos da Cultura, e por mais 3 municípios na abertura do campo,[5] procurei rabiscar em cima da cartografia de Barroso (2013), sobretudo por ele não mencionar a presença de brincantes LGBTQIAPN+ no percurso de 40 anos de pesquisa que culminou na trilogia do teatro ritual ao teatro brincante sobre o Reisado cearense. De modo exaustivo, trouxe em outros momentos reflexões sobre o

segundo livro da trilogia, *Teatro como encantamento: bois e Reisados de caretas do Ceará*, em que ele se refere ao termo "travesti" para descrever o modo como o Mestre Aldenir incorpora uma Sereia no Reisado de Congo que há 70 anos atua da cidade de Crato, mas agora irei me aprofundar um pouco mais do terceiro e último livro da trilogia, *Máscaras: do teatro ritual ao teatro brincante,* publicado pela primeira vez 2015 e posteriormente em 2019. Nesse volume, Barroso avança nas questões levantadas no livro anterior, defendendo a ideia de que o Reisado é um teatro como encantamento, no qual os brincantes se encantam ao incorporar um tempo cósmico e se desencantam ao retornar ao cotidiano. Mas, o que nos serve essa contextualização da obra de Oswald Barroso para o debate sobre as máscaras e o gênero?

Ao considerar que essa cartografia se ramifica, mas não diretamente se filia a de Barroso (2013), ainda que me modo inevitável seja constituída por ela diante do que ainda retorna, procuro no olhar deleuziano enfatizar uma outra linhagem por "descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas" (Deleuze, 1992, p. 14), que por agora se ancora nesse elo que une o primeiro encontro de Oswald Barroso com o Reisado de Caretas da Família Ramos em 1989, já na segunda fase da pesquisas dele sobre o Reisado, quando registrou o grupo no sítio Ipueira da Vaca, no distrito de Targinos, zona rural da cidade de Canindé, ao meu encontro em 2023 com uma outra geração brincante. Naquele momento, o autor disse que os grupos ainda eram em sua maioria masculinos, embora a presença de mulheres aparentemente sempre possa ter existido e historicamente esteja centrada na produção do folguedo, desde a confecção de figurinos até o contato para apresentações. No caso, ele destacou a presença de "Luís Ramos", que era o mais velho do grupo com 84 anos, e o mais novo "Jocélio Ramos" com apenas seis.

Para Barroso (2013), o Reisado é uma criação divina que remonta ao início dos tempos e possui um tempo sagrado, distinto do cotidiano, que se renova na encenação realizada pelo corpo que brinca. Como um folguedo tradicional natalino, o Reisado se estrutura na forma de cortejo, através de autos, danças e entremeios, e é caracterizado pelo improviso e pela natureza circunstancial. Na forma de espetáculo, apresenta um grupo fixo de personagens figurais com uma sequência de atos mais ou menos independentes, iniciados pelo rito de "abrição de portas" e pela "despedida", conduzidos por uma narrativa não linear. De acordo com o autor, enquanto o Reisado de Congo é um Reisado de desencantamento, em que os brincantes desvelam suas identidades cotidianas e se

revelam como reis, o Reisado de Caretas é um Reisado de encantamento, no qual cada brincante se encanta com a mística do universo sertanejo. Os brincantes herdam um repertório de gestos que não apenas ritualizam a tradição, mas também reinventam a memória. Para ele, os bois e caretas do Reisado possuem três características principais: a primeira é a relação com o cotidiano e os modos de vida locais; a segunda é a condição de artista que reúne múltiplas linguagens no mesmo corpo brincante; e a terceira é a narrativa que valoriza o irreal por meio da imitação, que serve como aprendizado.

Nesse caso, Barroso (2015) afirma que o uso da máscara está relacionado a todas essas características, e arrisco dizer que com mais ênfase na terceira característica, pela forma como permite que a ruptura seja pela multiplicidade de um rosto inventado como tradição. Assim, discordo em partes quando o autor diz que as máscaras operariam como a fonte original da vida comunitária, revivida por um mito primordial, principalmente por ele mencionar o travestimento da cena na dimensão do grotesco popular, citando a tradição carnavalesca Papangu. "Por isso, os travestimentos, as inversões, as desordens, as transgressões, as irreverências, os exageros e as indispensáveis mascaradas" (Barroso, 2015, p. 66). Ainda, o autor retoma o argumento anterior de que as mulheres por meio de muita luta ganharam mais espaço na festa, o que me faz concordar quando discute a Careta como forma de afirmação social. "Só recentemente, as mulheres conseguiram o direito de entrar na mascarada" (Barroso, 2015, p. 77). Sobre o travestimento, ele também argumenta que, ao fingir ser o outro, a pessoa mascarada não mente, apenas imita. "No entanto imitar é fingir ser, não ser. Mesmo como metáfora estética, ao usar uma máscara-disfarce, seu portador finge ser o outro, não se transforma no outro, não vira o outro" (Barroso, 2015, p. 190). No caso dos Bois e Reisados, essa vontade de ser o outro aparece na visão dele pela sátira, a exemplo do uso das máscaras pelos homens como uma forma de imitar o gênero feminino na condição de preconceito à participação delas nos folguedos, principalmente, em papeis cômicos.

No sentido de queerizar o travestimento e pensar a relação entre gênero e máscara por uma crítica performativa do "teatro como encantamento" de Oswald Barroso, pondero se não seria pertinente pensar o "gênero como encantamento" por um gesto de refletir sobre a teatralização da máscara como estratégia de resistência cultural, não como forma de valorizar a subversão ou de erradicar o binarismo, mas como modo de reposicionar a tradição para que não a confunda só como uma

afirmação individual ou carnavalesca e a amplie em direção às políticas da performatividade e à radicalização de categorias como sexo e gênero. Na esteira de Foucault (1988), poderia a tradição ser um tipo de saber que produz um discurso sobre a sexualidade? Ao provocar a reflexão sobre a capacidade da cultura popular de gerar um conhecimento sobre o sexo, seria relevante explorar de que maneira essas práticas de si podem refletir o que a perspectiva foucaultiana traz como as "artes da existência" (Foucault, 1984) e sua relação com o "princípio da vida material" na abordagem bakhtiniana, em que o mundo se "introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si" (Bakhtin, 1987, p. 244). Nos termos de Burke (1995), as variações sexuais e regionais foram deixadas por último na história da cultura popular na Idade Moderna, o que estaria relacionado ao que ele situa como "problema das mulheres" na concepção tanto de historiadores como antropólogos sociais. Ele argumenta que isso não só mostra que a "cultura da mulher" não era a mesma que a "cultura do homem", uma vez que os significados da sua produção eram excluídos.

Diante dessa perspectiva, Scott (1995) nos relembra que incluir e apresentar a experiência das mulheres na história dependeria da maneira como o gênero poderia ser desenvolvido como uma categoria de análise. "Como é que o gênero dá um sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico?" (Scott, 1995, p. 74). Na busca por relacionar gênero e cultura popular, de modo parecido ao que Burke (1995) menciona sobre o que seriam os problemas da mulher na cultura popular, Butler (2016) utiliza essa mesma expressão para falar de uma configuração histórica que permeia uma indisposição feminina para o natural, questionando se "ser mulher" seria um "fato natural" ou uma performance cultural, considerando que essa tal "naturalidade" foi constituída mediante atos performativos que discursivamente produziram o corpo na e por meio das categorias do sexo. No caso, Butler (2016) reforça que não há um "ser" por trás do "fazer" e essas categorias tidas como fundacionais da identidade binária, como o sexo, gênero e corpo, podem ser revistas a partir da percepção de que são efeitos de um suposto natural, original e inevitável. Essa perspectiva ajuda a problematizar as produções do sexo e do gênero na revisão dessa história do folclore e da cultura popular, sobretudo por trazer a hierarquia dos gêneros e a heterossexualidade compulsória como instituições que podem ter sido agentes no processo de acobertar a cultura popular dos "inarticulados" ao longo da sua historicidade. Ao situar esse debate em torno da materialidade,

Butler (2016) cita Bakhtin para dizer que os conceitos são realidades materiais, a exemplo da forma como ela entende a "natureza" como uma ideia gerada e sustentada no corpo como construção e não verdade.

Não tive a oportunidade de conversar com o Mestre Nel Ramos, avô do brincante Márcio Ramos, mas por meio dessa passagem no sítio de Ipueira da Vaca com o Reisado da Família Ramos trago considerações iniciais que buscam contribuir para a visibilidade de uma linhagem masculina, heterossexual e cisgênera que tanto fundamenta uma noção de cultura popular e consequentemente de folclore mobilizados historicamente quanto a ideia do binarismo sexual e de gênero inarticulada do debate das manifestações populares. A partir da trajetória do brincante Márcio Ramos na quarta geração do centenário grupo, busco localizar os saberes trans pela corporeidade da tradição, principalmente no argumento que se concentra na imagem de uma máscara inspirada no modelo feito pelo seu avô, pois penso que o gênero pode ser uma forma de encantamento e a encantaria uma forma de mascaramento do corpo pela performance da tradição. O que não se distancia do próprio pensamento do Mestre Nel, que, embora tenha nos deixado em julho de 2009, uma vez nos disse que o Reisado Ramos surgiu como uma promessa que ele procurou repassar como "fazer": "fazendo como ele fazia"[6]. No caso, como o neto agora faz a si mesmo pela memória do avô.

"Era uma menina ou um menino quando tirou a máscara?"

Depois de ouvir o Mestre Beija-flor naquela manhã do dia 17 de janeiro de 2023 no sítio São João de Deus na cidade Russas, região do Vale do Jaguaribe, seguimos para a cidade de Canindé no sertão cearense. No meu diário de campo, havia anotado o nome do Reisado da Família Ramos. Sem saber quem ao certo encontrar, seguimos ao sítio Ipuera da Vaca para tentar contato com a família. Próximo da comunidade, paramos no Restaurante O César, que fica no distrito de Targinos, localizado a cerca de 42,9 km da cidade de Canindé, para almoçar e conseguir alguma informação daquele Reisado. Mas, ninguém do restaurante conhece o Reisado ou algum membro da família Ramos. Antes de pegar a estrada, resolvemos ir na padaria ao lado. Ao comprar um doce, faço a mesma pergunta que fiz no restaurante e cito a minha busca pelo grupo. O padeiro diz que um dos integrantes trabalha ali e, coincidentemente, havia acabado de sair do expediente. Era Márcio, neto do Mestre Nel Ramos, que trabalhava pela manhã naquele estabelecimento e voltava para Ipueira da Vaca pela tarde.

Figura 2. Targinos em Canindé. Canindé, 2023.

O padeiro me oferece o contato de Márcio e, em poucos minutos, todo um caminho se abre na estrada à frente que leva para Ipueira da Vaca, porque o brincante atende uma ligação minha e explica todo o percurso, dizendo que primeiro eu iria encontrar a casa do seu tio, Guilhermino Ramos, e depois a casa da sua tia, Francisca Ramos, onde ele estaria me aguardando. Ele lamenta não ter avisado anteriormente para conseguir me mostrar os figurinos. Seguimos por aproximadamente 25,1 km de Targinos para Ipueira da Vaca. Apesar de Márcio ter me explicado o caminho, paramos algumas vezes para perguntar se aquela direção levava à casa de Seu Guilhermino Ramos ou à casa da tia de Márcio. Até que encontramos uma casa branca de alpendre que, de acordo com as direções sugeridas, parecia ser o nosso primeiro destino. Ao chegar naquela porteira, não chamo por alguém diretamente, mas pelo Reisado da Família Ramos. Depois de alguns minutos repetindo o nome do grupo, um senhor sai na porta e pergunta o que eu quero com o Reisado. Explico do lado de fora da porteira que sou pesquisador e explano rapidamente o meu interesse com a presente pesquisa. "Prazer, Guilhermino", estende a mão e cumprimento o brincante daquele grupo centenário.

Aos 66 anos, Antônio Ramos de Lima, conhecido como Guilhermino, começou a brincar no Reisado no figural de Dama aos 10 anos, ainda na década de 1950, através do seu avô. Seu pai era genro de Zé Ramos e Guilhermino era genro do falecido Mestre Nel Ramos; ele usa o termo "tio-sogro". Mestre Zé Ramos faleceu na década de 1980 e Mestre Nel Ramos em 2009, ambos se entrelaçam como pai e filho pelo Reisado, que foi iniciado na década de 1920, completando 100 anos na década de 2020. Ele conta que a maioria dos membros antigos do grupo já faleceu e alguns jovens tentam continuar. "Eu comecei brincando de Dama, mas meu pai era em Choró Limão [município cearense]. De Dama fui para Cadete", relembra Guilhermino sobre o mesmo figural que o Mestre Nel começou, como ele afirma no documentário *Reisado da Família Ramos* (2010), em que demarca o começo entre 9 e 12 anos e um tipo de hierarquia entre os figurais de Dama, Cadete e Máscara. Ao falar do passado, Seu Guilhermino menciona o nome de diversos brincantes do grupo, como João Ramos, que era Caboclo de Boi, e Francisco da Silva, que era Babau, ambos também aparecem no filme. Seu Guilhermino fala que, na sua época, partilhou a performance com Abreu, Manoel, Luís e Chico. De acordo com ele, um dos integrantes mais velhos foi vítima da Covid-19 e performava como Velha antes da pandemia. O traje era simples: paletó, gravata e máscara. "É um bicho, somos um bicho", resume ele ao lembrar que o Mestre Zé Ramos dizia que "quando morre um Careta, morre um bicho".

Figura 3. Seu Guilhermino e eu no terreiro da sua casa e Ipueira da Vaca. Canindé, 2023.

"No tempo do meu sogro, você brincava 9 noites, ia tirar licença com a polícia, se não tirasse, era morto", diz Guilhermino sobre antigamente ser necessário ir à delegacia para pedir autorização para brincar. Da mesma forma contextualiza o Mestre Antônio de Potengi. Ele recorda que uma vez foi brincar na cidade de Choró Limão e trouxe diversas galinhas para casa, todas ganhadas de presente dos proprietários das casas por onde eles passavam com o Reisado. "Era zoada, sempre bebia, saía pedindo. Era uma diversão, uma festa, o povo dava valor. Era cantando relaxo, pedindo às pessoas...", lembra. Quando pergunto a ele o que eram os "relaxos", ele explica que eram as cantorias feitas de porta em porta. Segundo ele, inevitavelmente brincar hoje não é como brincar antigamente. "Quando nós começamos a brincar, para começar, não tinha energia, era um foguinho no meio do terreiro, não tinha microfone, era na voz... Na goela! Hoje tem as caixas e o microfone, a gente tinha que falar alto. A gente ia para os cantos a pé, poderia ser onde fosse, hoje tem tudo na porta. Hoje, se a gente for brincar nos Targinos, não vão porque não querem ir a pé", diz.

Ele lembra que no século passado os brincantes saiam de casa no Natal e voltavam no Dia de Reis. Eram 10 dias performando, o que os Caretas conseguissem no meio do caminho era partilhado para a festa no dia 6 de janeiro. "No caminho, era gente cantando, pedindo. Chegava em um terreiro, chamava o dono da casa, ele dava uma galinha, a gente corria pra pegar. Era uma festa, hoje não existe isso", relembra sobre uma vez em que o Reisado foi para a comunidade de Campos, um pouco depois de Targinos, já próximo da cidade de Canindé. Os versos dos Caretas eram feitos na hora, mas Seu Guilhermino diz que não tem cabeça para fazer no improviso. Ainda assim, ele guarda alguns versos que aprendeu nessa trajetória com o Reisado da Família Ramos e os recita para mim:

*
Quando eu bebo pra espirrar
Pra tomar minhas golada
A véa toma bicada
E chororô com um pano
Me dando desgosto e tirando
Que quando não
Vejo a véa no chão
Passa a mão no garrafão
E bebo até lascar o cano.
(...)

*
Eu me chamo destempera
Que a mulher destemperou
Quebro o ovo e bebo a gema
Antes da galinha pôr
Por não querem que eu vá
É por onde mesmo que eu vou
O meu apelido que me chamam
O canário beija-flor.
(...)

Sobre as diferenças do passado para o presente, Guilhermino traz o caso do figural das Damas no Reisado. "No meu tempo era home que se vestia de mulher e era dama e hoje tem essas meninas que brinca". Quando pergunto sobre a presença de mulheres no grupo, ele recorda que no começo a mulher não podia dançar, estabelecendo um marco temporal nas performances desse grupo centenário. Destacamos a leitura do cordel que a nova geração de crianças faz no registro audiovisual *Reisado Infantil da Família Ramos – Assentamento Ipueira da Vaca* (2019)[7] de Lucas Madi e Júlia dos Santos para a Rede Pacraquando. As crianças e jovens cantam os versos "naquele tempo a mulher não brincava no terreiro, ele fazia a comida caprichava no tempero, os homens sapatiavam..." (0min56seg a 1min07seg). É interessante que Seu Guilhermino cita "Reisado de mulher" para demarcar o período em que elas começam a participar. "Não... Reisado de mulher já foi de 1960 pra cá", recorda. Ao passo que traz essa demarcação, ele menciona que hoje uma das integrantes que conduz o grupo era "Marcinha" e menciona o nome de Francisca como uma das mulheres que chegou a ser "chefe" de Reisado. Antes de encerrar, ele vai dentro de casa e traz uma máscara que pertenceu ao Mestre Nel Ramos, produzida há mais de 20 anos. "Era desse jeito aqui, fomos fazer as máscara, mas era tudo assim, feia..." Saio da casa de Seu Guilhermino confuso com a árvore genealógica da Família Ramos, com rabiscos de nomes no meu caderno que talvez Márcio ou Francisca pudessem me ajudar a relacionar com o Reisado. A próxima casa não era muito longe dali, Guilhermino explica que se eu fosse direto, não haveria erro.

Figura 4. Jaraguá do Reisado da Família Ramos. Canindé, 2023.

Seguimos o caminho que Seu Guilhermino nos apontou. Após percorremos cerca de 1,5 km, chegamos ao ponto que Márcio Ramos havia sugerido como encontro na ligação por telefone. No alpendre da casa, sentado ao lado da sua tia Francisca de Assis Sousa, o brincante inicia a nossa conversa falando que o Reisado sempre manteve a família unida, apesar de hoje ser difícil reunir todo o grupo para uma performance. Digo que não foi difícil achar a casa, porque o Seu Guilhermino nos conduziu e ele mesmo nos direcionou por mensagem no WhatsApp. Ao ouvir isso, Márcio diz que as tecnologias de comunicação tanto ajudam como atrapalham a organização do grupo,

exemplificando que antes, mesmo sem celular, os recados chegavam e o grupo se reunia e que depois do acesso aos celulares não há certeza de que o grupo vai conseguir se reunir. Francisca oferece um café, e lembro que o Seu Guilhermino falou que ela era uma das mulheres responsáveis pelo Reisado. Esta nossa entrevista inicia com o tempo nublado no sertão.

"Eu ia com meu vô por todos os cantos. Ele dizia, 'não minha filha, não dá certo não, não dá certo não' e eu dizia 'vô deixa eu brincar uma vez, tu não vai se arrepender não'. Até que ele deixou e de lá pra cá eu não sai mais do Reisado", resume Márcio Ramos aos 29 anos sobre como convenceu o Mestre Nel Ramos a deixar ele brincar no grupo. Dama, Baiana, Careta, Policial, Velha, Márcio já passou por diversos figurais desde 2009, o ano em que entrou, até chegar hoje na posição de Capitão. "O capitão tem que ordenar. Organizar os policiais, tem sempre um bagunceiro, tem o cara que mata o Boi. É como se fosse uma vida real, tem uma pessoa que faz uma bagunça, sempre um controle, pra não dizer que não tem moral na casa", explica sobre a função do seu figural na construção da performance. Ao lembrar disso, ele diz que existem dias que não sabe como vai entrar em cena, mas quando põe o traje do figural tudo se esquematiza na mente. "Se você disser pra eu cantar qualquer música agora, talvez nem venha direito, mas botou uma máscara, já vem tudo! Não tem nem como não saber", descreve sobre a sensação de incorporar o Capitão no Reisado.

"Agora tu pegou pesado...", diz ele diante da pergunta sobre a primeira lembrança que tem do seu avô Nel. Olhando para o horizonte da porteira, Márcio pensa um pouco e traz a cena da primeira vez que brincou Reisado, na Praça José de Barros, da cidade de Quixadá. "Não, essa bichinha aí era gaiata...", nos interrompe Francisca ao ver o brincante pensativo sobre essa memória. "No dia que eu sumia, lá vem aprontar alguma coisa... Eu tava de máscara, pra quem não viveu dentro da cultura que nem a gente é difícil explicar. É uma geração, vem de família. É como se a gente fosse se reunir, bater um papo legal, aproveitador!", comenta Márcio sobre a interrupção de Francisca. É interessante essa fala do brincante porque vemos como a família brinca ao longo das gerações como uma forma de estar junto através do tempo, construindo a tradição pela relação que estabelecem entre si na comunidade. O que me lembra a fala de Oswald Barroso no documentário *Reisado da Família Ramos* (2010), de Ives Albuquerque, quando o autor diz que o grupo é um grupo de muitos Mestres, porque a própria família é uma família de Mestres.

Figura 5. Francisca Ramos com o Boi do Reisado. Canindé, 2023.

"Acho que tem uma coisa que ela não tá se lembrando no momento...", retruca Francisca novamente. De repente, a tia traz uma lembrança que retoma esse modo de estar junto como um modo de fazer tradição, sobretudo no que toca as dinâmicas de gênero e sexualidade antes e depois das performances, isto é, entre o desencantamento e o próprio encantamento. "A primeira vez que ela foi, sempre os grupos é mais homem, se veste tudo junto, tem uns que ficam só de cueca e ela foi barrada...", inicia Francisca seu relato. Ao ouvir a tia contar o início dessa história, Márcio fala que já foi barrado três vezes por ser lido como uma mulher e não entrar em performances. "Teve uma vez que pra eu vestir minha roupa teve que pegar as vestes da Burra né, tia? Pra levantar... Como eu sempre fui pequena, me vestia rápido e sempre dava certo!", menciona o brincante sobre precisar se vestir com agilidade para não o identificarem como uma "mulher" e conseguir se apresentar como um "homem" nas performances. Márcio aproveita esse momento de organização antes da performance para exemplificar que os brincantes costumam sair, pelo menos, com a calça já vestida, por saberem que não há um espaço para a composição do traje nas ruas ou praças. "A gente já foi pra muito canto e sempre escuta 'ué, como é que o Reisado de vocês coloca mulher?'.

Tudo tem um tabu pra quebrar, não sei como consegui não, mas eu convenci meu avô e deu certo. De lá pra cá, disse 'não, vou sair... Não vou brincar mais não, vocês não gostam nem de mim...' e ele disse: 'não! Se você sair, acaba a brincadeira!'", afirma Márcio.

A tia dele lembra de mais uma cena ao ouvir o brincante me contar isso. "Quando elas começaram... Tinham seis anos. No dia que ela fez a primeira vez, aí a minha menina que organiza também fez uma surpresa pra todo mundo... Ela se vestia toda de menino e tudo... Quem iria saber quem era ela? Era uma menina ou um menino quando tirou a máscara?", me questiona Francisca. Tendo a teoria da performatividade de Butler (2016) como lente para esse contexto, vale pensar que atos de gênero constituem máscaras e podem romper com categorias do corpo, da sexualidade e do gênero, produzindo ressignificações subversivas e proliferações para além do binário que organizam ainda o campo da tradição e as hierarquias generificadas dos figurais. Nessa visão, o gênero não seria algo anterior à cultura e nem uma superfície neutra sobre a qual age a tradição, nem haveria uma suposta "natureza sexuada" ou de um sujeito "pré-discursivo" nela mesma, permitindo reformular a própria noção de gênero pela divisão sexual entre "homens" e o que havia de inato na capacidade das "mulheres" de não performarem a brincadeira. Como diz Butler (2016), existem normas de inteligibilidade socialmente instruídas e mantidas que estabilizam o sexo, o gênero e a sexualidade, e acredito que essa estabilização pode ter um vínculo contextual com os modos pelos quais artisticamente os saberes são repassados e fixados na tradição, tanto por uma lógica de continuidade como de coerência.

Diante desse arranjo de lembranças, pergunto para Márcio se há uma relação entre a identidade de gênero e a performance cênica do Reisado. "Sim, sim. Tem tudo a ver. O Reisado tem tudo a ver com a minha vida hoje, porque a gente já foi pra muitos e muitos lugares, já conversei com muitas e muitas pessoas e é bom conversar com outras pessoas que não sejam daqui, sejam de longe, porque cada palavra que tu me fala é uma coisa pro futuro, tu tá me preparando pro meu futuro... [aponta para o meu caderno] A gente viver na cultura é a gente viver na vida da gente, tu aprende uma coisa hoje. Nosso Reisado é isso, a gente tem as músicas e tudo, mas se a gente quiser inventar outras coisas, a gente pode! Que nem os versos da porta, é de cabeça. Vai me orientando na vida. É um exemplo de vida que eu quebrei, quebrei o tabu com os dois pés e ainda ajudei com as mãos e continua sendo", reforça Márcio. Diante disso, no sentido de fazer e ver essa linhagem masculina,

heterossexual e cisgênera, me movimento por perceber por meio dessa matriz de inteligibilidade outras matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero que podem romper com a regulação binária da sua hegemonia. Assim, se a verdade interna do gênero é uma fabricação e se o suposto gênero verdadeiro é uma fantasia inscrita e instituída na superfície do corpo, os gêneros seriam como efeitos de verdade, podendo o gênero nas encenações do popular ser mais "verdade" do que a própria verdade tida como "gênero".

Figura 6. Márcio Ramos na Burrinha do seu avô Nel Ramos. Canindé, 2023.

Ainda, ele me explica que durante as performances do Reisado sempre apresentou o gênero correspondente ao figural escolhido e utiliza o termo "desfigurar" para justificar o modo como conseguia refazer os papeis de gênero pré-estabelecidos na incorporação daqueles figurais com a encenação do seu próprio gênero. "Sempre passou, ninguém me conhecia, eu desfigurava tudo, nada via, só as pernas que tinha vezes que as pessoas identificavam que a perna era torta. Mas se eu não falasse e ficasse só na minha, ninguém conhecia, só quando eu tirava a máscara", enfatiza ele. Assim, quando pergunto se existe a presença de mais brincantes LGBTQIAPN+ no Reisado da Família Ramos, Márcio menciona as suas irmãs que compõem o grupo. Nesse momento, há um

entrave ao perguntar quais os seus pronomes e como ele se identifica, pois imediatamente sua tia nos corrige e responde que ele se identifica como "menina", embora Márcio tenha afirmado naquele momento que também poderia se identificar como "menino". "Eu sou desse jeito, mas não me incomodo se você me chama dele ou dela, eu sou eu 'Márcia', eu não mudei meu nome, apenas o físico, eu gosto de ser chamada de qualquer jeito, o que importa é o respeito, né?", reforça. Eu continuo tratando Márcio pelo pronome que ele me disse que queria ser tratado durante a entrevista e quando a finalizo. Depois disso, ele vai lá dentro da casa e traz uma máscara da mesma forma que Seu Guilhermino trouxe. "Nem minha mãe tem acesso a essa máscara", diz ele sobre a máscara do Mestre Nel Ramos, que me olhou e pela forma como a toquei abriu essa temporalidade entre nós.

Seria esse exemplo em que o sexo e o gênero poderiam ser desnaturalizados por uma performance que dramatiza o mecanismo cultural de uma suposta unidade fabricada, na lei de uma coerência heterossexual, o que me contempla quando procuro associar essa mesma fabricação à própria cultura popular e a essa linhagem masculina, heterossexual e cisgênera que historicamente herdou a tradição. Da mesma forma de um figural, o gênero seria construído pela "fantasia da fantasia", pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma "imagem" nesse duplo sentido e não seria apenas resultado da tradição, mas a imitação de sua suposta origem e invenção. Nesse contexto, haveria a possibilidade de ressignificar e recontextualizar a fluidez identitária que a própria paródia traz, ainda que não subverta completamente a matriz que a impõe, mas que possa manifestar um meio para compreender como alguns tipos de repetição parodística podem ser disruptivos. "O que, então, permite a denúncia da brecha entre o fantasístico e o real pela qual o real se admite como fantasístico?" (Butler, 2016, p. 252).

Quando Butler (2020) fala que a atribuição do gênero não pode ser um ato ou uma expressão, uma apropriação intencional, penso que as próprias performances de tradição são formas de atuação reiteradas. Assim, a noção de matéria não aparece como um local ou uma superfície, "mas como um processo de materialização que se estabiliza, ao longo do tempo, para produzir o efeito de demarcação, de fixidez e de superfície que chamamos de matéria" (Butler, 2020, p. 28). Essas reflexões sobre o "popular" permitem questionar a linhagem da tradição e fazem pensar no conteúdo repassado como herança não só pela materialidade do corpo, mas pela teatralidade que a circun-

cida. Dessa forma, a visão da tragicomédia teatral do popular me permite ponderar a questão de Butler (2020) sobre ser possível vincular a materialidade do corpo à performatividade de gênero, pois quando observo o "popular" encenado na corporalidade de brincantes LGBTQIAPN+ reflito como os figurais, entremeios e bichos fazem parte do que seria essa abertura dos jogos paródicos. Como comenta a autora, a materialização nunca está completa na medida em que o próprio corpo também não está suficientemente completo, uma vez que não cumprem as normas pelas quais se impõe a sua materialização, sendo as instabilidades e as possibilidades de rematerialização o que põem em rearticulação a sua força hegemônica. Desse modo, não há uma forma de entender o gênero apenas como um tipo de constructo cultural imposto sobre a superfície da matéria da tradição, pois não seria possível pensar a materialidade do próprio corpo que brinca sem o que o faz como instrumento.

"Toda hora que você se lembra vem um filme. Era dele, do meu avô. Tem muitos anos essa máscara... Ela é muito mais velha do que eu... Eu já usei, mas não uso ela não, porque eu tenho as minhas porque eu não quero que ela se acabe. Essa é a minha!", aponta ele. Eu pergunto se foi ele que colocou os bigodes. Ele assente, foi uma máscara feita por ele e por sua mãe, irmã de Francisca. "A maior herança que a gente tem na família é essa", reflete sobre a máscara do avô. Quando coloca a máscara, precisa colocar o chapéu. Márcio diz que o chapéu pode ser tanto de couro como de palha, mas que ele prefere o de couro. Quando olho para as máscaras, pergunto o que faz ele vestilas e Márcio fala da vontade de estar no "meio da bagunça". Ele usa o termo autoria para dizer que a sua máscara foi feita por duas mãos, as dele e as da mãe, como se assinassem as obras pelos gestos que perduraram ao longo do tempo. "De tudo isso, respeito. A gente juntava 30 pessoas, poderia ser qualquer lugar, na hora de vir embora, ninguém queria deixar a gente vir embora porque nunca tratamos ninguém com falta de respeito. Respeito, hoje e sempre é a base de tudo!", estabelece o brincante. "O meu avô era uma lenda. A verdade seja dita. Você pode perguntar para qualquer pessoa que não seja da família que vai dizer que ele era uma pessoa muito boa", comenta Márcio. O Capitão do Reisado da Família Ramos lembra mesmo sem ter vivido na época do seu bisavô, Mestre Zé Ramos, que ele mesmo sem conseguir dançar levava o banco para ver a família dançando. Esse exemplo serve para Márcio no sentido de afirmar um tipo de resistência dos familiares como uma forma de persistir na tradição: "mas eles não querem, não querem se entregar e já se entregam por último dos últimos!"

Ao dizer que tem dificuldades com os termos "popular" e "cultura", Hall (2003) explica que a tradição popular e o seu suposto tradicionalismo são frequentemente mal lidos pelo impulso conservador, retrógado e anacrônico. Em uma dialética do conter/resistir, o autor enfatiza que, na realidade, o que ocorre ao longo do tempo são as rápidas destruições de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo, sendo um trabalho ativo em torno dos processos de "moralização" e "desmoralização". "A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas" (Hall, 2003, p. 259). Se o autor nos diz que os elementos da tradição podem não só ser reorganizados como articulados por novas posições, uma vez que as tradições em um olhar gramsciano não se fixam para sempre e são "formas de luta", seria possível pensar esse tal dominante pelas matrizes de inteligibilidade do gênero? Hall (2008) também cita Judith Butler quando questiona quem precisa da identidade e a traz como um conceito que opera sob rasura, no intervalo entre a inversão e a emergência, uma ideia que não pode ser pensada sem a forma antiga, sendo a forma da identificação um processo de articulação, isto é, uma suturação em torno de práticas de significação, não como um conceito essencialista, mas sim estratégico e posicional. Logo, as identidades têm menos a ver com "quem somos" e mais com "quem podemos nos tornar", pois derivam tanto da invenção de uma tradição quanto da própria tradição.

É quando ele diz que as identidades são construídas dentro e não fora do discurso e por isso só podem ser lidas a contrapelo, isto é, não como aquilo que fixa o jogo da diferença, mas diante do que se produz por meio dela que define a identidade como pontos de apego temporários às posições-de-sujeito como suturas. Na medida em que toma a "estética da existência" (Foucault, 1984) como uma estilização deliberada da vida cotidiana e a pensa como uma espécie de "performatividade" (Butler, 2016), a perspectiva de Hall (2008) compõe um quadro para enfatizar a complicação e desestabilização de foraclusões que prematuramente chamamos de identidade. De modo relacional, Canclini (2008) fala do popular como o excluído na história, como algo mais construído do que preexistente. Não irei me ater às seis refutações à visão clássica dos folcloristas que ele tece a partir da reformulação do popular tradicional, mas gostaria de mencionar a reflexão sobre as encenações do popular nesta dúvida do autor diante da ideia de performance de gênero em Butler (2016): "será a abertura – crítica ou brincalhona – rumo à modernidade, e não a simples auto-afirmação, o que nos arraiga melhor às tradições?" (Canclini, 2008, p. 234).

Não sei até que ponto seria possível reler essas encenações do "popular" em uma perspectiva *queer*, mas ao provocar essa questão penso nas multidões *queer* propostas por Preciado (2011) em oposição à diferença sexual, no contorno de uma cultura emergente que não se baseia mais em uma suposta base natural e se legitima como ação política de uma multidão de corpos que pode ser lida como "povo". Talvez uma forma de contraproduzir (Preciado, 2014) essa noção de "popular" seja condescender às práticas significantes e posições de enunciação enquanto sujeitos que a história determinou como femininas, perversas ou masculinas. A partir disso, Preciado (2014) destaca duas formas de temporalidades na contrassexualidade: a primeira de uma temporalidade lenta na qual as instituições sexuais fixam os tipos e a segunda de uma temporalidade do acontecimento na qual opera pelo fractal de múltiplos "agoras". Ao afirmar que o gênero é antes de tudo prostético, o autor permite pensar na materialidade dos corpos e na sua plasticidade carnal que desestabiliza a distinção entre a natureza e o artifício, pois é possível inverter e derivar as práticas de produção da identidade sexual. Não só as travestis, mas as transgêneras, a bicha, o bofinho, a machona seriam "brincadeiras ontológicas", nos termos do autor, ou seja, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso que faz do espaço da paródia e da transformação plástica possibilidades de deriva radical em relação ao sistema sexo/gênero.

Assim, penso que essas perspectivas contribuem para situar as desconstruções e as reencenações do "popular" (Hall, 2003; Canclini, 2008). Inclusive se tomamos essa lacuna do "problema das mulheres" (Burke, 1995) na história da cultura popular. Todas essas perspectivas sobre formas de estar junto a partir de um *queer* parecem tocar no que Preciado (2018) contextualiza com as micropolíticas de gênero baseadas na autoexperimentação e que podem desmantelar as normas e criar coletivamente novas tecnologias de produção do sujeito. Ao tomar o dispositivo *drag king*, seria possível pensar em um "popular" na aprendizagem e na construção de técnicas identitárias, em que não se trata de se esconder atrás do nome que foi dado, mas de tornar a experiência da construção de gênero um modo mais coletivizado. "Tal artifício não é, portanto, apenas uma máscara, um disfarce, pura exterioridade, mas a revelação de uma possibilidade farmacopornográfica já existente em meus genes e capaz de adquirir significação cultural e política" (Preciado, 2018, p. 385). Talvez, seja possível afirmar que essas performances de brincantes que mobilizam essa perspectiva *queer* fazem dessa mimese do Reisado um efeito de repetição à uma suposta origem da tradição

apenas para deslocar essa origem da sua posição tida como original, deslocando o deslocamento, mostrando que a origem pode ser relida por outras linhagens e outros modos de herdar o saber tradicional.

Ainda mais, reflito como essas evocações de memória trazem a possibilidade de questionar esse próprio masculino e a cisgeneridade que se faz origem na tradição. Mais do que a ressignificação da tradição, entendo que seja importante pensar pelo menos em termos de rearticulação, pois, segundo Butler (2022), seria por essa via que a força acumulada historicamente abarca o esforço de construir essa configuração cultural alternativa como base e/ou contra esse regime hegemônico da tradição, não fazendo uma citação da norma dominante que seja deslocada, mas tornando uma experiência do vir a se desfazer. Portanto, falar de "práticas transgêneras" nos permite não reproduzir os recortes e as exclusões que são relativas ao travestimento, não fechando as expressões de gênero em categorias e nos fazendo admitir que também estamos em plena performance, colocando em crise uma gramática heterossexual dos gêneros que difunde uma tradição. Ao evidenciar essa linhagem da tradição, encontro a possibilidade de Preciado (2023) de uma *dysphoria mundi* em que o corpo seja em si um equívoco, uma brecha cultural, uma categoria paródica, através de práticas de inadequação, dissidência e desidentificação.

Figura 7. Máscara de Márcio Ramos. Canindé, 2023.

Aos puerinhos, as máscaras que virão

Para Márcio, o Reisado da Família Ramos estava um pouco "enferrujado" naquela época. Os tios estavam distantes, mencionando o tio Luiz que morava em Canindé, o tio João que morava em Choró e o próprio tio Guilhermino da comunidade, e os mais novos construindo suas vidas dentro ou fora de Ipuera da Vaca. A última apresentação do grupo tinha sido no dia 16 de dezembro em Canindé, em que foram quase todos os membros da família e do grupo. Márcio diz que o primo

Geferson Emanuel, que também aparece no documentário *Reisado da Família Ramos* (2010), é um dos cabeças do grupo que vive na Serra de Aratuba, tido como o Mestre, que fez parte do Reisado-mirim da Família Ramos, conhecidos como os "pueirinho" aprendizes. "Jonas põe a máscara parece que baixou um espirito nele, fica igual o meu avô", comenta ele sobre a participação de outro primo. Dos mais novos, ele diz ser o mais velho e a mais nova ele acha que deve ser Priscilla, que não quer outro figural se não o figural de Careta. "E ela faz questão de soltar o cabelo e antes eu não conseguia deixar o cabelo solto", assinala Márcio sobre esse gesto ser um tabu que na época não conseguiu romper, mas que as novas gerações já rompem.

Talvez, seja possível afirmar que essas performances de brincantes que mobilizam essa perspectiva *queer* fazem dessa mimese do Reisado um efeito de repetição à uma suposta origem da tradição apenas para deslocar essa origem da sua posição tida como original, deslocando o deslocamento, mostrando que a origem pode ser relida por outras linhagens e outros modos de herdar o saber tradicional. Ainda mais, reflito como essas evocações de memória trazem a possibilidade de questionar esse próprio masculino e a cisgeneridade que se faz origem na tradição. "Quem sabe um dia eu seja?", questiona Márcio sobre um dia ser Mestre, contando nos dedos quantas gerações já existiram do Reisado. Ao me levar no terreiro, espaço onde guardam os bichos do Reisado, pergunto se ele já enfeitou algum. "Se mandar fazer, eu faço, eu era um menino muito danada pra esse tipo de coisa. Eu só não consigo fazer essa parte na máquina, se for na mão eu consigo", fala sobre a costura e o trabalho decorativo. No quintal, ele diz que ali se reunia com o avô, brincava e cantava. Quando veem a Burra lembra dele. "Sempre que a gente entra no Reisado, querendo ou não, a gente tem que se emocionar, a gente não diz que ele morreu, viajou e não voltou", reflete.

Entre uma chuva fina e as nuvens nubladas, encerramos a nossa conversa. "Choveu e eu lembro, não tem como a gente não lembrar não, eu nasci e me criei junto com ele, não tive meu pai presente, ele foi o meu pai", finaliza.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rebelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARROSO, Oswald. **A máscara**: teatro ritual ao teatro brincante. Fortaleza: Armazém Cultural, 2015.

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**: bois e reisados de caretas. Fortaleza: Armazém Cultural, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: n-1 edições, 2020.

BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Unesp, 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HALL, Stuart. "Quem precisa da identidade?" *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de. Corpo brincante: a presença travesti nas performances dos quilombos de Reisado. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, n. 3, p. e118634, 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de. Tica nasceu de papo para cima: enunciados performativos na rainha do Reisado Santa Helena. **Cadernos Pagu**, n. 55, p. e195523, 2019.

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de. Pode uma travesti ser mestra? F(r)icções de gênero na tradição do guerreiro em Juazeiro do Norte (CE). **Horizontes Antropológicos**, v. 29, n. 67, p. e670407, 2023.

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de; FORTES, Lore. O simulacro da Rainha: performance, ritual e corpo no Reisado Santa Helena. **Horizontes Antropológicos**, v. 26, n. 56, p. 87-115, 2020.

PRECIADO, Beatriz. **O manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, v. 19, p. 11-20, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria mundi**: o som do mundo desmoronando. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Pesquisa desenvolvida com apoio da FAPERJ (Programa Nota 10) e da CAPES (Programa PrInt).

2 Aprofundei olhares para a vivência de Tica do ponto de vista dos enunciados performativos que se entrelaçam entre a performance cênica e a performatividade do gênero (Oliveira Junior, 2019) e na visão simulacral do próprio figural, mais centrado na relação entre antropologia e performance (Oliveira Junior; Fortes, 2020).

3 LGBTQIAPN+ é uma sigla para pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneras, *queers*, intersexo, assexuais, agêneras, pansexuais, não bináries.

4 São as 18 cidades de Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Caririaçu, Potengi, Milagres, Canindé, Ocara, Quixadá, Quixeramobim, Guaramiranga, Senador Pompeu, Meruoca, Maracanaú, Limoeiro do Norte, Granja, Sobral e Fortaleza.

5 São as 3 cidades de Missão Velha, Russas e Quixeré.

6 Trecho do documentário *Reisado da Família Ramos* (2010) dirigido por Ives Albuquerque no projeto "Sertão da Tradição: registro e difusão de manifestações tradicionais em assentamentos da Reforma Agrária do sertão cearense", realizado entre 2008 e 2010, pela Rede de Arte e Cultura na Reforma Agrária (Pacra) e pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). O filme completo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RUfinuZxabg. Acesso em: 26 de jul. 2024.

7 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VKDOL61UYuE. Acesso em: 26 jul. 2024.

O signo-carranca na artesania afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas

The Carranca-Sign in the Affective Handicrafts of the Dama do Barro: Readings Around the Creative Processes of Ana das Carrancas

El signo-carranca en la artesanía afectiva de la Dama de Barro: Lecturas en torno a los procesos creativos de Ana das Carrancas

Roberta de Sousa Mélo
Universidade Federal do Vale do São Francisco
E-mail: rdesmelo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1936-0818

Rafael de Oliveira Rodrigues
Universidade Federal de Alagoas
E-mail: rafael.rodrigues@ics.ufal.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1762-0655

RESUMO

Este trabalho parte de uma abordagem compreensiva da linguagem artística de Ana das Carrancas, uma artesã da cidade de Petrolina, localizada às margens do rio São Francisco, no estado de Pernambuco, Brasil. Trata-se de refletir a sua produção de carrancas no rio São Francisco como um registro revelador de encontros entre a artista e a alteridade do mundo. A partir de uma pesquisa documental, analisamos jornais impressos digitalizados, revistas e notícias veiculadas em sites jornalísticos da internet sobre a sua vida e obra. Observamos, por fim, que há uma emergência do signo-carranca nas vivências dos

barqueiros, assim como na arte de Ana das Carrancas, estimulando processos de corporificações e produções simbólicas de semioses afetivas.

Palavras-chave: *artesanato de barro; Ana das Carrancas; carrancas do rio São Francisco; corporeidade*.

ABSTRACT

This work is based on a comprehensive approach to the artistic language of Ana das Carrancas, an artisan from the city of Petrolina, located on the banks of the São Francisco river in the state of Pernambuco, Brazil. The aim is to reflect on her production of traditional Northeastern Brazilian figurehead on the São Francisco river as a revealing record of encounters between the artist and the alterity of the world. Based on documentary research, we analysed printed and digitised newspapers, journals and news in internet newspapers about her life and her work. Finally, we observed that there is an emergence of the carranca-sign in the boatmen's experiences, as well as in the art of Ana das Carrancas, stimulating processes of embodiment and symbolic production of affective semiosis.

Keywords: *clay handicrafts; Ana das Carrancas; traditional northeastern brazilian figurehead on the São Francisco river; corporeality*.

RESUMEN

Este trabajo parte de una aproximación comprensiva al lenguaje artística de Ana das Carrancas, artesana de la ciudad de Petrolina, situada a orillas del río São Francisco, en el estado de Pernambuco, Brasil. El objetivo es reflexionar sobre su producción de carrancas en el río São Francisco como registro revelador de encuentros entre la artista y la alteridad del mundo. A partir de la investigación documental, analizamos periódicos impresos digitalizados, revistas y noticias publicadas en periódicos en internet sobre su vida y obra. Finalmente, observamos que hay una emergencia del signo-carranca en las experiencias de los barqueros, así como en el arte de Ana das Carrancas, estimulando procesos de corporeización y producción simbólica de semiosis afectiva.

Palabras clave: *artesanía en barro; Ana das Carrancas; carrancas del río São Francisco; corporeidad*.

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

Ana Leopoldina Santos, mais conhecida como Ana das Carrancas, foi uma artista popular, nascida nas primeiras décadas do século XX, na cidade de Ouricuri, no sertão do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil. Ela nasceu em uma família humilde, numa região marcada pelos recorrentes períodos de seca e estiagem.

Desde muito cedo, aprendeu o ofício de ceramista com sua mãe para auxiliá-la na produção de utensílios de barro, com a finalidade de complementar a renda da família. Um dia, numa feira livre na cidade de Picos, no interior do Piauí, Ana conheceu José Vicente, com quem se casou. Ele era uma pessoa com deficiência visual e ganhava a vida fazendo cantorias e pedindo dinheiro na feira.

Após uma sucessão de migrações por diferentes cidades do nordeste, Ana e José se estabeleceram na cidade de Petrolina, banhada pelo rio São Francisco. O contato com as águas do rio – com suas lendas e seus mitos –, somado ao casamento com José, marcou sobremaneira a sua visão de mundo e a sua produção artística, especialmente, a sua produção de carrancas.

As suas carrancas são marcadas por algumas especificidades muito particulares. Uma primeira característica que merece destaque é que elas são feitas a partir do barro coletado nas margens do rio São Francisco, destoando das carrancas tradicionais, entalhadas e esculpidas em madeira. Outro ponto que merece destaque nas suas carrancas é o fato de que todas elas têm os olhos furados. Esta marca das suas peças é fruto de uma promessa que ela fez para seu companheiro, José Vicente.

A partir da biografia da artesã, propomos uma reflexão sobre o signo-carranca como um registro revelador de encontros entre ela e a alteridade do mundo. Em outras palavras, procuramos pensar o signo-carranca como uma marca, ou representação, de uma corporeidade.

No que tange o nosso referencial teórico, cabe explicitar que, em nossa argumentação junto às acepções e terminologias que caracterizam o campo temático deste dossiê, partimos de uma compreensão do mascaramento que não se fixa na noção teatral, tal como proposto por Braga, Pereira e Marschner (2022, p. 29), mas que é perspectivada como forma de intersubjetividade e interlocução de diversos seres em situação.

Do mesmo modo, entendemos que os processos criativos aqui mencionados não se situam propriamente como mascaramentos corporais, no sentido de não revelarem "formas de artesania gestual explícitas" (Braga, 2018, p. 1114). Não se trata, portanto, de processos que se realizam pela sustentação de uma "presença performativa de um atuador mascareiro", tampouco um mascaramento em que a "dilatação da corporeidade" se anuncia (Braga, 2018, p. 1115). No entanto, investimos nossas reflexões a partir do entendimento do signo-carranca enquanto um registro fisionômico que é, por sua vez, signo revelador de encontros potentes entre o sujeito e a alteridade do mundo, ou, ainda, "signo posicionado como uma marca/representação de uma corporeidade" (Pinheiro, 2020, p. 98, tradução nossa). E, ousamos dizer, há um certo sentido de se "esculpir", pela figuração da carranca, aquilo que há de muito latente das questões cotidianas dos sujeitos, a ponto de a escultura materializar-se como uma estratégia para os problemas corriqueiros enfrentado pelos viajantes, por exemplo.

Sendo assim, há, em todo caso, uma relação entre humano-mundo-objeto da experiência que nos interessa fortemente nas experiências estéticas em questão, que implicam processos de corporificações e produções simbólicas que aqui entendemos enquanto semioses afetivas, motivadoras de instigantes reflexões.

Tais considerações oportunizam a menção ao norte teórico de nossas reflexões e interpretações, pelo que situamos os signos presentacionais tal como referenciado por Robert Innis (2020). Estes seriam "símbolos de vida", "imagens simbólicas da vida sentida" (Innis, 2020, p. 56, tradução nossa). Ainda: símbolos "materialmente incorporados em formas visuais e auditivas, em gestos e atos rituais, edifícios, espaços projetados, superfícies marcadas", "imagens carregadas de afetos perceptíveis que expressam, exprimem ou exemplificam não 'conceitos' no sentido discursivo, mas 'formas de sentimento'" (Innis, 2020, p. 54, tradução nossa). Essa conceituação requer, assim, uma atenção

primordial aos nossos envolvimentos sensíveis, afetivos e corporais junto ao que o autor nomeia como "artefatos simbólicos presenciais": "obras de arte, cerimônias de todo o tipo, narrativas míticas e religiosas [...] que constituem o mundo material" (Innis, 2020, p. 56, tradução nossa).

Ainda de acordo com o autor, tais formas falam diretamente de "ocasiões experienciais em que os corpos simbolicamente dotados se encontram e com as quais mais se identificam e ressoam, ou não" (Innis, 2020, p. 56, tradução nossa). A simbolização presentacional, portanto, trata de um campo de ação e de possibilidades, um salto criativo para além da "pura realidade" instrumentalizadora do cotidiano.

No que se refere à metodologia utilizada para dar suporte a este estudo,[1] a exemplo de Pinheiro (2020), Braga, Pereira e Marschner (2022), o que prevaleceu foi o entendimento do signo-carranca enquanto uma marca fisionômica que é, portanto, reveladora de encontros profícuos entre a obra de Ana das Carrancas e a alteridade do mundo.

Nessa direção, a busca documental – condição fundamental desta pesquisa – foi realizada em diversos sites da internet, assim como em documentos textuais, de diferentes fontes e origens, que tratavam da vida e da obra da artesã, sendo selecionados conteúdos publicados entre os anos de 1970 e 2023, período em que a artesã se consolidou como um nome central na cultura popular pernambucana.

Todas as matérias analisadas, veiculadas em plataformas de notícias na internet, nos jornais de Recife, nos acervos do Centro Cultural Ana das Carrancas, do Museu Afro Brasil, da Fundação Joaquim Nabuco, como fotografias, vídeos, artigos acadêmicos e jornais digitalizados, foram compartilhados em modo público, ou seja, acessíveis a qualquer usuário da rede.

Ao percebermos como estes documentos mobilizavam questões estéticas relacionadas às corporificações e produções simbólicas afetivas presentes na vida e na obra de Ana das Carrancas, procuramos aprofundar as análises, reconhecendo, mais uma vez, a relação entre humano-mundo-objeto nas vivências da artesã.

A princípio, foi realizada uma busca em bases de dados como o Google, priorizando matérias e reportagens cujo foco recaísse sobre a sua produção cerâmica. Ao nos debruçarmos sobre esse material, percebemos que a produção da artista estava intrinsecamente relacionada com sua história de vida. A parir disso, começamos a procurar por matérias e notícias que tratavam não só da produção da artesã como também de passagens marcantes de sua vida. Optamos por dar prioridade às matérias que traziam relatos da ceramista sobre sua história de vida e a história por trás da sua produção de carrancas na cidade de Petrolina.

Em seguida, realizamos uma pesquisa nas bases de dados das revistas do campo da arte, da história, da museologia e da psicologia, procurando por estudos sobre a vida dela e a influência de suas vivências na sua produção artística.

Nesse segundo momento, além dos artigos acadêmicos, foram analisadas matérias jornalísticas veiculadas no jornal recifense *Diário de Pernambuco*, entre os anos de 1970 e 1979. Definimos como princípio, também, dar prioridade às entrevistas que foram concedidas pela artesã, em que ela falava sobre como sua história de vida, juntamente com a de seu companheiro, José Vicente, havia influenciado a sua produção artística como ceramista.

As carrancas do rio São Francisco

Autores como Cascudo (2012), Pardal (1981) e Machado (2015) chamam atenção para o fato de que existem diversas narrativas sobre o aparecimento das carrancas no rio São Francisco. Giudice (2015, p. 551), por exemplo, destaca a tese antropológica de que as carrancas são amuletos de proteção e salvaguarda dos barqueiros, viajantes e moradores contra as tempestades, perigos e maus presságios. Cascudo (2012), apesar de se debruçar sobre o costume dos barqueiros do rio São Francisco de colocarem em suas embarcações essas figuras de fisionomias leonina e humana, entalhadas na madeira, como amuletos de confiança na proa dos barcos, defende, também, "que os donos de barca tenham adotado o uso das figuras de proa, como meio de atrair a curiosidade da gente das fazendas sobre a embarcação, e assim aumentar as possibilidades de negócios" (Cascudo, 2012, p. 145).

As carrancas eram esculpidas, ou entalhadas, em madeira e colocadas, em grande medida, obrigatoriamente, nas antigas embarcações que navegavam pelas águas do rio São Francisco. São figuras zoomórficas que trazem características humanas e animais, por exemplo, cabeleira em forma de juba de leão, dentes afiados, lábios vermelhos como se estivessem vertendo sangue de sua boca.

No que se refere à história das carrancas, Giudice (2015) chama atenção para o fato de que, no Brasil,

> [...] Coube aos artesãos nordestinos da região do Médio São Francisco, o mérito pela criação de uma imaginária popular, de aspecto mítico e decorativo, baseada na cultura regional, porém com fortes influências da arte peninsular da Idade Média (Giudice, 2015, p. 552).

As carrancas começaram a se fazer presentes no rio São Francisco na segunda metade do século XIX. Segundo Pardal (1981), os primeiros cronistas a mencioná-las foram Alves Câmara e Durval Vieira de Aguiar. Ao observar o vai e vem das embarcações no rio, Vieira de Aguiar registrou em suas crônicas que as carrancas tinham formas gigantescas, que foram produzidas a partir de modelos transmitidos pelos exploradores dos tempos coloniais. Chamava a atenção do cronista, também, o modo como os ribeirinhos se referiam às carrancas, como leão de barca e figura de proa (Giudice, 2015, p. 552).

Figura 1. Carranca com Homem, rio São Francisco. Foto Marcel Gautherot (Acervo Instituto Moreira Sales).

As carrancas do São Francisco tinham a função social e simbólica de proteger as embarcações e os tripulantes, abrindo o caminho nas águas do rio, livrando os tripulantes das dificuldades e das agruras da navegação, ou seja, dos mistérios que permeavam o imaginário popular sobre os perigos escondidos sob as suas águas, como o Nêgo d'Água, o Bicho d'Água, o Minhocão, entre outras figuras que, ainda hoje, permeiam o imaginário dos ribeirinhos (Neves, 2003).

Esse simbolismo em torno das carrancas fez com que elas fossem consideradas, inicialmente, como figuras aterrorizadoras, ou assustadoras, mas, com o passar dos anos, elas tiveram sua função social de proteger os barqueiros modificada e começaram a se fazer presentes, também, nas casas das pessoas. Desse modo, elas passaram a ser consideradas como objetos de arte, para as famílias mais abastadas, ou mesmo de proteção e decoração, para as residências das famílias mais humildes.

Figura 2. A lenda da carranca. Foto: Carol Duque (Jornal do Sertão, 2024).

Produzidas originalmente a partir da madeira esculpida ou entalhada, elas começaram a ser feitas, também, com barro. Sobre este outro modo de fazer carrancas, uma personagem que tem sua história de vida ligada ao rio São Francisco teve grande destaque: Ana Leopoldina Santos, conhecida como Ana das Carrancas, ou a *Dama do Barro*.

Os olhos furados como processo criativo

No dia 18 de fevereiro do ano de 1923, no povoado de Santa Filomena, distrito da cidade de Ouricuri, no sertão pernambucano, nasceu Ana Leopoldina Santos. Nos primeiros anos da infância ela foi introduzida ao ofício de louceira por sua mãe, Maria Leopoldina dos Santos. Sobre esses anos de aprendizado com a mãe, ela relembra [...] "Com ela aprendi muito. Depois o Divino Espírito Santo me inspirou para que eu fizesse o que desse em minha cabeça, e o que as minhas mãos pudessem modelar. Isso para mim é tudo" (Andrade, 2006, p. 49).

Autores como Andrade (2006), responsável pela escrita de uma das poucas biografias de Ana das Carrancas, assim como Gualberto (2017), Aquino e Epiphanio (2022), chamam atenção para o fato de que aos sete anos de idade ela já moldava o barro para ajudar sua mãe a confeccionar utensílios domésticos, como pratos, panelas, vasos, figuras religiosas e animais representativos do nordeste brasileiro, o boi Zebu, os pequenos cavalos montados por vaqueiros.

Destacam, ainda, que, após o falecimento de seu pai, sua mãe casou-se pela segunda vez e passou a dividir o ofício de louceira com os cuidados da roça, também demandando ajuda de Ana e de seu irmão mais novo (Aquino; Epiphanio, 2022).

Os recorrentes períodos de seca na região, somados à morte do seu padrasto, fizeram com que, no ano de 1932, a mãe de Ana, juntamente com seu terceiro marido, Hermínio Correia, decidisse mudar para Picos, uma cidade do estado do Piauí. Hermínio era uma pessoa com deficiência visual e foi peça chave para a mudança da família, acreditando que seria mais fácil conseguirem emprego numa cidade por onde transitavam pessoas de diferentes estados do Nordeste como Ceará, Pernambuco e Bahia. Aquino e Epiphanio (2022) destacam que a família de Ana se tornou conhecida na feira da cidade, vendendo peças produzidas com barro, juntamente com comes e bebes típicos da região.

Ana se casou aos 22 anos com o pedreiro Luiz Frutuoso da Silva. Seu marido sofria de alcoolismo e terminou falecendo. Todavia, "um ano depois de tornar-se viúva, em meio à agitação diária da feira, ela conheceu José Vicente de Barros" (Aquino; Epiphanio, 2022, p. 107). José Vicente também era uma pessoa com deficiência visual, assim como Hermínio, terceiro marido de sua mãe, e ganhava a vida na feira de Picos fazendo cantoria e pedindo dinheiro para sobreviver.

Refletindo sobre essa passagem da sua biografia, Gualberto (2017) argumenta que, apesar do trabalho na feira, a vida em Picos também era afetada pelos longos períodos de seca e a falta de oferta de trabalho formal. Diante do pouco recurso obtido com a venda das cerâmicas e da pequena renda que José Vicente obtinha pedindo dinheiro na feira, eles decidiram migrar novamente. "Em busca de melhores oportunidades de comercialização das peças, a família decidiu partir para Petrolina, no ano de 1954, um dos maiores centros urbanos da região, município à margem do Rio São Francisco" (Gualberto, 2017, p. 2).

Figura 3. Ana das Carrancas e José Vicente. Fonte: Acervo Centro Cultural Ana das Carrancas.

Já em Petrolina, agora no sertão de Pernambuco, no começo dos anos de 1960, ela criou sua primeira "gangula", uma pequena embarcação em cerâmica, semelhante a um vaso de médio porte, acompanhada de uma carranca em sua proa (Gualberto, 2017, p. 2).

Segundo a própria Ana (Melo, 1970), os olhos furados das suas carrancas de barro são, em parte, uma homenagem ao seu marido com deficiência visual, em parte uma promessa que ela fez para que ele deixasse de pedir dinheiro nas ruas.

Ela nunca escondeu o seu incômodo com o fato do seu marido pedir dinheiro na Feira de Picos. Em uma entrevista concedida para Eliane Brum, no ano de 2008, ela lembra que um dia uma vizinha a abordou na rua e lhe disse: "Desinteirei açúcar do meu filho para dar esmola a Zé". Ela, então, respondeu lhe devolvendo o dinheiro: "Inteire de novo o açúcar do seu filho. Por Zé, ele não vai passar fome" (Brum, 2008 *apud* Aquino; Epiphanio, 2022, p. 113).

Na mesma entrevista, ela relata que, no dia em que esse evento aconteceu, à noite, foi conversar com seu marido: "Meu velho, nunca lhe fiz um pedido. Mas hoje lhe peço. De agora em diante, você não vai mais pedir esmola". Ainda seguindo o seu relato, seu marido não entendeu o motivo do seu pedido e respondeu: "Deus me fez sem vista para que eu pedisse esmola". Ela, então, disse ao seu companheiro: "De hoje em diante sua vista é a minha. Você pisa o barro, eu faço a peça" (Brum, 2008 *apud* Aquino; Epiphanio, 2022, p. 113).

Esse diálogo entre os dois foi fundamental para consolidar a parceria e cumplicidade entre eles na produção das carrancas. Desde então, José Vicente deixou de pedir dinheiro nas ruas e passou a trabalhar com ela na coleta e no tratamento do barro para a modelagem das peças.

Ana falou mais densamente desta relação entre a deficiência visual do marido e as suas carrancas numa entrevista concedida para André Fuly, no documentário *As carrancas do São Francisco*, lançado no ano de 2008. Segundo a artesã:

> Eu já tinha feito o pedido a São Francisco, se Zé, meu marido, ele deixasse de pedir esmola, eu fazia a homenagem a ele de furar os olhos de todos os meus trabalhos, das carrancas [...] e de tudo quanto fosse meus trabalhos. Eu fazia a homenagem a ele furando os olhos das carrancas, não desfazendo porque ele é cego, mas enten-

> dendo que ele precisa de ser homenageado, porque ele é quem me ajuda, é quem pisa o barro, ele tira a pedra do barro, ele pisa no pilão pra fazer o chamote[2] (Fuly, 2008, 00:05:05).

Aprofundando um pouco mais a sua narrativa sobre a produção de carrancas e sua relação com o marido e o rio São Francisco, Ana recorda:

> Eu fui para o Rio São Francisco. Lá eu já ia com o pensamento de pedir a ele que me desse a graça que Zé abandonasse essa esmola. Aí, quando eu cheguei lá que vi o pezinho de mussambê, me deu a sensação que ali tinha barro. Aí eu voltei em casa e peguei o picarete e fui. Quando cheguei lá cavei, aí, quando eu cavei, bateu numa pedra. Depois, cavei novamente, aí, saiu fogo da pedra, eu digo: obrigada São Francisco, é a luz da fé, tenho certeza que Zé agora, o meu marido, ele vai deixar de pedir esmola (Fuly, 2008, 00:04:10).

José Vicente deixou a de pedir dinheiro pelas ruas e pela feira da cidade em troca de sua cantoria e passou a se dedicar integralmente a auxiliar Ana na coleta e produção das peças de barro, ao mesmo tempo em que ela passou a furar os olhos de suas carrancas. A partir de então, Ana Leopoldina Santos se tornou Ana das Carrancas.

A Dama do Barro

Ana começou a produzir sistematicamente suas carrancas utilizando o barro das margens do rio, para vender na feira da cidade de Petrolina, contando com o auxílio de seu marido. Falando um pouco mais sobre o trabalho dela com o companheiro numa entrevista concedida para o jornal *Diário de Pernambuco*, ela descreve o trabalho deles:

> [a gente] carregava a lenha pra queimar a loiça, pisava o barro e carregava o barro na cabeça, que a gente não tinha transporte; eu cavava o barro, botava numa lata, êle punha na cabeça e trazia prá casa. Carregava a loiça numa trouxa de pano e botava as panelas, uma em cima das outras e carregava na cabeça e levava prá feira (Melo, 1970, p. 2).

Sobre esses primeiros anos de confecção de carrancas em Petrolina, Andrade (2006) chama a atenção de que elas foram recebidas pelos demais feirantes e conhecidos de Ana na cidade com "zombarias" e comentários maldosos. Mesmo assim, ela não desistiu e continuou com a produção das peças.

É necessário frisar que, mesmo produzindo em grande quantidade, cada uma de suas carrancas era única. Ainda sobre esse período da sua história de vida, Gualberto destaca que

> [...] No ano de 1963, a efervescência da atenção dedicada à arte popular por pesquisadores, colecionadores e intelectuais trouxe ao sertão os técnicos em turismo Olímpio Bonald Neto e Francisco Bandeira de Melo a serviço da Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Impressionados com o trabalho de Ana, os técnicos sugerem que durante a inauguração da Biblioteca Municipal de Petrolina, distribuam-se pequenas "gangulas", miniaturas das pequenas embarcações de cerâmica de Ana, como um típico souvenir (Gualberto, 2017, p. 2).

Depois dessa visita, a prefeitura de Petrolina disponibilizou um imóvel e articulou uma parceria entre Ana das Carrancas e outras artesãs da região em uma cooperativa. Segundo a própria Ana das Carrancas, numa entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* (Melo, 1970, p. 2), "este galpão foi construído por dr. Luiz Augusto, José Coelho e os americanos".

Os americanos, citados por ela, faziam parte de uma missão estrangeira, fruto de uma parceria com a Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR), para divulgar a cultura popular pernambucana por meio do artesanato local. Ainda de acordo com a mesma matéria jornalística (Melo, 1970), o financiamento do imóvel foi feito pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e pela Artesanato do Nordeste (ARTENE). O estabelecimento foi batizado com o nome de Galpão da Cerâmica.

Em diferentes matérias do *Diário de Pernambuco*, publicadas entre os anos de 1970 e 1979, é possível observar que ela expôs suas obras em diferentes lugares: na Feira Nacional de Negócios do Artesanato (FENNEART), na cidade de Recife, também na cidade de Olinda, nas cidades de Londres, Manchester e Miami, entre outras cidades brasileiras e estrangeiras. Nesse período, o seu trabalho passa a ser reconhecido nacionalmente e internacionalmente e ela começa a aparecer nos jornais como uma referência da cultura popular do estado de Pernambuco.

Com a consolidação do seu nome como uma referência na produção de artesanato do estado, ao longo dos anos 1970 e 1980, ela começa a receber inúmeras homenagens e troféus ao longo dos anos 1990, dentre eles: "Troféu Artesão SINDARPE, Sindicato dos Artesãos de Pernambuco, Troféu

Associação dos Artífices de Petrolina ambos em 1994; Troféu Mulher Destaque Petrolina e Troféu Construtores da Cultura – Prefeitura da Cidade do Recife, em 1995. Homenagem aos Trabalhadores em Educação de Pernambuco – SINTEP, em 1998" (Gualberto, 2017, p. 3).

Figura 4. Ana das Carrancas trabalhando. Fonte: Acervo Centro de Cultura Ana das Carrancas.

Em setembro do ano 2000, ela conquista o título de cidadã petrolinense. Gualberto (2017, p. 3) destaca que "neste mesmo ano é inaugurado o Centro de Arte Ana das Carrancas, composto por um memorial, uma loja, um ateliê com atividades socioeducativas e um espaço expositivo".

Além de se tornar um dos principais pontos turísticos da cidade de Petrolina, o Centro cumpre a função de lugar de memória e de pesquisa sobre a vida e a obra da artesã, guardando um rico acervo com objetos de fontes e origens diversas da trajetória de Ana das Carrancas e de sua produção artística: carrancas em diferentes tamanhos e formatos, sempre com os olhos furados, em homenagem a seu marido, José Vicente; fotografias das diferentes fases da sua vida, documentos textuais e livros. Em síntese, o Centro de Arte Ana das Carrancas se tornou um importante passo para sistematização de toda a sua obra.

Outro acontecimento importante na biografia da artesã foi no ano de 2002 quando o Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, realizou a Semana de Cultura Contemporânea, tendo como convidada e homenageada Ana das Carrancas. Após essa homenagem realizada pela UFF, ela recebeu a Ordem do Mérito Cultural das mãos de Gilberto Gil, então Ministro da Cultura. A inauguração do Centro de Arte Ana das Carrancas, somada ao reconhecimento da sua contribuição para a cultura brasileira, por diferentes atores políticos e acadêmicos, contribuiu para seu reconhecimento, ainda que tardio, como Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, no ano de 2006.

Ana das Carrancas se tornou uma referência para a cultura pernambucana e brasileira, tendo seu trabalho reconhecido não apenas nacionalmente como também internacionalmente. Ela faleceu no ano de 2008, em decorrência de complicações de um AVC, aos 85 anos de idade.

O signo-carranca e a artesania afetiva

Enquanto objeto estético, as carrancas, então postas na proa das embarcações, figuravam como elementos e traços assumidos como assustadores. Nesse sentido, ao longo dos percursos, a aparição dessas fisionomias que solapavam as diferenciações estéticas entre o humano e o monstruoso ou, também, entre o humano e animalesco, pode ser lida, até certa medida, como "ato de revelação" (Braga, 2018) em suas propriedades sígnicas e simbólicas que, pela própria presença das

carrancas, se faziam circular na relação de disputa com a alteridade "fabulosa e fantástica" a ameaçar os barqueiros (Miranda, 2019 p. 4). Estes, por sua vez, como que numa "ação mascareira" (Braga, 2018, p. 1118), demarcam um lugar de aparição da imagem da escultura, uma visualidade protetora, pela qual buscam defender-se, esquivar-se das ameaças. Nessa direção, dá-se passagem a um outro incorporado (Braga, 2018), materializando-o em uma fisionomia com a qual o humano se fusiona no cenário da viagem, sem, no entanto, acoplá-la em seu corpo.

De todo modo, porém, a relação não deixa de trazer a marca de certa coexistência: no cenário do trajeto, barqueiro e carranca constituem-se mutuamente na situação, no acontecimento, na concretude de uma experiência cujo sentido dá-se, justamente, pela mutualidade de sua presença. Logo, a atribuição de poder à escultura, como signo de salvaguarda do corpo e da vida humana que conduz o trajeto, traduz sua condição de figura enquanto "vivificação concreta" (Braga; Pereira; Marschner, 2022, p. 29), bem como a possibilidade criadora de vida com os objetos.

Ao abordarmos a linguagem artística de Ana das Carrancas junto aos debates propostos, o fazemos pela compreensão de que o processo criativo desta artista expõe um movimento expressivo de significativas reinscrições: por um lado, uma que se traduz como reelaboração da iconicidade da própria carranca, a partir do registro de um signo afetivo que presentifica o sentido de sua relação com o companheiro. Por outro, o modo como esta reinscrição se instaura, assim, como nova linguagem, e enquanto experiência perspectivante de novos sentidos que emergem em meio a conhecidas referências, ritualidades e figurações da carranca na cultura dos povos ribeirinhos do rio São Francisco.

O processo que se constitui pela sensibilidade transformadora da artista é consubstancial ao movimento de ficcionar/transmutar o significado e a atribuição de função estabelecidos por algum ordenamento social, na vida cotidiana (Pinheiro, 2021). Ao criar sobre a fisionomia da carranca, a artista o faz a partir de uma interpelação do signo e, portanto, sendo sensivelmente afetada, revelando uma dimensão da própria experiência estética em sua corporeidade.

Essa dinâmica traz a marca de sua expressividade autoral que, por outro lado, revela a ambiguidade de permanências e de transformações do signo pelos interpretantes de sua própria vivência e singularidade do vivido. Em suma, o registro autoral e criativo é também o de uma imagem

simbólica marcada por uma dimensão senciente, orgânica, corporificada. Tal trabalho de reinscrição e de produção simbólica incorpora a afetividade da artista, sua própria trajetória mundana e intimamente vivenciada.

Curioso notar o movimento de reelaboração semiótica pelo qual a artista imprime, na fisionomia-escultura, uma marca corporal de seu companheiro, aspecto esse que parece traduzir-se como iconicidade de uma narrativa sensível: assim, ao passo que a figura/carranca possui traços que lhe referenciam e caracterizam esteticamente, os olhos vazados impressos como movimento criador da artista emergem como manifestação de suas inquietações e intensidades afetivas (Pinheiro; Mélo, 2020).

Em sua produção de sentidos, ela "dá passagem ao outro incorporado" (Braga, 2018, p. 1118), presentificando a imagem viva do afeto numa iconografia que é referencialidade (a carranca), já reveladora de uma marca de expressividade criadora que interpela a artista. Tem-se, então, uma espécie de jogo de composições em que se instalam novos elementos significativos, carregados do sentido estético da sua experiência, que materializam uma reconstrução elaborada a partir do vivido pela artista em sua cotidianidade, ou, ainda, a sua "produção de uma extraordinariedade gestada na ordinariedade do dia a dia" (Pinheiro; Mélo, 2020, p. 15).

Assim, essa dinâmica imprescinde de certa "plasticidade" própria do signo, aberto e transitivo, o que, em certa medida, pode ser posto em diálogo com a referência ao valor plástico da máscara, mencionado por Machado (2018). Numa passagem em que se refere à ambiguidade de um sentido de fixidez e de abertura à ação que seria própria do signo-máscara, o autor nos inspira a pensar na ampliação de sentido frente ao já conhecido e ao que se repete: a sempre possível iminência da novidade emergente, que irrompe como condição do ser-no-mundo e, portanto, como condição carnal e corporificada. A compreensão e reconhecimento do valor de transitoriedade próprio do trabalho criativo parecem postos nas ressalvas do autor:

> É necessário salientar que, mesmo em trabalhos que pretendem utilizar a máscara dentro da tradição da *commedia dell'arte*, seria oportuno nos desvencilharmos da ideia da máscara constituída por certa rigidez de caráter. Pois, dessa maneira, um Pantaleão seria sempre miserável e libidinoso, mas sabemos que ele pode continuar sendo um velho com características próprias, que vão desde o jeito de falar até a ideia fixa de estar sendo roubado, por exemplo, e ainda assim se apresentar melan-

> cólico, romântico, um pai de família honesto etc., de acordo com o arranjo das ações. Se trabalharmos com a máscara enrijecendo demais o seu caráter, deixamos de lado a surpresa e as sutilezas de comportamento. Uma representação se torna, portanto, extremamente esquemática reduzindo a vida a ser representada de uma forma óbvia e previsível. Na verdade, a máscara, apesar de sua aparente rigidez, deve surpreender inclusive ao ator, seu criador, com a possibilidade de inúmeras respostas a cada situação (Machado, 2018, p. 111).

Tal narrativa sugere uma interessante complexidade do signo dar-se em sua possibilidade de ser sempre contemplado por um novo prisma, coincidindo com a indeterminação e incompletude da nossa própria experiência. Nessa direção, a semiose afetiva expressa na obra de Ana das Carrancas não é da ordem de mera representação esquemática de uma externalidade, ou, ainda, de uma (re)apresentação do objeto. Trata-se, antes disso, da presença de um afeto, num signo caracterizado enquanto saber sensivelmente motivado.

Ao considerarmos o sentido dessa presentificação, tomamos como referência a interpretação de Innis (2020) a respeito dos "signos presentacionais", anteriormente mencionada. Uma vez entendidos como efeitos de um trabalho de abstração pelo qual a própria experiência é tecida em sistemas de símbolos, os "símbolos de apresentação" se revelam, portanto, no vivido, diferenciando-se de uma perspectiva generalizante. É nesse sentido que tanto a emergência do signo-carranca nas vivências dos barqueiros viajantes quanto na arte de Ana das Carrancas se institui como autoria em situação, carregada de simbologias e sentidos próprios das vivências dos sujeitos no mundo-da-vida.

Ao discorrer sobre o início da produção de suas carrancas, a artista especifica a irrupção da novidade em meio ao habitual:

> Fui tirar um monte no rio para fazer as mesmas louças que fazia desde pequena. Quando espiei para aquele mundão de água e pensei que dentro daquele aguaceiro que perto dali havia muito barro abençoado. De repente tive a sensação de que naquele lugar tivesse uma caricatura de um bicho que nem um jumento ou um boi de cara bem feia e olhos arregalados refletindo n'água (*apud* Nogueira, 2022, p. 22).

Interessante notar como, em meio à descrição do caricatural visualizado por ela nesta cena, a potencialidade visual ganha destaque não só como experiência pelo sentido da visão, mas na evidência do signo "olhos", tão marcante em sua obra. No lugar dos olhos arregalados que ela vê

refletir numa fisionomia "feia", assustadora, ela recria simbolicamente os olhos como signo de seu afeto de gratidão pelo trabalho do companheiro. Como que numa ação metonímica, ela delimita este signo como o lugar que fala de sua própria trajetória afetiva no mundo, no que se incluem as precárias condições materiais de existência e suas formas de ação ante elas, em que o trabalho criativo tem papel crucial. O olhar da carranca conhecido no rio São Francisco, lugar que inquieta e onde ela própria se sentiu inquietada, é ressimbolizado em meio a sensações próprias de sua interação com o meio. Sua intervenção sobre o barro dado como plasticidade não se faz como qualquer adaptação a partir de referentes icônicos, mas como poética do movimento da vida e da existência, como ação que lhe permite entrever o reposicionamento nos lugares do mundo, seus, do companheiro e da família.

Considerações finais

Conforme dito em outra passagem deste trabalho, reconhecemos a figura-carranca como signo potentemente revelador de processos afetivos e de corporificação, sobretudo em suas relações com as experiências corporalmente vividas pelos sujeitos em seu cotidiano. Nesse sentido, buscamos uma abordagem compreensiva dos modos de sentir significados na figuração da carranca, o que abrange sua função cultural e, portanto, responsividades afetivas dos sujeitos ante suas questões cotidianas e suas atividades sociais.

Gostaríamos de salientar, nesse espaço de considerações finais, que, embora o texto tenha se concentrado mais explicitamente na compreensão de poéticas visuais, a própria figuração da carranca não se reduz a uma representação estritamente visocêntrica: nesse processo criativo, há uma outra qualidade, de uma dimensão tátil, que também produz sentidos, que também diz da percepção e coexistente ação criadora.

Trazemos essa observação como forma de destacar a agentividade sensível, por diferentes dimensões da corporeidade, e para ressaltar, sob inspiração de Le Breton (2016, p. 203), o entendimento da "existência como uma história de pele". "Do contato com os outros ou os objetos" é que o mundo, diz o autor, "nos ensina sobre suas constituintes, seus volumes, suas texturas, seus contornos, seu peso, sua temperatura" (Le Breton, 2016, p. 206).

Cabe lembrar que também é da experiência de adaptação e agência tátil no mundo, a de seu companheiro, que Ana das Carrancas mobiliza sentidos para a sua própria. Nesse enlaçamento afetivo por diferentes vivências do sensível, signos irrompem e interpelam como horizonte imaginativo e criativo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Emanuel. **A Dama do Barro**. Petrolina: Editora Franciscana, 2006.

AQUINO, Sonha Maria Coelho de; EPIPHANIO, Erika Hofling. Vida e arte de Ana das Carrancas: uma análise sob o olhar da logoterapia. **Travessias**, Cascavel, v. 16, n. 2, p. 104-117, ago. 2022.

BRAGA, Bya. Mascaramento corporal e diversidade em saberes. *In*: ICA-CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56., 2018, Salamanca. **Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas**. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2018. p. 1113-1120.

BRAGA, Bya; PEREIRA, Gabriel, MARSCHNER, Jaciara. Cores, corporeidades e alegrias de viver: convívios com as máscaras e mascaramentos dos teatros de tradição popular de Minas Gerais no Brasil. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 26-38, dez. 2022.

BRUM, Eliane. Ana das carrancas deu adeus a Zé dos Barros. **Revista Época**, Rio de Janeiro, 9 out. 2008. Disponível em: https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT14415-15228-14415 3934,00.html. Acesso em: 12 maio 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

FULY, André. **Carrancas do São Francisco**. [*S. l.: s. n.*], 2008. 1 vídeo (6 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vgvCHDxVAbI. Acesso: 1 maio 2024.

GIUDICE, Dante Severo. História cultura turismo e desenvolvimento em Juazeiro - BA. **Revista de Desenvolvimento Econômico**, Salvador, ed. esp., p. 540-557, dez. 2015.

GUALBERTO, Tiago. **Ana das Carrancas, a Dama do Barro**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2017. p. 1-4. Disponível em: http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica %C3%A7%C3%B5es/gualberto-tiago-ana-das-carrancas.pdf?sfvrsn=0. Acesso: 22 ago. 2024.

INNIS, Robert. **Between Philosophy and Cultural Psychology**. Cham: Springer, 2020.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. **Carrancas do São Francisco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2015.

MACHADO, Vinicius Torres. **A máscara no teatro moderno**: do avesso da tradição à contemporaneidade. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MELO, Francisco Bandeira de. Conversa com Ana das Carrancas à margem do São Francisco. **Diário de Pernambuco**, Recife, edição 164, 3º caderno, p. 2, 12 jul. 1970.

MIRANDA, Rosélia. O desenho das carrancas e seus significados. *In*: SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE, 14., 2019, Feira de Santana. **O pensar desenho**: reflexões culturais e interdisciplinares. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2019. p. 1-16.

NEVES, Zanoni. Os remeiros do São Francisco na literatura. **Revista de Antropologia**, v. 46, n. 1, p. 155-210, dez. 2003.

NOGUEIRA, Lucas. **O amor e arte de Ana e José**. Petrolina: Marcia Ribeiro Editoração, 2022.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Serviços de Documento Geral da Marinha, 1981.

PINHEIRO, Marina Assis. Body, Affectivity and Language: The Affective Semiosis of the Emergence of the New. *In*: INNIS, Robert E. (org.). **Between Philosophy and Cultural Psychology**. Cham: Springer, 2020. p. 97-105.

PINHEIRO, Marina Assis. Psicologia, Arte e Vida: o cotidiano como gestação do inédito. *In*: MELLO, Ana Maria A.; HAZIN, Izabel (org.). **Nordeste Criança**: olhares da infância. Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2021. p. 36-44.

PINHEIRO, Marina Assis; MÉLO, Roberta de Sousa. Diários de confinamento: a emergência do novo na intimidade da relação eu-outro-mundo. **Psicologia & Sociedade**, v. 32, p. 1-18, 2020.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Agradecemos a valiosa contribuição da Professora Doutora Marina Assis Pinheiro, sobretudo quanto às discussões teóricas resultantes de nossa interlocução com o Laboratório de Estudos sobre Dialogismo, Experiência estética e Criatividade (DEC-UFPE), sob sua coordenação.

2 Chamote é uma argila ou mistura de argilas que foram queimadas à temperatura superior a 1400ºC. Disponível em: https://artebrasilmateriais.com.br/product/chamote-fino-1kg/. Acesso em: 25 maio 2024.

Experiências, esculturas e máscaras

Experiences, Sculptures and Masks

Experimentos, esculturas y máscaras

Elisa Rossin
Universidade de São Paulo
E-mail: elisarossin2@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0980-6823

RESUMO

O presente artigo dedica-se à poética da máscara, com especial ênfase em seu processo de concepção e confecção. A partir de experiências pessoais da autora e da apresentação de diferentes mascareiros e artistas contemporâneos, discute-se fatores visíveis e invisíveis presentes nessa arte que traduz o desejo e a necessidade de transmutação da face humana. Nesse panorama, os princípios de modelagem perpassam os tempos, são reelaborados como reinvenções da escultura tradicional e a reflexão se estende para além do teatral. A arte contemporânea se apresenta como um convite para se investigar a noção de mascaramento expandido, que articula elementos objetuais com a imagem do corpo e a produção de sentidos nesse território híbrido.

Palavras-chave: *máscara; escultura; mascaramento; confecção; arte contemporânea.*

ABSTRACT

This paper is dedicated to the poetics of the mask, with particular emphasis on its conception and process of creation. Through the author's personal experiences and the presentation of various mask makers and contemporary artists, it discusses the visible and invisible factors present in this art that translates the desire and need for the transmutation of the human face. In this panorama, the principles of modelling span the ages, reworked as reinventions of traditional sculpture, and the reflection extends beyond the theatrical. Contemporary art presents itself as an invitation to explore the notion of extended masking, which articulates objective elements with the image of the body and the production of meanings in this hybrid territory.

Keywords: *mask; sculpture; masking; contemporary art.*

RESUMEN

Este artículo está dedicado a la poética de la máscara, con especial énfasis en su concepción y proceso de elaboración. A través de las experiencias personales del autor y de la presentación de diferentes enmascaradores y artistas contemporáneos, se abordan factores visibles e invisibles presentes en este arte que traduce el deseo y la necesidad de transmutar el rostro humano. En este panorama, los principios del modelado atraviesan las épocas, se reelaboran como reinvenciones de la escultura tradicional y la reflexión se extiende más allá de lo teatral. El arte contemporáneo se presenta como una invitación a investigar la noción de máscara expandida, que articula elementos objetuales con la imagen del cuerpo y la producción de significados en este territorio híbrido.

Palabras clave: *máscara; escultura; enmascaramiento; fabricación; arte contemporáneo.*

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

A máscara esteve presente nas origens mitológicas do drama, representava o elo entre as camadas mais profundas e enigmáticas da existência humana com o mundo dos deuses e o sobrenatural. São substratos materiais, objetos poéticos que emanam significados visuais, capazes de expressar e caracterizar essências e emoções humanas. Todas as preocupações técnicas envolvidas na arte de confeccionar esse objeto estão associadas à ordem do paradoxal binômio mobilidade e imobilidade; um processo que opera na mudança da condição estática do objeto, levando à ilusão de uma terceira dimensão, quando este se torna vivo, colocado em movimento sobre o rosto e o corpo de quem o veste.

Não à toa, as máscaras neutras criadas para Jacques Lecoq e as expressivas da Commedia dell'Arte para o Piccolo Teatro di Milano, no período de retomada da máscara[1] na cena teatral ocidental, por volta de 1950, foram feitas por um escultor: Amleto Sartori. Seu conhecimento técnico e criativo, sua observação sobre o mundo e, principalmente, sobre a natureza humana o colocaram como intermediador das relações entre o ator e a máscara, entre o animado e o inanimado, entre as necessidades da cena e a matéria esculpida, fazendo uma passagem da escultura para o teatro.

Toda máscara confeccionada condensa em sua feição sua história, "[...] uma carga de afetos manipulada e organizada pelo mascareiro" (Costa, 2015, p. 21). O infinito e intraduzível poder das máscaras sob o ponto de vista de quem as concebe é diferente daquele de quem as veste. Se vestir uma máscara pode levar ao transe ou a uma experiência transcendental (tanto no teatro como em rituais e cerimonias culturais), criar uma máscara permite igualmente um salto ao desconhecido, uma entrega pessoal e reveladora.

> [...] mas é dito que devemos ir sempre "em direção ao alto" para poder fabricar uma máscara. B. P.-V.: Isto se assemelha a uma experiência espiritual? E. S.: Não sei. A ideia de ir "em direção ao alto" é também uma noção presente no Noh. Mas "o alto" não significa necessariamente "o céu". É a ideia de superar a si mesmo (Stiefel *apud* Picon-Vallin, 2012, p. 165).

Ir em direção ao alto pode significar a busca por uma nova forma de existência, na qual se misturam a existência do real, aquilo que é concreto, e o espiritual, nossas crenças. Talvez por isso as máscaras possuam o poder de nos fascinar. Num contínuo fazer e desfazer, criar e recriar as visões imateriais, é preciso entregar-se ao fluxo das formas que surgem, administrando com sensibilidade as possibilidades que se desenham na superfície do molde. Trata-se do verbo plasmar, um perder-se no tempo real, uma suspensão do cotidiano, um mergulho na geometria, um respiro prolongado nas profundezas do imaginário.

Nos rituais dos Apapaatai, no Alto do Xingu, pesquisados e registrados por Aristóteles Barcelos Neto (2008, p. 37), as máscaras são vistas como expressões de vida e "morte", de uma relação entre um eu e um outro. Elas contam uma história visual da transformação de antigos seres antropomorfos em animais, monstros e espíritos, que se tornaram agentes (ou coagentes) de doenças. Os Waujá, autores das máscaras de grande apelo plástico envolvidas nos rituais, localizam em seus próprios sonhos a inspiração para a representação dos objetos-máscaras: "[...] ao sonharem com os apapaatai, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé em miniatura dentro do paciente, onde atuam como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura" (Lagrou, 2010, p. 12). Os desenhistas são os próprios xamãs ou pajés da aldeia, considerados os maiores artistas dessa sociedade, pois sabem sonhar com esses seres sobrenaturais e dar-lhes a concretização por meio da realização de "roupas", na forma de máscaras de grandes proporções.

Figura 1. Sapukuyawá Arikamu eneja. Desenho da máscara usada no ritual Apapaatai Iyãu de julho de 2000. Fonte: Neto, 2008.

Como afirma o escultor e mascareiro italiano Amleto Sartori (Sartori; Sartori, 2013), a máscara surgiu como uma necessidade, um jogo de deformação do próprio homem, um fenômeno visual e estético. Essa necessidade se renova constantemente, são muitos os trabalhos que se dedicam a essa busca de transmutações plásticas da face. A arte da confecção se expande por meio de materiais e concepções inovadoras, em conjunto com as necessidades das concepções cênicas, intensificando o plano visual espetacular.

Dedico-me à pesquisa sobre a poética da máscara há mais de 20 anos e nessa trajetória atuo como atriz, diretora e mascareira. Atuação e confecção são para mim inseparáveis e se constroem conjuntamente. Interesso-me sobre o processo de construção das máscaras por gostar de estar também por dentro delas, habitando suas formas e me metamorfoseando, dando-lhes vida e respiro.

Penso a máscara como um dispositivo de subjetivação, uma plataforma, um canal de passagem entre mundos capaz de gerar identidades imagináveis; um espaço a ser preenchido pelo jogo de atuação das forças expressivas da matéria sobre o corpo (e todo seu interior).

O artista que cria máscaras para o teatro precisa reconhecer e lidar com um processo que envolve um conjunto de ações. São várias as camadas e etapas dessa construção até sabermos o funcionamento e o alcance da máscara. Trata-se de um trajeto dinâmico que parte do imaginário até ganhar concretude e atribuições de sentidos, cercado por ações visíveis e invisíveis, também inspirado pelas pausas e esperas. Naturalmente, os conhecimentos técnicos e o controle dessa arte são fundamentais, mas a ambivalência material e a fantasia subjetiva operam inevitável e incessantemente nesse fazer.

As máscaras de Amleto e Donato Sartori são para mim referências fundamentais, contudo, para além desse universo já conhecido, apresento a seguir artistas e mascareiros, que, de algum modo, também atravessaram esse meu fazer ao longo dessa jornada. Tais referências tornam-se fonte de inspiração e fomentam a discussão.

Máscaras, caminhos e possibilidades

Erhard Stiefel, artista plástico suíço, especialista na área de confecção de máscaras, trabalhou em conjunto com Ariane Mouchkine, no Théâtre du Soleil, na França. Stiefel é uma grande referência para o cenário europeu, e suas propostas, apesar de terem laços estreitos com a Escola de Lecoq, apontam também diretrizes inovadoras. Grande admirador de seu mestre Sartori, ele também acredita no filtro da criatividade libertadora de cada escultor e na força que o imaginário particular de cada artista exerce sobre a apropriação da linguagem como uma permissão para criações autênticas. Stiefel ressalta o poder da máscara e afirma que "Simplesmente existem máscaras que existem e máscaras que não existem! A máscara é morta ou é viva! Ou é boa ou não! As máscaras que levam em si o teatro e a beleza da transposição vivem por si" (*apud* Freixe, 2010, p. 337, tradução nossa).

Na corrente do teatro épico alemão, destaco os mascareiros Werner Strub, artista suíço que confecciona as máscaras para os espetáculos de Benno Besson, maior discípulo de Bertolt Brecht e Wolfgang Utzt, artista plástico alemão, mascareiro e visagista que trabalhou no Berlin Ensemble. Em tais

abordagens, a máscara atua, sobretudo, na essencialização de personagens-tipo, evidenciando os arquétipos sociais sempre presentes em sua estrutura cênica. Seu uso é, portanto, determinado pela natureza do texto visando à amplificação das características dos personagens e à acentuação da realidade e dos conflitos, como a montagem do espetáculo *O círculo de giz caucasiano*, para a qual Besson usou a máscara para definir a relação de oposição das classes: a dos patrões, que portava máscara, e a dos operários, que tinham suas faces expostas.

Para Strub, uma máscara, como a do teatro Nô, caracterizada por dimensões imutáveis (pequenos buracos nos olhos e apenas uma fresta na boca) pode ser belíssima. Mas, considerando o teatro ocidental e a dramaturgia contemporânea, caracterizados por ações complexas e rápidas dos personagens e do desenvolvimento da cena, além da maior sensibilidade do espectador de atualmente, uma máscara, mais do que ser bela, exige mais flexibilidade e menos rigidez. Deve ter aberturas grandes, por isso torna-se um objeto imperfeito, inacabado e sem estética.

Figura 2. Máscaras de Werner Strub. Fonte: Freixe, 2010.

A partir desses mesmos princípios, Wolfgang Utzt desenvolveu o conceito de Maschinenmenschen (homens máquinas) em *Der LohnDrücker*, dirigido por Heiner Müller. O espetáculo se passava em uma mina de carvão e, em uma visita ao cenário histórico da peça, a equipe artística encontrou os trabalhadores locais com suas faces escurecidas, devido ao intenso convívio com a fumaça. Inspirado em tal fato, Utzt utilizou a maquiagem como máscara, e o tom de cinza e azul metálico que "coloria" o universo cênico foi transportado para a maquiagem dos atores. Com base em tais tonalidades, o artista também criou as fisionomias e características dos personagens; da região do pescoço para baixo, utilizou apenas o preto como uma maneira de expressar a fumaça se aprofundando corpo adentro, pelos poros dos trabalhadores (por isso, o termo Maschinenmenschen, homens-máquina) (Hörnigt, 2010, p. 98).

Além da modelagem das formas em uma máscara, falar sobre sua confecção também exige uma atenção especial ao material utilizado para sua criação. Nesse sentido, os elementos, como a madeira, o papel, o couro, o tecido, o látex, entre outros, são escolhidos de acordo com os processos criativos e a concepção geral de cada espetáculo, respeitando as necessidades particulares de cada proposta. Para Werner Strub, mais importante do que a modelagem das formas em uma máscara, é o material de que é feita. A mesma preocupação também se aplica ao trabalho dos atores e a composição dos figurinos e do cenário. Ou seja, é preciso respeitar uma coerência na escolha e na produção das materialidades do espetáculo, o que exige um olhar cauteloso sobre esse jogo visual e material.

O couro, por exemplo, permite obter formas mais precisas e detalhadas, já o tecido possibilita maior flexibilidade, leveza e artificialidade, que refletem, assim, uma consistência frágil e efêmera. Os materiais mais leves, como a linha ou musselina, parecem escrever no espaço a própria ausência de forma. Na ilha de Bali, na Indonésia, além da força ritual envolvida no uso das máscaras, as madeiras escolhidas para a confecção desses objetos são tratadas com diversos cerimoniais, como revela a pesquisa de Claudia Contin (2010, p. 91):

> Uma vez que o processo de entalhe é por si só sagrado, o sacerdote do templo, o escultor e todo o vilarejo escolhem o dia mais propício para cortar a árvore e começar o processo de amadurecimento. A escolha da árvore que deverá fornecer a madeira para cada tipo de máscara é muito importante. Cortar uma árvore é considerado um ato muito delicado: mesmo a retirada de um galho de um pequeno pedaço de madeira vem acompanhada de orações e de oferendas do sacerdote e do escultor, que devem pedir permissão ao espírito da árvore. Frequentemente, as

> árvores pré-selecionadas se encontram na área de um templo ou em um cruzamento de vias sacras, então as oferendas devem ser feitas também para o espírito do lugar, uma vez que, se a árvore for retirada plena de energia divina natural, o processo é considerado perigoso, sobretudo para o sacerdote. Uma vez cortada, a madeira deve amadurecer por muitos meses, pois diz-se que a madeira verde danifica a saúde do escultor. A madeira utilizada para a escultura das máscaras balinesas tem qualidades muito especiais.

Na atualidade, o objeto também se dissipa de padrões estabelecidos, evoluindo no sentido da autonomia tanto da forma como em relação aos materiais, por exemplo, a máscara de arame feita por Strub, na qual o vazio é construído com o movimento (linhas e cruzamentos) do arame e, mesmo na ausência da matéria, o seu interior ainda pulsa, conta e narra.

Distante do território alemão, temos, no Canadá, o trabalho de Denis Marleau. O diretor propôs o uso de marionetes eletrônicas para representar as enfermeiras do hospício na montagem de *Uma festa para Boris*, em 2009. Em seu teatro fantasmagórico, como a encenação de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, projetou os rostos dos atores sobre o palco com recursos tecnológicos avançados, transformando a própria face do ator em uma máscara videográfica.

Fora do âmbito teatral, também são muitos os artistas que exploram esse território das composições formais do rosto. Como o caso do artista multimídia sul-coreano Hyungkoo Lee, que cria experimentações com o corpo humano, envolvendo a dissecação, a hibridação e a transformação, em procedimentos semelhantes aos realizados em laboratórios científicos. A série *The Objectuals*, um projeto em andamento desde 1995, objetiva seus desejos de manipular visualmente a forma do rosto humano. O artista cria um capacete transparente envolvendo a região da cabeça, sob o qual formas circulares com lentes de aumento contornam olhos e boca, aumentando, como consequência, as partes mencionadas da face. Numa série de retratos de C-print, seus assistentes são retratados usando tal "máscara". Em uma exposição, o público também pode experimentar e manusear a obra. Vemos, portanto, uma ideia da máscara como um experimento que transforma temporariamente a expressão facial, ressignificando sua própria constituição.

Figura 3. Altering Facial Features. Fonte: Hyunkoo Lee, 2003.

Não poderia deixar de mencionar e agradecer as presenças femininas que também cruzaram a minha pesquisa ao longo desses anos. Mulheres, artistas, pesquisadoras e algumas também mascareiras que materializam as discussões em torno da máscara e contribuem fortemente para o desenvolvimento da linguagem em território nacional. Como a professora Heloisa Cardoso, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Bya Braga, atriz, diretora teatral e professora associada na Universidade Federal de Minas Gerais; Erika Rettl, fundadora do Grupo Moitará, no Rio de Janeiro; a professora Isa Trigo e sua busca por uma máscara baiana na Bahia; Tiche Vianna, fundadora do Barracão Teatro, em Barão Geraldo (Campinas); Ana Caldas e Melissa Lopes, fundadoras do LABMASK (Laboratório de experimentos em atuação e máscaras) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte; e Lu Antunes, artista plástica, atriz, bonequeira e mascareira.

Mascaramento e encenações escultóricas

> A máscara é um objeto exato, um instrumento de comunicação. Cada linha deve emanar um significado que responda à urgente instância do útil: para que serve, o que quer dizer, que significado tem. Jamais devemos recorrer a preciosismos, à mera estética, à retórica. As linhas e os planos deverão caracterizar uma idade, um estado psicológico, uma emoção, inventando uma linguagem poética (Sartori; Sartori, 2013, p. 10).

As máscaras inventam uma linguagem poética que evoca noções de perspectiva, volume, contornos e relevos da forma. Esse trabalho sobre a matéria me faz pensar as máscaras como esculturas móveis, que conduzem a identificação de linhas invisíveis que partem da relação objeto-corpo e se estendem para a construção da presença, do espaço cênico e da criação do campo ficcional. A geometria e as noções de profundidade se colocam a favor da emoção e da criação de sentidos a partir do jogo da tridimensionalidade. É por meio do trabalho de composição de diferentes planos e ângulos que uma escultura atinge seus efeitos expressivos, dando a impressão de se comunicar e transmitir seus sentimentos.

Para o escultor Auguste Rodin, a mobilidade em suas esculturas poderia ser alcançada pela captação do momento em que antecede uma ação, ou seja, pela criação de imagens que representam a passagem de uma ação corporal a outra, causando na imagem estática um efeito de movimento aos olhos observadores. Um belo exemplo de tais princípios é a escultura de São João Batista, sobre a qual o próprio artista descreve:

> A figura de início apoiada sobre seu pé esquerdo que empurra o chão com toda a força parece balançar à medida que o olhar dirige-se para sua direita. Vê se, então, o corpo todo inclinar-se nessa direção. Em seguida, a perna direita avança e o pé, com firmeza, apropria-se da terra. Ao mesmo tempo, o ombro esquerdo, que se levanta, parece querer trazer o peso do torso para si a fim de ajudar a perna de trás a vir para frente. Ora, a ciência do escultor consistiu precisamente em impor todas essas constatações ao espectador na ordem em que as indiquei, de tal modo que a sucessão delas dê a impressão de movimento (Rodin, 1990, p. 58).

Naturalmente, detectamos em suas obras a fidelidade do artista aos aspectos anatômicos da figura humana e, paradoxalmente, tais intenções direcionadas à devoção de sua natureza revelam também camadas mais sutis de sua expressividade. Entre a verdade da representação e a abstração das imagens criadas por Rodin, associam-se à intenção do artista sua preocupação com um sentido ou uma verdade mais profunda da figura modelada. A ação das mãos do escultor sobre o barro, respeitando as qualidades próprias desse fazer, evoca o universo interno, psicológico; da aceitação das condições naturais da matéria, Rodin extrai e torna visível sensações e sentimentos humanos. Suas esculturas ganham, assim, certa dramaticidade e uma sensibilidade que nos olha.

Figura 4. São João Batista, escultura em bronze, 204 x 63 cm. (1878). Obra no Museu de Orsay, Paris.

Essa preocupação de Rodin de tocar na intimidade da figura se conecta à poética das máscaras, ambas, ao seu modo, evocam uma presença viva, pela qual podemos reconhecer uma narrativa visual e retratos de condições humanas.

Na arte contemporânea, existem vários escultores que se debruçam sobre o efeito da presença da figura se apropriando também dos aspectos da teatralidade. Destaco aqui a obra "The suspension of certainty", do artista Juan Muñoz. Nascido na Espanha em 1953, ele se autoconsiderava um contador de estórias (Dorment, 2008).

Figura 5. The suspension of certainty. Juan Muñoz. Resina de poliéster, 1997. Fonte: Dorment, 2008.

A princípio, ao observar essa escultura por meio de seu registro fotográfico, perdemos a impressão de seu movimento, o que ocorre, diferentemente, na observação presencial. Suspensas por uma corda no teto, as figuras giram no ar e suas sombras se projetam na parede, produzindo também uma imagem dinâmica e sugestiva no espaço. Todos os detalhes das figuras nos contam estórias e provocam nossa imaginação, como suas roupas, cores, gestos e suas línguas-cordas conectadas ao teto. Quem seriam esses dois homens? O que representam e do que se trata, afinal, tal composição? As respostas ecoam silenciosamente na observação da obra e nas projeções sobre seu território de afeto; o conjunto da imagem escultórica faz criar múltiplos sentidos.

Ao procurar as origens da obra e pesquisar mais informações sobre sua concepção, descubro que o escultor se inspirou na figura de Degas, a *Miss La La at the cirque*. Tal referência de uma figura circense, exercitando a leveza em seu ofício, relativiza o conjunto escultórico de Muñoz. O que antes nos remetia a uma imagem de suicídio, causando certa angústia, após essa informação se

abre a novas interpretações e leituras. O jogo de sobreposições de imagens e sentidos provocado pelo artista conduz e convida a uma experiência fortemente teatral, os olhos observam e absorvem o universo fictício apresentado em movimento e se põem a ler e a viver a imagem visitada.

O trabalho de Muñoz pode ser compreendido como uma fusão do escultural com o teatral que também inclui o espaço arquitetônico; mas, para o artista, a referência "teatralidade" deve remeter a alguma coisa que não tem a ver diretamente com o teatro em si.

> Muñoz levou esta tendência tão longe que, mais do que escultura, sua obra é uma fusão entre o palco teatral, o espaço arquitetônico – quer seja quarto, umbral de porta, ou rua – e a figura escultórica. Ao mesmo tempo, o artista insistiu em que sua obra não deveria ser identificada literalmente com o teatro, nem ser considerada declaradamente escultórica. O termo "teatralidade" aplicado à sua obra, sugeriu Muñoz, deve designar "alguma coisa que não tem a ver direta e necessariamente com o teatro em si" (Potts, 2008, p. 111, tradução nossa).

Se, nas esculturas de Rodin, a ideia da mobilidade está na mimese, na reprodução exata da natureza humana e seus detalhes, no trabalho de Muñoz, ela se dá na sua visualidade espetacular, nos efeitos produzidos pela composição escultórica, na maneira como o artista articula o jogo das formas com o espaço e as luzes. Sua força teatral está no território dos sentidos, como define o próprio escultor, entre ação e mobilidade, presença e vazio: "o que temos é um mundo material para explicar outro mundo material e o espaço intermediário é o território do sentido" (*apud* Potts, 2008, p. 111, tradução nossa).

Em um viés oposto às obras de Muñoz, temos o trabalho de Tino Sehgal, artista com descendência alemã e indiana, sediado em Berlim. Sehgal não trabalha com objetos, cenários ou textos, seu meio de comunicação é o corpo humano, considerado como uma complexa peça tecnológica, a ser trabalhado também como um complexo material, uma substância visual (Artist Talks…, 2017). O artista explora a especificidade do movimento corporal e sua potência para criar esculturas vivas. A mobilidade, além de estar presente na fisicalidade dos corpos, está nas imagens internas que são criadas pelos espectadores que apreciam a obra, um jogo estabelecido a partir da apropriação dos efeitos próprios das esculturas.

Em sua obra "Kiss", realizada em 2007,[2] dois bailarinos se beijam e se tocam remetendo suas movimentações coreográficas às posturas amorosas de obras de arte históricas como *The Kiss* (1908), de Auguste Rodin, *The Kiss* (1916), de Constantin Brancusi, *The Kiss* (1907), de Gustav Klimt, *Made in*

Heaven (1990-1991), de Jeff Koons e La Cicciolina, e várias pinturas de Gustave Courbet da década de 1860. Nesse trabalho escultural, um dueto dançado bem lentamente, os corpos procuram dar movimento e vida às imagens estáticas utilizadas como ponto de partida. A coreografia se inicia com os bailarinos no chão e, num certo momento de transição, os corpos se levantam e se beijam em pé, retornando em seguida novamente ao solo. Uma formulação bastante formal em termos escultóricos, que revela a mesma preocupação com a verticalidade e horizontalidade das imagens, assim como nas esculturas de Rodin e Brancusi.

As passagens dos bailarinos pelas mesmas gestualidades das obras esculturais tidas como inspiração conduzem o olhar do público e revelam uma essência universal presente nas relações amorosas traduzidas em movimento. O beijo, tema clássico da história da arte, é o motivo inspiratório para a construção coreográfica, mas a real intenção do artista, como ele mesmo descreve em entrevista, é explorar no beijo sua condição como um ato único e irrepresentável. No cinema ou na tela, o beijo vem acompanhado normalmente de uma música insinuando uma sequência que leva ao ato sexual ou revelando a ideia de que o casal ficará junto, mas beijo em si parece nunca ser realmente representado (Fondation Beyeler, 2017).

Sehgal filtra a essência do beijo no campo invisível e universal e constrói na sua dança um campo visual e móvel. De fora para dentro (ou de dentro para fora), como nas máscaras, as imagens coreografadas conectam o observador com suas memórias pessoais, as esculturas vivas conectam o imaginário e convidam o público a revisitar a própria intimidade.

Jimmy Robert é um artista nascido em Guadalupe, criado na Europa na década de 1990, trabalha e reside em Berlim. Suas produções articulam diferentes linguagens, como fotografia, vídeo, desenho, escultura, dança e performance, na busca pelo potencial poético que surge desses encontros. O campo próprio de criação do artista se constrói a partir do uso de diferentes materialidades, do trabalho com as várias dimensões dos objetos e da exploração do jogo das formas. Robert costura os amplos sentidos de suas obras, organizando as informações para se ler as imagens criadas e a ocupação espacial. Em muitas delas, o papel vira suporte para um diálogo direto com o corpo, criando composições espaciais unindo o material e o imaterial.

Figura 6. Descendances du Nude. Fonte: Synagogue de Delme, 2016.

A instalação "Descendances du Nude" foi produzida para a Synagogue de Delme, na França, em 2016 e faz uma referência à pintura de Marcel Duchamp *Nude descendo uma escada* (1912), um marco na história da arte, quando Duchamp é reconhecido como um dos pais da arte moderna e contemporânea.[3] Da varanda do primeiro andar, vemos caindo uma cortina de veludo impressa com padrões repetidos que literalmente pulverizam a pintura de Duchamp (Centre D'art Contemporain..., 2016), em frente a ela estão expostas imagens sobre uma escada combinando várias referências e apropriações da obra de Duchamp reinterpretadas por outras mulheres artistas do século XX. Uma peça sonora concebida por Ain Bailey emana uma sucessão de vozes femininas do andar de cima (um espaço outrora reservado para mulheres na antiga sinagoga), que circula e ocupa todo o edifício. Na noite da abertura, Jimmy Robert realizou uma performance solo, um corpo vulnerável rastejava no chão utilizando sobre a cabeça uma máscara-escada.

Todo conjunto se apresenta aos olhos do espectador como um quadro em movimento, delimitado por Robert por várias molduras e diferentes perspectivas. A obra provoca distintas leituras apreciativas e o corpo do artista durante a performance também se transforma em um objeto vivo que habita esse lugar.

Massas sólidas e imagináveis; pensamentos finais

No panorama apresentado até aqui, os princípios de modelagem perpassam os tempos e são reelaborados como reinvenções da escultura tradicional. A obsessão de Rodin pela exatidão das reproduções dos traços humanos e seus reflexos internos em suas esculturas; a força teatral nos conjuntos escultóricos de Muñoz; a essência e os traços do beijo na dança coreografada por Sehgal; e as colagens espaciais e corporais de Jimmy Robert. O inanimado ganha vida e o corpo passa a ser reconhecido como escultura móvel. Para além dos limites entre linguagens (máscara, escultura, teatro, instalação, performance), o uso e o abuso da geometria estão a favor da fomentação de sentidos múltiplos e lançam luz a novas visões plásticas sobre a relação corpo-objeto, ao proporem explorações táteis e visuais, nas quais a forma tangível ocupa também o espaço fora do volume escultural:

> O volume, contudo, não é uma medida cúbica, como o espaço dentro de uma caixa. É mais do que a massa da figura; é um espaço tornado visível e é mais do que a área que a figura realmente ocupa. A forma tangível tem um complemento de espaço vazio que ela domina absolutamente, que é dado junto com ela e apenas com ela e é, de fato, parte do volume escultural. A própria figura parece possuir uma espécie de continuidade com o vazio não importando à sua volta quanto suas massas sólidas possam afirmar-se como tais. O vazio a envolve e o espaço envolvente tem forma vital enquanto continuação da figura (Langer, 2011, p. 93).

Nesse espaço tornado visível, como descreve Langer, as composições de volume, profundidade e contornos se estendem para além do sentido único da figura, construindo uma área que integra massas sólidas e imagináveis. Nessa abertura, o pensamento-máscara expande-se e passa a ser compreendido também pelo termo "mascaramento", um transbordamento do objeto e dos sentidos que ele carrega pelo espaço. Distante de um pensamento como linguagem e fugindo das obrigatoriedades de se definir ou defender um conceito, tal ideia se torna, então, território aberto de investigação.

> Para além da oposição esconder-revelar o corpo, que é atribuída ao uso da máscara, outras possibilidades podem advir da relação que se instaura ao vesti-la. Mascaramento é um fenômeno mutante tal como Zeami declara em relação ao teatro No: "uma nova flor é criada em resposta à mudança dos tempos". Nesse sentido, é um processo histórico, há sempre que moldar novas chaves para acedê-lo. Mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão (Costa, 2015, p. 16).

Seguindo esses rastros, a arte contemporânea possibilita a miscigenação de diferentes linguagens e o rompimento das fronteiras entre elas, como também, como descreve Rolnik (2002, p. 3), que "o artista contemporâneo [vá] além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.)". Nessas novas formas de exploração do uso das materialidades e de composições plásticas, a fruição estética perpassa vários níveis, do olhar, do sentir, da organização das sensações causadas, da ressignificação das imagens vistas, enfim, deliberações livres do fluxo interno que promovem as elaborações apreciativas.

Ao final, a ideia de mascaramento torna-se um campo expandido do objeto e configura-se como um espaço que provoca a percepção visual, sensorial e tátil, cujas vibrações impulsionam distintos modos de subjetivação que se propagam para além dos limites e contornos da dimensão formal. Para ilustrar essa reflexão final, apresento minha obra mais recente "Pore hi", criada para a Janela Taffimai, um espaço para intervenção artística localizado no bairro da Madragoa, em Lisboa, Portugal, sob a curadoria de Luiza Teixeira. Trata-se de um mascaramento autobiográfico, meu corpo artesanal construído com elementos orgânicos e inorgânicos; partes de uma figura feminina vista por dentro, com reflexos internos que compõem um corpo-jardim. Ali há morte e renascimento; vida em constante transformação. A peça inspira-se no livro *A queda do céu* (no qual Davi Kopenawa reflete sobre o sentido do universo Yanomami), e nas minhas sensações pessoais durante o processo de imigração de São Paulo para a cidade de Lisboa em maio de 2022.

Figura 7. Pore hi. Fonte: https://www.taffimai.pt/. Acesso em: 23 ago. 2024.

Através de um método intimamente experimental, exploro diferentes materialidades para chegar a esta escultura-colagem, que funde diversos universos formais, como gesso, papel, espelhos e plantas. Posso dizer que essa obra reflete a relação vida/arte/pesquisa, compreendida como a decantação dos pensamentos e referências artísticas aqui partilhadas; uma representação autoral da extensão da máscara.

REFERÊNCIAS

ARTIST TALKS: Tino Segal, about his work "Kiss". [*S. l.*]: Fondation Beyeler, 2017. 1 vídeo (9 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZWfM71KsPTY. Acesso em: 14 jul. 2019.

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN LA SYNAGOGUE DE DELME. **Visitor's Guide Jimmy Robert Descendances du Nu**. Delme, 2016. Disponível em: http://www.cac-synagoguedelme.org/assets/exhibition/156/HELP-VISITE_JR.pdf. Acesso em: 14 jul. 2019.

CONTIN, Claudia. Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo. *In*: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (org.). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: Udesc, 2010. p. 57-118.

COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Revista Rascunhos**: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 2, n. 2, p. 10-27, 2015.

DORMENT, Richard. Juan Muñoz: The Suspension of Certainty. **The Telegraph**, [*S. l.*], 29 jan. 2008. Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/culture/culturereviews/3670810/Juan-Munoz-The-suspension-of-certainty.html. Acesso em: 25 jul. 2019.

FREIXE, Guy. **Les Utopies du masque sur les scenes européenes du XX^{e} Siècle**. Montpellier: L'Entretemps, 2010.

HÖRNIGT, Frank. **In Masken geht die Zeit**. Das Werk des Maskenbildners Wolfgang Uztz. Berlin: Theater der Zeit, 2010.

HYUNGKOO LEE. Altering Facial Features with RH5. [*S. l.*], 2003. Disponível em: http://hyungkoolee.kr/portfolio/the-objectuals-altering-facial-features-with-rh5/. Acesso em: 11 jul. 2019.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa,** v. 1, n. 2, 2010.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NETO, Aristóteles Barcelos. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. Uma verdadeira máscara não se esconde: um encontro com Eehard Stiefel e Ariane Mnouchkine. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, p. 154-175, dez. 2012.

POTTS, Alex. O teatro escultórico de Muñoz. *In*: MUÑOZ, Juan. **Juan Muñoz**: uma retrospectiva. London: Tate Modern; Porto: Fundação de Serralves, 2008.

RODIN, August. **A arte de conversas com Paul Gsell**. Trad. Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 2002. Disponível em: https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf. Acesso em: 26 maio 2024.

ROSSIN, Elisa de Almeida. **O campo poético das máscaras**: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma. 2019. 190 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. **A arte mágica**. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: Ipsis, 2013.

TANYA LEIGHTON. It´s not Lame... It's Lamé, Jimmy Robert. [*S. l.*], 2017. Disponível em: https://tanyaleighton.com/thumbs/exhibitions/it-s-not-lame-it-s-lame/robert_it-s-not-lameit-s-lame_1-1920x1276.jpg . Acesso em: 25 jul. 2019.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. Trad. Antonio Manfredinni. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Jacques Lecoq e Amleto Sartori lecionavam na Universidade de Pádua, na Itália quando se conheceram em 1946. O encontro do diretor e pesquisador das artes do corpo com o escultor reflete a concretização dos anseios de Gordon Craig e Jacques Copeau, no início do século XX, em relação aos ideais da máscara.

2 Exibida no Museum of Contemporary Art, em Chicago. Este foi seu primeiro trabalho a ser exibido na América do Norte.

3 Nessa figura que evoca a referência de Duchamp, como pai da arte contemporânea, Jimmy Robert associa a figura das mães, isto é, mulheres artistas que trabalharam para reproduzir o tema do nu descendo uma escada: é o caso de Elaine Sturtevant, Sherrie Levine, Louise Lawler, todas três conhecidas por terem dado à cópia e à apropriação suas cartas de nobreza, dinamizando, de passagem, as questões de assinatura, autor e originalidade, ao mesmo tempo que faziam da prática artística uma infinita recirculação de imagens.

(Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe

(Un)Maskings: An Analysis of Three Theatrical Scenes from Pigmalião Escultura que Mexe

(Des)mascaramientos: un análisis de tres escenas teatrales de Pigmalião Escultura que Mexe

Mariliz Regina Schrickte
Universidade do Estado de Santa Catarina
E-mail: lizschrickte@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0643-6476

RESUMO

O artigo aborda a operacionalidade cênica da máscara pelo grupo teatral mineiro Pigmalião Escultura que Mexe. Para além de detalhar sua utilização e descrever aspectos de sua materialidade, concentra-se nas configurações políticas e filosóficas engendradas pelo ato do intérprete se desmascarar diante do público. Para tanto, descreve e problematiza três cenas de três diferentes espetáculos de seu repertório, sendo eles *O quadro de todos juntos* (2014), *Mordaz* (2016) e *Macunaïma Gourmet* (2017).

Palavras-chave: *máscaras; teatro de formas animadas; Pigmalião Escultura que Mexe.*

ABSTRACT

The paper addresses the scenic operability of the mask by the theater group from Minas Gerais, Pigmalião Escultura que Mexe. In addition to detailing its use and describing aspects of its materiality, it focuses on the political and philosophical configurations engendered by the act of the performer unmasking before the audience. To this end, it describes and problematizes three scenes from three different shows in its repertoire: *O quadro de todos juntos* (2014), *Mordaz* (2016), and *Macunaïma Gourmet* (2017).

Keywords: *masks; puppet theater; Pigmalião Escultura que Mexe.*

RESUMEN

El artículo aborda la operatividad escénica de la máscara por parte del grupo teatral de Minas Gerais, Pigmalião Escultura we Mexe. Además de detallar su uso y describir aspectos de su materialidad, se concentra en las configuraciones políticas y filosóficas engendradas por el acto del intérprete de desenmascararse ante el público. Para ello, describe y problematiza tres escenas de tres espectáculos diferentes de su repertorio: *O quadro de todos juntos* (2014), *Mordaz* (2016) y *Macunaïma Gourmet* (2017).

Palabras clave: *máscaras; teatro de formas animadas; Pigmalião Escultura que Mexe.*

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 24/07/2024

Introdução

O Pigmalião Escultura que Mexe[1] é um grupo teatral mineiro fundado em 2007 na cidade de Belo Horizonte. Transitando pelos encontros das Artes Visuais com as Artes Cênicas, construiu uma trajetória no Teatro de Formas Animadas na qual a filosofia e a política permeiam seus espetáculos. Em seu repertório, o grupo tem oito espetáculos, duas intervenções e mais de dez oficinas e laboratórios, circulando por várias cidades do Brasil e do exterior. Desde sua formação, o Pigmalião se preocupa com a construção de um discurso próprio. Nessa busca, esforça-se em firmar seus alicerces em um Teatro de Animação feito principalmente para adultos, promovendo uma percepção distanciada da ideia de que essa linguagem é sempre associada ao teatro para crianças. O desenho, a construção e a operacionalidade das formas animadas, nesse intuito, tentam se evadir do caricatural e submergir no mimetismo realista.

A utilização das máscaras em seus espetáculos vem desde sua primeira grande montagem cênica. Em *A filosofia na alcova* (2011), pequenas máscaras foram confeccionadas em fibra de vidro para mudar as expressões estáticas das marionetes de fio, funcionando como "máscaras-expressão" que as tornaram mais vivas e assustadoras. Em *O quadro de todos juntos* (2014), também em fibra de vidro, as "máscaras-monstro" vieram com uma função quimérica para impingir um misto humano-animal aos seus personagens meio humanos e meio suínos, equalizando a imagem de atores e bonecos na cena e adicionando o antropozoomorfismo ao seu enredo.

Em *Mordaz* (2016), as máscaras feitas em espuma e látex, pela sua estética e seu uso em cena, funcionaram como "máscaras-sociais" e adicionaram um "quê" de desenho animado e artificialidade ao enredo. A forma como foram manuseadas, expondo claramente a sua troca defronte o público, contribuíram para a composição de associações com os papéis sociais, com o indivíduo descartável, com a corrosão da sociedade capitalista, com os comportamentos de massa e com a artificialidade das aparências. Quando o personagem tira a máscara, o público continua a ver seu corpo, porém sem rosto: um ator de figurino e capuz preto, o que impõe um lugar de anonimato ao ator-animador e de generalização do indivíduo humano.

Em *Macunaïma Gourmet* (2017), o processo de confecção manteve o uso das máscaras em espuma expansiva e fibra de vidro, mas também retornou à utilização de recursos mais simples, com máscaras de animais modeladas em argila e reproduzidas com papelão, cola e massa corrida. Elas são máscaras-cenário, ora contribuindo nesse quadro fantasioso de uma floresta, de uma aldeia ou de um formigueiro. Sua operacionalidade também se encaixa no uso clássico da máscara enquanto disfarce, com personagens funcionários que as usam para representar outro papel dentro da cena, enganando o protagonista, mas não o público. Quando os atores, que no enredo desempenham outros papéis, tiram as máscaras em cena, diferentemente de *Mordaz*, vemos seus rostos.

Os próximos parágrafos se verticalizam na descrição e análise de três situações de desmascaramento "em cena", utilizados como artifício dramatúrgico para a construção de sentidos e propulsão para diferentes reflexões acerca das temáticas encenadas. As cenas são pertencentes aos espetáculos *O quadro de todos juntos*, *Mordaz* e *Macunaïma Gourmet*.

O quadro de todos juntos

O processo de construção do espetáculo *O quadro de todos juntos* partiu do lançamento do edital para o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto.[2] A ideia da obra foi gestada pelo diretor e fundador do grupo, Eduardo Felix, que se ocupou de colocar no papel o que seriam os primeiros personagens e cenas do espetáculo. Com a chamada do edital, viu-se uma oportunidade de concretizar essas ideias na criação de uma cena-síntese que coubesse nos quinze minutos exigidos pelo regulamento. A estreia da cena curta *O quadro de uma família* aconteceu no dia 29 de setembro de 2013 e obteve um retorno muito positivo da plateia e da crítica, impulsionando o

desenvolvimento da versão longa. No dia 10 de setembro de 2014, o grupo estreou *O quadro de todos juntos*[3] no Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte,[4] realizando posteriores apresentações no Festival Titirimundi de Segóvia (2015), no Festival Mondial de Marionnettes de Charleville-Mézières (2015) e no Festival SESC Palco Giratório (2017), ocasião em que percorreu 42 cidades brasileiras.

O *insigh*t para a proposição dramatúrgica da peça veio em 2012, com a leitura da obra *A história da loucura*, de Michel Foucault (1999), e posteriormente da obra *Os anormais* (2001). O nome do espetáculo parte de um quadro oitocentista de Goya, intitulado *A família de Carlos IV*, que se torna, no processo, a referência imagética principal para a construção dos personagens do enredo. As experiências grotescas do espanhol também acabam por inspirar Felix, que começa a pintar cenas de família com cabeças suínas em quadros de tinta a óleo. Neste momento, Goya, Foucault e patologias psiquiátricas se combinam e se sobrepujam na constituição de novos personagens. A satirização da sociedade burguesa por Goya contamina a dramaturgia de Felix e a figura do porco, que ocuparia apenas uma parte do texto, vira uma constante, trazendo novos significados a partir do sentido que a leitura ocidental do termo "porcaria" trás, associada com "sujeira", "corrupção" e com a "moralidade frágil" por trás do retrato da "família tradicional burguesa".

A sinopse do espetáculo se consolida em:

> Uma família posa para um retrato. O instante de um flash revela além da superficialidade. Mostra a frágil estrutura por trás dessa imagem perfeita. Segredos postos ao chão. Suspensão do tempo. Cada um de seus integrantes expõe seus mais íntimos e secretos desejos. Todos são espelhos. Todos juntos. Um encontro de família em que a realidade, o simulacro e o delírio confrontam-se em um quadro mais que verdadeiro (Felix, 2014).[5]

As crianças são bonecos de manipulação direta e as figuras paternas são atores-animadores com máscaras. Com exceção da Silvia velha, que se trata de uma boneca híbrida, todas as personagens-mães são interpretadas por atrizes-animadoras portando máscaras (Fig. 1).

Figura 1. Cartaz de *O quadro de todos juntos*. Arquivo do grupo. Arte gráfica de Liz Schrickte. Foto de Tomás Arthuzzi, 2019.

A Velha é a única personagem que ao final do espetáculo provoca a ruptura de tirar explicitamente a máscara em cena e revelar um rosto humano, em látex, por debaixo dela (Fig. 2). Ela se despe de sua animalidade para revelar uma forma antropomórfica comum à plateia, e que ao mesmo tempo traz os minutos de talvez maior estranhamento ao espectador. Despontando momentos de identificação e distanciamento, a cena evoca conexões com características selvagens e animalescas, estimulando diferentes leituras do público.

Figura 2. A Velha (cena *O quadro de todos juntos*). Arquivo do grupo. Fotos de Viviani de Paoli, 2014.

A matriarca da família se permite, em sua intimidade da quarta parede, literalmente tirar a máscara que lhe foi atribuída, o que aqui também funciona como metáfora das máscaras sociais que vestimos para viver e nos mostrar na coletividade. Mas isso dura pouco, e quando vê umas das crianças lhe observando, imediatamente a personagem torna a se mascarar. Enquanto isso:

> Entram ao fundo as mães e os pais de uma e outra família, e também a mulher, mãe dos gêmeos, carregando seus filhotes como objetos inanimados, pendurados sem vida. Mas agora eles não vestem as máscaras. Eles carregam numa mão a máscara de porco, na outra mão um filhote inanimado. Eles colocam no chão os filhotes e vestem as máscaras, lentamente, ao mesmo tempo. Depois eles pegam os filhotes, ainda como objetos, e arrumam suas roupas e alisam seus pelos. A mulher mãe dos gêmeos está com o mesmo filhote que tinha acabado de matar, mas ele está vivo em seus braços. A mulher vai para perto da velha. Ela se abaixa e pega no colo o outro gêmeo, que continua segurando a maçã dada pela velha. A velha pega o balde cheio de maçãs, olha para todos os porcos, e depois as espalha todas pelo chão. Os pais e as mães se aproximam da velha. Todos se organizam, colocam de pé as crianças. Todos juntos, eles posam para a última foto. Todos estão posicionados. Flash (Felix, 2014).

Essa rápida ruptura da ilusão descrita no trecho dramatúrgico, em que os bonecos são só objetos inertes e que os atores com corpos cotidianos adentram o palco desmascarados para vestirem as máscaras e assumirem novamente seus personagens em cena, parece promover uma aproximação com a realidade do público e jogar com as imagens da loucura discorridas por Foucault, como a razão, a aparência e a verdade, o espelho, o sonho, a fantasia e a morte. Também os marionetistas que, pelos figurinos escuros desaparecem na cena e são revelados pontualmente como silhuetas, se transformam nas sombras monstruosas da alma humana, nos reflexos da caverna de Platão, nas camadas tantas que estão por trás de nossos atos, desejos e loucuras.

Citando Felisberto Sabino da Costa: "a ruptura da ilusão possibilita a emergência do essencialmente humano: a vida" (Costa, 2016, p. 31). Esse aproximar e afastar do público só se torna potente pela construção de um mundo fantástico e alternativo através das máscaras e bonecos. Se a loucura é a ilusão do real, os bonecos e máscaras muito bem sabem como materializar esta afirmativa. Corporificam ao mesmo tempo um protótipo de realidade e a projeção do inconsciente, e acessam um mundo cósmico que sempre foi ponto de encontro das figuras animadas e das figuras da loucura.

Mordaz

O espetáculo *Mordaz*[6] do grupo mineiro Pigmalião Escultura que Mexe foi concretizado a partir da aprovação no edital Prêmio Estímulo da Fundação Clóvis Salgado, entidade estadual sediada em Belo Horizonte. O espetáculo estreou no dia 11 de março de 2016 no Teatro João Ceschiatti sob o título *Alguém* (Fig. 3), referência ao texto homônimo de Conceição Rosière, que entrou no projeto como dramaturga em colaboração ao trabalho do diretor do grupo Eduardo Felix.

Figura 3. Primeiro cartaz de *Mordaz*. Arquivo do grupo. Arte gráfica de Liz Schrickte. Foto de Eduardo Felix, 2016.

O processo de construção da dramaturgia se inicia em 2014, após o êxito da experimentação antropozoomórfica de humanos e porcos no espetáculo *O quadro de todos juntos*. O desejo de prosseguir com as experimentações grotescas que interessam o grupo desde sua fundação trouxe agora o "rato" como referência para as pesquisas dramatúrgicas e plásticas. Somado a este propósito, foi se delineando a vontade de trabalhar sobre o comportamento de massa a partir das manifestações que marcaram o Brasil em 2013.

A estratégia dramatúrgica foi a de construir dois universos em paralelo, a dos humanos e a dos ratos, que, após algumas intersecções, passam a se tornar um enredo só. Esses mundos que se alternam não deixam de sugerir a vivência de duas versões de uma mesma história, assistindo o

que está na frente e o que está por detrás dela. Para a representação dos ratos, de um gato e das crianças do enredo, o grupo se utiliza da técnica de marionetes de fio. Os marionetistas usam *collant*, meia, capuz e luvas pretas para desaparecem no cenário escuro. As personagens humanas são sempre interpretadas por atores e atrizes mascarados, que se alternam na posição de marionetistas e personagens. A sinopse do espetáculo se tece em um parágrafo:

> O mundo dos humanos se vê ameaçado por uma enorme infestação de estranhos ratos. O que as pessoas não sabem é que, por trás da aparente fragilidade e submissão dessas criaturas, se esconde uma estrutura organizada, inteligente e obstinada. E o que os ratos não sabem é que os humanos também têm seus segredos além das máscaras sociais (Felix, 2016).[7]

Figura 4. Máscaras de *Mordaz*. Arquivo do grupo. Fotos de Paulo Lacerda, 2016.

As máscaras do espetáculo são de espuma expansiva e possuem traços nas feições e na pintura que evadem do realismo, sugerindo uma estética que lembra o desenho animado. Assim como os atores-animadores, os bonecos trazem corpos completamente revestidos por tecido preto (à exceção dos pés e mãos que são pintados da mesma cor) e usam máscaras, roupas e sapatos coloridos sobrepostos. A ideia era trazer a impressão de máscaras suspensas no ar, indicação das rubricas da dramaturgia de Conceição Rosière. As máscaras, portanto, são acessórios usados tanto pelos atores quanto pelos bonecos, o que gera uma espécie de equalização de humanos e animados. É importante destacar que alguns personagens possuem mais de uma máscara, com expressões diferentes, para "ilustrar" a mudança de estado do personagem composta pela narrativa.

Com o nome de "Alguém", a cena II traz o protagonista do espetáculo, um homem mascarado vestindo um sobretudo cáqui, que adentra com pressa o centro da ação. Portando uma lanterna, ele se aproxima de um amontoado de sacos de lixo. Percebe-se por suas atitudes que está investigando algo, principalmente porque vai abrindo os sacos para procurar alguma coisa lá dentro. De repente um barulho o assusta e, para que não seja visto, ele surpreendentemente tira o casaco e a máscara diante do público, ficando um ator completamente vestido de preto que, tal qual os marionetistas, camufla-se na caixa preta. O despir da máscara instaura um código que será usado durante todo o espetáculo (Fig. 5).

Figura 5. Cena II. Fonte: Arquivo do grupo. Foto de Daniel Ferreira, 2020.

O ciclo vicioso da indústria cultural trazido por Adorno, responsável por criar um sistema circular em que a própria sociedade sustenta sua alienação, vai aos poucos permeando a narrativa e sendo ilustrado pela composição de personagens clichês e por este intercâmbio explícito de suas máscaras. Esse processo constrói uma ideia de homem enquanto um número em série, sem particularidades; um ser genérico, em que "Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar" (Adorno, 2002, p. 26). Qualquer um pode estar por trás da máscara e, quando seu suporte não for mais útil, é só colocar a máscara em outro.

Assim como os ratos remetem ao grotesco em sua colagem humano-animal, as máscaras estáticas de *Mordaz* promovem um estranhamento quando coladas no corpo vivo dos atores. Isso porque, mesmo que haja um corpo extracotidiano dos atores mascarados na cena, não se tem como objetivo aqui uma partitura corporal que se combine a elas. Ao contrário das máscaras expressivas da tradição clássica, as máscaras são em *Mordaz* apenas vestidas como roupas e corroboram para uma composição quase pictórica da cena. Ou, como Jurkowski (2000, p. 85) diria, um exemplar de "teatro de artes plásticas animado". A troca constante pelos personagens também faz uma alusão direta às máscaras sociais que metaforicamente vestimos nas mais diversas situações cotidianas da vida em sociedade. Essa artificialidade que nos submetemos frequentemente no convívio social é, dessa forma, materializada na espuma inorgânica, na pintura estilizada e na imobilidade das expressões das máscaras que usam os personagens.

Tomando a reflexão de Benjamin quando associa a ascensão da figura da celebridade proveniente da era da reprodutibilidade com a exposição eloquente da imagem do governante diante dos meios de comunicação, trazemos uma conexão que Elias Canetti faz dos detentores de poder com a imagem simbólica da máscara. Ele diz:

> Somente a simulação – esse aspecto limitado da metamorfose – é ainda hoje conhecida dos detentores de poder. O poderoso não pode metaforsear-se mais [...] É possível que, vez por outra, ele julgue conveniente ocultar o pavor que irradia dessa sua forma verdadeira, podendo servir-se para tanto de diversas máscaras. Estas, porém, ele sempre as vestirá temporariamente, e elas jamais produzirão a mínima modificação em sua forma interior, que é a sua natureza (Canetti, 1995, p. 372-373).

Podemos encontrar inúmeros exemplos em nossa realidade política de representantes que se utilizam dessas supostas "máscaras" para a construção de uma imagem que possa angariar mais votos, uma alusão direta à fotogenia eleitoral[8] problematizada pelos mitos de Barthes (2001). Os partidos, por vezes, distribuem este tipo de "máscara" a seus políticos. Passadas as eleições, ou com a troca do partido, o candidato troca "a cara" de seu discurso ou postura. Essa máscara é também formatada ou consolidada pelas próprias redes sociais, de forma a colaborar ou prejudicar a imagem pública da personalidade.

Canetti (1955) constrói toda uma reflexão sobre a máscara social simbólica, conectando com a máscara concreta de algumas expressões populares, perspectiva que nos é imensamente válida ao analisar as máscaras expressivas do espetáculo *Mordaz* enquanto veículos de abertura de reflexão política. O autor lembra que em algumas civilizações se restringe a liberdade do rosto, uma postura que oferece autonomia ao homem de se proteger da intromissão alheia: "É inapreensível o que se dá no rosto de um homem ao longo de uma única hora" (Canetti, 1995, p. 374). Se naturalmente o homem extravasa suas alternadas emoções pelas expressões faciais, a máscara se encarrega de compor uma expressão fixa, exprimindo algo constante, claro e bem definido. Um recurso seguro para o mascarado não revelar o que não se quer. Um objeto que por si só supõe uma ficcionalização da realidade.

Ao mesmo tempo que a máscara exprime, também oculta algo, promovendo através dela uma distância entre o emissor e o receptor. Isso pode trazer à máscara uma condição de suspense e ameaça, já que nunca se sabe o que está por detrás dela. Neste sentido, a máscara gera medo. Em contraponto, produz o efeito contrário quando é recorrente em algum tipo de celebração, por exemplo. Sua maneira habitual de atuar promove um efeito tranquilizador devido a seu padrão próprio de comportamento. A máscara, então, por todas essas subjetividades, oferece a seu intérprete características ambíguas àquele que a porta e a maneja em cena.

Macunaïma Gourmet

No Espaço Pigmalião, após a estreia de *Mordaz* em março de 2016, o grupo chegava a uma de suas melhores fases. *Macunaïma Gourmet* foi um espetáculo muito sonhado pelo Pigmalião. Ele chegou em um momento de amadurecimento do coletivo e de vislumbre por fazer algo novo, algo que atendesse desejos forjados desde o início de sua trajetória. Desde a fundação do grupo, apenas *Mordaz* havia partido de um prêmio para sua concepção, mas a verba era reduzida e destinada à apresentação em um espaço específico da Fundação Clóvis Salgado. *Macunaïma Gourmet*, por sua vez, trazia uma quantia mais generosa proveniente do edital do Rumos Itaú Cultural e da Unimed, através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, e também uma maior liberdade para a proposição espacial da obra e para sua data e local de estreia.

A parceria de Eduardo Felix com o diretor mineiro Eid Ribeiro estava sendo gestada há anos. A escolha da obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (Andrade, 1928) foi acordada pelos seus dois encenadores, Ribeiro e Felix, devido ao conteúdo imagético propício ao terreno do Teatro de Formas Animadas e pelas circunstâncias políticas que fervilhavam pelos corredores do Brasil. Sem ser uma adaptação fiel da obra de Mário de Andrade, a montagem se propôs a refletir sobre as questões da realidade brasileira a partir de referências imagéticas e textuais do livro. A estreia foi realizada em setembro de 2017 no Teatro Francisco Nunes (Fig. 6), na capital mineira de Belo Horizonte.

Figura 6. Primeiro cartaz de *Macunaïma* Gourmet. Arquivo do grupo. Arte gráfica de Liz Schrickte. Ilustração de Eduardo Felix, 2017.

No espetáculo, os intérpretes-animadores se revezam entre a representação dos protagonistas da história e em diversas funções coadjuvantes de cada cena. Por vezes, se utilizam de acessórios e/ou máscaras para ocuparem o lugar de quase figurantes na encenação (Fig. 7). Os personagens trazem técnicas diversas: máscaras, bonecos de manipulação direta, bonecos habitáveis, siameses e

gigantes. Os materiais utilizados são predominantemente madeira, látex, papelão, espuma e espuma expansiva. Os personagens Sol e Lua são como atores-narradores na cena, sem a utilização de qualquer recurso do Teatro de Formas Animadas. A sinopse do espetáculo consiste em:

> Gourmet: Brasil contraste, Brasil pobre, Brasil luxo, Brasil exótico, Brasil absurdo. O Pigmalião Escultura que Mexe propõe uma nova leitura da obra de Mário de Andrade, atualizada para os dias atuais, onde podemos ver a sociedade brasileira, e também a sociedade global, enfrentar uma grande tormenta em suas estruturas socioeconômicas e culturais, quando o consumismo se confunde com o bem-estar e quando aqueles que criam as regras não são obrigados a elas obedecer (Felix, 2019).[9]

Figura 7. *Macunaïma Gourmet*. Arquivos do grupo. Foto de Daniel Moreira, 2017.

A ideia inicial para a escolha da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade era a de se aproveitar da riqueza imagética da obra e transformá-la em plasticidade cinética na construção de um grande espetáculo de Teatro de Formas Animadas. A concretização da obra no momento do evento cênico coincidiu com um emergente questionamento liderado pelos movimentos sociais sobre os contextos de representatividade e decolonialidade, e resultou numa profusão de reflexões dentro do grupo e mudanças substanciais que promoveram novas versões da peça.

Em sua última versão, a cena "No Mocambo" começa a introduzir ao público alguns elementos de estranhamento na encenação, que até então parecia seguir fiel à narrativa do livro. Por uma porta da plateia, percebe-se a chegada de um motoboy com uma mochila identificada como *Gourmand Eats* (Fig. 8). Quase como uma sucessão de slides, a passagem da realidade de uma tribo nativa para o capitalismo se materializa na inserção desse novo personagem. Ele traz na sua entrega hambúrguer, batata frita, salgadinho, cookies e refrigerante. Os personagens vão se alimentando desesperadamente na cena, encantados pelo sabor da Coca-Cola, do "McDonald's" genérico e do salgadinho Doritos. Na projeção e áudio, uma colagem polifônica de propagandas e comerciais em diversas línguas. Os ouvidos mais atentos podem identificar a voz de Tony Ramos na famosa propaganda da Friboi.

Após um momento de encantamento com esses novos "sabores", quase a simulação de um escambo moderno, os personagens começam a passar mal e a desmaiar. O motoboy tira uma selfie (Fig. 9), pega a mochila e se retira, desviando dos corpos agora jogados ao chão. O autorretrato pode aludir às fotos retiradas em cenários trágicos, como as recentes discussões levantadas sobre as excursões turísticas em Auschwitz,[10] que por vezes banalizam o histórico genocida do lugar.

Figura 8. "No Mocambo". Arquivo do grupo. Foto de Yasmini Omari, 2019.

Figura 9. Motoboy. Arquivo do grupo. Foto de Liz Schrickte, 2023.

Na trilha, ouve-se o som de um disjuntor, e é quando a luz geral do palco se acende. As projeções de floresta, céu e natureza, bem como a trilha sonora correspondente, cessam repentinamente. Os manipuladores-personagens se levantam e vão aos poucos retirando máscaras, bonecos e roupas (Fig. 10). Apenas Macunaíma, o boneco, permanece deitado e imóvel. Seu ator-animador permanece ao seu lado. Os outros atores e atrizes agem como se houvesse acabado o primeiro ato e fosse o intervalo da peça. Recolhem objetos e empilham bonecos, acessórios e máscaras em uma caixa que logo será retirada do palco.

Figura 10. Desvestimento. Arquivo do grupo. Foto de Yasmini Omari, 2019.

A cena vem como um choque. As camadas de realidade e ficção são reordenadas. Tudo o que foi representado até então, do nascimento à infância de uma criança em uma tribo indígena, é assumido como encenação dentro de uma encenação. A forma como os sujeitos se tornam objetos ao serem "desvestidos" em cena lembram uma fantasia fake e mal colada usada nos carnavais para remeter aos povos originários.

Jacques Rancière, em seu *A partilha do sensível*, traz a máxima "Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis" (Rancière, 2005, p. 53). Assim, a desmontagem do "teatro" construído até então diante do público corrobora a construção de camadas de compreensão em que podem ser vistos: indígenas plastificados que são dispensados como roupas sujas e empilhados como corpos nas valas dos genocídios coloniais, ou ainda a materialização da "pilhagem cultural" de Fanon[11]; povos originários que tombam diante da chegada do capitalismo representado pelo serviço *delivery* de alimentos industrializados; desmontagem de uma representação ficcional de povos indígenas que destaca a falta de conhecimento e pertencimento de nós brasileiros em relação a nossa cultura primitiva etc.

Ranciére também se debruça sobre as diferenças entre os historiadores e os poetas ao retratarem a realidade, em certo ponto concluindo que a "ordenação de signos" atribuída à ficção é uma forma de potencialização de discursos. Se "o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (Rancière, 2005, p. 55-58), podemos deduzir que o desmonte da tribo pode também vir como denúncia e livramento das mentiras que nos foram contadas, uma História ficcionalizada que continuamos carregando na bagagem de nossa herança colonial. Ou, até mesmo, um assumir-se culpado em, mesmo sendo brasileiro, não se ter o direito de vestir aquela pele em uma representação artística. A linguagem poética do espetáculo vem assim afirmar sua ambiguidade ao professar uma moral ambivalente: a da negação como afirmação (Kristeva, 2005, p. 72).

Gradativamente, os intérpretes se alinham no centro da cena e vão se limpando e retirando a tinta branca do corpo (Fig. 11). O ator-intérprete de Macunaíma é o último a chegar. À parte desse alinhamento, as narradoras Sol e Lua recitam um texto inspirado no título do livro *A queda do Céu*, de Davi Kopenawa:

A queda do muro de Berlim, a queda do império romano, a queda do império americano, a queda ao vivo de Silvio Santos, a queda do corpo do edifício, a queda do nazista, a queda do dólar, a queda do CÉU. A queda do homem, a queda de audiência, a queda da maçã na cabeça de Niltinho, a queda do falo, a queda do céu. A queda do céu. A queda do smartphone, a queda do World Trade Center, a queda dos maias, dos astecas, dos incas, Caetes, Aymorés, Carijós, Guaranis, Tamoios e Tupinambás, a queda de Europa, a queda do papa, a queda do palco, a queda da barragem, a queda do céu. A queda do sinal, a queda da árvore, a queda d'água, a queda do pateta, a queda da lua, a queda do sol, a queda do céu. A queda do avião, a queda do rey, a queda do presidente, a queda do Brasil, a queda do céu (Felix; Viana, 2017-2023).

Figura 11. Recorte da cena "A Quebra". Arquivo do grupo. Foto de Yasmini Omari, 2019.

Por detrás do corpo inanimado do boneco Macunaíma, a exibição de sete atores alinhados esfregando com toalhas a tinta que encobre a pele (a Fig. 11 mostra cinco deles), revelando a sua cor ao natural, sem a presença de máscaras e bonecos que eram destaque até então, puxa o foco para a composição do elenco do espetáculo. A cena se transforma quase que em uma performance, em que o real está sendo questionado no aqui e agora. Um espetáculo de teatro, em que dentre os nove intérpretes apenas um é negro, expõe o racismo estrutural e a falta de representatividade na composição racial de tradicionais grupos de teatro diante de uma população brasileira em que 54% é negra.[12] Com a cena, o grupo vivencia e propõe reflexões sobre a sociedade brasileira através de uma autoanálise da composição racial do elenco de sua peça.

Na última versão do espetáculo, quando da sua apresentação no Chicago International Puppet Theater Festival em 2023, foi acrescida à cena uma composição polifônica de vozes, em que os atores se limpam declamando a mesma fala de Sol e Lua, porém em outras línguas (tupi, francês, alemão, italiano, espanhol e russo) em uma torre de babel de vozes que aponta para uma realidade globalizada. Ao final, todos se vestem com macacões brancos, máscaras cirúrgicas e sandálias estilo Crocs, vestimentas próprias de operários em uma indústria. Denilson Tourinho profere o texto inicial do livro *Macunaíma*, como se fosse ali que o espetáculo começasse de verdade:

> No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, 2016, p. 7).

Essa quebra do espetáculo poderia corresponder à parte do livro em que o personagem se desloca da floresta para o ambiente da cidade em busca de muiraquitã, uma pedra preciosa pertencente à Ci e roubada por um gigante. No texto de Gurgel (2010, p. 20), a muiraquitã representaria a identidade perdida do povo brasileiro. Assim, Macunaíma não seria uma pessoa, mas representaria os brasileiros em busca de sua própria identidade, o que dialoga com o movimento modernista, que vem contestar o período romântico e submergir na busca pelos traços da cultura brasileira. A cidade de São Paulo, no livro, seria também a imagem do futurismo, compondo um quadro em que o mundo antigo se encontra com o moderno.

Jurkowski comenta sobre o caráter ideológico das maneiras de se reproduzir a realidade, lembrando que os modernistas lutavam contra a "verdade verdadeira" das representações cênicas porque consideravam uma forma de perpetuar a visão burguesa de um mundo já estabelecido: "admitir que a arte seja concebida como sendo uma obra autônoma, artificial, abala essa visão e dá ao artista poderes extraordinários para criar a sua própria imagem da realidade" (Jurkowski, 2000, p. 67). Nesta perspectiva, a obra modernista e autêntica de Andrade é complementada em *Macunaïma Gourmet* pela presença do boneco e das máscaras. Estas formas por si só já atribuem um caráter "artificial" à representação cênica do livro e, dessa maneira, paradoxalmente, podem trazer um olhar ainda mais genuíno para essa busca de nossa identidade.

Considerações finais

O teatro é ferramenta de reflexão do nosso entorno, em processos de representação da realidade, mas que, como numa sala de espelhos, distorce suas formas para que assim se promovam novos olhares e possibilidades, abrindo espaço para novas perspectivas de compreensão do que nos acontece. Entendo que a linguagem do Teatro de Formas Animadas coloca mais uma camada de espelhamentos em cena, corroborando a composição de uma vitrine que instiga as retinas e cutuca as imagens pré-formatadas de nossas mentes. Mascarar-se e desmascarar-se em cena corrobora essa sala de reflexos de nossas humanidades, construindo flashes imagéticos carregados de sentidos.

Com a era tecnológica, a imagem é o mais potente discurso. Se na cultura grega o ver e o pensar caminhavam juntos, cada vez mais voltamos a pensar pelo que vemos. Já dizia Barthes (2001, p. 132) que a imagem é sempre mais imperativa do que a palavra, pois ela joga tudo de uma vez, sem dispersões. Portanto, não só a materialidade das máscaras como a operacionalidade dessas ferramentas em cena funcionam como importantes estratégias dramatúrgicas nos espetáculos do grupo Pigmalião Escultura que Mexe.

As formas animadas conseguem recriar diante dos olhos essas façanhas realizáveis apenas na nossa imaginação, através do jogo de proporções, da quebra dos limites da física e da natureza, das possibilidades de "pintar" com mais afinco alguns signos em cena. Rancière (2005, p. 18) se utiliza da expressão "signos pintados" para designar o movimento dos corpos na cena. Os bonecos e as máscaras vêm, então, como estes signos pintados, aparecendo ora como índice, ora como ícone, ora como símbolo, quase que dando às palavras contidas nas dramaturgias uma tridimensionalidade que oferece uma maior aproximação com o espectador. Os bonecos e máscaras tendem a funcionar, então, como um *trompe-l'oeil*[13] para debelar os nossos tempos: são vias de alta velocidade, colocando o espectador em uma esteira mais veloz para associações e referências que imprimem visibilidade para questões políticas e sociais de nossa época.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo, 1928.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Barueri: Ciranda Cultural, 2016.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser ou não ser**: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação. São Paulo: Edusp, 2016.

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. **Revista Convergência Crítica**, Campos dos Goytacazes, n. 13, p. 78-90, 2018.

FELIX, Eduardo. **O quadro de todos juntos**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2014.

FELIX, Eduardo. ROSIÈRE, Conceição. **Mordaz**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2016.

FELIX, Eduardo. VIANA, Marina. **Macunaïma Gourmet**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2017-2023.

GURGEL, Luiza Kelly. Ai... que preguiça! uma análise dos "brasis" de macunaíma. **Linguagens**: Revista de Letras, Artes e Comunicação, v. 3, n. 1, p. 18-30, 2010.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Site do grupo: www.pigmaliao.com. Acesso em: 23 maio 2023.

2 Promovido pelo espaço cultural do Grupo Galpão, de Belo Horizonte. Site do espaço: https://galpaocinehorto.com.br/. Acesso em: 4 ago. 2021.

3 *O quadro de todos juntos*, 2014. Espetáculo do Pigmalião Escultura que Mexe. Dramaturgia de Eduardo Felix. *Teaser* do espetáculo disponível em: https://youtu.be/JMsE4QfRk0A. Acesso em: 4 ago. 2021.

4 Festival promovido pela Catibrum Teatro de Bonecos de 2000 a 2015, tendo sido um importante fomentador do Teatro de Animação de Minas Gerais e do Brasil.

5 Sinopse disponível em: www.pigmaliao.com. Acesso em: 23 maio 2023.

6 *Mordaz*, 2016. Espetáculo do Pigmalião Escultura que Mexe. Dramaturgia de Eduardo Felix (diretor) e Conceição Rosière. *Teaser* do espetáculo disponível em: https://www.facebook.com/pigmaliao/videos/mordazcom-caf%C3%A9-pingado-filmes/303670374319326/. Acesso em: 23 maio 2023.

7 Sinopse disponível em: www.pigmaliao.com. Acesso em: 23 maio 2023.

8 "Naturalmente, o uso da fotografia eleitoral supõe uma cumplicidade: a foto é espelho, ela oferece o familiar, o conhecido, propõe ao eleitor a sua própria efígie, clarificada, magnificada, imponentemente elevada à condição de tipo [...] A fotografia constitui, assim, uma verdadeira chantagem aos valores morais: pátria, exército, família, honra, combate" (BARTHES, 2001, p. 103-104).

9 Disponível em www.pigmaliao.com/espetaculos. Acesso em: 23 maio 2023.

10 Reportagem sobre o assunto disponível em: https://brasil.elpais.com/internacional/2020-01-26/selfie-na-camara-de-gas.html. Acesso em: 27 mar. 2023.

11 "A expropriação, o despojamento, a razia, o assassínio objetivo, desdobram-se numa pilhagem dos esquemas culturais ou, pelo menos, condicionam essa pilhagem. O panorama social é desestruturado, os valores ridicularizados, esmagados, esvaziados. Desmoronadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um novo conjunto, imposto, não proposto mas afirmado, com todo o seu peso de canhões e de sabres" (Fanon, 2008, p. 80).

12 Informação contida em: https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/. Acesso em: 15 mar. 2023.

13 "Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper*, 'enganar', *l'oeil*, 'o olho'. Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l'oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. O termo, ainda que de início aplicado à pintura de períodos em que predomina o naturalismo – por exemplo, na Grécia Antiga e no Renascimento italiano, se generaliza no vocabulário crítico e passa a referir-se a qualquer forma de ilusionismo acentuado empregado nas artes". Definição disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil. Acesso em: 5 maio 2023.

Mascaramento, memória e objetos afetivos: uma cartografia de processos de criação

Masking, Memory, and Affective Objects: A Cartography of Creation Processes

Enmascaramiento, memoria y objetos afectivos: Una cartografía de procesos de creación

Anibal Pacha
Universidade Federal do Pará
E-mail: pacha@ufpa.br
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-7092-1619

Larissa Latif
Universidade Federal do Pará
E-mail: larissalatif@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1188-7324

RESUMO

Este artigo apresenta a cartografia de um conjunto de processos de experimentação com máscara e mascaramento no Teatro de Animação que, ao longo da trajetória do artista pouco a pouco consolidam os indutores, princípios e procedimentos de uma poética do afeto, do encontro, da intimidade e da celebração, fundamentada na construção de um estado de presença e permanência, induzido por objetos e memórias afetivos, mas também pela intimidade e colaboratividade dos processos. Destacam-se como princípios o devir menor, o corpo dilatado, o corpo atento, o estado de presença e o estado de permanência. Compõe-se uma máquina de criação que funciona quando o corpo do atuante se coloca em contato de intimidade e celebração com outros atuantes e com o espectador.

Palavras-chave: *mascaramento; poéticas cênicas; Teatro de Animação.*

ABSTRACT

This paper presents the cartography of a set of experimentation processes with mask and masking at the Animation Theater that, throughout the artist's trajectory, gradually consolidate the inductors, principles and procedures of a poetics of affection, encounter, intimacy, and celebration, grounded in the construction of a state of presence and permanence, induced by affective objects and memories, but also by the intimacy and collaborativeness of the processes. The principles of becoming minor, expanded body, attentive body, state of presence, and state of permanence stand out. A creation machine is composed that operates when the performer's body engages in intimacy and celebration with other performers and with the spectator.

Keywords: *masking; scenic poetics; Animation Theater.*

RESUMEN

Este artículo presenta la cartografía de un conjunto de procesos de experimentación con máscaras y enmascaramiento en el Teatro de Animación que, a lo largo de la trayectoria del artista, consolidan gradualmente los inductores, principios y procedimientos de una poética del afecto, el encuentro, la intimidad y la celebración, fundamentada en la construcción de un estado de presencia y permanencia, inducido por objetos y recuerdos afectivos, pero también por la intimidad y colaboración de los procesos. Se destacan como principios el devenir menor, el cuerpo dilatado, el cuerpo atento, el estado de presencia y el estado de permanencia. Se compone una máquina de creación que funciona cuando el cuerpo del intérprete se coloca en contacto de intimidad y celebración con otros intérpretes y con el espectador.

Palabras clave: *enmascaramiento; poéticas escénicas; Teatro de Animación.*

Data de submissão: 18/05/2024
Data de aprovação: 18/07/2024

Introdução

Muito do meu fazer artístico e muitas das experiências que conduzi ao longo da minha trajetória cênica foram disparadas por uma busca de me tornar outro, espreitando possíveis trocas emocionais e corporais entre mim e os outros. Descobrir maneiras de garantir o estado de presença do corpo no lugar instaurado pela ausência de mim mesmo ou pelo estado de devir outro disparado pela máscara se tornou parte importante dos meus mergulhos artísticos desde muito cedo.

Minhas primeiras incursões no mundo da máscara, nos anos de 1980, foram motivadas por um desejo de brinquedo e de disfarce, mas, rapidamente abriram outras vertentes de pesquisa e experimentação, pois o disfarce me propiciou um estado de abandono de mim que protegia, mas ao mesmo tempo causava medo. Daí, vieram as questões sobre as potências de velar e desvelar, instaurar presença e ausência, produzir encontros que me acompanharam e ganharam novas amplitudes e contornos ao longo do tempo.

A descoberta do corpo dilatado e do corpo atento se fizeram seguir da instauração de um estado de presença e de permanência que encontrei em experimentos colaborativos nos quais uma poética da intimidade e da celebração passo a passo se delineia. Neste trabalho, procurei seguir os caminhos desta trajetória, fazendo emergir os princípios, procedimentos e indutores desta poética, que faz funcionar uma máquina de criação movida pelo mascaramento.

O gorila e a máscara moldada no gesso: da busca de um devir menor à descoberta do corpo dilatado

Habitei meu primeiro mascaramento nos carnavais dos anos 1980. Eu saía aos domingos pelas ruas do centro de Belém, fantasiado de gorila, com uma máscara de látex e trajando um paletó com gravata e luvas. Esse mascaramento foi construído com base na desconstrução simbólica da respeitabilidade de um homem vestido com paletó pela sobreposição de um grau de truculência de um gorila enfurecido, com os dentes à mostra.

Corria atrás das crianças, no meu desejo de assustar, e me aproximava dos conhecidos sem ser identificado. Ficava à vontade para mexer com as pessoas sem ser reconhecido. Ninguém descobria quem estava por baixo daquele mascaramento. Naquela época, eu era uma pessoa bastante introvertida. Gostava do jogo do disfarce, da sensação de não ser reconhecido e da liberdade de, por um certo momento, não ser eu mesmo.

Meu interesse cênico pelo mascaramento, então, veio da compreensão do objeto máscara como um recurso material e sensorial para alcançar um abandono de mim, da minha maneira de estar no mundo, amalgamada desde a infância. Tinha a necessidade de potencializar um outro em mim e, para isso, exercitei como me livrar temporariamente da imagem que tinha de mim mesmo, ou diminuí-la bastante.

Esse abandono de mim, ao mesmo tempo, me causava medo, me deixava inseguro. Foi nessa brecha entre o desejo e o medo que se instalou o meu processo criativo com utilização de máscaras. A atuação com a máscara materializa uma ausência, é simultaneamente um não ser e um ser enquanto sujeito, similar ao boneco, que, quando observado inanimado, é apenas uma escultura. Mesmo assim, sua forma contém expressividades plásticas que provocam sentidos, ainda que fora de cena.

Observava as capacidades funcionais e simbólicas da máscara e a sua necessidade de ser potencializada em uma ação externa. A relação estabelecida entre o atuante mascarado e o público me estimulava. Ela propiciava mediações que me permitiam fazer trocas ou transações comigo mesmo e

com o outro para encobrir, revelar e até proteger do medo. Essa experiência com o gorila desencadeou um chamamento de lembranças (ações, emoções, sensações) que só emergiam no ato performático com e através da máscara.

Já no final da década de 1980, a máscara volta a se aproximar de mim através do artista Uirandê Mendonça, em uma oficina de construção e uso da máscara. Foi minha primeira experiência de retirar o negativo do meu rosto em gesso, para servir de molde. No dia da finalização da oficina, saímos vestidos com as máscaras e figurinos aleatórios para performarmos no ambiente da rua. Fui capturado pelos olhos da fotógrafa Elza Lima, registro que guardo com muito carinho (Fig. 1).

Figura 1. Ato performativo do resultado da oficina de máscaras. Fonte: Elza Lima, 1989.

Esse foi o meu primeiro ato performativo, logo no início da minha carreira como artista da cena. Naquele momento, as trocas sensoriais e afetivas entre mim e os outros deixaram de ser definidas pelo medo e pela insegurança e passaram a sê-lo pela dilatação do corpo atuante, disponível para o jogo entre a ausência e a presença, capaz de um devir menor, de uma abertura para outros devires. Desde então, não deixei mais de ter a máscara como uma parceira de encantamento e de criação, tanto na confecção como na atuação. Porém, o próximo grande salto aconteceria apenas no ano de 2010, num encontro que tive com um anjo e um garoto no porão de uma casa velha.

O Anjo, o Abutre e uma carta para meu pai: o corpo atento, os objetos afetivos e a máscara expandida

Em 2010, uma experiência diferente de mascaramento veio com o espetáculo *O Anjo*, adaptação do conto de Hans Christian Andersen, com o mesmo nome, para o teatro de animação. O ator/manipulador veste a máscara para personificar o anjo, ao mesmo tempo em que manipula o boneco e os objetos para contar a história de uma criança que passa seus últimos dias num porão, cuja única abertura é uma pequena janela por onde passa alguma claridade.

A casa imaginária fez emergir em mim a memória de uma outra casa, real, mas só em parte conhecida. Uma casa antiga de Belém, na subida da Rua 28 de Setembro, próximo à Praça da República, bem no centro da cidade. Uma construção azulejada, do início do século XX, que tinha, na parte inferior da fachada, duas pequenas aberturas para ventilar o porão.

Eu, que guardava o desejo de habitar aquela casa, quando li o conto de Andersen fui "engolido" por ela, para dentro do porão que eu só conhecia pelas janelinhas da rua. Comecei a projetar a história de um garoto para aquele porão imaginado e assim fui construindo a dramaturgia daquele espetáculo.

A cena é conduzida por um Anjo que carrega uma mala azul com algumas estrelas pintadas por fora da tampa. A personagem usa uma máscara toda branca, com traços masculinos, traja um macacão muito grande e comprido, cobrindo os pés para dar a impressão de flutuar, característica que dei a esse ser onírico. Ele abre a mala, no chão, em frente ao público, e começa a manusear todos os elementos que produzem a narrativa, desenvolvida sem nenhum texto falado, destacando-se a potência cênica da manipulação dos objetos e do boneco fantoche, o menino. O espetáculo tem a duração de 15 minutos e, ao final, o Anjo se desmascara, guarda a máscara dentro da mala e assume a condição de manipulador. Retira, então, de dentro do bolso frontal do macacão, um par de asas que prende às costas do menino. Saem os dois de cena como num voo.

Na criação deste espetáculo, percebi o quanto os meus afetos e a memória afetiva me impulsionavam ao ato criador, agindo como indutores, disparadores de processos criativos. Ao mesmo tempo, do ponto de vista da técnica, dos princípios e procedimentos, o jogo entre mascaramento e manipulação pedia uma qualidade específica da atenção e um estado do corpo também específico.

Eu começava a perceber ali uma outra maneira de construir a presença na cena. Ao corpo dilatado que permitia o jogo ausência/presença, o devir menor da máscara, somava-se o corpo alerta e atento ao movimento e aos gestos necessários para a atuação com o boneco.

Estas qualidades da técnica que o caminho me dera até ali, que posso enumerar como a procura de um devir menor, o corpo dilatado e o corpo atento, estavam comigo quando iniciei o mergulho no teatro de caixas. Assim como a escolha intuitiva de indutores na memória dos afetos.

O trabalho *Abutre*, de 2014 (Fig. 2), foi concebido para uma dramaturgia do gênero Teatro de Caixas, um gênero específico do Teatro de Animação. A imagem disparadora foi a fotografia de Kevin Carter *A criança e o abutre,* feita em 1993, no Sudão.

No Teatro de Caixas, o trabalho é apresentado apenas a uma pessoa por vez e concebido para o espaço da rua. Em *Abutre*, o personagem que conduz o público para assistir a uma rápida cena dentro do objeto caixa, personifica-se com uma meia máscara, com um grande nariz lembrando o bico de uma ave de rapina. Ele traja calça e blusa de gola rolê com mangas longas e um chapéu de estilo *gangster*. Seu traje é escuro, contrastando com o dourado carcomido da máscara. Carrega um regador em latão, contendo um líquido vermelho, que ele derrama, ao final da apresentação, próximo aos pés de quem acabou de assistir. Para completar, ele coloca uma etiqueta no pulso dessa pessoa com a imagem que gerou esse espetáculo que é, também, a cena que acontece dentro da caixa.

Da mesma forma que em *O Anjo*, em *Abutre* o mascaramento se junta ao Teatro de Animação. A atuação com máscara, no caso de *Abutre*, dialoga com os procedimentos desenvolvidos pelo Coletivo Animadores de Caixa[1]. Esses procedimentos inspiram-se nas pistas da cartografia (Passos; Kastrupp; Escóssia, 2009).

Eles podem ser descritos em três etapas: abordagem, mergulho e celebração. Todas elas se definem na relação com o espectador. A abordagem é o modo como fazemos a aproximação do outro; o mergulho, a definição de como a ação será desenvolvida dentro da caixa observada pelo outro;

a celebração, aquilo que efetivamente se produz em comum com o espectador. Essas três etapas instauram um espaço de afetos que, na presentificação do ato poético, permite-nos habitar outros corpos e territórios, criar encontro.

Figura 2. Mascaramento da personagem Abutre. Fonte: Cleyton Silva, 2017.

Carta para meu pai é uma dramaturgia para Teatro de Caixa, concebida para participar do V Congresso Internacional em Estudos Culturais: gênero, direitos humanos e ativismos, na Universidade de Aveiro, em Portugal, em setembro de 2016. Quando fui convidado a apresentar um trabalho, senti um turbilhão de sentimentos, e um deles foi o desejo de levar meu pai *in memoriam* de volta para a sua terra natal. A dramaturgia se configurou preponderantemente numa profusão de registros da minha trajetória pessoal, sobrepostos às iconografias das obras plásticas de meu pai produzidas no Brasil. Considero este trabalho como uma dramaturgia do afeto tal qual o espetáculo *Todas as Marias*, que apresento há 18 anos na procissão do Círio de Nazaré e que provocou um estudo sobre o corpo arte na trajetória do encontro (Pacha, 2022).

Todos os elementos de cena foram criados e confeccionados por mim, tendo como princípio a reutilização de elementos – materiais, como tecidos, ou imateriais, como lembranças – que faziam parte do meu universo afetivo familiar.

No traje, utilizei os lençóis antigos, confeccionados pelas mulheres da minha família para serem seus enxovais, que me foram dados pela minha mãe. A máscara tem como referência o filá[2] usado na cabeça de alguns orixás. Nela, utilizo uma faixa do mesmo tecido do traje, amarrada na testa, com uma franja de pérolas que cobre totalmente meu rosto.

A personagem, Guardião do Afeto (Fig. 3), é resultado da mesclagem de três orixás de minha proximidade energética essencial: Oxalá, Obaluaê e Iemanjá. São entidades particulares à minha natureza que nesse espetáculo trago como potências para acompanhar a minha trajetória, nesse caminhar de volta, carregando o meu fazer artístico e o ser "desenhador sem alarde" (Borges, 1960), que era meu pai.

Figura 3. Mascaramento da personagem Guardião do Afeto. Fonte: Rodrigo José Correia, 2016.

Neste ato performativo com Teatro de Caixa, o mascaramento conjuga-se com o personagem e o objeto que ele carrega. Considero que há uma expansão da máscara, infiltrada no corpo todo, compondo uma margem visual tênue e esfumaçada entre traje, objeto e máscara. Nesse momento os objetos afetivos como indutores se tornaram mais evidentes na intenção de garantir o corpo em seu estado de presença.

Percebo que *Carta para meu pai* trouxe um aprofundamento da relação com a memória dos afetos que já está presente em O *Anjo*, ao mesmo tempo que aciona mais uma vez a potência da intimidade do encontro, que marca o Teatro de Caixa, já presente em *Abutre*. Aos poucos compreendo que o trajeto poético que cartografo é o de uma poética dos afetos e dos encontros. A máscara vai desempenhando diferentes papéis na relação do atuante consigo mesmo, com os parceiros de trabalho, com o público e com o mundo. Ela abre um platô multidimensional que permite entrevermos diferentes temporalidades quando recompomos a memória do que foi vivido no(s) corpo(s) e no(s) espaço(s) da atuação.

O que quero dizer é que, ao recontar um trajeto de artista como cartografia da memória, há uma dimensão que é múltipla e difícil de ser apreendida pela palavra na sua totalidade. Então, desejo que as palavras deste texto sejam encantações, pois, se alcançarem o leitor pelo vibrátil, pelo sensível, imagino que ele poderá também entrever os caminhos e percorrê-los junto a quem agora os transescreve, ou seja, quem escreve em palavras o que foi vivido individual e coletivamente como instantes da sensibilidade instaurados pela atuação com a máscara. É, acredito, um esforço de tradução de uma poética do corpo e do espaço para uma poética do texto. Ao fazê-lo, não podemos plasmar experiências completas, mas abrimos frestas. E pelas frestas, é possível espreitar o invisível.

A matintagem e a máscara

As matintas são entidades míticas de grande presença no imaginário amazônico, mesmo nos contextos urbanos, embora seu habitat tradicional seja a floresta. Nós, que habitamos esta cidade arrancada ao rio e à floresta, gostamos de crer que elas vivem entre nós, que nos visitam e pedem

tabaco e café, que ouvimos o seu assobio estridente, o bater das suas asas de pássaro em meio aos ruídos do tráfego, que as vislumbramos na luz difusa das tardes de chuva. E por gostarmos de crer, cremos. E, por crermos, elas nos dão o benefício da sua presença.

A matinta pode ser uma vizinha, uma conhecida, uma avó, ou nós mesmas. A figura da feiticeira tem se revestido cada vez mais, pelos processos de resistência e insurgência cultural, de uma camada política que se junta à poética dos nossos imaginários. Se o ser da matinta é enfeitiçado, ele é também um ser de entre mundos, uma presença inesperada, impossível, que liga e faz se cruzarem diferentes qualidades e naturezas do mundo. Ela é um ser do invisível. Uma presença. Um ser vibrátil. Um ser que podemos conjurar e habitar se elas nos derem permissão. Um caminho para obter esse benefício é chamar a matinta para habitar uma máscara. Se ela aceita o convite, está aberta a fresta.

A partir da segunda metade da década de 2010, participei de um conjunto de experimentos coletivos e colaborativos de procura e coabitação com matintas.

Em 2016, meu primeiro mascaramento com matintagem chamou para perto a Matinta Curadora. Esta experimentação fez parte do acontecimento cênico *O Velório da Dona Pereira*, realizado no Espaço Cultural Coletivo Casarão do Boneco[3] como uma interação de artistas que o habitavam, sem intervenção da figura de um diretor ou encenador. Por ser uma investigação sobre o caráter efêmero da apresentação cênica, teve como norteadora a condição do irrepetível em cada encontro com o público.

O experimento começava com solos realizados sucessivamente em vários pontos do Casarão. Cada artista, ao final de sua cena, conduzia o público, de no máximo 10 pessoas, para o próximo solo. Assim, o público percorria o Casarão, até culminar no encontro de todas as matintas no *Velório da Dona Pereira*, no quintal/anfiteatro. O velório acontecia em torno de uma mesa composta por alimentos a serem compartilhados com o público. Em dado momento, a toalha da mesa era içada por uma vara e se tornava uma espécie de rede que servia de transporte para o suposto corpo no cortejo fúnebre que caminhava cantando até sair da casa e alcançar a rua. A rede era entregue a

integrantes do público que a carregavam. Os atuantes desapareciam no meio do cortejo, deixando atônito o público com a rede na matinta, sem saber o que fazer com ela. Ao retornar ao Casarão, o encontravam fechado, sem ninguém, como se nada tivesse acontecido.

Ao longo dos anos, nas minhas viagens pelas cidades longe do centro urbano de Belém, encontrei com algumas matintas que foram referências importantes na composição da personagem para esse processo criativo. Uma delas foi na cidade de Santa Izabel do Pará, município a 20 km de Belém, quando conheci uma senhora que, em sua casa, tinham muitas ervas penduradas. A Senhora das Ervas, como era conhecida nos arredores da cidade, fazia chá para tudo, tirava quebranto e outros espíritos a quem a ela recorresse. Eu tinha certeza de que era uma matinta e ela fez seu pouso na minha criação com o que tinha de peculiar, esse ser mateira.

E assim surge a Matinta Curadora (Fig. 4), com sua fala em voz bem baixa e rouca:

> eu nasci quando minha mãe andava pela floresta, escorri por suas pernas até chegar na terra úmida. Fiquei ali por muito tempo. A floresta com suas folhas e galhos, foram se amontoando em cima de mim. Fiquei enterrada até me fazer mulher, com todos os aprendizados ancestrais da floresta.

Logo depois, ela pergunta a quem está mais próximo se tem alguma dor. Com a resposta, ela abre seu caderno de ervas da mata para consultar. Este caderno, confeccionado artesanalmente por mim, contém pinturas em aquarelas e escritos sobre algumas ervas descrevendo suas utilizações como remédios da floresta. Essas indicações foram retiradas do livro *Índio, manual de saúde* (Curto, 1993).

Trago como sustentação dessa criação fragmentos de quase todas elas e de minha avó materna que rezava na minha cabeça para tirar o quebranto. Guardava comigo as meias longas de algodão que minha avó usava, presas com um elástico acima do joelho. Esse acessório faz parte hoje da composição visual desta matinta, para acessar a presença energética de minha avó, proteção do meu corpo na vulnerabilidade da cena. A meia máscara, em capacete, cobrindo toda a parte superior da cabeça, confeccionada pela parte interna a partir do molde do meu rosto, e externamente com modificações faciais, foram minhas escolhas para compor uma senhora de uns 80 anos com cabelos longos e cinzentos no estilo *dreadlocks*.

A abertura mínima dos olhos da máscara foi determinante para diminuir a minha relação visual com o público, já que eu criei um estado de presença para este personagem bastante introspectivo. O profundo isolamento, condicionado pela pouca abertura de visão da máscara, me dava medo antes do público se aproximar. Para não fragilizar meu corpo com esse sentimento, criei um ritual de ir e vir pelo corredor lateral do jardim do Casarão, onde acontecia o meu ato.

Andava bastante tempo, falando o texto e segurando uma candeia acesa, feita da metade de uma cabaça. Nas suas mãos cheias de anéis, de um lado a candeia e do outro um cajado que na ponta superior tinha o rosto de um boneco, talhado na raiz de uma árvore seca com os mesmos elementos da máscara. Quando falava o texto, o som ecoava dentro da máscara como uma espécie de som projetado no interior de uma caverna, me deixando quase sempre com a sensação de outra dimensão espacial. Não tinha nenhum controle sobre isso. Eu gostava desse estado que me dava prazer de querer viver aquilo novamente.

Neste trabalho, os indutores e procedimentos experienciados nos processos anteriores são revisitados: devir menor, corpo dilatado, corpo atento. O objeto afetivo, vestígio da *Carta para meu pai*, adquire uma função dupla: como indutor de um estado alterado do corpo que nomeio estado de permanência e como elemento visual perceptível imediatamente para o espectador.

Figura 4. Mascaramento Matinta Curadora. Fonte: Victória Sampaio, 2016.

Em tempos de ficar em casa na pandemia do Covid-19 em 2021, surge mais um trabalho solo de mascaramento realizado com o Coletivo Casarão do Boneco. Este trabalho se chamou *Aprendi a ouvir histórias contadas no* silêncio e integra a produção audiovisual *Ama Zonas de Nós – experimento cênico*. Os indutores deste trabalho foram as palavras resistência e ancestralidade, a partir das quais criamos um conjunto de pequenas histórias.

Neste solo, apresento uma espécie de ritual de indagação sobre histórias de aproximações entre três senhoras, cuja presença é permanente na minha trajetória de vida. Elas são acionadas no meu corpo pelos giros dançados pela personagem Senhor do Encontro (Fig. 5), um ser responsável pela transformação, transmutação, a magia que manipula a alquimia poética. Promovendo, novamente, a mesclagem dos axés pertencentes à natureza de Oxalá, Obaluaê e Iemanjá, a ação entrelaça os destinos dessas vidas, em um *loop* nos encontros ancestrais.

Aqui, o estado de permanência é mais uma vez suscitado, não exatamente por objetos, mas pelo acionar de presenças recorrentes em mim, presenças invisíveis de uma memória sensível, tátil, vibrátil. Uma memória que talvez nem seja memória, mas uma qualidade do meu ser em multiplicidade, as senhoras que me acompanham vivem invisíveis, porém táteis e vibráteis em mim. O estado de permanência é um estado das suas presentificações.

Ele me permite atuar com a máscara alternando as qualidades dos seres que se entrelaçam na cena, sem perder o estado alterado, o estado necessário ao atuante para que se efetivem as potências da máscara. As brechas por onde se vê ou se intui o invisível. Este é um estado alcançado quando materializei em mim o trabalho com as máscaras de matinta, pois compreendo o Senhor do Encontro como parte deste conjunto de experimentos.

Nesta fase, compreendo que os exercícios e vivências com o mascaramento foram se transformando e me permitindo produzir ao longo dos anos uma poética de afetividade, intimidade, colaboração e encontro. É ela que se produz sempre diferente na minha máquina mascareira, este brinquedo que existe quando meu corpo encontra a máscara, o objeto, o espaço e os outros corpos e dispara um processo de invenção que opera criando frestas e furos para instaurar sensibilidades extraordinárias, para abrir o caminho das matintas.

Figura 5. Mascaramento Senhor do Encontro. Fonte: Victória Sampaio, 2016.

Todos os procedimentos aplicados em mim na experiência de criação desses mascaramentos foram revisitados, sistematizados e aplicados no projeto "Rematintas: experimentações criativas no Casarão do Boneco", no ano de 2022, com o objetivo de criar um acontecimento cênico. Os atuantes foram os mesmo que tinham vivenciado o *Velório da Dona Pereira*, em 2016 e mais 35 participantes selecionados para o projeto.

Realizamos sete laboratórios de imersão criativa: Animação de Objetos; Máscara; Produção Criativa; Performance; Indumentárias; Desenho de som; Desenho de luz. Cada laboratório foi conduzido por um membro do Casarão do Boneco e experimentados por no máximo cinco dentre os participantes selecionados.

No laboratório de máscara, assumi a função de mediador. Experimentei com os participantes um método de trabalho fundamentado em três dimensões criativas: invenção, materialização e ação. Propus que fossem vivenciadas em quatro momentos nos quais elas estão juntas, porém em

proporções diferentes. Esses momentos foram: a elaboração da personagem (utilização dos objetos afetivos, das histórias e das palavras indutoras); a confecção dos elementos da visualidade (máscara, figurino, acessórios e adereços); a criação do corpo da personagem (implantação do objeto indutor no trabalho corporal e dos verbos de ação para estabelecer o estado de presença e permanência); o acontecimento cênico (momento da matintagem em um ciclo de realimentação criativa).

A potência criativa dos encontros acabou por me levar a atuar também na cena, junto com as outras matintas. Vivenciei um momento de extrema energia criadora que me fez virar noites na confecção das máscaras e de todos os elementos de duas matintas em uma semana: a Matinta Caninana (Fig. 6) e a Matinta dos Fios. Este momento revelou para mim, mais uma vez, a importância do trabalho colaborativo no meu trajeto de artista.

Tive como objetos indutores de potência afetiva para a Caninana um tecido com estampa de cobra, retirada de um boneco de cobra gigante utilizado em eventos de rua e, para a Matinta dos Fios, os pedaços de rendas de minha avó, que ela mantinha em seus utensílios de costura e que guardo comigo até hoje. Retomei da máscara do gorila a sensação de ausência de mim e a possibilidade de trabalhar simultaneamente o estado de presença de dois processos criativos em um único momento, dividindo o estado de permanência entre elas no tempo do ato cênico.

Figura 6. Mascaramento Matinta Caninana. Fonte: Paulo Ricardo Nascimento, 2022.

Em 2023, novamente em colaboração com outros artistas, cheguei ao ponto de convergência da trajetória cartografada neste artigo, a criação da Matinta dos Botões (Fig. 7). Como indutores, tal como nos processos anteriores, escolhi um objeto afetivo e uma história provocadora, uma história de matinta.

O objeto afetivo escolhido por mim foi o conjunto de botões que ficavam em potes de vidro no quarto de costura da minha avó, memórias de infância de encantamento que guardo até os dias de hoje comigo, assim como as rendas que utilizei na criação da Matinta dos Fios. Esse objeto afetivo, da mesma forma que em processos anteriores, além de atuar como uma potência indutora se incorporou aos elementos visuais da personagem.

A história provocadora não pertencia a mim. Ela me foi contada por um companheiro de trabalho, no ateliê, um jovem estudante. Ao ver a quantidade de botões entre meu material de trabalho, o jovem demonstrou incômodo e me revelou que sua avó contava uma história segundo a qual quem junta botão na rua vira matinta.

Eu fiquei surpreendido, nunca soubera desse tipo de fato envolvendo matinta. Tentei buscar mais informações dessa história e ele me colocou em contato com seu pai, que mora na Vila do Carmo, município de Cametá no Pará, onde o dito ocorre. O senhor assegurou que se a matinta não consegue passar o seu fado em vida, perguntando "quem quer?", quando já morta, dentro do caixão, um botão de sua roupa pula e vai cair nas ruas da cidade. Quem o pegar, automaticamente, herda seu fado.

Fiquei completamente encantado por isso e, coincidência ou não, comecei a encontrar, vez outra, um botão por onde andava. Juntei todos. A partir daí comecei aplicar os procedimentos para criação da Matinta dos Botões no meu corpo e na materialidade estética.

Da história destaquei algumas palavras, como: medo – dos botões; morta – o estado corporal; surpreso – provocador de curiosidades. Essas palavras serviram como apontamentos dramatúrgicos quando trabalhei com seus verbos de ação: temor, morrer, surpreender. Verbos que me transportaram para as sensações que tive no meu primeiro mascaramento em relação ao medo e ausência de mim.

Escolhi os botões de minha avó como objeto afetivo e destaquei a palavra quietude como palavra-guardiã para nutrir a criação da Matinta dos Botões. Seus traços se inspiram nas fotografias de Iracema, avó, e Maria da Assunção, bisavó, do estudante que me contou a história. Uma mistura de

traços e formatos que resultou em um rosto bastante expressivo, embora aparente ser um rosto morto, sem sangue, com longos cabelos brancos, olhos fechados, com lágrimas de verniz cristal retidas nos cantos.

O traje é uma túnica longa até os pés sem nenhuma abertura e com mangas até abaixo do cotovelo. O estado de presença suscitado é o de estar morta. Por isso ela caminha muito devagar e com o corpo vergado. Muitas vezes apenas fica sentada. Uma imagem de visagem. Ela aparece quase imperceptível ao lado das pessoas.

Para estruturar a dramaturgia, empreguei mais uma vez o método dos Animadores de Caixa, dividindo as ações em três momentos: encontro; mergulho e celebração. No encontro, a ação é sacudir um feixe de botões que a Matinta traz na mão esquerda; no mergulho, é tirar um botão do feixe, fazer contato visual com o espectador e lançar o botão ao chão, indicando com o olhar que a pessoa deve apanhá-lo do chão; na celebração, é entregar à pessoa que tenta devolver o botão uma etiqueta com a história da matinta, que serve também como divulgação do trabalho.

Em um último achado, além dos botões, uma grande pena apareceu no chão da rua no caminho onde eu passava todos os dias entre a minha casa e o ateliê. Resolvi juntar mais esse elemento para representar o voo da Matinta quando se transforma em pássaro, por conta da agressividade de sua forma animal. Em um gesto de voo com a pena amarrada no pulso, ela fica no estado de morta sentada por algum tempo. Nesse momento meu corpo entra em repouso, com a respiração profunda e lenta.

A Matinta dos Botões esteve com outras matintas, na Praça da República em Belém do Pará, no dia 10 de setembro de 2023, no *Acontecimento Cênico/Mascaramento de Matintas*, com a Matinta Caçadora, de Romana Melo, a Matinta do Amor Antifascista, de Claudia Gomes, e a Matinta das Joias, de Victória Cordeiro.

Provocado e inspirado pela performance *Loucurar*, de Claudia Gomes (2003), na qual uma cega borda num pano as palavras que designam os procedimentos criativos da pesquisa, resolvi bordar em linha branca sobre o tecido da túnica palavras e pequenas frases que expõem o meu processo

de criação da Matinta dos Botões. Um trabalho que foi iniciado em novembro de 2023 e só foi concluído em fevereiro de 2024, durante uma viagem de pesquisa pelas cidades de Porto Alegre, Águas de São Pedro, São Paulo e Goiânia.

Também durante a viagem, incluí uma sapatilha branca, porque, apesar de morta, ela pode fazer visagem andando. E aí foi uma escolha técnica de proteção dos pés, pois a visão com a máscara é muito restrita e não dá para ver o chão ao andar.

Foram várias descobertas, transformações e ajustes na ação com o público passante na rua. Na interação com o espectador, o corpo alterado ativa a presença e permanência da atuação com a máscara.

Figura 7. Matinta dos Botões. Fonte: Romana Melo, 2023.

Passo a passo, sobrevoamos e pousamos lentamente nesses diferentes processos de criação que foram se juntando nessa rede poético-afetiva até vermos emergir a Matinta dos Botões. Compreender a memória de cada etapa aqui descrita é estabelecer pontos de conexão numa cartografia de processo criativo na qual a máscara assume o papel de catalizador de um estado de presença e permanência que abre caminho para a troca, a intimidade, a colaboratividade e o encontro.

No início da carreira como artista da cena, o mascaramento se ampliou para as trocas emocionais e corporais que se fizeram na dilatação do corpo atuante. Em seguida, os afetos tornaram-se presentes e impulsionaram o corpo alerta e atento aos movimentos e gestos necessários para atuação com bonecos. Com as aproximações das experimentações dramatúrgicas desenvolvidas para o Teatro de Caixa, foi possível acionar um roteiro de ações que localiza o estado de presença e de permanência do mascaramento e conjuga com a expansão da máscara, infiltrada no corpo todo, compondo uma margem esfumaçada entre os elementos visuais no atuante. Neste momento o objeto afetivo como indutor se tornou mais evidente na intenção de garantir o estado de presença.

Quando o mascaramento encontra a matintagem, traz para o procedimento a história como memória indutora, e o objeto afetivo passa a ter uma permanência direta, instalando-se de maneira mais determinante como elemento de composição visual do mascaramento.

Tudo se mistura no corpo e nas sensações de quem cria neste traçado cartográfico.

Revela-se uma poética que se fundamenta na construção de um estado de presença e permanência, induzido por memórias e objetos afetivos, mas também pela intimidade e colaboratividade dos processos. Com todos esses elementos, se compõe uma máquina de criação que funciona quando o corpo do atuante se encontra com todos eles e se põe em contato de intimidade e celebração com outros atuantes e com o espectador.

REFERÊNCIAS

BORGES, J. O desenhador sem alarde. **Zeco Pacha**, Belém, 3 jan. 1960. Disponível em: https://zecopacha.blogspot.com/. Acesso em: 23 abr. 2024.

CURTO, A. L. **Índio, manual da saúde**. Como: Grafiche Lambro, 1993.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011. (v. 1). Publicado originalmente em 1980.

KASTRUPP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, E.; KASTRUPP, V.; ESCÓSSIA, L. da (org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa Intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

PACHA, A. A procissão do corpo arte: um trajeto do encontro. *In*: ANDRADE, S. S.; JUNIOR, M. S. B. (org.). **Etnocenologia amazônica**: corpo-encostado. Belém: Paka-Tatu, 2022. p. 235-248.

PASSOS, E.; KASTRUPP, V.; ESCÓSSIA, L. da (org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa Intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SILVA, Cláudia do Socorro Gomes da. **Estado de bonequice**: entre a menina que engole lágrimas pelos olhos e a mulher em fuga do hospital de bonecas. 2023. 98 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Coletivo Animadores de Caixa é formado por artistas da cena, interessados na investigação do Teatro de Animação em Caixa (Lambe-lambe). Fundado em 27 de maio de 2008, atuou nos seus primeiros quatro anos (2008, 2009, 2010 e 2011) de pesquisa com o nome GETM – Grupo de Experimentação de Teatro em Miniatura.

2 O filá é uma peça que compõe as vestimentas utilizadas nos trabalhos de umbanda e candomblé. Sua principal função é proteger a coroa/ori de quem o utiliza.

3 Espaço Cultural Coletivo Casarão do Boneco abriga grupos de artes cênicas – teatro de animação, teatro, circo, performance, contação de história, produção. Nessa convivência, o Casarão do Boneco mantém uma programação de atividades para o público de Belém e contribui permanentemente para o movimento teatral e para diversidade cultural da cidade. Lá pensam que arte deve ser acessível, como item da cesta básica de qualquer pessoa.

À procura do *estado bufão* no mascaramento bufo

Looking for the Buffoon State in the Buffoon Masquerade

Buscando el estado bufón en la mascarada bufona

André Alencar
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
E-mail: paivandre16@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2872-8090

Ana Caldas Lewinsohn
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
E-mail: ana.caldas@ufrn.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1646-5270

RESUMO

Este artigo discorre sobre o *estado bufão* na poética da cena, atentando para alguns elementos que o constituem. Centrando sua reflexão na dimensão grotesca, lúdica e cômica dessa figura, cujo mascaramento se expressa comumente na dilatação do corpo de atrizes e atores, o presente enfoque se utiliza de duas perspectivas decorrentes da pesquisa do coautor à procura do seu objeto de estudo: um breve olhar sobre a performance do artista contemporâneo Leo Bassi e a experiência na condução de uma oficina no Laboratório de Experimentos em Atuação e Máscaras (LabMask) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Resvalando num paralelo crítico acerca da associação entre o *clownesco* e a bufonaria, o estudo dimensiona o modo bufo de atuação, atrelado às pluralidades da figura.

Palavras-chave: *estado bufão; mascaramento; grotesco; comicidade.*

ABSTRACT

This paper discusses the buffoon state in the poetics of the stage, paying attention to some of the elements that make it up. Focusing its reflection on the grotesque, playful and comic

dimension of this figure, whose masking is commonly expressed in the dilation of the body of actresses and actors, this approach uses two perspectives arising from the co-author's research in search of his object of study: a brief look at the performance of contemporary artist Leo Bassi and the experience of conducting a workshop at the Laboratory of Experiments in Acting and Masks (LabMask) of the Federal University of Rio Grande do Norte. Drawing on a critical parallel about the association between clowning and buffoonery, the study examines the buffoon's way of acting, linked to the pluralities of the figure.

Keywords: *buffoon state; masquerade; grotesque; comicity.*

RESUMEN

Este artículo aborda el estado bufón en la poética de la escena, examinando algunos de los elementos que lo componen. Centrando su reflexión en la dimensión grotesca, lúdica y cómica de esta figura, cuyo enmascaramiento se expresa comúnmente en la dilatación del cuerpo de actrices y actores, esta aproximación utiliza dos perspectivas surgidas de la investigación del coautor en busca de su objeto de estudio: una breve mirada a la performance del artista contemporáneo Leo Bassi y la experiencia de la realización de un taller en el Laboratorio de Experimentos en Actuación y Máscaras (LabMask) de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte. Deslizándose hacia un paralelo crítico sobre la asociación entre clown y bufonería, el estudio analiza la forma de actuar del bufón, vinculada a las pluralidades de la figura.

Palabras clave: *estado bufón; enmascaramiento; grotesco; comicidad.*

Data de submissão: 18/05/2024
Data de aprovação: 18/08/2024

Introdução

A investigação da figura do bufão surge a partir do contato do coautor deste artigo com as técnicas desenvolvidas por Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, por meio da etapa de conclusão no último semestre do Curso de Interpretação para Teatro (CIT) do Sesc Santo Amaro,[1] em 2018, que resultou na montagem do espetáculo *Ubu rei ou a revolta dos coadjuvantes*,[2] inspirado na obra de Alfred

Jarry, *Ubu rei*, e dirigida por Marianne Consentino, responsável pela condução da disciplina final do curso. Essa experiência motivou a pesquisa de mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte entre 2022 e 2024.

A pesquisa debruçou-se sobre a identificação de características de um *estado bufão,* com base em diferentes experiências práticas do coautor, conversas, entrevistas e análises de espetáculos. Partiu-se da experiência com as técnicas de bufão convencionais europeias, nas quais se construiu o espetáculo mencionado e a performance do coautor como o Pai Ubu, considerando os diferentes processos de montagem – as descobertas, os fracassos e as potências – com ênfase sobre a primeira temporada em 2018; dialogou-se com outras performances e encenações do campo da bufonaria, seja pela poética concebida a partir das técnicas convencionais, seja por outras características intrínsecas à sua prática e jogo, bem como com artistas, pesquisadoras, bufonas e bufões que vêm refletindo acerca do tema e têm ajudado a pensar caminhos possíveis de investigação cênica.

O contato com outras pesquisadoras, pesquisadores e artistas fizeram-no atentar para algumas discussões emergentes acerca da cena contemporânea, que resvalam sobre as técnicas francesas do bufão e a constituição da máscara corporal dessa figura, no tocante, sobretudo, à questão da representatividade e ao lugar de fala. Problematiza-se a mimetização de corpos considerados anômalos e marginalizados pela sociedade na constituição do corpo grotesco dos bufões, que se dá através de alguns dos procedimentos dessas técnicas, e que foi utilizada por alguns artistas desde o fim da década de 1990 no Brasil. A problematização acerca desses procedimentos e a investigação sobre o *estado bufão* para além da máscara corporal construída com uso de enchimentos e artifícios que provocavam essa mimetização, leva-nos a refletir sobre aspectos cruciais na concepção do imaginário bufo e da atuação bufonesca no campo poético, tais como o grotesco, o riso zombeteiro, a paródia e o jogo.

A pesquisa foi desenvolvida com a orientação da Profa. Dra. Ana Caldas Lewinsohn, dentro do Laboratório de Experimentos em Atuação e Máscaras (LabMask) da UFRN, coordenado pela orientadora Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes. Em outubro de 2023, o LabMask promoveu um encontro entre o pesquisador e o grupo de estudos O Mascaramento em Espaços Urbanos[3]. Naquela ocasião, ele teve a oportunidade de compartilhar o andamento de sua pesquisa e de

propor alguns exercícios relacionados à linguagem bufonesca, somando à sua proposição no mestrado, substancialmente voltada a uma prática atorial, o trabalho enquanto facilitador. Esse momento prático, bem como a roda de conversa ao final daquele encontro, o ajudou a refletir ainda mais sobre o *estado bufão*.

Aqui, discutimos alguns dos aspectos inerentes à bufonaria, como o grotesco, partindo de um estudo sobre a performance do artista contemporâneo Leo Bassi[4] e a investigação do corpo extra-cotidiano, por meio da paródia e do jogo, compartilhando impressões e inquietações suscitadas durante o encontro com o LabMask. Com isso, procuramos dimensionar o *estado bufão* imanente à essa figura na poética da cena, estado que impulsiona a máscara bufônica, o que resvala num paralelo crítico acerca da associação entre o *clownesco* e a bufonaria.

No âmbito do grotesco: a provocação de Leo Bassi

Quando Leo Bassi surge de roupa social, a conduzir o público por um passeio turístico político em *Bassibus*, ou quando com a mesma indumentária se apresenta em *Instintos ocultos*, ele insere aparentemente o bufão no "ambiente institucional", socializa-o, chamando a nossa atenção ao discurso proferido, e nos fazendo pensar sobre o que vem a ser "bufonizar" num cenário político em que determinados personagens se apropriaram desta ação mediante certos comportamentos nada diplomáticos. Em *Bassibus*, denuncia-se a especulação e a violência imobiliária em Barcelona, que resultou na expulsão de diversas famílias. Quadros grotescos estão na própria realidade, avistado pela janela de um ônibus, ou dos locais onde ocorrem as paradas desse "antiturismo", com a inserção do discurso que desvela a história decorrida naqueles lugares.[5]

Em *Instintos ocultos*, chama a atenção a efetivação da imagem grotesca a partir de algumas ações, como na cena em que Bassi começa furando latas de Coca-Cola, fazendo jorrar a bebida no palco e sobre o público, até trazer um carrinho de supermercado cheio delas (Fig. 1). Sacudindo freneticamente o carrinho, ao ritmo de um *hip hop* norte-americano cuja letra toca no preconceito racial, o bufão dança e as latas estouram espirrando a bebida por todos os lados.[6] Uma evidente crítica ao consumismo desenfreado e às multinacionais, ironizada pelo próprio bufão que ao final da cena

lamenta o crescimento da Coca-Cola nos últimos anos – período em que circulou com o espetáculo por diferentes países, repetindo com entusiasmo essa cena. É inclusive recorrente essa autoironia durante a peça.

Figura 1. Leo Bassi. Cena de *Instintos ocultos*. Fonte: https://www.diariodepontevedra.es/gl/articulo/cultura/comico-italiano-leo-bassi-traera-pontevedra-espectaculo-ultimo-bufon/201901262054161019666.html. Acesso em: 26 ago. 2024.

Ao final do espetáculo, outra cena chama a atenção para a sua dimensão grotesca.[7] Após despir-se de sua roupa social, dançando, Bassi traz uma jarra cheia de mel. Usando apenas um calção curto, ele faz algumas posturas que remetem a esculturas conhecidas da arte ocidental, como *O Pensador* de Rodin, até finalmente despejar o mel, com o braço estendido, sobre a boca aberta, deixando o líquido transbordar e descer sobre o peito até o sexo. E vai espalhando com as mãos o mel pelo corpo inteiro, lambuzando-se. Uma contrarregra joga algo que remonta a penas de aves. Aqui compõe-se um outro corpo, a do "palhaço mais doce do mundo" – um anjo decaído que Deus não queria ao seu lado, como ele mesmo diz ao final.[8] O discurso que precede a cena introduz sua motivação na criação dessa imagem patética e poética ao mesmo tempo.

Refletindo acerca do senso comum de que a "provocação" estaria associada ao comportamento asqueroso, "grotesco", de ir contra as convenções, Bassi ressalta que, num ato provocativo, o simples movimento de opor-se à "normalidade" pode gerar formas menos agressivas. Provocar significaria apenas "fazer o contrário do que fazem os demais", diz ele. E nesse sentido, diante de uma realidade grosseira, onde há ganância de poder, violências em diversas esferas, a verdadeira provocação pode residir hoje em ações mais "românticas", na criação de algo "mágico e profundo". "Num mundo onde tudo é agressivo, a provocação hoje é doce e poética", ele conclui. Daí a relação/brincadeira com o mel. Em todo o espetáculo, a seriedade inerente às temáticas abordadas mescla-se à autoironia e à brincadeira, ou por vezes alternam-se. No primeiro exemplo, a performance com o carrinho de supermercado é sucedida pela reflexão irônica sobre o "fracasso" de sua denúncia. No segundo, o discurso dito com seriedade acerca do que seria a provocação nos dias atuais, quando se propõe a apresentar um ato verdadeiramente provocativo, introduz sua ação grotesco-lírica com o mel e as penas.

É certo que a procura pela deformação física, proposta pelas pedagogias de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, e que remontam à mimetização de corpos considerados anômalos e marginalizados pela sociedade, atua como recurso técnico para que atrizes e atores acessem a dimensão do grotesco, uma vez que permite a elas e eles a construção de uma máscara corporal que provoca uma outra corporalidade, distinta do seu modo habitual de ser, e que confronta o ideal de beleza hegemônico. É um artifício facilitador no processo de investigação do *estado bufão*. Acessando esse estado, caberia então dispensar esse recurso e manter o corpo cotidiano? Imaginamos que a dispensabilidade de um corpo grotesco na performance bufa só seja possível quando o performer nos distrai com a sua aparente normalidade para imprimir outras formas e expressões grotescas, como ocorre em Leo Bassi.

É, portanto, sobre esse domínio que o bufão opera. É necessário, por sua vez, redimensionar o olhar sobre o grotesco, a fim de perceber na bufonaria outros elementos para além da deformidade ancorada num cenário real. Os trabalhos desenvolvidos por autores como Mikhail Bakhtin (2010), sobre *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, e Wolfgang Kayser (2013), em sua abordagem na pintura e na literatura ocidental acerca d'*O grotesco*, ainda que se contraponham em muitos aspectos, ajudam a encontrar nesse campo características fantásticas e extracotidianas. O primeiro ressalta a importância de entender o corpo grotesco como um "corpo em

movimento"(Bakhtin, 2010, p. 277), imbricado às raízes e à superfície da Natureza, como uma partícula microcósmica. O segundo acentua o elemento abismal da estrutura grotesca, dissociando-a de um viés estritamente cômico, quando temor e riso podem compor uma mesma sensação.

> […] o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés (Kayser, 2013, p. 61).

O crítico mexicano Octavio Paz (1979), no ensaio "A Metáfora", embora não mencione o termo "grotesco", dedica-se a algumas dualidades e contribui para as discussões acerca do caráter transgressor decorrente das "transformações" do riso. Ele aborda as relações de afinidade e oposição entre o "princípio da realidade (repressivo)" e o "princípio do prazer (explosivo)", metaforizados por meio da dualidade "rosto" e "bunda", ou "alma" e "corpo". Quando negamos essa dualidade, provocamos o cômico – "o resultado e o testemunho de nossa violenta separação do mundo natural" (Paz, 1979, p. 14). Mas quando o que se propõe é o rompimento dessa dualidade, dando vazão ao princípio do prazer, chegamos à estrondosa gargalhada em que nossos princípios vacilam.

> A comicidade implica dois elementos; o que olha e o que é olhado, ao passo que, na gargalhada, a distinção se desfaz ou, pelo menos, se atenua. A risada não apenas suprime a dualidade como nos obriga à fusão com o riso geral, com o grande estrondo fisiológico e cósmico do cu e do falo: o vulcão e o monção. […] [A] gargalhada é um regresso a um estado anterior; voltamos ao mundo da infância, coletiva ou individual, ao mito, ao jogo. Volta à unidade do princípio, antes do tu e do eu, em um nós que abarca todos os seres, bestas e elementos (Paz, 1979, p. 14-15).

Paz encontra, como Kayser, uma zona de subversão que extrapola o riso de âmbito social. Num outro viés, ao analisar o "cômico popular", expresso no grotesco medieval e renascentista, Bakhtin (2010, p. 17) evidencia o "rebaixamento" ao plano material e corporal, em sua "indissolúvel unidade", de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. É no "baixo corporal" que reside a força vital do ser humano. Seja, portanto, na perspectiva de um estado propiciador do rompimento entre o "eu" e o "outro", de que fala Paz, ou do rebaixamento dos valores ditos "elevados" e "divinos" ao plano material e terreno, como no pensamento bakhtiniano, é por meio do corpo que se promove a quebra ou a inversão.

Por isso o corpo performativo bufo se mascara, se expande, se deforma, ele quer ser visto, é o próprio rompimento, a própria subversão em carne, osso e vísceras expostas. Daí porque vemos em alguns personagens da rua, no cenário real, verdadeiros bufões, por estamparem o desconcerto em meio à pretensa civilização moderna. E daí a necessidade de tomarmos consciência do que é movido quando investigamos a linguagem bufa para a cena. A busca por uma outra corporeidade, distinta do eu cotidiano, derrisória, não pode ser apenas um "artifício" usado como pretexto para nos inserir num baile à fantasia ou para nos "socializar" durante o carnaval, por exemplo. Deve ser o próprio espírito do carnaval, o desejo brincante e desforrado de recriar o mundo.

No caso da performance de Leo Bassi, evidencia-se uma atitude crítica frente a determinadas realidades, pautadas por relações de poder que excluem aqueles que não aceitam, não se adaptam ou não se "adequam" a um determinado projeto urbano ou a um discurso religioso, político, econômico. No caso da *Iglesia Patólica*, outra de suas obras, o figurino está associado à imagem do papa e a dos bobos da corte da Idade Média, centralizando no corpo a burla e o grotesco ao agregar símbolos socialmente delimitados (vale destacar a imagem do pato no centro da mitra, que o artista usa na cabeça). Tanto aí quanto nos espetáculos mencionados anteriormente, quando o bufão se disfarça num traje formal, imprimindo ações e imagens que recriam o espaço, o artista evidencia essa criticidade social, ressignificando também o mascaramento bufo e o grotesco na contemporaneidade.

Da experiência com o LabMask: o corpo extracotidiano e o jogo parodístico

Para roteirizar a vivência com o grupo de estudos, o pesquisador recorreu à experiência que teve com a linguagem da bufonaria, voltando-se aos exercícios praticados durante o CIT. Considerando as problematizações levantadas no seu processo de pesquisa, como também o tempo que teriam para essa etapa da oficina com atividades físicas, foi proposta uma dinâmica não vinculada ao uso de enchimentos ou artefatos para compor as deformações e o mascaramento bufo. Inclusive porque o caráter introdutório da dinâmica, focada sobretudo na investigação de um *estado*, mais do que na de uma *forma*, tornava esses recursos dispensáveis naquela situação. Ainda assim, achava que era preciso que os atuantes-pesquisadores buscassem no corpo uma postura e um comportamento extracotidiano transgressor e que extrapolassem os seus modos habituais de ser, o que nos leva a pensar que "estado" e "forma", na verdade, não se desvinculam na bufonaria.

Para essa finalidade, além dos exercícios vivenciados no Sesc, buscou-se na adaptação de um recorte da *técnica dos movimentos*, proposta por Jacques Lecoq (2021), uma dinâmica a partir da qual os participantes da vivência iriam experimentar em seus corpos o inabitual, em sua faceta ridícula, através da acentuação de determinadas posturas. Trata-se do movimento da "ondulação", encontrável em todas as locomoções do corpo humano no cotidiano. Enquanto exercício, o professor francês propunha que se adotassem sucessivamente quatro "atitudes de passagem", relacionadas à infância, à idade adulta, à maturidade e à velhice, realizando "percursos físicos".[9]

O condutor propôs que os atuadores fizessem as quatro atitudes/posturas, sem a necessidade de uma precisão, e que fossem transitando de uma para a outra. A cada uma dessas formas-imagens que iam se construindo com as posições, solicitou que fossem exagerando-as. Tais exageros já imprimiam um tom risível. A atividade com esses percursos físicos, no sentido de fortalecer o quadril enquanto região motora dos movimentos, contribui no trabalho de consciência corporal de atrizes e atores, independentemente da poética desenvolvida. Aqui, por sua vez, era também um caminho de experimentação para que pudéssemos, ainda que sutilmente, propiciar uma alteração no corpo a partir de uma movimentação relacionada a atitudes comuns acrescida de uma caricatu-

rização, construindo um corpo-máscara. A ideia era acessarmos um corpo ao mesmo tempo nosso e em certa medida desconhecido por nós mesmos, sem utilizarmos objetos, adereços ou qualquer outro elemento externo.

Antes dessa etapa, consideramos pertinente compartilhar uma outra percepção que nos faz refletir sobre como pensar a comicidade na cena bufa atrelada ou não a uma determinada forma. Quando foi pedido que andassem pela sala, automaticamente os corpos se "endireitaram", procurando uma certa "neutralidade" talvez, numa postura ereta e um olhar focado para a frente. É comum observarmos em oficinas e cursos esse comportamento entre os participantes, especialmente porque em alguns casos é solicitado mesmo que busquemos um caminhar decidido, com foco e neutro. O rosto sério tende a ser natural nessas situações. Para sairmos desse registro, portanto, foi pedido que a turma andasse da forma "mais comum possível", como se caminhassem pela rua. Ainda que tivessem um foco, a ideia era que saíssem da postura "neutra" e "fossem como são" no cotidiano.

A partir daí, foi proposto o exercício de imitação do outro em sua maneira de caminhar, de falar, de gesticular etc. É, inclusive, do desdobramento desse exercício, relatado no capítulo dedicado a *Os bufões*, que Lecoq (2021, p. 155) encontra na "transformação corporal" a possibilidade dos alunos assumirem com mais liberdade o ato zombeteiro da paródia, quando "o corpo inteiro tornava-se máscara". Gaulier, que também se utiliza da paródia entre os alunos como uma das etapas no estudo do bufão, assim discorre:

> Divertir-se imitando outro aluno. Isso para mostrar que a paródia não prejudica em nada a interpretação do personagem. Para que a paródia, então? Ela é como um traço rápido, um esboço. A paródia é como um desenho das partes baixas, algo que está abaixo da cintura (Gaulier, 2016, p. 102).

Como imitar um outro quando o grupo caminha uniformemente ("neutro")? Era necessária a pluralidade dos corpos, em suas formas individuais e cotidianas. Há sempre algo de imitável em cada uma e cada um, algo que se destaca, ou que se esconde, algo de mais charmoso ou mais patético, ou aquela inflexibilidade de que fala Henri Bergson (2018), algo que é, muitas vezes, peculiar. O olhar de quem imita também é relevante nessa escolha, além do potencial da própria "vítima". Mas houve um cuidado natural nesse primeiro momento de imitação do outro.

Quando passamos pela investigação das quatro atitudes e da movimentação em sala com as imagens construídas, fruto da adaptação do exercício de Lecoq, propôs-se novamente o exercício de imitar alguém do grupo. Cabe frisar que cada um encontrara um corpo-máscara a partir daquela exploração. Como a turma, em grande parte, já se conhecia previamente, a ação de imitar alguém na sala provocou em muitos o reconhecimento da pessoa parodiada. Independentemente disso, por sua vez, importa destacar que, após o acesso a essa outra corporeidade experimentada por cada atuador, o jogo da imitação rendeu mais enquanto ação cômica, enquanto divertimento. Observa-se, portanto, o princípio de que zombar do outro quando assumimos um posicionamento ridículo e aparentemente inofensivo é mais permissivo. A derrisão propiciada por uma figura disforme burla a proibição.

Num outro momento da vivência prática com o grupo de estudos, a fim de atentarmos ao reconhecimento histórico e social dessa figura na cultura ocidental, foi mencionada a condição de escória da sociedade, de esquecido e marginalizado, que lhe é atrelada. Essa fala foi trazida enquanto o grupo exercitava movimentos de contração e de expansão, mais precisamente num momento em que todos estavam contraídos, recolhidos o máximo que podiam (Fig. 2). Quando expandiram, trouxeram consigo um impulso festivo – o desejo e o prazer de estarem vivos apesar de renegados.

Figura 2. Oficina "Estado bufão: uma roda de experimentos e conversas". Fonte: LabMask.

Daí em diante, os partícipes-bufões foram criando relações. Numa proposição improvisada, não prevista no roteiro e movida pela escuta do grupo, conforme se estabelecia a relação entre si, foi pedido que andassem em bandos. Antes, enquanto andavam isoladamente, já se havia pedido que realizassem movimentações e pequenas ações com as suas formas grotescas, motivadas por alguns comandos. Agora, ampliavam o olhar para os outros corpos, deixando fluir o relacionamento a partir de uma lógica própria que era minimamente percebida/sentida por cada corpo-mente. A fim de estimular e não deixar esmorecer aquele estado de prazer de existir ridiculamente, propôs-se que haveria uma grande festa, para a qual infelizmente nenhum deles havia sido convidado. Baltazar[10], que surgiu na primeira dinâmica naquela tarde, voltaria agora para dizer que tinha a permissão de deixar entrar na "festa" apenas um daqueles bandos. Instaurava-se o estado de jogo

coletivo. Além da motivação, uma intenção movia aquelas figuras, preservando o calor da relação e os corpos-máscara que iam investigando. Cada bando precisava mostrar algo "espetacular" para poder ganhar o "acesso" à festa.

Destacamos ainda, sobre a oficina, a importância do olhar que se estabeleceu durante o momento prático do encontro, o que nos leva a refletir sobre a preciosidade do contato visual no jogo do bufão. Permitir-se olhar e ser olhado, na condição inabitual e ridícula em que se está, é o que amplifica as possibilidades de se relacionar e de se fazer novas proposições na brincadeira, fazendo fluir, antes de tudo, a verdade nas suas ações. Se tentamos nos esconder, não sustentamos o contato com o outro. Por outro lado, não há como enganar-se quando se divide o olhar. É comum "fugirmos" quando iniciamos um processo no território da palhaçada, dado o caráter de exposição que sempre se exige nesses trabalhos.

Ativemo-nos a isso no transcorrer da vivência, mas sobretudo ao final, quando cada bando se apresentava na tentativa de ir para "a festa". O condutor procurou olhar bastante para cada um(a). Uma necessidade que sentiu enquanto facilitador e que foi percebendo que era por meio dessa atitude que ia conduzindo a dinâmica. Ia percebendo como continuar, quando interromper um grupo, quando dar vazão a uma brincadeira que surgia, quando estimular determinada ação, quando sugerir outra coisa a um grupo que ia deixando cair a energia. Sem dizer diretamente, ia sugerindo que se voltassem para "Baltazar" (olhando para ele enquanto o "juiz" do jogo), a fim de que aqueles que desviassem o olhar pudessem redirecioná-lo.

Dimensionando o *estado bufão* e os seus elementos

Intensificando a nossa procura acerca do que seria efetivamente o *estado bufão*, recorremos a outras expressões formadas pelo termo "estado" e que são comumente utilizadas no universo da palhaçada. Antes, atemo-nos a alguns sentidos atribuídos pelos dicionários online Priberam e o Houaiss a essa palavra. No primeiro, destaca-se "estado" como um "modo atual de ser (de pessoa ou coisa)", em sua primeira definição. No Houaiss, como primeira acepção do termo, aponta-se para um "conjunto de qualidades ou características com que as coisas se apresentam". O Priberam ainda sugere como sinônimos os termos "condição, disposição, posição, situação". Se mesclarmos as concepções dispostas nas fontes aqui referenciadas, pensaremos no "estado", na acepção sobre a

qual nos debruçamos, como um "modo atual de ser carregado de características com que determinada coisa ou pessoa se apresenta". No caso do modo bufo de ser, uma "condição", "(dis)posição" ou "situação" sem limites pré-definidos – um modo descabido e que tem como resultado a presentificação de uma determinada "forma".

Nos processos criativos ou em aulas relacionadas ao fazer teatral, e sobretudo na investigação acerca da palhaçada, é comum ouvirmos as expressões "estado de presença" ou "estado de jogo", cujas significações são imanentes ao *estado bufão*. Somando-se a esses termos, o ator e pesquisador Renato Ferracini (2003, p. 217-230), ao referenciar o trabalho do *clown* no Lume, da Unicamp (SP), fala de um "estado orgânico", que permite à figura agir em sua lógica própria de relacionamento real com tudo o que o cerca. A atriz e pesquisadora Ana Caldas Lewinsohn (2020, p. 33), em artigo que trata de experimentos com teatro e culturas populares, menciona um "estado brincante", com o qual é possível "aprender com as leis que regem a brincadeira", sem que seja necessária a apropriação das técnicas de uma determinada manifestação tradicional. Ao relatar como nessas manifestações a maneira pela qual o conhecimento é transmitido não passa por um "ensinamento" da técnica, mas pela observação do brincante, a autora destaca como o estado é capaz de misturar "a forma e uma intenção, gerada por uma motivação" (Lewinsohn, 2020, p. 32). Ativar o estado, portanto, permite uma corporificação quase instantânea repleta de sentidos motivados.

Ao discorrer sobre as problematizações que vêm sendo levantadas sobre as técnicas da bufonaria nos trabalhos, sobretudo, de Lecoq e Gaulier, e ao ampliar a concepção do grotesco, com base nos autores citados anteriormente, percebemos que o caminho de construção dos corpos no mascaramento bufo, propostos pelos professores franceses, pode ser um dos vieses possíveis de exploração da linguagem, jamais único. Alguns procedimentos nessas técnicas, inclusive, esbarram hoje em questões de identidade e de representatividade, como dissemos, devido ao tom preconceituoso que se imprime em determinadas ações e formas quando se mimetiza corpos de pessoas com deficiência ou socialmente marginalizados, por exemplo. Atualmente, outros caminhos vêm sendo propostos e experimentados por pesquisadoras, pesquisadores e artistas no Brasil, atentos a outras cosmologias para além da referenciação europeia.

É nesse sentido que a pesquisa procura dimensionar, à medida do desejo, o que seria o *estado bufão*, para além das metodologias possíveis na constituição da máscara corporal. Essa querência, que não resulta em definições, parte do entendimento de que todo processo, sejam quais forem os recursos técnicos de investigação, de criação e de encenação no âmbito da bufonaria, estão embebidos da necessidade de se acessar esse *estado*. Um estado no qual e com o qual transitam diferentes formas dessa figura, ainda que nem se reconheçam "bufões".

Jogo, presença, organicidade, brincadeira: estados próximos ao nosso *estado bufão*, e que encontram no corpo em movimento o seu modo material de ser. É sobretudo na esfera da performance cênica que atentamos o nosso olhar. É sobre a importância de acessar verdadeiramente esse estado para se conectar com a linguagem o que nos interessa, percebendo o motor que transforma, ou o que impulsiona a transmutação na presença física dos atuadores, seja o grotesco plasmado no próprio corpo, nas ações ou em outros moldes. Chamamos o foco para o estado atrelado a esse corpo.

Diante disso, identificamos três elementos inerentes a esse modo de ser: o *transgressor*, o *festivo* e o *lúdico*. As performances de Leo Bassi estão carregadas desse primeiro aspecto. Agressivo na cena das latas de Coca-Cola ao som do *rap*, mais suave na cena final ao som da música erudita, ou incisivo e determinado no passeio turístico político do *Bassibus*, há sempre um espírito inquieto e reivindicativo, provocativo e, por vezes, autoirônico com a própria provocação. Essa autoironia, bem como o prazer de estar em cena, reforça o elemento festivo; a alegria é imanente, não cessa, apesar da estupidez humana. O lúdico, e aqui se entenda por estado de jogo, é próprio da relação com o público e da paródia recorrentes nessa linguagem. O *Bassibus* parodia a viagem turística que esconde as mazelas ao mostrar apenas o "cartão-postal" das cidades, fazendo justamente o oposto. Na *Iglesia Patólica*, o público joga enquanto fiéis de uma doutrina absurda.

Em grau similar, esses três elementos compõem o *estado bufão*. É na fusão deles e no âmbito da comicidade grotesca que esse estado se constitui. É evidente que outras poéticas e linguagens da cena podem carregar consigo o jogo, a transgressão e a festa, nas quais se exija dos atuadores um estado carregado dessas características. Mas há na bufonaria uma necessidade premente e desregrada desses impulsos, presentes de maneira simultânea e elevada à décima potência. Uma necessidade que nos remonta à ancestralidade e à crueza: é o estado bruto, de que fala Beth Lopes

(2005, p. 17). Daí resulta, portanto, a constituição da máscara corporal: da necessidade de transmutar-se, na tentativa de expressar a "brutalidade" grotesca e bela (sob os olhos da crueza/nudez e não do que é cultural e socialmente instituído) que carregamos.

Dentre os palhaços de manifestações tradicionais brasileiras, a figura do Mateus no Cavalo Marinho de Pernambuco é um exemplo que revela sobremaneira o imaginário bufo e que carrega consigo esses aspectos. Sua caracterização grotesca o situa num espaço indefinido, no limiar (lúdico) entre o mistério e o telúrico. Chamado pelo Capitão para tomar conta do terreiro, ele é a própria subversão (transgressora) das regras impostas pela hierarquia do mundo. É o caos e a brincadeira (festiva), o responsável por abrir uma "fenda no cotidiano", como diz Lewinsohn (2020) em referência ao ambiente onde se encontram determinadas brincadeiras e manifestações populares.

Artistas mais experientes encontram também formas outras de exibir suas bufonarias. Vide Chacovachi (Argentina), Jango Edwards (EUA), ou os "artivistas", como os referencia Bordin (2013): Reverend Billy (EUA), Guillermo Gómez Peña (México/EUA) e o já mencionado Bassi. Pensemos ainda nos bufões eclesiásticos, de que trata Gazeau (1995), quando, mesmo com a abolição das "festas dos loucos"[11] e de outras cerimônias do gênero, no século XVII, a bufonaria não desapareceria completamente das igrejas, refugiando-se no púlpito, em favor das oratórias de alguns pregadores. Atos bufônicos para além do cetro, do capuz com orelhas de burro, dos sinos e da túnica amarela e verde que vestiam os bufões na Idade Média. Artistas brasileiros contemporâneos, com vieses bufonescos, os quais talvez nem se autointitulassem dessa forma, como Zé Celso Martinez, Tom Zé e Dercy Gonçalves, carregam também entremeados na vida e na criação artística aqueles elementos.

Pensando nas similaridades entre determinadas técnicas no estudo do *clown* e da figura bufônica, como o percurso de criação que parte de uma investigação pessoal, de "dentro pra fora", no sentido de que cada um descobre o seu próprio *clown* como o seu próprio bufão, fica evidente a necessidade de uma construção autopoiética no trabalho atorial com essa linguagem, o que dialoga bastante com a atuação limítrofe do bufão entre a vida e a arte, expressa nos exemplos dos artistas aqui referenciados.

Além disso, o "estado orgânico", a "lógica própria" e a "relação real", como elementos que tornam vivo o *clown*, remontados por Ferracini, acentuam a equivalência, nestes aspectos, entre o estado *clownesco* e o estado bufo. É coerente que a organicidade e a relação verdadeira com o que está em

volta por meio de ações resultantes de uma lógica própria sejam elementos comuns aos dois. Todas essas características nos remetem ao acontecimento presente e à materialidade das coisas, em que o jogo se dá com o concreto, dificilmente impulsionada por uma subjetividade.

Entendemos, por sinal, que as figuras do bufão e do palhaço (insiro aqui o *clown*), em suas mais diferentes expressões e denominações, advém de um mesmo arquétipo, presente em diversos povos. No âmbito pedagógico, diferentes proposições como a da tradição teatral francesa ou da Sue Morrison resultam na distinção entre as duas técnicas. Na concepção do Lume acerca do *clown*, ressalta-se inclusive determinadas características em detrimento de outras quanto ao que é inerente à condição humana. Ferracini (2003, p. 217) ressalta a "dilatação da ingenuidade e da pureza" como caracterizador do *clown*, que é "lírico, inocente, ingênuo, angelical [e] frágil", segundo ele. É certo que o trabalho iniciado por Luís Otávio Burnier propunha um caminho diferente das abordagens circenses, no qual o palhaço se inicia com a apropriação de técnicas e gags para depois imprimir sua pessoalidade, sempre no interesse de provocar o riso da plateia. Para Burnier, era preciso inicialmente promover o autoconfronto, numa busca que almeja, antes do riso, a sinceridade consigo mesmo.

Rodrigo Scalari (2023), por sua vez, remonta a uma imagem importante que vem a somar ao entendimento do estado orgânico do *clown*: a "criança" como modelo nas pedagogias de Copeau, Lecoq e Gaulier. A relação *clown*-criança permite acrescer à noção de inocência, citada por Ferracini, outras qualidades como a autenticidade, a singularidade e a criatividade, inerentes a esses dois arquétipos (o da criança e o do *clown*). Ora, a autenticidade de uma criança revela muitas vezes a sua perversidade, ou, na mais sociável das situações, a sua sinceridade quando não esconde a sua insatisfação diante da presença ou da atitude de alguém que o incomoda.

A descoberta do bufão, conforme entendemos, ao provocar essa autopercepção e aceitação das próprias fragilidades e potencialidades, evidencia em cada pessoa também os caracteres da "criança", de que fala Scalari, revelando o que para nós se percebe como contradições do humano. A distinção, portanto, entre *clown* e bufão se efetiva parcialmente em função de um procedimento pedagógico, configurando-se como linguagens próprias a fim de que sejam exploradas separada-

mente e dado o devido enfoque às suas peculiaridades, evidenciadas, por exemplo, pela finalidade dos seus discursos, cuja intenção pode ser facilmente distinguida, uma vez que o bufão quer, por natureza, incomodar a sociedade e problematizar o mundo.

Na prática performativa, por sua vez, *clowns*, bufões e palhaços circenses podem borrar os limites das técnicas e atuar num estado comum entre eles, motivo pelo qual encontramos figuras palhacescas com vieses bufonescos, como os já mencionados Jango, Chacovachi, e os brasileiros Marcio Douglas, com o palhaço Klaus (SP), Enne Marx, com a palhaça Mary En (PE), e Raquel Franco, com a sua Keke Kerubina (PE), para citar alguns nomes. Talvez existam "bufões" mais líricos também, ou mais refinados, como o personagem Tonheta, concebido por Antônio Nóbrega.[12]

É importante reconhecer, na dilatação decorrente de uma descoberta bufônica, que, para além da "criança", revela-se também o "louco" – arquétipos similares que, somados, potencializam a imagem transgressora e festiva dos bufões. Lírico e grotesco. Inocente e perigoso. Ingênuo e provocativo. Angelical e monstruoso. Frágil e subversivo. Autêntico, singular, criativo. Intuitivo. O bufão dilata o que há de torto, inteligente, patético e potente. É dessas "contradições" que se constituem o *estado bufão*, sobre o qual escolhemos três elementos (a transgressão, a festa e o jogo) como possibilidade de vislumbrarmos a sua natureza ou como tentativa de abrirmos uma brecha a esse domínio.

É o caráter *transgressor* o que se evidencia na necessidade de criação de um corpo-máscara grotesco, ou de ações que evidenciem o grotesco, o que nos alheia da realidade (como sugere Kayser) ou a subverte. Se é transgressor quando se ri de si, do outro, da sociedade – a ação zombeteira e blasfematória. É transgressora a necessidade de se reinventar; ou de se reencontrar. De desestruturar. É transgressora, portanto, a *forma*.

O riso zombeteiro, do qual ninguém se salva, reitera também o elemento *festivo*. Um festivo jocoso, burlesco, mas, antes de tudo, prazeroso, liberto e orgânico. Prazer, liberdade e comunhão caracterizam esse elemento. Sem convenções. Se se institucionaliza deixa de ser festa e se torna instrumento de poder. O *estado* é festivo porque é coletivo. É festiva a brincadeira, o carnaval, o desejo de comer o mundo, a vontade de viver apesar dos absurdos e do comportamento destrutivo do ser humano, apesar das dores pessoais e comunitárias. É festiva, portanto, a *motivação*.

A presença coletiva institui o elemento *lúdico*. Movido pelo impulso de festejar a existência, sob a forma subversiva uma vez que é sempre contra a normalidade que se apresenta, o *estado bufão* caracteriza-se pela necessidade de jogo. Esse elemento se revela na paródia; na liminaridade entre a espetacularização e o real; no mascaramento; na abertura de um portal onde o riso e o risco se mesclam; na relação constante com os outros e com as coisas. É a sustentação do impulso festivo em ato transgressor. É lúdica, portanto, a *intenção*.

Considerações finais

É certo que as técnicas teatrais francesas que viabilizam a criação da bufona e do bufão com base na construção de corpos deformados partem da necessidade de transformação impulsionada por esse *estado* que almeja desentranhar o mais bruto do ser humano. Além disso, ressaltam o caráter histórico e social dessa figura cujo discurso blasfemo é aceito devido à sua condição propositadamente risível e aparentemente inofensiva, como podemos observar no jogo da paródia proposto na oficina.

O corpo é, portanto, matéria central na bufonaria. É matéria central da atriz e do ator, de uma forma geral, certamente. Mas investigar o *estado bufão* implica não só em reconhecer o próprio corpo e as suas particularidades enquanto chaves motrizes para a criação, mas em acessar a própria crueza e visibilizar o "imperfeito", aquilo que fugiu à "imagem e semelhança" de um Deus. Para alguns povos e culturas tradicionais, desatrelados do pensamento cristão ocidental, implicaria talvez no reconhecimento de uma movência comum da subversão, necessária à natureza que abarca o humano, o bicho e todas as coisas.

Seja qual for o caminho de criação de uma máscara corporal na performance bufa, essa, por conseguinte, não pode ser limitadora. Ela deve potencializar o desempenho da figura. Máscara que disfarça e revela. Disfarça porque o atuante se transforma, se transveste, "o bufão é do mundo das imagens", como diz Lopes (2017, p. 28). Revela porque advém da mesma família do *clown*, sua expressão é a expansão de um eu escondido ou já manifesto, é uma versão de si mesmo, é sua potência ou uma existência mínima que grita urgência. Ou a potência risível do coletivo, de um povo imaginário[13]. Ele pode ainda carregar feridas sociais, do humano, e metaforizá-las na cena, como se evidencia em Bassi.

É evidente também a necessidade de atentarmos para a ética no fazer artístico, quando reconhecemos os efeitos do que é comunicado em cada imagem-discurso e entendemos que o uso de deformações físicas que se apoiam na mimetização de determinados corpos considerados anômalos pela sociedade não se traduz como único percurso investigativo e pode imprimir um teor preconceituoso se a performance não for bem direcionada. Daí a importância de nos voltamos inicialmente às próprias imperfeições e "mutilações" no processo de descoberta dessa fisicalidade, e de reconhecer o grotesco que cada um carrega, amplificando essa dimensão no corpo, em múltiplas e indeterminadas possibilidades de se constituir enquanto forma.

Na bufonaria, portanto, pulsa uma pluralidade de formas. Artivistas, atores e encenadores do desbunde e do deboche, músicos irreverentes, figuras de brinquedos populares, palhaços, bufões da rua, dentre outros "papéis" em variados espaços. Há nessas referências um espírito comum: cada um, a seu modo, carrega cicatrizes sociais e se mostram ao mundo numa imagem reveladora, no mínimo inquietante, por vezes gritante, misturando alegria, loucura e sarcasmo.

Concernente aos elementos, aqui elencados como inerentes ao *estado bufão*, vale ressaltar que *forma*, *intenção* e *motivação* estão fortemente imbricadas na caracterização desse *estado*. O caráter festivo é por si só transgressão, opera na contramão do que é prudente e aceitável. O jogo se constitui por meio do prazer. E a própria subversão ocorre na ludicidade. Pensando a dimensão prática, por sua vez, na tentativa de contribuir para o trabalho atorial na linguagem bufonesca, com base nos elementos que destacamos e nos estudos aqui referenciados, o *estado bufão* seria, assim, um modo orgânico de atuar como corpo-grotesco na relação direta e constante com o público, movido pelo prazer desregrado do jogo e por uma lógica própria, sempre com vontade de transpor determinados limites estruturalmente convencionados.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec: Editora da Unb, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artivista**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRONDANI, Joice Aglae. Bufão: máscara e conexões rituais. **Conceição / Concept**., Campinas, v. 6, n. 1, p. 15-34, jan./jun. 2017.

DEL BOSQUE, Andrés. A tribo imaginária. **Rebento**, São Paulo, n. 9, p. 82-101, 2018.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FERREIRA, André Luiz R. **Bufonaria e política a partir de Leo Bassi**. 2018. 318 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GAULIER, Philippe. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Sesc, 2016.

GAZEAU, A. **Historias de Bufones**. Versión española de Cecilio Navarro. Madri: Miraguano Ediciones, 1995.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

LEWINSOHN, Ana Caldas. A cena como brincadeira: experimentos com teatro e cultura popular. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (org.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020. p. 29-43.

LOPES, Beth. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (org.). **O bufão e suas artes**: artesania, disfunção e soberania. São Paulo: Paco Editorial, 2017. p. 13-30.

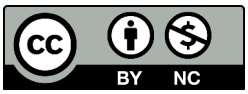
LOPES, Beth. A Blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 9-21, 2005.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves**: o corpo torto do teatro brasileiro. 2009. 364 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SACHS, Cláudia Müller. Corpo e máscara do bufão: aspectos históricos e técnicos. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (org.). **O bufão e suas artes**: artesania, disfunção e soberania. São Paulo: Paco Editorial, 2017. p. 57-74.

SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 O Curso de Interpretação para Teatro (CIT) é um curso técnico de formação de atrizes e atores, com 1.500 horas/aulas, oferecido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) de Pernambuco, em duas unidades, uma localizada no bairro de Santo Amaro, na cidade do Recife, e outra no bairro de Piedade, em Jaboatão dos Guararapes. Entre 2016 e 2018, o coautor cursou o CIT na unidade de Santo Amaro.

2 O espetáculo teve três temporadas: a primeira em 2018 (como trabalho final do curso do Sesc), depois em 2021 (no formato remoto em decorrência da pandemia de Covid-19) e em 2022 (em única apresentação pelo Palco Giratório – Circuito PE).

3 Esse projeto de extensão do Departamento de Artes (DEART) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte vem sendo desenvolvido pelo LabMask desde 2023. Site: https://www.labmask.art/. Instagram: @labmask.ufrn.

4 Nascido em uma família circense tradicional, Leo Bassi vive hoje na Espanha. Desde a década de 1970, afastou-se dos picadeiros do circo e passou a desenvolver um trabalho autoral a partir do jogo cômico. Dentre as suas principais obras estão *Instintos ocultos* (2011), *Bassibus* (2004-2014), *La Revelación* (2006), *Igreja Patólica* (2012) e *Yo, Mussoline* (2022).

5 Reportamo-nos aqui à apresentação ocorrida em julho de 2005, conforme descrição da postagem do vídeo *Bassibus a Barcelona*, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sjza1hrf8kU. Acesso em: 26 ago. 2024. A obra, por sua vez, foi recebida primeiro em Madri, chegando também nas cidades de Lanzarote, Maiorca e Múrcia, como aponta Ferreira (2018).

6 Recorremos à apresentação no Centro Cultural de Espanha no México, em período não divulgado, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=MQWASMzbpOw. Acesso em: 26 ago. 2024. A referida cena pode ser vista entre 30:40 e 47:20.

7 *Idem*. Vide 1:22:40 a 1:35:40.

8 Todas as citações do ator performer, que seguem até o próximo parágrafo, foram obtidas por meio da apresentação já mencionada. As citações são em língua espanhola e a tradução é nossa.

9 Mais detalhes sobre o exercício estão em Lecoq (2021, p. 103-107).

10 Na brincadeira "Baltazar mandou", conhecida também por outros nomes, joga-se com a relação de "um" que manda e "outros" que obedecem. Na forma de brincar proposta, o condutor utilizou um objeto (pau de macarrão, de madeira) nomeado Baltazar, com o qual se "punia" aqueles que "erravam" durante a atividade. A punição acontecia mais como ameaça, pela forma do objeto, do que pelo castigo em si, que consistia apenas em encostar nas pessoas com ele. Interessante observar a materialidade de um estado geral de apreensão e diversão gerado pela presença de Baltazar.

11 A festa dos loucos eram cerimônias profanas realizadas ao final do ano pelo baixo clero, durante a Idade Média. Ocorriam dentro das igrejas e pelas ruas e era marcada pela subversão da ordem, pela irreverência na parodização dos bispos e do alto clero e pelo escracho excessivo.

12 Tonheta é um carroceiro andante, que se assemelha a figuras como João Grilo e Pedro Malasartes. No espetáculo *Brincante*, de 1992, Nóbrega cria uma epopeia picaresca a partir das façanhas e aventuras desse personagem. Baseio-me, aqui, em sua performance no filme *Brincante*, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=HXpQwTFIfN8. Acesso em: 26 ago. 2024.

13 Referência ao artigo "A tribo imaginária", de Andrés Del Bosque (2018).

Coleção de máscaras: literalidade, virtualidade e pluralidade da máscara no jogo das identidades entre performance moderna e contemporânea

Collection of Masks: Literality, Virtuality and Plurality of the Mask in the Game of Identities Between Modern and Contemporary Performance

Collection de masques : littéralité, virtualité et pluralité du masque dans le jeu des identités entre performance moderne et contemporaine

Ricardo Maurício Gonzaga
Universidade Federal do Espírito Santo
E-mail: ricmauz@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6112-0124

RESUMO

O artigo analisa a presença e a ausência da máscara na Performance, tanto conceitualmente quanto em termos práticos, nas suas fases moderna e contemporânea, buscando estabelecer nexos, a partir de sua natureza comunicacional e relacional, com os conceitos de representação e presentação, no fluxo histórico das artes plásticas em oposição à lógica da cena teatral e em conexão com as perspectivas teóricas da Semiótica de Charles S. Peirce e com o pensamento filosófico de Vilém Flusser, e detendo-se, finalmente, em recorte analítico das obras de ORLAN e Cindy Sherman, em seu embate com as questões identitárias da mulher sob a influência paradigmática das imagens técnicas.

Palavras-chave: *Performance; máscara; imagens técnicas; literalidade; teatro.*

ABSTRACT

The paper analyzes the presence and absence of the mask in Performance, both conceptually and in practical terms, in its modern and contemporary phases, seeking to establish links, based on its communicational and relational nature, with the concepts of representation and presentation, in the flow history of plastic arts in opposition to the logic of the theatrical scene and in connection with the theoretical perspectives of Charles S. Peirce's Semiotics and the philosophical thought of Vilém Flusser and finally focusing on an analytical outline of the works of ORLAN and Cindy Sherman, in their debate with women's identity issues under the paradigmatic influence of technical images.

Keywords: *Performance; mask; technical images; literality; theater.*

RÉSUMÉ

L'article analyse la présence et l'absence de la masque dans la Performance, tant sur le plan conceptuel que pratique, dans ses phases modernes et contemporaines, en cherchant à établir des liens, basés sur sa nature communicationnelle et relationnelle, avec les concepts de représentation et de présentation, dans le flux historique des arts plastiques en opposition à la logique de la scène théâtrale et en lien avec les perspectives théoriques de la Sémiotique de Charles S. Peirce et la pensée philosophique de Vilém Flusser et enfin en se concentrant sur un aperçu analytique des œuvres d'ORLAN et de Cindy Sherman, dans son débat sur les questions d'identité des femmes sous l'influence paradigmatique des images techniques.

Mots-clés: *Performance; masque; images techniques; littéralité; théâtre.*

Data de submissão: 19/05/2024
Data de aprovação: 26/08/2024

Introdução

> *Gadji beri bimba [...] zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam* (Ball *apud* Ades, 1976, p. 15).

Sob o signo de Dada, e ao som dos poemas fonéticos de Hugo Ball, em meio a efervescência das apresentações blasfemas antibelicistas, "turbulentas e agressivas" (Glusberg, 2019, p. 15), que tinham lugar no ambiente conturbado do Cabaret Voltaire, na Zurique de 1916, nascia a Performance moderna – sua pré-história, como concordam a maior parte de seus historiadores e teóricos (Glusberg, 2019; Goldberg, 2006).

Presença importante, a atuar lado a lado com as apresentações de Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Tristan Tzara e do próprio Hugo Ball, dentre outros, destacavam-se as máscaras de Marcel Janco, romeno como Tzara.

Na descrição de Hans Arp: "elas [as máscaras] eram aterrorizantes, a maior parte manchadas de vermelho cor de sangue. Com papelão, papel, crina de cavalo, arame e pano, você fazia seus fetos lânguidos, suas sardinhas lésbicas, seus ratos extáticos" (*apud* Ades, 1976, p. 16).

Figuras 1, 2 e 3. Máscaras de Marcel Janco. Fonte: https://www.wikiart.org/en/marcel-janco/mask-1919 (Fig. 1); https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cxAXGdE (Fig. 2); https://smarthistory.org/portrait-tristan-tzara-1919-marcel-janco/ (Fig. 3). Acesso em 31 ago. 2024.

Impressionantes como pareciam ser, essas máscaras têm seu papel, no entanto, muitas vezes negligenciado nessa história, relegadas a um plano secundário, de coadjuvantes, e citadas de passagem em parágrafos ligeiros, apesar de toda a sua fortuna plástica e significante. Sua desvalorização pode ser entendida a partir da seguinte perspectiva: se as apresentações híbridas, musicais, visuais e teatrais dos dadaístas de Zurique podem ser consideradas como o marco de origem da Performance no século XX, como mencionado, instaurando novos procedimentos no campo das artes, ao atrair poetas, músicos e artistas plásticos em mútua colaboração, à sua eclosão sucedeu-se um hiato de mais de 40 anos até que a Performance viesse a se firmar definitivamente como manifestação artística que inaugurava nova categoria no campo das artes, o que viria acontecer apenas na passagem dos anos 1960 para os 1970.

Neste intervalo, algo de fundamental havia se interposto na história das artes plásticas, que viria a se configurar como fator determinante para a definição da nova leva de manifestações performáticas como sendo fundamentalmente *literalistas*.

A seguir, a argumentação buscará acompanhar a lógica deste percurso, em seus aspectos práticos e teóricos, para, em seguida, apresentar o retorno das máscaras – este elemento que, aparentemente, se tornara estranho à Performance – em poéticas individuais recentes, notadamente no trabalho de duas artistas, ORLAN e Cindy Sherman, no âmbito de um novo paradigma, o das imagens técnicas, em especial, as virtuais.

Uma arte literal

Em entrevista a Sean O'Hagan, do *The Guardian*, em 2010, Marina Abramovic, artista reconhecida internacionalmente como sendo uma das pioneiras e principais expoentes da Performance, afirmava: "para ser um artista da performance, você tem que odiar o teatro. O teatro é falso... A faca não é real, o sangue não é real e as emoções não são reais. Performance é bem o oposto: a faca é real, o sangue é real e as emoções são reais" (*apud* O'Hagan, 2010).

Ora, lembremos que em seu poema "Autopsicografia" que, de modo poético, definia a natureza da poesia, Fernando Pessoa dizia: "o poeta é um fingidor... Finge tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente".[1] Para Abramovic, este fingimento – vale dizer, o jogo da representação - não vale: à arte impõe-se, para que seja verdadeira e real, que seja literal, ou seja, pão, pão, queijo, queijo – sangue, sangue, faca, faca etc.

Colocava-se em xeque aí a forma de representação especular característica do regime clássico pré-moderno da arte e da cultura ocidental, aquele que valorizava sobretudo o elemento referencial, o tema da obra de arte, a ser preferencialmente representado de acordo com as leis do mimetismo. Como aponta Henry-Pierre Jeudy,

> existe na aventura do corpo exibido uma surpreendente "raiva do espelho". O corpo, como poder infinito dos possíveis, não tem necessidade de se submeter à regra do especular. [...] Exibir-se torna-se o contrário de representar. Da mesma maneira a performance passa a ser o contrário do espetáculo (Jeudy, 2002, p. 110).

Portanto, este desejo de verdade literalista, que deveria caracterizar a arte da Performance, consiste não apenas em uma diferença em relação às artes da representação como o teatro, mas – na perspectiva de Abramovic – numa necessária superação destas: a arte agora DEVE ser assim para ser real – e ser arte. Em síntese, Performance contra teatro. Abole-se então a representação em nome da presentação; não algo, "um signo, ou *representamen*" para utilizar a terminologia da semiótica de Charles S. Peirce (2019, p. 46), no lugar de outra coisa, seu objeto, segundo a mesma terminologia, a instaurar no processo da semiose em que, numa relação triádica, um elemento se refere a um segundo para produzir um terceiro – o interpretante, a imagem mental que se forma na recepção (Peirce, 2019) –, mas a coisa em si – ou melhor, o corpo – como significante autônomo em sua literalidade produtora de significâncias[2].

Michel Maffesoli, numa passagem em que sugere que o barroco poderia talvez ser considerado "menos como um momento particular da história da arte, que com um 'tipo' societal" recorrente, lembra que

> [...] o barroquismo repousa essencialmente sobre o vaivém do natural e do artificial. Numa palavra, o nu e a máscara. Assim, esse aforismo de E. d'Ors: "no prazer do nu, a inocência procura-se em segredo. Sob o disfarce, a sinceridade". Em ambos os casos, o que está em jogo é a relação com o outro. O que dizer, senão que *a roupa, ou a ausência de roupa* [...] *são eminentemente artificiais*, e isso no sentido forte do termo: eles *fazem relações sociais*, inscrevem-se numa economia geral da sociedade, numa palavra, *permitem comunicação*" (Maffesoli, 1996, p. 165, 166, grifos nossos).

Ora, como menciona Le Breton, "o que se experimenta no teatro não é a vida real" (Le Breton, 2005, p. 81, tradução nossa), mas um equivalente simbólico dela, um objeto cultural, comunicacional, organizado com intenções estéticas e críticas, numa rede de signos múltiplos, imbricados, próprios de meios artísticos diversos, e dirigidos aos dois principais sentidos da percepção humana, a visão e a audição – algo de artificial.

Quanto à exibição do corpo nu na Performance, prática que subsiste e, até certo ponto, parece pretender definir, pelo menos em parte, certa ontologia própria a ela, parece oportuno levantar a indagação sobre a artificialidade de sua origem, desde sua formulação conceitual. Jeudy observa que:

> a imediatidade da expressão parece ser uma negação do poder da representação. [...] A expressão imediata do corpo baseia-se na crença no poder da afecção, que surge mais rapidamente que a ideia, que só mais tarde se manifesta nas modalidades de interpretação (Jeudy, 2002, p. 109).

Apresenta-se, portanto, aprioristicamente, como proposição conceitual, intencional. De uma outra perspectiva que a recontextualiza, a postulação de Abramovic pode se tornar mais facilmente compreensível: as manifestações performáticas dos anos 1960, iniciativas que partiram em sua maior parte de pintores, são herdeiras de um processo de literalização historicamente condicionado característico das artes plásticas e que ocorreu em velocidade muito menor nas demais artes – o teatro, o cinema e até mesmo a música –, que, inclusive, em função de suas características ontológicas próprias, lutam contra ele até hoje, visando sua própria sobrevivência, como veremos. Tal processo teve início com a invenção da fotografia e os desafios que ela impôs à pintura em sua luta para se diferenciar suficientemente dela a ponto de sobreviver como meio artístico. Sintetizando ao máximo, vale dizer que, neste processo, a pintura teria buscado, principalmente a partir do Impressionismo, em sua materialidade específica, os meios para se diferenciar da fotografia, sua herdeira, e que passava a se responsabilizar com certa vantagem no que dizia respeito aos métodos e processos de captação mimética da imagem do real, até então exclusivos dela (Gonzaga, 2018). Daí por diante, no fluxo deste processo de diferenciação, passava a valer cada vez mais o modo "como" a pintura se realizava em detrimento daquilo que se representava – seu tema. A arte se tornava moderna e se concentrava prioritariamente, portanto, nos elementos sintáticos do objeto em desvalorização dos aspectos semânticos.

Nesta perspectiva é sintomático que, no âmbito do Expressionismo Abstrato, aquele que talvez possa ser considerado numa perspectiva histórico-teórica como sendo o último movimento moderno da arte ocidental – não por acaso denominado por parte da crítica como *Action Painting* –, tenha surgido a figura – e a obra – de Jackson Pollock, com suas *dripping paintings*. Fundamental à percepção da importância da integração do momento de realização da pintura em relação ao resultado final, a divulgação das hoje célebres fotografias do pintor no momento de execução de suas pinturas contribuiu para a assimilação desta importância, fixada, graças a elas, de uma vez por todas, no subconsciente dos artistas e demais participantes do mundo da arte, assim como, ainda que em menor escala, no do público.

Figura 2. Jackson Pollock pintando. Fonte: https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock. Acesso em: 19 maio 2024.

Neste sentido, torna-se impossível deixar de assinalar a menção frequente ao papel decisivo de Pollock para a movimentação do pensamento dos artistas em direção às práticas instalativas e performativas. Não por acaso, em artigo publicado após sua morte, Alan Kaprow, o criador do Happening, elaborava uma dolorida homenagem ao pintor, referindo-se àquela perda como "mais profunda, como se alguma coisa de nós mesmos tivesse morrido junto com ele. Éramos parte dele", frisa Kaprow (2006, p. 37), que, a seguir, se declara convencido de que:

> [...] para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com *as mãos e o corpo* que lançavam a tinta e ficavam *"dentro" da tela* e a submissão às marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto (Kaprow, 2006, p. 41, grifos nossos).

Com Pollock – e em especial, como mencionado, em função da publicação das tais fotos – a arte se desdobrava em dupla instância entre o resultado da ação de pintar e a memória – fotográfica – desta ação que a gerou, de modo a transbordar de seu espaço específico – no caso, a superfície bidimensional da tela, em *all-over painting* –, para o mundo "real". Sintomaticamente, o próprio Pollock revelava seu desejo de não interpor nada, nem mesmo o pincel, entre si e a tela, o que o motivava a lançar diretamente a tinta sobre ela, de modo a produzir o resultado de uma integração plena e total entre a ação de seu corpo, por meio do gesto, e a pintura resultante.

Como arriscava Kaprow:

> Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo ficar fascinado por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42 (Kaprow, 2006, p. 44).

Explicitava-se assim, neste transbordamento da tela da pintura para a literalidade do mundo "real", esse momento de inversão paradigmática para a arte – e para a cultura, em geral –, que operava a passagem da noção de expressão de conteúdos vinculados à vida interior do artista – em regime de representação – para a exterioridade da vida pública e social que iria caracterizar a produção da geração seguinte, na qual as imagens técnicas – em especial a fotografia – emergiriam finalmente em toda sua potência (Gonzaga, 2018), sob a égide paradigmática da "era da reprodutibilidade técnica", conforme definira anteriormente Walter Benjamin.

Retornando à Performance, seria possível perceber as manifestações literalistas[3] que têm como base o corpo da/do artista como uma reação tanto à presença massiva de imagens derivadas de fotografias, que proliferava, por exemplo, nas pinturas da Pop arte, quanto na utilização de câmeras de vídeo recém-produzidas, e que levaram inclusive alguns artistas à criação de uma nova categoria artística – a Vídeoarte – assim que tiveram acesso a elas? Uma possível reação: em oposição a uma realidade hipermediatizada invadida por uma profusão de imagens técnicas que se interpunha à percepção direta do real, o corpo – de preferência nu – da/do artista.

Neste sentido cabe aludir à conceituação de Vilém Flusser que divide a cultura do Ocidente em três fases, definindo o advento da fotografia como o início de sua fase pós-histórica, em que as imagens – agora, técnicas – passariam a se tornar hegemônicas como meio de percepção e concepção do real, em substituição aos textos escritos, predominantes na fase anterior, histórica, segundo ele (Flusser, 1996).

Outro aspecto presente nas ações performáticas literalistas evidenciava um desejo de superação de moralismos hipócritas e de desafio às sociedades que os defendiam, característico do espírito da época. Segundo Henri-Pierre Jeudy,

> nos anos 1960-1970, acreditava-se no poder de transgressão do que era proibido ["é proibido proibir"]; representava-se o rompimento dos limites como a única tentativa de liberação, e *o corpo era o lugar (e não o instrumento)* idealizado de todas as expressões e um antimoralismo (Jeudy, 2002, p. 111-112, grifos nossos).

Por outro lado, como possível meio termo relativo a este duplo influxo que definia tendencialmente a bifurcação dos rumos no campo das artes plásticas – entre a hegemonia do universo inefável das imagens técnicas e a literalidade de corpos, objetos e instalações –, é notável que, contrariando o desejo purista de verdade expresso pela frase de Marina Abramovic, alguns artistas que operavam também, mas não exclusivamente, no campo da Performance tenham utilizado muito cedo câmeras de vídeo associadas substantivamente a ações performáticas, para além da função de registro, tais como nas foto e videoperformances de Bruce Nauman e Rebecca Horn, ou nas performances com utilização de captação e transmissão simultânea de imagens por câmeras de vídeo de Dan Grahan, para ficar apenas em alguns exemplos. Afinal, "a pureza é um mito", como queria Hélio Oiticica, ou não? Para esta via híbrida de realizações, com certeza, sim. Mas certamente não para a maior parte das ações performáticas dos anos 1960 e 1970. Em muitas dessas ações, facilmente abrigadas sob o guarda-chuva conceitual da definição de Abramovic, em procedimentos típicos dos trabalhos da época, que buscavam evidenciar a natureza orgânica literal do corpo humano, artistas defecavam, urinavam, infligiam-se ferimentos ou se masturbavam.

Neste sentido, torna-se fundamental para o fluxo desta argumentação perceber o modo como se dá uma aproximação de conteúdos e formas nesse processo de desafio aos valores convencionais constituídos, já que seria incoerente para o pensamento dos/as artistas performáticos/as naquele momento "encenar" suas propostas transgressoras com formas próprias ao funcionamento estético/artístico da sociedade que confrontavam. Como aponta Jeudy, "toda a ideologia de uma 'liberação do corpo', dos anos 1960-1970, é significativa desta revolta contra a autoridade das representações e das referências morais daí dedutíveis" (Jeudy, 2002, p. 110).

Contudo, a literalidade da presença do corpo do artista, assumida em sua dimensão real, seja em confronto com os demais corpos, objetos do mundo, seja em sua relação com a espacialidade real, tornava-se fundamental em termos de sua escala específica, como os artistas da Minimal arte deixaram claros em suas instalações.

Assim, Robert Morris, que transitou com sucesso da Minimal à arte conceitual e à Land arte, com incursões ao campo da Performance, elabora em seu texto "Notes on Sculpture", de 1968, o seguinte trecho sobre o conceito de escala:

> Na percepção do tamanho relativo, o corpo humano entra no *continuum* total dos tamanhos e se estabelece como uma constante nessa escala. Sabe-se imediatamente o que é menor e o que é maior que ele. […] A qualidade da intimidade está ligada a um objeto numa proporção bastante direta à medida que seu tamanho diminui em relação a si mesmo (Morris, 1968).

A convergência entre os processos literalistas da Minimal arte e da Performance aparece claramente em seu trabalho "Untitled (Box for Standing)", no qual torna-se explícita a relação entre os objetos minimalistas e a presença literal do corpo humano, implicitamente presente em trabalhos como "Coluna", de 1961 (cf. Krauss, 1988, p. 241), em que um corpo, invisível no interior de uma caixa que o continha, e a princípio imóvel durante três minutos e meio, provocava subitamente sua queda, para surpresa de uma audiência que assistia ao "espetáculo", permanecendo assim pelo mesmo intervalo de tempo:

> Nesta obra ["Untitled (Box for Standing)"], o corpo não é o objeto representado, é a própria medida utilizada para a interação e compreensão do ambiente envolvente, o que significa que a obra surge como *uma marca da presença do artista*, do seu tamanho, e se constrói como um objeto que parece ser minimalista, mas *tem conotações processuais baseadas em palco* (Morris, 1968, grifos nossos).

Teatro, representação e literalidade

É notável que, naquele mesmo momento de inflexão que estamos abordando, a década de 1960, o teatro fosse apontado, em 1968, pelo principal crítico do Minimalismo, Michael Fried, como tendo assumido o papel de principal rival de todas as artes, que, naquele momento, estariam vendo-se obrigadas a se definir contra uma certa "teatralidade" contaminante para manter sua autonomia. Segundo ele, "o teatro é hoje a negação da arte" e sua influência – perniciosa, para ele – tinha levado os minimalistas, "literalistas", segundo sua denominação como vimos anteriormente, à guinada na direção de uma espacialidade estranha à natureza das artes plásticas, em sua, ainda segundo ele, necessária e constitutiva "presentidade" (Fried, 2002, p. 134)[4].

Entretanto, no teatro, a exigência mais próxima ao caráter literalista imposta à presença do ator/da atriz se dirigia tradicionalmente – sobretudo no âmbito do teatro realista a partir do século XIX e, até certo ponto, vigente em alguns contextos atuais – à sua aparência física, lógica válida, pelo menos parcialmente, ainda hoje, para a maior parte das produções cinematográficas contemporâneas.[5] Tratava-se do chamado "*phisique de rôlle*", que se referia à conformidade mimética da aparência do ator/da atriz à do personagem representado. Com o teatro moderno, tanto em sua prática quanto na teoria, este critério passou tendencialmente a cair por terra, à medida que a encenação passava a valorizar as sugestões de codificação contextuais da representação em curso no fluxo do espetáculo, na gênese da lógica própria à cena em sua autonomia e em acordo mútuo sugerido e negociado com a audiência. Passava a valer então, sobretudo, o jogo cênico e o funcionamento da percepção mágica dos acontecimentos internos e seus imbricamentos, em detrimento das noções de mimetismo e verossimilhança pré-modernas, em vigência sob a noção hegemônica anterior de "quarta parede".

Por outro lado, no limite, sob a égide mais radical de experiências que prescindiam do uso de cenários e mesmo de figurinos, contando exclusivamente com a presença física de atores e atrizes em cena, seja no palco desnudo dos teatros, que tinham suas coxias expostas, seja até mesmo em espaços não necessariamente previstos para utilização por encenações teatrais – ou até mesmo em ruas e praças –, o teatro demonstrava certa inclinação para se aproximar da literalidade da Performance e das instalações de artes plásticas.

No entanto, mesmo nestas situações, persistia como característica fundamental da arte teatral seu caráter representacional: eu, aqui, ator ou atriz, estou no lugar de outro/a. Deriva daí, em se tratando da prática teatral, nos limites desta concepção, apresentar-se como incongruente a reivindicação atual a "lugares de fala", uma vez que esses se relacionam por definição a uma posição específica, literal, relacionada com a situação biográfica, social, cultural, econômica, geográfica e política – vale dizer, totalizante – própria de seu autor. No teatro, a partir de sua fase moderna, por definição, não deveria caber a imposição de limites ou reservas a este movimento: qualquer pessoa poderia em tese representar qualquer outra no jogo teatral. Ou seja, a atriz/o ator, ao dizer "eu",

não estará se referindo a si mesma/o, mas ao Outro representado, a personagem. Na contramão desta lógica, exigências políticas de "reservas de mercado" reivindicadas por determinados grupos minoritários[6] conduziriam inapelavelmente ao cerceamento desta liberdade.

No limite, no que tem sido denominado como Teatro do Real[7], em cena, eu – qualquer eu – passaria obrigatoriamente a falar em "meu" nome próprio, não sendo mais possível então interpretar-se Hamlet ou Antígona, personagens fictícios que nunca existiram e que – segundo esta lógica – só poderiam ser interpretados por si mesmos, ou por outros príncipes-dinamarqueses-cujo-pai-tivesse-sido-traído-pelo-próprio-irmão, ou princesas-gregas-às-voltas-com-a-interdição-real-a-seu-desejo-de-enterrar-seu-próprio-irmão, respectivamente – o que obviamente relegaria, se não todas as peças do teatro ocidental, a maioria delas, ao degredo e ao esquecimento, como relíquias de museu, alijadas, por obsoletas, de qualquer regime de funcionamento de códigos culturais organicamente vinculados à sociedade. Se radicalizada, esta operação conduziria, portanto, definitivamente, à fuga do campo da representação teatral, com a condenação ao ostracismo das máscaras – reais ou fictícias – que proporcionam esta sugestão de ficcionalização dos corpos – e pessoas – em cena.

Máscara, Performance e Fotoperformance: ORLAN e Cindy Sherman

Retornando ao campo específico da Performance do ponto em que a análise o deixou, é lógico que a utilização de máscaras, em função de sua própria natureza ambígua, representacional em sua própria origem e por definição, seria absolutamente incompatível com a Performance moderna expressa conceitualmente pela proposição literalista de Marina Abramovic: sangue, sangue, faca, faca..., máscara, máscara?[8] Objeto comunicacional e relacional, a máscara é, por definição, antiliteralista: com finalidades e intenções diversas, ela simula uma face que se coloca sobre a real de quem a usa. Segundo Lévi-Strauss, "feitas para ser postas à frente da cara [...] tal como os mitos, as máscaras não podem ser interpretadas em si e por si, como objetos isolados" (Lévi-Strauss, 1979, p. 15).

Tentemos entender então por que – e como – o conceito – e a própria presença real – de máscara retorna, concentrando atenção especial à obra de duas artistas contemporâneas, a francesa ORLAN e Cindy Sherman, dos Estados Unidos, que operam ambas com a noção, e o fazem mais especificamente, mas não exclusivamente, de forma sintomática, por meio de fotoperformances, por razões que serão analisadas mais detidamente adiante.

Ambas as artistas, guardadas as especificidades de suas respectivas obras, lidam também com a questão da identidade individual e coletiva, em especial da feminina, abordando aspectos relacionados à fisionomia e à construção imagética da persona pública como meio de percepção e inserção social de cada pessoa e, principalmente, de cada mulher.

Para além de duas situações em que máscaras estiveram explicitamente presentes em seu trabalho, o conceito de máscara manteve-se, entretanto, subjacente a toda a obra de ORLAN desde seu início, vinculado sobretudo à discussão da representação da identidade da mulher ao longo da história.

Numa série de fotografias em preto e branco realizada entre 1964 e 1966 e intitulada *Corpos-esculturas*, ORLAN aparecia nua, usando como adereço único uma máscara oriental, em diversas situações corporais – saltando, sentada, ajoelhada etc. Curiosamente, já ocorria aqui certo hibridismo entre a literalidade do corpo do artista – que, no entanto, se apresentava em imagens fotográficas –, e a presença da máscara, estranha, como vimos, aos processos literalistas da Performance purista concebida mais ou menos à mesma época por Abramovic. Corroborando o caráter pós-histórico da opção pelas imagens fotográficas como meio de sua apresentação, a utilização livre da máscara oriental, completamente desvinculada de suas origens culturais, aparece coerente com a liberdade de produção de sentido, de caráter projetivo e propresentativo, aberto à pluralidade de interpretações possíveis, característica deste paradigma.

A partir da segunda metade dos anos 1970, ORLAN já lidava de forma mais explícita com questões relacionadas à identidade feminina e sua posição histórica determinada por uma produção simbólica hegemonicamente masculina. Em 1976, a artista apresentava a própria imagem, nua e de costas, impressa sobre grandes almofadas, em que se colocava no lugar da mulher da pintura da *Grande Odalisca*, de Jean-Dominic Ingres. Ao substituir o nu feminino pela própria imagem, ORLAN

operava simultaneamente uma reapropriação da imagem da mulher à História da Arte, pela qual confrontava uma tradição vinculada ao olhar e ao desejo masculino, e a deslocava para uma situação ambivalente, em que aparecia simultaneamente como sujeito da operação e objeto – a partir deste deslocamento – de estabelecimento de outras questões, críticas àquela tradição.

O diálogo entre as duas instâncias, do corpo e de sua imagem, prossegue: "em Portugal (1981), ORLAN aplicou uma representação fotográfica de seu corpo nu a um vestido preto e correu ao longo de ruas repletas de pessoas" (O'Bryan, 2005, p. 8). Já na série *Reencarnação de SANTA ORLAN* (1983/1986), a artista assumia, ao modo de paródia, imagens de santas e mulheres-demônios. Em depoimento, ela nos fornece novas pistas sobre suas intenções:

> Não tenho uma formação religiosa. [...] Produzi várias séries de trabalhos baseados em imagens que representavam santas, Madonnas e virgens [...], *apresentadas como modelos aos quais eu deveria me conformar*. Usei estas imagens a partir de uma distância crítica. Eu as vesti, deslizando para dentro delas do jeito que se deslizam os dedos para dentro de uma marionete de luva, *exagerando o que elas* diziam ou fazendo com que elas dissessem *outras coisas* (ORLAN, 2009, grifos nossos, tradução nossa).

É possível perceber no depoimento da artista que o caráter de máscara, aqui transfigurado em "marionete de luva", pretende como que alucinar parodicamente seus referentes originais para subvertê-los, de modo a operar a manipulação da imagem e expor dispositivos de opressão que incidem sobre o corpo e a identidade feminina.

Na sequência, ORLAN iria produzir a série pela qual se tornaria internacionalmente conhecida, das cirurgias plásticas que alteravam sua própria face a partir de padrões ocidentais de beleza, presentes em aspectos específicos da tradição ocidental, colhidos de detalhes de pinturas de grandes mestres do Renascimento, como Leonardo da Vinci, Rafael, Botticelli, dentre outros.

Agora, do nu artístico à imagem da artista nua e, daí, ao próprio corpo em sua carnalidade, ela punha em cena por meio destes procedimentos uma instigante operação, diretamente relacionada, de um modo muito particular e original, à noção de máscara, que, daí em diante, tornar-se-ia presente, de um modo ou de outro, como vamos examinar, em toda sua obra posterior.

A natureza ambivalente dessas ações emergia da seguinte maneira: operava – literalmente –, na matéria orgânica do próprio corpo – carne, ossos e pele –, transformações que visavam, por sua excentricidade, desviar-se da prática corrente de pretenso embelezamento que tais cirurgias, por isso mesmo usualmente aceitas socialmente, prometiam, deslocando-as de suas finalidades e resultados ditos normais, de modo a apresentá-las como elementos de um discurso crítico pela via da arte. Curiosamente, ao transformar a própria face numa máscara viva, mutante e significante, arena hospedeira de significâncias, ORLAN respondia, por um lado, ao paradigma literalista moderno em seu ponto de chegada definido pela proposição de Marina Abramovic – aquele que considera o corpo da/do artista como um último lugar de produção da verdade, em regime, como vimos, de presentação –, afinal, como aponta Kathryn Woodward (Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 15), "o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade", e ultrapassava-o, na direção do paradigma seguinte, pós-histórico, ao dialogar com o potencial de maleabilidade e ductibilidade das imagens técnicas – sobretudo as virtuais, como força subjacente ao processo.

De modo a referendar esta hipótese, torna-se compreensível que ORLAN, finda a série de cirurgias que encontrara até mesmo em limites físicos sua necessidade de encerramento, inicie nova fase que passa a operar por meio de processos de metamorfose e aglutinações em imagens virtuais, de si mesma e de etnias específicas por ela escolhidas, nas séries das *Auto-hibridações,* de 1998 a 2003.

Nessas séries, a artista lidava com o conceito de máscara pela perspectiva de certa liberdade de "navegação"[9] por alternativas de escolha individual que lhe possibilitavam amalgamar a própria imagem identitária pessoal, forte e rigidamente estabelecida pela rede de relações históricas entre povos, etnias, sociedades e nações, com outras, de mulheres de origens étnicas diversas, a saber, africana, norte-ameríndia e pré-colombiana, por ela escolhidas a partir – supõe-se – do desejo de encontro empático com a realidade de outrem. Nesse processo virtual de hibridizações destas máscaras imagéticas, ORLAN se valia tanto da iconografia própria a pinturas que retratam mulheres destas etnias quanto de esculturas e outros artefatos para a produção dessas fusões multiculturais. Em depoimento que comenta suas intenções relativas a este trabalho, ORLAN se pronuncia assim:

> Em frente às minhas Hibridizações Africanas ou Pré-colombianas, somos confrontados com um tempo virtual, no qual o passado dessas duas culturas se mescla de uma maneira muito intrincada com o passado recente da minha própria fotografia, com o futuro desta imagem, seu futuro como um trabalho visto por espectadores e eventualmente com a fantasia do futuro que ele é capaz de sugerir (ORLAN, 2007, p. 129, tradução nossa).

O depoimento revela a consciência da artista relativa às temporalidades imbricadas nesse amálgama de imagens e sua projeção de sentido, em tempo real, para possíveis – e, aparentemente, desejadas – possibilidades de teor utópico a contribuir para sua possível realização como verdades propresentativas a partir de sua recepção.

Essas séries, como não podia deixar de ser, frente às questões apresentadas anteriormente relacionadas à noção de "lugar de fala", característica principalmente do campo das artes plásticas, vieram a sofrer duras críticas e admoestações. O'Bryen aborda assim o problema:

> Existem outras dificuldades a serem enfrentadas nas Auto-hibridações. Aqui ORLAN demonstra modos de inscrição inerentes às culturas não-ocidentais. Fora de contexto, exageradas e apropriadas por uma artista ocidental, estas inscrições corporais são completamente transformadas. Politicamente, fazem referência a uma performance que atravessa culturas, mas também são caricaturas de significados de beleza de outras culturas e frequentemente parecem carnavalescos, um tanto extraterrestres e *geralmente mal interpretados*. Parece que ela caminha na linha tênue entre zombar das práticas de outras culturas e criar imagens bastante exóticas que reverenciam sinceramente a criatividade na construção do corpo. *Isto carrega as imagens com conotações potencialmente racistas, reforçando e exagerando a alteridade dos outros* (aqueles que estão fora da cultura ocidental). Embora algumas das imagens pareçam fazer referência ao fascínio cubista pela arte e cultura africanas, e outras sejam de uma beleza bastante clássica, a maioria são interpretações cômicas e grotescas de inscrições faciais de outras culturas. No que diz respeito ao rosto, as (auto)imagens de ORLAN traduzem desvios da norma. Seus híbridos são descendentes da aberração do carnaval e do humanóide. Mas os seus híbridos também marcam *as diferenças entre os limites do corpo e o corpo virtual ilimitado* – entre a reencarnação de Santa ORLAN e ORLAN como auto-hibridação (O'Bryen, 2005, p. 134, 135, grifos nossos, tradução nossa).

Apesar de fugir aos limites e objetivos deste texto, parece valer mencionar como problemática a menção a "significados de beleza de outras culturas" ou a reverência sincera à "criatividade na construção do corpo", que denotam a transposição um tanto simplista e apressada de critérios estranhos às culturas originárias dessas imagens. Mais importante, no entanto, no âmbito desta discussão, é se perceber o modo como as intenções autorais são consideradas irrelevantes nesta situação de vigência do paradigma pós-histórico das imagens técnicas que, como vimos com

Flusser, projetam sentidos para o real, privilegiando a pluralidade das interpretações. É, portanto, desnecessário – e inútil –, buscar uma verdade na intenção da artista ("o que ela quis dizer com isso?"), mas sim indagar-se: "o que isto diz para mim?" Se é que diz algo. Ou seja, o artista propõe, o público dispõe.

Como vimos, desde as cirurgias, quando ainda se restringia a operar no campo de possibilidades em jogo graças ao desenvolvimento da tecnologia cirúrgica de modificação plástica do rosto humano, ORLAN preocupava-se com o problema da identidade individual, em especial da mulher, expressa na fisionomia, mas em circulação na economia dos sentidos inscritos na história e na(s) cultura(s) da(s) sociedade(s).

Assim, como vimos também, ela transitava entre dois paradigmas, o moderno literalista, da realidade física de seu próprio corpo, e o diálogo com a iconografia da mulher em imagens da tradição – até aqui, antes das *Auto-hibridações* – ocidental, embate caracteristicamente estranho à literalidade moderna, uma vez que sob a influência das imagens técnicas em sua imposição paradigmática, pós-histórica.

Por outro lado, outro aspecto da mesma ambiguidade se manifestava conceitualmente entre duas possibilidades que perseguia, ambas problematicamente – porque mutuamente contraditórias, atreladas, ao conceito de "verdade", aqui relativa à identidade individual. Explica-se: em determinados momentos, ORLAN referia-se à certa lacuna entre a ideia que cada pessoa tem de si mesmo e o que seu semblante apresenta "para fora", para o outro, chegando a ler em suas performances, momentos antes das cirurgias, um trecho de texto de autoria de Eugénie Lemoine-Luccioni, em que a autora afirmava que essas duas realidades nunca coincidiam.[10] Então, para a artista, o desenvolvimento das técnicas de cirurgia plástica vinha garantir que este problema fosse resolvido, à medida que permitiria que cada indivíduo pudesse parecer *consigo mesmo*, por assim dizer, ao fazer coincidir a imagem externa de seu semblante com a interna que tinha de si mesmo/a. Neste sentido, a máscara que se pretendia atingir como resultado das cirurgias, ao ter – e se tivesse – sucesso em conquistar uma certa essência pessoal, expressando-a em sua aparência – seria uma *mais verdadeira* que a face que a que havia sido imposta pela genética.

Em outras ocasiões, no entanto, ORLAN manifestava outra percepção do próprio processo, afirmando que, na verdade, o resultado não era o mais importante, e sim a liberdade inerente ao processo em sua maleabilidade metamórfica transitória. Agora, segundo esta concepção, as operações passavam a privilegiar conceitualmente a própria liberdade em jogo no fluxo de troca de máscaras fisionômicas. É interessante perceber que também neste viés, conceitual, ao nível das intenções e proposições, se na primeira hipótese a artista se alinhava a uma concepção – histórica, segundo a definição de Flusser – de possibilidade de se desvelar uma verdade absoluta[11], única e imutável, vinculada a uma identidade individual e a ser perseguida e conquistada por uma "máscara real" final, na segunda hipótese a liberdade de trânsito própria à troca de máscaras fisionômicas revelava uma percepção da fluidez do conceito de verdade, aqui aplicado à construção/desconstrução do *self* em relação com sua própria consciência, mas também com sua percepção pelos outros, no jogo social que o abriga e – é escusado dizer – em sintonia com a lógica pós-histórica flusseriana, em especial com a possibilitada na prática e na teoria pelo advento das imagens digitais. Neste sentido, vale mencionar que, para Lacan, "o sujeito humano unificado é sempre um mito (*apud* Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 63, 64).

Não por acaso, portanto, mas em coerência com essa influência paradigmática, ORLAN passa a assumir plena e definitivamente nas *Auto-hibridações* o lugar – virtual – de operação de suas metamorfoses propositivas de novos amálgamas e diálogos entre as diversas máscaras possíveis, presentes sincrônica e diacronicamente no universo das referências históricas, geográficas e políticas disponíveis e passíveis – de modo muito mais apropriado que na própria carne – de manipulação em tempo real.

Assim, mesmo quando num trabalho como "Ópera de Pequim", de 2013, usa uma máscara real, proveniente da referida ópera, a forma de apresentação se dará por meio de tecnologias avançadas do universo das imagens técnicas, agora da chamada realidade aumentada.

Cindy Sherman

Cindy Sherman é outra artista que também opera propositivamente neste campo fluido das verdades imagéticas pragmáticas, tendo sempre presente, seja de forma explícita, material, seja implicitamente, a noção de máscara como elemento relacional e comunicacional.

Inicialmente, nos anos 1980, na série dos *Fotogramas sem título* (*Untitled Film Stills*) que a projetou no cenário artístico internacional, Sherman fotografava a si mesma submetendo sua própria imagem às variações estereotípicas do feminino moldadas pela cultura da sociedade de massa. Aqui, a noção de máscara era instrumentalizada em sentido amplo, aproximando-se dos estereótipos culturais que a cultura de massa – em especial pela via do cinema produzido pelos estúdios de Hollywood – impingia – e impinge – aos indivíduos, em especial às mulheres, compelidas a se adequarem aos formatos existenciais possíveis, normatizados de acordo com os interesses dos poderes econômicos e políticos.

Sherman sofreu algumas críticas pelo que foi considerado como sendo uma suposta atitude de superioridade sua em relação ao público, como autora da série, já que parecia pretender e situar em lugar externo aos processos que denunciava, o que estabeleceria o/a artista como único sujeito crítico livre de suas imposições e condicionamentos.

Para Verena Lueken, no entanto, "como artista, ela [Sherman] está no comando total de suas intenções. Como sua própria modelo, ela abriga clichês intensificados. E como pessoa, ela admite estar tão confusa quanto qualquer outra" (*apud* Bernstein, 1999, p. 47). Já Rosalind Krauss (1990) observa que "o fato de Sherman ser tanto sujeito e objeto dessas imagens é importante para sua coerência conceitual, já que o jogo dos estereótipos em seu trabalho é uma revelação da própria artista como estereotípica". Krauss menciona que esta noção do artista como uma espécie de "reserva de consciência" é uma premissa típica da arte ocidental. Logo, "se Sherman fotografasse uma modelo e não a si mesma, então seu trabalho seria uma continuação desta noção do artista [...] como uma consciência que conhece o mundo e o julga" (Krauss, 1990) e, poderíamos acrescentar, excluindo-se dele, o que justificaria as críticas mencionadas anteriormente.

É possível, mais uma vez, perceber, como vimos em ORLAN, o amálgama literalista de sujeito e objeto, também aqui operando com – e sobre – a imagem da artista, dirigindo-se ao problema geral da massificação de fórmulas de comportamento existencial programados cultural e socialmente, a partir, evidentemente, de interesses políticos e econômicos. Neste sentido, vale mencionar a compreensão de Vilém Flusser sobre o funcionamento da sociedade contemporânea – pós-histórica – como submetida à lógica do aparelho. Para Flusser, enquanto os textos escritos,

hegemônicos na fase histórica, seriam produtos do desejo de seus autores de influenciar seus leitores, sob o paradigma das imagens técnicas são os aparelhos que as produzem que são programados para, indiretamente, influenciar, vale dizer, programar e até "moldar", seus usuários.

Nesta situação, para o filósofo, o poder de influência se deslocaria, do proprietário das indústrias produtoras de máquinas – que produzem coisas, mercadorias – para os programadores de aparelhos – que produzem signos –, tanto em nível de *soft* quanto de *hardware*. É significativo que, nesta órbita, ainda segundo defende Flusser (2002), a lógica de funcionamento do aparelho se multiplique – como nas *matrioskas* russas, aquelas bonequinhas que contém outras idênticas mas progressivamente menores –, das situações específicas de utilização dos próprios, em nível microcósmico, para os seguintes, do funcionamento da fábrica de aparelhos e daí para a própria sociedade, efeito superdimensionado hoje, como Flusser não poderia ter previsto, mas que referenda sua hipótese, pela influência avassaladora e, muitas vezes, deletéria das redes sociais sobre corpos e mentes, individual e, principalmente, coletivamente.

Em outra ocasião, elaborei a seguinte indagação:

> Seria possível então considerar-se a possibilidade de um outro lugar, diverso daquele, exterior, em que a consciência do artista se situa na tradição ocidental, um lugar de onde, na medida em que não se pode escapar à lógica programática da sociedade pós-histórica, se pudesse, ainda assim, jogar criticamente com ela, produzindo efeitos de deslocamento e descondicionamento a partir de seu interior?
> Se considerarmos que as *Cenas de Filme* operam a partir deste lugar, logo a apresentação dos estereótipos por Sherman não implica, portanto, na pretendida afirmação de uma liberdade radical em relação a estes, como se ela se apresentasse como um sujeito crítico, incólume a tais efeitos. O que o trabalho parece apontar é justamente a possibilidade de uma diferença entre duas posições, entre dois modos de envolvimento com a lógica do aparelho: uma, crítica, a outra, acrítica, determinantes das possibilidades respectivas de se jogar ou de simplesmente se submeter aos efeitos normatizantes dos estereótipos (Gonzaga, 2005, p. 294).

Como aponta Tomaz Tadeu da Silva, "é também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade" (Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 91).

Ora, Jay Bernstein considera que a história que as imagens das *Cenas de Filme* "contam é, afinal, a da tensão insuportável entre a singularidade ansiosa e a identidade clichê" (Bernstein, 1999, p. 48), mas como enuncia Henri-Pierre Jeudy, "se só há estereótipos, é preciso escolhê-los e, conse-

quentemente, nossa margem de jogo continua imensa" (Jeudy, 2002, p. 179). Frente a esta constatação, tratar-se-ia então – numa espécie de situação de compromisso entre as empreitadas de ORLAN e Cindy Sherman –, de escolher dentre a coleção contemporânea de máscaras possíveis a que mais se adequa a nossos mitos e verdades pessoais, de modo a projetar para o outro a imagem que escolhemos para nós mesmas/os?

Parece possível então enunciar que, nesta série, ao recorrer a imagens estereotípicas da mulher, culturalmente produzidas pela indústria cinematográfica, Sherman apresenta mascaramentos que têm a intenção de funcionar como desmascaramentos dos processos de condicionamento social a que todos – e, sobretudo, todas – nós estamos submetidos/as.

> Segundo Judith Butler, a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existente (Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 95).

Denunciar a Máscara – as máscaras possíveis – como imposta, autoritariamente normatizante, apontá-la como tal, como o faz Sherman, torna-se, portanto, agir contra a lógica inercial do aparelho, subvertendo-a criticamente e abrindo lugar para a reflexão crítica.

A opção nos remete à cena da peça do dramaturgo belga Michel de Ghelderode, *Escola de bufões*, em que o personagem Galgut abre um armário de máscaras e fica estarrecido e fascinado com a multiplicidade de possibilidades fisionômicas disponíveis. Na montagem antológica encenada em 1990, no teatro Villa-Lobos, na cidade do Rio de Janeiro, o diretor Moacir Góes optou por conduzir o personagem, interpretado por seu irmão, o ator Leon Góes, num gesto literalista sagaz de ruptura da moldura simbólica convencional que separa palco e plateia, até o limite do proscênio, para que, uma vez lá, "abrisse" o armário para a plateia, que, iluminada, contribuía com as próprias faces individuais reais para a coleção de máscaras ficcionais do enredo.

Não seria então o gesto de Sherman o equivalente simbólico ao do personagem do dramaturgo belga, transposto nos *Untitled Film Stills*, para as máscaras do feminino condicionadas pela produção imagética cinematográfica? Em determinado momento, a própria artista manifesta certa náusea relativa às imagens fotográficas da série:

> Sinceramente. Eu estou um pouco cansada destas imagens – é difícil para mim ainda ficar animada com elas. É engraçado ver algumas delas agora. Ao longo da minha vida eu tentei parecer sempre diferente, então meu cabelo teve todas as cores diferentes, todos os comprimentos e estilos. Como resultado, **muitos desses personagens se parecem comigo** em períodos da minha vida *desde* que produzi os *Film Stills* – **talvez inconscientemente eu tenha estado seguindo-os**, ou pelo menos seus estilos de penteado" (Sherman, 2003, p. 15, grifos em negrito nossos).

O depoimento revela o mal-estar que essa busca ansiosa do sujeito contemporâneo por uma identidade estável, menos líquida, para falar com Zigmund Bauman, gera, mesmo para quem lida criticamente, em arte, com tais instabilidades. Demonstra também, até mesmo de forma cabal, que mesmo o sujeito da criação – aqui, a própria Cindy Sherman – está inescapavelmente submetido às influências retroativas da ação da produção simbólica, ainda que, no caso, detenha todo o instrumental – num primeiro momento, intuitivo, em seguida, a partir da própria circulação do diálogo estabelecido pela recepção crítica, conceitual – para seu enfrentamento crítico. No limite, a percepção de não poder haver no fundo do túnel dessa busca angustiada alguém, um "eu essencial", verdadeiro, livre de todas as máscaras.

O que sobra então, após a última *matrioska*? Nada? Ninguém? Segundo Maffesoli (1996, p. 313: "Não sendo nada, estamos sempre em outro lugar, além de onde nos esperam, somos sempre outra coisa do que nos creem ser. Somos vários. É essa a força do pré ou do pós-individual". Ou, como propõe Bauman, "uma única pessoa, na modernidade-líquida, pode ter várias identidades. Ou ainda, a identidade hoje é líquida, mutante, filha de um emaranhado de modelos voláteis. Só nos dicionários a identidade ainda é fixa" (*apud* Sabino, 2009).

É bem verdade que o limite para esta liberdade é certo "acorrentamento a si mesmo", do qual nos fala Emanuel Lévinas, como sendo

> [...] a impossibilidade de se desfazer de si mesmo, não somente acorrentamento a um caráter, a instintos, mas uma associação silenciosa consigo mesmo na qual sua dualidade é perceptível. Ser eu não é somente ser para si mesmo, é também ser consigo mesmo (Lévinas, 1998, p. 105).

Na continuidade de seu trabalho, como que a jogar contra este acorrentamento, em movimento oposto ao de virtualização do processo de ORLAN, Sherman passou a utilizar máscaras reais junto a outros adereços:

> A partir de 1985, próteses de bolsas cicatrizadas no lugar de seios, pústulas protuberantes artificiais em vez de narizes, manequins anatômicos em posturas obscenas, uma jovem com cara de porco. Imagens, adereços, *close-ups* que atravessam a superfície para inundar o mundo real, sem escudo protetor. Sherman força suas imagens a "gerar sentimentos de desconforto", nojo e pena para que pareçam mais perturbadoras, quase pornográficas, deixando os espectadores inquietos e enganando-os.[12]

Nas diversas séries que passa a produzir usando máscaras e adereços – em experiências cuidadosamente elaboradas para gerar, como em *Film Stills*, resultados em imagens fotográficas –, Sherman mergulha no grotesco, no abjeto, atingindo, por vezes, o limite entre o erótico e o pornográfico. Dá vasão assim a imagens fabulosas, provenientes do inconsciente, individual e coletivo, em exercícios de imaginação libertários que dialogam com o acervo de imagens da cultura ocidental.

Finalmente, a produção mais recente de Sherman, sintomaticamente divulgada de forma massiva e praticamente no tempo real de sua criação, em suas redes sociais, em especial no Instagram, apresenta novas "máscaras", agora modeladas digitalmente, da artista, em incômodas e simultaneamente fascinantes metamorfoses do eu fluido, navegando no oceano de liberdade – virtual – de possibilidades dos mascaramentos pós-históricos, em exercícios de trânsito entre as ilhas do arquipélago possível de identidades pós-modernas.

Aberto o armário de máscaras, a possível resposta à angústia da busca desesperada pela última *matrioska*, a da identidade verdadeira, final e intransferível, parece ser, como sugerem ORLAN e Cindy Sherman, a possibilidade de jogo com as opções disponíveis.

Um jogo em que toda máscara, todo desejo e utopia possa se mostrar, assim como a face de todos/as nós.

Ao final, quem sabe – não custa sonhar: um baile de máscaras.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **O Dada e o Surrealismo**. Barcelona: Labor, 1976.

BARTHES, Rolland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNSTEIN, Jay. Da beleza à experiência de Kant a Cindy Sherman. *In*: CERÓN, Illeana Pradilla; REIS, Paulo (org.). **Kant**: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Senac, 1999.

CARNAL Art (2001 Documentary). [*S. l.: s. n.*], 2011. 1 vídeo (75 min). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=no_66MGu0Oo. Acesso em: 12 dez. 2016.

FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente. **Cadernos Rioarte**, Rio de Janeiro, ano II, n. 5, p. 64-68, 1996.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRIED, Michael. Arte e objetidade. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, p. 131-147, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Da membrana à interface**: auto-retrato e autoconsciência na arte contemporânea. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Significâncias indiciais alegóricas. *In*: ARAÚJO, Inês (org.). **Indícios**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Da Janela à interface. **Farol**, Vitória, v. 14, n. 19, 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.

KAPROW, Alan. O legado de Pollock. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. A Note on Photography and the Simulacral. *In*: SQUIENS, Carol (ed.). **The Critical Image**: Essays on Contemporary Photography. Seattle: Bay Press, 1990.

KRAUSS, Rosalind *et al*. Mesa-redonda: a recepção dos anos 60. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 157-171, 1999.

LE BRETON, David. **Cuerpo sensible**. Santiago: Metales Pesados, 2005.

LÉVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. São Paulo: Papirus, 1998.

LYOTARD, Jean-François. **Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MORRIS, Charles. **Fundamentos da teoria dos signos**. São Paulo: Edusp, 1976.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. *In*: BATTCOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art**: A Critical Anthology. New York: Dutton, 1968.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

O'BRYEN, C. Jill. **Carnal art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

O'HAGAN, Sean. Interview: Marina Abramovic. **The Guardian**, 3 Oct. 2010. Disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist. Acesso em: 22 out. 2023.

ORLAN. **ORLAN**: Le Récit. Milano: Charta, 2007.

ORLAN. Feminism and Representation. [Entrevista]. **The Irish Critic**, 29 April 2009.

ORLAN. **Manifesto da Arte Carnal**. [s. d.]. Disponível em: http://www.orlan.net/texts. Acesso em: 29 set. 2017.

ORLAN: Fan Site. [s. d.]. Disponível em http://www.orlan.net. Acesso em: 28 ago. 2024.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Jandira: Principis, 2019.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SABINO, Eduardo. **A comunicação em tempos de consumo**. 2009. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Centro Universitário Newton Paiva, Belo Horizonte, 2009.

SHERMAN, Cindy. The Making of Untitled. *In*: SHERMAN, Cindy. **Cindy Sherman**: The Complete Unitled Film Stills. New York: Museum of Modern Art, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2019.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Como a complementar esses versos, Fernando Pessoa escreveria em outra ocasião: "Choro sobre minhas páginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e, portanto, até de escrever" (Pessoa, 2019, p. 51). É notável que, também aqui, o choro, mesmo que real no momento inicial em que é descrito, é expresso metaforicamente, e, obviamente o poeta não pretende que o leitor o sinta literalmente.

2 Segundo Roland Barthes (1990, p. 47), Julia Kristeva introduz o termo "significância", que se contrapõe ao conceito de "significado". Como explica Charles Morris a partir das definições de Peirce, o processo da semiose, "processo pelo qual algo funciona como signo" (Morris, 1976, p. 13) compreende "um certo número de relações diádicas, [podendo-se estudar], as relações dos signos com os objetos aos quais eles são aplicáveis [...], a *dimensão semântica da semiose* [...]; a relação dos signos com os intérpretes [...], a *dimensão pragmática da semiose* [...]; a relação formal dos signos entre si [...], *a dimensão sintática da semiose*"(Morris, 1976, p. 17, grifos do original). É importante sublinhar, como o faz Morris, que em todos os processos semióticos as três dimensões da semiose estarão sempre presentes. Pois bem, o termo proposto por Kristeva, significância, enfatiza a dimensão pragmática da semiose em detrimento de sua dimensão semântica – aquela em que opera o significado, mais estável e estabelecida por convenções tradicionais, que vincula o signo a seu objeto –, e seria característica, segundo Barthes, da produção de sentido no nível obtuso, "aquele que é 'demais' [...], que minha intelecção não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio [...] um significante sem significado" a se contrapor ao sentido óbvio, "aquele que se apresenta naturalmente ao espírito" (Barthes, 1990, p. 47, 54).

3 De uma perspectiva conceitual, parece extremante significativo que Michael Fried, o crítico mais contundente à Minimal arte, tenha cunhado o termo "literalistas" para designar os artistas desta tendência (Fried, 2002). Também sintomática é a aversão dos próprios minimalistas à imagem, absolutamente ausente em seus trabalhos, e que, quando chegam a aparecer, como nos reflexos de situações exteriores presentes no ambiente em que são expostas, como no caso das superfícies polidas de Donald Judd, os leva a serem acusados pelos críticos mais alinhados com sua poética – como Rosalind Krauss (1999) – de incorrer no pecado de possivelmente se apresentarem como "pintores crípticos".

4 Em 1978, dez anos, portanto, após a publicação de *Arte e objetidade*, o artista Robert Morris (1978), publica *The Present Tense of Space* (O tempo presente do espaço. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006), uma resposta às colocações críticas de Fried, a partir da utilização do mesmo conceito central, de presentidade (*presentness*).

5 É interessante notar que, no cinema contemporâneo, assim como em algumas séries produzidas para a televisão, é frequente atualmente a utilização de atores e atrizes mais ou menos conhecidos que representam a si mesmos em situações fictícias inseridas no fluxo da trama. Tal tendência aponta para uma brecha da contaminação literalista à prática cinematográfica. Por sua vez, também os *Reality* e *Talk Shows*, em que "celebridades" narram casos que teriam ocorrido em suas vidas "reais", em flagrante esbatimento entre as fronteiras do real e o fictício, assim como entre o público e o privado, configuram-se possivelmente, por outra via, como intromissões do mesmo paradigma. Aliás, aqui parece caber a pergunta: no jogo de personas/personagens dos "*brothers*" e "*sisters*" participantes de um programa como o *Big Brother*, que teor de verdade se apresenta a partir das "máscaras" dos participantes, conscientes e empenhados na lógica do jogo relacional e em seus objetivos internos?

6 Num caso emblemático, em 2018, o ator Luís Lobianco, em cartaz no Teatro Rival, na cidade do Rio de Janeiro, com o espetáculo *Gisberta*, "foi alvo de protestos de transgêneros durante os dois dias de apresentação. Uma situação parecida já havia acontecido em Belo Horizonte. A comunidade trans alega que o monólogo deveria ser encenado por uma atriz transexual, e não por um 'trans fake'". Disponível em: https://extra.globo.com/famosos/ator-sofre-ataques-de-transexuais-durante-peca-chamaram-publico-de-criminoso-22528360.html. Acesso em: 3 maio 2024.

7 "O teatro do real ou teatros do real são formas teatrais que têm como objetivo evidenciar e acentuar as tensões entre realidade e ficção, utilizando o real como temática para a cena ou enquanto linguagem, visando uma experiência real para o expectador e/ou uma intervenção no real. Tais formas estão inseridas no contexto da 'crise do drama' e do deslocando [sic] *das práticas teatrais em direção ao campo da* performance art, fazendo parte do movimento caracterizado como teatro pós-dramático". Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_real. Acesso em: 2 maio 2024. Grifos nossos.

NOTAS

8 Ouçamos Carl Jung: "[...] um feiticeiro dos Camarões usando uma máscara de leão. Ele não finge ser um leão; está convencido de que é um leão. Como o congolês e sua máscara de pássaro [...] ele partilha uma 'unidade psíquica' com o animal – unidade existente no reino do mito e do simbolismo. O homem 'racional' moderno tentou livrar-se desse tipo de associação psíquica (que, no entanto, subsiste no inconsciente); para ele uma espada é uma espada e um leão é apenas aquilo que o dicionário define" (Jung, 2016, p. 51). Uma espada é uma espada e um leão é apenas "aquilo que o dicionário define": é notável a convergência das reflexões de Jung para algumas das questões que abordamos. Ressaltam de imediato os limites estreitos, cultural e historicamente condicionados, a que tanto a performance moderna quanto a arte conceitual se restringiram, no limite do período moderno da arte, em tentativas, por um lado de atingir uma verdade radical baseada numa última referência essencial possível, o corpo do/da artista ou, por outro, a definição textual, conceitual de uma arte que, num processo de aquisição de autoconsciência, buscava definir seus limites, respectivamente.

9 Aqui a alusão aos processos de fluxo virtual pela rede de computadores, não é, obviamente, casual.

10 "Durante todas as cirurgias, leio o seguinte extrato de seu [de Eugénie Lemoine-Luccioni] livro, *O Vestido*: 'A pele é decepcionante (...). Na vida não se tem mais do que a própria pele. Mas há mal-entendidos, nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos. [...] tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal, a pele de um crocodilo, mas sou um lulu, uma pele negra, mas sou branco, uma pele de mulher, mas sou um homem; nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção à regra, porque eu não sou nunca o que tenho..." (ORLAN, *Manifesto da Arte Carnal*, [s. d.]).

11 Como elaborei em outra ocasião, "para Flusser, com a inversão paradigmática que inaugurava a fase pós-histórica do Ocidente, derivada da invenção da fotografia que levou, como vimos, a uma nova hegemonia das imagens – agora técnicas – como meio de mediação simbólica com o real na história da cultura ocidental – e mundial, dada a hegemonia político-cultural do Ocidente, desde o fim da Segunda Guerra Mundial – teve lugar outra inversão importante, a *da percepção do lugar da Verdade* na formação de nossa compreensão de mundo; se na fase histórica, os textos, como mídia hegemônica, apoiados na noção de verdades absolutas, prévias à linguagem, posto que derivadas ainda da noção de permanência como verdades divinas, criadas, tinham a função de 'desvelar' – para falar com Heidegger (2000), pela via da arte e da ciência, a Verdade do mundo, vale dizer, representá-la, com a hegemonia das imagens técnicas, segundo Flusser, a verdade passa a ser projetada no mundo por elas, em regime do que temos denominado como 'pro-presentação'" (Gonzaga, 2005). Esta situação, de vigência do funcionamento *pragmático* de mensagens, se configura plenamente na atualidade nos processos da assim chamada "pós-verdade", característicos da circulação de informações em profusão, típicos das redes sociais: será verdade aquilo que lhe aprouver considerar como tal, com todos os prejuízos e possibilidades de manipulação inerentes. Agora, distinguir entre verdade e ficção passa a depender exclusivamente de decisões circunstanciais – a operar a cada momento frequentemente na dependência de posições ideológicas prévias que as dirigem. "Ou seja, se, no processo de re-presentação, simbólico, a noção de verdade absoluta correspondia à ênfase na dimensão semântica da semiose, na presentação, correspondente ao signo reificado moderno, a ênfase passava a recair sobre a dimensão sintática e incidir sobre uma verdade circunstancial, específica, inerente à organização interna do signo artístico, mas que se pretendia essencial, enquanto no regime de propresentação, por outro lado, passa a se valorizar, a partir do colapso dos sistemas legitimadores coletivos – a tese de Lyotard (1986) –, a possibilidade de um consenso *a posteriori*, como verdade produtiva, prospectiva, poética, a ser desvelada na dimensão pragmática da semiose, ou seja, na recepção" (Gonzaga, 2016).

12 Disponível em: https://www.kooness.com/posts/magazine/even-closer-to-reality-the-masks-of-cindy-sherman. Acesso em: 7 maio 2024.

A *Era de Ouro* do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975

The Golden Age of the Théâtre du Soleil: Creative Process and Mask-Bodies in the 1975's Show

L'Âge d'Or du Théâtre du Soleil : processus créatif et corps-masques dans le spectacle de 1975

Fausto Roberto Poço Viana
Universidade de São Paulo
E-mail: faustoviana@usp.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4823-3626

Juliana de Lima Birchal
Universidade de São Paulo
E-mail: jlbirchal@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5071-5301

RESUMO

A Era de Ouro constitui um marco na trajetória do Théâtre du Soleil no que diz respeito ao trabalho sobre as máscaras. Diferentemente da célebre montagem do Piccolo Teatro de Milão, a trupe chefiada por Ariane Mnouchkine refutou uma abordagem arqueológica da *commedia dell'arte*, privilegiando a transposição e recriação das máscaras. Embora bastante usual no teatro contemporâneo, a prática se mostrou inovadora na época e tornou o Soleil uma referência no trabalho com máscaras. Este artigo apresenta o processo criativo do espetáculo seguido de análise sobre a criação dos corpos-máscaras. O estudo permite compreender como as máscaras se tornaram um dos pilares do Soleil e contribuíram no seu modo de trabalho. As principais referências teóricas são: Freixe (2010, 2014) e Picon-Vallin (2014, 2017).

Palavras-chave: *A Era de Ouro;* Théâtre du Soleil*;* Commedia dell'arte*; máscara; traje de cena.*

ABSTRACT

The Golden Age is a milestone in the trajectory of the Théâtre du Soleil regarding their work on masks. Unlike the celebrated production at the Piccolo Teatro in Milan, the troupe led by Ariane Mnouchkine rejected an archaeological approach to *commedia dell'arte*, favoring the transposition and recreation of masks. Although quite common in contemporary theater, the practice proved to be innovative at the time and established the Théâtre du Soleil as a reference in mask work. This paper presents the creative process of the show followed by an analysis of the creation of the bodies-masks. The study allows us to understand how the masks became one of the Soleil's pillars and contributed to their way of working. The main theoretical references are: Freixe (2010, 2014) and Picon-Vallin (2014, 2017).

Keywords: The Golden Age*; Théâtre du Soleil;* Commedia dell'arte*; mask; costume.*

RÉSUMÉ

L'Âge d'Or constitue un jalon dans le parcours du Théâtre du Soleil en ce qui concerne le travail sur les masques. Contrairement à la célèbre mise en scène du Piccolo Teatro de Milan, la troupe dirigée par Ariane Mnouchkine a rejeté une approche archéologique de la *commedia dell'arte*, privilégiant la transposition et la recréation des masques. Bien que largement répandue dans le théâtre contemporain, cette pratique s'est révélée novatrice à l'époque et a fait du Soleil une référence en matière de travail avec les masques. Cet article présente le processus créatif du spectacle suivi d'une analyse sur la création des corps-masques. L'étude permet de comprendre comment les masques sont devenus l'un des piliers du Soleil et ont contribué à son mode de travail. Les principales références théoriques sont : Freixe (2010, 2014) et Picon-Vallin (2014, 2017).

Mots-clés : L'Âge d'Or; Théâtre du Soleil; Commedia dell'arte; masque; costume.

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 29/07/2024

Introdução

O Théâtre du Soleil completa 60 anos de existência em 2024 e é uma das trupes mais longevas e relevantes no cenário teatral mundial. Mesmo com todas estas qualificações, a cada nova produção o Théâtre du Soleil "se coloca na escola"[1], ou seja, apoia-se em mestres e tradições que o inspiram e que servem de guias na busca pela teatralidade, pela poética do gesto, pela fuga do realismo e que, por fim, ajudam a abordar grandes temas da humanidade e da história. Dentre esses mestres figuram as máscaras que desde o início dos ensaios estão sempre à disposição dos atores, seja para ajudar a encontrar personagens, seja para desenvolver cenas.

A história do Théâtre du Soleil com as máscaras remonta aos primeiros anos da trupe, que já fazia uso delas em treinamentos e espetáculos.[2] Porém, a trupe só conseguiria mergulhar no trabalho sobre as máscaras de fato com a montagem de *A Era de Ouro, primeiro esboço* de 1975. A investigação se beneficiaria da entrada de Erhard Stiefel, que encontraria na trupe as condições ideais para se desenvolver como criador de máscaras teatrais. Mais do que garantir a entrada definitiva das máscaras como disciplina de base, *A Era de Ouro* seria responsável por aprofundar procedimentos da criação coletiva (modelo de trabalho um tanto peculiar no cenário francês da época), além de consolidar elementos fundamentais do trabalho atoral no Théâtre du Soleil, como a busca por estados extremos do personagem; a gestualidade precisa e meticulosamente desenhada no espaço; a importância dada às paradas; a busca por uma imaginação que se alimenta do concreto; a musicalidade do gesto; a fuga do gesto anedótico e o trabalho sobre a palavra que repercute os estados físicos.

Num processo que duraria mais de um ano, a criação seria marcada por dificuldades financeiras e criativas, estas principalmente relacionadas às árduas exigências da máscara – internamente, *A Era de Ouro* é lembrada como uma das piores crises já vividas pela trupe francesa. Apesar dessas dificuldades, a criação é considerada um marco importante, sendo o espetáculo no qual Ariane Mnouchkine "mais aprendeu, talvez mais do que todos os outros espetáculos" (*apud* Chollet, 2009, décimo segundo parágrafo, tradução nossa)[3].

Lançar um olhar sobre *A Era de Ouro*, portanto, permite compreender como as máscaras se tornaram um dos pilares do trabalho criativo no Théâtre du Soleil e contribuíram no modo de trabalho empregado atualmente pela trupe. Além disso, a criação coletiva sobre os corpos-máscaras presentes no espetáculo – fruto da integração entre diretora, mascareiro, atores e figurinista – evidencia uma abordagem bastante atual sobre as máscaras, refutando a reprodução de modelos preconcebidos e privilegiando a reinvenção de novas formas que dialogam com o contexto das sociedades contemporâneas.

Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar os processos de criação dos corpos-máscaras de *A Era de Ouro*. O estudo toma como base a dissertação de mestrado *Da máscara à masquiagem: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo A Era de Ouro (1975)* (Birchal, 2024b). Para tanto, apresenta-se o caminho da criação do espetáculo e, em seguida, uma análise sobre a criação dos corpos-máscaras na produção.

Processo de criação de *A Era de Ouro*

Após explorar as bases históricas da democracia francesa em *1789* e *1793*, parecia ser inevitável que a próxima criação se debruçasse sobre a sociedade francesa contemporânea. Para o Théâtre du Soleil do início da década de 1970, tratava-se de fazer um "[...] teatro em contato direto com a realidade social, que não seja uma simples constatação, mas um encorajamento para mudar as condições em que vivemos" (Théâtre du Soleil, 2017, posição 92-93, tradução nossa)[4]. A realidade social estaria ligada à luta de classes, não do ponto de vista intelectual e histórico, mas das relações cotidianas, do operário imigrante ao grande empresário. O material criativo seria inspirado por temas jornalísticos,[5] como o caso Thévenin,[6] ou a epidemia de cólera em Nápoles.[7] Este material documental seria enriquecido pela imaginação e por experiências pessoais dos atores, dando concre-

tude à realidade crua que, para Mnouchkine, precisa ser transformada "[...] para se tornar ainda mais verdadeira no teatro" (*apud* Picon-Vallin, 2009, p. 45, tradução nossa)[8].

O forte desejo de abordar a sociedade contemporânea era, no entanto, acompanhado de um grande receio. Sem o distanciamento histórico presente em *1789* e *1793*, era preciso encontrar uma forma para trazer à tona o discurso político do espetáculo sem se render ao realismo psicológico, linguagem que esterilizaria a imaginação do espectador (Bablet; Bablet, 1979). Então, para atender a essa necessidade, a diretora chegaria à seguinte *visão*[9]:

> [...] numa época futura, homens são exilados em uma floresta. Eles ouviram falar da história da cólera e das desordens que ela provocou em Nápoles em 1973. Eles decidem usar o meio da *commedia dell'arte* para contar esta história por eles mesmos, porque é importante transmiti-la: é uma história típica, um conto! (Théâtre du Soleil, 2017, posição 911-913, tradução nossa)[10]

A distância temporal ("numa época futura") permitiria aos atores se descolar do material documental abordado. Além disso, a *commedia dell'arte* como forma matriz viabilizaria o distanciamento poético, ou melhor, a *transposição*[11] buscada. A antiga comédia italiana exigiria uma elevação do nível do jogo entre os atores e uma radicalização da construção dramatúrgica por meio da improvisação. Afora a *commedia dell'arte*, outras duas formas estariam presentes no processo de criação: a palhaçaria (que viria ajudar nas improvisações de caráter mais individual, mas não permaneceria no espetáculo final) e o "teatro chinês", uma forma imaginária criada pela trupe para auxiliar os atores quando não estivessem portando máscaras e que consistiria numa atuação expressionista sem o uso de nenhum acessório ou objeto de cena (Dusigne, 2013)[12].

Diferentemente da abordagem museológica do Piccolo Teatro de Milão em *Arlequim Servidor de Dois Amos*[13], Ariane Mnouchkine incitaria os atores a abordar a *commedia dell'arte* como uma forma de jogo a ser reinventada (Freixe, 2014) para que pudesse falar sobre o seu próprio tempo. Somente em 1974, já em meio ao processo criativo, a trupe descobriria que a sua busca repercutia as investigações de Jacques Copeau em torno da Nova Comédia[14] no início do século XX. A soma das vozes de Copeau e de Meyerhold – que afirma a necessidade do ator de retornar às técnicas de "quando o teatro era teatral" (Meyerhold *apud* Théâtre du Soleil, 2017, posição 147, tradução nossa)[15] – confirmariam para o Théâtre du Soleil o caminho escolhido e a investigação sobre as máscaras.

Durante os ensaios, as improvisações transitavam entre o presente e o passado, explorando eventos da atualidade e situações ligadas aos tempos da *commedia dell'arte*. Deslocar-se ao passado ajudaria os atores a escapar das armadilhas anedóticas do cotidiano, além de estimular a produção de imagens. Algumas transposições de personagens-tipo do "antigo" para o "moderno" são encontradas rapidamente, como no caso de trabalhadores e poderosos: Arlequim se torna Abdallah, um operário imigrante do Magrebe, enquanto Pantaleão se transforma em Marcel Pantaleão, um grande capitalista e traficante de armas (Dusigne, 2013). Outras transposições não seriam tão simples, sobretudo no que se refere a personagens de classes sociais não situadas nas extremidades da pirâmide social (Mnouchkine, 1975).

A criação passa por períodos de excitação e sofrimento. Em momentos de pouca inspiração, a trupe monta cenas de peças teatrais clássicas que ajudam a encontrar situações e personagens. O processo criativo também é alimentado pelo encontro com outros artistas que passam pela Cartoucherie, dentre eles:

> [...] o substituto de Ferruccio Soleri, que foi chamado de Milão, mas cuja breve estada não ensinará nada aos atores, que o desacorçoam com sua abordagem, ou como Peter Brook, que virá à Cartoucherie num desses momentos de confusão em que não se sabe o que escolher entre as improvisações; encontros com outros espetáculos próximos dessa farsa popular e grotesca que estão buscando, como o *Mistério Bufo* de Dario Fo (que virá à Cartoucherie) no TNP em janeiro de 1974; passagem pela grande bagunça do carnaval ao som de batucadas e sambas endiabrados; ou encontros extraeuropeus, como aquele, capital, organizado em março de 1974 por Christian Dupavillon com dançarinos balineses liderados por um dos maiores da ilha, Nyoman Pugra (Picon-Vallin, 2017, p. 109).

De fato, o encontro com a companhia balinesa de Sadorno Waluyo Kusumo[16], da qual fazia parte o ator-dançarino Nyoman Pugra[17], foi extremamente importante para a trupe. O encontro entre máscaras do *topeng* e da *commedia dell'arte* comprovou o caráter universal do trabalho com máscaras que faz com que atores de diferentes referências teatrais e culturais possam jogar entre si. Ademais, a experiência revelou que a máscara se estabelece para além dos códigos de determinada linguagem estética e que, portanto, ultrapassa a forma por si só.

Por um caminho inverso, o encontro com o substituto de Ferruccio Soleri[18] faria com que Ariane Mnouchkine chegasse à conclusão de que a forma por si só não é o que mais lhe interessa, mas sim "um Arlequim que me faça crer que ele sabe fazer [um salto perigoso]" (*apud* Dusigne, 2013, p. 30,

tradução nossa)[19]. Ou seja, a forma é importante na medida em que expressa os estados internos do personagem, como *sintomas* de uma doença manifestados pelo corpo, imagem comumente empregada pelo Soleil.

Após tantos meses em sala de ensaio, o processo criativo entraria numa fase de saturação e a trupe decide confrontar o material cênico com o público. Assim, em 11 de novembro de 1974, o Théâtre du Soleil desembarca em Lussan (Théâtre du Soleil, 2017), pequena comuna da zona rural localizada no departamento de Gard no sul da França, região onde a companhia teatral era uma completa desconhecida. Em praças públicas, festas, pequenas salas em paróquias ou em estabelecimentos de ensino, a trupe se reúne com a população local[20] e, nas palavras de Ariane Mnouchkine, "improvisa com e para o público" (*apud* Picon-Vallin, 2017, p. 109). O Soleil convida os espectadores a participar ativamente, propor situações, comentando e emitindo opiniões ou corrigindo ações. A experiência é tão enriquecedora que a trupe decide repetir estes encontros em Paris com empregados de empresas como Kodak e Thomson, grupos de estudantes secundaristas do Liceu Corvisart, professores, conscritos[21], aposentados e trabalhadores imigrantes. O saldo é bastante positivo e confirma para a trupe a eficácia do jogo mascarado e a força da teatralização da realidade.

Os encontros contribuem no desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo, assim como no amadurecimento dos personagens. Uma vez terminados, realiza-se a seleção e o polimento das cenas que comporiam *A Era de Ouro*. De 18 cenas, restam apenas 8 (Picon-Vallin, 2014), somando 3 horas de duração. À maneira da antiga comédia italiana, a dramaturgia do espetáculo foi organizada em forma de *canovaccios*[22], ou seja, uma série de situações que servem de referência para a improvisação dos atores. As cenas eram intercaladas por *lazzi*[23], momentos de autonomia do ator que improvisava a partir de pequenas situações, como "Abdallah no trânsito" ou "Abdallah e as moscas" (Picon-Vallin, 2014). Todo o espetáculo era entrelaçado por contadores de história mascarados que interligavam as cenas, conduziam a narrativa e o público pelo espaço.

O espetáculo se iniciava com o Príncipe de Nápoles[24], que convoca Arlequim para lhe reportar as notícias da cidade. Num discurso cômico e grotesco, Arlequim conta sobre a peste bubônica que já assola toda a população. Entram o prefeito Senhor Raspi e o armador de navios Senhor Pantaleão (os verdadeiros culpados pela proliferação da peste) que incumbem Arlequim da tarefa de encon-

trar o culpado sob o risco de pena de morte (Bablet; Bablet, 1979). Numa sagaz transição temporal, Arlequim encontra com Abdallah, sua versão contemporânea transmutada em imigrante, a quem atribui toda a culpa. Por meio da peste[25], opera-se a transição da Nápoles de 1720 para a Marselha de 1975. O público então é conduzido por Abdallah ao espaço em que a maior parte do espetáculo se desenrola, ao som de tambores em ritmo africano executados pelos atores. Repleto de ilusões e ingenuidade, Abdallah é recebido pelo Senhor La Ficelle[26], estivador, e Max, funcionário aduaneiro, que fazem questão de lhe dar as "boas-vindas" no território francês. Em seguida, Abdallah se encontra com M'Boro, trabalhador senegalês que, como ele, é submetido a condições insalubres de trabalho e moradia.

Numa mistura de cenas cômicas e trágicas, outras histórias se intercalam à trajetória de Abdallah: poderosos gananciosos e corruptos que bolam estratagemas; uma família burguesa é arruinada pelas drogas; Salouha, imigrante tunisiana, tem o seu direito ao aborto negado e encontra acolhimento em Lou, A Gorda[27], mulher inteligente e instruída; um casal de jovens namorados que escandaliza com sua cena de amor numa praia paradisíaca.

O espetáculo termina com a morte de Abdallah, uma das cenas mais marcantes do espetáculo. A situação é a seguinte: é preciso que alguém suba na grua para terminar as obras. Os operários ali presentes se recusam por conta dos fortes ventos que colocam em risco a sua segurança. Então, é oferecido um abono àquele que realizar a tarefa. Necessitado de dinheiro para garantir a sua própria subsistência e a de sua família no estrangeiro, Abdallah aceita. Ele sobe na grua, mas os fortes ventos o empurram. A queda é acompanhada de *Dies irae* de Verdi (1813-1901) e de virtuosos movimentos de braços e pernas que fazem vibrar os tecidos das roupas, cena precursora de todas as outras da trupe em que pedaços de tecido vibram contra tempestades e ventos fortes (Picon-Vallin, 2014). Abdallah cai morto no chão e gera revolta nos trabalhadores. Perseguidos, os poderosos fogem, escalando uma das paredes da Cartoucherie. O desfecho é assim descrito pela pesquisadora Béatrice Picon-Vallin:

> O espetáculo termina com uma revolta que ruge, produzida pela música e pelo anúncio de uma contadora: "Os operários estão chegando, senhor Pantaleão." O som se torna mais forte, é uma gravação dos gritos de camponeses numa favela: "Vocês não podem fugir." Os Pantaleões e os Doutores escalam o alto muro da Cartoucherie que os detém, os espeta como insetos (Picon-Vallin, 2017, p. 112).

Após mais de um ano de processo criativo, *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* tem a sua estreia em 4 de março de 1975 na Cartoucherie, espaço-sede desde 1971, onde a trupe já havia se apresentado com *1789* e *1793*. Com o arquiteto-cenógrafo Guy-Claude François, o espaço é totalmente reestruturado, oferecendo uma vivência teatral ao público antes mesmo do início do espetáculo. O espetáculo é um sucesso, com ingressos esgotados com 15 dias de antecedência e longas filas de espera com apenas um mês em cartaz (Mnouchkine, 1975).

Em setembro daquele ano, o espetáculo é convidado para se apresentar na Bienal de Veneza (Picon-Vallin, 2014) e, após uma curta temporada de três meses na sua casa-teatro, o Théâtre du Soleil retoma a estrada para cumprir temporada em várias cidades: Louvain-la-Neuve (Bélgica), Le Havre, Estrasburgo, Lons-Le-Saunier, Besançon, Orléans, Annecy, Villeurbanne, Tourcoing, Tours (França), Milão (Itália), Bonn (Alemanha) e Varsóvia (Polônia). A cada localidade, Guy Claude-François recria o espaço de acordo com as características do local de apresentação: céu aberto em Veneza, pista de areia em Milão e circo permanente em Varsóvia. Um dos convites mais emblemáticos é do Piccolo Teatro,[28] um reconhecimento do primoroso trabalho realizado.

Diferentemente dos espetáculos anteriores que receberam títulos pretensiosos, *A Era de Ouro* é acompanhado de um subtítulo modesto: *Primeiro Esboço*[29]. De acordo com Ariane Mnouchkine em entrevista radiofônica (Mnouchkine, 1975), o subtítulo refletia o reconhecimento da trupe diante da impossibilidade de retratar todas as classes e lutas sociais num único espetáculo. Tratava-se também da reivindicação do caráter de "esboço", de obra não acabada, de admitir o constante decurso da pesquisa.

Os corpos-máscara

Figura 1. Nascimento de máscara para *A Era de Ouro*. Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 420.

Todas as meias-máscaras do espetáculo foram confeccionadas por Erhard Stiefel, que naquela época se iniciava como mascareiro (Fig. 1). Primeiramente criadas em *papier mâché*, as máscaras saíam do ateliê direto para a sala de ensaios ao lado para serem experimentadas pelos atores. Stiefel acompanhava todos os ensaios e, a partir deles, retomava a sua criação e propunha novas máscaras.

> As máscaras não podiam deixar-se encerrar em "receitas". Eu trabalhava sozinho, por simples intuição, numa indefinição quase total. Às vezes os resultados eram frutuosos, às vezes certas máscaras, na sala de ensaio, ficavam largadas por muito tempo, no mesmo lugar, sobre uma mesa, sem que os atores conseguissem lhes dar vida. Então eu as retirava e esculpia outras, que propunha (*apud* Picon-Vallin, 2017, p. 108).

Apenas posteriormente as máscaras definitivas seriam refeitas em couro à maneira das tradicionais máscaras da *commedia dell'arte*. Em consonância com a trupe, Erhard Stiefel não tinha a pretensão de reproduzir os tipos tais quais os originais, até mesmo porque, como o próprio escultor afirma, não havia referências a serem copiadas (em conversa com Birchal, 2024b). Então, a partir da sua imaginação e dos poucos documentos aos quais teve acesso, Stiefel criou máscaras de Arlequim,

Pantaleão, Briguela, Matamouro e Doutor, mas estas duas últimas não chegaram a integrar o espetáculo (Birchal, 2024b). Além destas, propõe máscaras modernas como aquelas usadas pelos personagens Max e Lou, A Gorda (Fig. 2). Sua confecção seria influenciada tanto por Amleto Sartori, responsável pelas máscaras da montagem de Giorgio Strehler, quanto pelo *topeng*[30], com suas curvas e grande abertura dos olhos.

Figura 2. Máscara dos personagens Max e Lou, A Gorda. Fonte: Archives Théâtre du Soleil, [1975?].

Do ponto de vista da atuação, a criação se baseou principalmente nos seguintes personagens-tipo da *commedia dell'arte*: Arlequim, Matamouro, Pantaleão, Polichinelo, Briguela, Zerbina e Isabela (Freixe, 2010). Estes tipos inspirariam personagens tradicionais e modernos, mascarados e não mascarados que seriam apresentados no espetáculo finalizado, como descreve Béatrice Picon-Vallin no trecho a seguir:

> Pantaleões, mascarados ou não – Pantaleão Magnífico, novo-rico e ganancioso (Marcel Pantaleão interpretado por Mario Gonzalès, em que se lê a figura de Marcel Dassault, Aimé Lheureux interpretado por J.-C. Penchenat), ou Pantaleão Labutador, pequeno, mesquinho (La Ficelle, contramestre, Philippe Hottier) –, Polichinelos (M. Gueulette, P. Hottier), Doutores e Briguelas, e em primeiro lugar, claro, Arlequins, hoje a máscara mais rica de todas, com múltiplas variantes: Abdallah, operário imigrante magrebano, achado por P. Caubère; M'Boro, o Arlequim senegalês de J. Derenne; Max, o contramestre e o aduaneiro, o Arlequim mestiço de Trufaldino (Jonathan Sutton). A mulher que espera seu sétimo filho, Salouha, que Lucia Bensasson acha ao cabo de uma longa caminhada, é uma roupa de Zerbina, criada

> da *Commedia dell'Arte*, não mascarada na tradição, mas que aqui usa uma máscara moderna proposta por Stiefel, a partir de uma máscara de Polichinelo lentamente amaciada [...] (Picon-Vallin, 2017, p. 108).

Para a criação destes personagens, o Théâtre du Soleil não parte de características predeterminadas, tampouco de gestos fixados *a priori*. Para o ator Philippe Caubère[31], definições como "pobre, inteligente, ignorante, violento, sensual" (Théâtre du Soleil, 2017, posição 279, tradução nossa)[32] para o Arlequim não lhe eram exatamente úteis, uma vez que se trata de traços psicológicos e não de signos teatrais. Estes signos teatrais (que incluem o gesto) seriam descobertos pelos atores sobre o palco a partir do trabalho sobre o estado interno do personagem e seriam definidos por *evidência cênica*[33].

O trabalho se desenvolvia da seguinte maneira: ao início de cada ensaio, as máscaras confeccionadas por Erhard Stiefel eram dispostas sobre uma mesa. Antes de cada improvisação, os atores escolhiam, ou melhor, se deixavam ser escolhidos por aqueles rostos ali expostos, deixando-se afetar pela "imagem que eles nos sugeriam, das lembranças inconscientes que eles desencadeavam em nós por intermédio de suas máscaras representativas"[34].

Em sua pesquisa acadêmica, Felisberto Sabino da Costa (2021) relata a experiência pedagógica de Philippe Hottier[35], ator de *A Era de Ouro*, que aborda as máscaras da *commedia dell'arte* traduzindo as linhas de força da máscara sobre o corpo. Dessa forma, por exemplo, o nariz da máscara corresponderia à extremidade inferior do osso externo e essa transposição ajudaria na descoberta deste novo corpo-máscara que se forma. A conduta não parece refletir diretamente os procedimentos adotados pelo Soleil à época, de caráter muito mais empírico e sem linha metodológica tão precisa. Todavia, a abordagem pedagógica de Hottier parece organizar um pensamento metodológico próximo do que se observa na trupe, mais conectado à relação pessoal entre matéria e corpo do que à busca de uma gramática gestual dos personagens-tipo.

De maneira intuitiva, caberia ao ator descobrir esse novo corpo-máscara. A máscara se mostraria impiedosa nessa busca. Ela exigiria do ator "o teatro" desde o primeiro instante, aqui e agora. Seria tudo ou nada. Desde o primeiro momento, ela o obrigaria a revelar um personagem e mostraria a ineficácia do gesto realista ou do jogo psicológico sob a máscara. Dessa forma, tratava-se de uma verdadeira investigação, de pesquisa empírica, de experimentação a partir da prática.

Inicialmente, as máscaras eram livremente experimentadas por todos e sem nenhuma restrição, nem mesmo de gênero. Cada nova descoberta era coletiva, compartilhada por meio da observação ou da transmissão entre atores através da cópia. Diferentemente de espetáculos anteriores como *Os Palhaços*, no qual os personagens foram criados a partir da experiência individual de cada ator, as máscaras de *A Era de Ouro* eram de natureza arquetípica e, portanto, pertencentes à esfera coletiva (Freixe, 2010). Essa característica viabilizou um modo de criação coletiva dos personagens (que persiste ainda hoje na trupe) em que cada figura é criada a várias mãos. No Théâtre du Soleil, portanto, a imitação é uma forma de compartilhar a conquista de um ator para outro e possibilitar que novas descobertas possam advir daí. Não se trata de copiar a forma externa de maneira estéril, mas através desta imitar a visão interna do personagem.

Todo este processo de busca era sempre guiado pelo olhar atento de Ariane Mnouchkine, que fazia o que Philippe Caubère descreve como um duplo movimento, contraditório e complementar, de avanço e recuo:

> Em recuo, porque ela buscará redescobrir o essencial do personagem: ela me incentivará a abandonar o que ela chama de "parasitas": gestos gratuitos, ritmos imprecisos, folclore, psicologia. [...] Mas Ariane trabalhará também avançando; ela não deixará de "falar" comigo sobre este personagem, o que ela já vislumbra dele, suas possíveis funções na sociedade, sua ligação com esta ou aquela família da *commedia*, suas possíveis relações com outros personagens, o nome que ele poderia usar (Théâtre du Soleil, 2017, posição 361-368, tradução nossa).[36]

O principal instrumento é o corpo, capaz de expressar o personagem, seu caráter, as ações, as situações, os lugares e os estados. Assim, pouco a pouco, a trupe descobre as *leis fundamentais*[37], ou seja, uma série de princípios que guiariam o trabalho com as máscaras e que seriam constantemente redescobertas a cada dia em sala de ensaio.

Para que cada máscara seja imediatamente reconhecível em cena, o ator deve desenhar o seu corpo no espaço. Em *A Era de Ouro*, apenas gestos grandes, mas sem se esquecer de trabalhar sobre o detalhe. As ações prescindiram de paradas – que não é o mesmo que a "falsa" lentidão ou a imobilidade vazia de estado –, seja para pontuar algo que acabou de ser desenhado, seja para dar o tempo de leitura para o público. Paradas, entradas, saídas e todos os movimentos do corpo seriam musicais, ou seja, munidos de um ritmo interno ou de uma *música interior*[38] do personagem acompanhado por ruídos, sons e música ao vivo ou mecânica. Para que a forma esteja viva, ela deve estar

sempre preenchida por um estado bem definido, como o medo, a fome ou a alegria. Ao trocar de um estado para o outro, o ator deve fazê-lo imediatamente. Assim, joga-se apenas uma coisa de cada vez: um estado por vez, uma ação por vez. Por fim, um dos elementos mais primordiais: a infância, com sua alegria, inventividade e crueldade, que necessita da imaginação – que é um músculo, como diz Ariane Mnouchkine – e como tal exige que se trabalhe bem as coxas! (Mnouchkine, 1975). A palavra é o último recurso expressivo, imbuída de todo o corpo e de seus estados. Dessa forma, estabelece-se gradualmente um vocabulário comum de trabalho no Théâtre du Soleil que seria transmitido até os tempos atuais.

Em *A Era de Ouro*, o ator mascarado não deveria apenas viver o personagem, mas mostrar o que vive ao público. Logo, ele estaria em relação constante com o espectador, seja comentando o que se passa em cena, narrando ou revelando algo do seu íntimo. Diferentemente de uma encenação realista ou naturalista, a cena exigiria do público uma imaginação ativa, completando os signos teatrais produzidos essencialmente pelos atores. Um exemplo é a cena em que Abdallah dorme num pequeno quarto de hotel (Fig. 3). Nada de camas ou outros objetos para evocar o cômodo. Em vez disso, é o desenho do corpo-máscara no espaço que dá ao público a dimensão diminuta do quarto onde dorme desconfortavelmente, amontoado com vários outros trabalhadores.

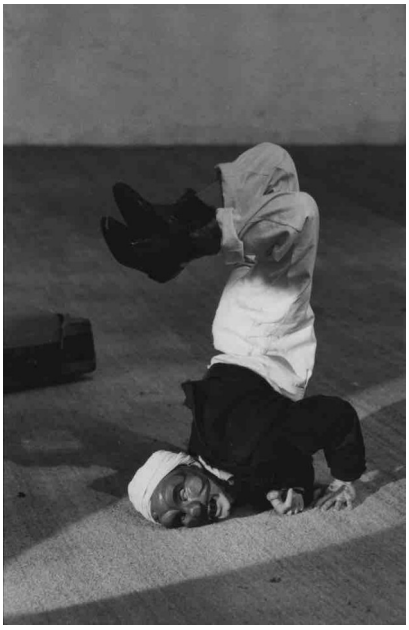


Figura 3. Abdallah mal consegue dormir no pequeno quarto de hotel. Fonte: Martine Franck/Magnum Photos, [1975?].

Elemento essencial do corpo-máscara, o traje de cena seria um tipo de "cenografia em movimento" (Barba; Savarese, 2012, p. 43), ajudando a localizar espaços, períodos históricos e traduzindo transformações vividas pelos personagens. Momentos antes da cena retratada na Fig. 3, Abdallah é conduzido por Mahmoud Ali, dono do pequeno hotel, ao lojista Aimé Lheureux, que juntos decidem se aproveitar da ingenuidade de Abdallah para lhe despir de suas vestes e vender-lhe um pequeno macacão no valor de três quartos de todo o dinheiro que possui (Théâtre du Soleil, 2017). A transformação do traje de Abdallah, portanto, revela a situação degradante do imigrante que é subjugado em território francês e se vê obrigado a renunciar à sua própria identidade cultural. Em outros casos, o traje ajuda a identificar o tempo histórico do personagem, como quando o Arlequim clássico da Nápoles de 1720 se encontra com Abdallah, sua versão contemporânea na Marselha de 1975 (Fig. 4).

Figura 4. Abdallah e Arlequim se encontram. Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 284.

Françoise Tournafond foi quem assinou os trajes de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* juntamente com Jean-Claude Barriera e Nathalie Ferreira, parceiros de espetáculos anteriores. Beneficiando-se da experiência de *1789* e *1793*, os trajes são criados em colaboração com os atores, no qual "pesquisa dos personagens e pesquisa de figurinos são indissociáveis" (Théâtre du Soleil, 2017, posição 564-565, tradução nossa)[39]. No caso de *A Era de Ouro*, a figurinista destaca que "as máscaras, os trajes e o jogo devem constituir os elementos inseparáveis e igualmente fortes de um *desenho*"[40]. Era preciso que a silhueta revelasse imediatamente a natureza de cada personagem antes mesmo que a cena se desenvolvesse, ou seja, sua classe social, seu caráter, sua vida familiar e sua forma de pensar. Françoise Tournafond destaca que seu trabalho consistiu essencialmente em ajudar a definir melhor o contorno encontrado e apurar tecidos, peças, perucas e acessórios que ajudassem a revelar socialmente o personagem. Muitos atores usariam enchimentos para ajudar a criar formas e volumes. Este foi o caso de Lou, A Gorda, personagem de Dominique Valentin. A atriz relata que, no processo de criação, ela percebeu que "em torno de uma máscara redonda, eu só poderia construir um corpo redondo" (Théâtre du Soleil, 2017, posição 527-528, tradução nossa)[41]. Toda a lógica do seu trabalho passaria por esta noção: da forma de agir e pensar de Lou – "ela não vai jamais diretamente ao ponto"[42] – ao traje de formas arredondadas que ressaltava a grande estatura da atriz ao mesmo tempo em que feminilizava sua silhueta.

Ao realizar os croquis (Fig. 5), Tournafond fazia o estudo das formas, linhas e volumes, além das atitudes. Ela também levava em consideração as máscaras, tão importantes na definição de cada personagem. Françoise dedicou atenção especial às cores que deveriam estar em harmonia com as máscaras e contrastar com a cor do tapete. "Nós optamos deliberadamente por cores arrojadas: os cinzas escuros, os brancos, os pretos para os poderosos; em contraste, as cores vivas eram reservadas aos trabalhadores de obras (macacões muito azuis, eventualmente oleados fluorescentes, capacetes coloridos)"[43].

Figura 5. Croqui de Lou, A Gorda. Fonte: Françoise Tournafond, [1975?].

Assim como os atores, Françoise Tournafond tinha maior dificuldade com os trajes dos personagens modernos. Em muitos casos, os figurinos ficavam anedóticos, da mesma forma que os próprios personagens. A figurinista relata que no início do processo de criação Ariane Mnouchkine lhe deu a seguinte indicação: "Imagine qual visão de nossas roupas teriam as pessoas que quisessem fazer um espetáculo sobre o nosso tempo daqui a cem ou duzentos anos" (Théâtre du Soleil, 2017, posição 632-633, tradução nossa)[44]. Porém, ela só conseguiria ter uma visão deste distanciamento mais tarde ao visitar uma exposição do pintor alemão Richard Lindner[45] em

meados de 1974. Para ela, o pintor era capaz de retratar personagens dando destaque apenas ao essencial, algo que ela transportou para a sua visão dos trajes de *A Era de Ouro*.

No espetáculo finalizado, determinados personagens permaneceriam sem máscaras, o que seria chamado pelo Théâtre du Soleil de "teatro chinês". Caubère falaria em "atuar a máscara sem a máscara" (em entrevista a Freixe, 2010, p. 305, tradução nossa)[46], sendo exigido o mesmo nível de jogo e engajamento dos personagens mascarados. Alguns deles seriam criados a partir da improvisação com barulhos e onomatopeias do fogo, da chuva, da neve, da tempestade... Françoise Jamet[47] (Fig. 6) e Clémence Massart[48] (Fig. 7) se destacariam nesse tipo de improvisação (Freixe, 2010, p. 305). Este jogo seria bastante inspirado pela descrição da cena chinesa feita por Henri Michaux, mas também pelo cinema mudo e pelo melodrama, responsável por trazer a maquiagem de fundo branco e traços bem-marcados usada para estes personagens (Dusigne, 2013).

Figura 6. Personagem da velha Bernarda (Françoise Jamet). Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 949.

Figura 7. Clémence Massart durante os ensaios. Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 196.

A maquiagem também estaria presente nos personagens mascarados que usariam tons brancos e pretos. Erhard Stiefel afirmaria que, diferente de suas criações mais recentes, naquela época era evidente a necessidade do uso das maquiagens para completar as máscaras e destacar olhos e boca (em conversa com Birchal, 2024b).

De acordo com Guy Freixe (2010), de todas as máscaras que serviram de base para os personagens de *A Era de Ouro*, três foram especialmente fundamentais: Arlequim, Pantaleão e Polichinelo. Para o pesquisador, este fato se explica em parte pela existência de modelos históricos referentes a estas três máscaras. Para Ariane Mnouchkine (Freixe, 2010), elas seriam aquelas com quem o público mais se identificaria e que os atores teriam mais facilidade para realizar a transposição do "antigo" para o "moderno".

Conclusão

Mesmo com tantos anos de prática, a cada nova criação Ariane Mnouchkine se coloca em aprendizado e frequentemente as máscaras estão por perto para auxiliá-la. Em entrevista concedida à Josette Féral, a encenadora do Théâtre du Soleil confirma o quanto as máscaras a fazem redescobrir o próprio teatro:

> [...] quando eu observo aqueles [atores] que estão aqui agora e que não sabem nada, quando eu os vejo descobrir coisas, isso me estimula. Isso me refresca, me permite redescobrir coisas. Não é que eu tenho a impressão que eu lhes faça descobrir maravilhas: são as máscaras que fazem este trabalho (*apud* Féral, 1998, p. 25, tradução nossa).[49]

Sendo assim, no Théâtre du Soleil as máscaras são verdadeiras mestras, relembrando os atores sobre os fundamentos da cena: estar no presente, escutar o outro (ou como Mnouchkine diria, *ser côncavo e ser convexo*), alimentar um estado e uma *música interior*, jogar uma coisa de cada vez... Nada disso é possível se o ator não engajar o corpo por completo, sob o risco de transformar a máscara num simples pedaço de matéria inerte. Desse modo, ela obriga o ator a trabalhar um dos elementos mais basilares da atuação: o corpo poético. Este corpo é tão importante na cena do Soleil que muitas imagens evocadas por Ariane Mnouchkine passam por ele: o ator é o atleta do coração; é o corpo que manifesta os sintomas da doença do personagem; é preciso ter panturrilhas para escalar a montanha do teatro; a imaginação é um músculo...

O espetáculo de 1975 foi de suma importância para a trajetória do Soleil, fazendo com que a trupe se colocasse verdadeiramente na escola das máscaras, numa investigação radical e profunda. *A Era de Ouro* marca a consolidação de mecanismos de criação apreendidos em experiências anteriores, como a criação coletiva e a improvisação, além de instaurar a máscara como disciplina de base. Numa época em que poucos grupos se arriscavam a fazer teatro de máscaras, o Théâtre du Soleil consagrou *A Era de Ouro* dentre as grandes referências europeias inscritas nessa linguagem. Ademais, as condições do processo criativo propiciaram o desenvolvimento de Erhard Stiefel como mascareiro, atualmente um artista de grande excelência num ofício ainda raro no cenário teatral ocidental.

A investigação cênica desenvolvida de maneira empírica permitiu desenvolver uma abordagem sobre as máscaras que privilegiam a criação atoral. A atualização de personagens-tipo da *commedia dell'arte* para se referir à sociedade francesa daquele tempo foi uma prática muito inovadora. Atualmente, esta prática é bastante difundida em grupos que trabalham sobre máscaras advindas de diferentes tradições teatrais, como é o caso do grupo Barracão Teatro, que transpõe os tipos da comédia italiana para o contexto brasileiro.

É interessante perceber como as descobertas realizadas num processo criativo tão distante do tempo presente ainda reverberam no modo de fazer teatro do Soleil. É neste sentido que o ator Vincent Mangado diz:

> É isso também que se deve atentar com Ariane, é que ela nunca faz duas vezes a mesma coisa. O grande espetáculo da *commedia* ela já fez "obrigada, tchau" e passemos a outra coisa. Ela tem muito respeito e amor por isso, mas essa pesquisa sobre as máscaras, ela já fez e ela não vai fazer uma segunda vez (Birchal, 2024a, p. 48).

Embora o elenco atual manifeste por vezes o desejo de fazer um treinamento com máscaras (Viana; Ortiz; Birchal, 2024), a trupe absorve indiretamente o aprendizado acumulado por meio dos atores mais antigos e, principalmente, de Ariane Mnouchkine. A experiência com as máscaras em *A Era de Ouro* é relevante na medida em que ela propiciou à trupe um aprendizado que é carregado para as criações futuras. Não se trata, portanto, de fazer um teatro com ou sem máscaras, mas de incorporar o que as máscaras têm a oferecer no fazer teatral.

Mesmo que o objeto-máscara tenha perdido espaço na cena do Théâtre du Soleil, a máscara como prática teatral é bastante presente na trupe sob a forma dos mascaramentos. Ela se manifesta por meio da prática do jogo teatral (que o Soleil denomina de *jogo mascarado*), ou seja, na incorporação de princípios e procedimentos próprios às máscaras no trabalho de atuação. Dessa forma, o ator interage com o traje de cena, a maquiagem, a música, a cenografia, a iluminação e a dramaturgia não como elementos puramente estéticos, mas em jogo com o aqui e agora da cena teatral. Herdeira de uma linhagem que remonta a Jacques Lecoq e Jacques Copeau, Ariane Mnouchkine é exemplo de uma encenadora que soube usar em seu benefício as lições deixadas pelas máscaras quanto à teatralidade e à centralidade do corpo na atuação.

REFERÊNCIAS

AMALFI, Marcello. **A macro-harmonia da música do teatro**: um novo olhar sobre a relação criativa do compositor Jean-Jacques Lemêtre com a encenadora Ariane Mnouchkine no Théâtre Du Soleil. São Paulo: Giostri, 2015.

ARCHIVES THÉÂTRE DU SOLEIL. **L'Âge d'or**. [1975?]. 1 fotografia, color. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176. Acesso em: 20 out. 2023.

BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. Le Théâtre du Soleil : raconter notre aujourd'hui. **Théâtre du Soleil**. Paris, 1979. Disponível em: https://theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-age-d-or-raconter-notre-aujourd-hui-3998. Acesso em: 7 ago. 2023.

BANU, Georges. De l'apprentissage à l'apprentissage. **Théâtre du Soleil**. Paris, dez. 2001. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/de-l-apprentissage-a-l-apprentissage-ariane-mnouchkine-georges-banu-4066. Acesso em: 13 mar. 2023.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BIRCHAL, Juliana. Entrevista com Dominique Jambert e Vincent Mangado. *In*: VIANA, Fausto; ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa; BIRCHAL, Juliana (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais: volume XI: edição especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine. São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2024a. p. 38-53.

BIRCHAL, Juliana de Lima. **Da máscara à *masquiagem***: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975). 2024. 247 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024b.

CHOLLET, Jean. Construire pour le temps d'un regard (2): Entretien avec Ariane Mnouchkine. **Théâtre du Soleil**, Paris, 3 dez. 2008. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/construire-pour-le-temps-d-un-regard-2-4080. Acesso em: 26 ago. 2024.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face**: a máscara e a (trans)formação do atuante: ligeiros olhares sobre práticas em escolas universitárias e dois grupos de teatro. São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2021. *E-book*.

DUSIGNE, Jean-François. **Les passeurs d'expérience**. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2013.

FÉRAL, Josette. **Trajectoires du Soleil** : autour d'Ariane Mnouchkine. Paris: Éditions Theatrales, 1998.

FERRUCIO Soleri. **ARTA Base Documentaire**. [*S.l.*: *s.n.*], [s.d.]. Disponível em: https://base.artacartoucherie.com/artistes/soleri#:~:text=C%C3%A9l%C3%A8bre%20acteur%20et%20metteur%20en,Ferruccio%20Soleri%20une%20r%C3%A9putation%20mondiale. Acesso em: 2 abr. 2023.

FRANCK, Martine. **Philippe Caubère (Abdallah).** [1975?]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15. Acesso em: 2 nov. 2023.

FREIXE, Guy. **Les utopies du masque** : sur les scènes européennes du XXe siècle. Lavérune: L'Entretemps, 2010.

FREIXE, Guy. **La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine** : une lignée du jeu de l'acteur. Lavérune: L'Entretemps, 2014.

LAROUSSE. **Richard Lindner**. Disponível em: https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Richard_Lindner/153026. Acesso em: 9 nov. 2023.

MNOUCHKINE, Ariane. **L'Âge d'or** : Ariane Mnouchkine, Alfred Simon et Bernard Dort | France Culture | 06/04/1975. [Entrevista cedida a] Guy Dumur. Canal do Théâtre du Soleil. Disponível em: https://soundcloud.com/theatredusoleil/mises-en-scene-lage-dor-1ere-diffusion-06041975. Acesso em: 1 ago. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine**. Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil** : les cinquante premières années. Paris: Actes Sud: Théâtre du Soleil, 2014.

PICON-VALLIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil**: os primeiros cinquenta anos. São Paulo: Editora Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2017.

PIIZI, Paolla; ALBERTI, Carmelo (org.). **A arte mágica de Amleto e Donnato Sartori**. Trad. Maria Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

THÉÂTRE DU SOLEIL. **L'Âge d'or, première ébauche.** Paris: Éditions Théâtrales, 2017. *E-book*.

TOURNAFOND, Françoise. Croquis du costume de Lou la Grosse. [1975?]. 1 croqui, p&ampb. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/en-tournee/188-2344#. Acesso em: 5 nov. 2023.

VIANA, Fausto; ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa; BIRCHAL, Juliana (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais: volume XI: edição especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine. São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2024.

WILLIAMS, David. **Collaborative Theatre**: The Théâtre du Soleil Sourcebook. London: Routledge, 1999.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Já no início da entrevista *De l'apprentissage à l'apprentissage*, Georges Banu (2001) cita a expressão *se mettre a l'école* [se colocar na escola], bastante utilizada por Ariane Mnouchkine em entrevistas, textos e no cotidiano da trupe.

2 Desde o primeiro espetáculo, *Gengis Khan* de 1961, a trupe tentou colocar as máscaras em cena. Segundo Picon-Vallin (2017), o ator Gérard Hardy teria fabricado máscaras de papelão e tecido para os personagens Roi d'Or e Tangout com a ajuda de Monique Godard, que estudou com Jacques Lecoq.

3 No original: "[...] le plus appris, presque plus que dans tous les autres spectacles".

4 No original: "[...] théâtre en prise directe sur la réalité sociale, qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons".

5 O texto-programa contém uma lista de eventos que ocorreram entre 1973 e 1974 que inspiraram o espetáculo ao longo do processo criativo. A lista inclui casos de violência policial, assassinato de imigrantes de origem africana, greve de operários antirracistas, casos de aborto clandestino, denúncia de condições de trabalho precarizantes, casos de suicídio dentro de delegacias policiais, práticas de corrupção e abuso de poder, dentre outros eventos que ocorreram na França, Portugal, Itália e Colômbia.

6 No original: "L'affaire Thévenin". Trata-se do caso do operário soldador Jean-Pierre Thévenin de 24 anos que foi encontrado morto num comissariado de polícia de Chambéry (localizado na Savoie) em 15 de dezembro de 1968. De acordo com a versão oficial, o operário teria se suicidado, mas o processo terminou por improcedência. O episódio teve ampla repercussão no território nacional e se tornou símbolo da violência policial no país.

7 De acordo com o texto-programa, em 5 de setembro de 1973, são reportados os primeiros casos de cólera na cidade de Nápoles, na Itália. A epidemia se estabelece de fato em 28 de setembro de 1973, quando contava com 2.344 pessoas hospitalizadas.

8 No original: "[...] pour devenir encore plus vraie au théâtre".

9 Como bem explica Amalfi (2015), a *visão* não é uma ideia, termo que remete a algo intelectual e/ou abstrato, mas uma imagem concreta e que alimenta a imaginação. Além das *visões* que alimentam cada improvisação, há também a primeira *visão* vislumbrada por Ariane Mnouchkine. Esta deve ser forte o suficiente para dar origem ao espetáculo que está por vir. Desde a entrada de Jean-Jacques Lemêtre (em *Mefisto*) e Hélène Cixous (em *A história terrível mas inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*), a *visão* é primeiramente exposta a eles antes de ser compartilhada com o restante da trupe. De acordo com Lemêtre, "se não me faz sonhar" (*apud* Amalfi, 2015, p. 96), ela será barrada antes mesmo de chegar à trupe.

10 No original: "[...] dans une époque future, des hommes sont exilés dans une forêt, ils ont entendu raconter l'histoire du choléra et des désordres qu'il a provoqué à Naples en 1973. Ils décident d'utiliser le moyen de la *commedia dell'arte* pour, eux-mêmes, raconter cette histoire, car il est important de la transmettre : c'est une histoire type, un conte !"

11 Em entrevistas daquele período, Ariane Mnouchkine falava em distanciamento poético ao invés de transposição. Embora o distanciamento se opusesse à ilusão teatral do realismo, este não se relaciona aos procedimentos de distanciamento ou efeito de distanciamento brechtiano (em alemão, *Verfremdungseffekt*). Na realidade, o distanciamento de Mnouchkine refere-se aos procedimentos próprios da teatralidade que operam a transmutação para a linguagem cênica.

12 De acordo com o pesquisador, esta concepção não seria influenciada pela experiência de Ariane Mnouchkine pela Ásia – que, apesar de seus esforços, não conseguiu conhecer a China –, mas sim pelo romance *Un barbare en Asie* [*Um bárbaro na Ásia*] de Henri Michaux (1899-1984), no qual há uma passagem que descreve uma encenação teatral chinesa.

13 No original: "*Arlecchino Servitori di Due Padroni*". A montagem do Piccolo Teatro de Milão foi realizada em 1947 a partir do texto de Carlo Goldoni, com direção de Giorgio Strehler. O espetáculo fez inúmeras apresentações ao longo dos anos e se tornou uma importante referência para o trabalho com máscaras de *commedia dell'arte*. Num primeiro momento, os atores usavam máscaras de papelão e gaze sobrepostos em camadas confeccionadas por eles mesmos. Devido aos problemas e incômodos destas primeiras máscaras, Marcello Moretti (intérprete de Arlequim) se recusava a usá-las e pintava o seu rosto todo de preto. Então, em meados de 1950, Amleto Sartori é convidado para confeccionar as máscaras de couro, redescobrindo uma técnica perdida dos mestres mascareiros dos séculos XVI, XVII e XVIII (Strehler *apud* Piizi; Alberti, 2013).

14 No original: Comédie Nouvelle. De acordo com Bablet e Bablet (1979) e Freixe (2014), desde 1915, ainda no Vieux-Colombier, Jacques Copeau trabalha sobre a Nova Comédia improvisada, que seria um novo gênero

NOTAS

teatral fundado na criação coletiva e no novo ator capaz de reinventar personagens-tipo modernos mascarados à maneira da *commedia dell'arte* para tratar de temas da atualidade. Alguns dos personagens encontrados seriam o burguês, o comerciante de vinhos e a sufragette. No entanto, o encenador renunciaria ao projeto sem conseguir concretizá-lo.

15 No original: "[...] où le théâtre était théâtral".

16 Sadorno Waluyo Kusumo foi ator e encenador, um dos primeiros a propor uma modernização do teatro balinês e a desenvolver relações com o Ocidente. Na época, a sua companhia se apresentou no Théâtre de la Gaîté Lyrique a convite do Théâtre de Chaillot com *La Sorcière de Dirah* [*A Feiticeira de Dirah*], espetáculo concebido a partir de diversas lendas indonésias que misturava máscaras, marionetes, palhaçaria, crianças e música. A companhia havia sido descoberta por Christian Dupavillon em 1972, que a levou no ano seguinte a se apresentar no Festival de Nancy. Com o grande sucesso, o grupo foi novamente convidado em 1974.

17 Nyoman Pugra foi um grande ator-dançarino e mestre do *topeng* balinês. De acordo com Freixe (2010), Pugra era considerado um mito ainda em vida, tamanha a sua habilidade. Não foi encontrada a data precisa de nascimento e falecimento, mas sabe-se que o artista faleceu há pelo menos 30 anos.

18 Ferruccio Soleri (1929-) é ator e encenador italiano. Participou do Piccolo Teatro de Milão substituindo Marcelo Moretti no papel de Arlequim em *Arlequim Servidor de Dois Amos* com direção de Giorgio Strehler. De acordo com Jean-François Dusigne (2013), o ator foi convidado para ensinar os atores da trupe, mas devido à falta de disponibilidade, o seu substituto é enviado em seu lugar (o nome não é citado pelo autor).

19 No original: "un Arlequin qui me fait croire qu'il sait le faire".

20 De acordo com o texto do ator Jean-Claude Bourbault, o Théâtre du Soleil passa também por comunas próximas a Lussan, como Salindres, Saint-Jean-de-Maruéjols e Tavel. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2014) também destaca a cidade de Alès.

21 Refere-se àqueles que se alistaram no serviço militar.

22 "O *canevas* é o resumo (o *roteiro*) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. Os comediantes usam os roteiros (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores" (Pavis, 2007, p. 38).

23 "Termo da *Commedia dell'arte*. Elemento mímico ou *improvisado* pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Os *lazzi* tornam-se rapidamente *morceaux de bravoure* [peças de bravura] que o público espera do comediante. Os melhores ou mais eficientes são muitas vezes fixados nos *canevas* ou nos textos (jogos de palavra, alusões políticas ou sexuais). [...] Na interpretação contemporânea, frequentemente muito teatralizada e paródica, os *lazzi* desempenham um papel essencial de suporte visual (encenações de Strehler dos clássicos italianos, formas e técnicas populares etc.)" (Pavis, 2007, p. 226).

24 No original: "Prince de Naples".

25 De acordo com o texto-programa do espetáculo, a peste bubônica chegou à Marselha em 25 de maio de 1720 a bordo do navio Grand Saint-Antoine [Grande Santo-Antônio]. Em apenas dois anos, 100 mil pessoas morreram em decorrência da peste, sendo 50 mil só em Marselha, ou seja, metade da população da cidade.

26 No original: Monsieur La Ficelle. O nome pode ser traduzido para o português como O Fio ou O Barbante. De acordo com Kirkland (*apud* Williams, 1999), o personagem foi diretamente emprestado do teatro chinês.

27 No original: Lou, la Grosse.

28 De acordo com Picon-Vallin (2014), o Piccolo Teatro já havia recebido a trupe com *Os palhaços* e *1789*.

29 Durante os ensaios, o primeiro subtítulo cogitado foi "La comédie de ce temps" [A comédia de nosso tempo] numa clara referência a Jacques Copeau. O subtítulo foi descartado por ser muito pretensioso (Kirkland *apud* Williams, 1999).

30 O *topeng* é uma das diversas tradições mascaradas da Indonésia, mais especificamente da Ilha de Bali, e designa um tipo de teatro dançado e musicado. A tradição está ligada a cultos em que os atores-dançarinos representam deuses e divindades. De acordo com o pesquisador Jean-François Dusigne, "alternando dança sagrada e jogo profano, o *topeng* passa do refinamento o mais sutil para as caricaturas da vida cotidiana transportadas ao absurdo" (Dusigne, 2013, p. 50, tradução nossa). É assim que o autor sintetiza uma arte extremamente rica que reúne máscaras inteiras e meias-máscaras, personagens do povo, anciãos e divindades.

NOTAS

31 Philippe Caubère (1950-) é ator e encenador. Integrou o Théâtre du Soleil de 1970 a 1977, atuando nos espetáculos *1789*, *1793*, *A Era de Ouro* e *Dom Juan* (espetáculo dirigido por ele mesmo), além do filme *Molière*. Após a sua saída, Caubère cria uma série de solos recontando a sua trajetória no Théâtre du Soleil. Atualmente, Caubère tem uma carreira solo no teatro e no cinema.

32 No original: "[...] pauvre, intelligent, ignorant, violent, sensuel".

33 Uma *evidência cênica* no Théâtre du Soleil é a constatação de que determinado elemento (traje, adereço, objeto, personagem, estado, ação etc.) deve ser mantido em cena como tal. Essa descoberta se dá sempre por meio da experimentação prática.

34 Théâtre du Soleil, 2017, posição 271-272, tradução nossa. No original: "[...] l'image qu'il nous suggéraient, des souvenirs inconscients qu'ils déclenchaient en nous par l'intermédiaire de leurs masques représentatifs".

35 Philippe Hottier integrou o Théâtre du Soleil, atuando nos espetáculos *1789*, *1793* e *A Era de Ouro*. Após se ausentar por três anos, Hottier voltou à trupe para participar do ciclo de Shakespeare, sendo *Henrique IV* o seu último espetáculo com o grupo.

36 No original: En arrière parce qu'elle cherchera à retrouver du personnage, l'essentiel ; elle m'incitera à en abandonner ce qu'elle appelle les « parasites » : gestes gratuits, rythmes imprécis, folklore, psychologie. [...] Mais Ariane travaillera aussi en avant ; elle ne cessera de me « parler » de ce personnage, de ce qu'elle entrevoit déjà de lui, ses fonctions possibles dans la société, son rattachement à telle ou telle famille de la *commedia*, ses rapports possibles avec les autres personnages, le nom qu'il pourrait porter.

37 Em diversas entrevistas, Ariane Mnouchkine usa o termo "leis essenciais", "leis fundamentais" ou "leis universais" para definir uma série de princípios fundamentais ao jogo do ator que seriam universais. Essas leis, no entanto, são extremamente fugazes e voláteis, em constante (re)descoberta.

38 Termo bastante usado no Soleil que conecta o trabalho da máscara com o trabalho musical. Ariane Mnouchkine diz que "entre os primeiros pedidos que eu faço os atores, há aquele de encontrar uma pequena música interior que corresponda à máscara em seus vários estados" (*apud* Amalfi, 2015, p. 82).

39 No original: "Recherche des personnages et recherche des costumes sont indissociables".

40 Théâtre du Soleil, 2017, posição 570-571, tradução nossa. No original: "[...] les masques, les costumes et le jeu doivent constituer les éléments inséparables et également forts d'un *dessin*".

41 No original: "Autour de ce masque rond, je ne pouvais que construire un corps rond".

42 Théâtre du Soleil, 2017, posição 533, tradução nossa. No original: "elle n'ira jamais directement au but [...]".

43 Théâtre du Soleil, 2017, posição 620-622, tradução nossa. No original: "Nous avons délibérément opté pour les couleurs franches : les gris foncés, les blancs, les noirs pour les puissants, les couleurs éclatantes, par contraste, étant réservées aux travailleurs sur le chantier (bleus de travail très bleus, éventuellement cirés fluorescents, casques de couleur)".

44 No original: "Imagine quelle vision de nos costumes auraient des gens voulant faire un spectacle sur notre période dans cent ou deux cents ans".

45 Richard Lindner (1901-1978) foi um pintor alemão radicado nos Estados Unidos. A sua obra se destaca pelo estilo figurativo caricato representando a sociedade contemporânea (e em especial a mulher) com cores vivas e estilização rigorosa.

46 No original: "[...] jouer le masque mais sans le masque".

47 Françoise Jamet (1935-2009) foi uma das fundadoras do Théâtre du Soleil. O último espetáculo do qual fez parte foi *A Era de Ouro* e, em seguida, o filme *Molière*. Depois do Soleil, ela continuaria atuando no teatro e no cinema.

48 Clémence Massart (1943-) integrou o Théâtre du Soleil em *1789*. Ficando de fora de *1793* devido a dificuldades com o processo criativo, Massart voltaria em *A Era de Ouro,* atuando também no filme *Molière* e no espetáculo *Dom Juan* de Philippe Caubère, com quem continuou a trabalhar em parceria.

49 No original: "[...] quand je regarde ceux qui sont là maintenant et qui ne savent rien, quand je les regarde découvrir des choses, ça me stimule. Ça me rafraîchit moi aussi, ça me permet de redécouvrir des choses. Ce n'est pas que j'ai l'impression que je leur fais découvrir des merveilles : ce sont les masques qui font ce travail".

Peles e panos da cena: *Performance Sulcos* e a materialidade do grau zero do figurino

Skins and Cloths of the Scene: Performance Sulcos *and the Materiality of the Zero Degree of Costume*

Pieles y telas del escenario: Performance Sulcos *y la materialidad del grado cero del traje*

Ana Hoffmann
Universidade Feevale
E-mail: anahoffmann@feevale.br
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-5514-9545

RESUMO

Ao problematizar estudos da produção de figurino para performance e pensar as matérias de sua criação, o presente artigo discute a criação do figurino como materialidade do corpo em performance, ou ainda, mais especificamente, a partir das matérias em fluxo que passam pelo corpo em performance. Para isso, o grau zero do figurino se desenha a partir da perspectiva semiológica de Roland Barthes e se desdobra, por meio do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, através do conceito de rostidade. Portanto, este estudo compreende o grau zero do figurino como uma dimensão ético-estética acerca dos movimentos e panos do corpo em performance, tal como uma máscara expandida, compondo efeitos de superfície que se efetuam no corpo, demonstrados na série de performances nomeada *Sulcos*.

Palavras-chave: Performance Sulcos; *grau zero do figurino; máscara expandida; rostidade.*

ABSTRACT

By problematizing studies on the production of costumes for performance and thinking about the materials used in their creation, this paper discusses the creation of costumes as

a materiality of the body in performance, or even more specifically, from the materials in flux that pass through the body in performance. To this end, the zero degree of the costume is drawn from the semiological perspective of Roland Barthes and unfolds through the thinking of Gilles Deleuze and Félix Guattari, through the concept of faceness. Therefore, this study understands the zero degree of the costume as an ethical-aesthetic dimension about the movements and cloths of the body in performance, like an expanded mask, composing surface effects that take place on the body, demonstrated in the series of performances called Sulcos.

Keywords: Performance Sulcos; *degree zero of costume; expanded mask; faceness*.

RESUMEN

Problematizando los estudios sobre la producción de trajes para la performance y reflexionando sobre los materiales utilizados en su creación, esta investigación discute la creación de trajes como materialidad del cuerpo en la performance, o aún más específicamente, a partir de los materiales en flujo que pasan por el cuerpo en la performance. Para ello, el grado cero del disfraz se extrae de la perspectiva semiológica de Roland Barthes y se despliega a través del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, mediante el concepto de rostidade. Por lo tanto, entiende el grado cero del disfraz como una dimensión ético-estética sobre los movimientos y las telas del cuerpo en la performance, componiendo efectos de superficie que tienen lugar en el cuerpo, demostrados en la serie de performances llamada Surcos.

Palabras clave: Performance Sulcos; *grado cero del traje; cuerpos expandidos; rostidad.*

Data de submissão: 19/05/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

No contexto contemporâneo, torna-se cada vez mais relevante analisar como os figurinos de performance são concebidos e distinguir suas características em relação aos figurinos teatrais. Enquanto no teatro o figurino tem a função de criar representações (não de forma universal), na performance o foco incide na apresentação. As ações corporais, por vezes oriundas de improvisos e, em outras ocasiões, derivadas de movimentos pré-estabelecidos, são conduzidas por roteiros semiestruturados. Uma performance, vale ressaltar, está frequentemente receptiva às inte-

rações e aos acontecimentos imprevistos nos espaços públicos onde ocorre, e a materialidade do corpo em performance mostra a relevância dos figurinos para a sua execução. Existem muitos termos e conceitos desenvolvidos nesta área, entre eles:

- Figurino e traje de cena (Cortinhas, 2010), referentes ao vestuário usado pelos atores em uma performance.
- Segunda pele do ator (Cortinhas, 2010), que sugere que o figurino é uma extensão do corpo do ator.
- Design de aparência (Ramos, 2008), referente à estética visual do figurino.
- Objeto sensível (Cortinhas, 2010), referente à maneira como o figurino interage com os sentidos do ator ou do público.
- Vestíveis em fluxo (Diniz, 2017), referente ao figurino e aos objetos usados em cena, que são criados de forma a estar em sintonia com o corpo e o movimento do ator.

Esses termos e conceitos ajudam a ilustrar a complexidade e a diversidade do campo do design de figurinos. Somado a isso, pode-se pensar também o quanto a palavra *performance* está envolvida em muitos significados, a começar pelo entendimento de performance como significando desempenho ou como menção a todo tipo de apresentação artístico-cultural, tal como a performance da artista no palco de teatro, no show, no espetáculo de dança. Neste sentido, a performance indica um modo de fazer. Não é disso que o presente artigo se ocupa; deseja-se pensar um grau zero do figurino na performance.

O objetivo é buscar a materialidade do corpo em performance, considerando a arte da performance conforme Glusberg (2013) e Goldberg (2006) apresentam. Eles remontam esta forma artística às vanguardas do início do século XX, renovadas no período de contracultura a partir da década de 1960 e que marcam a cena da arte contemporânea da arte da performance.

As práticas do vestir nas performances das artes visuais se distinguem das práticas dos figurinos usados para o teatro. Ambas as práticas também podem ser nomeadas de mascaramentos, pois enfatizam a performatividade da cena em performance. O mascaramento não consiste apenas em

esconder todo o corpo e o rosto, mas construir paisagens, em que o figurino se torna também cenografia, compondo os espaços. A arte do corpo, como maquiagem, tatuagens temporárias ou pintura corporal, pode ser uma parte importante do figurino expandido. Ela pode ajudar a transformar o corpo do *performer*, complementar o traje e contribuir para a construção visual da performance.

A metodologia cartográfica se funda a partir dos estudos pós-estruturalistas de Deleuze e Guattari (1995). Nestes autores, a cartografia é um mapa aberto, que vai se esboçando nas relações que o campo da pesquisa revela, junto ao universo referencial. Trata-se de um método de pesquisa comum na área das artes e das ciências humanas. Nos estudos em moda, artes visuais e cênicas, portanto, em estudos multidisciplinares, a cartografia pode exercer um papel importante ao lidar, com flexibilidade, a maneira de criar e pesquisar, relacionando-se com a subjetividade de cada um e ampliando o modo de se perceber dentro da experiência criativa e da construção de sentidos. Este artigo considera o corpo da *performer* em movimento e sua subjetividade. O estudo também faz um breve levantamento bibliográfico sobre os conceitos empregados ao termo figurino e performance para, em seguida, discorrer sobre os conceitos de grau zero do figurino, rostidade e o modo como é feito seu uso na arte da performance através da *Performance Sulcos*.

Como resultado, é mostrada uma série de performances para exemplificar a materialidade do corpo em performance, compondo efeitos de superfície que se efetuam na corporeidade, por meio do mascaramento como duplos, e produzem segundas peles visuais, dos prolongamentos dos corpos do *performer*, em que as máscaras aparecem na improvisação pelo emprego do tecido transparente. Este uso, ao cobrir os rostos, revela os contornos e expande-se na visualidade da cena. O grau zero do figurino aponta para os figurinos que são menos representativos e mais comumente usados em performances e poéticas visuais. Trata-se da força e do contágio que o figurino provoca no *performer* em nível da sua existência, um figurino que opera como máscara, como objeto artístico e como poética visual.

Considerações sobre performatividade, arte da performance e seus registros

Para Glusberg (2013), Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo são alguns dos movimentos artísticos que abriram espaço para o surgimento das artes performáticas. O objetivo da arte da performance era a expressão com originalidade criativa. Ela buscava o envolvimento com o público. Eram exercícios de improvisação ou ações espontâneas, incorporando técnicas teatrais, de dança, fotográficas, musicais e do cinema.

A expressão "pré-história" é utilizada, pois a arte da performance passa a ser reconhecida assim apenas a partir da década de 1960. No entanto, esta expressão original e criativa, cujo corpo confronta os valores vigentes de uma época, não foi ação exclusiva da contracultura, oriunda no pós-Guerra Mundial. Os movimentos artísticos citados surgem como uma reação a um padrão artístico que se repetia há muitos séculos. "Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha de romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte" (Glusberg, 2013, p. 12).

No entanto, Carlson (2010), em *Performance: uma introdução crítica*, discorda. Ele mostra que, no teatro do início século XX, existem aproximações muito mais plausíveis com a performance. Ele cita Ruth Draper, dramaturga norte-americana, atuante na década de 1920 e que ficou famosa por seus monólogos. Segundo o autor, Draper teria muito mais aproximações com aquilo que viria a ser a arte da performance.

A visão que Carlson (2010) oferece apresenta uma outra dimensão acerca da performance. Ele escreve que o comportamento social se compõe pelas relações sociais e são dadas a partir dos diferentes papéis em sociedade. Daí a construção de tipos psicossociais que são facilmente assimilados pelas pessoas no teatro da vida cotidiana: "cada época tem seu próprio guarda-roupa e cenário, sua própria máscara" (Carlson, 2010, p. 47), cujo diretor de palco da sociedade é a própria cultura mediando estas inúmeras representações.

Se Carlson (2010) revela seu assombro pela mutabilidade da performance, Schechner (2003), por sua vez, traz contribuições à área da performance e da performatividade, que acontece por meio do ritual e do teatro. Em *Performance Studies: An Introduction*, ele aborda as relações entre

ritual, *play* e performance e atribui sete funções para esta prática: "entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco" (Schechner, 2003, p. 39). Afirma que "qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição" (Schechner, 2003, p. 39). Isto fortalece o que Goldberg (2006) mostra ao dizer o quão esta arte desafia uma definição fácil ou precisa, na qual não basta apenas falar que é uma arte viva feita ao vivo por artistas.

No limiar das artes cênicas e visuais, por meio da arte da performance a máscara pode ser entendida como a possibilidade de sair de si mesmo e alcançar a impessoalidade do neutro. Segundo Levy (2011), a possibilidade de sair do eu soma-se ao pensamento nietzscheano, isto é, "a própria vida em ação, a vida que troça bastante de si para fazer sentir que nela há apenas aparência" (Nietzsche, 2011a, p. 69). Ao contrário de compreender a aparência como superficial, o autor defende a profundidade da superfície através do pensamento grego colocando a aparência também como política.

As definições, os modos de apresentação e os desdobramentos da arte da performance são variados: ao vivo, através de fotoperformance, videoperformance, com o envolvimento do público, para uma grande plateia ou plateia nenhuma. A ação que se dá no corpo do *performer* é parte importante da matéria para a performance mostrar o quão ilimitada esta arte é. Embora não seja o objetivo deste artigo mapear todos estes estados da performance, Peled (2013, p. 5-6) aponta

> […] bases conceituais sobre performance, performance social, performance das Artes Visuais, e sobre as Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance [...] como tais dinâmicas, ao promover o deslocamento da ação do artista para os visitantes e a possibilidade de troca, permitem mudanças de algumas características da arte da performance.

Os jogos performativos e as propostas discursivas evidenciam gestos, falas, movimentos, posturas que indicam o quanto "a performatividade é um alargamento de uma consciência sobre o papel amplo da performance" (Peled, 2013, p. 7). Os usos mais comuns são o da fotografia e o do vídeo, que funcionam como obra e como documento da performance.

Com relação ao material da pesquisa, foram realizadas performances ao vivo, que geraram registros em vídeo e foto (enfoque deste artigo). As produções de fotoperformance, pensadas apenas para registro, no entanto, assumem igualmente a dupla função de documento e obra. No tocante à discussão sobre o documento da performance, Auslander (2013), ao comparar *Shoot*, de Chris Burden (1971), e *Le Saut dans le vide*, de Yves Klein (1960), explica que a primeira é um registro fotográfico de performance, entretanto ele questiona a segunda.

Este questionamento ocorre justamente porque, no primeiro exemplo apontado por ele, o *performer* foi atingido por um tiro. A fotoperformance *Le Saut dans le vide*, feita via fotomontagem de Harry Shunk, não é exatamente um salto no vazio, pois ele está a uma pequena distância do chão. No entanto, o registro fotográfico não revela esta distância, causando a falsa sensação do artista estar caindo num abismo. Se nessa época as performances colocavam em risco a vida dos artistas, a performance de Ives Klein, enquanto registro, mostra o limite existente entre a ação e o registro da ação, que ocorre a partir do artifício que só é possível pela fotografia, pois o artista não pulou da janela sem proteção.

Diante dessa discussão, Auslander (2013) categoriza as performances como documental e teatral. A primeira visa gerar registro, simplesmente; a segunda, montar uma cena para depois efetuar o registro. Mas quando determinar se uma fotografia de performance é documental ou teatral? Para o pesquisador, além de ser complicado afirmar quando é um caso e quando é outro, não faz diferença. Esta afirmação colide com o que se sabia até então sobre uma performance ser qualificada como arte "ao vivo", sendo este o seu traço mais distinto e sua resistência à comercialização. O mesmo autor acrescenta que não é possível "tratar as qualidades tradicionalmente atribuídas à performance 'ao vivo' que supostamente a diferenciam da performance, tecnologicamente mediada com características inerentes ou ontológicas. Elas são, antes fenomenológica e historicamente definidas" (Auslander, 2013).

De modo inverso, se o teatro pode prescindir de personagens, na performance existe uma espécie de esvaziamento de toda narrativa e toda personagem, cujo enfoque é a ação. Do mesmo modo, o compromisso da performance é com a ação e não com padrões estéticos (referindo-se ao belo,

impregnado de clichês e de juízos de valor, que acabam trilhando formas já dadas e imagens instauradas no senso comum), a não ser quando for para problematizá-los. A performance acontece no corpo, e o corpo é seu instrumento de criação.

A performance torna-se o paradoxo da arte contemporânea quando passa a ser apreciada em seus registros fotográficos e filmográficos. Ela é paradoxal porque, enquanto registro, perde seu modo de operar no acontecimento. Acontecimento aqui não se refere a relatar os fatos, mas ações que se movimentam e que, ao não se relacionarem com um eterno universal, tendem a encontrar as condições em que são produzidas e quando são experimentadas.

A fotografia de uma performance procura documentar a ação. Ela traz sinais do que aconteceu, faz parte do processo, mas não é sua obra final. Isso difere do uso da linguagem fotográfica e filmográfica para a performance que, neste caso, pode ser tratada como uma foto encenada ou como ações orientadas para a fotografia e o vídeo. Somam-se a esta técnica os cuidados específicos da fotografia, tais como o cenário, o enquadramento, objetos de cena, a iluminação, o emprego das cores, a gestualidade e a construção do plano de composição.

Com estes elementos, o figurino se destaca, mas não hierarquicamente, produzindo um valor superior aos demais elementos. Ele se destaca ao compor, com os demais elementos, a visualidade da cena. A metamorfose que acontece pela materialidade do figurino modifica a corporeidade do *performer* por trás da máscara. O mascaramento permite que o corpo experimente, em seu processo criativo, paisagens que escapam à figuração. Na seção a seguir, o diálogo entre os conceitos grau zero do figurino e rostidade mostra a perspectiva filosófica proposta como modo de expandir a discussão.

Performance Sulcos: grau zero do figurino e desrostificação

Frequentemente, o figurino é referido como a segunda pele do ator. Mais que isso, ele se torna um signo sensível para o espectador e para o *performer* através da relação que este estabelece com o corpo. Pode-se dizer que a dimensão estética e poética cria modos de forjar a aparência via mascaramento, consagrando o figurino como força, um lugar misterioso, sagrado, hierático e ritualístico – ao modo de Antonin Artaud nas renovações teatrais do início do século XX.

> Com respeito à roupa, e sem pensar que possa haver uma roupa uniforme para o teatro, a mesma para todas as peças, deve-se procurar evitar o mais possível a roupa moderna, não por um gosto fetichista e supersticioso pelo antigo, mas porque surge como absolutamente evidente que certas roupas milenares, de uso ritual, mesmo tendo sido de época num certo momento, conservam uma beleza e uma aparência reveladoras, em virtude da proximidade que mantêm com as tradições que lhes deram origem (Artaud, 2006, p. 109-110).

A partir do momento em que a roupa se mostra como linguagem a caracterizar particularidades de determinados contextos e a diferenciar uma civilização da outra, ela vira um elemento fundamental da cultura, um elemento da composição de um texto universal. Este elemento pode conter vários códigos com intertextualidade que passam a construir um determinado discurso. É a junção de ambos, a roupa e o corpo, que possibilita os mascaramentos sociais.

Desse modo, a roupa passa a ser uma segunda pele[1] que reveste o corpo. Ela possibilita uma reconstrução do que antes era biológico, para uma constituição anatômica diferenciada. A roupa constrói-se como linguagem e permite a alteração da estrutura corporal, possibilitando novas plásticas por meio de novas linhas, traços, volumes e cores. Neste sentido, não só as formas anatômicas se metamorfoseiam, mas a segunda pele permite a criação de "eus" ficcionais. Em uma performance, essas peles se compõem em linhas e camadas que podem ser experimentadas em imagens que se dobram e redobram, figuras que remetem ao traje de cena da ação. O corpo construído pela roupa mostra que o que veste, enquanto pele, subjetiva e se torna dobra. Nas palavras de Deleuze (2011, p. 207),

> […] é largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhantes, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo: um sistema renano do tipo canhões, mas também o gibão, o manto flutuante, o enorme colarinho, a camisa transbordante, tudo isso constitui a contribuição barroca por excelência ao século XVII.

Continua o autor, dizendo que "a espontaneidade das maneiras substitui a essencialidade do atributo" (Deleuze, 2011, p. 100). Ele sugere que a maneira como algo é feito (a sua espontaneidade) importa mais do que a essência inerente (o atributo essencial) da coisa em si. Isso pode ser visto como uma mudança de foco da essência estática para a dinâmica da ação. Em outras palavras, o que algo é (o seu atributo essencial) é menos importante do que como algo se comporta ou age (a sua espontaneidade). Por sua vez, Barthes (2004, p. 12) explica que o grau zero era uma "forma

que pode variar com a própria história", enquanto, com os clássicos, a "forma não podia ser dilacerada". Este pensamento, que mantém semelhanças com o que pensa Deleuze (2011), mostra que o conteúdo das formas importa menos que a sua translação, que o coloca em variação contínua.

O grau zero da escritura (Barthes, 1973) é um livro que requer cuidadosa compreensão. Nele, há uma isenção de historicidade. Eximir-se de uma categorização histórica não tem a ver com a negação da história, mas com buscar uma possível força e, assim, compor outros possíveis. Este modo nada ortodoxo de lidar com a história rendeu ao pensador francês inúmeras críticas. Subversor, ele criou uma obra que até hoje ouriça historiadores e literatos. Um ponto a ser evidenciado é o contexto no qual o autor estava inserido ao escrever seu livro, ainda sob os reflexos da Segunda Guerra Mundial. Outro aspecto importante é aquele que trata da ruptura com a escrita burguesa, composta pelo estilo clássico e romântico. Por conta dessa ruptura, o grau zero da escritura será chamado de escrita revolucionária:

> [...] nossa sociedade sempre deu um privilégio exorbitante aos signos plenos e confunde grosseiramente o grau zero das coisas com sua negação: entre nós, há pouco lugar e pouca consideração pelo neutro, que é sempre sentido moralmente como uma impotência de ser ou de destruir. (Barthes, 2007, p. 115).

O grau zero foi retomado quando o autor escreveu *O neutro* (Barthes, 2003), que traz anotações das aulas e seminários ministrados no *College de France* em 1977 e 1978. É um livro organizado a partir de aulas e fragmentos que não passam de anotações. Apresenta uma escrita marginal, que rompe com a estrutura clássica de um texto. *Neuter*, nem um, nem outro. O que está entre um e outro não significa imparcialidade ou passividade: "o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo" (Barthes, 2003, p. 20). O grau zero do figurino pode ser neutro, entretanto ele jamais pode ser confundido com o sentido de neutro conhecido no senso comum. Pelo contrário, deve ser pensando como aquilo que impede o sentido de se fixar. Aqui, neutro se faz vazio, ainda que cheio; é força capaz de criar zonas de acontecimentos, que nunca são neutras, a não ser para "fazer o Neutro cintilar" (Barthes, 2003, p. 20).

Logo, o paradoxo do neutro está em expor o sentido que ele quer dissolver. Por ser desapegado dos sentidos, é preciso compreender que o neutro não quer agarrar-se a dogmatismos. Seu paradoxo é também sua singularidade. O neutro, como o zero, surge como uma busca incansável que

burla as escolhas e os domínios. Como não sofre binarismos, é também uma experiência do fora. Não se deixa capturar por nenhuma verdade, nenhuma forma, mas por variadas composições de formas, conteúdos, substâncias e expressões, que na performance, cujo figurino ocupa seu grau zero, se fazem em um sentido pictográfico e em um sentido de despersonalização do sujeito, por meio da zona indiscernível entre o tecido e o corpo, espaço ocupado pela vitalidade anônima de intensidades.

Ao se afirmar como matéria singular quase irreproduzível, a performance não desconsidera o corpo que a concebe e o corpo que recebe esse ato criativo. No grau zero do figurino, as matérias são instáveis, portanto, não formadas, feitas de intensidades livres e incapturáveis. Ao olhar por meio do grau do figurino, podem-se inventariar os movimentos que atravessam a matéria vivida. O grau zero, à medida que se movimenta, liberta-se das formas e fabrica figuras a partir de superfícies e suas dobraduras.

Ancorado no conceito de rostidade apresentado por Deleuze e Guattari (1996), problematizam-se a significância e a subjetivação da cultura, fundadora de imagens que colaboram para a produção de estereótipos, com os quais o rosto alimenta o sistema massivo de significação, subjetividade e ideal de perfeição. Em vez de representações, o rosto cria superfícies e espaços de inscrição, cujos fluxos se cristalizam em imagens que se despedaçam e voltam a se formar. Nesta ação, "o rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas de rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa" (Deleuze; Guattari, 1996, p. 35).

Ao pensar a performance, o figurino e fabricação de figuras, o papel da roupa será auxiliar o *performer* e a cena, visto que há cena na performance. Porém, tanto o traje quanto a cena extrapolam seu sentido figurativo. Desta relação, figuras estéticas podem ou não surgir. As figuras estéticas operam sobre um plano de composição como imagem do universo (fenômeno) (Deleuze; Guattari, 2012). As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afetos que transbordam as afeições e percepções ordinárias. Do mesmo modo, os conceitos transbordam as opiniões correntes. Deleuze e Guattari (2012, p. 80) escrevem que "as figuras não têm nada a ver com semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afetos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo". É da intersecção entre a arte e a filosofia

que as figuras estéticas surgem. Elas são sensações: "perceptos e afetos, paisagem e rosto, visões e devires" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 209) que enfatizam a rostidade e, em outros momentos, a desmancham.

Em *Performance Sulcos*, há um rosto e um corpo totalmente cobertos por uma malha preta, que consiste em anular a identidade da *performer*, para que ela possa assumir, por meio dos diferentes modos de vestir, outros modos de ser. Como o rosto "não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente" (Deleuze; Guattari, 1996, p. 34) e determina, identifica aquele que faz, o que faz, como faz, ao tê-lo coberto retira-se sua organização, suas feições, sua classificação: se está deste ou daquele modo, se é isso ou aquilo. "Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, professor, um policial..." (Deleuze; Guattari, 1996, p. 32).

Existe uma fetichização pelos rostos. A moda os adora. No quarto teorema de Deleuze e Guattari (1996, p. 42) sobre a rostidade, afirma-se que "a máquina abstrata não se efetua apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança)".

Uma rostidade é desencadeada nas campanhas publicitárias, no rosto da televisão, da estrela de cinema, na necessidade de que haja um rosto, uma educação de rostos. Nos ensaios fotográficos, caras e bocas, caras de nada, de *sexy*, de louca constroem a semiótica daquilo que se quer comunicar. Quando omitem o rosto ou o desfiguram de algum modo, seja pela maquiagem, seja pelos objetos, distorções produzidas por programas de computador, que o faz deixar de ser "humano", causam estranhamento e, por vezes, beiram o "horror".

> A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes decodificadas (Deleuze; Guattari, 1996, p. 35).

Na *Performance Sulcos*, a série em preto (Fig. 1), uma apresentação/demonstração realizada durante a aula de Projeto de Figurino, toca a perspectiva não figurativa do grau zero e da desrostificação. O pano, uma malha preta de tecido *viscolycra*, usada para compor *backgrounds* das aulas de fotografia sob o pano de fundo institucional, produz espessuras que se alargam e se prendem em meio às dobras da ação de rodar.

Figura 1. Quadro de fotoperformances – *Sulcos*: série em preto/Estacionamento e sala de aula/Universidade Feevale. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Amanda Ribas, Denise Mello e Max Leidemer, 2017.

Para demonstração da aula monstra, "que se mostra, causa estranheza e medo porque é a própria figura para a diferença [...] não prega uma moral e sim traz sensações" (Zordan, 2019, p. 21). Ela mostra aquilo que passa pela representação e o que pode escapar dela, desafiando a imagem dogmática do pensamento. A semântica da cor preta, cor do luto, da estética do medo no século XIX, das narrativas góticas, do mistério explícito nos contos de Edgar Allan Poe, da capa do vampiro, na verdade em momento algum foi disparo para eleger o preto como uma das cores a serem trabalhadas nas séries de performances. O preto, no referente ao zero, a não cor, a ausência de todas as cores, foi eleito por ser a matéria-prima disponível para a demonstração, nos espaços também disponíveis durante a aula (um estacionamento).

O fato de o pano ser da instituição de ensino e o fato de ela ser o cenário mostram a interferência desta em relação aos demais fundos encenados. Se o rodar, no âmbito institucional, estiver relacionado ao reprovar (Zordan, 2019), palavra que compõe a lei, a ordem, o medidor da capacidade, isso só foi possível de ser pensado depois da performance. Na ação, o giro era próprio do transe, daquilo que também pode compor uma aula, de afetos alegres, não pelo que se faz, mas pelo modo como se faz, transbordando em uma ética, em que sempre se está exposto a uma possível punição: "ela é louca". O paradoxo do rodar, que não é exclusivo dos alunos, também passa pelo corpo do professor.

O rodar cria uma outra (des)ordem, na qual os instintos, por meio da performance, se sobressaem à instituição. Porém, a instituição prende literalmente o instinto por meio do pano (também de posse institucional) que prende o corpo, a rodar, a dobrar, a girar. Um bailado, drapeado, cujo resultado plástico e material revela uma paisagem, máscara expandida, que se forma em decorrência da ação e que, paradoxalmente, exibe um resultado em decorrência de uma aula que exerce a sua liberdade, ao mostrar e criar coletivamente aquilo que compõe a sua aprendizagem.

Trata-se de uma aula inútil do ponto de vista nietzscheano: "formar para que a cultura faça ganhar dinheiro e o dinheiro faça feliz" (Nietzsche, 2011b, p. 25), em que o objetivo é adestrar segundo modelos existentes. Do ponto de vista da sensação, uma aula é potente por aquilo que é capaz de produzir: impulsionar uma turma de alunos a construir suas performances e criar seus projetos de figurino e além, por meio das possíveis associações, nas quais o aprender acontece por linhas de forças que engendram muitos *insights*. Deste ponto de vista, a natureza, cega e louca do instinto que nada vê, precisa ser regulada pela instituição que a molda. O grau zero do figurino aqui, como a possibilidade de zerar por meio do rodar, utiliza-se de palavras traiçoeiras, empregadas no espaço de aprendizagem. Se zerar na prova é negativo, aqui é entendido como zerar o figurativo do figurino e liberar figuras, ato potente para o criar. Em uma aprendizagem feita de "fluxos contraditórios, produzidos na tensão das ambivalências da linguagem, os paradoxos são estranhezas inquietações que desacomodam aquilo que se sabe, o senso comum" (Zordan, 2019, p. 118). Este tipo de aprendizagem se embriaga ao modo dionisíaco, desafia o juízo e produz uma filosofia da vontade, cuja força plural deixa marcas tanto no tecido quanto na pele.

Deserta-se o rosto e este se converte em sensações sem formas. Entre as rugas do tecido traz o princípio da rostidade: "é o fundo sem fundo onde a semiótica se interpõe" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 104). O lugar que o rosto ocupa parece, definitivamente, não interessar aqui. O que está em jogo são as possibilidades de esculpir a cabeça por meio do tecido, das figuras que a máscara libera, de modo que dela surja outra coisa que já não é o que era. A relação do corpo com a matéria mostra que o objeto – no caso, o figurino – é ativado pelo corpo em movimento e o corpo assume a criação de novas figuras que escapem ao humano.

Na *Performance Sulcos,* série em branco (Fig. 2), a cada rajada de vento, a cada gole de leite, o rosto que se situa e se perde no volume marcado pela cabeça, vai se dobrando no tecido e se deformando. Quando a desfiguração se apresenta como outro lugar a se ver, esculpe-se então a sensação, a sensação de que ali, naquele volume que se forma e se desforma, há um rosto. "Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é [...] desfazer o rosto é atravessar o muro significante, sair do buraco negro da subjetividade" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 64). Neste caso, quando se diz romper ou atravessar o significante, refere-se a extrapolar os sentidos socioculturais.

Figura 2. Quadro de fotoperformances – *Sulcos*: série em branco/Litoral gaúcho. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Paola Zordan e Aline Daka, 2017.

Deste acúmulo de pontos sensíveis derivam intensidades, outra dimensão informe cujos estratos históricos vagam em referências que se revelam nas esculturas têxteis presentes nos figurinos. O fluxo da matéria em pano se faz por dobras, que funcionam como peles junto a corpos que atuam em devir figuras. O tecido liberta-se dos limites, extravasa o sentido original; as texturas e as formas dadas ao tecido revelam forças plásticas da matéria como expressão da força que se exerce no material. Paradoxalmente, estas formas são, ao mesmo tempo, fluidas e rígidas, crescem e decrescem à medida que se movimentam junto ao corpo em performance. Trata-se de um corpo constituído temporariamente em pano, móvel e transformável.

Na performance, a cabeça, como zênite performático do branco, preto e dourado, é o elemento que se destaca. A existência de um rosto é substituída pela força perturbadora do ser que o tecido revela na superfície. Por meio do mascaramento, o figurativo já não se faz presente; não se trata de representar as mulheres no século XIX, com seus panos molhados envoltos ao corpo a produzirem as dobras gregas, mas da relação imagem/corpo/figura que se produz e o tudo que faz proliferar: "deixam fluir o surgimento de abismos orgânicos, de espaços-caracóis, de pontos de vista impossíveis" (Didi-Huberman, 2009, p. 32).

A topologia do corpo se converte em efeitos de pele que se desmodelam. O fundo pode ser considerado a redobra, aquilo que permite as impressões. "A noção de fundo para compreender a fisicalidade da obra barroca é o modelo da dobra de Deleuze" (Romagnolo, 2018, p. 58). Independentemente da modalidade de expressão utilizada, seja na performance ao vivo, seja na fotografia como registros da ação, o corpo vira um aglutinador imaterial e o material, um aglutinador da ação. Nele, a cada encontro é possível convocar novas experiências ao observador, em que "o plano que contém a obra é tecido pela memória" (Romagnolo, 2018, p. 58).

Se a poética aglutina o corpo material e imaterial da performance, a relação entre figura e fundo altera os sentidos que lhe são atribuídos. É neste momento que pulsões, fantasmas e fantasias, os ícones prévios, a semiótica das cores e das formas, tiranizam a matéria. A relação não se delimita pela matéria, e o fundo que contorna a figura, que constrói o plano da performance, compõe o todo. Então, as figuras que possivelmente emergem fazem parte desta unidade dos sentidos, em que se tornam um ser de sensação. Isto significa que "apesar das aparências não há uma história a ser contada. As figuras são liberadas do seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem de sensações celestes" (Deleuze, 2007, p. 18), livrando os corpos da inércia. Logo, as figuras são todas liberadas de seu papel representativo. Deleuze (2007, p. 17) diz que elas estão em relação com uma "ordem de sensação".

Em *Performance Sulcos,* série em dourado (Fig. 3), sete metros de volume sólido e matizes de intensidade luminosa, que lembram o ouro dos trópicos, revestem o corpo submerso na água doce. O peso do tecido, cuja malha de poliéster, de cor preta, é submetida à alquimia da impressão em dourado, emite um brilho que traz a sensação de metal derretido. O corpo veste o manto dourado,

que se desloca no corpo e amplia as possibilidades de desprender-se de qualquer forma representativa. A força da água faz a resistência do tecido sobre o corpo em composições de um tesouro invisível.

De modo paradoxal, a matéria-prima pesada revela uma densidade que parece diluir o corpo corcunda sobre as águas, em proveito das dobras douradas que experimentam a resistência do material denso a flutuar. Na água doce, o corpo se arrasta sentindo o contraste do calor da água do lago – em um verão do mês de janeiro –, com os respingos gelados da chuva. Os pés enfiados na lama do fundo do lago mostram a dificuldade de se movimentar. Mulher-húmus, mulher da terra, da lama, ultrapassa as fronteiras do humano. Corpo em composição e decomposição.

Figura 3. Quadro de fotoperformances – *Sulcos*: série em dourado/Lago. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Paola Zordan, 2020.

Em contraste com o verde (Fig. 4), assume a rigidez escultórica do ouro "barroco, italiano e sempre terrestre" (Fernandez, 1996, p. 26), diferentemente do Barroco português e suas emblematas marinhas, que remetem às navegações. Fora da água, transforma-se em escultura de jardins e praças, em que o verde profundo das folhagens contrasta com o redemoinho de volutas, ondulações e meandros dourados. Em ambos os casos, experimenta a estranheza. São figuras distorcidas, assombrações, cuja produção do corpo se torna incontrolável. Ela zera à medida que permite, com este

zerar, criar "demônios pululantes que o saber menor não cansa de inventar são figuras que surgem para expressar o intenso potencial desterritorializador dos estabelecimentos territoriais" (Zordan, 2019, p. 61).

Se o Barroco foi a ruptura com o passado, ele, acima de tudo, trata "da linha serpentina [...] que designaria as novas maneiras de sentir, de pensar, de criar" (Fernandez, 1996, p. 84). A turbulência não é mais a dinâmica do lado de fora, mas, ainda assim, põe-se a dobrar – e as dobras que se revelam do lado de dentro sobrepõem-se às dobras do lado de fora, onde tudo é movimento, próprio do zero a deambular.

Figura 4. *Performance Sulcos* – série em dourado/jardim. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Paola Zordan, 2020.

O que este corpo inútil, regido pela sensação, produz e faz transbordar? Certamente, nada que tenha valor dentro da lógica capitalista. Paradoxalmente, o ouro roubado (e de valor) torna-se inventando blocos de sensações, cujo manto dourado torna a pele ainda mais sensível. Suas dobras se revelam sombrias, em movimentos dramáticos, característicos do pictórico barroco, que coloca as matérias em tensão, forçando o corpo a aprender pela sensação. O que este corpo busca é apenas a potência de aprendizagem, cujo aprender é intenso.

O corpo desabrocha em casa, mas são os ritmos que forçam, no material, os surgimentos das figuras por meio do tecido, que produz o figurino no grau zero a partir das próprias intensidades do corpo e da estrutura material que o envolve. São planos dourados que se põem a dobrar, formar rugas. Trata-se de um corpo e de um figurino que, por meio das dobras, tem alma própria. É um corpo desorganizado, capaz de produzir outras organizações menos afeitas aos padrões e às capturas hierarquizantes e homogeneizantes, que buscam extrair utilidade de tudo.

Portanto, o fundo que envolve a performance e delimita a figura produz os contrastes que resultam um ser de sensação construído pelo todo da imagem que se captura. Ou seja, o corpo drapeado pode ser também um corpo escultórico, que ora apaga a desfiguração, ora a revela. Corpo e dobra se relacionam, pois tanto a dobra quanto o corpo estão abertos. A dobra e o corpo se fazem de possibilidades, de maneiras, de pontos de vista, de elementos cujas variações manifestam determinadas características a cada performance. Ambos, dobras da alma e corpos em jogo (tecidos, elementos e *performer*), são potências para as quais nada é impossível, porque tudo se apresenta como possibilidade. No tocante a este ponto, para Leibniz interessa a dinâmica da matéria, logo é um corpo material, como força viva, que se opõe ao cartesianismo (Deleuze, 2011).

Se a "máscara" neutralizou o rosto, esvaziou o que existia de humano, imediatamente este vazio foi preenchido por figuras. "Na nossa cultura a relação corpo/rosto é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto sempre permaneça mais nu, enquanto o corpo está por norma coberto" (Agamben, 2014, p. 126). Isso porque, como mostram Deleuze e Guattari (1996), o rosto, demasiado humano, é uma imensa sobrecodificação, o significante máximo sobre o qual as identidades são ancoradas. Há um buraco no meio do rosto que não cessa de preenchê-lo. Uma boca-fenda negra que preenche o vazio e engole quem a observa. A retirada do rosto é o limite às vezes monstruoso que separa a representação.

O tecido coreografa na superfície da pele, modulado pelo gesto, pelo vento, pelo sol e pela água que se tornam gestos. Estes gestos instituem e instauram a própria performance, "o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance" (Martins, 2021, p. 72). A performance se incorpora aos elementos da natureza: terra, água e ar. Na performance, os gestos não são figurativos ou narrativos, mas são como nos rituais: "portais de inscrição de saberes" (Martins, 2021, p. 72).

Ao fabular o conceito de grau zero do figurino, são importantes as concepções metafísicas e filosóficas, que recriam lembranças não vividas, uma memória inventada, em que tempo e espaço se delineiam em espiral de linhas que não se tocam. Ou seja, a dobra barroca mostra que o corpo em performance assume esta espiral, que rasura o significante. Neste gesto, aberto, produz-se conhecimento e percebe-se o quanto a performance é atravessada por um pensamento mítico e dramático de uma memória, em que figuras guardiãs são transcriadas, não intencionalmente, mas a partir da produção da performance, dos cenários, dos figurinos e da corporeidade.

Isto é percebido a partir dos pressupostos mencionados. O grau zero do figurino contribui para a compreensão da rostidade em Deleuze e Guattari (1996) como um modo de desordenar a forma, não para trazer um estado de neutralidade, compreendido no senso comum, mas para desordenar os simulacros por meio de suas figuras variantes.

Considerações finais

Ao retomar o objetivo de problematizar os estudos da produção de figurino para a performance e pensar as matérias de sua criação, percebe-se a liberação de figuras pelo acontecimento da força de curvatura de um tecido, o que ocorre pelas marcas que são produzidas nele e por forças invisíveis de um corpo visível (tecido). O figurino se fabrica, assume novas formas que surgem em cada lugar por onde passa. É um organismo vivo, corpo-figurino-tecido-pele, figurino-máscara. Fantasma preenchido de universo, cujo grau de dureza conserva a fluidez. É como uma onda quando quebra no mar, um dobramento geográfico, em curvas elípticas, invaginações orgânicas e inorgânicas, que se comunicam com o mundo exterior e interior.

A criação do figurino como materialidade do corpo em performance, ou, mais especificamente, a criação a partir das matérias em fluxo que passam pelo corpo em performance sob o signo do grau zero, paradoxalmente, pela sua heterogeneidade, define-se por sua experiência poética que nunca zera. O figurino é visto não apenas como uma roupa, mas como uma extensão do corpo do *performer*. Ele é parte integrante da performance, contribui para a sua expressão física, é subjetivado ou alterado pelas ações do *performer*. Por exemplo, o suor, a respiração e o movimento do *performer* podem alterar a aparência do figurino e a sensação que passa pelo seu corpo. O figurino

molda a performance e esta molda o figurino, nunca retornando ao estado inicial devido à experiência poética da performance, que deixa uma marca indelével nele, figurino, criando a sua heterogeneidade.

A dobra se localiza justamente no ponto em que o figurino se realiza no apreensível da linguagem, que tenta enunciá-lo e, simultaneamente, desaparece. Na palavra poética esconde-se a palavra ética. Portanto, esta inflexão, que cada *performer* experimenta ao compor a plasticidade da obra com seu corpo, funciona de um modo específico e designado por aquele que a produz.

O material utilizado tem a sua importância. O tipo de tecido, sua textura, sua gramatura, suas transparências, seus brilhos e seu caimento são elementos produtores de relações de força. Também paisagem, fundos, água, vento, sol, chuva, luz elétrica, luz natural são elementos com os quais o tecido interage, trazem diferentes tipos de força e composição visual para cada performance. Assim, produzir este corpo, que acontece na superfície, sendo um corpo de sensação, "derme pictórica" da ação, dependerá dos arranjos e das composições, das experiências nas quais o sujeito – aquele cunhado pela modernidade – acaba por ser retirado, desantropologizado.

Ao discutir o neutro, percebe-se que Barthes estabelece uma categoria para abordar vários fenômenos sensíveis que se encontram à margem do sistema de significação. Neste sentido, o grau zero do figurino configura-se como um fluxo impessoal, imperceptível, indiscernível, algo que se experimenta e cujos sentidos só se dão em experiência. Indicam uma divisão do sensível que é guiada pela liberdade e pela capacidade de viver uma vida que se liberta da estrutura paradigmática e solidificada da doxa.

O maneirismo na performance não ocorre apenas pelo ato da performance; seus movimentos complexos começam muito antes. Trata-se de algo que foge a "ter uma ideia" em performance e, simplesmente, conceber os objetos que fazem parte da ideia. A construção de uma performance acontece num processo de raspagem de aderências e referências que implicam vários elementos. Na *Performance Sulcos* e suas séries, tem a ver com pensar o figurino, fazer a escolha do tecido, explorar sensações ao manuseá-lo, espremê-lo, esticá-lo, perceber o quão ele é suscetível às dobras, seu caimento, sua espessura, a sensação deste figurino no corpo, antes mesmo de ele vestir o corpo.

É preciso definir o local e lidar com os contrastes entre figura e fundo nele determinados. *Performance Sulco*, série em branco, que poderia ser ainda chamado de Azul e Branco, envolve o manusear do jarro de leite, sentir seu peso, derramar sobre "as peles" a mudança que ocorre ao sentir o tecido molhado e líquido jorrar, o cheiro de leite, o cheiro da maresia, o ruído do mar que se confunde com o ruído que o leite produz ao escorrer pelo corpo, o frio de 10ºC, as rajadas de vento antes e depois de sentir o corpo molhado, afogar-se com leite, senti-lo entrando pelas narinas, escorrendo pela garganta, e assentando-se no estômago. São mil pequenas percepções que escapam aos significados e que podem ser atribuídos por meio da fotoperformance, por exemplo, e na superfície desorganizam os sentidos daquela que a performa.

As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva, mais penetrante que qualquer abstração. Os tecidos atuam como uma segunda pele junto a corpos que articulam movimentos e figuras por vir. Nesse puro jogo das aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito sem nenhuma espécie de transposição de palavras. Portanto, não basta produzir uma nova representação, como vemos no teatro. É preciso também produzir um movimento na obra, uma força capaz de romper com a representação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. **Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino**: um objeto sensível na produção do personagem. 2010. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado e colegas. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DINIZ, Carolina de Paula. Vestíveis em fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7. n. 2, p. 382-406, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbep/a/Bd8txckCsHpZxTxqShwgYbB/. Acesso em: 11 abr. 2024.

FERNANDEZ, Dominique. **O ouro dos trópicos**: passeios pelo Portugal e o Brasil Barrocos. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 1996.

GLUSBERG, Jorge. **Arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG. Rose Lee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. **Pinturas de si**: moda e artesania da existência. 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragedia, ou Grécia e pessimismo**. 2. ed. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2011a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre educação**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2011b.

PELED, Yiftah. **DTEEP**: dinâmicas e trocas entre estados de performance. 2013. 210 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. 2008. 187 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROMAGNOLO, Sérgio. **A dobra e o vazio**: questões sobre o Barroco e a arte contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 22-50, 2003.

ZORDAN, Paola. **Gaia educação**: arte e filosofia da diferença. Curitiba: Appris, 2019.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 "Pierre Restany, no livro *Hundertwasser: o pintor reis das cinco peles – o poder da arte*, nos mostra a teoria das cinco peles proposta pelo artista e pintor Friedensreich Rengentag Dunkenbunt Hundertwasser. Essas cinco peles, então, compõem múltiplas dimensões do ser humano, nas quais se incluem: a primeira pele sendo a epiderme; a segunda pele, a vestimenta; a terceira pele, a casa; a quarta pele, as relações sociais e familiares; e a quinta pele, a humanidade e a natureza. Isso nos coloca a pensar que somos compostos por um sistema plural, multiplicidades de peles, sempre em Transformação, no qual há uma relação entre o interior e o exterior para a construção subjetiva dos indivíduos" (Hoffmann, 2015, p. 42)

O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona[1]

The Disappearance of the Girl, the Appearance of the Mother and the Birth of the Myth in The Dead Girl Feast *(2008): Mirror Images and Persona*

La desaparición de la niña, la aparición de la madre y el nacimiento del mito en La fiesta de la niña muerta *(2008): imágenes especulares y persona*

Florence Dravet
Universidade Católica de Brasília
E-mail: flormd@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3822-3627

Maria Eduarda Affonso
Universidade do Minho
E-mail: duda.filomeno.affonso@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6996-6810

RESUMO

Entende-se o cinema como meio privilegiado para pensar as imagens, sua relação com a consciência e seus diversos mascaramentos. Apresenta-se a cena do retorno da mãe no filme *A festa da menina morta* (2008), através da psicologia profunda e da noção de imagem-espelho. É nas profundezas do inconsciente que se identifica o conflito do personagem Santinho com a mãe desaparecida e sua dificuldade em se desvencilhar dela para seguir sua própria trajetória. Conclui-se que o mito da menina morta se impõe à comunidade por meio de um culto à expressão de um feminino violentado, também

retratado na própria personagem de Santinho e que lhe serve de compensação à falta de resposta sobre o desaparecimento de sua mãe.

Palavras-chave: *cinema; mito; ritual; imagem-espelho.*

ABSTRACT

Cinema is understood as a privileged means for thinking about images, their relationship with consciousness and their various masks. The scene of the mother's return in the film *The Dead Girl's Party* (2008) is presented, through depth psychology and the notion of mirror image. It is in the depths of the unconscious that the character Santinho's conflict with his missing mother and his difficulty in letting go of her to follow his own path can be identified. It is concluded that the myth of the dead girl is imposed on the community through a cult of the expression of a violated feminine, also portrayed in the character of Santinho himself and which serves as compensation for the lack of response regarding the disappearance of his mother.

Keywords: *cinema; myth; ritual; mirror image.*

RESUMEN

El cine es entendido como un medio privilegiado para pensar las imágenes, su relación con la conciencia y sus diversas máscaras. Se presenta la escena del regreso de la madre en la película *La fiesta de la niña muerta* (2008), a través de la psicología profunda y la noción de imagen especular. Es en lo más profundo del inconsciente donde se puede identificar el conflicto del personaje Santinho con su madre desaparecida y su dificultad para dejarla ir para seguir su propio camino. Se concluye que el mito de la niña muerta se impone a la comunidad a través de un culto a la expresión de lo femenino violado, retratado también en el personaje del propio Santinho y que sirve como compensación por la falta de respuesta ante la desaparición de su madre.

Palabras clave: *cine; mito; ritual; imagen especular.*

Data de submisão: 22/04/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

A presente reflexão toma por objeto de análise o filme *A festa da menina morta* (2008), único longa-metragem dirigido por Matheus Nachtergaele, cujas filmagens decorreram no município de Barcelos, no estado do Amazonas. Em uma comunidade ribeirinha do alto do rio Negro[2], Santinho, um jovem que foi exaltado, ainda em criança, à posição de santo após encontrar o vestido de uma menina que havia sido arrastada pela cheia do rio, prepara a festa em comemoração aos 20 anos do trágico evento. No momento que antecede ao início da festa, quando o rapaz era suposto encarnar a menina, quem aparece é a mãe de Santinho, que tanto pode estar morta quanto retornada de uma fuga para outra cidade. O fato de o menino ter encontrado o vestido da menina é considerado um milagre pelos habitantes da cidade, fiéis à recém-criada tradição religiosa. O filme procura ser um retrato daqueles envolvidos com essa religiosidade popular e da infinita capacidade humana de "fabricar" a fé e buscar algum sentido para a misteriosa e traumática experiência da morte. O drama encena a relação entre Santinho, sua família problemática, a comunidade em que vive e sua predisposição a ser um menino-santo.

Pelo prisma da psicologia e do cinema, dois teóricos do início do século XX abordaram a relação entre a percepção, o tempo e a experiência subjetiva na apreciação de um filme: Henri Bergson e Hugo Münsterberg. Por um lado, Bergson, na obra *Matéria e memória* (1999), argumenta que tanto a experiência quanto o processo de percepção não podem ser reduzidos a meros processos mecânicos ou objetivos já que sofrem interferência direta da memória, da intuição e da duração subjetiva, sendo por elas moldadas. Por outro, Münsterberg (2013) analisa o impacto psicológico do cinema nos espectadores – segundo ele, o cinema é capaz de intervir nas emoções daqueles que assistem ao filme, podendo influenciar diretamente o público através do despertar de certas emoções e sentimentos. Dito isso, evoca-se também Jung de maneira a refletir sobre a psicologia das profundezas (ou Psicologia Analítica), que vai explorar tanto o inconsciente pessoal quanto o

coletivo, estando um intimamente relacionado ao outro. Propõe-se, portanto, trazer aqui uma análise fílmica com base nos estudos do imaginário e nas construções simbólicas e míticas que sustentam a narrativa.

O que vemos e o que nos olha? A matéria evoca a memória; o gesto evoca a memória; a imagem evoca a memória através da associação gestual. É a presença do gesto na imagem que chama pelo gesto no banco de imagens do inconsciente (Bergson, 1999; Didi-Huberman, 1998). O cinema é tomado aqui como meio privilegiado para o acesso à memória – em sentido mais amplo, ao imaginário, por meio da visão e da audição. Partindo do princípio de que cada pessoa que assiste a um filme detém uma bagagem muito específica em seu inconsciente pessoal ao mesmo tempo em que é movido pelas imagens do inconsciente coletivo, experimentamos uma correspondência entre o pessoal e o coletivo através da associação das imagens – cujo tema é motivado por uma inspiração propriamente psicanalítica, por tratar-se da relação do protagonista com sua mãe. Portanto, a cena escolhida para o diálogo foi a cena do retorno da mãe à casa/terreiro de Santinho durante o aniversário de 20 anos da festa em celebração ao mito da menina morta.

Em um primeiro momento, trataremos da forma como, em um contexto de religiosidade popular em que se encontram muitos traços da diversidade brasileira, mas também um reflexo dos conflitos sociais do país, o *baba*[3] elabora uma narrativa mítica e uma ritualística própria, na qual ele é a figura catalisadora do mito da menina morta: seria este o aspecto feminino dele mesmo? Ou ainda, uma projeção de sua mãe, desaparecida desde sua infância? A segunda parte do artigo nos permitirá analisar o mistério interno que sustenta a narrativa mítica criada pelo *baba* de nome Santinho. Para isso, adentraremos a teoria arquetípica junguiana e a hipótese do *puer aeternus*[4] em sua polaridade sombria como complexo atuante na figura tirânica de Santinho. Por fim, articularemos o paralelo estabelecido no filme com a narrativa de Dédalus, personagem de James Joyce (1966). Mostraremos como as imagens dialogam e se refletem umas nas outras, como em uma sala de espelhos, estabelecendo correspondências que favorecem os fluxos do imaginário, cujas motivações são dificilmente identificáveis e, em todo caso, incontroláveis. Trataremos também dos diversos mascaramentos ou jogos de *persona* (Jung, 2018) que confundem a ordem lógica da vida familiar e comunitária, assim como a relação do personagem principal (Santinho, o *baba*) com sua mãe e com a comunidade dos fiéis do seu terreiro.

O mito da menina morta e a construção ritualística

Na narrativa do filme, faz-se fundamental à criação do mito da menina morta uma sequência de elementos: a relação da comunidade ribeirinha com a paisagem, especialmente com o rio; o passo a passo do milagre – a morte por afogamento e o posterior sumiço do corpo da menina; o aparecimento do rastro – o vestido encontrado pelo menino ainda em criança e a nomeação do menino-santo, Santinho; a consagração do mito da menina e a ritualização do mito em forma de festa com periodicidade anual.

As festividades do novo mito surgem em uma comunidade ribeirinha amazônica, comunidade semiurbana, ou precariamente urbanizada, composta, majoritariamente, por pessoas oriundas da mescla entre aqueles que ali estavam, comunidades indígenas, e os que a seguir chegaram, pessoas das mais diversas origens, vindas dos centros urbanos e das pequenas cidades dos arredores em busca de trabalho, provavelmente nas atividades de mineração ou extração da borracha. Apesar de ser sabido que as filmagens ocorreram em Mariuá[5] (antiga Barcelos[6]) – primeira capital da província do Amazonas, antes da sede administrativa ser transferida para Manaus – diegeticamente, nada no filme sinaliza exatamente a região específica onde se localiza a cidade, dizendo somente se tratar do estado do Amazonas. A forte presença da água no filme e na narrativa mítica (afogamento da menina, sumiço do corpo, vestido encontrado ainda molhado na boca do cachorro) é o elemento que conecta dados objetivos da realidade paisagística na região – sua dimensão cultural e social – com os dados do imaginário coletivo – as águas turvas e profundas do rio Negro, e de modo mais inconsciente, o poder evocatório de memórias afetivas ancestrais.

É justamente nesse rio, de águas escuras, turvas e lamacentas, que a menina morreu afogada. Tudo o que se sabe é isso: a menina foi levada pelas águas em um dos eventos de cheia do rio e seu corpo nunca foi encontrado. O rio Negro aparece na narrativa como uma entidade, sendo mostrado de forma recorrente, em atividades diversas. É ele quem provê o alimento, o transporte, o lazer e a purificação/limpeza para a comunidade. Quando o rio toma para si a menina, não somente tirando sua vida, mas ficando com seu corpo, toma-a como uma oferenda, um sacrifício diante da fúria das águas que alagam a cidade.

O vestido da menina morta foi encontrado por Santinho, quando este era ainda criança, nas margens do rio, dentro da boca de um cachorro. Se o sacrifício da menina é visto como uma oferenda, um tributo pago ao rio provedor, o vestido encontrado parece remeter ao rastro do milagre – negação da negação, prova de uma vida que se estende para além do corpo material. Tal fato faz de Santinho, portanto, um menino-deus, um santo, já que é ele quem possui os recursos necessários para a comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos: o cachorro – psicopompo – trouxe o instrumento de revelação do milagre. O vestido passa de um objeto secreto e misterioso encontrado pelo menino a algo coletivo na vida da comunidade já que acaba por fundar o mito da menina morta e toda a religiosidade que se organiza à sua volta. A menina morreu afogada e sua vida pode ser festejada agora que o vestido trouxe a comprovação da morte que faltava – morte que faz a menina viva para a eternidade. É o pai de Santinho quem o nomeia menino-deus, transformando-o em objeto de adoração e culto da comunidade.

Desde criança, portanto, Santinho é *baba*. Antes mesmo de aprender a lidar com as próprias emoções e sentimentos, está a lidar com as emoções e sentimentos de toda sua comunidade. O mito que dá origem à sua consagração como *baba* é uma resposta ao mistério dos sumiços, desaparecimentos, silenciamentos e vazios deixados por figuras femininas sacrificadas (a mãe, a menina). Funciona também como máscara, na medida em que Santinho forja sua *persona* de líder religioso da comunidade, assumindo um papel social, apesar de sua fragilidade psicológica, como veremos adiante. Para Jung (2018, p. 151), "a palavra persona é realmente uma expressão muito apropriada, porquanto designava originalmente a máscara usada pelo ator, assinando o papel que ia desempenhar na peça". A *persona*, portanto, funciona como uma máscara que visa compor a personalidade do indivíduo em sua interação com o mundo, imitando, reproduzindo e compondo o universo de que participa. Não se trata de falseamento da identidade, mas de um processo necessário à adequação da psique do indivíduo às exigências de sua vida em sociedade. Já as máscaras assumidas pela figura da mãe são ambíguas e confusas, e remetem mais a um jogo de aparecimento e desaparecimento do que propriamente à ideia de persona como construção de personalidade. Com o mito da menina morta e o aparecimento da mãe, estamos perante do que chamaremos mais adiante de imagens-espelho.

Ao longo da narrativa, Santinho exerce seu poder de pai imaturo seduzindo e, na mesma medida, agredindo com palavras violentas as mulheres que o servem, amansando somente diante da figura masculina do seu próprio pai. A dúvida em torno do sacrifício das figuras femininas na narrativa evoca a violência social dirigida às mulheres nas sociedades patriarcais e, provavelmente, na comunidade. A mãe retornada, como veremos mais à frente, teme as acusações do pai do menino, se pergunta se ele a perdoaria e, ao dizer isso, assume sua suposta culpa – ou ainda, assume uma culpa que talvez sequer seja sua. Mas a razão de seu desaparecimento, explica ela, seria "por conta de trabalho, da vida e de homem brabo", sequência de termos que remete a uma condição feminina subserviente e submissa à violência masculina. Ela também se refere a "dor de cabeça", "enxaqueca", "mal dos nervos", "vontade de beber" e "fazer bobagem", série de males de que as mulheres seriam supostamente acometidas, de acordo com um discurso social vigente nas sociedades patriarcais. Em realidade, segundo Julia Kristeva e Catherine Clément (2001), trata-se de reações previsíveis às pressões violentas sofridas por elas.

Além da água onipresente na expressão espacial do filme, o tempo que organiza a narrativa, revelado já na imagem da lua cheia na abertura da sequência de aparição da mãe, é o tempo lunar, feminino, ligado à morte, às águas e à repetição inelutável dos ciclos.

> O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno* (Durand, 2002, p. 294, grifos do original).

A comunidade vive então no tempo mítico, cujo ciclo ritualístico é anual. O rito da festa da menina morta tem início no dia anterior à festa propriamente dita, quando se iniciam os preparativos: a limpeza da casa; a separação das ervas aromáticas e das flores; a finalização do bordado que orna o manto; o sacrifício da galinha de roça utilizada na preparação do alimento do dia; o carregamento das bebidas que serão vendidas para a arrecadação de fundos etc. Já o dia da festa começa com a matança do porco que servirá de alimento aos fiéis. É o pai de Santinho que, após horas a tentar matar o porco que grita incessantemente, decide afogá-lo em uma caixa d'água no quintal. O que vemos é a imagem da cabeça do porco afogado enquanto, em *off*, o pai diz que a mãe morreu mesmo, morreu em um acidente quando, dentro da própria casa, bateu com a cabeça no

tanque. O trauma diante do sumiço da mãe é o que justifica a personalidade de Santinho, líder espiritual da comunidade que, ao mesmo tempo em que cuida de seus fiéis, também os maltrata, tiraniza, mantém o controle sobre eles por meio do grito – ao que a comunidade responde com respeito e admiração confundidos com medo.

A imagem misteriosa da água como lugar de afogamento (da menina morta, do porco, quiçá da mãe) é reiterada e conduz a uma dúvida: a mãe terá realmente morrido ao bater a cabeça no tanque como narra o pai? Qual seria a narrativa da própria mãe sobre seu sumiço? Pode-se confiar nas narrativas contadas às crianças que explicam e justificam a morte de pessoas amadas? Santinho é acometido ainda por mais um tipo de violência, a da ambiguidade e negligência perante a verdade dos fatos contados por seu pai, que constrói uma realidade fantasiosa e confusa na qual o *baba* vive preso.

A associação por espelhamento – como veremos adiante – entre o afogamento do porco pelo pai em uma caixa d'água e a morte da mãe é feita de modo indireto, por contiguidade de sentidos: a caixa d'água, o tanque, o afogamento, a morte do porco, a morte da mãe. Paira a dúvida. Terá o pai matador do porco sido responsável pela morte da mãe? Novamente, associa-se simbolicamente o sacrifício do porco ao das mulheres e à violência masculina. E aqui, o símbolo carrega a força do não dito. As palavras do pai escondem uma outra versão possível para a narrativa da morte da mãe. Santinho então é o vetor da narrativa mítica que parece servir de compensação do não dito.

Na narrativa mítica da menina morta, o vestido é objeto de adoração da comunidade. Traz a memória da vida perdida, de uma vida feminina sacrificada. Organiza-se uma festa para louvar e reiterar, anualmente, a morte da menina por afogamento em sacrifício ao rio provedor, o que parece constituir-se em uma justificativa da violência perpetrada contra as mulheres e tudo o que tende ao feminino, tratada de forma simbólica ao longo de toda a narrativa.

O complexo negativo de *puer aeternus*: a obsessão pela mãe e o preenchimento do vazio infinito

O pai conta histórias contraditórias sobre a mãe, ora diz que ela simplesmente foi embora, ora diz que ela morreu em um acidente – ambiguidade e confusão configuram o estado mental em que o rapaz cresceu. Já adulto, Santinho não passa de uma criança crescida que não tem responsabili-

dade sobre seus atos e age de maneira reativa e perversa. Para o pai, faz as vezes de bom moço, rapaz manso, enquanto vocifera sua raiva em cima daqueles que julga estarem a seu dispor. Há ainda uma relação problemática de incesto entre pai e filho, em que o pai literalmente coloca o menino na posição da mãe.

Na cena que cumpre aqui analisar, a mãe senta-se na poltrona da sala onde Santinho é Pai de Santo – ou seja, ocupa o lugar mais importante do terreiro, espécie de trono. Ela ocupa, enquanto mãe, a força de maior presença naquele instante. Enquanto isso, Santinho está na cozinha, perplexo e acuado. A máscara de líder religioso, manso diante do pai, tirânico com seus fiéis, literalmente se esvai perante a aparição da mãe – Santinho revela-se um animal de pequeno porte, acuado no canto da cozinha. Esta se senta novamente no trono que um dia já ocupou – o que ela tem a dizer para Santinho? Ela se ajoelha em frente ao filho e é então que Santinho lhe põe a mão na cabeça. A mãe inclina-se frente ao filho.

A cena do retorno da mãe acontece por um breve período dentro da temporalidade do filme e se revela muito importante para a construção da personagem de Santinho dentro da narrativa. Do momento 01:16:07 até 01:28:10,[7] testemunhamos o retorno da mãe ao ambiente doméstico do filho. O aparecimento é dúbio. Apesar de, por algumas ocasiões, ser mencionado que a mãe morreu após um acidente em que bateu a cabeça no tanque da cozinha, por vezes é mencionado também que a mãe foi embora da cidade deixando a família para trás – em ambos os casos, não se pode deixar de constatar que o retorno da mãe configura um aparecimento cujo espanto domina completamente o menino Santinho. Por meio do exercício retórico da écfrase, a cena será aqui descrita, pontuando detalhes que são de interesse destacar para análise.

O altar para a menina fica na sala da casa de Santinho. O elemento central é o vestido – rastro do milagre – encontrado no rio quando ele era ainda criança, dentro da boca de um cachorro. É noite de lua cheia, os primeiros fogos de artifício surgem no céu enquanto Santinho termina de se arrumar em frente ao altar da menina – que tem os olhos vidrados no vestido. Ele caminha para o corredor até que a câmera o perde de vista em um movimento panorâmico para direita. O que vemos agora é apenas a imagem de um Cristo crucificado, pintado à mão em uma pequena tela que está pendurada na parede. O enquadramento é da parede de madeira cujo único ornamento é essa pequena pintura, algo artesanal ou até mesmo infantil. Em outro movimento panorâmico,

agora para a esquerda, a câmera volta a enquadrar Santinho em um plano americano. Agarrada a sua cintura está uma mulher de cabelos escuros, ela está ajoelhada a seus pés. A mulher chora enquanto clama: "Meu santinho! Meu querido santinho!". Ele a consola dizendo que não chore. Assim que ela olha para cima, Santinho vê que a tal mulher é na verdade sua mãe. Após o susto, ela profere as primeiras palavras: "Meu filho! Meu filho!" Ela passa a mão por todo o corpo de Santinho, o acaricia, o beija – beija suas mãos e sua barriga –, ao que ele recusa o afeto e com os braços tenta mantê-la afastada. Ela insiste. Santinho a empurra violentamente para o chão. Ela espera um tempo, já menos emocionada, ajeita o vestido amarrotado, se ajoelha, arruma os cabelos e a seguir fica de pé. Um tanto desajeitada, como quem está sem assunto, pergunta: "a torneira ainda pinga?", ele nada responde. O inusitado da pergunta em um momento de tamanha gravidade remete à onipresença na água, feminina e incômoda, também intermitente – o pingar, uma água que não flui, nem estanca. As palavras tampouco fluem.

A mãe dá continuidade à conversa que desenvolve sozinha já que o filho nada responde. Ela diz que Santinho está muito bem falado em Manaus e que sua tia tinha até encomendado uma foto dele assinada de lembrança. Ela anda pela sala e vê, pendurado, o manto bordado de palavras por ocasião da festa. Pega no manto, o abre e lê alguns trechos. Dentre eles, um trecho que diz assim: "mãe dor, cicatriz permanente, desejo de morte entre os dentes". Ela se enrola no manto enquanto diz: "que lindo!". Enrolada no manto, ela vê a moldura com o vestido da menina que está no altar, se aproxima para olhá-lo em detalhe e comenta em um tom perverso que o vestido é lindo, mas que está todo rasgado. "Ah, coitada!". Já sóbria, dirige a palavra a Santinho: "Foi o cachorro que te trouxe, não foi Santo?". Do mesmo altar em que está a moldura com o vestido, ela pega um pano, fininho como um lençol, e com o tecido em mãos vai à procura de Santinho pela casa.

Santinho está acuado na cozinha, encostado no móvel do tanque. A mãe diz que é milagre, é milagre – repete isso algumas vezes. Diz ainda que veio de Manaus para pedir, ou melhor, se corrige, para agradecer. "Meu Santo! Eu to viva!" Ela tenta tocar o rosto de Santinho, ele vira o rosto em recusa; ela, com a mesma mão que ia acariciá-lo, dá-lhe um tapa. Sem remorso ou constrangimento, ela entra no quarto de Santinho e se senta em sua cama – carrega nas mãos o tecido que encontrou no altar.

A indefinição sobre a morte ou a partida da mãe é o que faz de Santo uma criança divina, como nos falam Jung e Kerényi (2011)? Ou seja, uma criança cuja autonomia está garantida pelas condições de sua própria vida órfã e do desenvolvimento de seus prodígios? Nesta obra, Kerényi começa tratando da criança divina nas mais diversas mitologias do mundo e mostrando que o mitologema é frequentemente associado a crianças órfãs, que se relacionam com as águas e que apresentam traços efeminados ou características andrógenas. Já a psicóloga Marie-Louise Von Franz (2020) aborda esse mesmo mito em suas facetas psicológicas como o complexo de *puer aeternus*, a criança que não consegue se desligar de sua origem (a mãe) e nunca cresce, tornando-se um adulto tirano com as pessoas ao redor, considerando muitas vezes que todos devem estar a seu serviço. Em seu livro, Von Franz traz um trecho de carta de Jung sobre o complexo:

> Considero a atitude do *puer aeternus* um mal inevitável. O caráter do *puer aeternus* é de uma puerilidade que deve ser de algum modo superada. Sempre leva-o a sofrer golpes do destino que mostram a necessidade de agir de maneira diferente. Mas a razão não consegue nada nesse sentido, porque o *puer aeternus* não assume responsabilidade por sua própria vida (*apud* Von Franz, 2020, p. 12)

Ela mesma se refere ao *puer aeternus* nos seguintes termos:

> Em geral, o homem que se identifica com o arquétipo do *puer aeternus* permanece durante muito tempo como adolescente, isto é, todas aquelas características que são normais em um jovem de dezessete ou dezoito anos continuam na vida adulta, juntamente com uma grande dependência da mãe, na maioria dos casos (Von Franz, 2020, p. 4).

É verdade que Santinho parece eternamente preso em sua infância, sendo sempre servido por aqueles que o rodeiam – além de fazer birra quando não tem o que deseja e, mais que isso, tornar-se tirânico. Apesar de muito idolatrado enquanto autoridade religiosa, todas as ações de Santinho são envoltas por um modo de falar e agir agressivo e perverso – todos na comunidade são subordinados a ele, assujeitados pelo medo, já que ele exerce um papel de poder envolto em violência. Há aqui uma íntima relação entre o poder que exerce e a violência com a qual o exerce. Santinho desumaniza os outros – é um narcisista que, para proteger suas emoções, já tão feridas em sua infância, acaba por ferir os outros à sua volta. Esse é um filme violento. Santinho, quase como em um gesto de vingança inconsciente, reage a tudo ao seu redor com requintes de crueldade.

Elipse temporal. A mãe lava a cabeça no tanque, vestida em um vestidinho que tem o tecido fininho que leva nas mãos, e cantarola uma música em italiano enquanto passa as mãos pelos cabelos. Há uma associação inevitável entre o vestido da menina morta afogada e a mãe agora usando o vestido de tecido fino e molhando a cabeça no tanque, lugar onde ela teria batido a cabeça e morrido. O banho parece uma memória, apresentado em formato de flashback, dela própria anos antes. Os tempos se misturam, se confundem. Ela volta ao momento presente do filme, joga o vestido na cama, levanta e sai do quarto. Santinho permanece encolhido e assustado no balcão da cozinha.

A mãe está sentada na poltrona em que Santinho costuma se sentar e exercer seu poder de *baba*, na sala, em frente ao altar. Ela diz que sente muita dor de cabeça. Diz também que tinha um homem que a batia, e que nunca doía tanto, mas que desde que ela morreu, sente essas dores de cabeça. Ela diz achar que é mau-olhado e que a dor é como uma enxaqueca nos olhos. Enquanto ela profere tais palavras, já fora de plano, a câmera foca em Santinho, que está na cozinha e se contorce como se estivesse com cólicas intestinais. Ela diz também que tem mal dos nervos, que fica nervosa à toa. "Parece aquela moça da novela, sabe aquela loira? Me dá um nervoso e aí eu fico, fico chorando, dá nervoso, uma vontade de beber pinga, vontade de fazer bobagem". Ela olha para os próprios pulsos e diz que tentou cortá-los com uma faca de cozinha, mas que a haviam pego em flagrante, interrompendo a ação. Passa a mão pela testa e diz que ali também já não dói mais, faz tempo. Diz que logo depois já não tinha nem dor nem casca de dor. "Eu tenho isso, cicatrizou", diz ela. Direcionando a palavra a Santinho, ela questiona se seu pai a perdoaria dizendo que não voltou antes por conta de trabalho, da vida e de homem brabo. Essa mãe, mesmo em contexto de violência, almeja o perdão do pai, julgando que tudo de ruim é sua culpa, e tenta justificar sua partida para o menino magoado, ao mesmo tempo em que reconhece sua santidade já quando adulto.

"Vim de longe, vim agradecer e benzer. Me benze!" Após dar a ordem a Santinho, ela se ajoelha à sua frente. Ele está trêmulo e não reage. Ela repete a ordem em tom de exigência, insistentemente. "Me benze! Me benze! Me benze!" Finalmente, Santinho obedece. Ele se despede da mãe com um gesto: pousa a mão sobre sua cabeça, fazendo uma reza, ainda estarrecido com o susto em tê-la novamente na sala de sua casa. A mão que toca a cabeça quase que emite qualquer coisa invisível

que preenche o espaço ausente entre mãe e filho. É a mesma mão que Santinho mete na pia cheia de vidro quebrado e na qual se corta, vertendo uma enorme quantidade de sangue. É também a mão que avança em direção ao fogo, na fogueira de brinquedos construída para a festa de 20 anos da morte da menina – mão essa toda enfaixada da ferida causada pelos cacos de vidro com que Santinho, em gesto de autoflagelo, fere-se após a visita da mãe. Constantemente, ano após ano, Santinho simbolicamente ateia fogo em sua infância – uma tentativa tanto de alcançá-la quanto de esquecê-la para sempre: o mito da menina morta será o mito da infância sacrificada pela perda da mãe e pela confusão de uma história mal contada?

A mãe se levanta após as breves palavras balbuciadas por Santinho. Ele, visivelmente nervoso, em estado de tremedeira, apoia-se no tanque, abre um armário, pega um frasco de remédios e o vira todo na boca, bebendo um copo d'água em seguida – tenta se ferir a qualquer custo. O copo cai de sua mão dentro da pia e quebra. Ele enfia a mão nos cacos de vidro, pressionando até que se machuque, em um gesto de autoflagelação. Sua mão fica bastante ferida e sangra. Ele, com muita dor, senta-se no chão e chora.

A relação de Santinho com sua infância é constante e evidente – ao mesmo tempo que nutre um desejo por queimá-la na fogueira dos brinquedos, autoflagela-se diante de sua culpa. Seu jogo sádico consiste em querer fugir da dor enquanto, afetivamente apegado a ela, goza em sua dor.

Dédalus e a figuração das águas nas imagens-espelho

Ao olhar para o mar, Dédalus vê os olhos verdes de sua mãe morta. A partir dessa apreciação simbólica e associativa que faz James Joyce, Didi-Huberman disseca a passagem em termos filosóficos. Quando olha para o mar e vê sua mãe, é como se Dédalus olhasse para um túmulo – vê o corpo, mas este já não tem vida, está privado do movimento da vida. Ver e tocar constituem, portanto, uma inelutável cisão na medida em que as memórias não podem ser tocadas, mas podem ser vistas com a clarividência mesma da realidade e, assim, são reais para aqueles que as veem.

A mão de Santinho não toca a mãe nem para benzê-la, nem para reconhecer sua qualidade material. Trata-se de passar – ou não poder passar – os cinco dedos da mão através da grade, como narra Joyce no início de Ulisses... "Feche os olhos para ver" é a injunção para lidar com o diáfano/não diáfano. "Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui" (Didi-Huberman, 1998, p. 30-31, grifos do original). A mão de Santinho após a tentativa de tocar para ver, é afundada nos cacos de vidro e sangra, atestado de sua vitalidade frustrada, violentada pela relação ambígua com a mãe desaparecida. Santinho não fechou os olhos da mãe, nem desistiu de, ainda, tocá-la.

Didi-Huberman recorre a esse trecho de Joyce para pensar a transparência e a opacidade das imagens, o diáfano e o turvo. Como nas águas, a memória cristalina emerge de um fundo de areias mexidas pelo movimento das ondas. E é o corpo o veículo através do qual se manifesta o espanto. Dédalus olha para o mar e somente ele é capaz de ver os olhos esverdeados de sua mãe, já que tais olhos olharam para si. O mesmo ocorre com o aparecimento da mãe de Santinho na sala de sua casa. A imagem, por mais intocável que seja, é real para ele e seu corpo responde com semelhante intensidade diante do aparecimento. Olhar para a imagem da mãe é como olhar para seu túmulo e, dentro de si, deparar-se com um vazio infinito. Um vazio que Santinho, incapaz de fechar os olhos de sua mãe, preenche com a encenação ritualística do mito da menina morta.

Enquanto existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação", definição de "imagem" para Bergson, pode-se considerar o filme como espelho também para capacidade da mente de visualização – podendo este simular o mecanismo de funcionamento da memória propriamente dita, segundo Münsterberg (2013). Olhar para o mar e ver a mãe morta, o que para Stephen Dédalus constitui-se como imagem mental de sua memória, fruto de emoção profunda e real, equivale a olhar para o vazio da sala e ver a mãe que já não está ali, para Santinho. "A passagem joyceana", quando Dédalus olha o mar esverdeado, versa sobre o que Didi-Huberman chama de "inelutável modalidade do visível". Segundo o autor, esta "terá portanto oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômene, rítmico, da superfície e do fundo – aparecimento e desaparecimento" (Didi-Huberman, 1998, p. 33).

Ao reunir Didi-Huberman e Jung, vamos então ao inconsciente daquilo que apresenta a cena, aprofundando o que propõem Bergson e Münsterberg nas análises dos primeiros cinemas. Daí em diante é possível, por exemplo, aproximar a mãe do arquétipo da mãe ausente ou do assombro de não saber seu verdadeiro destino, bem como aproximar o gesto do olhar e ver a mãe, no mar como em casa, mas sobretudo o gesto do olhar e não ver. "Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda" (Didi-Huberman, 1998, p. 34).

O que não se vê ao olhar o vestido da menina emoldurado no altar é o corpo que deveria vesti-lo. Onde está a menina morta? Seu corpo vigora na memória mantida viva pelo mito, a cada ano ritualizado. A memória de uma vida que morreu e preenche um vazio. O vazio da mãe que não morreu por completo e cuja aparição atormenta o homem que, naquele momento, já não é Santinho: é o homem que tenta crescer e não consegue, instantes antes de exercer seu papel de menino-deus, de pequeno tirano frustrado, cuja mão enfaixada joga os brinquedos da infância na fogueira em uma vã tentativa de esquecimento. Seria preciso fechar os olhos da mãe e olhar o que não se vê nela: a perda, o esquecimento, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos. Uma ausência que só poderia ser preenchida com uma *imago*, uma espécie de máscara mortuária. Aqui, é o mito da menina morta que faz as vezes de preenchimento do vazio infinito.

Acompanhando o pensamento de Münsterberg podemos pensar como esse filme, ao aumentar as proporções das emoções cotidianas nas encenações, evidencia um modo de ser e estar pautado pela violência psicológica e física – nesse sentido, mostrando-a em maior detalhe. A falta que sua mãe faz na vida de Santinho é muito mais que uma falta material, mas uma verdadeira obsessão que determina suas ações e a criação do mito que dá ritmo à sua existência enquanto pai-de-santo, Santinho. A relação entre a mãe e o mito aparece na oração entoada pelas mulheres da cidade que preparam a festa. Diz assim: "O milagre se fez e a mãe do menino voltou. Foi assim que o mundo chorou e a roupa da menina ele encontrou. Aprendi que acreditar nessas coisas que dizem assim, fé maior não há, só a mim, só a mim [...] pelo vestido da menina. Louvemos".

Em Joyce, olhar o mar é ser surpreendido por aquilo que ele traz no ritmo de suas ondas: a mãe. O mar aparece como um repositório de imagens, assim como as imagens aquáticas do filme – que banco de imagens do inconsciente é esse acessado quando se assiste a um filme? Bergson diz que a matéria evoca a memória – em um caminho inverso, ousa-se dizer que a memória evoca a matéria, também. É quando o banho volta a acontecer no tanque de casa, com o vestidinho fino. Ou ainda quando a mãe se faz presente na sala, mesmo que desaparecida. Nesse sentido, matéria é memória e memória é matéria. Ambos assustadoramente tangíveis.

> O mar, para Dédalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundeza que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um "moquei de velino esticado", carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir (Didi-Huberman, 1998, p. 33).

Portanto, um homem de trejeitos mais femininos e uma mulher ferida reproduzem, sistematicamente, a violência sofrida dentro do patriarcado. O que se atualiza, quais são as reflexões possíveis a partir de tal representação? Como, a partir do imaginário, é possível intervir na matéria? Como é possível metamorfoseá-la? Segundo Freud (2015), quando analisa as pinturas de Michelangelo, a obra de arte é a metamorfose em si, isto é, ela não promove a metamorfose, antes é a metamorfose. Ainda no caminho trilhado por Bergson e Münsterberg, fazer do cinema um meio não somente de reprodução de imagens, mas também um meio para criação de imagens. A possibilidade de metamorfose se apresenta a Santinho, quando este é confrontado com a mãe que, em seu delírio, reaparece. Mas ele não encontra força para reconhecer e confrontar o assombro e acaba por se ferir com o vidro, punindo-se pela partida da mãe, isto é, reencenando seu trauma em um novo ciclo desse eterno retorno mítico.

Considerações finais

Que paralelos são possíveis traçar entre a morte e o mito, já que, para Durand, o mito surge como espécie de resposta narrativa ao mistério da mortalidade? "O sentido supremo da função fantástica, erguida contra o destino mortal, é assim o *eufemismo*. O que quer dizer que há no homem um poder de melhoria do mundo. Mas essa melhoria também não é a vã especulação 'objetiva', uma vez que a realidade que emerge ao seu nível é a criação, a transformação do mundo

da morte e das coisas no da assimilação à verdade e à vida" (Durand, 2002, p. 404-405, grifo do original). Portanto, a maneira encontrada por Santinho de lidar com a perda é através da festa ritual e do mito da menina, maneiras quase lúdicas de lidar com a realidade traumática. O exemplo apresentado propõe uma análise em microescala, a partir do imaginário de Santinho (a criação fantasiosa do mito da menina morta, para preencher o vazio deixado pela ausência misteriosa da mãe). Em macroescala, a comunidade se entrega ao mito como a um enfeitiçamento coletivo, tendo a figura da "menina morta" como fetiche do feminino sacrificial, objeto de adoração popular.

Aqui, pode-se dizer que Santinho se aproveita de uma ligação possível entre a patologia egóica do seu inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo que atravessa a comunidade. No nível discursivo, projeta-se, ainda, uma metamorfose do inconsciente através do cinema ao utilizarmos tal meio enquanto privilegiado para análise das interações humanas e manifestação das emoções, dos sentimentos profundos e complexos que atravessam os sujeitos, mas também a humanidade.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

A FESTA da menina morta. Direção: Matheus Nachtergaele. Produção: Vania Catani. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2008. (115 min).

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud**: arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

JOYCE, James. **Ulysses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Karl. **A criança divina**: uma introdução à essência da mitologia. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **O desenvolvimento da personalidade**: vol. 17. Petrópolis: Vozes, 2018.

KRISTEVA, Julia; CLÉMENT, Catherine. **O feminino e o sagrado**. São Paulo: Rocco, 2001.

MÜNSTERBERG, Hugo. **Hugo Münsterberg on film**. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings. New York: Routledge, 2013.

VON FRANZ, Marie-Louise. ***Puer aeternus***: a luta do adulto contra o paraíso da infância. São Paulo: Paulus, 2020.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 A pesquisa cujo resultado parcial está aqui apresentado é financiada pelo CNPq.

2 Afluente do rio Amazonas, tem sua nascente na Colômbia.

3 O termo "baba", que significa literalmente "pai", é utilizado em religiões afro-brasileiras para designar o estatuto do "pai de santo" ou sacerdote homem, que zela pela organização de um terreiro.

4 Termo em latim empregado por Carl Gustav Jung para tratar do arquétipo da criança eterna.

5 Nome dado pela nação Manau que significa "o grande braço do rio Negro"; o nome foi posteriormente utilizado para nomear a cidade que cresceria na região, após a Missão de Nossa Senhora da Conceição de Mariuá.

6 Barcelos foi o nome atribuído à cidade em 1758, em homenagem à cidade de mesmo nome localizada no Minho, Portugal. O nome Barcelos tem origem no latim e designação geográfica, no caso significando um pequeno terreno próximo a um rio que, com frequência, é alagado ou inundado.

7 Link para o filme completo: https://www.youtube.com/watch?v=MCmPO1jSUok. Acesso em: 21 ago. 2024.

A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em *Bela vingança*

The Masquerade in Film: Psychoanalysis and Feminism in Promising Young Woman

La mascarilla en el cine: psicoanálisis y feminismo en Una joven prometedora

Roberta Oliveira Veiga
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: roveigadevolta@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8538-1185

Sthael Gomes dos Santos Patrício
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: sthaelgomes@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-4642-9895

RESUMO

O presente artigo apresenta a teoria da máscara no cinema, conforme formulada por Mary Ann Doane, com objetivo de sondar sua pertinência enquanto fundamento para um gesto de análise feminista voltado para a construção da subjetividade de personagens mulheres em obras de ficção. A partir da direção de arte no filme *Bela vingança* (2020), de Emerald Fennell, o artigo busca discutir em que medida a protagonista usa sua feminilidade como artefato de mascaramento que, em suas muitas variações, a permite planejar um processo de vingança como meio de lidar com uma experiência traumática de abuso sexual.

Palavras-chave: *Mary Ann Doane; máscara; cinema; feminilidade; Bela Vingança.*

ABSTRACT

This paper presents the theory of the masquerade in film, as proposed by Mary Ann Doane, with the aim of investigating its relevance as a foundation for a method of feminist analysis aimed at the construction of the subjectivity of female characters in works of fiction. Based on the production design of the movie *Promising Young Woman* (2020), by Emerald Fennell,

this paper seeks to discuss to what extent the protagonist uses her femininity as a masking artifact that, in its many variations, allows her to plan a process of revenge as a means of dealing with a traumatic experience of sexual abuse.

Keywords: *Mary Ann Doane; masquerade; film; femininity; Promising Young Woman*.

RESUMEN

Este artículo presenta la teoría de la mascarilla en el cine, tal como la formuló Mary Ann Doane, con el objetivo de investigar su relevancia como fundamento de un método de análisis feminista dirigido a la construcción de la subjetividad de los personajes femeninos en obras de cine. ficción. Basado en la dirección artística de la película *Una joven prometedora* (2020), de Emerald Fennell, el artículo busca discutir hasta qué punto la protagonista utiliza su feminidad como un artefacto enmascarador que, en sus múltiples variantes, le permite planear un proceso de venganza como forma de lidiar. con una experiencia traumática de abuso sexual.

Palabras clave: *Mary Ann Doane; mascarilla; cine; feminidad; Una joven prometedora*.

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 30/07/2024

Introdução

Professora universitária de cinema e mídia nos Estados Unidos, Mary Ann Doane está entre as pioneiras em estudos cinematográficos de gênero. Especialmente ligada à teoria psicanalítica, ela seguiu caminhos similares aos abertos pela perspectiva de Laura Mulvey, fundante da teoria feminista do cinema e condensada, principalmente, na ideia de *male gaze*: o olhar masculino como forma de fetichismo dos corpos femininos em tela. Apesar dessa proximidade, a teoria da máscara no cinema de Doane foi pouquíssimo explorada, principalmente no Brasil, onde os artigos e livros das teóricas feministas do cinema dos anos de 1970 e 1980 não chegaram.

Doane pega emprestado o conceito de máscara da psicanalista britânica Joan Riviere que, já em 1929, identificava a feminilidade como um artifício possível de ser manipulado, usado pela mulher de diferentes modos a depender das exigências do contexto, das formas de ansiedade e dos

demais afetos frente a determinada configuração social. No cinema, Mary Ann Doane visualizava a máscara como uma forma de intensificar e evidenciar a feminilidade.[1] Ao ostentá-la, a mulher poderia colocar em primeiro plano, e longe de si, a imagem construída do que é ser uma mulher. O interessante é que, no interior da teoria feminista do cinema, a demanda é encontrar meios através dos quais podemos criar a distância faltante entre a espectadora e a imagem na tela, negociando também as posições de identificação permitidas às mulheres. A máscara, portanto, possibilitaria criar esse distanciamento e estabelecer uma nova relação de espectatorialidade – que não só a identificação – com a personagem feminina em cena.

Propomos, assim, a retomada do conceito de máscara a fim de, num primeiro momento – menos de crítica às limitações e mais de apresentação de uma teoria ainda não discutida no Brasil –**,** apostar em um gesto de análise para os estudos feministas do cinema, notadamente, para a construção da subjetividade de personagens mulheres em filmes contemporâneos. Nesse sentido, a aproximação com a psicanálise tem seu valor para além de sua relevância no entendimento dos modos como o aparato cinematográfico configura a relação entre as personagens e as espectadoras. Tal perspectiva indica a produção tanto social quanto psíquica do lugar da feminilidade ao qual as mulheres foram submetidas não somente à época do trabalho de Mary Ann Doane, mas contemporaneamente com a manutenção da cisão heteronormativa de gêneros. Para perseguir a ideia desse artefato na fabricação da feminilidade como visualidade, escolhemos abordar aspectos constituintes da direção de arte no filme *Bela vingança* (2020), da cineasta Emerald Fennell.

Não há dúvidas de que, entre esses aspectos, o figurino é indispensável para ficcionalização narrativa e estética das personagens, principalmente num filme cujo enredo é baseado nessa ficcionalização: o modo de vestir da protagonista está na base da intriga. Assim dizendo, a escolha de *Bela vingança* (2020) para retomar esse debate se justifica na medida em que o filme constitui uma metalinguagem no que se refere às modulações da máscara nas figurações femininas do cinema. O cinema já é capaz de publicamente mostrar o modo como, ao longo da história, as mulheres construíram suas aparências como máscaras, ou seja, fantasias para ficcionalizar seu estar no mundo em relação, principalmente, aos homens e às opressões falocêntricas. Mas, no filme em

questão, a trama da personagem principal se funda justamente no modo como ela se veste para performar em ocasiões que ela mesma cria, como forma de seguir sobrevivendo à violência masculina.

Ademais, roupas e acessórios são usados, tanto literal quanto alegoricamente, como elemento constitutivo na teoria da espectatorialidade conforme discutida por Laura Mulvey e Mary Ann Doane. Por fim, lembremos a significância do lugar ocupado pela visualidade nos processos de generificação promovidos pelas sociedades ocidentais hoje, e como a materialização permitida pela direção de arte carrega consigo um grande contingente de signos e valores fundamentais nesse contexto.

Apresentado o desenho de nosso argumento, antes de proceder à construção teórica desse objeto e a aproximação ao filme, é de extrema necessidade entendermos o uso do termo mulher no singular, que, sem dúvidas, causa desconforto, uma vez que a revisão do debate feminista já nos ensinou de forma contundente as dificuldades de pensar as mulheres como categoria, sob risco de essencializar tal figura e perder as diferenças: as mulheridades. Contudo, a obra de Doane, e a teoria feminista do cinema na qual ela se insere, data do período entre os anos de 1970 e 1980, momento para o qual, ainda sob efeito do furor da segunda onda feminista, a ideia de classe informava uma noção de mulher como aquela que enfrenta uma estrutura social patriarcal, ou seja, que precisa se instituir como categoria política única na polarização de forças desse enfrentamento. O que ainda hoje sabemos ser estrategicamente necessário – como verifica várias pensadoras atuais, inclusive bell hooks (2019) – no sentido de nos posicionarmos em relação a pautas comuns manipuladas por instituições e dispositivos machistas (aborto, estupro, violência doméstica, abuso, entre outros).

Mais além, em diálogo com a psicanálise, as pensadoras usam o termo mulher no singular no sentido de explicar e confrontar um ideário unilateral falocêntrico da condição feminina. Trata-se, portanto, de se referir e se opor ao construto do "mito mulher" que foi debatido e revisto sob outras perspectivas importantes como as de Teresa de Lauretis, Monique Wittig e, mais tarde, Judith Butler. Dessa forma, nosso interesse é trazer a dimensão histórica da construção de um conceito que, ainda que fundado num discurso sobre a mulher enquanto sexo oposto, frágil e inadaptável à esfera pública, busca retomar o sistema machista, junto ao cinema clássico hollywoodiano, que a produziu. Para seguir combatendo tal sistema – de modo a escrever a história (masculinista) a

contrapelo – faz-se necessária ainda hoje, a partir de visualidades fílmicas contemporâneas, nas quais finalmente as mulheres tomam às câmeras, compreender e complexificar a noção de feminilidade. Trazemos aqui um primeiro movimento teórico mais geral e uma aproximação analítica dele derivado que, de forma alguma, faz-se como negação, mas se coloca ao lado das diferenças entre mulheres. Sem dúvida, em recortes mais específicos dessa perspectiva, a composição das máscaras poderá ser debatida não só na estruturação do feminino de viés psicanalítico, mas em suas diferentes modulações antropológicas e interseccionais.

Feminilidade, psicanálise e a máscara

A analogia da máscara aparece pela primeira vez já na introdução do livro de Doane, especificamente direcionada àquela que lhe confere o título: a *femme fatale*. Para a autora, essa figura misteriosa guarda algo além do que está visível, uma possível ameaça que deve ser desmascarada de forma violenta. Tal construção visual e simbólica estaria alinhada às reflexões teóricas e cinematográficas sobre o problema da diferença sexual como "um lugar de questionamento sobre o que pode ou não ser entendido" (Doane, 2008, p. 9). No entanto, a mulher por si só já é lida como um enigma, ou um hieróglifo, tal como Freud sugere em sua reflexão sobre a feminilidade.

Sua psicanálise não deixou de afirmar sua dificuldade em lidar com as funções e desejos da mulher. Freud utiliza um poema[2] para mostrar que ao longo da história muitas pessoas tentaram, em vão, decifrar o mistério da feminilidade. Para ele, as mulheres eram de fato (e conceitualmente) um problema. Mas Doane esclarece que o poema original nunca se perguntou sobre a mulher, e sim sobre o homem,[3] a partir de uma construção bem mais humanística e teológica do que a fala de Freud deixa transparecer. Esse desvio é descrito pela autora como uma "deturpação intertextual" e aponta para a forma como a pretensão masculina de investigar a mulher é assombrada, quase corrompida, pela projeção que o homem faz não só da figura feminina, mas de suas próprias questões.

Em seu texto de 1929, "Womanliness as a Masquerade" ["Feminilidade como máscara"], a psicanalista britânica Joan Riviere descreve casos de mulheres que demonstravam o excesso de feminilidade como uma formação reativa, ou seja, um mecanismo de defesa gerado pelo receio de sofrer punições sociais. Tal reação era observada em pacientes do sexo feminino que assumiam posições

de sujeito consideradas masculinas, entre elas, uma intelectual que constantemente proferia conferências públicas. Durante essas apresentações, a sugestão de Doane (2008) é que a moça em questão deixava de ser objeto para se tornar sujeito do discurso. Enfim, após suas performances masculinizantes, mulheres como ela sentiam a necessidade inconsciente de exagerar ou intensificar sua feminilidade, a fim de evitar represálias advindas do uso, ainda que temporário e limitado, da masculinidade.

> A feminilidade funcionaria, então, como um disfarce para mulheres escrutinadas pelo olhar do patriarcado, a partir do qual poderiam ser percebidas como mulheres inocentes, castradas. Trata-se de uma ferramenta de proteção que cria uma sensação de segurança frente à ameaça, ainda que inconsciente, representada pela possível reação negativa vinda dos homens (Riviere, 1929, p. 306, tradução nossa).

Na análise da paciente de Riviere, a masculinidade era materializada em seu desempenho intelectual, muito similar àquele do pai com o qual não tinha a melhor das relações. Já a máscara vinha como um impulso de flertar e entreter homens ao final da palestra como uma forma de apaziguá-los e aliviar o medo/ansiedade de que eles se tornassem hostis, tentando puni-la por sua demonstração de masculinidade.

> A feminilidade, portanto, poderia ser assumida e usada como uma máscara, tanto para esconder a posse da masculinidade quanto para evitar as represálias esperadas caso fosse descoberta – tal como um ladrão revira os bolsos e pede para ser revistado para provar que ele não tem os bens roubados. O leitor pode agora perguntar como defino feminilidade ou onde traço a linha entre a feminilidade genuína e a "máscara". Minha sugestão não é, no entanto, que exista tal diferença; seja radical ou superficial, elas são a mesma coisa (Riviere, 1929, p. 306, tradução nossa).

Para explicar as potentes modulações que o conceito de máscara encontra no cinema, Doane primeiro aproxima a construção da feminilidade das teorias psicanalíticas e feministas. Em seguida, já no interior da teoria do cinema, a autora apresenta a questão da diferença sexual (ou seja, as implicações patriarcais da cisão entre a mítica feminina e masculina) no aparato fílmico, na relação com a imagem e em seus consequentes impactos sobre a espectatorialidade feminina.

Segundo a teoria freudiana, na primeira infância, a criança passa por um intenso processo de desenvolvimento social e psicológico. Inicialmente, ela se vê como parte da mãe, mas, à medida que reconhece sua autonomia e forma sua identidade, começa a ver a mãe (fonte de afeto e cuidado) como objeto externo de desejo. É nesse período que a menina vê seu corpo se tornando

aquele do objeto de desejo, ou seja, o corpo feminino da mãe. E, conforme Montrelay (1978), ao contrário do que é oferecido ao menino, ela não consegue passar pelo processo de distanciamento que pode deslocar seu primeiro objeto de desejo. Além disso, diferente do menino que pode desconsiderar o significado da diferença sexual por muito mais tempo por não ser afetado negativamente em sua formação, para Freud (1963), a menina deve reconhecer imediatamente o significado da sua dessemelhança frente ao corpo masculino. Pode-se dizer, nessa perspectiva, que a mulher, ainda na infância, reconhece a desigualdade de poder social, ou ao menos de tratamento, entre ela e sua contraparte masculina.

A mulher seria, então, esse signo que carrega o imediatismo de seu significado, que não tem a oportunidade de sugerir algo que não está ali, ou seja, uma abstração. É nesse sentido que Luce Irigaray (1985) afirma a imagem da mulher como uma proximidade excessiva, uma constante relação de si consigo mesma, seja física ou identitária. Em relação ao cinema, Doane faz uso dessa demarcada diferença sexual como elemento constitutivo do aparato fílmico. Primeiramente, na dicotomia de passividade feminina e agência masculina, que é concedida ao olhar no cinema. Como Laura Mulvey sugere:

> Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre o ativo/masculino e o passivo/feminino. O olhar masculino predominante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada" (Mulvey, 1983, p. 444).

A subjetividade masculina é aquela que controla a dinâmica cinematográfica e produz identificação com o herói ou com a personagem que conduz a narrativa através de desejos, medos e fantasias também masculinos (Kaplan, 2014). É esse olhar que estabelece o prazer voyeurístico e fetichista de observar o corpo feminino como objeto. Ou seja, ainda está em jogo uma acomodação masculinizante de olhar que objetifica e sexualiza uma posição construída histórica e socialmente como feminina (Kaplan, 1983). Dentro da estrutura patriarcal, apenas os homens têm o poder de possuir os corpos femininos, dentro ou fora da tela.

Na relação da mulher com a imagem fílmica, a dicotomia que Doane considera a mais importante, dentro da perspectiva de feminilidade construída até aqui, é a da distância *versus* proximidade. Para a estruturação da visibilidade no cinema e seu consequente prazer visual, é necessário um espaço entre o observador e a imagem. Trata-se da constituição voyeurística da espectatorialidade que, segundo Christian Metz, só existe na distância entre aquele que quer ver e o objeto de seu desejo. Já que as pessoas e lugares vistos na tela não estão presentes, não há materialidade, e a plenitude sensorial é apenas ilusória, o cinema duplica essa ausência. Assim, o *voyeur* se colocaria numa "busca infinita por um objeto ausente", simbólica e espacialmente (*apud* Doane, 2008, p. 29). No entanto, considerando que a mulher é a imagem, essa pré-condição de distância para o prazer voyeurístico não existe para a audiência feminina, mas é constituinte do *male gaze*.

Devido aos efeitos da relação específica de proximidade que as mulheres têm consigo mesmas e com a imagem, são identificadas quatro possíveis posições de espectatorialidade para essa audiência. A primeira seria a posição narcísica. O desejo feminino se torna uma forma de narcisismo na medida em que o seu olhar exige um "se tornar a imagem". Uma vez que ela já é imagem, desenvolve-se uma relação de desejo por si mesma. Não há distância entre o indivíduo e seu objeto de desejo, como no caso de um observador masculino. Para Doane (2008), a mulher no cinema se vê sendo seu próprio objeto de desejo, assim como a menina, para Montrelay (1978), vê seu corpo se tornando o corpo materno desejado. Ao tentar se identificar, a mulher assume radicalmente a imagem e tudo o que acontece na tela parece acontecer em seu próprio corpo.

Entretanto, sendo essa imagem objetificada e sexualizada, a identificação com a personagem feminina acarreta certo sentimento de masoquismo. Essa seria a segunda posição, a passividade. O prazer derivado da identificação excessiva com a imagem seria uma forma de aceitação das normas e expectativas de gênero. Abraçar a feminilidade como proximidade é aceitar o próprio impoder na esfera cultural e encontrar prazer na própria subjugação. Essa não deixa de ser uma forma recorrente de reconhecimento para as mulheres no cinema, tendo sua importância destacada juntamente à posição narcísica por serem, ambas, os padrões de espectatorialidade criados pelas estruturas do cinema clássico hollywoodiano. O que Mary Ann Doane busca é, então, explicar essa ideia de feminilidade como uma ficção com certa eficácia cultural e encontrar possíveis alternativas.

Uma das alternativas, a terceira posição na tipologia das formas de espectatorialidade, é aquela sugerida por Laura Mulvey (2004), de aceitar a masculinização do olhar e se transvestir (como uma transformista que coloca as roupas do sexo oposto). Mulvey enumera três elementos que explicam o hábito ou a naturalidade com a qual as mulheres se identificam com o sexo oposto: a masculinidade que elas mesmas portam, as fantasias ativas do ego e a identificação narrativa. Aqui, a psicanálise ainda se mantém como fundamento para ilustrar a formação psicológica das mulheres dentro do patriarcado e as suposições sociais/culturais por ela estabelecidas. Para Freud, segundo Mulvey (2004), a feminilidade seria o processo de repressão das ambições ativas (consideradas masculinas) do ego e da fase fálica. Haveria, portanto, um residual masculino considerável nas mulheres, que deveria ser substituído pela passividade exigida pela sociedade patriarcal.

Dessa forma, a lógica da narrativa cinematográfica construída pelo cinema hollywoodiano clássico, ao oferecer para a mulher uma identificação com um ponto de vista ativo, a faz redescobrir essa parte perdida ou ignorada de sua identidade sexual. Seria um retorno mais intenso do que a nostalgia por uma fantasia infantil de dominação que o homem experiencia. No entanto, também não haveria uma identificação confortável para a mulher. Ao incorporar o que Mulvey (2004, p. 72) chama de "roupas masculinas emprestadas", ou seja, seu momento de masculinização, a espectadora não consegue ficar perfeitamente confortável. A identificação deixaria claro o movimento interno constante entre a masculinidade e a feminilidade na mulher, como Freud teoriza. Uma passagem constante entre sua memória romântica de uma fase ativa que não é aceita por seus pares e a determinação do que é considerado correto ou culturalmente desejável. Mulvey sugere, inclusive, que a fantasia de masculinização estaria sempre em conflito consigo mesma, num jogo de desejos que mostra o problema inevitável da representação feminina numa sociedade patriarcal.

Enquanto o homem está fixo em uma identidade sexual, Doane e Mulvey, a partir da psicanálise de Freud, sugerem que a mulher vive uma constante instabilidade. Ela pode até mesmo se sentir atraída pela posição masculina e vê-la como uma resistência, "na qual o poder da masculinidade pode ser usado para adiar o poder do patriarcado" (Mulvey, 2004, p. 76). Apesar disso, essa posição não rompe com o dilema estrutural da diferença sexual no cinema. A construção social continua associando a agência exclusivamente ao masculino. Para Doane, uma mulher feminina dificilmente

é considerada uma mulher poderosa da mesma forma que um homem masculino o é. Ademais, o problema da mulher que se veste como homem é que ela também é uma imagem sexualizada dentro do cinema. Enquanto isso, o homem que se veste como mulher é usado quase exclusivamente para gerar humor.

Mas, de forma geral, o transformismo no cinema americano clássico – que se estende de seu início até o chamado modernismo cinematográfico no EUA, pós anos de 1970 – é tido como uma farsa que deve ser reconhecida, analisada e exposta. Lembrando que essa classificação em períodos não é dogmática – e não equivale ao moderno cinema europeu que é bem-marcado e anterior (Deleuze, 1990) –, mas que o conservadorismo machista de Hollywood se estende ao chamado pós-moderno e respinga até os dias atuais. Também vale lembrar que se trata de uma reflexão do final do século passado, portanto a diferença necessária entre sexo e gênero ainda não estava formulada da maneira como a conhecemos hoje com os avanços conceituais das teorias feministas e *queer*. Nesse sentido, a autora se utilizava dos termos sexo e sexualidade como sinônimos de gênero e ainda que não somente, tributários à forma como o sexo biológico conformou a docilização dos corpos femininos.[4]

Na época, Doane (2008, p. 33) identificava nas mulheres certa facilidade de colocar roupas masculinas, já que é pressuposto da estruturação falocêntrica das subjetividades que "todos querem estar em outro lugar que não seja a posição feminina". Mas o que escapa à norma é justamente a produção consciente, intencional, de um excesso de feminilidade. E é aqui que a autora retoma a elaboração de Joan Riviere. A feminilidade sendo em si uma máscara que pode ser usada ou retirada permite à mulher encontrar um lugar de espectatorialidade diferente: a quarta posição, aquela que nos interessa mais de perto, e que Doane qualifica como mascarada ou jogo de máscaras. Colocar a máscara de feminilidade seria fabricar a distância faltante para a mulher no cinema e nas teorias discutidas anteriormente. Ostentar sua feminilidade é colocar em primeiro plano, e longe de si, a imagem construída de uma mulher que mostra o que é ser uma mulher. Este seria, portanto, um movimento diferente dos anteriores.

> A máscara, ao ostentar a feminilidade, a mantém à distância. [...] A resistência da máscara contra o posicionamento patriarcal residiria, portanto, em sua negação da produção da feminilidade como proximidade, como proximidade de si mesma (*presence-to-itself*), como, precisamente, imagética. A transformista adota o sexo do

> outro – a mulher torna-se homem para se distanciar da imagem. A máscara, por outro lado, envolve um realinhamento da feminilidade, a recuperação, ou mais precisamente, a simulação da lacuna ou distância perdida. Mascarar é fabricar essa falta através de uma certa distância entre a pessoa e sua imagem (Doane, 2008, p. 34, tradução nossa).

Esse movimento de controle sobre o próprio sexo é descrito por Montrelay (1978, p. 93) como "usar o próprio corpo como disfarce" e é entendido pelo espectador masculino como um "mal encarnado". A mulher que, no patriarcado, deveria permitir passivamente que o homem usasse seu corpo, toma dele essa posição de agência. Ela usa seu sexo para sua própria realização, para um ganho pessoal e, nesse movimento, escapa da lei patriarcal e quebra a familiaridade da iconografia feminina. Doane alega que o homem não precisa usar seu corpo para subverter a ordem, porque ele é a própria lei.

Na esteira da autora, as características da mulher que tem agência são vistas no cinema como pouco atraentes, já que a colocam fora do espetáculo e, assim, ela deixa de ser o objeto de desejo masculino. Um exemplo profícuo de representação visual desse preterimento é a transformação das personagens femininas que usam óculos e devem perdê-los para serem consideradas atraentes e conquistar um homem. A garota de óculos mostra que pode ver e, muitas vezes, que está ativamente olhando algo ou alguém. Mas a narrativa hollywoodiana é feita para negar o poder desse olhar. Ele é inexistente, ignorado, castigado, vilanizado ou roubado. O filme impede que a espectadora saiba qual é o objeto de desejo da personagem feminina e, muitas vezes, quando consegue colocar com acuidade seu desejo, é punida por isso. Em *Bela vingança* (2020), filme que iremos abordar mais detidamente, acontece o inverso. A mulher objeto, atraente ao olhar masculino, ganha agência na medida em que revela que seu espetáculo sedutor é um disfarce para enganar o sexo oposto. Sua identidade é de uma mulher vingativa que está ali para subjugar qualquer homem e dominá-lo para demonstrar quão perverso pode ser o desejo masculino que alimenta a "cultura do estupro"[5].

Porém, em relação ao cinema clássico hollywoodiano que reproduz o lugar subalterno que a mulher ocupa dentro da estrutura patriarcal, a relação da mulher com olhar ativo é punitiva. Doane ressalta que apesar da mulher carregar significado, ela é impedida de produzi-lo, seja na metáfora da teoria da linguagem, na psicanálise freudiana ou dentro da narrativa cinematográfica. E não

adianta rejeitar essa posição, o fundamento dessa teoria é entendê-la para, então, deslocá-la. Para a autora, pensar numa espectadora que reconhece a imagem como construção de um feminino idealizado, que consegue manipular essa imagem, e produzir uma leitura que lhe gere prazer, é um poder que escapa da lógica repressiva. É nesse sentido que *Bela vingança* (2020) pode se mostrar potente, já que a protagonista faz uso consciente da idealização do feminino contra homens que personificam o sistema que a reprime, mais do que isso, o sistema que a violenta uma vez que em seu mecanismo a "relação heterossexual está baseada no modelo da sexualidade do estupro" (Herman, 1984, p. 46). É, portanto, em função da inversão do lugar feminino por uma mulher que, ao contrário das personagens femininas da Hollywood clássica, não se submete, mas constrói e determina a narrativa fílmica, que uma espectatorialidade não passiva pode ser inferida.

Em uma parte do texto original que não é trabalhada por Doane, Joan Riviere (1929) mostra que a transformação da máscara em patologia é efeito do seu uso inconsciente para evitar a ansiedade e a culpa, geradas por sua presença numa posição de sujeito, lida pela sociedade como ativa e, portanto, masculina. Esse movimento compensatório evidencia, como um sintoma, o deslocamento do seu uso primário como meio de prazer sexual. Se há um uso positivo da feminilidade e, com ela, da máscara nessa dinâmica inconsciente de compensação, em *Bela Vingança* (2020) a protagonista faz uso consciente de sua feminilidade e reposiciona a dimensão patológica da máscara. Não mais genericamente atrelada ao prazer sexual ou à ansiedade pelo lugar masculino ocupado, fica claro que a patologia no filme é consequência de uma circunstância de violência de gênero. O estupro da amiga leva ao trauma que conduz à repetição de um gesto de vingança que, por sua vez, se vale da máscara.

A máscara em *Bela vingança*

O filme *Bela vingança*, da diretora britânica Emerald Fennell, lançado em 2020, apresenta visualmente, de forma até mesmo pedagógica, em função da dimensão metalinguística já anunciada, como a máscara pode ser usada para atender aos interesses da mulher e jogar contra a conformação subalterna de uma "condição feminina", historicamente instituída pelo patriarcado. Como o título original apresenta (*Promising Young Woman*, no inglês), Cassandra (também chamada de Cassie) é uma jovem promissora. Uma das melhores em sua classe, ela prometia se tornar uma médica de sucesso, porém essa possibilidade torna-se um sonho distante. Cassie abandona a facul-

dade após a morte de sua melhor amiga de infância, Nina, que também cursava medicina e foi estuprada por um colega durante uma festa da universidade. Tal violência, a protagonista descobre posteriormente, foi assistida por outros estudantes do curso de medicina, gravada e divulgada entre eles como um incidente divertido. Presa ao luto, vemos como o jogo de máscaras é parte essencial da forma como ela lida com esse trauma e, logo, com os afetos negativos por ele gerado.

A protagonista sai toda noite, cada vez vestida de uma forma que ela considera atraente para determinado meio masculino e, fingindo estar bêbada, promove discursivamente um julgamento moral do comportamento dos homens que a levam para casa no intuito de transar. Ou melhor, no intuito de abusar sexualmente de uma mulher em situação mais vulnerável que o comum. Dependendo de como agem, cada abusador recebe um destino diferente. Trata-se de uma ocupação, quase um trabalho religioso que, ao modo de ritual de vingança contra o estupro da amiga, é repetido diariamente. Ou seja, uma forma de vida (ou sobrevida) daquela que não elabora a violência nem o luto, mas reproduz, como diria Freud (2014), um ato que a mantém ligada ao acontecimento traumático do qual não consegue sair.

Nessas performances noturnas, alguns homens podem ser salvos por não passarem ao ato enquanto a moça está desacordada ou por parecerem se arrepender de imediato e entender o recado. Outros... nem tanto. Porém, a forma de punição que ela aplica a suas vítimas e os limites de sua ação são deixados para interpretação da audiência. O fato é que, no caderno em que Cassandra anota o nome de cada um desses homens, as cores usadas (vermelho, preto e azul) parecem indicar um sistema de classificação. Segundo Heller (2014), o vermelho, por exemplo, é associado histórica e quase universalmente ao sangue, ao perigo e ao proibido. Pelo contexto do filme, podemos facilmente dispensar outras associações comuns como amor e nobreza. Porém, há também as possibilidades de leitura do vermelho como erro, correção, desejo e justiça, que podem ou não evocar violência e agressão.

O significado das cores no caderno e sua implicação sobre quais atitudes foram tomadas para lidar com as respectivas vítimas parece ser contundente, pois quando Cassie tem uma resposta aparentemente positiva com uma delas, ela usa uma caneta azul. Ainda de acordo com Heller, esta seria uma cor consideravelmente mais amena, uma vez que é majoritariamente associada a sentimentos positivos e conhecida por seu efeito calmante. Há também outras maneiras de praticar seu ritual de

vingança, seja entrando na casa de outro homem após um de seus confrontos ou armando situações punitivas para convencer as mulheres que não deram o necessário crédito ao estupro de Nina que elas mesmas poderiam ter sido as vítimas (uma antiga colega e a reitora da universidade).

Cassie monta sua aparência estrategicamente, de forma que podemos verificar como cada jeito de vestir atrai tipos de homens diferentes. Em comum, todos têm moral e intenções bastante questionáveis. O estilo *boho* (Fig. 1, a seguir), com apliques coloridos no cabelo e roupas mais despojadas acaba atraindo o que podermos denominar como um clássico "esquerdo-macho" ou o tropo mais conhecido na cultura norte-americana como *nice guy* ("o cara bonzinho"). Este seria o tipo do personagem Neil (Fig. 1), um escritor que cheira cocaína incessantemente a despeito do trabalho no dia seguinte. Neil insiste em ser o cara legal e emprega opiniões clichês da falsa desconstrução machista, como dizer que mulheres ficam mais bonitas de rosto limpo pois os homens preferem vê-las "de verdade" e que as maquiagens são fruto de uma indústria que as oprime.

Parece mais fácil acusar a indústria de cosméticos de opressão do que se entender como o opressor dentro daquela situação em que ele mesmo leva Cassie bêbada para casa numa tentativa de sexo fácil e, já em seu território, violentamente esfrega o pó da cocaína com os dedos nas gengivas da moça apesar de suas múltiplas recusas à droga. A decoração *hippie* do apartamento de Neil também permite construir a conexão entre a feminilidade alternativa e despojada que Cassie assume naquele momento e o homem escolhido como vítima. As paredes são decoradas com artes de macramê, apanhadores de sonhos e nem mesmo a cortina de contas fica de fora.

Figura 1. Cassie e Neil, com destaque para os apliques no cabelo e a decoração ao fundo. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

As roupas mais sociais (conjunto cinza de terninho e saia lápis, blusa social, salto alto fino) lhe rendem Jerry, uma de suas primeiras presas (Fig. 2, em seguida), que discutia assuntos de trabalho (não por acaso, totalmente atravessadas pelo machismo) com os amigos. Jerry é encontrado numa boate em que a câmera adentra, nas primeiras cenas do filme, através de uma tomada recortada dos quadris de vários homens de ternos que rebolam desajeitadamente juntos na pista de dança. São eles que, de longe, avistam Cassie e se põem a tecer comentários depreciativos sobre a figura da mulher loira "largada sozinha" na noite. A escolha pela saia no terninho estilo "saindo do trabalho" permitia ainda uma performance de "sedutora por acaso" ao abrir as pernas e mostrar a calcinha para atrair os olhares dos jovens executivos. Jerry dividia com um colega um apartamento cuja ambiência combinava perfeitamente com a fantasia de um universo masculino ao qual Cassie estrategicamente adequou sua máscara. Um homem adulto que, apesar de estar no mundo dos negócios, não abdica de se divertir e nem abandona o espírito de garoto. No seu apartamento, vemos boné, cordão de luzes coloridas com formato de pimentas, jogo de dardos e um expositor com várias bebidas.

No entanto, mais do que o "cara legal", Jerry faz o tipo compreensivo e carinhoso que teria acolhido Cassie na boate para ajudá-la. Ele se desculpa pelos comentários dos amigos e se oferece para deixá-la em casa. Porém, no meio do caminho, inicia um escrutínio do corpo da moça que, exibido em partes, reproduz o *male gaze* conduzido pelo impulso que Laura Mulvey denomina "escopofilia fetichista": o prazer de usar a mulher "como objeto de estímulo sexual através do olhar" (Mulvey, 1983, p. 443). Em um momento tenso no carro, ele insiste verbalmente que Cassie vá para a casa dele beber ainda mais, desconsiderando o fato de que a moça está tão embriagada que mal consegue ficar de pé. Ao fim, obstina-se em ter relações sexuais com esta mulher que, até então, acreditava estar praticamente desacordada.

Figura 2. Cassie, já no apartamento de Jerry, sentado ao seu lado. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Por fim, o *look* de festa (Fig. 3), vestido tubinho com muito brilho, estilo anos 2000 (argolas douradas, bracelete, gargantilha, batom rosa claro), atrai Paul, um dos amigos de Jerry que aparece entre a turma dos executivos de terno. Na sequência dessa outra balada, a direção de arte o fez parecer mais valentão e boêmio, com uma jaqueta de couro surrada, chapéu fedora e uma camisa com metade dos botões abertos, mostrando a corrente de prata e parte do peito. Ele ainda mora com os pais e, mesmo olhando Cassie nos olhos, não consegue reconhecê-la como a garota que ele considerava estar se colocando em perigo por parecer embriagada naquele momento anterior.

Ou seja, ele não se lembra da garota de roupas sociais que seu colega de trabalho levou para casa. Apenas quando Cassie abandona a encenação e revela que, na verdade, não está bêbada, é que Paul liga os fatos e, entre temeroso e irritado, entende com quem está lidando.

Figura 3. Cassie e Paul na saída do bar. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Sobre a posição da espectadora feminina, tendo em vista as características que arrolamos na introdução do objeto teórico, é possível apenas inferir a partir da proposição estética e da diegese fílmica que *Bela vingança* (2020) opera algumas inversões. A identificação narcísica com a submissão feminina, ou seja, a transmutação em imagem, é barrada pela agência que a personagem principal oferece quando se arrisca a ser estuprada, desafiando a noção de fragilidade feminina. Ao mesmo tempo, tornar-se seu próprio objeto de desejo, como prevê Doane, torna-se desejar o perigo, o risco de ser violentada. Enfim, ao exibir a operação da máscara, ela inibe a passividade e constrói uma espectatorialidade não passiva, pois esta é, a todo o tempo, incomodada e tensionada pelo dispositivo de distanciamento que a mediação do artificialismo da performance de Cassie produz.

Voltando à direção de arte e sua articulação mais específica com a máscara, roupas, acessórios, cabelo e maquiagem não são as únicas instâncias utilizadas pela protagonista para fantasiar sua feminilidade. Fannell cria com Cassie outras modalidades de performance para se mascarar e

alcançar os objetivos de vingança. Diferentes facetas da iconografia feminina, junto de um gestual próprio do ato planejado para cada contexto, compõem a máscara. Em uma das cenas (Fig. 4, a seguir), ela segue um tutorial de maquiagem que ensina a fazer uma "boca de boquete", mostrando que estuda os gestos e movimentos da criação de sua fachada. Há, portanto, um movimento dinâmico e bastante eficiente da lida feminina com as máscaras, que funciona no filme tanto para atrair tipos diferentes de homens quanto para fazer com que seja mais difícil reconhecê-la ao longo do tempo.

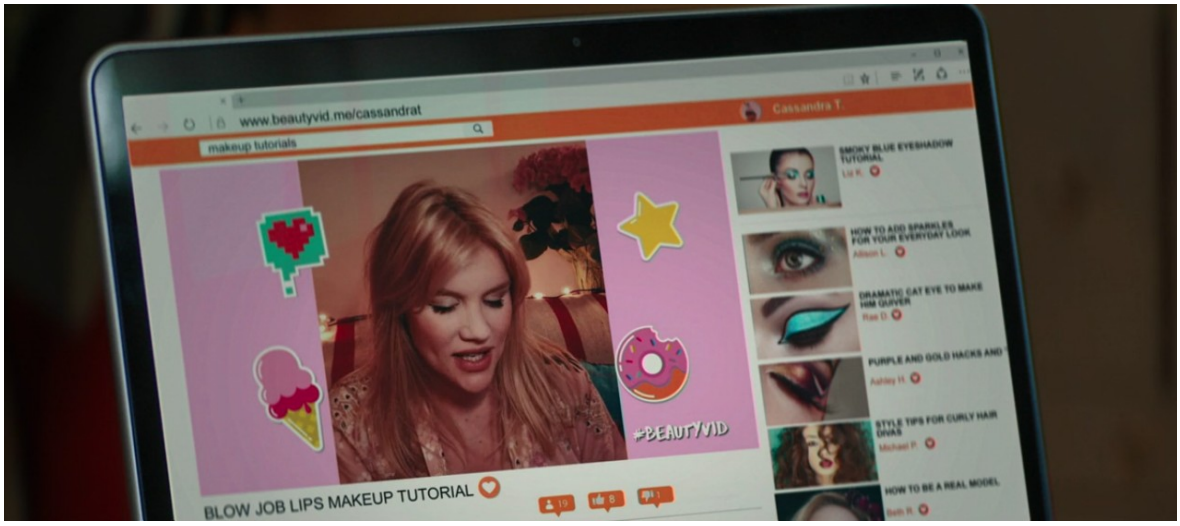


Figura 4. O tutorial de maquiagem que Cassie assiste. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Não por acaso, antecipamos anteriormente que *Bela vingança* (2020) é metalinguístico, já que o uso intencional da máscara na trama revela que há um jogo mais amplo de máscaras ao qual as mulheres estão sujeitas. Isto é, concordando ou não com Doane sobre a participação intencional da máscara na construção de personagens femininas no cinema, aqui é claro como a máscara é usada diegética e performativamente para produzir o dispositivo de vingança sobre o qual o filme constrói seu argumento.

A máscara feminina é afirmada em sua potência fantasiosa, de forma a produzir uma realidade, no interior da diegese, que tem por base a intenção de denunciar como o estupro não é apenas uma experiência individual e momentânea de violência. É, ao contrário, tão traumática e atravessadora que pode conduzir mulheres à impossibilidade de seguir suas próprias vidas. A violência

sofrida pela amiga da protagonista (praticada por um homem e assistida e gravada por vários outros de seus colegas de faculdade), e a desconsideração/invisibilização do fato na universidade, levam Cassie a alimentar um trauma com o qual ela só consegue lidar através da dinâmica da vingança. Como já dito, e referenciado na perspectiva de Freud, tal vingança é um ato repetido de revolver essa cena primeva do abuso sexual. Porém, a interrompendo com um gesto conscientizador, como se fosse possível mudar uma realidade: se não da morte da amiga, a da violência de gênero perpetrada pelos homens numa sociedade estruturalmente machista.

Contudo, é preciso lembrar que a repetição, para Freud, se liga a uma pulsão de morte, ou seja, o ato de repetir impede a elaboração do luto e a possibilidade de o sujeito refazer sua própria vida. Cassie, de certa forma, após a morte de amiga estuprada, entra num ciclo regido também pela pulsão de morte, que a conduz à repetição de uma cena traumática da qual ela não consegue escapar.

> Vinte anos depois, com a publicação do artigo *Mais além do princípio do prazer* (1981c/1920), coisas importantes serão modificadas, é verdade, porém elementos substantivos permanecem intocados. Entre eles, a radicalização do princípio que rege o trauma: uma pulsão vindoura e oponente que entra em jogo diante do despertar do desejo: pulsão de morte, assim ela será nomeada por Freud. A pulsão de morte opositora e oportunista que colide com as pulsões de vida deslocando grande parte do trabalho psíquico para a sustentação da imobilidade e da repetição (Endo, 2009, p. 343).

Em *Bela vingança* (2020), a imobilidade de Cassie se explicita no fato da jovem não conseguir retornar à universidade de medicina, tampouco retomar uma identidade na qual a máscara não seja usada como forma de relação com o sexo oposto. No momento em que ela tenta um outro investimento em uma relação com um homem, Emmeral Finnel opta por lançá-la novamente na cena da amiga violentada, alimentado o circuito aprisionante do filme. Lamentavelmente, seria como se a diretora dissesse que, mesmo lançando mão consciente da máscara, é impossível para a mulher transformar um sistema machista e se livrar do trauma de um estupro.

De forma bastante literal, Cassie usa seu próprio corpo como disfarce e é recebida com uma variedade considerável de reações negativas por parte dos homens, como propõe a teoria da máscara. Por outro lado, ambas, Cassie e a espectadora, conseguem reconhecer que ali está sendo feita uma construção a partir de ideais de feminilidade e que tal movimentação é vista como "o mal encar-

nado" de Montrelay (1978, p. 93). Ao manipular deliberadamente sua imagem e sua atitude, a personagem consegue uma vantagem dentro do jogo da diferença sexual, pois tal movimento não é esperado por sua contraparte masculina. A ação da vingança viria como um ataque surpresa, escondido sob a imagem de uma mulher passiva e vulnerável, incapaz de manipular sua identidade, seus desejos, na forma de se mascarar para o outro. É possível, como afirmado teoricamente, perceber através das opções formais e artísticas do filme que há uma distância entre Cassie em seu cotidiano, familiar e diurno, e todas as diferentes versões de si que ela elabora, no anonimato da noite.

Ademais, a profunda relação de *Bela vingança* (2020) com o trauma e o luto nos aproxima ainda mais da ideia psicanalítica de máscara como Riviere (1929) propunha. Apesar de não usar a feminilidade por medo de uma reação dos homens frente a sua posse do falo (considerando-o como símbolo de agência, poder, controle e demais aspectos associados histórica, social e culturalmente à masculinidade), essa dinâmica está sempre em jogo. O risco aparece para a espectadora como uma constante, as violências estão a todo momento atravessando a forma como Cassie é vista pelos homens.

As máscaras não vêm diretamente para compensar o medo de uma reação negativa, mas para lidar com os afetos que essa reação trouxe para sua vida (na forma do estupro de sua melhor amiga). Nina era uma jovem sexualmente ativa, que gostava de festas e seu momento de quebra foi precisamente aquele no qual não estava consciente o bastante para consentir com uma relação sexual. Seu passado, de baladas e relacionamentos diversos, foi usado contra ela em sua acusação. O estupro e a revitimização de Nina vêm como formas de violências múltiplas que evidenciam um poder opressor masculino exercido sobre o corpo e a vida de uma mulher. Independentemente de serem fruto de um oportunismo sádico ou uma vingança inconsciente pela forma que Nina tinha controle de sua sexualidade, as ações que ela enfrentou, mais do que ameaças sentidas, eram vias concretas de ataque promovidas por uma estrutura machista e misógina.

O efeito desse trauma e a realização que Cassie tem sobre as dinâmicas de poder que levaram Nina ao suicídio podem ser também interpretados como esse fundo inconsciente de ansiedade frente a uma ameaça masculina. Apesar de a protagonista lidar com seus afetos negativos através de ações diretas contra a ameaça (seus rituais noturnos de vingança), nessas instâncias, o uso da feminili-

dade poderia ser visto como uma ferramenta indireta para se proteger da ansiedade do trauma e da culpa por não ter conseguido salvar Nina desses homens. De todo modo, a máscara é também parte fundamental do ato que esconde sua agência e lhe permite alcançar seus objetivos.

Fora de suas performances pelas madrugadas, o universo, digamos, "diurno" e "privado" de Cassandra parece bastante romântico (Fig. 5). As cores pastel, estampas infantis, rendas e motivos delicados e femininos constroem uma imagem completamente diferente daquela que temos durante a noite. Talvez aqui a feminilidade tome, de maneira mais clara, sua forma de escudo. Ao mesmo tempo que lhe protege emocionalmente, permitindo continuar vivendo as memórias de uma infância e adolescência idealizadas ao lado da amiga quando ainda viva, ela também deflete possíveis olhares questionadores que possam incriminá-la por suas vinganças. Ela se torna, novamente, uma outra mulher, e aí também a máscara se faz presente, duplamente efetiva e inteiramente autoacionada. Por um lado, a máscara a protege contra o trauma que ela não elabora no sentido da superação, por outro, ela é usada contra uma possível reação alheia negativa. No fim, seus objetivos continuam sendo alcançados.

Figura 5. Cassie em seu quarto na casa dos pais. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Nos momentos em que a narrativa mostra seu lado mais íntimo e espontâneo, a personagem de Cassie aparece com frequência usando calças e movimentando-se de modo mais despojado. Ainda assim, a cineasta Fennell e sua direção de arte insistem em matizar esse universo subjetivo da

personagem através de uma paleta de cores, particularmente o azul e o rosa, cuja leveza também indica uma construção de feminilidade não necessariamente escolhida por Cassie, mas talvez tributária do comportamento e da estética da família tradicional, portanto, patriarcal, da qual faz parte. Tal inferência pode ser identificada pelo ambiente da casa onde mora com seus pais, que ostenta rendas, cores pastéis, cortinas românticas, estofados floridos e bibelôs, além do presente (a mala cor-de-rosa) que ela ganha deles em seu aniversário. Se durante a noite, na rua, ela toma posse do falo, no cotidiano doméstico é preciso esconder suas personas, fingindo-se adequada ao lugar feminino construído socialmente para ela. A única marca de contiguidade entre a casa e a rua, o dia e a noite, a vida normal e a sobrevida pelo trauma talvez sejam suas unhas mantidas sempre multicoloridas.

Sua tentativa de consertar as coisas é marcada como infantil para a mãe de Nina, a única personagem (além da própria Nina, ainda que no fora-de-campo, como memória) capaz de provocar alguma mudança em Cassie. É a partir de seu pedido, em nome também da filha, que a protagonista resolve tentar encontrar seus próprios desejos. Porém, como já dito, a escolha de Fennell é que a tentativa envolva reencontrar Ryan, seu antigo colega de classe da faculdade de medicina, e ter com ele um relacionamento. Ele havia demonstrado um interesse genuíno por ela e se colocava como uma variante do tipo "cara legal".

Apesar de encontrar conforto e validação em Ryan, seu esforço parece mais por se encaixar novamente no lugar que era esperado dela em um relacionamento tranquilo e heterossexual. Talvez ela precisasse ainda provar para si mesma que seria possível abandonar a raiva, a desconfiança e a recusa de existir em um espaço tão profundamente atravessado pela violência e pela ameaça que os homens representam. Porém, como já explicitado, a cineasta opta que a violência do acontecimento traumático do estupro vença mais uma vez seus esforços de superá-la, a mantendo na prisão das repetições.

É por esse motivo que a morte de Cassie aparece como uma tragédia anunciada. Seu retorno para um universo de "normalidade", apesar de uma sólida motivação ou impulso, é estruturado sobre bases muito frágeis. Ao descobrir que aquele homem em quem tinha confiado, aquele que parecia fugir à regra, era, na verdade, parte central dela, Cassie é mergulhada novamente no trauma, de forma que mais uma vez lhe parece impossível escapar dele. Os momentos felizes com Ryan

jamais poderiam ser suficientes para criar um significado capaz de preencher o vazio do luto não elaborado por ela. A ferida que fez com que Cassie chegasse a tal extremo continuava aberta. Nesse sentido, não seria estranho presumir que a moça estava se deixando morrer aos poucos desde o começo do filme, caso não tivesse morrido com Nina anos atrás.

Quando decide confrontar o perpetrador da violência infligida a ambas, o homem que estuprou Nina, Cassie escolhe o suicídio. Ela sabia que suas chances de voltar viva da despedida de solteiro de seu algoz eram mínimas, ainda assim, prefere morrer tentando dar um fim aos fantasmas do seu passado. Se não poderia fugir deles, se juntaria àquela que lhe guiava sempre: Nina. Ao aparecer para seu último ato em vida com uma fantasia de médica sexy (Fig. 6), ela encarna uma mistura nauseante de tudo aquilo que ela poderia ter sido (uma médica) e tudo aquilo que a misoginia fez dela (uma construção puramente sexualizada prestes a ser violentada por outro homem). Seu corpo se torna a ferramenta última que garantiria a justiça e, ao abandoná-lo, ela pode, finalmente, recuperar aquilo que tinha perdido.

Figura 6. Cassie com a fantasia. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Considerações finais

Cassie não é a heroína que muitas de nós esperávamos. Possivelmente uma anti-heroína, definitivamente uma vítima. É discutível se podemos considerar sua vingança como bela, mas podemos, com certeza, ver nela a imagem do que a violência sexual faz com tantas jovens promissoras no

mundo real e no cinema. Mortas, apagadas, impedidas de ter uma escolha própria, vulneráveis, vitimizadas e revitimizadas. No grande esquema das coisas, dentro de uma esperança feminista por justiça para todas, é doloroso ver mais uma mulher sendo morta. Mas este é um lembrete importante, ainda que sombrio e desanimador, da forma como o uso abusivo da masculinidade, que se refere a uma estrutura maior e violenta de poder, atua para amparar os homens e destruir as mulheres.

Podemos dizer que a morte também foi sua escolha, uma forma de lidar com sua incapacidade de confiar novamente numa sociedade ainda tão debitaria de tal estrutura. Tão versátil em suas máscaras, mas, em última instância, incapaz de superar inteiramente seu luto, Cassie marca em seu corpo, sua visualidade e no conjunto da obra, uma feminilidade que é tanto armadilha que permite o ataque quanto defesa. As máscaras, como Doane já supunha, são brechas na estrutura, como aquelas feitas por Cassie. Suas vinganças noturnas não puderam lhe salvar, nem trazer Nina de volta ou permitir que ela conseguisse se encontrar de novo como parte de uma "normalidade", mas talvez elas tenham salvado outras garotas. A semente do medo colocada naqueles homens, uma amostra da culpa ou da vergonha, algo sobre as consequências daquelas ações possivelmente foi plantado com sucesso e deu frutos a tempo de impedir outra violência.

O jogo das máscaras nos permite mais tempo para construir novos caminhos, nos dá margem para um respiro. Através de seus artigos, Doane (2008) argumenta que quando as mulheres se envolvem com o cinema, elas estão sujeitas ao olhar masculino, o internalizam e podem até reproduzi-lo. A espectadora é socializada para desejar a identificação com as imagens na tela, mas é forçada a se adaptar para lidar com a construção de uma perspectiva masculina. Assim, a autora não deixa de destacar a procura por um cinema que dê um lugar confortável para suas espectadoras. Um cinema em que elas não precisem constantemente procurar brechas e leituras alternativas em que possam se encaixar.

É indispensável apontar que Doane reconhece os muitos limites da psicanálise. Seu uso pela teoria feminista do cinema foi amplamente questionado por refletir muitas vezes o machismo da época e daqueles que a formularam. Muitas feministas ao longo da história expandiram e criticaram as suposições de Freud. A autora a utiliza como método visando explicitar como os espaços sociais, em especial o cinema e suas teorias, sofrem atravessamentos patriarcais. O conhecimento,

as teorias, os filmes e a sociedade não são instâncias de neutralidade. Elas são produzidas como verdades ou noções de mundo baseadas nos ideais e nas experiências vividas por seus psicanalistas, teóricos, cineastas e todos os outros. A sociedade patriarcal é construída por e constrói reflexões e estruturas patriarcais.

A potência de *Bela vingança* (2020) parece estar nessa metalinguagem que mostra de forma quase pedagógica o uso de uma feminilidade intensificada e estratégica, evidenciando a dinâmica da máscara como recurso de proteção e confronto social. A maquiagem, a escolha de roupas curtas, justas e saias, que lhe permitem dar a ver as roupas íntimas e mais pele, são como um chamariz cujo objetivo é atrair a atenção dos homens para testá-los em sua armadilha. Podemos entender, também, que a feminilidade aparece como uma forma de se defender contra a ameaça de punição caso a reconheçam como portadora do falo, aquela que controla a ação e decide o destino dos homens. E Cassie realmente o tem ao tomar o controle da situação que antes lhe parecia totalmente desfavorável. Ela sai do lugar de passividade e assume o controle do falo, tirando dos homens a possibilidade de possuí-la através do sexo. É o olhar da mulher que nessas ocasiões se investe de poder, seus desejos movimentam a ação, ela usa das suas palavras, do discurso que também constrói a condição feminina, para subjugar os homens.

Cassie entra e sai de forma autônoma e frequente do espaço mítico do feminino em que é colocada pela sociedade. Como diz Teresa de Lauretis (2019), a mulher está ao mesmo tempo dentro e fora do gênero. Vemos momentos constantes de Cassie em posição não apenas de agência, mas de dominar situações frente a outros homens, como a cena em que ela cospe na bebida de Ryan. Ela quebra o carro de um homem que a insulta, manipula pessoas, cria situações e tem a palavra final para decidir se alguém vai ser punido ou não. O seu lugar não é único, não há uma essência à qual Cassandra possa ser reduzida, ela joga com todas as armas que tem e aciona com destreza suas máscaras. Ela ensina a espectadora a identificar a distância construída entre a pessoa em si e suas máscaras.

Figura 6. Cassie no centro da tela (uma variação do enquadramento primordial). Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Apesar de trabalhar fortemente com o imaginário fílmico e com a iconografia feminina, Emerald Fennell aposta no formalismo estético que o cinema alcança quando escolhe um enquadramento primordial para o filme (Fig. 6), em que a mulher protagonista se posta milimetricamente no centro do retângulo da tela (deslocando o falocentrismo como queria Irigaray), o que ressalta não só a força da mascarada, mas a beleza da atriz padrão para tal papel. Podemos nos perguntar como outras mulheres se encaixariam nesse campo de forças e poderes discursivos e estéticos. Acreditamos, entretanto, que, juntamente ao exemplo fílmico de *Bela vingança* (2020), é possível compreender melhor o uso das máscaras como Riviere as encontrou em suas pacientes e como Doane parecia visionar. E, assim, prosseguir com o exercício analítico em buscar outras obras que tragam nuances culturais, raciais, etárias, para que uma perspectiva interseccional venha complexificar a noção e o uso da máscara.

REFERÊNCIAS

BELA vingança. Direção: Emerald Fennel. Produção: Margot Robbie, Emerald Fennel, Josey McNamara, Tom Ackerley, Ben Browning, Ashley Fox. Roteiro: Emerald Fennel. Los Angeles: Film Nation Entertainment: Lucky Chap Entertainment, 2020. (113 min).

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 356-377.

CAMPOS, Carmen; MACHADO, Lia; NUNES, Jordana; SILVA, Alexandra. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 981-1006, set./dez. 2017.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DOANE, Mary Ann. **Femmes Fatales**: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. New York/London: Routledge, 2008.

ENDO, Paulo Cesar. Violências, elaboração onírica e o horizonte testemunhal. **Temas em Psicologia**, v. 17, n. 2, p. 343-349, 2009.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1923-1925). Tradução: Paulo Cézar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes. *In*: FREUD, Sigmund. **Sexuality and the Psychology of Love**. Edited by Philip Rieff. New York: Collier, 1963. p. 187-188.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Garamond, 2014.

HERMAN, Dianne F. The Rape Culture. *In*: FREEMAN, Jo (ed.). **Women**: A Feminist Perspective. 3rd Ed. Palo Alto: Mayfield, 1984. p. 20-44.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

IRIGARAY, Luce. **This Sex Which is Not One**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

KAPLAN, Ann. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. [Entrevista cedida a] Denise Lopes. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 7, 2014.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **Women and Film**: Both Sides of the Camera. New York: Methuen, 1983.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 124-161.

MONTRELAY, Michèle. Inquiry into femininity. **m/f, a Feminist Journal**, London, Issue 1, p. 83-101, 1978.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

MULVEY, Laura. Afterthoughts in 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946). *In*: SIMPSON, Philip; UTTERSON, Andrew; SHEPHERDSON, Karen J. (org.). **Film Theory**: Critical Concepts in Media and Cultural Studies. London/New York: Taylor & Francis, 2004. p. 68-77.

RIVIERE, Joan. Womanliness as a Masquerade. **International Journal of Psycho-Analysis**, v. 9, p. 303-313, 1929.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 85-94.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 A teoria da máscara no cinema aparece primeiramente em 1982 no periódico *Screen*, em ensaio intitulado Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" ["Cinema e a máscara: teorizando a mulher como espectadora"]. Os conceitos ali apresentados foram revisitados na revista *Discourse*, aproximadamente seis anos depois (1988-1989), sob o título "Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator" (Reconsiderações sobre a máscara: reflexões adicionais sobre a mulher como espectadora). Ambos foram republicados em seu livro *Femmes fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis* (Mulheres fatais: feminismo, teoria do cinema e psicanálise) de 1991, nunca traduzido para o português.

2 "O solve me the riddle of life, The teasingly time-old riddle, Over which many heads already have brooded, Heads in hats of hieroglyphics, Turbaned heads and heads in black skull-caps, Heads in perrukes and a thousand other Poor, perspiring human heads – Tell me, what signifies Man? Whence does he come? Whither does he go? Who lives up there upon golden stars?" (Heine. *The North Sea*. Translated by Vernon Watkins. New York: New Directions, 1951. p. 77).

3 No original, como consta na nota anterior: "Tell me, what signifies Man?" (cf. Doane, 2008, p. 26).

4 Tal opressão patriarcal não deixará de incidir nas formas de transgeneridade e nos gêneros ditos fluídos, considerados desviantes dos padrões binaristas da cisheteronormatividade. Daí a importância da máscara e sua complexificação, para além de Doane, no debate sobre a teoria *queer*.

5 "Susan Brownmiller, em *Against our will* (1975), afirma a existência de uma cultura (norte-americana) que apoia o estupro (*rape-supportive culture*), a partir do modo como essa cultura define a sexualidade masculina como naturalmente agressiva, a feminina como passiva, e exige das mulheres o comportamento de polidez, delicadeza e de não confronto" (CAMPOS *et al*., 2017, p. 983).

Arte e imaginação nos mundos negros por Anne Lafont

Art and Imagination in Black Worlds by Anne Lafont

Arte e imaginación en mundos negros de Anne Lafont

Pedro Ernesto Freitas Lima
Universidade de Brasília
E-mail: pedro.lima@unb.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7580-8600

RESUMO

A presente resenha pretende expor as principais questões discutidas em *A arte dos mundos negros*, seleção de textos de autoria de Anne Lafont. Neles, a autora debate, a partir das perspectivas da história da arte, da teoria e da crítica, e operando com uma lógica teórico-metodológica afrodiaspórica, importantes aspectos referentes à racialização empreendidos pela arte, pelo pensamento, e pelas diferentes trocas materiais empreendidas no contexto do tráfico escravagista entre os séculos XVI e XIX.

Palavras-chave: *diáspora africana; arte; patrimônio.*

ABSTRACT

This review aims to expose the main issues discussed in "The art of black worlds", a texts compilation written by Anne Lafont. In them, the author debates, from the art history, theory and criticism perspectives, and dealing with an Afro-diasporic theoretical-methodological logic, important aspects relating to racialization undertaken by art, thinking, and the different material exchanges undertaken in the context of the slave trade throughout the 16th and 19th centuries.

Keywords: *african diaspora; art; patrimony.*

RESUMEN

Esta reseña crítica tiene como objetivo exponer los principales temas tratados en "El arte de los mundos negros", una selección de textos escritos por Anne Lafont. En ellos, la autora debate, desde las perspectivas de la historia del arte, la teoría y la crítica, y operando con una lógica teórico-metodológica afrodiaspórica, aspectos importantes relacionados con la racialización emprendida por el arte, el pensamiento y los diferentes intercambios materiales emprendidos en el contexto de la trata de esclavos entre los siglos XVI y XIX.

Palabras clave: *diáspora africana; arte; patrimonio.*

Data de submissão: 27/05/2024
Data de aprovação: 29/07/2024

A alternativa teórico-metodológica do "Atlântico negro" proposta por Paul Gilroy é construída a partir de uma perspectiva de trânsito, implicando em uma categoria transnacional e intercultural que pretende ultrapassar enrijecimentos e aprisionamentos de culturas e de representações identitárias que concepções como "raça e "nação" podem representar. "Como uma alternativa à metafísica da 'raça', da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento" (Gilroy, 2012, p. 18). Anne Lafont, em *A arte dos mundos negros: história, teoria e crítica* (2023), explicita logo na introdução que seu trabalho segue a trilha das proposições teóricas de Gilroy, tendo como fundamento uma perspectiva afrodiaspórica para discutir, para além do Atlântico, um escopo mais amplo de Gilroy ao pensar uma "redefinição da arte africana" na escala dos "mundos negros". Mundos negros que, dessa vez, também se espalham por circulações que se dão no "oceano Índico ao Mediterrâneo e ainda na periferia do Atlântico" (Lafont, 2023, p. 8).

A arte dos mundos negros, traduzido e publicado no país em 2023, é mais uma oportunidade para conhecermos o importante trabalho de Anne Lafont (1970-), historiadora da arte francesa, pesquisadora e professora na École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) em Paris. Lafont vem perturbando a resistente história da arte francesa e os sistemas de curadoria e exibição ao adotar a perspectiva pós-colonial para investigar a iconografia produzida na França e em suas colônias, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, especialmente no que tange à representação racial e à

construção de imaginários sobre o negro no contexto afrodiaspórico. As discussões da autora são fundamentais na medida em que suspendem imagens e interrogam as perspectivas adotadas na produção de representações raciais.

Sua recepção no país tem se dado com interesse, como comprovam as traduções de seu texto "Como a cor da pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte" (2021), publicada na revista ARS do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e do seu livro *Uma africana no Louvre* (2022), este último elaborado a partir da experiência da autora como integrante do conselho da exposição "Le modele noir, de Géricault a Matisse", realizada no Museu d'Orsay em 2019. Ainda, Lafont esteve no país para ministrar cursos e participar de debates em instituições como a Universidade de São Paulo e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2023.

Em *A arte dos mundos negros*, a trilha de Gilroy também é percebida no modo alargado como Lafont compreende a África e suas operações: "fosse ela agente, autora, aliada, inimiga, alvo ou atiradora, e mesmo vítima ou vencedora, no plano circunscrito de uma localidade continental; ou na escala de um mundo em circulação" (Lafont, 2023, p. 8). Essas várias Áfricas, junto a concepções rasuradas de "raça" e "nação" decorrente de outras perspectivas espaciais e temporais, possibilitam à autora pensar "o lugar da arte nos mundos negros" e "o lugar da arte negra no mundo" (Lafont, 2023, p. 8), possibilitando dinâmicas que ampliam compreensões de noções sobre primitivismo e autoctonia.

Os cinco textos que compõe o livro discutem esses princípios a partir de distintas perspectivas, da história, da teoria e da crítica. Em "Como a cor da pele se tornou um marcador racial: arte e perspectivas históricas sobre raça", Lafont discute como a produção artística e o discurso do século XVIII, ao elegerem a cor da pele enquanto principal marcador racial, produziram ferramentas de classificação moral dos seres humanos, o que viria a constituir o racismo explícito. A autora aponta como a pigmentação e a composição de figuras humanas, ao se repetirem enquanto convenções na pintura, participaram da construção de hierarquias humanas. Tal discussão considera o contexto do Iluminismo, quando arte, história natural, leis coloniais e as incipientes estética e antropologia foram empregados em um projeto que pretendeu realizar um inventário da diversidade humana.

Tal problemática é percebida na representação recorrente de serviçais africanas, como no retrato de Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth (1682) pintado por Pierre Mignard (1612-1695).[1] Nele, a Duquesa – importante na união estratégica entre a França e a Inglaterra contra as Províncias Unidas (que futuramente constituiria a Holanda) na disputa pelo comércio marítimo – é representada com suas posses advindas de conquistas coloniais, sintetizadas na representação de uma sorridente e solícita menina negra que usa um colar de pérolas e segura uma concha e um coral. Efeito fundamental nessa pintura é o contraste entre as cores das peles das figuras, o que produzia um "sucesso assombroso" na arte pictórica da França e da Inglaterra do século XVIII na medida em que construía uma identidade europeia mercantilista, imperial e marítima em oposição a uma alteridade escura, submissa, imatura e infantilizada.

Sem perder de vista genealogias artísticas, Lafont enfatiza que esse gênero de pintura é uma espécie de atualização do "tema orientalista veneziano da jovem serviçal negra com senhora adulta branca", deslocado do Mediterrâneo e do comércio oriental dos séculos XV e XVI para o contexto histórico do Atlântico e do tráfico escravagista do século XVIII. Essas imagens, bem como textos de diferentes autores que se dedicaram a identificar as raças humanas no final do século XVII e ao longo do XVIII, conceitualizaram raça enquanto

> algo manifesto em elementos corporais confiáveis e identificáveis, revelando-se aos olhos sem depender da vontade de seu portador. Não tinha a menor relação com disponibilidade social, e sim servia como marcador anatômico reconhecível e inescapável (Lafont, 2023, p. 27).

Logo, sentencia a autora,

> as artes visuais contribuíram para a segregação dos humanos em raças, categorias cujo marcador primordial – até o desenvolvimento da ciência moderna distinguir os seres humanos com base na genética – era a cor da pele, expressada nas obras artísticas pela aplicação de pigmentos: em outras palavras, na pintura (Lafont, 2023, p. 27).

Isso se dava na medida em que a representação de cores de pele contrastantes também consistia em um "projeto artístico de harmonia e impacto colorístico" em decorrência do contraste entre luz e escuridão produzida pela recomendação de introdução no campo pictórico de serviçais negros como coadjuvantes de figuras aristocratas brancas.

As convenções de representação da branquitude são compreendidos pela autora como um fenômeno simultâneo. Enquanto para as pessoas não brancas os tecidos – turbantes, tapetes, vestimentas e estofados – e as chamadas tatuagens – pigmentações adicionadas às peles e que passariam a constituir sua natureza cromática – constituíam uma espécie de *continuum* entre pele, tecido e distinção social, o recurso do *fard* (maquiagem) – "pós viscosos ou cremosos que agiam como agentes clareadores" – era empregado para exacerbar a branquitude de figuras brancas. Tal recurso cosmético, representado em desenhos como o retrato do Conde d'Orsay realizado em pastel por Joseph Boze em 1793,[2] explicita que a branquitude no século XVIII era não só um valor social, mas também racial e estético, constituindo um padrão de beleza que a pintura desse período representou no topo da hierarquia das demais representações raciais.

Em "A África em ação no Atlântico Negro: estilização *versus* colonização", Lafont debate, a partir de diferentes produções artísticas, a circulação de distintas formas de arte, no período da escravidão, entre África, Europa e colônias americanas. Seu principal argumento aqui consiste em afirmar que a circulação dessas formas artísticas não discursivas se deu não pelo deslocamento de objetos físicos, mas por meio dos saberes incorporados em negras e negros que foram sequestrados de sociedades do continente africano, o que garantiu a sobrevivência de sua humanidade ao tráfico e à escravidão. "O florescimento artístico africano e afrodescendente", portanto, é compreendido pela autora como "um símbolo do fracasso do projeto de desumanização representado pela escravidão" (Lafont, 2023, p. 63).

As referidas formas artísticas são entendidas pela autora enquanto resistência, como formas de expressar a evasão à adversidade diante de um processo compulsório de redistribuição comunitária e identitária, o que levou negras e negros a construírem novas comunidades e imaginários sobre a África como estratégia de sobrevivência, quando suas tradições espirituais, técnicas e ornamentais foram transformadas pelo processo de crioulização. Ou seja, o emprego de tecidos, turbantes, maquiagens, bijuterias e ornamentos na moldagem de corpos negros exprimiam um "afastamento diante das normas corporais euro-americana", resultado não de ressurgências africanas inalteradas, mas de invenções metamorfoseadas que ecoavam tradições (Lafont, 2023, p. 100).

A ênfase na sobrevivência da humanidade desses agentes aparece na preocupação de Lafont em individualizar e nomear sujeitos, reconstruindo trajetórias de artistas, modelos que posaram para retratos, atrizes e atores políticos, entre outras e outros. Nesse sentido, a autora realiza apontamentos sobre personagens históricos como Rainha Nzinga (1582-1663), o nobre kongo Dom Miguel de Castro e seus dois valetes Diego Bemba e Pedro Sunda, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, Juan de Pareja (1606-1670), Toussaint Louverture (1743-1803) etc.

Ao analisar retratos do embaixador Dom Miguel de Castro e de seus valetes atribuídos ao pintor holandês Jasper Backx,[3] que integraram missões no século XVII que representavam o reino do Kongo – entidade transnacional e transcontinental que alcançava a Europa, colônias americanas e ia até o Japão e a China –, a autora pontua a estilização de missões diplomáticas como uma das facetas da circulação de formas artísticas africanas pelo mundo. Nesses retratos, tal estilização é evidenciada na combinação entre trajes europeus com presentes diplomáticos, como o dente de elefante e o baú trançado, objetos cobiçados que integravam gabinetes de curiosidades em cidades como Londres, Praga, Turim e Copenhague desde o século XVI.

Em "África: uma pedra no caminho da teoria dos processos de civilização?", Lafont desenvolve um ensaio teórico acerca do impacto da experiência do sociólogo Norbert Elias em Gana entre 1962 e 1964 em suas formulações teóricas sobre o lugar da África em relação ao Ocidente, particularmente em relação a processos de civilização e sobre a recepção europeia à "arte primitiva" africana. Entre esses impactos, destacamos a alteração de suas convicções sobre a produção artística africana.

Se antes, em conferência de 1928, Elias refutava a existência de uma arte primitiva, devido à sua concepção de que o "artesão tradicional africano" seria desprovido de consciência artística e que sua produção seria espontânea e afetiva, em texto de 1975 essa afirmação desaparece. O sociólogo passa a aproximar a arte africana às produções das vanguardas europeias do início do século XX e identifica características que seriam comuns a ambas, como a encarnação de emoções vivas e fortes expressa em processos como "'socializar o que é íntimo', 'objetificar o que é subjetivo', ou ainda renunciar aos tabus para dar corpo a uma 'afetividade mais aguda'" (Lafont, 2023, p. 153). Igualmente comum seria a resistência de especialistas – apegados a determinada etapa do processo de civilização – a essas características, cujas formas resultantes rompiam com a tradição europeia de imitação da natureza, hegemônica desde o século XV.

Ao interrogar "se a extensão da teoria eliasiana do processo de civilização nos casos extraeuropeus é possível" (Lafont, 2023, p. 154), a autora conclui que Elias, ao tentar integrar uma questão intercultural ao seu paradigma de ambição universal, opera com a África enquanto uma "exterioridade indispensável à determinação teórica do processo de civilização ocidental". Ou seja, enquanto um "desvio necessário", uma "imagem contrastante" utilizada para a definição do perfil civilizacional ocidental, a África permaneceria assimétrica em termos de objeto analítico.

Concluem a obra ensaios que consistem em intervenções críticas acerca de dois fenômenos sensíveis na contemporaneidade: questionamentos a patrimônios públicos associados a memórias coloniais e escravagistas, e a restituição de patrimônio africano presente em instituições francesas. Lafont busca analisá-los para além da poeira produzida pela agitação das emoções, o que não significa não reconhecer diferenças simbólicas e políticas que historicamente trataram como natural os interesses de apenas parte dos participantes nessas disputas. Nesses textos, a autora propõe encaminhamentos que reconheçam a diversidade e assimetrias dos agentes envolvidos nesses episódios.

Em "Violências monumentais: é possível desarmar os símbolos?", Lafont aproxima a recorrência de derrubadas de monumentos públicos a partir de 2020, na esteira dos protestos do "Black Lives Matter", ao bombardeio da Catedral de Reims em 1914, no início da Primeira Guerra Mundial, localizando essas ações no contexto das guerras culturais e ideológicas. Feita essa aproximação, a autora questiona se a contestação do patrimônio pode ser uma forma de luta política e, além disso, se as diferentes formas de interpelação ao patrimônio, inclusive as que causam danos materiais, podem ser igualadas em uma série que vai da pixação à promoção de guerras.

A retirada desses monumentos do espaço público, afirma Lafont, pode se tornar contraproducente na medida em que ocultar a ofensa pode implicar em ocultar a história. Assim, corre-se o risco "de não mais manter vivas as lutas, asperezas, as tensões que fazem a história política das sociedades, sempre postas ao desafio de ajustar seu projeto comum" (Lafont, 2023, p. 179). Reconhecendo a necessidade de tratamentos específicos para cada caso, a autora questiona: "Como desarmar os monumentos da violência? [...] podemos desarmá-los sem danificá-los, destruí-los ou ainda realocá-los?" (Lafont, 2023, p. 182).

Finalmente, em "A França não pode ficar com todas as belezas do mundo", a autora discute complexidades envolvendo a declaração do então presidente francês Emmanuel Macron feita em 2017 em Burkina Fasso, de empreender restituições temporárias e definitivas à África de patrimônios africanos, procedimento esse recomendado pela Unesco na década de 1970 e cujo tratamento enfrenta lentidão. A legítima iniciativa de questionar como esses "troféus" chegaram às instituições francesas, bem como o questionamento da supremacia do princípio de inalienabilidade sobre o da espoliação, permite pensar em alternativas que ampliem as possibilidades de produção e trocas de conhecimento entre instituições europeias e os países de origem desses patrimônios. Lafont aponta a possibilidade da copropriedade, "no sentido de uma corresponsabilidade moral e financeira a longo prazo, os cuidados de conservação e de restauração podendo ser compartilhados entre os dois Estados proprietários" (Lafont, 2023, p. 189).

Entretanto, essa alternativa não redime o fato de que as instituições francesas amputam e neutralizam as dimensões espirituais, estéticas e de memória desses objetos ao interceptá-los de seu *continuum* cultural. Logo, as políticas de restituição devem levar em consideração não só restituir ao menos certo número de objetos, como também tornar acessível aqueles que permanecerem em instituições europeias – para estudantes, pesquisadores e instituições africanos –, além de compartilhar conhecimentos científicos e materiais que foram produzidos a partir deles. Intercâmbios esses que, torce a autora, se expandam para outros âmbitos, como o da migração.

Os vários textos reunidos nesse livro, portanto, desdobram, em distintos contextos, a noção de "mundos negros" e a circulação de conhecimento e saberes que neles se dão, empreendidos por diferentes agentes com intenções igualmente diversas. Para Lafont (2023, p. 119), "talvez nada seja mais africano que os mundos inventados pelas mulheres e pelos homens escravizados, que a necessária comunidade africana forjada diante da ameaça de aniquilamento social". A imaginação ocupa centralidade nesses processos, a qual se reatualiza constantemente diante de novos fenômenos, desde as formas afetivas construída no enfrentamento à escravidão até a recente preocupação em alterar a lógica de poder da produção de conhecimento, expressa na necessidade de colocar em circulação, de novas maneiras, o patrimônio africano espoliado.

REFERÊNCIAS

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

LAFONT, Anne. Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. **ARS**, São Paulo, v. 19, n. 42, p. 1289-1355, 2021.

LAFONT, Anne. **Uma africana no Louvre**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros**: história, teoria, crítica. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Londres, National Portrait Gallery.
2 Paris, Museu do Louvre.
3 Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Vestígios de uma Missão: presenças, vazios e memórias[1]

Remnants of a Mission: Presences, Absences, and Memories

Vestigios de una Misión: presencias, vacíos y memorias

Bruno de Oliveira da Silva
Universidade do Vale do Itajaí
E-mail: portalbruno.oliveira@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5811-0689

RESUMO

A intensa troca de experiências entre padres jesuítas e indígenas guaranis durante a existência das missões na Província Jesuítica do Paraguai (1609-1767) gerou manifestações culturais singulares que mesclaram a tradição europeia com expressões nativas. Neste ensaio visual, apresento construções que buscam ilustrar presenças, vazios e memórias enraizadas na antiga Missão de São João Batista. Por meio de um itinerário vivencial e poético, destaco dados, personagens, anotações e descrevo o processo de captura das obras durante minhas expedições fotográficas, realizadas entre os anos de 2018 e 2023, no atual sítio histórico para compor os resultados de minha tese de doutorado.

Palavras-chave: *ensaio visual; fotografia artística; memórias; sítio histórico; Missões Jesuíticas Guaranis.*

ABSTRACT

The intense exchange of experiences between Jesuit priests and Guarani indigenous people during the existence of the Missions in the Jesuit Province of Paraguay (1609-1767) generated unique cultural manifestations that blended European tradition with native expressions. In this visual essay, I present constructions that aim to illustrate presences, absences, and memories rooted in the ancient Mission of São João Batista. Through an experiential and poetic itinerary, I highlight data, characters, notes, and describe the process of capturing the works during my photographic expeditions, conducted between

the years 2018 and 2023 at the current historic site to compose the results of my doctoral thesis.

Keywords: *visual essay; artistic photography; memoirs; historical site; Jesuit Guaraní Missions.*

RESUMEN

El intenso intercambio de experiencias entre los padres jesuitas e indígenas guaraníes durante la existencia de las Misiones en la Provincia Jesuítica del Paraguay (1609-1767) generó manifestaciones culturales singulares que fusionaron la tradición europea con expresiones nativas. En este ensayo visual, presento construcciones que buscan ilustrar presencias, vacíos y memorias arraigadas en la antigua Misión de San Juan Bautista. A través de un itinerario vivencial y poético, resalto datos, personajes, anotaciones y describo el proceso de captura de las obras durante mis expediciones fotográficas, llevadas a cabo entre los años 2018 y 2023 en el actual sitio histórico para componer los resultados de mi tesis doctoral.

Palabras clave: *ensayo visual; fotografía artística; memorias; sitio histórico; Misiones Jesuíticas Guaraníes*.

Data de submissão: 13/04/2024
Data de aprovação: 29/07/2024

Caracterização espacial e histórica

Paralelamente ao contexto das explorações, invasões e conquistas territoriais no continente americano durante os séculos XVII e XVIII, está o capítulo das Missões Jesuíticas. A Companhia de Jesus, fundada em 1534 por Inácio de Loyola e outros jovens estudantes da Universidade de Paris, desempenhou um papel crucial na Contrarreforma Católica, mobilizando seus membros como "soldados de Cristo". Os *jesuítas*, como ficaram conhecidos, foram utilizados pela Igreja Católica e pelas Coroas Ibéricas no processo de colonização da América (Fausto, 2019), especialmente com o objetivo de converter os habitantes nativos.

Entretanto, as Coroas Ibéricas enfrentaram conflitos sobre a demarcação desses novos territórios, já que o Tratado de Tordesilhas de 1494 criava zonas de influência vagas e abertas a interpretações, especialmente na área do rio da Prata. Esta região, predominantemente habitada por indígenas

guaranis, foi negligenciada pela Coroa Espanhola. Quando os jesuítas chegaram ali em 1586 (Lugon, 1977), confrontaram-se com a prática da *encomienda*, que consistia na exploração da mão de obra indígena pelos colonos, sendo, na verdade, um processo de escravização (Quevedo, 2000). Diante dos abusos, os membros da companhia opuseram-se a essa atividade.

Nesse contexto permeado por caos, insegurança e violência, os nativos americanos enfrentaram mudanças radicais. Muitas tribos opuseram-se aos invasores, mas as circunstâncias adversas dos ataques liderados por bandeirantes paulistas instigaram uma improvável aliança entre jesuítas e povos da Nação dos Guaranis. Essa conjuntura resultou na formação de *missões*, aldeamentos, locais onde esses *novos cristãos* estariam protegidos, livres da prática escravista e de outros abusos do colonialismo (Schallenberger, 2016). Esse modelo organizacional, embora distinto, provocou alterações na matriz cultural guarani e acabou por gerar "fenômenos de transferência e de transculturação" (Gutiérrez, 2013, p. 104), impactando tanto os indígenas quanto os jesuítas.

Assim, entre perdas e ganhos, a Província Jesuítica do Paraguai (que abrangia territórios dos atuais Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Bolívia e Chile) foi instituída em 1607 (Jackson; Camacho, 2021) e, ao longo de aproximadamente 150 anos, proporcionou a edificação de 30 cidades que floresceram em diversos aspectos (perceba a dimensão de uma cidade da Província na Fig. 1), como artístico, cultural, linguístico, econômico, político, social e intelectual, e resultaram em manifestações culturais singulares como o Barroco Missioneiro, que mescla o Barroco europeu com características indígenas e da fauna e flora locais.

Ao anteceder a compreensão moderna sobre a noção de identidade, os jesuítas registraram na história seus entendimentos acerca da língua como um importante atributo constituinte da cultura. Para Bourdieu (2005, p. 112), identidades regionais ou étnicas são compostas por critérios como representações mentais, dentre elas a "língua, o dialeto ou o sotaque", e representações objetivas, relacionadas a "emblemas, bandeiras, insígnias, etc.". Notavelmente, com a experiência missional, os indígenas foram despojados de vários atributos constituintes de sua cultura original, como suas crenças, mas muitos foram preservados pelos missionários, como o próprio idioma guarani, que foi escrito e considerado oficial nas reduções.

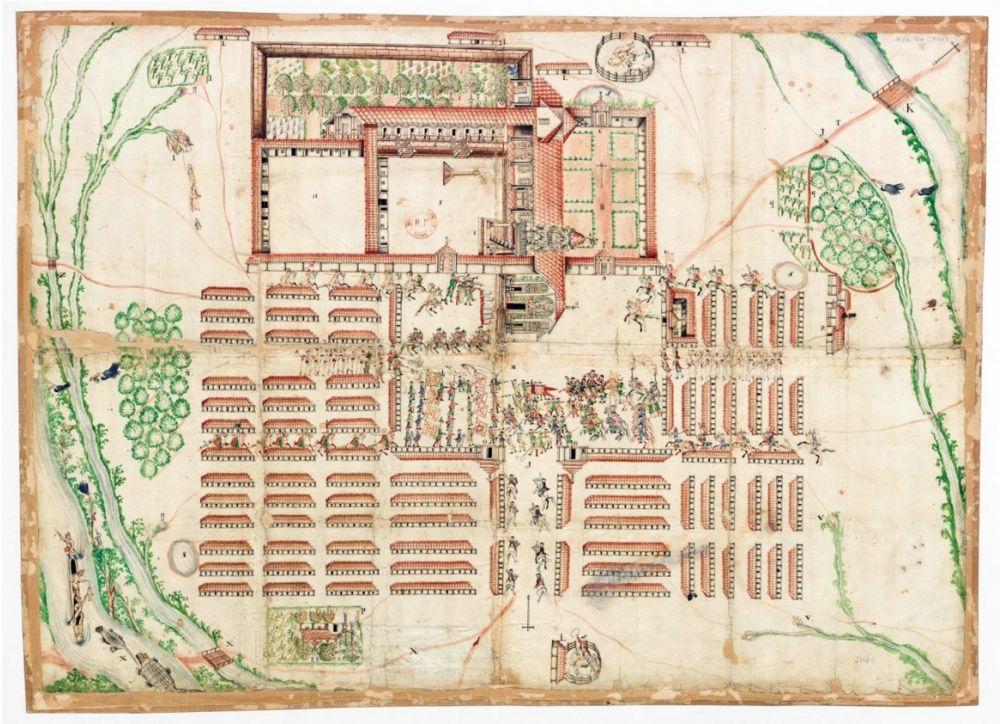


Figura 1. Plano urbano da Missão de São João Batista. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, 1756.

Isso marca o "ponto de dissidência mais importante para com as ordens do rei" (Gutiérrez, 2013, p. 106), que exigia a inserção do idioma espanhol durante toda a formação dos neófitos. Este ato de ignorar o rei resultou na perpetuação e no consecutivo reconhecimento atual do guarani como uma das línguas oficiais no Paraguai. Outros exemplos destacam a ação dos jesuítas ao adotarem hábitos culturais nativos e não mais os considerarem como "maus", dentre eles o próprio consumo da erva-mate, herança milenar transmitida de geração em geração com o chimarrão, ainda presente no cotidiano dos países da região platina.

A expansão e prosperidade econômica da Província Jesuítica do Paraguai, que adotava um sistema comunitário de divisão de bens, começou a despertar irritação entre os colonos espanhóis, que se sentiam prejudicados (pois os indígenas não poderiam mais ser utilizados como mão de obra escrava). Além disso, na Europa, as críticas à Igreja Católica fundamentadas pelos iluministas contribuíam para uma opinião pública negativa também contra os jesuítas, que eram acusados de exploradores ambiciosos e sedentos por riquezas. De fato, fora da Província, ocorria muita exploração do comércio pelo corpo eclesiástico católico, mas essa não era a realidade nas missões (Lugon, 1977).

Com inúmeros desgastes, a proteção tão reafirmada pela Coroa da Espanha acabou se mostrando uma traição quando esta firmou com a Coroa Lusitana o Tratado de Madri em 1750. O novo acordo limítrofe impunha o exílio das missões orientais do rio Uruguai, mas os habitantes deste território não aceitaram as condições impostas e resistiram (Silva, 2023). Em 1756, após três anos de conflitos, os exércitos guaranis foram massacrados. Em 1767, o rei Carlos III ordenou a expulsão dos jesuítas de todos os territórios espanhóis, inclusive nas colônias ultramarinas.

Uma carta escrita pelos caciques da Missão de São Luís em 1768, encaminhada ao governador, expressa o desejo da comunidade de que os padres permaneçam ali, pois desejam viver de acordo com seus ensinamentos. No documento, eles destacam que nunca foram escravos, nem seus antepassados, e afirmam: "[...] não nos agrada o modo de vida adotado pelos espanhóis, que olham apenas para si, sem ajudar ou favorecer os outros" (Couchonnal; Wilde, 2014, p. 29, tradução minha)[2]. No entanto, tais pedidos foram ignorados, e assim foi decretada a sentença de morte à Província Jesuítica do Paraguai. Embora na contemporaneidade sejam levantadas muitas discussões acerca de aspectos do processo de transculturação ocasionado pelas missões, elas proporcionaram uma forma de proteção e resistência para os povos nativos.

Esses grupos viveram em comunidades autossuficientes que possuíam uma organização social estruturada, combinando elementos culturais de ambos os povos em contato, e preservando muitos aspectos da cultura guarani que nos foram legados até hoje. Tais missões simbolizam um exemplo de resiliência e capacidade de adaptação dos indígenas frente ao contexto de colonização imposto ao continente. De acordo com Neto (2012, p. 26), os guaranis foram os únicos indígenas que encontraram uma possibilidade de viver "[...] livres do jugo dos colonizadores. Dos Maias, Astecas e Incas só restam ruínas".

A singularidade dessa experiência resultou em uma forma de sincretismo cultural. É interessante analisarmos as opiniões de importantes pensadores mundiais, inclusive do período iluminista, que não pouparam críticas aos membros da Companhia de Jesus, mas cederam espaço à admiração quando mencionaram a experiência na Província Jesuítica do Paraguai. Dentre eles, Raynal, Montesquieu, Buffon, D'Alembert e Voltaire, que destacou: "O estabelecimento dos jesuítas espanhóis no Paraguai mostra, em certo sentido, o triunfo da humanidade" (McNaspy, 1988, p. 9, tradução minha)[3].

Atualmente, esse passado é preservado em sítios históricos e acervos museológicos, como o Sítio de São João Batista. Lá, encontram-se vestígios arqueológicos da redução jesuítica homônima, que fez parte dos Sete Povos das Missões no lado oriental do rio Uruguai, no estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Foi fundada pelo padre tirolês Anton Sepp von Rechegg (vulgo Antônio Sepp), a partir de uma divisão populacional da Missão de São Miguel Arcanjo em 1697. Com ele, migraram 750 famílias que se estabeleceram no sexto povoado fundado durante o segundo ciclo missioneiro (Sepp, 1980). Além de sua importância histórica, São João Batista foi um polo precursor na fundição de ferro e aço na América do Sul, destacando-se também na produção artística (Silva, 2020).

De acordo com Silva (2020, p. 150), esses lugares históricos abrigam um "raro exemplo de ação integrada entre colonizadores – jesuítas espanhóis – e indígenas", durante um processo de colonização violento com os habitantes nativos e os africanos que foram escravizados. Por esses e outros motivos, em 1983, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) reconheceu as missões de Santa María La Mayor, Nuestra Señora de Loreto, Santa Ana, San Ignacio Miní (Argentina) e São Miguel Arcanjo (Brasil) como Patrimônios Mundiais Culturais, compondo um sistema de bens transfronteiriços com o conjunto dos remanescentes desses povoados e que, posteriormente, em 1993, incorporou as missões de La Santíssima Trindade de Paraná e Jesús de Tavarangue no Paraguai (UNESCO, 2019).

O início do processo de salvaguarda dos sítios brasileiros deu-se com o tombamento dos remanescentes de São Miguel Arcanjo como Patrimônio Nacional, sob a inscrição nº 063 no Livro de Belas Artes em 1938 (Stello, 2005). Posteriormente, as ruínas de São João Batista, São Lourenço Mártir e São Nicolau, "que em um primeiro momento não haviam despertado o interesse de Lúcio Costa e de outros intelectuais" (Seixas, 2023, p. 250), também foram salvaguardadas como Patrimônios Nacionais no Livro Histórico em 1970. Desde 2009, os quatro sítios integram o Parque Histórico Nacional das Missões (IPHAN, 2023), administrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Equipamentos e processos

Para a realização deste ensaio visual, foram concebidas fotografias artísticas por meio de expedições fotográficas ao sítio histórico de São João Batista no Brasil, utilizando a câmera digital DSLR Nikon D750, no formato FX – *full frame* – 36 mm x 24 mm, sensor CMOS 24.3MP e processador EXPEED 4, juntamente com as seguintes lentes: telefoto AF-S VR Zoom – Nikkor 70-300mm f/4.5-5.6G ED VR, objetiva AF-S Nikkor 24-85mm f/3.5-4.5G ED VR e a objetiva fixa AF-S Nikkor 50mm f/1.4G. As imagens foram capturadas no formato RAW.

Após a captura, as imagens foram submetidas a uma curadoria, levando em consideração observações relacionadas a conexões, expressões e ângulos que estabeleceram um vínculo entre o criador e a criatura, fundamentado em dimensões técnicas, estéticas e subjetivas. Posteriormente, as imagens passaram pela etapa de pós-produção em laboratórios digitais utilizando os programas Adobe Photoshop Lightroom CC e Adobe Photoshop CC, uma vez que essa etapa se tornou um "fator essencial para a 'pós-modernidade' das imagens" (Kossoy, 2020, p. 24).

Ensaio vivencial e poético

Naquela manhã mágica, adentrei o Sítio de São João Batista, escondido na zona rural de Entre-Ijuís/RS, um tesouro esquecido da minha terra. Logo, percebi sua aura singular, distinta de todos os sítios que já conheci. Minha visão foi arrebatada por um monumento majestoso, erigido no século passado por mãos hábeis, obra de Valentim Petrus Emmerich Stephan Von Adamovich, artista austríaco. Ali, em reverência, homenageava o padre Antônio Sepp, fundador desta redução.

Sepp, cujas palavras foram eternizadas nas páginas de um livro póstumo, *Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos*, publicado em 1980, descreve com minúcias a epopeia da construção de São João Batista em 1697. Nas páginas desse tesouro histórico-literário, desvendam-se os desafios, as descobertas e a promessa oculta na pedra Itacuru, fonte do ferro e aço que moldaram esta cidade abençoada. Aqui, a forja dos deuses ganhou vida e o fogo do alto-forno queimou em brasa, anunciando a grandeza da siderurgia sul-americana.

O monumento retrata também indígenas imersos na alquimia da fundição (Fig. 2), um testemunho de suas habilidades e dedicação. Sua imponência despertou em mim uma curiosidade encantada, permitindo-me vislumbrar um dia de trabalho na cidade que foi abandonada. Entre o pesado labor, havia também uma leveza, uma paz que se instalava, uma sinfonia de redenção após romper as algemas da escravidão. Ao meu redor, o abraço das árvores, outrora derrubadas para erguer o berço urbano, agora retomam seu espaço, como testemunhas silenciosas do tempo.

Eu fecho os olhos e me transporto para tempos passados, buscando captar os sons que ecoaram pelas ruas de São João. O riso infantil, os cânticos festivos, as competições e procissões. Marteladas de ferreiros que se dissipam na brisa suave, dando lugar a um silêncio sagrado, interrompido apenas pelo canto dos pássaros e o sussurro dos insetos. A antiga cidade resplandece em memórias adormecidas, e eu sou um viajante solitário, desvendando os segredos desse refúgio esquecido pela sociedade.

Foi também o padre Sepp quem trouxe inovações musicais às missões: o som de uma pequena harpa em mãos, ainda ecoa em terras paraguaias. Curiosamente, foi antes de erguer São João, que o referendo padre plantou sementes musicais na Redução de Yapeyu (Flores, 2013). Será que o som da harpa ressoa no vento, orquestrado pelo velho Sepp de um plano sublime? Talvez seja isso que conduz os corais incansáveis dos pássaros, entre árvores e arbustos da antiga redução. Notas celestiais, vozes do passado, suspiros mais sutis, se comparado aos corais guaranis, mas ainda assim, vibrantes.

Em múltiplas ocasiões me deparei com a escassez de saberes adquiridos ao longo de minha existência sobre as aves. É estonteante a arte que possuem de desvelar sua presença por meio de cantos melodiosos. Em incontáveis ocasiões, envolvi-me na busca pela origem de um som que ecoava entre os galhos, e, ao alcançar sucesso, maravilhei-me ao vislumbrar seres alados habilmente camuflados, desconhecidos tanto em forma quanto em melodia, como a misteriosa gralha-picaça (*Cyanocorax chrysops*) (Fig. 3).

Um par dessas criaturas entoava hinos e saltitava de árvore em árvore, seus olhos e partes das plumagens cintilando em um amarelo vibrante. Ocasionalmente, ocultavam-se na exuberância vegetal de um rincão pouco explorado no sítio. Talvez estivessem envoltas em um romance

secreto? Quem poderia dizer... Contudo, o verdadeiro apaixonado, naquele instante, certamente era eu. Experimentar tais momentos de descoberta como este em nossas jornadas é genuinamente fascinante.

Em uma das expedições solitárias, eu vagava cauteloso, com o tripé fotográfico batendo no solo para afugentar serpentes ocultas, pois sim, ainda não consigo amá-las. Foi então que, de surpresa, um estrondo retumbou de algo que se arrastava para longe. Até hoje desconheço a natureza daquilo, mas pela primeira vez que senti verdadeiramente medo e um frio profundo no estômago, uma vez que tal evento me fez refletir sobre os perigos de adentrar um domínio selvagem. E se um acidente ocorresse? E se um animal me atacasse?

A vida natural é esplêndida, mas não fomos ensinados a perceber a beleza da selvageria. Aprendemos somente que o contato nem sempre é amistoso aos intrusos, e, em determinados momentos, senti-me exatamente como tal: um absoluto intruso. Um profanador de território sagrado. Essa experiência revelou-me que cada instante vivido nesses lugares transcende a mera coleta de informações em campo, pois ali residem memórias e segredos não desvendados.

Ao direcionar meu olhar em busca desses segredos, estabeleci conexão com um quero-quero (*Vanellus chilensis*) (Fig. 4). Notei sua atenta observação, talvez preocupado ou temeroso com a invasão. À medida que me aproximava e trocava a objetiva, ele se ergueu sobre uma rocha esculpida, como sentinela numa torre de vigília. Decidi avançar ainda mais, rastejando pelo solo, e assim o fiz. A cada movimento, ele inclinava a cabeça, como se questionasse: "O que busca essa criatura?". No entanto, ele sabia que eu procurava apenas a captura de sua icônica figura, posicionada cinematograficamente para minha lente guia.

Fiquei ali, fotografando-o por quase uma hora, tempo suficiente para que ele não se importasse mais com minha presença. Acomodou-se sobre a rocha, deleitando-se com a agradável atmosfera daquele dia, e, deste modo, firmamos uma improvável amizade. Pois bem, foi assim a cada passo, através de vislumbre fugaz, meu olhar traduz, a poesia silenciosa que habita na luz. Instantes congelados de um universo em mutação, capturados pela lente mágica da câmera, e dela uma constatação: a vida passa rápido, então se apaixone e veja o mundo também, com uma lupa de mão.

Assim, percebi pequeninas biojoias, como um dente-de-leão (*Taraxacum officinale*) (Fig. 5), uma essência tão frágil que quase se dissolvia na magnificência da natureza. Um pensamento alado, uma florzinha a dançar. Mas num instante, vislumbrei o brilho, o reflexo cristalino que não espelhava a mim, mas a imagem de todos que por ali passaram. Talvez abrigasse um segredo? Decidi deter-me e contemplar, respirar e sentir, finalmente capturar! Pequenas pérolas de orvalho, na tranquila manhã primaveril, revelavam um universo de pureza, repleto de minúcias e peculiaridades, a cada sutil movimento da câmera que eternizava essa essência.

O efeito de desfoque encanta-me com sua ilusão, porque não desvia a atenção, mas convida a refletir sobre o visível e o invisível na imagem, revelando texturas veladas e aquelas ressaltadas. Por vezes, não se faz necessário, pois um diafragma mais fechado pode revelar elementos transpassantes, como os raios solares cintilantes que perfuram a timbaúva (*Enterolobium contortisiliquum*) (Fig. 6), imponente, talvez semente ancestral de uma árvore missioneira de séculos passados, quando de sua madeira construíam canoas, guias vitais nas correntezas dos rios que uniam a nação, fluíam com bravura, formando uma linda canção.

Ao tocar a árvore, sinto a grandiosidade dessa habilidade perpetuada por gerações, em que a natureza era mãe provedora, a emprestar elementos para a subsistência, uma conexão profunda, uma eterna sinfonia de emoções. Por entre os galhos e folhas sinto a intensidade do Sol, que beijava meu rosto como um grão de areia no leito do rio Uruguai, onde suas águas puras fluíam, livres de dejetos e agrotóxicos, como narradas pelo padre Sepp (1980, p. 139, grifo meu): "[...] *límpidas como cristal*, águas amavelmente murmurejantes, que quanto à salubridade sobrepuja de longe a todas as fontes argênteas e poços europeus".

Permaneci ali, mergulhado na contemplação das ramificações e das flores que teimosamente buscavam subir (Fig. 7), lutando com a vegetação no solo, ansiosas por emergir das sombras da imponente árvore e alcançar o domínio da luz, ainda emanada pela mesma estrela que marcou tantos verões ardentes, com seus raios incandescentes sobre os tetos das famílias guaranis. A este Sol, meu fiel cúmplice nas criações fotográficas, expresso minha gratidão profunda. Sua luz intensa projeta sombras escuras, acentuadas por minha intervenção, sem dúvida.

A dualidade entre luminosidade e obscuridade é particularmente pertinente neste contexto. A presença ou ausência de informação visual é intencional, nem sempre racional, mas frequentemente emocional. Assim, posso destacar com maior precisão os detalhes, como as distintas texturas de uma escultura talhada na rocha, parcialmente envolta por fungos de matizes variados (Fig. 8), que parecem conferir uma nova paleta de cores à criação que um dia foi pintada, afinal, muitas das obras artísticas eram recobertas pelas mais variadas tinturas, muitas delas apagadas e perdidas no tempo das agruras.

A fusão de vestígios do passado remoto e a exuberância biológica se entrelaçam em harmonia serena. Contemplo os saltos ágeis do sabiá-do-campo (*Mimus saturninus*) (Fig. 9) entre árvore e rocha, e ao acompanhar seu canto diverso, estabeleço uma nova conexão. Deixo-me guiar pelo sentido auditivo enquanto sou cativado visualmente, imerso na simultaneidade do presente-passado-presente. Neste lugar repleto de presenças, vazios e imaginários incessantes, uma ave tão pequena personifica a fragilidade e a força do povo que outrora aqui habitou. Ela é uma composição sonora e visual de um espetáculo há muito negligenciado, porém, nunca esquecido ou desvalorizado. A história e a vida ainda pulsam, e em suas veias fluem memórias carregadas de dias gloriosos.

Figura 2. Fundição. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2018.

Figura 3. A camuflagem. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2023.

Figura 4. Destinos fundidos. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2018.

Figura 5. Estrelas de orvalho. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

Figura 6. Árvore de canoas. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 7. Flores do campo. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

Figura 8. Traços de arte. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2018.

Figura 9. O sabiá-do-campo. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

REFERÊNCIAS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. **Plano urbano da Missão de São João Batista**. 1756.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COUCHONNAL, Ana; WILDE, Guillermo. de la política de la lengua a la lengua de la política. cartas guaraníes en la transición de la colonia a la era independiente. **Corpus**, v. 4, n. 1, p. 1-31, 30 jun. 2014. DOI: http://dx.doi.org/10.4000/corpusarchivos.774.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14. ed. São Paulo: Edusp, 2019.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. 10. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2013.

GUTIÉRREZ, Ramón. As Missões Jesuíticas como espaço para o desenvolvimento social e cultural. *In*: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Missões jesuíticas patrimônio da humanidade**: celebrando a Convenção da UNESCO – 1972-2012. Brasília: Iphan, 2013. p. 104-124.

IPHAN. **Parque Histórico Nacional das Missões - RS**. Brasília, 2023. Disponível em: portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/766/#:~:text=O%20Parque%20Histórico%20Nacional%20das,de%20São%20João%20Batista%20. Acesso em: 13 abr. 2024.

JACKSON, Robert H.; CAMACHO, Juan Antonio Siller. **A Visual Catalog of Jesuit Missions in Spanish America**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

LUGON, Clovis. **A República "Comunista" Cristã dos Guaranis**: 1610-1768. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

McNASPY, Clement James. **Las ciudades perdidas del Paraguay**: arte y arquitectura de las Reducciones Jesuíticas 1607-1767. Tradução de T. Rodríguez Miranda. Fotografias de J. M. Blanch. Asunción: Editora Litocolor, 1988.

NETO, Miranda. **A utopia possível**: Missões Jesuíticas em Guairá, Itatim e Tape, 1609-1767, e seu suporte econômico-ecológico. Brasília, DF: Funag, 2012. Disponível em: http://funag.gov.br/loja/download/952-Utopia_do_possIvel_A.pdf. Acesso em: 19 out. 2022.

QUEVEDO, Júlio. **Guerreiros e Jesuítas na utopia do Prata**. Bauru: Edusc, 2000.

SCHALLENBERGER, Erneldo. **A integração do Prata no sistema colonial**: colonialismo interno e missões jesuíticas do Guairá. 2. ed. Cascavel: Edunioeste, 2016.

SEIXAS, Ana Luisa Jeanty de. **Uma longa caminhada**: tensionamentos no campo patrimonial – a emergência dos Guarani Mbyá na Tava/Sítio de São Miguel Arcanjo, Missões, Rio Grande do Sul. 2023. 337 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

SEPP, Antônio. **Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos**. Tradução de A. Raymundo Schneider. São Paulo: Itatiaia, 1980.

SILVA, Bruno de Oliveira da. As Missões Jesuíticas Guaranis sob o olhar fotográfico. *In*: PUGLIERI, Thiago Sevilhano *et al*. (org). **Estudos Interdisciplinares em Patrimônio Jesuítico-Guarani**. Pelotas: Editora UFPel, 2020. p. 146-160.

SILVA, Bruno de Oliveira da. **(Re)significações de visualidades em fotografia artística**: um a/r/tógrafo viajante nas Missões Jesuíticas Guaranis. 2023. 380 f. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hotelaria, Escola de Artes, Comunicação e Hospitalidade, Universidade do Vale do Itajaí – Univali, Balneário Camboriú, 2023.

STELLO, Vladimir Fernando. **Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo**: avaliação conceitual das intervenções 1925-1927 e 1938-1940. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

UNESCO. **Jesuit Missions of La Santísima Trinidad de Paraná and Jesús de Tavarangue**. 2019. Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/648. Acesso em: 15 jan. 2019.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

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

2 No original: “Además, tenemos que decirte que nosotros no somos en modo alguno esclavos, ni lo fueron nuestros antepasados; ni es de nuestro gusto el modo de vivir parecido al de los españoles, que miran cada uno solamente por sí, sin ayudarse ni favorecerse unos a otros”.

3 No original: “El asentamiento de los jesuitas españoles en Paraguay, muestra, en ciertosentido, él solo, el triunfo de la humanidade”.

Atuação profissional da(o) egressa(o) do curso de Graduação em Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG desde sua criação em 2010: um campo em construção

Professional Performance of the Graduate of the Undergraduate Course in Dance Degree at UFMG School of Fine Arts Since Its Creation in 2010: A Field Under Construction

Desempeño profesional del graduado de la Licenciatura en Danza en Escuela de Bellas Artes UFMG desde su creación en 2010: un campo en construcción

Ana Cristina Carvalho Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: anacristina.cpereira@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2421-6757

Márcia Strazzacappa
Universidade Estadual de Campinas
E-mail: marciastrazzacappa@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4118-6572

PEREIRA, Ana Cristina Carvalho; STRAZZACAPPA, Márcia. **Atuação profissional da(o) egressa(o) do curso de Graduação em Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG desde sua criação em 2010: um campo em construção.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. **Disponível em: < https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51045 >**

RESUMO

Este artigo apresenta o resultado de uma pesquisa de pós-doutorado cujo objetivo foi realizar um mapeamento da inserção profissional das(os) egressas(os) do Curso de Graduação em Dança na modalidade Licenciatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), desde sua primeira turma formada em 2015 até 2023, quando o curso completou 13 anos de existência. A partir da abordagem quali-quantitativa, foi desenvolvido um estudo de caso com a aplicação de um questionário que teve a participação de 70% do total das(os) egressas(os). Os resultados evidenciaram que este curso se configura como um marco em direção a ampliação do trabalho de formação docente, principalmente na cidade e região metropolitana de Belo Horizonte.

Palavras-chave: *Licenciatura em Dança EBA/UFMG; egresso; atuação profissional; mercado de trabalho.*

ABSTRACT

This paper presents the results of post-doctoral research whose objective was to map the professional insertion of graduate students in the dance teaching course at Federal University of Minas Gerais, from the first graduating class in 2015 until 2023, when the course completed 13 years of existence. Using the quali-quanti approach, a case study was developed with the application of a questionnaire that had the participation of 70% of the total number of graduates. The results showed that this course represents a milestone towards expanding teacher training work, mainly in the city and metropolitan region of Belo Horizonte.

Keywords: *Degree in Dance EBA/UFMG; egress; professional performance; job market.*

RESUMEN

Este artículo presenta los resultados de una investigación posdoctoral cuyo objetivo fue mapear la inserción profesional de los egresados de la Licenciatura en Danza en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), desde que se graduó la primera promoción en 2015 hasta 2023, cuando el curso cumplió 13 años de existencia. Utilizando el enfoque cuali-quanti, se desarrolló un estudio de caso con la aplicación de un cuestionario que contó con la participación del 70% del total de egresados. Los resultados mostraron que este curso es un hito hacia la ampliación de la labor de formación docente, principalmente en la ciudad y región metropolitana de Belo Horizonte.

Palabras clave: *Licenciatura en Danza EBA/UFMG; salida; actuación professional; mercado de trabajo.*

Data de submissão: 07/02/2024
Data de aprovação: 19/08/2024

Contexto

Segundo os dados do Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior (Cadastro e-MEC) (Brasil, 2023), foram criados até hoje no Brasil, em universidades federais, estaduais e privadas, 44 cursos de graduação em Dança – Licenciatura, e 19 cursos de graduação em Dança – Bacharelado. Portanto, é notória a grande prevalência das licenciaturas em relação aos cursos de bacharelado. Desse total de 44 cursos de graduação em Dança – Licenciatura, seis foram extintos e dois cursos encontram-se em extinção, totalizando 36 cursos de graduação em Dança – Licenciatura ativos no Brasil em 2023.

Buratto (2019, p. 38) destaca que "[...] não parece coincidência a predominância de cursos de licenciatura, uma vez que é um atendimento à legislação a presença da Dança nas escolas". Inicialmente, temos a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Brasil, 1996), que em seu Art. 26, § 2º, define a Arte como componente curricular obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica. Mais recentemente, temos a Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016 (Brasil, 2016) que altera o § 6º do Art. 26 da Lei nº 9.394 referente ao ensino da Arte. A partir dessa lei, "as artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular", num prazo de "cinco anos para que os sistemas de ensino implantem as mudanças decorrentes desta Lei".

Segundo Strazzacappa (2014), um aspecto que comprova o salto da formação superior em dança no país

> [...] diz respeito ao significativo aumento no número de produções no campo da dança, tanto de espetáculos artísticos, quanto de publicações acadêmicas, abrangendo os mais variados temas como processos criativos; dança e tecnologia; ensino de dança; dança e educação somática; danças populares; dança e deficiência, entre outros. Destaca-se igualmente que um dos maiores festivais de dança do mundo, o Festival de Dança de Joinville, que ocorre em julho em Santa Catarina, há cinco anos vem abrindo espaço para a realização de um seminário cuja curadoria tem

> sido encabeçada por docentes universitários. Merece igualmente destaque o número de editoras que têm, nos últimos anos, publicado obras que são frutos de teses e dissertações sobre o tema dança. Em se tratando de editoras comerciais, essa ação indica que esta é uma fatia promissora do mercado editorial, isto é, comprova que há público hoje no Brasil que consome dança em todas as suas formas, incluindo a intelectual (Strazzacappa, 2014 p. 95).

O curso superior de Dança em Belo Horizonte

Em Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, em 2004, a UNIDANÇA (Associação Mineira de Dança Artística e Acadêmica) dirigiu-se por carta ao Diretor da Escola de Belas Artes da UFMG naquela época, solicitando a viabilização de um curso de Dança que pudesse atender não só às necessidades dos profissionais já atuantes no mercado, mas também àqueles em formação. Como desdobramento inicial dessa solicitação, em 2005, temos a criação do curso de extensão Pedagogia do Movimento para o Ensino de Dança, com um total de 370 horas/aula, que atendia 30 alunos da capital e do interior, por um período de três semestres. O curso foi oferecido anualmente desde sua criação em 2005 até o ano de 2012, atendendo a um total de 205 alunos.

Em um outro desdobramento a fim de atender a demanda da classe artística de Belo Horizonte, foi instituída a comissão composta por professores da Escola de Belas Artes da UFMG para levar adiante a criação do curso de Graduação em Dança. Como ação inicial da comissão foi realizado um convite à classe artística mineira para um seminário organizado para discussão do futuro currículo do curso por intermédio de uma matéria publicada no jornal *Estado de Minas*. O seminário teve como observador externo o crítico Marcelo Castilho Avelar[1], cujo relatório final congregou os muitos temas discutidos e desejos dos presentes no Auditório Álvaro Apocalipse da Escola de Belas Artes. O sucesso desse seminário criou uma expectativa favorável a criação do Curso de Graduação em Dança – Licenciatura na cidade de Belo Horizonte.

Em 2009, o Curso de Graduação em Dança na modalidade Licenciatura da Universidade Federal de Minas Gerais (CDANÇA/EBA/UFMG) – noturno, foi implementado pela Lei nº 342, de 10 de setembro de 2009, com parecer da Câmara de Graduação nº 342/2009 da Universidade por meio do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI)[2]. O curso inicia suas atividades em 2010 e propõe "[...] preencher a lacuna existente na região metro-

politana no que se refere à formação docente coerente com as especificidades da atualidade e à pesquisa em Arte no que tange a processos metodológicos de ensino aprendizagem, processos criativos e teoria em dança" (UFMG, 2009, p. 19).

> A importância de ser um curso noturno para a efetivação da Licenciatura, tanto por seu caráter de inclusão social, como pela realidade de mercado apresentada, uma vez que, em sua maioria, o bailarino ligado a grupos e companhias – ou mesmo independente, faz seus ensaios, pela manhã ou à tarde; e aqueles que dão aulas, em sua maioria, o fazem também no período diurno (UFMG, 2009, p. 19).

Atualmente, o Curso está vinculado ao Departamento de Artes Cênicas e conta com nove professores, sendo oito concursados diretamente para ele e um pertencente originalmente à área de Estudos Corporais da Graduação em Teatro da EBA.

Desafios

Se olharmos para o cenário educacional brasileiro, sabemos que há décadas a docência no Brasil vem sofrendo intensa precarização no âmbito do seu trabalho, contribuindo para a desvalorização crescente da carreira no magistério da Educação Básica. Além disso, principalmente no período de 2019 a 2022, a política educacional nacional mostrou como o fato ou não do ensino da Dança estar na escola está permeado por movimentos e ações sistemáticas, como discursos de contaminação ideológica, descredibilizando a educação para atender interesses ideológicos de grupos conservadores e influenciando não só o sucateamento da educação como um todo, mas também o afastamento da Arte como direito do cidadão na Educação Básica (Calixto; Pereira, 2022).

Historicamente, muitos desafios estão presentes no processo de inserção da(o) egressa(o) da Licenciatura em Dança no mercado de trabalho. Sobre isso, temos Vilela (2010) chamando a atenção para o fato de que,

> [...] dentre as atuações na área docente a de maior representação corresponde à atuação docente em ambientes não formais, tais como academias, clubes, ONG; e a de menor representação concentra-se no ensino formal (não universitário), tais como escolas públicas de ensino fundamental (Vilela, 2010, p. 114).

Em 2011, Strazzacappa sinalizou, em investigações realizadas em 2007, após a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases, a predominância do ensino de Artes Plásticas como conteúdo da aula de Arte, entre outros fatores, em virtude:

> 1) A formação da maioria dos professores de arte que não abrangeu as demais linguagens artísticas (licenciados na então denominada Educação Artística);
> 2) O fato de que a maioria das escolas não estava equipada para acolher outras formas de ensino-aprendizagem a não ser a convencional, isto é, em sala de aula com carteiras e lousa;
> 3) A ausência de concursos públicos para professor especialista que permitisse a inscrição de licenciados em dança (Strazzacappa, 2011a, p. 28).

Nesta mesma direção, temos Pronsato, em 2012, afirmando que,

> É comum que alguns editais no país, ao abrirem vaga para professores de Arte, sem o acompanhamento de especificação por área (artes visuais, música, dança e teatro) desqualifiquem aquele que não tem em seu diploma as palavras "arte", "artes visuais ou plásticas", ou ainda "educação artística" (Pronsato, 2012).

No que se refere à atuação na Educação Básica das(os) licenciadas(os) em Dança no Brasil, são percebidas dificuldades e limitações no reconhecimento da legitimidade de suas graduações, ocasionando em descompassos na questão da ocupação de cargos por esses profissionais (Strazzacappa, 2014). Além disso, uma vez inseridos nas escolas formais, "[...] as dificuldades se multiplicam abrangendo questões de tempo, espaço físico e, principalmente, de reconhecimento da função da dança na educação dos indivíduos" (Strazzacappa, 2014, p. 97-98).

Ainda segundo Strazzacappa,

> A constância no mover nas relações de ir e vir do ensino de dança nas escolas formais do Brasil, interpelam esses profissionais recém inseridos na Educação Básica, que ora se veem diante de uma realidade que aparenta contribuir para a consolidação da dança nas escolas, e de seus professores graduados, e ora se enxergam diante de uma realidade que indica o oposto (Strazzacappa, 2014, p. 90).

Os desejos expressos nas vozes de muitos de nós, docentes, e nos projetos pedagógicos desses cursos esbarram em dificuldades ainda ligadas a modos de funcionamento com forte presença de um pensamento que se dá de forma dicotômica, linear, apriorística e determinística. "Tal lógica

tende a desdobrar-se em outras dicotomias na relação artística e formativa, tais como: a fragmentação do conhecimento, a separação entre técnica e criação e o apartamento entre fazer e pensar dança" (Molina, 2016, p. 109).

Corroborando estas afirmações, recentemente, temos Calixto e Pereira (2022) alertando que,

> A realidade a que artistas-docentes diplomados em Dança têm sido apresentados cotidianamente contempla empecilhos de diferentes ordens, esse contexto se inicia desde os editais para concursos públicos que ainda se estruturam a partir de uma lógicas generalistas, desconsiderando as formações de licenciaturas específicas da Arte e reforçando lógicas polivalentes para o ensino do componente, e abrangem descompassos posteriores à incorporação desse profissional na escola, como questões de estrutura física, carga horária, aspectos orçamentários, curriculares, legislativos e sociopolíticos, etc. (Calixto; Pereira, 2022).

No que se refere à inserção da(o) egressa(o) do CDANÇA/EBA/UFMG no mercado de trabalho, os primeiros estudantes a concluírem o curso graduaram-se em 2015, um ano antes da Lei nº 13.278, mencionada anteriormente.

Em 2023, quando o CDANÇA/EBA/UFMG completou 13 anos de existência, almejamos a compreensão da inserção e das características de atuação das(os) egressas(os) do curso a fim de propor uma reflexão sobre as possibilidades de atuação profissional, problematizando as seguintes dimensões: qual o perfil e quantos são as(os) egressas(os) do CDANÇA/EBA/UFMG? Que cargos ocupam/ocuparam no ensino formal e no ensino não formal? Como são os processos de inserção dessas(es) profissionais nesses espaços? Quantas(os) são as(os) egressas(os) do CDANÇA/EBA/UFMG atuando na Educação Básica? Em meados de 2023, já é possível dizer que a Dança está na Educação Básica como conteúdo consolidado?

Estas questões se traduzem no objetivo geral da pesquisa[3], que buscou mapear a atuação profissional do egresso do CDANÇA/EBA/UFMG desde o início das suas atividades em 2010, destacando o trabalho desenvolvido, a fim validar a importância desses profissionais, registrando avanços, mudanças necessárias nesse campo profissional e possíveis formas de enfrentamento dos antigos e recentes desafios no contexto do ensino de Dança no país.

Nossa hipótese inicial, baseada nos resultados de outras pesquisas sobre egressas(os) de cursos de graduação em Dança – Licenciatura em outros estados, era de que poucas(os) ou quase ninguém das(os) licenciadas(os) participantes[4] desta pesquisa, estariam exercendo a docência na Educação Básica, e que um percentual maior estaria atuando no ensino não formal.

Percurso metodológico

Após aprovação do projeto de pesquisa pelo CEP-CHS/UNICAMP (CAAE: 68419323.1.0000.8142 e Parecer n°. 6.043.364), com vistas a alcançar o objetivo proposto pela pesquisa,[5] que buscava a compreensão simultânea da organização do campo de atuação dos licenciados em Dança do CDANÇA/EBA/UFMG desde 2010 e da inserção desses profissionais no campo, optamos por um desenho metodológico ancorado na abordagem quali-quantitativa. Esta escolha se justifica pois, segundo Minayo e Sanches (1993),

> A relação entre quantitativo e qualitativo, entre objetividade e subjetividade não pode ser pensada como oposição contraditória. O estudo quantitativo pode gerar questões para serem aprofundadas qualitativamente, e vice-versa (Minayo; Sanches, 1993, p. 247).

Foi desenvolvido um estudo de caso, entendido por Chizzotti (2010) e Yin (2001) como uma categoria de investigação que tem como objeto estudar uma comunidade de forma aprofundada – as(os) egressas(os) do Curso de Graduação em Dança – Licenciatura/UFMG.

O instrumento utilizado para coleta de dados foi um questionário elaborado especificamente para esse estudo, aplicado através da plataforma "Formulário Google" para facilitar seu preenchimento e possibilitar a obtenção de um significativo número de informações. Este questionário continha 43 questões (abertas e fechadas).

Como próximo passo, após solicitação à Seção de Ensino da EBA/UFMG, recebemos um e-mail que informava o número total de 86 egressas(os) até fevereiro de 2023, com seus respectivos e-mails e telefones. A partir dessas informações, o link para o acesso ao questionário foi enviado para os e-mails das(os) egressas(os).

Infelizmente, muitos e-mails fornecidos pela seção de ensino da EBA/UFMG estavam desatualizados. Dessa forma, a procura pelos contatos exigiu diferentes estratégias de busca. Dentre elas, o uso das redes sociais, como o Facebook, WhatsApp, Instagram, e até telefonemas. Esse processo durou de abril a setembro de 2023. Ao final da coleta de dados, obtivemos a participação de 60 egressas(os)[6], identificados com o codinome EG seguido da numeração de 1 a 60 e o ano de 2023, a fim de resguardar o anonimato dos participantes da pesquisa.

A delimitação dos sujeitos de pesquisa foi definida a partir do critério de pertencimento ao grupo de egressas(os) do CDANÇA/EBA/UFMG desde a primeira turma de formados em 2015 até 2023, data de realização desta pesquisa, além da disponibilidade para participação na pesquisa em concordância com o Termo de Consentimento Livre Esclarecido.

O que a pesquisa diz sobre atuação profissional das(os) egressas(os) CDANÇA/EBA/UFMG

Apresentamos, a seguir, resultados da pesquisa sobre atuação profissional da(o) egressa(o) do Curso de Graduação em Dança – Licenciatura da Escola de Belas Artes da UFMG desde sua criação em 2010.

Das(os) 86 egressas(os) formadas(os) desde a criação do curso, sessenta egressas(os) responderam ao questionário aplicado on-line. Das 60 respostas obtidas, identificamos que 49 eram do sexo feminino e apenas 11 do sexo masculino, de forma que as mulheres representam 82% do total de egressas(os). Este resultado reforça o fato de que nas atividades artísticas no campo da Dança a quantidade maior de mulheres é uma constante, incluindo o ambiente da dança em academias e grupos de dança, não sendo difícil notar a baixa incidência do gênero masculino, muitas vezes associado aos preconceitos e estereótipos em relação aos homens que escolheram a área de Dança como profissão. Este panorama se repete na universidade, como podemos constatar nas pesquisas de Contreiras (2012), analisando o perfil das(os) egressas(os) da UFBA na Bahia, e também de Zancan e Santos (2012), analisando o perfil das(os) egressas(os) da UNICRUZ do Rio Grande do Sul.

Apesar das opções de formação superior na área de Dança disponíveis no Brasil, vale considerar que das(os) 60 egressas(os) do CDANÇA/EBA/UFMG, participantes da pesquisa, trinta e dois (53%) apresentaram uma faixa etária acima dos 30 anos de idade. Numa época de escassez de acesso à formação acadêmica em Dança na cidade de Belo Horizonte, podemos inferir que a partir de 2010 o CDANÇA/EBA/UFMG atende inicialmente uma demanda represada de formação continuada para esses profissionais.

Quanto ao envolvimento das(os) egressas(os) na área da Dança anterior ao ingresso no curso, os resultados da pesquisa indicam que é de 100%. Este dado corrobora o perfil do ingressante apresentado no Projeto Pedagógico do CDANÇA/EBA/UFMG (2009), que deixa claro que é preciso ter alguma vivência prévia na área da Dança (não privilegiando uma técnica específica); caso contrário, as chances de aprovação nas Provas Específicas (Habilidade Corporal de Dança e Solo de Dança) podem ser restritas.

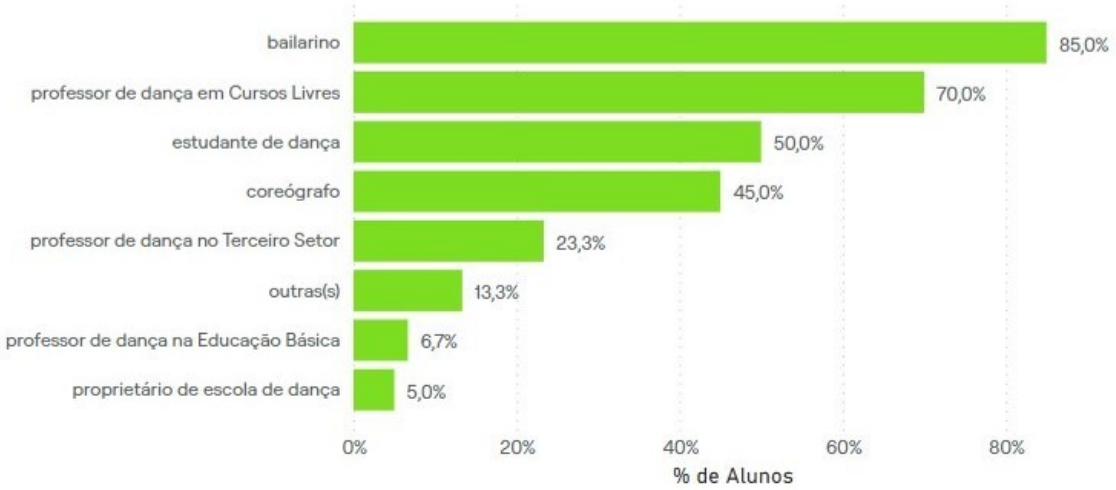


Gráfico 1. Envolvimento das(os) egressas(os) na área da Dança anterior ao ingresso no Escola de Belas Artes da UFMG. Fonte: Elaboração das autoras com base nos dados coletados, 2023.

No Gráfico 1, é possível identificar que o envolvimento das(os) egressas(os) da Licenciatura na área da Dança, anterior ao ingresso no curso, compõe um quadro diversificado, apresentando diferentes funções nas quais as(os) egressas(os) puderam exercer, muitas vezes sendo necessário transitar por

mais de uma função para obter uma boa remuneração financeira. Por este motivo, nesta questão era possível que a(o) egressa (o) marcasse mais de uma opção. Dessa forma, a soma dos resultados é maior do que cem por cento.

A função de bailarino aparece como principal experiência dos 85% das(os) egressas(os). Em seguida temos a incidência de 70% com experiência docente em cursos livres e 23% como docente no terceiro setor, nos quais não é necessário o diploma de licenciado para atuar e que também são uma importante iniciação no mundo do trabalho na área de Dança. Portanto, diferentemente de cursos superiores em outras áreas, a maioria dos ingressantes quando chegam na universidade possuem uma significativa experiência na área, muitas vezes formados nos cursos livres. Podemos inferir que esta atividade estimula a busca pela formação universitária, para ampliação de conhecimento e atualização da prática docente, apresentando uma coerência com a escolha de um curso de Graduação em Dança – Licenciatura.

Depois, temos 50% das(os) egressas(os) se identificando como estudantes de dança de cursos livres, bastante desenvolvida em Belo Horizonte, e que encontraram no curso CDANÇA/EBA/UFMG a possibilidade de dar continuidade à sua formação.

Segundo Terra,

> A ideia de ampliar e sistematizar pressupõe que aquele aluno que chega à Universidade já tenha percorrido algum processo de iniciação artística prévio. À universidade, cabe ainda a articulação do ensino, a produção da pesquisa e a extensão a qual implica estabelecer um diálogo com a sociedade, ou seja, a circulação do conhecimento ali produzido (Terra, 2010, p. 73).

Também temos a ocorrência 45% de "coreógrafos", 13% que marcaram a opção "outro" (aulas particulares, mostra e encontro de dança nacionais e internacionais, integrante de identidades representativas de classe, dança na igreja evangélica, frequentador de forrós e integrante do Grupo Guararás), 7% como "docente na Educação Básica em outras áreas", e 5% "proprietário de escola de dança".

Estes resultados também corroboram a ideia do profissional-aluno de Navas (2010), afirmando que muitos ingressantes dos cursos superiores de Dança do Brasil chegam na universidade formados pelo ensino não formal e, muitas vezes, já atuando profissionalmente. Nessa perspectiva, ficou clara a importância do funcionamento noturno do Curso, no qual o perfil das(os) egressas(os) é de trabalhadores, tal qual previa o Projeto Pedagógico CDANÇA/EBA/UFMG e as próprias diretrizes do REUNI.

Quanto à atuação profissional como docente na área de Dança após a conclusão do CDANÇA/EBA/UFMG, apenas 12% das(os) egressas(os) responderam que não estavam atuando como docentes no momento da pesquisa. Em contrapartida, temos 53 egressas(os), isto é, 88%, que estão atuando como docentes.

Das(os) 53 egressas(os) que afirmaram atuar na área de Dança, identificamos 93% atuando na Educação Básica, considerando o agrupamento de: 31% na Educação Básica pública, 36% na Educação Básica privada e 26% na Educação Profissional Técnica Integrada ao Ensino Médio. Também temos 93% atuando na educação não formal, considerando a soma de: 68% cursos livres e 25% terceiro setor. Algumas(uns) egressas(os) marcaram mais de uma opção, portanto, a soma dos resultados é maior do que cem por cento. Isto indica que o egresso, mesmo atuando na Educação Básica, muitas vezes, precisa transitar por mais de uma local de trabalho para obter uma boa remuneração financeira.

Estes resultados não corroboram a afirmação de Vilela (2010), sinalizando que a falta de oportunidade e a lenta inserção da Dança no currículo das escolas formais fazem com que, cada vez mais, as(os) egressas(os) dos cursos de licenciatura em Dança atuem em cursos livres ou terceiro setor. Da mesma maneira que não corrobora a nossa hipótese inicial de que, poucos ou quase nenhum das(os) licenciadas(os), participantes desta pesquisa, estariam atuando como docente na Educação Básica, e que um percentual maior estaria atuando no ensino não formal.

Vale a pena ressaltar que o egresso EG05, 2023 já atua como professor substituto no Curso de Graduação em Dança na modalidade Licenciatura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a egressa EG13, 2023 atua nos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC), e temos também a egressa EGR45, 2023 atuando como professora concursada do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Roraima (UFRR).

Das 53 egressas(os) que afirmaram atuar como docente na área de Dança, quarenta e nove (93%) egressas(os) atuavam na Educação Básica: 18% na Educação Infantil, 37% Ensino Fundamental, 22% Ensino Médio, 10% no Ensino Técnico Integrado ao Ensino Médio. Portanto, constatamos que esses níveis de atuação das(os) egressas(os) corroboram um dos objetivos específicos registrados no Projeto Pedagógico do CDANÇA/EBA/UFMG:

> Formar o docente de dança, teórica e metodologicamente habilitado e instrumentalizado para o *exercício da docência no ensino básico*, bem como da pesquisa e da extensão no seu âmbito de competência, fornecendo-lhe os fundamentos da execução de dança de modo a torná-lo técnica e teoricamente habilitado e instrumentalizado para a aplicação pedagógica do ato de dançar (UFMG, 2009, p. 26, grifos nossos).

Quando as(os) egressas(os) foram perguntadas sobre quais são os desafios dos licenciandos em Dança na Educação Básica, encontramos várias respostas nas questões abertas, das quais destacamos:

> [...] precisamos provar o tempo todo, que a dança é área de conhecimento e deve dialogar com a educação como disciplina. Porém acredito que as perspectivas podem melhorar, já que, existem diversas licenciaturas em Dança no Brasil e temos hoje, em Belo Horizonte, o curso de Dança Licenciatura, numa instituição pública, gratuita, e de qualidade que é a UFMG. E esta, tem como compromisso a formação do Licenciado em Dança, para que este tenha potencial para esse mercado (EG01, 2023).

> Acredito que seja a inserção nos espaços e a criação de uma cultura dentro das escolas que entenda a dança como área de conhecimento e não apenas como criação de coreografias para as festas do calendário. Também há um desafio no que diz respeito ao espaço destinado para a prática e aos materiais disponíveis (EG04, 2023).

> A ausência da dança no currículo escolar, sendo ofertada por oficineiros sem exigência de formação na área. O desafio político de conquista de espaço para dança como área de conhecimento no ensino regular (EG14, 2023).

> A realidade é que a educação e as escolas ainda estão muito ultrapassadas e com um sistema muito duro. Um dos grandes desafios é sair da academia, onde se vislumbra um formato utópico e lidar com a realidade e a desestruturação do sistema de ensino. Outro grande desafio é o extenso conteúdo que um professor de Arte tem que abordar, apenas a graduação de dança não dá conta, visto que teatro, música e artes visuais também ocupam conteúdo da arte na Educação Básica (EG20, 2023).
>
> Utilizar os meus conhecimentos de educação em dança para trabalhar também com conhecimentos de outras áreas das artes. [...] defender a legitimidade da área, e a importância destes conhecimentos para o desenvolvimento dos sujeitos e da comunidade. Defender a legitimidade de processos não tradicionais, ou menos tradicionais, para a construção de conhecimento. Validar experiencias práticas e corporais como processo de conhecimento (EG35, 2023).
>
> Conquistar o espaço nas escolas de ensino básico. A Dança precisa ser reconhecida como área de conhecimento e ser tratada como tal (EG37, 2023).
>
> O principal desafio é oportunidade de atuação (EG46, 2023).
>
> Ter instituições de Educação Básica que reconheçam a Dança como área de conhecimento, ampliando assim, as oportunidades de acesso desses profissionais. São vários, mas acredito que um dos principais desafios é o de defender e garantir espaço no currículo e de a dança ser de fato compreendida como área de conhecimento (EG55, 2023).
>
> Além dos desafios envolvendo desvalorização enfrentados por todos os professores do país, creio que o maior desafio seja a conscientização da dança como área de conhecimento. Uma vez que se tivessem essa compreensão, creio que a disciplina de Artes bem como os conhecimentos em dança seria mais valorizada pelos alunos e pela sociedade, de maneira geral (EG58, 2023).
>
> O espaço escolar nos ver como área de conhecimento e incentivar nossas práticas de ensino aprendizagem em Dança, a necessidade de infraestrutura e materiais adequados para as atividades (EG59, 2023).

A partir dessas declarações, é possível constatar desafios recorrentes como a polivalência, necessidade de reconhecimento da Dança como área de conhecimento, validar experiências práticas e corporais como processo de conhecimento no contexto escolar, oportunidades de acesso desses profissionais para atuação na Educação Básica, falta de infraestrutura adequada, como espaço destinado para a prática e aos materiais disponíveis.

Quanto ao local de atuação das(os) egressas(os) como docente, observamos que cerca de 68% das(os) egressas(os) do curso atuam em Belo Horizonte. Ainda no estado de Minas Gerais, temos 7% de atuação nos municípios de Contagem, Santa Luzia 2%, Lagoa Santa 2%, Mariana 2%. Há, portanto, uma concentração de egressas(os) em Minas Gerais, sinalizando que o CDANÇA/EBA/UFMG está atendendo uma demanda represada de profissionais docentes na área de Dança no estado. As outras cidades nas quais as(os) egressas(os) atuam profissionalmente são: São Paulo 3%, Boa Vista 2%, Porto Seguro 2%.

A opção pelo ensino de Dança nas escolas é algo ainda bastante discutido e nos chamou atenção nas respostas abertas das(os) egressas(os) a supremacia das Artes Visuais, dificultando a inserção da Dança na Educação Básica, como apresentado a seguir:

> Bem complicado, afinal a maioria das escolas funciona com a disciplina Artes e prefere profissionais das artes visuais (EG09, 2023).
>
> Acredito que a universidade em geral não prepara o aluno para ser inserido como professor na Educação Básica pensando no cargo de artes, onde temos que ensinar as 4 vertentes da área de artes como música, artes visuais, teatro e dança. A graduação deveria preparar o docente para conseguir atuar e desenvolver um bom trabalho dentro destas 4 áreas (EG38, 2023).
>
> A minha percepção é de que a graduação em Dança na UFMG. tem aberto espaços importantes na Educação Básica, mas ainda vejo a ideia de professoras/es polivalentes em Arte como uma constante (EG53, 2023).
>
> O licenciado em Dança está apto a assumir uma vaga de professor regente de aula de Arte, por causa da legislação educacional, mas quase sempre tem que ministrar aulas de Arte como professor generalista, em função da realidade encontrada nas escolas, em especial, na Escola Pública (EG25, 2023).
>
> Acredito que o desafio maior é ter a disciplina dança, pois muitas vezes, você precisa ministrar a disciplina arte e assim, abranger outros tópicos como teatro e artes visuais, por exemplo (EG22, 2023).
>
> [...] O primeiro obstáculo é romper com a ideia de que Arte, na Escola, compreende apenas no desenvolvimento de processos de ensino-aprendizagem no campo das Artes Visuais. Essa compreensão equivocada do ensino de Arte na escola, se dá por parte dos alunos e também por parte dos colegas de trabalho. Outro desafio relevante é romper com a ideia de que o professor de Arte é um generalista e está apto a ministrar conteúdos de Dança, Artes Visuais, Teatro e Música (EG24, 2023).

> Falando como graduada em Dança que se inseriu na Educação Básica pública posso dizer que empecilhos são de diferentes ordens, abrangendo questões antigas que perduram como: [...] a polivalência imposta aos artistas-docentes diante de concursos que ainda se organizam numa lógica generalista, ausência de ajuste do piso salarial dos professores em Minas Gerais e condições minimamente estimulantes de trabalho (EG25, 2023).

Portanto, essas respostas corroboram os apontamentos de Strazzacappa (2011b; Strazzacappa; Morandi, 2006), Marques (2010) e Pronsato (2012), entre outros pesquisadores da área, relatando que grande parte das escolas opta pela linguagem das Artes Visuais para a realização da disciplina de Arte, impondo a lógica da polivalência aos artistas-docentes diante de concursos que ainda se organizam numa lógica generalista.

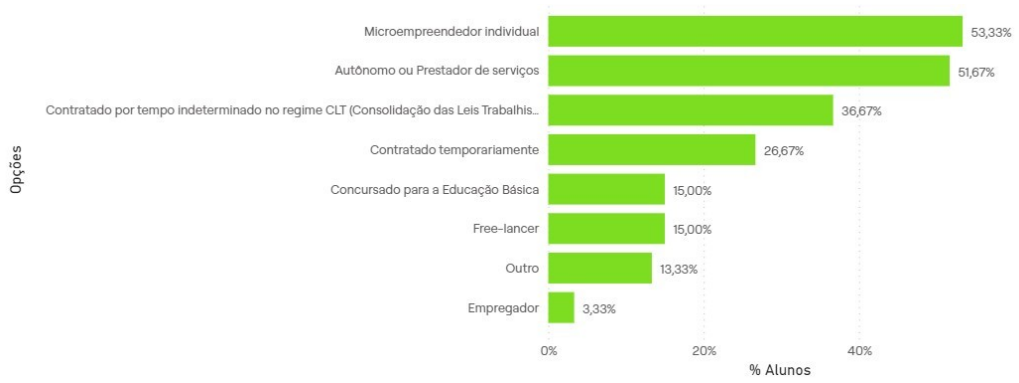


Gráfico 2. Tipo de vínculo empregatício das(os) egressas(os) após a conclusão do CDANÇA/EBA/UFMG.
Fonte: Elaboração das autoras com base nos dados coletados, 2023.

Sobre o tipo de vínculo das(os) egressas(os) participantes desta pesquisa após a conclusão do curso, vale destacar que alguns docentes, a fim de garantir melhores salários, precisam se "desdobrar" para dar aulas em mais de uma escola e em diferentes turnos durante o dia. Por este motivo, as(os) egressas(os) tinham a possibilidade de marcar mais de uma opção, portanto a soma dos resultados será maior do que cem por cento.

Pela observação dos dados apresentados no Gráfico 2, identificamos a seguinte situação profissional das(os) egressas(os): 53,33% microempreendedor cultural, 52,67% autônomo ou prestador de serviço, 26,6% contrato temporário, 15% freelancer, que na maioria das vezes está pautada por instabilidade, vulnerabilidade e pouca ou nenhuma proteção de direitos trabalhistas. Em oposição

a esta realidade, encontramos um número reduzido de egressas(os): 36,67% em regime CLT e 15% concursado para Educação Básica, que gozam de maneiras formais e legais de trabalho com mais vantagens do que aquela estabelecida sob a condição de contratos temporários, dentre elas a estabilidade. Apenas 13,33% das(os) egressas(os) marcaram opção "outra", entre elas: microempresa ou não atuam na área da Dança.

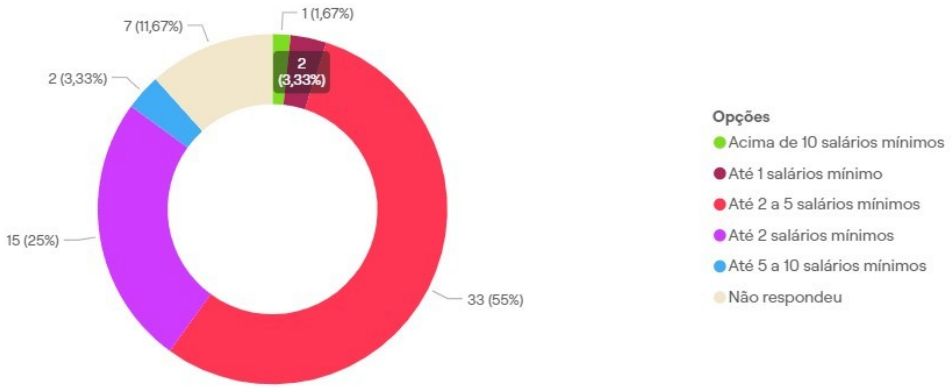


Gráfico 3. Remuneração profissional na área de Dança das(os) egressas(os) após a conclusão do CDANÇA/EBA/UFMG. Fonte: Elaboração das autoras com base nos dados coletados, 2023.

A remuneração na área de Dança vem se configurando a partir das transformações que a economia e a perspectiva de profissionalização têm inserido no mercado de trabalho. Quando se trata da renda individual dos egressos, como mostra o Gráfico 3, observamos que 55% das(os) egressas(os) que trabalhavam no momento da pesquisa informaram possuir renda mensal entre 2 e 5 salários-mínimos e 3,33% entre 5 a 10 salários-mínimos. Temos também 21,67% das(os) egressas(os) ganhando acima de 10 salários-mínimos. Estes resultados sinalizam que o ensino de Dança no Brasil vem se profissionalizando, mesmo lentamente, possibilitando que alguns profissionais consigam viver minimamente com salário de professor de Dança. Em contrapartida, temos o resultado de 25% das(os) egressas(os) recebendo até 2 salários-mínimos e 3,33% das(os) egressas(os) recebendo até 1 salário-mínimo.

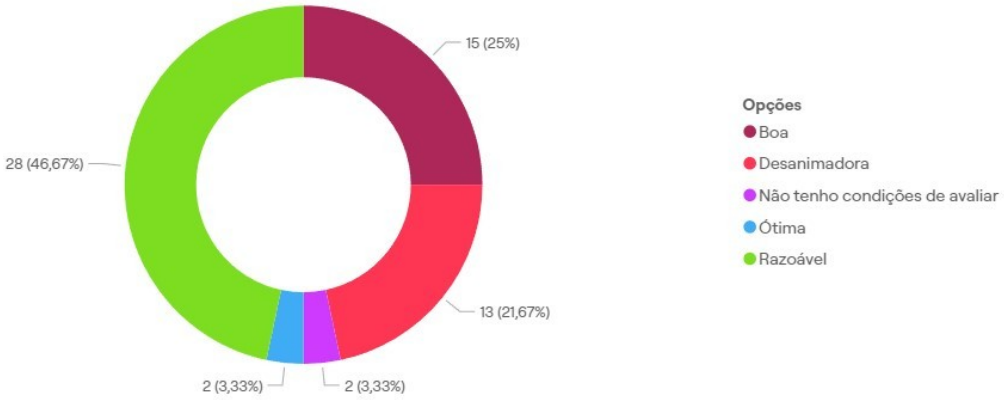


Gráfico 4. Perspectiva profissional na área da Dança na visão das(os) egressas(os) do CDANÇA/EBA/UFMG.
Fonte: Elaboração das autoras com base nos dados coletados, 2023.

Pelos dados apresentados no Gráfico 4, é possível identificar que, na visão de 46,67% das(os) egressas(os), a perspectiva profissional na área da Dança é "razoável", seguida de 25% "boa", e 21,67% "desanimadora". Em seguida, temos 3,33% "ótima" e 3,33% afirmando não ter condição de avaliar. A partir de respostas das questões abertas do questionário, associadas aos resultados percentuais apresentados no Gráfico 4, podemos inferir que este resultado pode ser considerado como reflexo de desafios citados anteriormente pelas(os) egressas(os) como: a polivalência, a necessidade de reconhecimento da Dança como área de conhecimento, falta de concursos específicos para licenciado em Dança criando acesso desses profissionais para atuação na Educação Básica, falta de infraestrutura adequada, entre outros.

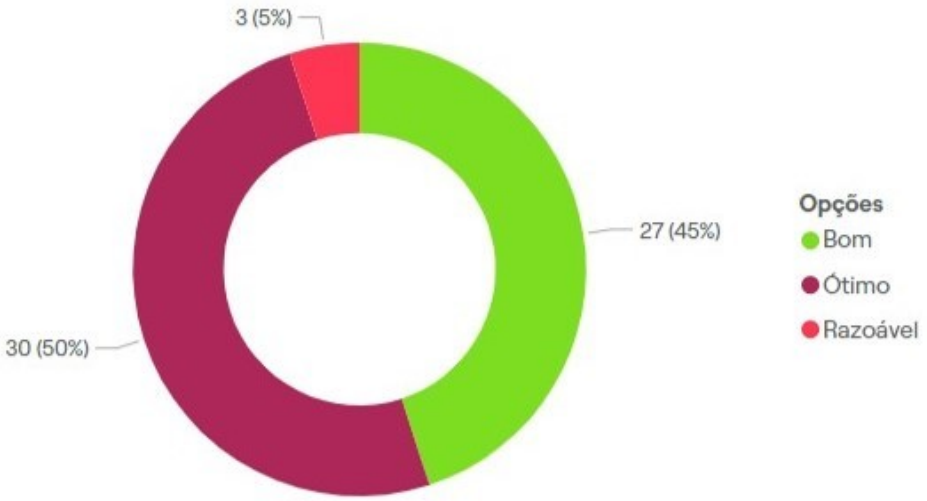


Gráfico 5. Conceito atribuído pelas(os) egressas(os) ao CDANÇA/EBA/UFMG. Fonte: Elaboração das autoras com base nos dados coletados, 2023.

No Gráfico 5 podemos considerar que o curso teve uma avaliação positiva no que diz respeito ao conceito atribuído pelos das(os) egressas(os), 95% (50% "ótimo" e 45 "bom"). Apenas 5% optaram pelo conceito "razoável".

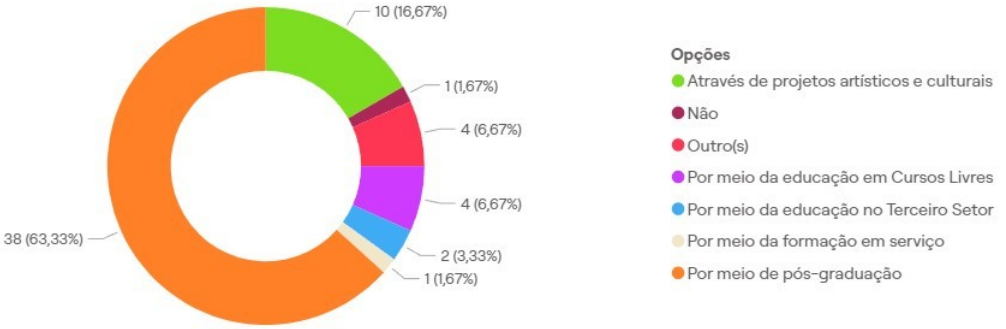


Gráfico 6. Opção de educação continuada das(os) egressas(os) após a conclusão do CDANÇA/EBA/UFMG. Fonte: Elaboração das autoras com base nos dados coletados, 2023.

Identificamos no Gráfico 6 que 63,33% das(os) egressas(os) pretendem dar continuidade à sua formação profissional na área de Dança na pós-graduação. No momento do preenchimento do questionário, estavam cursando ou concluindo a pós-graduação: 6 egressas(os) na especialização, 15 egressas(os) no mestrado e 4 egressas(os) no doutorado. Temos também 4 egressas(os) que escolheram a opção "outros", referindo-se a outros espaços de formação, porém a pós-graduação também aparece nas respostas das questões abertas como uma das possibilidades:

> Pretendo continuar minha formação de três formas, e como considero os três importantes (e só podia marcar uma na pergunta) eu escolhi "outros". São elas: pós-graduação (mestrado), formação livre e participação em projetos artísticos (EG27, 2023).
>
> Por meio de participação em projetos artísticos culturais e também por meio de pós-graduação e outras formações (EG35, 2023).
>
> Sim, por meio de pós-graduação, formação em cursos livres a nível internacional e de vivência artística constante (EG46, 2023).
>
> Em curso de pós-graduação, grupos de pesquisa, processos de residências com artistas, processos criativos colaborativos (EG49, 2023).

A significativa opção pela pós-graduação, além de ser uma busca por expansão de conhecimentos e aquisição de títulos, pode representar também, no caso de alguns licenciados, uma tentativa de "fuga" da carreira docente na Educação Básica em busca de uma oportunidade possivelmente mais rentável economicamente e que suscite maior reconhecimento profissional e estabilidade.

Também constatamos que as(os) egressas(os) entendem a formação do professor como um processo de profissionalização contínuo que vai além da conclusão da graduação, podendo ocorrer em outros espaços além da formação acadêmica, pois 29% pretendem dar continuidade de sua formação no espaço não formal (7% formação complementar em cursos livres, 3% no terceiro setor, 2%, na formação em serviço e 17% em projetos artísticos e culturais). Somente 2% respondeu que não pretende buscar a formação continuada.

Algumas considerações

Com o aumento do número de cursos superiores de Dança no Brasil, em sua maioria de Licenciatura, o número de docentes formados ingressando no mercado é cada vez maior. Sendo assim, a Dança vai ocupando seus espaços e se consolidando como uma área de conhecimento autônoma e específica, criando uma cultura de Dança como parte do contexto escolar. Diante deste cenário, a pesquisa de egressas(os) do CDANÇA/EBA/UFMG se constituiu uma ação importante, na medida em que possibilitou o levantamento de informações em relação à situação dos mesmos no mundo do trabalho em Belo Horizonte.

Após a análise e discussões realizadas nesta pesquisa, podemos afirmar que a formação não se configura como algo pontual que acontece em tempos e espaços determinados. Seja na formação do futuro universitário ou após a sua graduação, a formação no espaço formal e em cursos livres ou no terceiro setor são complementares.

Os primeiros estudantes do CDANÇA/EBA/UFMG na modalidade de Licenciatura concluíram o curso em 2015. Deste então, no que se refere à inserção da(o) egressa(o) no mercado de trabalho, foi possível identificar que o curso se configura como um marco em direção à ampliação do direito de acesso à Dança na Educação Básica, principalmente na capital e região metropolitana de Belo Horizonte e também no ensino de Dança numa perspectiva mais ampla – cursos livres, projetos sociais e em diferentes frentes culturais e sociais.

Diante dos resultados obtidos na pesquisa, nossa hipótese inicial não foi corroborada, pois, das(os) 60 egressas(os) que participaram da pesquisa, 88% responderam que atuam como docentes. Desse total, temos o mesmo percentual de egressas(os) atuando na Educação Básica (93%) e na educação não formal (93%).

Embora algumas dificuldades tenham sido apresentadas por parte das(os) participantes da pesquisa para sua atuação na área da Dança, as(os) egressas(os) já buscam ingressar na Educação Básica através de concursos públicos ou processos seletivos na rede privada. Elas(es) estão

inseridas(os) na Educação Básica de maneira bastante significativa, principalmente em Belo Horizonte, atendendo a um público diversificado, que vai do Ensino Infantil, Fundamental, Médio e Técnico, nos setores público e privado.

Como foi possível identificar, as(os) egressas(os) sinalizam muitos desafios presentes no processo de inserção da(o) egressa(o) da Licenciatura em Dança no mercado de trabalho. No que se refere à atuação na Educação Básica, as(os) licenciadas(os) apontaram para: dificuldade da ocupação de cargos por esses profissionais, dificuldades em questões de tempo, espaço físico e, principalmente, o reconhecimento da Dança como área de conhecimento no currículo escolar. No que diz respeito ao ensino não formal, as(os) egressas(os) apontaram para uma situação de instabilidade de emprego, não garantia dos direitos trabalhistas e baixos salários.

Gostaríamos de destacar a importância de pesquisas sobre a inserção da(o) licencianda(o) em Dança no mercado de trabalho a partir da ótica dos próprios sujeitos envolvidos, problematizando as questões da formação e atuação profissional no Brasil que contribuam para a ampliação do campo e para a implementação de políticas que envolvam a questão da inserção da(o) egressa(o) de Licenciatura em Dança na Educação Básica.

Finalmente, como dito anteriormente, a precarização do cenário educacional brasileiro, a desvalorização da carreira de magistério e os ataques ideológicos de grupos conservadores contribuem para o afastamento da Arte/Dança como direito do cidadão na sua formação na Educação Básica (Calixto; Pereira, 2022). Frente a esse cenário, a influência da universidade na inserção da Arte/Dança na Educação Básica é uma temática ampla e complexa e que precisa ser fortalecida na pauta dos cursos envolvidos de modo a superar problemas apontados pelas(os) egressas(os). Fica evidente a necessidade de um processo de luta política para que sejam realizados concursos para rede pública e contratações na rede privada de ensino para licenciadas(os) em Dança, mobilizando não só o CDANÇA/EBA/UFMG, mas também a Escola de Belas Artes e as instâncias da universidade às quais os cursos de graduação na modalidade licenciatura estão vinculados.

Agradecimentos

Universidade Federal de Minas Gerais

Programa de Pós-Graduação da Unicamp

Grupo de Pesquisa Laborarte

Egressas(os) participantes da pesquisa

Gizeli de França Dueli Quirino

Marcello Pereira de Araújo

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior**. Cadastro e-MEC. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2023. Disponível em: https://emec.mec.gov.br/emec . Acesso em: 19 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007**. Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6096.htm . Acesso em: 21 jun. 2023.

BRASIL. **Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971**. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá otras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1971. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5692.htm . Acesso em: 10 fev. 2023.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF: Presidência da República, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm . Acesso em: 10. jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6o do Art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2016. Disponível em:

http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2016/lei-13278-2-maio-2016-782978-publicacaooriginal-150222-pl.html . Acesso em: 10. mar. 2023.

BURATTO, A. C. **De alunos de projetos sociais a licenciandos em dança na EBA/UFMG**: experiências formadoras e acesso ao ensino superior. 2019. 196 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CALIXTO, R. N.; PEREIRA. A. C. C. Egressos da Graduação em Licenciatura em Dança da UFMG: experiências e perspectivas da atuação na Educação Básica Pública em Belo Horizonte e Região Metropolitana. *In*: COLÓQUIO DE PESQUISA EM ARTES: Corpo Design Experiências. 2022, Belo Horizonte. **Anais** […]. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, 2022.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2010.

CONTREIRAS, C. N. M. **Mercado de trabalho e perfil profissional**: egressos da Escola de Dança. 2012. 80 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MARQUES, I. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MINAYO, M. C. S; SANCHES, O. Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade? **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 239-262, jul./set. 1993.

MOLINA, A. Formação superior em Dança na contemporaneidade: reflexões na direção de um currículo encarnado. *In*: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; ROCHA, T. (org.). **Graduações em dança no Brasil**: o que será que será? Joinville: Nova Letra, 2016. p. 107-116.

NAVAS, C. Centros de Formação: o que há para além das academias? *In*: TOMAZZONI, A.; WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (org.). **Algumas perguntas sobre Dança e Educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 78-83.

PRONSATO, L. Do estágio supervisionado à docência em dança: desafios e possibilidades no ensino básico formal. *In*: REUNIÃO NACIONAL ANPED, 36., 2012, Porto de Galinhas. **Anais** […]. [*S. l.: s. n.*], 2012. Disponível em: http://35reuniao.anped.org.br/images/stories/trabalhos/GT24%20Trabalhos/GT24-1390_int.pdf . Acesso em: 6 fev. 2023.

STRAZZACAPPA, M. O swing do ensino de dança no Brasil: um balanço de quase duas décadas. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 88-104, 2014.

STRAZZACAPPA, M. Profissão professor de dança: uma breve cartografia do ensino de dança no Estado de São Paulo. **Revista Moringa**: Arte do Espetáculo, João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 27-40, jul./dez. 2011a.

STRAZZACAPPA, M. Dançando na chuva... e no chão de cimento. *In*: FERREIRA, S. (org.). **O ensino das Artes**: construindo caminhos. Campinas: Papirus, 2011b. p. 39-78.

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

TERRA, A. Onde se produz o artista da dança? *In*: TOMAZZONI, A.; WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (org.). **Algumas perguntas sobre Dança e Educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 67-76.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG). **Curso de Licenciatura em Dança**: Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Dança. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

VILELA, L. Alunos egressos dos cursos de graduação em dança: onde eles estão agora? *In*: TOMAZZONI, A.; WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (org.). **Algumas perguntas sobre Dança e Educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 105-120.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Boookman, 2001.

ZANCAN, R. F.; SANTOS, T. dos. Licenciados em dança pela Universidade de Cruz Alta: um diagnóstico sobre o perfil profissional: *In*: CAMARGO, M. A. S. *et al.* **Pesquisa na Universidade**: mosaico de vivências acadêmicas. Cruz Alta: Unicruz, 2012. p. 217-232.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Marcelo Castilho Avelar foi um dos principais nomes da crítica de arte e de dança do jornalismo cultural em Minas Gerais, além de professor na Escola de Teatro PUC Minas.

2 O REUNI foi instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, com a meta de expansão da oferta superior do Plano Nacional de Educação – PNE, instituído pela Lei nº 10.172. Consiste em um programa governamental que tem por objetivo a criação de "condições para ampliação do acesso e permanência na Educação Superior, no nível de graduação, pelo melhor aproveitamento da estrutura física e de recursos humanos existentes nas universidades federais" (Brasil, 2007).

3 Esta pesquisa foi realizada no contexto do estágio de pós-doutorado na linha Formação de Professores, Currículo, Trabalho Docente e Avaliação do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UNICAMP, vinculada ao Grupo de Pesquisa LABORARTE, que desenvolve pesquisas focadas na formação profissional da educação para atuação nos vários níveis de ensino e na educação não formal e formação continuada.

4 Dos 60 participantes da pesquisa identificamos 49 egressas do sexo feminino e apenas 11 egressos do sexo masculino, de forma que as mulheres representam 82% do total. Por esse motivo, adotamos primeiramente o feminino ao longo de todo o artigo.

5 É importante destacar que a pesquisa não contou com auxílio financeiro. Houve, apenas, autorização e a licença remunerada da instituição de origem do pesquisador, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, para a realização do estágio de pós-doutorado realizado na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP no ano de 2023.

6 O total de 60 egressas(os) participantes da pesquisa representa o nível de 95% de significância estatística, que corresponde à forma de medir a probabilidade da diferença entre as taxas de conversão de versões diferentes da mesma página não ter sido pura coincidência.

Cicatrizes da Memória: arte, natureza e violência nas obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman

Memory Scars: Art, Nature, and Violence in the Works of Ana Mendieta, Enrique Ramrez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata, and Giselle Beiguelman

Cicatrices de la memoria: arte, naturaleza y violencia en las obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata y Giselle Beiguelman

Priscila Almeida Cunha Arantes
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0500-0849

RESUMO

Superpondo-se aos debates sobre a pós-modernidade percebe-se, na década de 1980, o advento de um discurso que se estabelece como foco de pesquisa no âmbito dos estudos culturais e políticos: o discurso sobre a memória, especialmente, mas não somente, sobre a memória traumática. Por outro lado, nota-se no contexto da arte contemporânea uma série de produções que estabelecem diálogos com a natureza, o meio ambiente e com a noção de uma paisagem dilapidada e dilacerada, cada vez mais afetada pelos eventos históricos, traumáticos e distópicos que caracterizam nosso tempo. Nesse sentido, o presente artigo discute, dentro de uma perspectiva interdisciplinar, a relação entre memória, natureza e violência a partir do diálogo com o pensamento de

Walter Mignolo (2017) e das obras de artistas latino-americanos como Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman.

Palavras-chave: *memória traumática; natureza; violência; arte contemporânea; colonialismo; estudos decoloniais.*

ABSTRACT

Overlapping the debates on postmodernity, in the 1980s, the advent of a discourse that establishes itself as a research focus in the field of cultural and political studies: the discourse on memory, especially, but not only, on traumatic memory. On the other hand, in the context of contemporary art, there is a series of productions that establish dialogues with nature, the environment and with the notion of a dilapidated and torn landscape, increasingly affected by the historical, traumatic, and dystopian events that characterize our time. In this sense, this paper discusses, within an interdisciplinary perspective, the relationship between memory, nature, and violence from the dialogue with the thinking of Walter Mignolo (2017) and the works of Latin American artists such as Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata and Giselle Beiguelman.

Keywords: *traumatic memory; nature; violence; contemporary art; colonialism; decolonial studies.*

RESUMEN

Superponiendo los debates sobre la posmodernidad, podemos ver, en la década de 1980, el advenimiento de un discurso que se estableció como foco de investigación dentro de los estudios culturales y políticos: el discurso sobre la memoria, especialmente, pero no sólo, sobre la memoria traumática. Por otro lado, en el contexto del arte contemporáneo existe una serie de producciones que establecen diálogos con la naturaleza, el medio ambiente y con la noción de un paisaje ruinoso y desgarrado, cada vez más afectado por los acontecimientos históricos, traumáticos y distópicos que caracterizan nuestro tiempo. En este sentido, este artículo discute, desde una perspectiva interdisciplinaria, la relación entre memoria, naturaleza y violencia a partir del diálogo con el pensamiento de Walter Mignolo (2017) y las obras de artistas latinoamericanos como Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata y Giselle Beiguelman.

Palabras clave: *memoria traumática; naturaleza; violencia; arte contemporaneo; colonialismo; estudios decoloniales.*

Data de submissão: 05/06/2023
Data de aprovação: 28/06/2024

Introdução

A memória é um conceito abordado por inúmeros autores e a partir de uma gama diversificada de referenciais teóricos. Podemos defini-la no seu aspecto filosófico, neurofisiológico ou numa das variadas abordagens psicanalíticas, como também é possível encará-la como um fenômeno social e cultural – isto é, de expressão tanto individual quanto coletiva.

A discussão sobre as questões concernentes à memória não é recente, mas podemos dizer que ela passa a ser um dos fenômenos culturais e políticos mais potentes dos últimos anos, a ponto de alguns pensadores nomearem nosso período histórico como o da "cultura da memória". Esse fenômeno se caracteriza não somente como uma volta do olhar sobre o passado, mas especialmente como um exercício de reescritura (Arantes, 2015) e recodificação de um passado que entrou em conflito com os discursos historiográficos hegemônicos – principalmente aqueles voltados para a defesa de uma narrativa linear, universal e eurocêntrica – e que se articula com os estudos culturais e decoloniais dentro de uma visada crítica. Muitas vezes esses discursos sobre a memória têm assumido uma inflexão política para outras partes do mundo situadas além das geografias europeias e estadunidenses:

> Especialmente desde 1986, as questões sobre memória e esquecimento têm emergido como preocupações dominantes nos países pós-comunistas do leste europeu e da antiga União Soviética; elas [...] determinam, em grau variado, o debate cultural e político em torno dos presos políticos e desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos, levantando questões fundamentais sobre violação dos direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva (Huyssen, 2000, p. 15).

Superpondo-se aos debates sobre a pós-modernidade percebe-se, na década de 1980, o advento de um discurso que se estabelece como foco de pesquisa no âmbito dos estudos culturais e políticos: o discurso sobre a memória, especialmente, mas não somente, sobre a memória traumática. Por outro lado, nota-se, no contexto da arte contemporânea, uma série de produções que estabelecem diálogos com a natureza, o meio ambiente e a noção de uma paisagem dilapidada e

dilacerada, cada vez mais afetada pelos eventos históricos e distópicos que caracterizam nosso tempo. Nesse sentido, este artigo discute, dentro de uma perspectiva interdisciplinar, a relação entre memória, natureza e violência a partir do diálogo com o pensamento de Walter Mignolo e das obras de artistas latino-americanos como Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman. O trabalho é divido em três partes: na primeira, fazemos uma breve discussão sobre as questões que permeiam o campo da memória em sua relação com os estudos culturais. Na segunda e na terceira, analisamos obras de artistas contemporâneos que vêm trabalhando com o campo da memória e da natureza a partir de mídias e tecnologias diversas.

Cicatrizes da memória: trauma e violência na América Latina

Pensar o campo de estudos da memória no contexto da América Latina significa, em um primeiro momento, olhar este território menos pela lente de uma geografia física, mas por uma cartografia marcada por dimensões históricas traumáticas e de resistências comuns frente às inúmeras investidas de domínio e poderio estadunidense e europeu:

> Dentre os muitos traços em comum apresentados pelos países que compõem o território latino-americano [...] talvez um dos mais marcantes seja a incidência de regimes ditatoriais militares alicerçados por golpes de Estado [...] O período ditatorial deixou *cicatrizes* que, mesmo após o processo de uma suposta reabertura à democracia, podem ser percebidas até hoje. Desde então, é possível observar que tem se desenvolvido na América Latina um movimento, tanto político quanto cultural que, inspirado pela pauta dos direitos humanos, reivindica um espaço de memória concernente à evidência da brutal violência à qual essas populações foram e são submetidas (Goulart, 2018, p. 115, grifo nosso).

Por outro lado, o campo de estudos da memória, especialmente aquele relacionado ao contexto da América Latina, é fortalecido com os estudos decoloniais que se voltam para uma visada crítica em relação à perspectiva "evolutiva" e positivista defendida pelo modernismo europeu. Para os "pensadores decoloniais", o marco da modernidade não é o suposto progresso iluminista, mas a violência que se instaurou com o processo da colonização.

O desejo de resgatar a memória e confrontá-la com a história "oficial" também está presente, portanto, na América Latina. No Cone Sul, esse debate tem sido amplamente investigado em relação ao legado das ditaduras dos anos 1960-1980, mas não somente. Também no Cone Sul, na região andina, assim como em países da América Central e do Caribe, onde há uma importante

presença indígena e negra, o trabalho da memória tem sido fundamental, concentrando-se, também, na problematização da persistente relação colonial e de poder herdadas do período modernista. Discorre-se, nesse sentido, sobre a memória traumática, e sobre as *cicatrizes da memória*, relacionadas aos genocídios afroameríndios e à brutal violência, física e simbólica, que tem caracterizado os processos de dominação e poder coloniais.

Walter Mignolo, pesquisador argentino no campo dos estudos culturais, sinaliza que a colonialidade é o lado mais obscuro da modernidade ocidental, uma matriz de poder que surge entre o Renascimento e o Iluminismo durante a colonização das Américas e se estende à contemporaneidade com o advento do capitalismo neoliberal:

> A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada. O conceito como empregado aqui, e pelo coletivo modernidade/colonialidade, não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgiu com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados (Mignolo, 2017, p. 2).

Cabe ainda destacar, tal como nos sugere o pensador argentino, que a matriz colonial do poder "é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados" (Mignolo, 2010, p. 3), reproduzindo-se no âmbito da produção do saber. Ou seja, o conhecimento também é um instrumento de poder e colonização das subjetividades. Mignolo credita ao antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro uma das primeiras expressões de que "o império marcha rumo às colônias com armas, livros, conceitos e pré-conceitos" (Mignolo, 2010, p. 9, tradução nossa)[1]. Porém, é a Anibal Quijano, pensador peruano, que Mignolo atribui a vinculação explícita entre a colonialidade do poder, nas esferas política e econômica, à colonialidade do conhecimento, concluindo que se este é instrumento de colonização, uma tarefa urgente que se tem é descolonizá-lo.

Não por acaso, verifica-se uma série de produções no campo teórico, especialmente de autores radicados em outros países e continentes que não o europeu, que criticam o pensamento hegemônico eurocêntrico. Para muitos desses autores, o pensamento eurocêntrico impediria a compreensão do mundo a partir de outros pontos de vista com epistemes que lhe são próprias.

Dentro desse contexto, percebe-se o surgimento de "outras histórias" que, para além de um "véu" universalizante e longe dos modelos euro-ocidentais, se ancoram, muitas vezes, na própria historicidade e contexto locais.

Atividade central no sistema de dominação "do outro" é a narrativa da história da arte que seleciona, hierarquiza, organiza e conecta seus objetos de acordo com os "gostos" dos centros europeus e norte-americanos transformando-os em supostos modelos a serem seguidos. Neste sentido, entendemos o próprio discurso da história da arte como sendo violento e colonizador, ao passo que exclui, elimina e dilui diversas vozes na construção de uma pretensa narrativa neutra e comum. No catálogo da primeira Bienal do Mercosul, realizada em 1997, encontramos referências explícitas à maneira como as produções da arte latino-americana foram vistas, durante muito tempo, dentro do contexto da história da arte:

> Desde os tempos da colonização europeia, a principal marca de nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma cultura da repetição, reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal (Morais, 1997).

Ainda neste catálogo, Frederico Morais formula um esforço na direção de afirmar a autonomia artística em relação às antigas colônias e mapear a arte na América Latina:

> A questão, como se vê, não é ontológica, mas política e econômica, de poder, enfim. Afinal, temos artistas que, desde muito tempo, integraram o ecúmeno da arte universal, como temos arte, isto é, teorias estéticas. Teorias que não se aplicam só ao contexto latino-americano, mas que podem servir como instrumentos indispensáveis à compreensão de todo o processo da arte moderna e contemporânea. Para citar alguns exemplos: a antropofagia de Oswald de Andrade, o regionalismo critico de Pedro Figari, o universalismo construtivo de Torres Garcia, o real maravilhoso de Alejo Carpentier, a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, o tropicalismo de Hélio Oiticica, a estética da fome de Glauber Rocha, a arte de resistência de Marta Traba, as quais poderíamos acrescentar as formulações de intelectuais, poetas, artistas plásticos, críticos de arte, políticos e revolucionários como, entre outros, Enrique Rodo, Torres Garcia, Pedro Figari, Xul Solar, José Marti, José Vasconcelos, José Carlos Mariategui, Simon Bolivar, Vicente Huidobro, Matta, Mario Pedrosa e Darcy Ribeiro, que pensaram a América Latina como um continente inaugural, fraterno, justo e libertário, não importa se a realidade atual sugere exatamente o contrário (Morais, 1997).

Desse ponto de vista, percebe-se a importância de se resgatar a produção da arte da América Latina como forma de reformular e "decolonizar" não somente as narrativas da história da arte – em grande medida construídas a partir das visões europeias e norte-americanas –, mas também de detectar como a arte atual vem trabalhando com questões relativas às memórias da América Latina.

Natureza, memória e violência nas obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito e Danilo Barata

Nos últimos anos, percebe-se uma série de produções que estabelecem diálogos com a natureza, o meio ambiente e com a noção de uma paisagem dilapidada e dilacerada, cada vez mais afetada pelos eventos históricos, traumáticos e distópicos que caracterizam nosso tempo.

Sem pretender fazer um retrospecto histórico e teórico sobre a relação entre a arte e a natureza, que não é o objetivo do presente artigo, a utilização da natureza e do meio ambiente como manifestação artística surge no contexto dos anos 1960-1970, não apenas como crítica aos espaços institucionais e hegemônicos da arte – como museus e galerias de arte –, mas também pelo despertar de uma consciência ecológica, insatisfeita e desencantada com a tecnologia e a cultura da sociedade capitalista. Suas ações muitas vezes propunham reconstruir ou apontar para problemas ambientais gerados, muitas vezes, por um desenvolvimento econômico e industrial predatório, típico de um sistema capitalista voraz.

Esse é o caso, por exemplo, dos trabalhos da *land art* realizados, como indica o nome, na própria natureza. Os projetos da *land art* eram muitas vezes desenvolvidos em desertos, em extensas paisagens, em escalas quilométricas, onde a terra e seu complexo geológico eram a base para a elaboração da atividade artística. A natureza, desse modo, não era simplesmente representada, como uma paisagem, mas ela mesma passa a compor, em sua materialidade, a obra de muitos artistas. A Terra seria o campo de atuação, e sua extensão ofereceria um material de proporções e possibilidades variadas em relação aos suportes e espaços tradicionais da manifestação artística.

Um dos trabalhos mais citados da *land art* é a obra "Spiral Jetty", de Robert Smithson, uma terraplanagem escultural, com a forma de um quebra-mar em espiral, realizada entre os anos de 1968 e 1978, em Great Salt Lake, no estado de Utah, nos Estados Unidos. A trilha formada por basalto e

areia, com 4,5 metros de largura, avançava 45 metros em espiral pelas águas vermelhas do lago. A ideia do trabalho era a de evidenciar o impasse colocado pela percepção humana ao se deparar com uma escala que nega a primazia da percepção, seja ela visual ou fenomenológica. O observador poderia perambular pelos espirais da obra, deslocando-se nos 45 metros, mas esse contato não esgotaria a experiência que a obra poderia oferecer.

Já em "Time Landscape", o artista Alan Sonfist desenvolve um projeto na cidade de Nova York. Em um terreno baldio, na esquina da rua Houston com La Guardia Place, Sonfist realiza, entre 1965 e 1978, uma floresta de plantas nativas, enriquecendo o solo empobrecido e recriando as formações rochosas preexistentes à chegada dos primeiros imigrantes ocidentais. O artista, no site do projeto,[2] explica sua motivação falando da importância de se cultivar plantas nativas a fim de que a cidade não esqueça suas origens.

Diferentemente de outros artistas do mesmo movimento, cujas ações interferem na terra, geralmente em lugares distantes a fim de criar sítios artísticos, as intervenções de Alan Sonfist são, em sua maioria, urbanas e ocorrem dentro das cidades. Suas ações se propõem a reconstruir ou apontar para problemas ambientais gerados pelo desenvolvimento econômico e industrial predatórios; ao fazê-lo, o artista devolve ao público não somente um espaço de fruição, mas, principalmente, de conscientização sobre nossa maneira de estar no mundo.

O título "Time Landscape" – "Paisagem no tempo" – traz em si a ideia de um tempo que busca no passado sua continuidade no futuro. Desperta no público a memória de tempos anteriores à chegada dos europeus, possibilitando a experiência de paisagens possivelmente não vivenciadas anteriormente. Propõe também o sentido de pertencimento e participação, pois, enquanto obra viva e em constante mutação, necessita de atenção e cuidados pertinentes à sua conservação. Ou seja, esse "tempo" criado por Sonfist é o tempo de existência da obra e do quanto nos empenhamos na manutenção de sua vida. Cria-se, assim, uma paisagem que nos remete também à forma como a colonização foi realizada e à maneira como os bens naturais como a flora foram depredados em função de uma política econômica capitalista cujo objetivo principal é o lucro em detrimento da história, da memória e do bem-estar humano.

Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Alan Sonfist, Walter de Maria, entre outros, fazem parte do movimento *land art* motivados pelo despertar da consciência ecológica, pela nostalgia de uma existência mais natural e simplificada, e pela insatisfação com o sistema social e político da época. Apesar da importância do movimento da *land art,* em sua maioria representado por artistas masculinos americanos e europeus, gostaríamos de propor aqui um deslocamento e chamar atenção para outra prática, realizada nesse mesmo período, e dentro de outra lógica com a natureza e a paisagem.

Importante para a discussão sobre a relação entre arte e natureza no contexto da arte contemporânea são as produções da artista cubana Ana Mendieta, que acrescentam ao desejo de trabalhar fora dos ambientes do cubo branco e de incorporar a materialidade da natureza na prática artística, as discussões sobre gênero, a violência sobre o corpo feminino, e o resgate da memória e da história de práticas ancestrais. Nascida em Havana, Cuba, em 1948, Mendieta imigrou aos 12 anos, junto com a irmã, para os Estados Unidos. Sua carreira artística foi curta (1972-1985), mas muito potente e diversificada, dialogando com o campo da performance, *body art*, vídeo, fotografia, desenho, instalação, escultura, e trabalhando muitas vezes com a natureza e o meio ambiente.

Ao chegar em Nova York em 1978, Mendieta se insere em um círculo de artistas feministas, tornando-se amiga de Nancy Spero, Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann e de Louise Bourgeois. Podemos dizer, em um primeiro olhar, que a obra de Mendieta conecta a humanidade com a natureza através de uma abordagem feminista e espiritual, refletindo sobre a sua própria experiência como exilada e mulher.

Seus primeiros trabalhos surgem na época em que se graduou na Universidade de Iowa. Este é o caso de "Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)", de 1974: uma obra compacta, de cerca de um minuto de duração, em que a artista executa um desenho sobre uma superfície branca. Mendieta está virada para a parede, ambas as mãos e antebraços manchados de sangue e levantados acima de sua cabeça. Gradualmente, desliza as mãos e antebraços em direção à parte inferior da parede. O movimento do corpo em forma de "V" é de cima para baixo, de um corpo que vai de encontro ao chão, à terra, ideia presente em outros trabalhos em que a artista inscreve literalmente seu corpo no corpo da terra.

Ao eliminar o pincel em "Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)", Mendieta utiliza seu corpo para controlar o resultado desejado do desenho em vez de depender de uma objetivação do olhar masculino como definidor para as movimentações de seu corpo feminino. Contrariamente à famosa série *Anthropometries* de Yves Klein, em que mulheres nuas imprimiam o corpo com tinta azul em uma superfície branca sob a orientação do artista, Mendieta é, aqui, sujeito e objeto de sua própria obra. Não se trata, no entanto, de uma discussão do corpo como agente da pintura somente, mas de uma relação extremamente visceral da obra da artista com o seu corpo/vida (Arantes, 2015).

"Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)", como o próprio nome indica, traz, ainda, a noção de rastro que pode ser interpretada, aqui, como raiz comum ao testemunho e ao indício. É um indício, memória de alguém que ali passou, de um corpo que por lá deixou suas marcas gravadas, neste caso, na memória videográfica e documental da ação performática. Mas o indício também pode ser entendido como escritura corporal – rastro do corpo da artista, testemunho do seu corpo/linguagem/presença no mundo: corpo/arquivo/escritura (Arantes, 2015). O uso do sangue também se faz presente em uma série de trabalhos que a artista desenvolve em 1973 e que lidam com cenas de violência e estupro feminino, como é o caso de "Untitled (Rape Scene)", de 1973, uma série de cinco fotoperformances coloridas em que a artista reencena, em seu apartamento em Iowa, uma cena de estupro de uma jovem, anunciado pela mídia local, chamando atenção para a violência contra a mulher.

A partir de sua legalização como cidadã norte-americana na década de 1970, Ana Mendieta pôde deixar o país para realizar viagens a sítios pré-colombianos no México, na mesma época em que as paisagens da natureza passam a ganhar crescente relevância em seus trabalhos, bem como a temática das relações com as religiões nativas da América Central e Caribe.

A série *Siluetas* (1973-1980), uma das mais importantes nessa relação com a natureza, tem início no México, estendendo-se, posteriormente, a outros sítios, como em Iowa. São trabalhos híbridos por excelência: esculturas, performances, *earth-body*, como nomeia a artista. Nesses projetos, Mendieta insere seu corpo nu, como pegadas (ou o seu contorno), na paisagem natural. Marcada por uma

tipologia das formas femininas e pela efemeridade, a artista esculpe seus contornos como "duplos inquietantes". Esse é o caso de "Alma silueta en fuego", de 1975, em que a artista trabalha com o elemento fogo como índice de transformação.

Em "Corazón de roca con sangre", desenvolvido no mesmo sítio que "Alma silueta en fuego", a artista, nua, se ajoelha ao lado de uma silhueta de seu corpo que já tinha sido recortada na margem lamacenta junto ao rio Iowa. Ela coloca uma pedra, manchada em têmpera vermelha, no centro do corpo oco e, em seguida, coloca-se virada para baixo, como uma espécie de encaixe, dentro da silhueta. O filme revela a indicialidade das *Siluetas*: como uma impressão digital, elas registram o traço do corpo no mundo, da comunhão do corpo humano com o corpo da Terra (Arantes, 2015).

Para alguns estudiosos, Mendieta propõe um retorno nostálgico a um passado repleto de associações místicas e metafísicas e, para outros, sua prática coloca em cena os conflitos de identidade sofridos por pessoas em deslocamento, assim como os da própria artista, que se exilou de Cuba, sua terra natal. Ana Mendieta afirmava que, ao produzir sua imagem na natureza, poderia lidar com as duas culturas na quais encontrava-se "entre": "Fazer minha silhueta na natureza faz a transição entre minha pátria e minha nova nação. É um modo de reivindicar minhas raízes e tornar-me uma com a natureza" (*apud* Merewether, 1996, p. 108).

Seguindo discussões semelhantes e a relação mulher-natureza, a artista desenvolve uma de suas últimas séries, espécie de esculturas rupestres que possuem inúmeras semelhanças com sua série *Siluetas.* As esculturas, criadas em 1981 são, em sua maioria, figuras femininas – facilmente identificadas pela representação definida da genital – de divindades pertencentes à cultura Taína, originária das antigas civilizações que habitavam a região do Caribe, que incluiu Porto Rico e Cuba. Os Taínos, indígenas que tiveram sua nação dizimada após a colonização, valorizavam a imagem e o poder do feminino em contato com a natureza, conceitos evidenciados constantemente nas obras de Mendieta.

Os trabalhos da artista, nesse sentido, não somente vão na contramão das experimentações da *land art* – projetos de grande escala realizados na paisagem natural –, uma vez que dialogam com a escala do próprio corpo humano, mas também chamam atenção para discussões mais metafísicas, espirituais e relacionadas à violência em relação ao corpo feminino e ao resgate da memória de culturas ancestrais.

Dentro de perspectiva semelhante, temos "Um homem que caminha", trabalho em vídeo desenvolvido pelo artista chileno Enrique Ramírez, no Salar de Uyuni, localizado na Bolívia, a 4.200 metros de altitude. No filme vemos, como uma espécie de miragem, um homem que caminha durante 20 minutos na paisagem do Salar. O personagem, encarnado por um dançarino e "caminhante" do norte do Chile – e não um ator – desloca-se por essa espécie de espelho que é o Salar de Uyuni, vestido com roupas comuns, mas usando uma máscara de diabo de La Tirana. Às vezes, ao longo da caminhada, o personagem arrasta ternos pretos impregnados de sal, ou se detém diante de uma construção precária, de madeira, no meio da imensidão da salina brilhante. Enquanto caminha vagarosamente pela vastidão luminosa da paisagem, ouvimos canções e textos narrados pelo caminhante, como uma espécie de mantra ritualístico.

Esse homem, que caminha por esse espelho onde céu e terra se tocam, não somente tem uma relação muito potente com o caminhar, que pode ser visto aqui como uma metáfora do próprio sentido da existência, mas também como crítica ao passado colonial: "[...] este filme, que tem este personagem que carrega trajes que podem ser almas, podem ser corpos, que tem relação com o tema da colonização, porque são trajes europeus; então, ele é um filme bastante místico, misterioso, mas também político" (Ramírez, 2020).

A obra de Ramírez está profundamente investida da discussão sobre a perda da identidade regional, e o traje anacrônico de seu "xamã moderno", no filme, pretende conciliar as lacunas históricas e culturais entre as tradições tribais de um tempo e lugar específicos e a homogeneidade predominante trazida pelo capitalismo neoliberal. Sua máscara cerimonial, festiva, mas sinistra, por extensão, funciona como um dispositivo da resistência colonial: utilizada por mineiros de carvão nativos para afastar invasores espanhóis, a máscara sinaliza uma necessidade, passada e presente, de preservar rituais transmitidos pelas gerações futuras e pelas genealogias culturais.

A prática altamente politizada de Enrique Ramírez que envolve tanto lembranças pessoais quanto histórias coletadas questiona noções de exílio, deslocamento, perda de memória e um senso de lugar em constante mudança:

> O personagem do diabo do norte nasceu na época da conquista espanhola e, inicialmente, não era apenas a representação cristã do mal, mas também uma sátira do conquistador. Por sua vez, a diablada representou a rebelião do mineiro *mitayo* que, disfarçado de diabo, exteriorizou, através da dança, sua raiva contra seus opressores e seu desejo de liberdade e luta (Ramírez, 2020).

A figura de um homem que caminha também está presente em outra obra do artista chileno, em "Los durmientes" (2018), que tem a paisagem do Oceano Pacífico como pano de fundo. "Los durmientes" faz parte de um grupo de trabalhos que o artista desenvolve desde 2008 e que dialoga com as memórias da ditadura militar chilena. Esse é o caso do vídeo "Brisas", no qual um personagem, interpretado pelo ator Jorge Becker, em um plano sequência, cruza o Palácio de La Moneda, lugar simbólico da tomada de poder no Chile pelos militares e início da ditadura. Como diz o artista: "este personagem é como a história que todos temos um pouco dentro de nós, a memória que tiveram os nossos pais, daquilo que não nos foi falado [...] minha intenção em cruzar La Moneda [...] tem um pouco a ver com o voltar atrás a história" (Ramírez, 2020).

Em "Los durmientes", o mesmo personagem reaparece em uma videoinstalação em forma de tríptico, que toma como ponto de partida os "jogados ao mar" da ditadura chilena. "Procurando algo que não se vê…" Essa é a narrativa sonora, como uma espécie de lamento, que o ator e dramaturgo Alejandro Sieveking murmura no início do tríptico de vídeo de 15 minutos. Na tela, em uma única tomada, o ancião caminha lentamente até uma praia em Quintero, no Chile, carregando um peixe morto nas palmas das mãos, como se estivesse prestes a devolvê-lo ao mar.

O título da obra, "Los durmientes", refere-se às circunstâncias dos assassinatos de mais de 500 opositores políticos ao general Pinochet após seu golpe militar de 1973. Todos eles, depois de torturados pela polícia secreta chilena, foram presos a trechos de trilhos de trem e lançados no Oceano Pacífico por helicópteros, para que seus restos mortais não ressurgissem e os desaparecimentos não deixassem rastros. Isso até que o corpo de Marta Ugarte, integrante do Partido Comunista Chileno, apareceu em uma praia em Los Molles (Playa La Ballena), em 1976.

Ao final do vídeo, entremeado por imagens pungentes de um oceano angustiantemente sombrio e impenetrável, o ancião se encontra com o jovem personagem, interpretado pelo ator Jorge Becker, que carrega um saco de corpo no lugar do peixe morto do primeiro: uma alegoria visual trágica e pungente da história e do esquecimento que permeiam a história do povo chileno.

A natureza também é palco de atrocidades em outros trabalhos, como é o caso do vídeo "Barrueco", dos artistas Ayrson Heráclito e Danilo Barata, em que propõem uma espécie de rememoração da travessia do Atlântico, colocando em cena a memória traumática dos processos de escravização. Produzido em 2004, "Barrueco", com duração de 4 minutos e 38 segundos, é repleto de referências e camadas, materiais de arquivo e imagens da história e da história da arte. Como uma espécie de reescritura (Arantes, 2015), os artistas sobrepõem imagens e trabalhos, sons e vozes, criando uma narrativa múltipla formada por camadas diversas. O título do vídeo, "Barrueco", nos remete não somente ao termo espanhol que designa pérola imperfeita, mas também ao movimento artístico do século XVII que prezava pela riqueza de detalhes e que fora descrito pelos críticos como exagerado e excessivo, para além dos cânones vigentes e aceitos na época.

"A ideia era a de falar sobre esta beleza não clássica, falar de uma beleza impura para chamar atenção de todo este processo que marcou a nossa história moral que foi o holocausto da escravidão", diz Heráclito (Ayrson Heráclito…, 2019). As pérolas imperfeitas, barrocas, estão visualmente referenciadas no trabalho através de um colar que é banhado em dendê e colocado no pescoço de um homem negro.

O dendezeiro tem sua origem na África, mais precisamente na costa do Golfo da Guiné, parte litorânea ocidental do continente africano. O azeite de dendê, produzido a partir do fruto do dendezeiro, foi trazido do continente africano para as Américas e está fortemente presente na culinária brasileira, especialmente a baiana. Nas religiões de matriz africana, ele é considerado sagrado, fazendo muitas vezes parte das oferendas realizadas a grande parte dos orixás. Na obra de Heráclito e Danilo Barata, o dendê simboliza os fluidos ancestrais e pode ser entendido como ponto de partida para a compreensão dos emblemas e signos da cultura afro-baiana (Moura, 2022). As pérolas em "Barrueco", portanto, estão embebidas no sangue ancestral negro, esse "sangue vegetal" (Moura, 2022) que foi derramado nas águas do Atlântico. Por outro lado, o dendê pode ser entendido ainda como símbolo da resistência da cultura africana.

Também no vídeo temos referência à obra *O navio negreiro* do pintor romântico William Turner:

> A atmosfera perturbadora e tumultuada de *O navio negreiro* nos transmite os horrores que inspiraram sua concepção. Em 1781, no navio britânico Zong, um capitão atirou africanos escravizados, ainda acorrentados – que haviam sido acometidos por uma doença que se espalhou pelos porões da embarcação – ao mar. Na pintura, Turner mistura esse episódio histórico com uma tempestade, inspirado num poema do século XVIII que descreveu um navio negreiro sendo tomado por um tufão. Na tela, o artista sela esse horror com cores quentes, amarelo e vermelho, e une o céu e o mar em tormenta. Os tubarões do mar do Caribe (a rota do navio Zong era entre o continente africano e a Jamaica) estão presentes na obra, devorando aquelas pessoas descartadas ao mar. Já distantes do navio, mãos negras erguidas despontam na superfície; quem não morreu engolido por tubarões teve seu destino selado pelo afogamento (Moura, 2022, p. 29).

Rejeitada pelos críticos da época, que consideraram a obra caótica e obscura, *O navio negreiro* é não somente um documento histórico, mas revela, através da mídia da época, a pintura, a maestria do artista que consegue mostrar a violência do tema através da expressividade "violenta" das pinceladas. O mar de tons quentes de Turner justaposto, na edição de "Barrueco", ao mar de dendê (sangue ancestral) criado pelos artistas resultam numa composição estética potente que rememora o histórico escandalizador e sangrento do tráfico negreiro.

Ao mesmo tempo em que nos deparamos com a violência e a memória traumática, temos, ao longo do vídeo, imagens de resistência ao horror, numa espécie de reescritura (Arantes, 2015). Esse é o caso da imagem de uma arraia que aparece logo no início, proveniente de outro trabalho de Ayrson Heráclio, "O condor Atlântico: a moqueca". Para o artista, a arraia é como o condor do Atlântico, fazendo referência aos poetas românticos que tinham o condor como símbolo da liberdade. Importante lembrar que Condoreirismo é o nome de uma tendência da literatura romântica do século XVIII. O nome está associado metaforicamente à liberdade da ave condor, símbolo da Cordilheira dos Andes. Muitos dos escritores dessa tendência se inscreviam dentro de uma busca por princípios libertários, com preocupações de cunho social e político.

Com essa "ave do mar", Heráclito preparou, em 2002, uma moqueca pública de 120 quilos, prato em que o azeite de dendê é ingrediente fundamental. A obra, na época, deu lugar a uma performance em que o alimento foi preparado pelo artista e uma equipe de cozinheiros e distribuídas ao público em um gesto ritualístico:

> A arraia é um peixe barato e muito popular na Bahia. Considerado peixe de segunda – não era um badejo, assim como a carne de charque não é filé *mignon* –, não no valor nutritivo, mas cultural, a arraia era a metáfora desse condor, pássaro da liberdade, do mar Atlântico, que ele apresentava ao público. A arraia era um signo mais aberto deste poema abolicionista contemporâneo, uma referência aos condores que Castro Alves anunciava em seus poemas. Escolheu uma arraia e "ritualizou-a" em uma moqueca. Para tanto, era fundamental que a arraia fosse grande, reforçando o caráter da grandiosidade, que é um dos elementos da estética barroca. Com isso, montou dentro do museu uma cozinha e a relação entre comida e arte estava consagrada nas práticas e ações desenvolvidas naquele percurso (Barata, 2016, p. 67).

Não se trata, nesse sentido, de uma memória que repete o trauma, mas que, ao repetir, faz de outra forma: com traços de resistência e luta, como foi e é a história dos povos escravizados. Essa forma de trabalhar se repete na trilha sonora de "Barrueco", que mistura o som das ondas do mar, quebrando na costa, com a interpretação de "Black is the Color of My True Love's Hair", cantada na voz de Nina Simone. Assim também é o poema "Divisor", escrito pela historiadora e professora baiana Wlamyra Albuquerque, que aparece em texto ao longo da duração do vídeo:

> É oceânica a solidão negra / Em dias atlânticos sabemos ser nosso o / que está distante, / submerso em travessias absurdas, / em náuseas intermináveis. // Foi Atlântico o medo do mar, / a adivinhação da tempestade, a expectativa da rotina. // Foi Atlântica a dissimulação de Esperança: sou vítima do terrível crime / da escravidão. / Disse ser ela Esperança da Boaventura, / como os Aleluia, os Bomfim, os da / Cruz, os do Espírito Santo. / Mergulhamos num flagelo Atlântico. / Desde então, estamos todos assentados / no fundo do oceano (*apud* Conduru 2012).

Tanto na obra "Barrueco" quanto no poema "Divisor", percebemos que o Atlântico, mais do que um oceano e uma parte da geografia física da Terra e da natureza, "é um domínio de espaço e tempo que deve ser pensado por outra geografia: cultural, histórica, antropológica" (Conduru, 2012). Um pequeno barco de papel branco, deslizando sobre o dendê, mais ao final do vídeo, dialoga com o barco tomado pela tempestade na obra de William Turner. Mãos negras deslizam o dendê desenhando uma grande onda, fazendo o colar de pérolas barrocas submergir em um ambiente repleto de fluidos ancestrais (Moura, 2022). O vídeo termina com imagens que remetem a outra obra de Heráclito, "As mãos do Epô", que representa as danças dos orixás, entidades cultuadas nas religiões de matriz africana, colocando em diálogo o flagelo atlântico com o divino ancestral.

Natureza, flora, ciência e violência em *Botannica tirannica*

Foi movida por questões semelhantes que a artista Giselle Beiguelman, em sua exposição *Botannica tirannica*, mapeou e fez o levantamento de inúmeras plantas que foram submetidas a nomeações pejorativas e racistas, mostrando como a natureza e a ciência têm sido utilizadas como território do pensamento colonial. O título da exposição já anuncia sua proposta. Assim como o tirano, governante injusto e cruel, coloca sua vontade e autoridade acima das leis e da justiça, a Botânica, sob a perspectiva colonial, explicita sua violência simbólica. Nessa exposição, a artista "investiga, estética e conceitualmente, o imaginário colonialista presente no processo de nomeação da natureza, cujas espécies, caso das plantas ditas 'daninhas', recebem nomes ofensivos, preconceituosos e misóginos" (Giselle Beilguelman…, 2022).

Reunindo uma série de materiais, a exposição é composta por plantas, imagens, desenhos, vídeos produzidos com IA (Inteligência Artificial) e um ensaio audiovisual, reunindo de forma potente e interdisciplinar o campo das artes, da ciência, da natureza e da tecnologia.

No centro do espaço expositivo, dispostos em displays que lembram museus de ciências e em formato circular, encontramos o "Jardim da resiliência", onde estão cultivadas em vidros, como em terrários, uma série de plantas. O design expositivo lembra as exposições de museus de história natural e de ciências, mas a artista frequentemente insere elementos que perturbam a aparente racionalidade, causando uma distopia e fazendo uma crítica ferrenha à suposta neutralidade científica. Ao lado dessa aparente racionalidade, a artista nos mostra, em etiquetas, a origem e os significados dos nomes das plantas de cunho racista, misógino e colonialista. Judeu errante, Orelha-de-judeu, Maria-sem-vergonha, Bunda-de-mulata, Peito-de-moça, Malícia-de-mulher, Catinga-de-mulata, Ciganinha, Chá-de-bugre, entre muitos outros, são alguns dos nomes que podemos encontrar na exposição. No informativo sobre a mostra podemos acessar alguns dos preceitos presentes em *Bottanica tirannica*:

> A mesma lógica se observa em nomes científicos, entre os quais são comuns palavras como virginica, virginicum e virgianiana para designar flores brancas; e Kaffir, uma palavra que é altamente ofensiva aos negros e considerada, na África subsaariana, um equivalente da palavra "nigger", que se convencionou chamar N-word, pelo grau de violência social que carrega. Um dos ícones da exposição é a planta popular "Judeu errante" (*Tradescantia zebrina*), título de uma narrativa medieval que

> foi um dos baluartes da propaganda nazista e que tem o mesmo nome em várias línguas, como alemão, francês e inglês, sendo uma das muitas expressões depreciativas usadas contra os judeus (Giselle Beiguelman…, 2022).

Na lateral do espaço circular, encontramos a série *Flora mutandis*, um trabalho que utiliza a Inteligência Artificial para criar um jardim "pós-natural" composto por seres híbridos, plantas reais e inventadas. Ao longo do espaço expositivo há uma série de luminosos com frases diversas. *Mais clorofila, menos cloroquina*, por exemplo, faz uma referência explícita às declarações anticiência do governo Bolsonaro.

A mostra também conta com sete aquarelas inéditas do artista convidado Ricardo Van Steen. Apesar de visualmente apresentarem semelhanças com a estética naturalista e científica das litografias de Wilhelm Sandler presentes na exposição, as aquarelas de Van Steen, com dimensões que fazem uma alusão direta ao tamanho do corpo humano, retratam jardins imaginários, hibridizando plantas e espécies a partir dos cinco grupos de pesquisa estudados pela artista: os antissemitas, machistas, racistas, e discriminatórios em relação a indígenas e ciganos. A maioria das plantas presentes na mostra têm sido, ao longo da história "categorizadas tradicionalmente como 'ervas daninhas', sempre combatidas, nunca erradicadas, característica que acabou sendo adotada pela artista como um manifesto de resiliência e de resistência, propondo um contra-discurso" (Giselle Beilguelman…, 2022), ou uma narrativa a contrapelo, como diria Walter Benjamin.

A Inteligência Artificial é utilizada pela artista ao mesmo tempo como ferramenta e objeto de crítica e compõem o ensaio audiovisual da série *Flora rebelis*. O uso da IA dentro do contexto da exposição demonstra também a não neutralidade dessa tecnologia, criada através de regras de classificação e taxionomia que, muitas vezes, ampliam o racismo presente no mundo cotidiano:

> Para tanto, estimulamos um curto-circuito nos parâmetros da IA, de modo a rever os sistemas de padrões do mundo ocidental, que classifica tudo em categorias, centrais no pensamento taxonômico e nos pressupostos das metodologias de trabalho com IAs. Assim, ao mesmo tempo em que analisamos como parâmetros estéticos são criados a partir de preconceitos, usamos engenharias reversas para indicar caminhos para uma próxima natureza, sem categorias superiores dominando categorias inferiores (Giselle Beiguelman…, 2022).

O laboratório e o museu científico que a artista cria em sua instalação fazem uma crítica potente à violência e às estratégias de poder colonial propalados pela suposta neutralidade científica. Essa crítica ao racismo científico presente no trabalho da artista denota a violência do pensamento colonialista, que tantas vezes é encarado de maneira heroica e puramente afirmativa pelo homem contemporâneo. Beiguelman desloca a ideia do museu de história natural para o ambiente da arte contemporânea, procurando demonstrar o autoritarismo supostamente objetivo presente na exibição museográfica de espécimes do mundo natural.

Conclusão

Ao longo do artigo, procuramos mostrar como artistas vêm trabalhando com o campo da natureza e da memória dentro de perspectivas diversas Menos do que ser utilizada como mera representação, os trabalhos apresentados criticam a maneira como a humanidade trata a natureza, revelando as tensões e os conflitos que surgem dessa relação. Ao abordar a produção artística de Ana Mendieta, por exemplo, destacamos como ela insere seu corpo nas paisagens, resgatando memórias ancestrais e discutindo questões ligadas ao corpo feminino. Seu trabalho vai além de uma simples interação com o ambiente, problematizando a maneira como a mulher e a natureza são tratadas historicamente dentro de uma perspectiva predatória e patriarcal.

Enrique Ramírez, por sua vez, destaca as formas de resistência através de rituais realizados nas paisagens da Bolívia e rememora os traumas da ditadura chilena, tendo como pano de fundo a imensidão do Oceano Pacífico, território físico e simbólico de atrocidades históricas. Em sua obra, Ramírez não apenas reaviva esses eventos, mas também cria dispositivos críticos que nos fazem refletir sobre o uso do oceano como um meio para descartar corpos violentados, sublinhando o impacto contínuo dessas violências na memória coletiva.

A utilização da natureza como palco da violência física e simbólica também se faz presente nos trabalhos de Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman. Esses artistas, cada um a sua maneira, exploram as cicatrizes deixadas pela exploração colonial e pela modernidade predatória. No entanto, ao mesmo tempo em que testemunham as violências que marcam nossa história, eles também veem na natureza um espaço de resistência e de reencontro com as origens, como nos mostram as ancestralidades presentes nos rituais de Ramírez, Mendieta e Heráclito.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

AYRSON HERÁCLITO fala sobre "Barrueco" e a solidão negra. [S. l.: s. n.], 20 abr. 2019. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Videobrasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J4_KaIWZTjw. Acesso em: 17 nov. 2022.

BARATA, Danilo. Narrativas em fluxo: corpo-imagem. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2016.

CONDURU, Roberto Luís Torres. Vidro + água + óleo +sal = arte. Educação & Imagem, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, jun. 2012. Disponível em: http://www.lab-eduimagem.pro.br/jornais/ed_img/anteriores/ano1_ed4/arte_img.html. Acesso em: 17 nov. 2022.

GISELLE BEILGUELMAN Museu Judaico de São Paulo. DASartes, [S. l.], 2022. Disponível em: https://dasartes.com.br/agenda/giselle-beiguelman-museu-judaico-de-sao-paulo/. Acesso em: 17 nov. 2022.

GOULART, José Ricardo. Do poético ao político em Tierra, de Regina José Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 112-126, 2018. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018112. Acesso em: 17 nov. 2022.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MEREWETHER, Charles. From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta. In: MOURE, Gloria (ed.). Ana Mendieta. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 1996.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan./jun. 2010. Disponivel em: https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224. Acesso em: 17 nov. 2022.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da Modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 17 nov. 2022.

MOURA, Camila. O peso da água: a arte como mecanismo de produção de memória afro-diásporica. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Arte) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 12-20.

RAMÍREZ, Enrique. Conversaciones GW: Enrique Ramírez, un hombre que camina. Gallery Weekend, Santiago, 12-21 nov. 2020. Disponível em: https://www.galleryweekend.cl/conversaciones-gw-enrique-ramirez-un-hombre-que-camina. Acesso em: 17 nov. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. Artebrasileiros, [S. l.], 3 jun. 2020. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/opiniao/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1. Acesso em: 17 nov. 2022.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 No original: “El império marcha hacia las colônias com armas, libros, conceptos e pré-conceptos”.
2 Disponível em: https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape. Acesso em: 17 nov. 2022.

Na espiral de uma escuta noturna: poesia e topologia em Mebs/Caraxia

In the Spiral of a Nocturnal Listening: Poetry and Topology in Mebs/Caraxia

En la espiral de una escucha nocturna: poesia y topologia en Mebs/Caraxia

Caroline Alciones de Oliveira Leite
Universidade Federal Fluminense
E-mail: carolinealciones@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7866-7863

RESUMO

Buscando criar obras que provocassem diferentes percepções para além das visualidades, Cildo Meireles (1948-) deu início à série Blindhotland, da qual a primeira obra realizada foi o compacto "Mebs/Caraxia" (1970-1971). Articulando história e crítica da arte, este artigo apresenta o contexto de criação da obra, recorrendo a entrevistas concedidas por Cildo Meireles à autora, bem como à topologia (Sperling, 2003; Marar, 2019) para analisar o método de manipulação do sonoro empregado pelo artista visual. Investiga-se questões como imagens sonoras (Caesar, 2016) e ruído (Cage, 2013) para propor, a partir de Rodolfo Caesar (1987) e da fenomenologia da percepção (Husserl, 2006; Merleau-Ponty, 2004, 2015), uma escuta noturna que se dá na consciência do corpo.

Palavras-chave: *Mebs/Caraxia (1970-1971); Cildo Meireles; escuta; imagem sonora; percepção.*

ABSTRACT

Aiming to create works that would provoke different perceptions beyond visualities, Cildo Meireles (1948-) began the Blindhotland series, the first of which was the compact "Mebs/Caraxia" (1970-1971). Articulating art history and criticism, this paper presents the context of the work's creation, using interviews given by Cildo Meireles to the author, as well as topology (Sperling, 2003; Marar, 2019) to analyze the method of manipulating sound employed by the visual artist. Issues such as sound images (Caesar, 2016) and noise (Cage, 2013) are investigated in order to propose, based on Rodolfo Caesar (1987) and on

the phenomenology of perception (Husserl, 2006; Merleau-Ponty, 2004, 2015), a nocturnal listening that takes place in the consciousness of the body.

Keywords: *Mebs/Caraxia (1970-1971); Cildo Meireles; listening; sound image; perception.*

RESUMEN

Buscando crear obras que provocasen percepciones diferentes más allá de las visualidades, Cildo Meireles (1948-) inició la serie Blindhotland, la primera de las cuales fue la compacta "Mebs/Caraxia" (1970-1971). Articulando historia del arte y crítica, este artículo presenta el contexto de creación de la obra, utilizando entrevistas concedidas por Cildo Meireles al autor, así como la topología (Sperling, 2003; Marar, 2019) para analizar el método de manipulación del sonido empleado por el artista visual. Cuestiones como las imágenes sonoras (Caesar, 2016) y el ruido (Cage, 2013) son investigadas para proponer, a partir de Rodolfo Caesar (1987) y de la fenomenología de la percepción (Husserl, 2006; Merleau-Ponty, 2004, 2015), una escucha nocturna que tiene lugar en la conciencia del cuerpo.

Palabras clave: *Mebs/Caraxia (1970-1971); Cildo Meireles; escucha; imagen sonora; percepción.*

Data de submissão: 28/03/2024
Data de aprovação: 29/07/2024

Introdução

Após participar da *Information*, mostra realizada no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, entre julho e setembro de 1970, que viria a ser reconhecida como uma das mais relevantes mostras de arte conceitual, Cildo Meireles[1] decidiu descolar-se de uma noção de estilo que pudesse identificá-lo como um artista conceitual. Como estratégia para se distanciar do recorrente uso de textos e de demais possibilidades do âmbito das visualidades que pudessem associar sua prática à arte conceitual, o artista buscou enfatizar em sua obra a percepção através de outros sentidos para além da visão. Assim, tiveram relevância séries anteriores como *Estudos* (1969) e *Espaços Virtuais* (1967-1968), nas quais textos, desenhos e objetos já ensejavam que o artista se enveredasse em investigações a propósito do espaço e da ideia de circulação que contribuiriam para sua reorientação. Em 1970, o artista deu início à série intitulada *Blindhotland*, da qual "Mebs/Caraxia" (1970-1971) foi a primeira obra executada, conforme entrevista concedida à Hugo Auler em 1976.

Cildo Meireles buscava trabalhar com outros sentidos em uma realidade distante de linhas, retas, perspectivas, lados, inícios e fins, uma realidade, à época, referida pelo artista como cega por desenfatizar a visão em favor dos outros sentidos.

No projeto de *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) e no folder da exposição da instalação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), consta informação relevante a propósito da busca de Cildo Meireles por outras possibilidades de lidar com a percepção de espaço para além da visualidade:

> BLINDHOTLAND: é o nome genérico de uma série de trabalhos realizados a partir de 1970 onde a predominância visual cedia lugar a uma realidade "cega", ou seja, gustativa, térmica, sonora, oral, de densidade etc. Isso deveu-se ao fato de eu ter chegado, principalmente com os ESPAÇOS VIRTUAIS (1967/68), a um ponto de estrangulamento na abordagem do espaço euclidiano (retas, áreas, ângulos, perspectiva, distância...) e concluir que o prosseguimento de um estudo acerca de espaço (aí já topológico) teria que acontecer com outros elementos (o ruído, por exemplo, não tem "lado", logo poderia ser um importante elemento de estudo do problema "dentro/fora" básico em Topologia. E assim por diante).
> São dessa época peças como EUREKA; como "Para ser curvada com os olhos"; o disco "MEBS/CARAXIA" (feito a partir de gráficos topológicos); como uma série de teoremas gustativos (estudos de espaços topológicos a partir de "regiões" da boca: doce, amarga, ácida, azeda) e outras peças (Meireles, 2017b, p. 68).

Buscando trabalhar com "ideias de espaço escultórico ou social sem as restrições do visual" (Meireles, 1999, p. 30), Cildo Meireles criou "Mebs/Caraxia" como uma escultura sonora. O título da obra faz menção à August Ferdinand Möbius (1790-1868)[2] – "Mebs", faixa A do compacto – e a uma mixagem das espirais caracol e galáxia – "Caraxia", faixa B. Para cada uma das faixas, o artista desenhou um gráfico para, em seguida, voltar-se aos recursos técnicos que viabilizariam transformar os gráficos em som.

Para gravar o disco, Cildo Meireles recorreu à Musidisc, gravadora localizada na cidade do Rio de Janeiro, onde dispôs do apoio do diretor artístico Ari Perdigão. O jovem artista contou com a colaboração de um técnico da gravadora e, entre dezembro de 1970 e janeiro do ano seguinte, o compacto de 33 rotações e 7 polegadas foi gravado em uma mesa de quatro canais e teve uma tiragem de 500 exemplares (Matos; Wisnik, 2017, p. 60). Para converter dois gráficos em som e gravar "Mebs/Caraxia", o artista utilizou um oscilador de frequência que, ao transformar impulso elétrico em impulso mecânico, produz som de uma única frequência. Trata-se de um som que é pura frequência, não havendo harmônico nem timbre.[3] Cildo Meireles relata que, devido às

elevadas frequências que "Mebs/Caraxia" atingia, várias agulhas foram quebradas no processo de gravação (corte da matriz), destacando que com cada uma dessas agulhas, à época importadas dos EUA a um custo elevado, era possível gravar alguns *long players* (Meireles, 2009a, 2013).

Em "Mebs/Caraxia", a conversão dos gráficos (ou dos desenhos) em som não se deu através de um processo literal no qual para cada traço do gráfico existiria um correspondente sonoro. Ao contrário, o processo de conversão foi realizado através da interpretação do artista que, por analogia, arbitrariamente orientou o oscilador de frequência através dos eixos frequência e tempo.[4] Na interpretação que transforma o gráfico da faixa de Möbius em som, Cildo Meireles fez uma inserção para além do que poderia ser previsto por um gráfico para a faixa de Möbius – uma frequência pulsante constante, um elemento musical. A inserção deste pulso constante confere ritmo à "Mebs" e escapa do uso esperado do recurso tecnológico empregado na gravação do disco, algo possível a um artista cuja preocupação não reside no uso convencional de um oscilador de frequência.

Este elemento musical adicionado à "Mebs", o pulso constante, é responsável por conferir coesão à faixa sonora, uma nota que não muda em meio ao turbilhão provocado pelas ondas que variam, rapidamente, entre frequências agudas e graves.[5] O pulso constante revela o percurso da faixa de Möbius – ora se está em cima, ora em baixo, caminhando em direção a frequências inacessíveis à audição humana. Assim, Cildo Meireles ocupa-se da poesia para além de uma ideia de tradução que, de saída, lança mão do arbitrário.

Para a produção da capa do disco, Ari Perdigão recomendou ao artista uma gráfica que funcionava na Avenida Brasil e que trabalhava para a Musidisc. Apesar de já ter uma ideia da capa que desejava, faltava a imagem, então, Cildo Meireles recorreu ao Observatório Nacional, localizado no bairro de São Cristóvão, também na cidade do Rio de Janeiro, onde foi atendido pelo astrônomo-chefe Ronaldo Rogério de Freitas Mourão (Meireles, 2017a). O artista explicou que estava em busca de uma imagem para a capa de seu disco, sendo convidado por Mourão a ir ao seu encontro no Observatório Nacional. O principal interesse do astrônomo dizia respeito às estrelas duplas e galáxias espiraladas, em afinidade com o desejo do artista para a capa de "Mebs/Caraxia". Mourão disponibilizou acesso a um arquivo de fotos, emprestando a imagem escolhida por Cildo Meireles (Meireles, 2013).

A capa contém a foto de uma nebulosa dupla em seu formato espiralado com pontos interestelares povoando o espaço ao redor da nebulosa, sobre a qual repousa um cigarro, uma interferência do artista, uma colagem. A ponta do cigarro em brasa encontra o centro da capa, um pouco adiante do centro da nebulosa. O inusitado diálogo entre o cigarro e a nebulosa parece algo possível no contexto da topologia, no qual as dimensões não importam, mas sim a noção de conexão. O trânsito entre dimensões díspares é uma realidade para a topologia e para Cildo Meireles: um cigarro tocando uma nebulosa. A outra face da capa possui um furo (ou seria um buraco – negro?), resultado da queima promovida pela ponta acesa de um cigarro. Tal buraco se repete por toda a tiragem do disco, deixando uma marca distinta, um formato variado do furo em cada capa. Ao processo industrial de confecção, acrescentou-se um elemento de singularidade por entre os múltiplos do artista – furos feitos, manualmente, um a um (Fig. 1) (Meireles, 2013).

Figura 1. Cildo Meireles, "Mebs/Caraxia", 1970-1975. Disco de vinil de 7 polegadas (33 rpm) e capa 18 x 18 cm. Vista da obra, exposição *Entrevendo Cildo Meireles*, SESC Pompeia, São Paulo, 2019. Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite.

Não houve um evento de lançamento de "Mebs/Caraxia" (Meireles, 2021), porém, identificamos como primeiro registro de execução do disco em um espaço expositivo a mostra *Blindhotland/ Gueto; Espaços Virtuais: Cantos*, em 1975, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt. Na mesma ocasião, foi executado "Sal sem Carne" (1975) e foram expostos desenhos e objetos da série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), além da instalação "Blindhotland: Gueto" (1975) (Morais, 1975).

Cabe registrar que Cildo Meireles passou uma temporada de quase dois meses, em 1976, em Alcântara, no Maranhão, produzindo algumas obras. À época, o jovem artista presenteou seu amigo, o pintor Ivan Marquetti (1941-2004), que residia na cidade, com "Mebs/Caraxia" e com "Sal sem Carne" (1975) (Meireles, 2019a). Cildo Meireles recorda: "um dia, andando pela cidade, comecei a ouvir um som vindo dos alto-falantes: eram os dois discos. Pensei: 'vão me expulsar daqui'" (Meireles, 2009b, p. 250). Assim, a segunda execução pública de "Mebs/Caraxia" se deu em espaço público e de forma inesperada para o próprio artista. Anos adiante, em 1981, um trecho de "Caraxia" foi executado na Sala Sidney Miller,[6] pertencente à Funarte, por Tim (Luiz Augusto) Rescala e por Rodolfo Caesar. Tal informação consta na biografia de Cildo Meireles do acervo do MAM-RJ e do acervo Memória Lage,[7] e de forma mais completa no programa *Música Contemporânea: "Concerto extraordinário"*.[8]

Imagens incontornáveis

Escutar a primeira faixa do disco – "Mebs" – talvez seja como escutar a linha do horizonte, escutar sons somente possíveis em uma fusão entre aquilo que se encontra no universo submarino e no espaço sideral (mesmo que não seja possível um som se propagar na ausência de ar). Não há um preâmbulo que anuncie o que virá, porém, logo de início, um ritmo se instaura através de uma repetição. A escuta é atravessada por uma espécie de sirene que dança seguindo a base de um som que escutávamos quando discávamos no antigo telefone fixo uma sequência de números para a qual não havia linha disponível. O som de "Mebs" parece se admirar, fazendo exclamações de surpresa que transitam do grave e lento ao agudo e acelerado em movimentos que tremulam nossa escuta.

Talvez uma chapa de metal maleável esteja sendo balançada e nossa escuta esteja alcançando todas as micro e superondas provocadas pelo deslocamento do metal no ar. Ou talvez estejamos escutando o movimento de uma espada de lutadores intergalácticos das ficções científicas cinematográficas. Se entregar a "Mebs" é como se permitir surfar nas ondas de possibilidades sonoras de um ruído que ora oscila para um lado, ora oscila para o outro. Trata-se de ser invadido por um som de origem digital, entrecortado, de tempos em tempos, por uma esmerilhadeira que serra o infinito sideral. O turbilhão de um mistério subaquático invade nossos ouvidos, como quando mergulhamos nas águas salgadas de um mar ou no centro da canção "Echoes" (1971) da banda Pink Floyd. Adentramos um universo desconhecido que pode se tornar incômodo diante da repetição insistente dos quase cinco minutos da faixa em que chiados estalam como nas filmagens antigas em preto e branco ou em super 8.

Entre uma oscilação sonora e outra, nos questionamos se a esmerilhadeira cedeu lugar a uma broca em sua busca rodopiante por romper barreiras. De repente, nos perdemos entre a escuta da obra e a imagem sonora que projetamos do espaço sideral: se Arquimedes formulou a Teoria das Esferas[9], em "Mebs" talvez Cildo Meireles tenha composto a sinfonia da aurora boreal. Porém, a aurora boreal nos parece um fenômeno paradoxalmente gélido – apesar de ser provocada por explosões solares, sua visibilidade somente é possível em locais de condições climáticas extremamente divergentes das brasileiras. Percebemos que a relação do artista com o espaço sideral parte de uma perspectiva bem definida: se for o caso de uma sinfonia celeste, "Mebs" seria o som do céu que recobre um povo de "lendas, fábulas e alegorias fantásticas", um povo de "uma existência real" (Meireles, 2019b, p. 85, tradução nossa).

Dedicar-se à repetição de "Mebs" por tantas vezes quanto a curiosidade demandar pode gerar algum incômodo físico. Por outro lado, a escuta pode descobrir nuances, trechos desconhecidos em uma primeira escuta quando a apreensão do todo se dá de forma mais global, demandando, tal qual o paladar, a repetição da dose para que se torne possível a percepção de ingredientes até então escondidos. Nesta mesma direção, as imagens sonoras também podem se multiplicar, acompanhando a complexidade da obra e das possibilidades que residem na repetição. Podendo ser mantida em *loop* se assim desejarmos, a sinfonia se mantém ao longo de 4'53", ultrapassando em

20 segundos o silêncio ruidoso de John Cage na sala de concerto. Em algum momento, porém, a decisão de conclusão da escuta é tomada, dando vez à "Caraxia" e ao questionamento acerca daquilo que o outro lado do compacto tem a entregar.

De forma mais branda e menos caótica, "Caraxia" apresenta, de saída, somente duas camadas que seguem unidas e em alguma complementariedade – um som mais grave e um zumbido suspirante. Os dois sons dançam em nossa escuta, como se um mirasse o outro a uma distância sonora que, com o avançar do tempo, vai se reduzindo, enquanto o volume se intensifica. O suspiro se torna cada vez mais presente, mais intenso até que, após 50 segundos, quase atingindo um clímax em nossa escuta, o dado sonoro muda de posição para dar início a um terceiro som que começa pequeno, cresce, expande para, a seguir, se reduzir outra vez. Fingindo um esgotamento iminente, o terceiro som recupera fôlego e torna a crescer, passeando por entre as ranhuras de um túnel afunilado cujo eixo se sustenta pelos dois primeiros sons escutados ainda nos primeiros segundos de "Caraxia". Seria o som de uma viagem ao interior de um buraco negro?

O terceiro som, um assobio soprado por lábios metálicos, segue por entre notas suspirantes e superfícies que reverberam simpaticamente o seu deslocamento. Em seu percurso, o assobio ameaça, a todo instante, uma decolagem, minguando, porém, a expectativa de ápice, reduzindo sua intensidade para, imediatamente em seguida, tornar a ameaçar uma nova decolagem. Percebemos este movimento por uma, duas, três vezes, doses suficientes para embriagar nossos ouvidos que já não conseguem ter certeza se este ir e vir repetiu-se por quatro, cinco ou seis vezes. Percebemos que o fim não é previsível, apesar de esperado e, com um *fade-out*, o fim chega por si e pronto. Um fim que não aceita desfecho seria mesmo o final?

Mantemos a escuta em *loop*. Não conseguimos agarrar o som que transita livremente em nossa escuta. Sem encontrar barreiras internas, o som se derrama de nossos ouvidos em direção ao nosso estômago. Imagens indecifráveis, incontornáveis, rodopiam no corpo, nos desequilibram, reverberam entre a nuca, a testa, os olhos e o estômago outra vez. Estivemos de ponta-cabeça? Fomos chacoalhados? Mais vale tentar equilibrar o giro do peão na palma da mão, arriscando perder sua rotação, do que deixá-lo solitário, rodopiando sobre seu eixo metálico na arena da contemplação. Através do sonoro, caracol e galáxia se fundem, se mixam, o som se torna uma escultura – o giro do artista. Em "Mebs/Caraxia", o sonoro nos leva.

Sons quase calados

Em entrevista à autora, indagado sobre o início de seu interesse pelo som e como a questão sonora passou a fazer parte de sua obra, Cildo Meireles (2020) destaca seu interesse por topologia como uma questão que se ampliaria, recordando de uma curiosidade despertada nas aulas de música com Reginaldo Carvalho[10], ministradas no atual Centro de Ensino Médio Elefante Branco. O artista relata que seu ingresso no então Curso Científico se deu no segundo ano em 1965, com carga horária maior em matemática, física, química e biologia, e que o CIEM "era um ensino médio no formato de uma orientação de mestrado, um curso que se preocupava em aparelhar você para o que você queria" (Meireles, 2014, p. 105).

Cildo Meireles conta que a escola tinha por objetivo capacitar estudantes para buscar informações que lhes fossem úteis e que um ensino que priorizava a criatividade e as aptidões pessoais teria sido a sua base de formação. Neste contexto, sua relação com a matemática se intensificaria: "sempre adorei matemática. Sempre foi uma das minhas matérias preferidas. Gosto do rigor científico e usei enunciados matemáticos como ponto de partida para então modificá-los e criar boa parte de minhas obras" (Meireles, 2014, p. 121).

Ainda nos primeiros anos de sua atuação, ao se sentir esgotado pela matemática euclidiana, Cildo Meireles voltou-se para a topologia, ramo da matemática que também intrigara a Marcel Duchamp muitos anos antes. De acordo com o pesquisador e arquiteto David Moreno Sperling (2003) e com o matemático e também pesquisador Ton Marar (2019), a topologia seria uma geometria que dispensa medidas e proporções, não se ocupando de comprimentos, áreas, ângulos etc. A topologia se interessa por deformações[11]: "em oposição à rigidez dos objetos da geometria euclidiana, na topologia os objetos são modelados por um material imaginário perfeitamente deformável que permite, portanto, qualquer deformação contínua" (Marar, 2019, p. 83).

Porém, nos processos de deformações da topologia, há uma condição: é necessário haver uma correspondência entre as áreas das formas em questão. Formas geométricas completamente distintas se transformam umas nas outras através de movimentos contínuos: um quadrado pode se transformar em um círculo que, por sua vez, pode assumir a forma de um triângulo. As transformações são possíveis a partir do perímetro fechado e íntegro das formas, sem qualquer subtração de

sua área. Nesta perspectiva, as espirais do caracol e da galáxia de "Caraxia" são correspondentes independentemente de suas dimensões. "Caraxia" é a conexão topológica entre espirais, formato recorrente na natureza e no universo. Nos termos da topologia, a obra de Cildo Meireles se ocuparia de deformações que podemos compreender como transformações. Enquanto a topologia se serve de um material imaginário, perfeitamente elástico, o material empregado pelo artista com tamanha plasticidade é o som.

A obra de Cildo Meireles recorre à topologia como método e se vale do sonoro como um material que viabiliza transformações nos permitindo percorrer a faixa de Möbius e, ao virar o disco, cruzar duas espirais em sentido inverso. Em "Mebs", o artista faz uso de uma superfície de extrema relevância para a topologia e que, ao possuir apenas um lado, é considerada uma superfície não orientável.[12] Em ambas as faixas de "Mebs/Caraxia", a continuidade do movimento permite ao som se transformar, por repetidas vezes, no trânsito entre alturas e distâncias, mas principalmente na escuta do sujeito.

A propósito das aulas de música, o artista destaca que Reginaldo Carvalho explicava que seria possível recuperar sons gravados em cerâmica, uma pesquisa com a qual o músico teve contato durante o período em que estudou na França. Cildo Meireles cita como exemplo que, se um jarro cilíndrico estivesse sendo confeccionado no momento em que Jesus Cristo estivesse realizando o Sermão da Montanha, a voz de Cristo ficaria gravada no jarro:

> Isso é uma coisa pela qual eu sempre me interessei; todo esse universo dos sons que a gente não escuta, o subsom, o ultrassom. Então, eu acho que o som é uma coisa que tem que ser percebida, porque são essas ondas que interessam para algumas questões que o trabalho tem (Meireles, 2020, p. 179).

Observamos o interesse de Cildo Meireles pelo subsom e pelo ultrassom no trânsito da frequência entre pontos sônicos inaudíveis em "Mebs/Caraxia". Menos complexo do que o de "Mebs", o gráfico de "Caraxia" se constitui por duas espirais que se cruzam em sentido inverso, movimento que se repete e confere à obra um ir e vir, um zigue-zague cujos extremos se dão no subsom e no ultrassom imperceptíveis à escuta humana. Extremos sonoros que se localizam em uma espécie de limbo como aquele em que Dante, em meio à total escuridão, temeu seus passos, sendo encorajado por Virgílio a proceder com a caminhada a partir daquele primeiro círculo antes de adentrar, propriamente, o inferno.

No limbo de Dante, se encontram as almas boas que não conheceram a fé, espaço em que também se localiza o castelo da filosofia, morada, dentre outros saberes, da geometria. Para a escuta humana, o subsom e o ultrassom residiriam em um limbo escuro no qual os sons existem, apesar da impossibilidade de serem escutados. As ondas de "Caraxia" transitam por este limbo em que também têm espaço a poesia, a topologia (mais do que a geometria) e sons quase calados.

As ondas sonoras que se cruzam em "Caraxia" partem e se dirigem a esse limbo em movimentos topológicos de suaves deslizes, transformações ou deformações. Ao ser provocado por Hans-Ulrich Obrist sobre a frequente evocação às ciências em suas obras, o artista respondeu: "o que me interessava era sobretudo a poesia da matemática e da física, mais que as próprias disciplinas. Podemos encontrá-las em vários trabalhos meus, você tem razão. Há uma espécie de tangencial para a ciência" (Meireles, 2003, p. 126). A obra de Cildo Meireles busca por uma escuta afeita ao escuro, uma escuta na qual o ímpeto do sonoro afasta qualquer tentativa de sua apreensão pelo domínio do lógico, da representação signo-significante. "Mebs/Caraxia" demanda uma escuta do desenho, transmutado em uma escultura sonora, um emaranhado sônico que parece advertir que nossa escuta precisará se reinventar.

Trânsitos sonoros

Em meio à nebulosidade possível no domínio da escuta, em um texto de 1987, o artista e sonólogo Rodolfo Caesar compreendia que as músicas que buscavam pela noite mais extrema não seriam amorfas, uma vez que "as possibilidades de escrita estão entre a mão e o ouvido do compositor, o som é a própria notação" (Caesar, 1987). A proposta de Caesar acerca de uma música afeita ao noturno nos lança na possibilidade de uma escuta noturna em "Mebs/Caraxia", uma produção sonora cuja complexidade se desenrola a despeito de qualquer visualidade. Assim, ele observa que,

> Um trabalho de Cildo Meireles, CARAXIA, ilustra um caso típico. Duas espirais que se cruzam no meio de suas trajetórias, uma vinda de cima para baixo, outra no sentido inverso. No papel o olho vê que as linhas se cruzam, aceitando o óbvio que aqueles trajetos têm como função a continuação após o cruzamento. No escuro o ouvido não pensa assim. Ouvimos dois glissandi simultâneos, um vindo do alto (agudos) e outro de baixo (graves). Quando as duas linhas se aproximam, a convergência é prevista, mas em seguida o cruzamento é duvidoso. Não podemos afirmar que as linhas tenham se cruzado, assim como não podemos jurar pelo contrário, isto é, que cada uma volta para seu ponto inicial. Ou podemos pensar ambas as soluções (Caesar, 1987).

Em termos sonoros, o glissando se constitui pelo trânsito suave e contínuo entre notas distintas, podendo acontecer quando se desliza o dedo (ou a unha) por sobre as teclas de um piano, sobre as cordas de um violino ou mesmo no trânsito percorrido entre notas distintas pela voz de uma cantora. Trata-se da possibilidade de trafegar entre notas distantes através de uma rampa e não de uma escada, uma produção discreta. Também na aviação há glissando – a perda veloz de altitude como se o avião escorregasse pelo ar, respeitando sua própria trajetória.

A partir de Caesar, podemos afirmar que, em "Caraxia", há um glissando que percorre a espiral do caracol enquanto, no sentido oposto, há o glissando da galáxia. Trânsitos sonoros que se deslocam do médio/grave ao agudo, em uma espiral; e na outra, do agudo ao médio/grave. Ambas as espirais sonoras parecem se mirar, buscando um encontro cuja iminência gera um terceiro elemento sonoro – na subtração das diferenças entre as duas frequências, uma terceira frequência se dá a ouvir. Esse trânsito sonoro nas duas espirais – caracol e galáxia – se repete em *loop*, permitindo que as trajetórias em glissandi se mirem, se encontrem, gerem um terceiro som e se desencontrem para continuar tudo outra vez.

Em "Mebs", o trânsito entre o grave e o agudo permite uma caminhada sonora na faixa de Möbius de forma contínua. No deslocamento, ora se está no grave, ora no agudo. Sobre a faixa de Möbius, o sonoro percorre um caminho torcido em 180 graus, um caminho de um único lado, sem orientação. Há, porém, um elemento musical, um pulso que escapa ao trânsito na faixa e que, em sua constância, confere coesão por sua nota que não se modifica, um instrumento de marcação rítmica que povoa a vizinhança.

A obra de Cildo Meireles permite ao sujeito se embrenhar pela mais escura das noites, uma noite que chega através da escuta, ouvidos adentro. Tal qual o ouvinte preconizado por Caesar, o sujeito pode se relacionar com "Mebs/Caraxia" como quem adentra a escuridão "levando tudo junto de si mesmo. Porque também a si estará ouvindo. [...] o que ouvimos é parte de nós mesmos" (Caesar, 1987). As imagens sonoras de "Mebs/Caraxia" (Fig. 2) adentram a escuta do sujeito sem correspondentes visualizáveis, podendo disparar imagens sonoras já existentes ou mesmo gerar imagens sonoras até então inexistentes, conduzindo o sujeito "ao centro da noite, onde a matéria se

confunde com a forma e tempo com espaço" (Caesar, 1987). Em uma escuta noturna, o espaço da obra de Cildo Meireles se confunde com o espaço interno do próprio sujeito, viabilizando que sua percepção caminhe na faixa de Möbius e transite, no mesmo percurso, do caracol à galáxia.

Figura 2. Cildo Meireles, "Mebs/Caraxia", 1970-1975. Disco de vinil de 7 polegadas (33 rpm) e capa 18 x 18 cm. Vista da obra, exposição *O Lado B do Disco*, SESC Belenzinho, São Paulo, 2019. Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite.

Caesar (2016) nos permite afirmar que a imagem não é restrita à visualidade. O estatuto da imagem visual foi inaugurado muito antes do estatuto da imagem sonora, ainda no âmbito das paredes das cavernas feitas de suporte para gravação de pinturas. O som, ao contrário, precisou aguardar pela invenção do paleofone de Charles Cros (1842-1888) e, finalmente, pelo fonógrafo de Thomas Alva Edison (1847-1931) para que sua fixação e sua reprodução em um suporte fossem possíveis. Se por um lado há uma "crescente desvinculação, hoje tanto [do] senso comum quanto [da] indústria – ao se referirem à imagem como se ela fosse atributo exclusivo do mundo visível", por outro lado, Caesar observa que tal desvinculação reservaria ao som "uma condição mais turva e noturna da escuta" (Caesar, 2016, p. 174).

Segundo Rodolfo Caesar, Paul Valéry, em 1934, já compreendia a existência de imagens que seriam visíveis e de imagens audíveis: "assim como a água, o gás e a eletricidade [...] são trazidos de longe para suprir nossas necessidades domésticas, assim também receberemos imagens visíveis e audíveis, surgindo e desaparecendo ao simples movimento da mão, a um mero sinal" (*apud* Caesar, 2016, p. 162). Na década de 1990, o francês François Bayle, além de argumentar na direção da relevância incontestável da materialidade do suporte para a elaboração e consolidação do conceito, foi o primeiro autor de música contemporânea a compreender e a se referir ao som como imagem (Caesar, 2016). Para Bayle, a escuta acusmática[13] seria a escuta de imagens de som, sendo a imagem-de-som – ou *i-som*, como abreviou o compositor – a representante acústica de algo também acústico possível de se obter através da

> transposição de sua condição física, que na época era (e ainda é) o circuito eletroacústico: a mediação pelo circuito das *arts-rélais* sonoras: captura, armazenamento, processamento e transmissão em vias eletroeletrônicas, realizando-se acusticamente através dos alto-falantes (Caesar, 2016, p. 171).

Para Bayle, a imagem-de-som estaria atrelada ao suporte, no sentido da reprodução, e não de uma repetição, de um som deslocado do espaço e do tempo originais de sua criação, relacionando-se, ainda, com a amplificação deste som no processo de sua reprodução. Rodolfo Caesar, no entanto, não se restringe ao suporte para afirmar o caráter imagético do som e, em consonância com Henri Bergson, compreende que "todo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de status entre 'imagem' e 'som' deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo" (Caesar, 2016, p. 171-172).

Ao esforçar-se para restituir ao som seu caráter imagético, Caesar defende a possibilidade de a imagem sonora existir independentemente do suporte e de dispositivos de armazenamento extracorpóreo. Neste sentido, o teórico compreende que o som seria imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro e o trajeto do som se dá da fonte sonora em sentido direto à escuta. Caesar alerta que a imagem sonora não corresponde a uma

> "visualização" estimulada pela escuta de sons que despertam analogias "visualizáveis". Assim como ver, escutar é sempre formar imagens. Certamente a formação da imagem depende de suporte. Por que não seria possível pensar que, antes de ser "suporte tecnológico" – ocorrendo graças a meios extracorpóreos –, o suporte pode ser também o do próprio corpo: a memória? (Caesar, 2016, p. 172)

Buscando desvincular a imagem sonora de processos racionais de estabelecimento de correlações com imagens visuais, parece possível investigar a percepção das imagens sonoras na consciência do próprio corpo, o corpo como suporte imagético, como consciência. Assim, as imagens sonoras de "Mebs/Caraxia" não possuem um correspondente visual conjecturável – quando percebidas pelo sujeito, a ele pertencem porque reverberam em seu corpo. Mesmo que outros sujeitos tenham contato com a mesma obra, as imagens sonoras são próprias de quem escuta.

A reverberação do som em nosso corpo pode gerar desconfortos, quando, no caso de "Mebs/Caraxia", insistimos em repetir a escuta do disco por diversas vezes ininterruptas na busca pela percepção de cada nuance e de reinventar nossa própria escuta. Uma vez que o sonoro atua na consciência do corpo, a busca por atrelar a percepção sonora de uma obra como "Mebs/Caraxia" a contextos racionais não parece fazer sentido. Ao se estabelecer no tempo, no âmbito do efêmero e através do suporte do ar, o sonoro apresenta sua afinidade com a percepção, uma consciência que é fluida, em trânsito, suscetível a mudanças.

Por outro lado, mesmo no registro da fugacidade que constitui o evento sonoro, o trânsito de suas imagens deixa um rastro no corpo que escuta. A duração da percepção sonora se faz distinta para cada sujeito assim como tende a ser distinta para o sujeito que se aventura na repetição da escuta de "Mebs/Caraxia". Uma escuta noturna está suscetível a encontrar imagens novas, visto que a repetição viabiliza ao corpo o aprofundamento da consciência de imagens sonoras.

A citação de Sartre em *L'imagination* por Caesar, "a imagem é um ato, não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa" (*apud* Caesar, 2016, p. 176), parece em ressonância com a noção de imagens sonoras no âmbito da consciência. Uma consciência que se dá ao rés do corpo e como uma tomada de atitude em relação àquilo que ressoa dentro de nós, algo que pode acontecer mesmo que de forma involuntária. Cildo Meireles projeta um som artificial que desafia a escuta, induzindo-nos à repetição e à percepção da diferença, em uma experiência de escuta acusmática que, em um sentido amplo, "nos impede, simbolicamente, de qualquer relação com o que é visível, palpável, mensurável" (Schaeffer, 1966, p. 92, tradução nossa). "Mebs/Caraxia" nos toca pelos ouvidos, nos engajando na repetição do trânsito entre sua superfície não orientável e suas espirais.

Pierre Schaeffer, compositor e teórico francês, reconhecido como criador da música concreta, afirma que, quando as repetições se dão em condições idênticas, a consciência de variações em nossa escuta torna-se possível, permitindo compreender melhor "o que se chama em geral de 'subjetividade'. [...] Aclarações particulares, de direções cada vez mais precisas e que revelam um novo aspecto do objeto com o qual nossa atenção está deliberadamente ou inconscientemente comprometida" (Schaeffer, 1966, p. 94, tradução nossa). A escuta de "Mebs/Caraxia" se alinha com a noção de escuta de Schaeffer, para quem ouvir não significa encher-se dos sons que chegariam à escuta sem, no entanto, acessar a consciência, uma vez que o som somente possui uma realidade em relação à consciência. A escultura sonora de Cildo Meireles – "Mebs/Caraxia" – possui uma realidade na escuta que se dá na consciência do corpo.

Horizonte de ruídos

Apesar de todas as linhas que se ocupam de "Mebs/Caraxia", a obra em si é um outro, é livre de definições, escapa de nomenclaturas tal qual a água escorre pelos dedos que tentem aprisioná-la na palma da mão, algo cujo sentido, lógica e conexões são inerentes a ela mesma e à sua relação com cada sujeito. Neste sentido, parece pertinente a formulação de Edmund Husserl (2006) a respeito daquilo que percebemos enquanto árvore não corresponder à árvore em si, em sua pureza e simplicidade, no âmbito de sua natureza. Para Husserl, uma dada árvore se orientaria por um sentido inerente à sua essência e nem o fogo ou qualquer outro processo de decomposição seriam capazes de atingi-la. Essa árvore, porém, possui uma imagem visual, um correlativo que parece tornar o sentido a respeito do qual o filósofo refletia mais evidente à "consciência de algo" e aos seus "caminhos labirínticos a que levam as primeiras reflexões [que] produzem facilmente um ceticismo que nega toda a esfera de problemas incômodos" (Husserl, 2006, p. 202).

A consciência da árvore, assim como poderia ser a consciência do canto da cigarra, do vidro quebrando, da água pingando, repousa em uma experiência de mundo que, de certa maneira, se apresenta consistentemente para além de uma percepção individual, porém substancialmente em relação com as imagens sonoras e visuais de cada um desses dados. A consciência não repousa apenas no âmbito das visualidades, não sendo somente ou não fundamentalmente constituída ou estabelecida a partir da visão, mas através de percepções armazenadas na subjetividade do sujeito

que podem ser disparadas pelo sonoro. "Mebs/Caraxia" se dá em um patamar da consciência que nos lança no sonoro sem qualquer garantia para além dele, aprofundando a experiência da escuta ao não deixar espaço para nada além dela na percepção do sujeito.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que o sonoro e, neste contexto, também a obra de Cildo Meireles se faz única a cada sujeito e a cada escuta de um mesmo sujeito, há uma identidade que atravessa as particularidades possíveis e que constituem "Mebs/Caraxia". Nesta direção, Pierre Schaeffer afirma que "Husserl nos informa de maneira bastante abrupta: o objeto é 'o polo de identidade com experiências particulares e, ainda assim, transcende na identidade que ultrapassa essas experiências particulares'" (Schaeffer, 1966, p. 262, tradução nossa). As imagens sonoras que constituem a obra de Cildo Meireles possuem uma identidade, por mais que sua escuta abra espaço para as particularidades que se inauguram na percepção do sujeito.

De acordo com Husserl, aquilo que se apresenta através de formas sensíveis, cores e propriedades olfativas e gustativas seria um signo de si mesmo (Husserl, 2006). O sonoro dispensa qualquer signo ou sinal correspondente, uma vez que sua existência convoca a escuta do sujeito na consciência de seu corpo. "Mebs/Caraxia" foi criada no diálogo entre desenho e sonoro a partir da poesia, dispensando atos de correspondências porque, ao soar, parte em direção à escuta do sujeito. O som depende de um meio inapreensível visualmente para se propagar – o ar –, um meio que possui acesso irrestrito ao corpo do sujeito e que garante a manutenção de sua vida. Os ruídos da obra se acrescentam aos ruídos do sujeito.

Os sons de "Mebs/Caraxia" se situam no registro do ruído, tornando a obra grávida de sons, nos permitindo ainda um diálogo com o silêncio nos termos da proposição de John Cage (2013, p. 98) segundo a qual "nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons". Talvez Cildo Meireles tenha direcionado um microfone de potência elevadíssima ao silêncio, captando imagens inesperadas e indefiníveis. Ampliando o silêncio, "Mebs/Caraxia" lança seus ruídos em direção à nossa escuta, fazendo-se não apenas enquanto escultura sonora, conforme argumentado pelo artista, mas a esta altura, também como uma escultura do silêncio. Silêncio e ruído se entrelaçam, se confundindo em um movimento produtivo repleto de possibilidades sonoras distante da

conotação de silêncio socialmente estabelecida pelo Ocidente como "uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação" (Schafer, 2011a, p. 354).

A obra de Cildo Meireles parece assegurar que, do caracol ao infinito sideral, o silêncio possui sua própria dimensão espaço-temporal – os mesmos ruídos que constituem o silêncio de nosso corpo são os únicos ruídos possíveis de serem escutados no vácuo do espaço sideral: o grave e o agudo de nosso sistema nervoso e de nossa circulação sanguínea, mas também ruídos outros que se passam na consciência do corpo. Em "Mebs/Caraxia", o silêncio se torce e se desloca em cada rotação, da fita de Möbius à fusão do caracol com a galáxia. Grandezas irreconciliáveis no sistema métrico, porém conectadas a partir da poesia que garante a reprodução sonora de um desenho/gráfico – caracol, galáxia e a faixa de Möbius.

A percepção de "Mebs/Caraxia" demanda "abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som de repente an-tes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato, ou simbólico" (Cage, 2013, p. 98). As informações prévias, os gráficos que orientaram o artista em seu empreendimento de transformar a faixa de Möbius em som e a fusão da espiral de um caracol com uma galáxia, se desmantelam em nossa escuta – "sons são sons e homens são homens, mas agora nossos pés estão um pouco fora do chão" (Cage, 2013, p. 98). Um pouco ou muito, a obra nos afasta do chão, do território supostamente seguro e pavimentado, permitindo uma conexão tão forte com aquilo que a escuta pode carregar para dentro do corpo que põe em risco o próprio pensamento. Diante de sua natureza, "quando eu capto meu pensamento agora, já sei que ele vai deslizar entre meus dedos. É de sua própria natureza evitar ser apanhado" (Cage, 2013, p. 121).

De forma análoga, "Mebs/Caraxia" não se permite capturar, demandando uma percepção distante de processos de racionalização, se entregando ao fluxo perceptivo. Se deixar levar pelo sonoro implica borrar as noções entre um mergulho em nosso próprio interior e um flutuar no caos sonoro projetado pelo artista. Virar o lado do disco ou clicar na próxima faixa, novamente e insistentemente, acarretará um ir e vir no redemoinho; o sentido de escultura sonora proposto por Cildo Meireles nos aproxima, assim, da "crença de que a gente pode possuir [a nossa] própria casa mas, na verdade, ao contrário do caracol, a gente carrega a casa dentro da gente" (Cage, 2013, p. 105-106).

Tendo a casa em seu interior, o sujeito pode receber ou mesmo ser invadido pelo ruído e pelo silêncio de "Mebs/Caraxia" – a esta altura, também nós nos percebemos grávidos ou habitados por ruídos e silêncio. Em conferência realizada em 1946, Maurice Merleau-Ponty afirmava que a matéria estaria prenhe de sua forma, ou seja, "toda percepção tem lugar em certo horizonte e, enfim, no 'mundo'; [...] ambos estão praticamente presentes antes de ser explicitamente conhecidos e postos por nós [...]" (Merleau-Ponty, 2015, p. 31-32). Ao torcermos a questão proposta pelo filósofo francês para o campo do sonoro, "Mebs/Caraxia" reafirma seu caráter de escultura do silêncio repleta de sons, localizando-se, portanto, no horizonte dos ruídos. Por outro lado, enquanto sujeito perceptivo que recebe ou que é invadido pela obra, também nos tornamos ruído e silêncio, por um instante que seja.

De acordo com Merleau-Ponty (2015), seria impossível a decomposição de uma percepção, uma vez que o todo antecederia as partes, além do fato de não se constituir como um todo ideal. Neste sentido, a percepção seria um paradoxo, enquanto aquilo que é percebido seria paradoxal visto que encontraria sua existência somente no ato de ser percebido. Reconhecendo a impossibilidade de alternativas que deem conta da experiência individual, o filósofo compreende que localizar a percepção tão somente no âmbito das sensações implica assumir a percepção por um caráter privado. Ao passo que, ao tratar a percepção como um "ato de inteligência" que busca inspecionar o espírito a partir daquilo que é percebido, se torna possível o estabelecimento de algo em comum que já não se restringe ao privado,

> [...] uma ideia, então, será do mesmo mundo que falamos, vocês e eu, e a comunicação entre nós será de direito, porque o mundo terá passado à existência ideal e porque ele será o mesmo em todos nós, tal como o teorema de Pitágoras. Mas nenhuma dessas duas fórmulas dá conta de nossa experiência (Merleau-Ponty, 2015, p. 38).

As contradições da busca por apreender e descrever o mundo percebido encontra respaldo na indagação proposta por Merleau-Ponty (2015, p. 40): "um pensamento logicamente coerente, ou ainda, um pensamento do ser puro" seria possível? Nesta reviravolta, outro questionamento proposto pelo filósofo, por ocasião de suas sete conferências transmitidas pela Rádio Nacional Francesa, em 1948, parece pertinente: "o que aprendemos de fato ao considerar o mundo da percepção? Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer" (Merleau-Ponty, 2004, p. 56).

A partir das conferências transmitidas no Programa Nacional de Radiodifusão Francesa (RDF) ao final de 1948, a artista e escritora suíça Salomé Voegelin (2010) propõe uma filosofia da arte sonora, afirmando que a escuta enquanto ação crítica praticaria a fenomenologia como um processo de dúvida. Para Voegelin, o ouvinte crítico seria repleto de dúvidas sobre aquilo que escuta, sentindo, assim, necessidade de repetir a escuta por diversas vezes, buscando um autoconhecimento de si enquanto ser intersubjetivo que existe em um mundo sônico. Através de suas imagens sonoras, "Mebs/Caraxia" pode provocar esse dado crítico no sujeito em direção a um revisitar-se e a indagar a própria escuta. O sujeito que interroga a própria escuta percebe a obra e a si próprio.

Em "Mebs/Caraxia", sujeito e obra se entrelaçam em um espaço interessante aberto pelo sonoro. De acordo com Voegelin, o som seria o local onde objetividade e subjetividade se encontram, estabelecendo-se um espaço no qual a percepção se dá de forma generativa à medida que a objetividade é produzida na subjetividade da escuta. A obra de Cildo Meireles desafia o sujeito a reinventar sua escuta e a se tornar íntimo dela como quem sente a necessidade de, uma vez "deixado no escuro, [...] explorar aquilo que escuta. O escutar descobre e gera aquilo que é ouvido" (Voegelin, 2010, p. 4, tradução nossa).

A noite já chegou a nossos ouvidos

Em seu primeiro disco, Cildo Meireles extravasa a curiosidade apresentada por Reginaldo Carvalho sobre a capacidade de o som se fixar na materialidade de um barro sendo moldado por um oleiro. O jovem artista criou uma escultura sonora, uma escultura que se molda a partir do som, por entre glissandi que carregam a escuta do médio/grave ao agudo, indo e vindo, em espirais que primam por desconhecer dimensões. "Mebs/Caraxia" convida o sujeito a percebê-la a partir da consciência do corpo, afirmando a desnecessidade, ou mesmo a impossibilidade, de vinculação da imagem sonora a processos racionais e/ou de correlações com imagens visuais.

Desde a fenomenologia, observamos que, na obra de Cildo Meireles, o sonoro abre espaço para uma escuta que se dá na consciência do corpo, distante do território seguro de correlações e de pavimentos calcados nas visualidades. Não cabe, portanto, decompor a percepção da obra, mas dar vazão ao seu dado paradoxal – a percepção como um ato, a escuta como ação generativa – e, assim, investigar o espírito daquilo que é percebido e que já não se localiza no âmbito do privado.

Nesses termos, "Mebs/Caraxia" abre espaço para a escuta se reinventar, se fazer crítica, inspecionar a si mesma. Entre a faixa de Möbius e do caracol à galáxia, "Mebs/Caraxia" cria um universo sônico em que o sujeito pode encontrar com o ruído e com o silêncio, os seus e os da obra, em uma escuta noturna, uma escuta que se transforma continuamente em movimentos topológicos poeticamente espiralados. Cildo Meireles encontrou no som a possibilidade de criar imagens, de dar a perceber outros mundos que se fazem mais contundentes no escuro, nem que seja um escurinho que permita ao corpo outras possibilidades para além da visual. O escuro parece ser uma condição propícia à percepção de imagens sonoras complexas, espiraladas, moebianas, poéticas e científicas – a escuta noturna nos permite encontrar a obra em nosso interior. Dependendo do quanto estivermos imersos na escuta, cerrar os olhos talvez não seja necessário, mas, se assim o for, se constituindo como um simples aviso para o mundo ao redor de que a noite já chegou a nossos ouvidos – não interrompa.

Em busca de uma realidade que se relacionasse com os sentidos para além da visão, Cildo Meireles criou a série *Blindhotland*, tendo "Mebs/Caraxia" como a primeira obra, o primeiro disco gravado pelo artista, abrindo espaço para outras experimentações sonoras, recorrendo ao disco ainda outras vezes. Cildo Meireles se vale do sonoro como quem não possui compromissos com as convenções musicais e não tem dó dos recursos tecnológicos – um uso desabusado somente possível a um artista. Através do sonoro, o artista provoca a percepção de sua obra através do corpo, seja por meio de sons sintetizados, arbitrariamente extraídos de desenhos e de gráficos, seja por meio de sons existentes no mundo cotidiano como sons da natureza – a do mundo e a do sujeito.

REFERÊNCIAS

CACCURI, Vivian. **O que faço é música**: como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CAESAR, Rodolfo. A noite e a notação musical. **Revista Arte e Palavra, Forum de Ciência e Cultura**, 1987. (Arquivo digital cedido pelo autor).

CAESAR, Rodolfo. **O enigma de Lupe**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016. (Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios).

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CARVALHO, Reginaldo. Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho. [Entrevista cedida a] Vladimir A. P. Silva. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 33-48, nov. 2015. Disponível em: https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5290 . Acesso em: 10 fev. 2024.

FUNARTE. **Música Contemporânea: "Concerto extraordinário**". Rodolfo Caesar, Luís Augusto Rescala: meios eletroacústicos. *Folder* com a programação. Rio de Janeiro: Funarte: Rio de Janeiro,1981. p. 6. (Arquivos de Rodolfo Caesar).

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**: introdução geral à fenomenologia pura. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.

MARAR, Ton. **Topologia geométrica para inquietos**. São Paulo: Edusp, 2019.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). **Cildo**: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEIRELES, Cildo. [**Entrevista**]. [Entrevista cedida a] Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: [*s. n*.], 2021. Não publicado.

MEIRELES, Cildo. "Esse universo dos sons que a gente não escuta": entrevista com Cildo Meireles. [Entrevista cedida a] Caroline Alciones de Oliveira Leite. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul.-dez. 2020. Disponível em: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/42766 . Acesso em: 8 fev. 2024.

MEIRELES, Cildo. **Entrevista concedida à autora no ateliê do artista**. [Entrevista cedida a] Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: [*s. n*.], 2019a. Não publicado.

MEIRELES, Cildo. Southern Cross. *In*: MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Information**. Catálogo de exposição, edição fac-símile. New York: The Museum of Modern Art, 2019b. Catálogo publicado originalmente em 1970.

MEIRELES, Cildo. Entrevista com Cildo Meireles. [Entrevista cedida a] Elton Ribeiro Pinheiro. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 109-121, abr. 2017a. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/9356/6637 . Acesso em: 8 fev. 2024.

MEIRELES, Cildo. Projeto de *Eureka/Blindhotland* (1970-1975). *In*: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). **Cildo**: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017b.

MEIRELES, Cildo. Criação de valor. [Entrevista cedida a] Angélica de Moraes. *In*: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica (org.). **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 100-133.

MEIRELES, Cildo. **Arte Sonora**: Cildo Meireles. [Entrevista cedida a] Franz Manatta. Rio de Janeiro: Parque Lage, 2013. Disponível em: https://soundcloud.com/artesonora/podcas t-12-cildo-meireles. Acesso em: 8 dez. 2020.

MEIRELES, Cildo. Lugares de divagação. [Entrevista cedida a] Nuria Enguita. *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a. p. 94-123. (Coleção Encontros).

MEIRELES, Cildo. Memórias. [Entrevista cedida a] Felipe Scovino. *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b. p. 234-291. (Coleção Encontros).

MEIRELES, Cildo. Entrevista realizada por Hans-Ulrich Obrist no contexto da exposição "Da adversidade vivemos" (realizada no Musée d'Art moderne de la Ville de Paris). *In*: MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG. **Cildo Meireles**. Catálogo de exposição. Strasbourg: Les Musées de Strasbourg, 2003. p. 125-129. Entrevista realizada originalmente em 2001.

MEIRELES, Cildo. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meirelres. Entrevistador: Gerardo Mosquera. *In*: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (org.). **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify; Londres: Phaidon Press, 1999. p. 6-35.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles: primeira abordagem. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 37, 16 out. 1975.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux** : essai interdisciplines. Nouvelle édition. Paris: Du Seuil, 1966. *E-book*.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2011a.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2011b.

SPERLING, David Moreno. **Arquiteturas contínuas e topologia**: similaridades em processo. 2003. 229 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia do Ambiente Construído, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-28032006-155803/pt-br.php . Acesso em: 7 jan. 2024.

VOEGELIN, Salomé. Listening. *In*: VOEGELIN, Salomé. **Listening to Noise and Silence**: Towards a Philosophy of Sound Art. New York: The Continuum International Publishing Group, 2010. p. 1-40.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles.

2 Cildo Meireles observa que, apesar de o astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Möbius ter recebido os créditos pela criação do espaço topológico obtido a partir da colagem das extremidades de uma fita (ou faixa), após torção sob seu próprio eixo, a fita (ou faixa) de Möbius, tal estudo teria sido realizado anteriormente por outro matemático – Johann Benedict Listing (1808-1882).

3 O som que é gerado eletronicamente não possui harmônicos, algo que seria necessário para a determinação do timbre: "[...] a sonoridade de um instrumento acústico, por exemplo, é constituída por uma ampla gama de ondas mecânicas que variam em forma e comprimento. A essa gama é dado o nome de 'timbre'" (Caccuri, 2013, p. 48).

4 A propósito do dado de interpretação do gráfico, o artista e sonólogo Rodolfo Caesar, em conversa informal com a autora por ocasião do colóquio "Escrita, Imagem e Som", realizado em Belo Horizonte em 2019, na Universidade Federal de Minas Gerais, nos relatou ter executado "Mebs/Caraxia" (informação verbal). Apesar de não termos escutado à execução da obra de Cildo Meireles por Caesar, podemos inferir a existência de diferenças sonoras entre ambas as situações, uma vez que a obra demanda uma interpretação do artista que a execute.

5 "[...] frequências muito agudas a muito graves em uma espécie de curva estreita. Quando chegam nas frequências altas, ficam ali por mais tempo do que nas baixas. Outras duas linhas atrás dessas seguem suas formas, porém se alternando entre frequências média-altas e média-baixas e nem sempre no mesmo sentido que as linhas do primeiro plano" (Caccuri, 2013, p. 49-50).

6 À época, a Sala Sidney Miller era localizada no Museu de Belas Artes na parte central do prédio no lado que dava para a Rua México, na cidade do Rio de Janeiro.

7 No documento do Acervo Memória Lage, o título da obra apresenta um erro de digitação corrigido à mão – "Mebes" por "Mebs" – e, por comparação com documentos manuscritos nos quais há a assinatura do artista, a caligrafia que rasura a biografia datilografada é idêntica à de Cildo Meireles.

8 A programação *Rodolfo Caesar e Luís Augusto Rescala, meios eletroacústicos*, que contou com execução de um trecho de "Caraxia", aconteceu em uma segunda-feira, 19 de outubro de 1981, às 18h30. De acordo com o folder da programação da Funarte, os participantes foram: "Antonio Grassi (ator), Dermeval Coelho (iluminador), Evandro Salles (diapositivos), Graciela Figueroa (bailarina e coreógrafa), Luís (sic) Augusto Rescala (compositor), Rodolfo Caesar (compositor)" (Funarte, 1981). Agradecemos ao artista e pesquisador Rodolfo Caesar por ter nos disponibilizado o programa da Funarte.

9 Uma teoria muito antiga que se reporta, especialmente, à escola de Pitágoras – a Música das Esferas – prevê que o bailar de planetas e estrelas no espaço celeste provocaria música. Pitágoras, observando os céus, teria notado que o movimento dos astros se daria de maneira ordenada e que, portanto, deveriam produzir sons perfeitos em sua movimentação à semelhança daquilo que havia observado acontecer entre as várias harmonias de cada corda sonante (Schafer, 2011b).

10 Reginaldo Vilar de Carvalho (1932-2013), nascido em Guarabira, na Paraíba, estudou música no Rio de Janeiro com Heitor Villa-Lobos e, na França, com Pierre Schaeffer. No Brasil, ainda na década de 1960, Reginaldo Carvalho foi pioneiro no campo da música eletroacústica (Carvalho, 2015).

11 Por muito tempo, a topologia foi conhecida por *analysis situs*, como a chamou o matemático francês Jules Henri Poincaré (1854-1912) (Marar, 2019). De acordo com David Sperling (2003, p. 128), "a Topologia foi inicialmente chamada por Poincaré de *analisys situs* e por Leibniz de 'geometria de posição'. Qualquer dos nomes preserva em seu sentido a atividade fundamental desta área da geometria: o estudo das propriedades geométricas não afetadas por mudanças de forma".

12 A faixa de Möbius e o cilindro teriam um papel fundamental na topologia, uma vez que, a partir de tais superfícies e de algumas operações, como torcer e colar, "obtêm-se todas as classes de congruência de superfícies fechadas [...]" (Marar, 2019, p. 89), sendo ambas – cilindro e faixa de Möbius – obtidas de um retângulo. O cilindro configura-se como uma superfície orientável por possuir um lado interno e outro externo, enquanto a faixa de Möbius é classificada pela topologia como uma superfície não orientável por possuir um único lado.

13 "Há unanimidade na afirmação de que a música eletroacústica é a música do som. Propiciado pelas novas tecnologias eletroacústicas, o ato de escutar 'imagens de sons' traz consigo estímulos para essa consciência – agora disseminada na música contemporânea (e instrumental) – de uma presença protagonista da 'sonoridade' na escuta musical" (Caesar, 2016, p. 192).

Entre objetos e gestos, a estética do vulgar

Within Objects and Gestures, the Aesthetics of the Vulgar

Parmi les objets et les gestes, l'esthétique du vulgaire

Laura Fonseca de Castro
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
E-mail: lauracastroo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2637-8170

RESUMO

O artigo considera o vulgar como experiência estética radical na contemporaneidade. O objetivo é questionar a hegemonia estética e política que oprime as diversidades. A fim de legitimar a vulgaridade vivida no cotidiano, o argumento mobiliza os conceitos de "iluminação profana" de Walter Benjamin, "realismo grotesco" de Mikhail Bakhtin e "camp" de Susan Sontag. Como método, o texto analisa criticamente a obra "Tabernáculo da Edificação" de Ventura Profana. Os resultados mostram que a transformação de materialidades através da performance cria uma situação que desafia binarismos tradicionais, tais como sujeito e objeto, artista e público, belo e grotesco, função e forma, e sagrado e profano. O vulgar se revela como estratégia de desconstrução que promove resistência e revolução contra a hegemonia.

Palavras-chave: *vulgar; desconstrução; situação; contra-hegemonia; estética filosófica.*

ABSTRACT

This paper considers the vulgar as a radical aesthetic experience in contemporary times. The objective is to question the aesthetic and political hegemony that oppresses diversities. To legitimize everyday vulgarity, the argument mobilizes Walter Benjamin's concept of "profane illumination", Mikhail Bakhtin's "grotesque realism", and Susan Sontag's "camp". As a method, the text critically analyzes Ventura Profana's work "Tabernáculo da Edificação". The results show that transforming materialities through performance creates a situation that challenges traditional binaries, such as subject and object, artist and

audience, beauty and grotesque, function and form, and sacred and profane. The vulgar reveals itself as a deconstructive strategy that promotes resistance and revolution against hegemony.

Keywords: *vulgar; deconstruction; situation; counter-hegemony; philosophical aesthetics.*

RÉSUMÉ

L'article considère le vulgaire comme une expérience esthétique radicale dans la contemporanéité. L'objectif est de questionner l'hégémonie esthétique et politique qui opprime les diversités. Pour légitimer la vulgarité vécue au quotidien, l'argument mobilise les concepts d'«illumination profane» de Walter Benjamin, de «réalisme grotesque» de Mikhail Bakhtin et de «camp» de Susan Sontag. Comme méthode, le texte analyse de manière critique l'œuvre "Tabernáculo da Edificação" de Ventura Profana. Les résultats montrent que la transformation des matérialités par la performance crée une situation qui défie les binarités traditionnelles telles que sujet et objet, artiste et public, beau et grotesque, fonction et forme, et sacré et profane. Le vulgaire se révèle comme une stratégie de déconstruction qui promeut la résistance et la révolution contre l'hégémonie.

Mots-clés: *vulgaire; déconstruction; situation; contre-hégémonie; esthétique philosophique.*

Data de submissão: 19/05/2024
Data de aprovação: 30/07/2024

Introdução

Este trabalho propõe uma análise do vulgar como práxis estética radical suscetível a ser construída performativamente como ação revolucionária. Assumidamente, os gestos de vulgaridade operam com objetos de mau gosto. Tanto os gestos quanto os objetos vulgares são profanos e baratos e, por isso mesmo, revelam-se como resistência e potência de transformação contra a ordem hegemônica (Richardson, 1966; Sontag, 2013; Wark, 2019). O problema da pesquisa surge do questionamento político a respeito da manutenção de gestos estéticos de hegemonia como estrutura excludente que oprime a diversidade dos modos de expressão e limitam o potencial democrático, colaborativo e transformador de situações construídas coletivamente a partir de perspectivas outras.[1]

Os corpos são agentes das transformações materiais e narrativas vividas cotidianamente no espaço urbano contemporâneo, atravessados pelo modo de produção capitalista (Butler, 1993; Butler; Laclau; Zizek, 2000; Lefebvre, 2007). Os gestos performados por corpos desobedientes à ordem socioeconômica, instituída e reproduzida historicamente, são capazes de desestabilizar e confundir os limites de estruturas culturais que se constituem hegemonicamente de maneira binária e hierárquica. Algumas das binaridades opositivas que se manifestam tradicionalmente na cultura ocidental são: sujeito e objeto, artista e público, belo e grotesco, bom e mau, função e forma, produção e consumo, sagrado e profano. Tais dicotomias podem ser decompostas estrategicamente a fim de superar hierarquias e sistemas de opressão. Esse processo se dá por meio de experiências contra-hegemônicas que reelaboram o sentido de cada termo do binômio em contextos outros, em um movimento dialético de desconstrução derridiana que reconhece e legitima as diferenças sem tentar neutralizar essas oposições (Meneses, 2013).

Considerar os corpos como sujeitos de desconstrução que atuam entre objetos e gestos implica entendê-los a partir de sua rede de relações vividas em uma situação construída coletivamente, localizada no tempo e no espaço. Sob a perspectiva da crítica situacionista (Debord, 1989; Castro, 2021; Wark, 2011), as situações dependem do engajamento ativo e crítico das pessoas envolvidas, atuando na transformação material e significativa da experiência partilhada a fim de superarem a condição de passividade alienante. Nesse sentido, a incômoda sensibilidade do vulgar é percebida como dispositivo desviante em que práticas discursivas e não discursivas deslegitimam e atualizam o significado de elementos materiais, verbais e imagéticos significantes, mas, também, elementos performativos, como movimentos expressivos e afetos, envolvidos no processo de ressignificação de uma situação.

A hipótese investigada é a de que expressões artísticas e culturais de vulgaridade, construídas coletivamente como situações, provocam, diante do choque estético e da desconstrução, a tomada de consciência acerca da necessidade de superação do modelo reacionário de vida cotidiana. Considerando as dimensões material, narrativa e performativa do processo de desconstrução que envolve artista e público, seria possível notar que a situação cênica propiciaria um rearranjo espacial da estrutura arquitetônica, dos objetos cênicos e dos mascaramentos corporais. A vulgarização seria, então, uma práxis desviante de transformação que evidencia atitudes intercambiáveis e não binárias de engajamento que catalisam a superação da lógica hegemônica que oprime as diversidades.

O argumento desenvolvido nesta pesquisa se baseia em um método de caráter teórico, bibliográfico, documental e fotográfico. Os marcos teóricos fundamentais mobilizados nesta argumentação em defesa do vulgar são os conceitos de "iluminação profana" (Benjamin, 1987), de "realismo grotesco" (Bakhtin, 1984) e de "*camp*" (Sontag, 2013). As discussões sobre a vulgaridade se aproximam de questões sobre a moral e os supostos bons costumes. Por isso, a demonstração do argumento deste artigo será feita através do estudo de caso da obra "Tabernáculo da Edificação", realizada por Ventura Profana em 2019 no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MG). A cena é performada por uma artista evangélica, negra e transgênero que constrói com os outros corpos presentes uma situação de culto em que adereços e o mobiliário do museu são desviados para se tornarem suporte arquitetônico e simbólico de um templo neopentecostal que acolhe aquele ritual coletivo que celebra outras existências não normativas.

O vulgar desvia o ideal

As instâncias de visualidade e linguagem são atravessadas pelo mundo das coisas e pelo corpo, de modo que elas somente podem ser experimentadas pelos sujeitos que se engajam com elas de maneira ativa. Walter Benjamin (1987) propõe uma aproximação entre imagem e metáfora que se manifesta em situações cotidianas de engajamento. O autor chama de "iluminação profana" a experiência estética de base antropológica e materialista em que o sujeito se aproxima de um estado de êxtase em uma situação cotidiana. Entretanto, ao contrário de tratar esse estado de elevação como um gesto de idealização, o modo como os sujeitos elaboram suas ideias é mediado pela dimensão corpórea, logo, trata-se de uma produção imanente que associa significados extraordinários a uma experiência ordinária. Os termos que compõem o conceito parecem ser, a princípio, contraditórios: a iluminação é um gesto que se aproxima do espiritual, do excepcional e do virtuoso, ao contrário daquilo que é mundano, banal e vulgar. Ou seja, a iluminação profana é uma experiência ambígua, ao mesmo tempo sagrada e profana.

Benjamin (1987) discorre sobre a iluminação profana considerando a ação estética em prol da liberdade que se desvela através de uma postura anárquica contra a tradição reacionária cultural capitalista ao final da década de 1920. A iluminação profana é discutida na esfera da embriaguez e das práticas surrealistas, pois ela anseia pela emancipação do espírito. Naquele momento da história, o autor reconhece no movimento cultural do surrealismo uma rara manifestação estética e política

revolucionária que ocupa o cotidiano: "'Pensar na atividade humana me faz rir' – essa frase de Aragon mostra claramente o caminho percorrido pelo surrealismo, de suas origens até sua politização atual" (Benjamin, 1987, p. 28). Também a vulgarização, em sua dimensão profana e prosaica, tem como potência uma dupla tarefa revolucionária: derrubar a hegemonia intelectual e cultural conservadora e estabelecer um contrato com as massas populares por meio de uma transformação política que se manifesta esteticamente pelo corpo.

O autor considera que a hostilidade da burguesia contra a ideia de liberdade foi responsável pela aproximação do movimento surrealista com a esquerda.

> Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se segundo a exigência do Manifesto comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje (Benjamin, 1987, p. 35).

Para Benjamin (1987), é necessário extrair a dimensão moral da política para que se viabilize a revolução, pois ela se manifesta no mundo das coisas. Para ele, a energia revolucionária está no acaso, no obsoleto, no cômico, ou seja, no vulgar: "nas primeiras construções em ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los" (Benjamin, 1987, p. 25). Um certo desencantamento pelo mundo moderno é notado na linguagem surrealista, e este é um dos motivos pelos quais ela se diferencia de seus antecessores românticos. Por exemplo, o pessimismo surrealista representado pelas iluminações profanas de Apollinaire e Aragon pressentiam atrocidades como assassinatos de poetas e livros em chamas. Isso se dá diante da condição de ascensão de posturas reacionárias dos partidos nazista e fascista à época.

Ao se reconhecerem no lugar do outro, em oposição à lógica racionalista, autoritária e tecnocrática dos Estados, os artistas manifestam uma postura que se recusa a confiar no "curso natural da história". Mesmo pessimistas, eles são entusiasmados para lutar contra a corrente conservadora sem certeza de vencer. Esses artistas revolucionários são motivados não por uma crença no

progresso que garantiria um triunfo, mas pela convicção arraigada de que é impossível viver dignamente como um ser humano sem lutar contra a ordem estabelecida (Löwy, 2018). Retirar a moral da dimensão metafórica não se limita às figuras de linguagem de manifestações literárias: o surrealismo, para Benjamin, não se encerra no texto, ele é experiência corpórea e imagética, e, por isso, é política e esteticamente revolucionário.

No que se refere ao questionamento moral nos processos de vulgarização, é importante considerar que a aproximação estética entre as categorias de belo e bom é introduzida na Idade Média, reforçada pelos valores cristãos que determinavam as manifestações culturais do período (Duarte, 2012). Para o filósofo medieval Tomás de Aquino, por exemplo, a avaliação estética está associada aos sentidos, que seriam relacionados à razão e à percepção da forma das coisas:

> O belo e o bom são uma e mesma coisa no sujeito, já que eles repousam sobre uma base comum, a saber, sobre a forma, e eis por que um é predicado do outro: mas isso não impede que essas duas entidades não difiram racionalmente nas ideias que formamos para nós mesmos. Com efeito, o bom se relaciona propriamente à faculdade apetitiva, já que ele é o que apetece a qualquer coisa e forma; por isso mesmo, é causa final. Ao contrário, o belo se liga à faculdade cognitiva, considerando que se chamam belas as coisas que aprazem a vista. Ele consiste numa justa proporção, onde os sentidos reencontram sua semelhança com felicidade, pois ele é as próprias relações da ordem e da harmonia. E como, por um lado, a assimilação se liga à forma, o belo pertence propriamente à ideia de causa formal (*apud* Duarte, 2012).

Esse pensador da Idade Média é mobilizado brevemente a fim de introduzir uma discussão importante acerca do grotesco, categoria oposta ao belo, considerado em um contexto religioso, que o associa ao bom e o mau. A imagem grotesca de corpos que não se conformam ao padrão ideal é um tema histórico investigado por Mikhail Bakhtin (1984). Ao discorrer sobre o processo de consciência da alteridade que se constitui socialmente em contextos culturais imagéticos da Idade Média e literários do Renascimento, ele elabora o conceito de "realismo grotesco" para designar a estética da cultura popular que é manifestada pelo humor.

O autor discorre sobre o contexto do carnaval, sua dimensão de linguagem profana e sua vulgaridade associada à sátira de ritos religiosos que revela a natureza ambivalente das situações coletivas e urbanas criadas a partir dessa festa popular. Sobre o corpo grotesco, nessa condição de visibilidade pública, Bakhtin (1984) destaca que a corporeidade material do povo é tomada em sua

dimensão grandiosa, exagerada e imensurável de modo que suas formas de humor são encaradas de maneira positiva e universal, em oposição às formas egoístas e bem delimitadas da linguagem satírica.

"O princípio essencial do realismo grotesco é a degradação, isto é, o rebaixamento de tudo o que é elevado, espiritual, ideal, abstrato; é uma transferência para o nível material, para a esfera da terra e do corpo em sua unidade indissolúvel" (Bakhtin, 1984, p. 19-20, tradução nossa)[2]. O realismo grotesco faz rir, degrada e materializa e é justamente isso que o diferencia de seu binômio sério, religioso e acadêmico. O autor destaca que o corpo grotesco não se separa do resto do mundo, pois ele transgride os próprios limites. A ênfase é dada às partes do corpo que se abrem ou que ingerem o mundo externo, ou seja, o grotesco se concentra, na maioria das vezes, nas concavidades, ramificações e aberturas que estão em permanente transformação: o corpo que cresce e se excede, para sempre inacabado.

Não se deve desconsiderar o efeito estético historicamente encarado como grotesco das imagens associadas aos grupos minorizados representados por mulheres cis e transgênero e pelos grupos LGBTQIAPN+: as reentrâncias dos órgãos genitais, o corpo que engravida e pare, os gestos sexuais que não dizem respeito à reprodução ou ao matrimônio idealizado. Sob a perspectiva dos estudos *queer*/cuir, a categoria estética do *camp* é um marco teórico importante para esta discussão, pois trata da performance exagerada e da interpretação radical de objetos produzidos em contextos culturais de massa no período pós-modernista. O *camp* é reconhecido como um modo de sensibilidade estética de corpos que se identificam pelo exagero da performance de gênero, sexualidade e classe: o *camp* é brincalhão, teatral e irônico (Sontag, 2013).

O termo *camp* deriva de uma gíria policial usada na Austrália para caracterizar trabalhadores do sexo: "*Criminal Adult Male Prostitute*" ("Criminoso adulto prostituto do sexo masculino"). Assim, o *camp* muitas vezes é descrito como performance enfática e exagerada de feminilidade e é associado a homens homossexuais. Mas, para Susan Sontag (2013), autora do notório ensaio "Notes on Camp", ele vai além disso. Ela argumenta que se trata de uma categoria que ostenta seriedade, mas que não pode ser levada a sério demais justamente por ser assumidamente excessiva: "É constrangedor ser solene e acadêmico sobre o *camp*. A pessoa corre o risco de produzir, ela mesma, uma obra *camp* muito ruim" (Sontag, 2013, p. 208, tradução nossa)[3].

No ensaio de Sontag (2013), a autora afirma que o *camp* encarna a vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética sobre a moralidade e da ironia sobre a tragédia. Neste ponto, torna-se importante abordar o aspecto da vulgaridade como máscara. A performatividade *camp* tensiona a seriedade através de uma sensibilidade brincalhona e enfeitada, mas que se leva a sério, pois o que está em jogo é o corpo e o modo de vida de quem desvia o elemento visível. O *camp* é divertido, mas no sentido de estar "rindo de nervoso" das condições morais e políticas hegemônicas que oprimem os grupos sociais. A teatralidade surge com o uso exagerado e solene de objetos cotidianos pelos sujeitos considerados à margem do sistema cultural. A estética *camp*, portanto, descontrói a linguagem como um modo não normativo de consumo e de produção de materialidades e narrativas (Kleinhans, 1994; Drushel; Peters, 2017).

O *camp* não faz distinção entre objetos autênticos e únicos e os produzidos e repetidos em massa. "O sujeito elegante do novo estilo, o amante do *camp*, aprecia a vulgaridade" (Sontag, 2013, p. 217, tradução nossa)[4]. Nesse sentido, o *camp* apresenta uma literalidade admirável, pois o seu bom humor se baseia no envolvimento e na identificação do sujeito com uma situação ou objeto enquanto ele aprecia comicamente suas contradições (Kleinhans, 1994). "A afirmação máxima do Camp: é bom *porque* é péssimo" (Sontag, 2013, p. 219, tradução nossa, grifo do original)[5]. Esta abordagem evidencia a dimensão do grotesco que se aproxima dos corpos marginalizados por não se conformarem com o ideal hegemônico do belo.

Da Idade Média à contemporaneidade, os critérios de dominação cultural passaram por muitos processos de reconfiguração: se antes eram orientados primordialmente pela moral religiosa, hoje devem ser considerados em uma dimensão interseccional. Para McKenzie Wark (2019), pesquisadora transgênero do marxismo contemporâneo, a vulgaridade atua através do contraste, porque é tomada como o lado ruim de um binômio que trata dos modos de comportamentos na vida cotidiana.

> Talvez a própria noção de que há algo ruim no que é vulgar precise ser desafiada. Embora esteja longe de exaurir os múltiplos sentidos da palavra, aqui estão algumas das coisas que o vulgar pode ser: malcriado, obsceno, rude, básico, terreno, ordinário, popular, corrente, vernacular, grosseiro, comum, indelicado, iletrado, idiomático, herético. É curioso como essa gama de significados também se associa com a negritude, com a cultura *queer* e com aquela feminilidade (trans e cis) que se encontra mais policiada que idealizada (Wark, 2019, p. 144, tradução nossa)[6].

Ainda hoje, no léxico evangélico, é comum que pessoas sejam chamadas de "desviadas" simplesmente por existirem fora dos padrões hegemônicos de identidade e de comportamento ditados pelo padrão religioso cristão estabelecido. A consideração de um corpo a partir da categoria estética do grotesco, sob o viés evangélico de massa, é facilmente aproximável do entendimento medieval daquilo que não se relaciona com o moralmente bom sob o viés da tradição bíblica. O estudo de caso da obra "Tabernáculo da Edificação" se fundamenta nesta premissa, pois Ventura Profana é uma artista baiana, negra e travesti criada sob a doutrina pentecostal da Igreja Batista que se apresenta ambiguamente como um corpo dissidente evangelizador.

Desconstruir profecias e profanações

Ventura Profana se reconhece como um "corpo apocalíptico" (JA.CA, 2019), logo, ela é "desviada". Ela converge sua produção artística como atriz, cantora, escritora, compositora e artista visual na crítica dos efeitos sociais, culturais e políticos dos processos de tradução e interpretação de textos bíblicos (Resplandescente, 2019; Traquejos…, 2020). Em seus trabalhos, ela transforma imagens, objetos e espaços mobilizando signos relacionados ao universo cristão a fim de questionar a relação entre a fé e os corpos não conformados àquelas normas. Apesar de não negar o alcance da retórica religiosa de sua própria fé, ela se coloca como um contraponto não binário à tradição de viés patriarcal e heteronormativo ao usar jargões reconhecidos nos ambientes pentecostais (Fig. 1). Ventura Profana diz que Jesus Cristo foi um corpo dissidente por ter sido um sujeito oposto aos padrões de comportamento de sua época.

Figura 1. Colagem digital, 2018. Fonte: Profana, 2020. Disponível em: https://piseagrama.org/profecia-de-vida/. Acesso em: 19 mai. 2024.

A obra "Tabernáculo da Edificação" foi desenvolvida para o programa Bolsa Pampulha 2018/2019 na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Trata-se de uma performance que representa a relação do corpo não normativo de Ventura Profana em um templo de culto. A salvação religiosa, de acordo com a artista, se relaciona com gestos de resistência e oposição aos projetos políticos opressivos que se apropriam dos textos bíblicos e direcionam sua interpretação para favorecer a concentração de poder e reforçar o racismo. Materialmente, a obra reposiciona mobiliários exis-

tentes no auditório do Museu de Arte da Pampulha e instala elementos visuais icônicos para que o espaço fosse percebido como um lugar de adoração (Fig. 2). O ambiente foi mascarado para construir a situação. Nele, havia uma faixa preta em que se lia uma mensagem de fé em letras maiúsculas brancas "SEM SENHOR SEM SENHOR SEM SENHOR", uma cruz posicionada verticalmente no eixo central no palco próxima ao teto e um logotipo no púlpito cuja imagem formada por linhas simples pode ser interpretada em duplo sentido, como uma chama no alto de uma montanha de dois cumes, ou como um fogo flamejando sobre duas nádegas voltadas para o alto. A cena é construída com o público presente, que se engaja e encarna um grupo de fiéis em um templo. Na ocasião, a artista grava uma obra audiovisual em que professa suas "palavras de salvação". Ventura Profana, com sua presença vulgar vestida com traje paroquial, radicaliza e provoca: "Se Deus pode ser Deise, como ela se manifesta em nossos corpos?" (JA.CA, 2019).

Figura 2. Ambiente do auditório do museu transformado em igreja, 2019. Fonte: JA.CA, 2019. Disponível em: http://www.jaca.center/ventura-profana-br/ . Acesso em: 15 maio 2024.

Assim, as estruturas espaciais foram reorganizadas e o mobiliário usado em cultos pentecostais foi adaptado para se tornar suporte para a construção de uma nova igreja que acolhe encontros e rituais coletivos inclusivos a outros corpos dissidentes. Nem o auditório nem as peças de mobiliário passaram por transformações permanentes, pois, fisicamente, eles poderiam voltar a ser como antes. Contudo, o rearranjo de posição e a relação das pessoas naquele espaço transformaram visual e simbolicamente o significado e o uso da espacialidade. A forma espacial foi temporariamente alterada para atender à nova função programática, mas, mesmo depois de voltar a ter a forma inicial, a função religiosa continuará existindo como potencialidade. Há de se rememorar que o Museu de Arte de Pampulha foi projetado em 1940 pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer para ser um cassino, inaugurado em 1943. A proposta espacial de base funcionalista se inspira no *Theatrum Sacrum*:

> Sua concepção foi influenciada pelos princípios fundamentalistas de Le Corbusier, especialmente a composição da fachada, mas seu interior interpreta de forma criativa os elementos essenciais do barroco mineiro, através de composição de espaços livres e cenográficos, do uso de perspectivas ilusórias nas paredes espelhadas e do jogo sensível de curvas e rampas (Podestá, 2001).

No século XXI, a teatralidade e o drama reocupam o lugar. A ressignificação arquitetônica é mediada pela performance da artista, que age como uma facilitadora, pelas vias do exagero, de uma narrativa de desconstrução do espaço institucional. Jogo, arte e religião passam a se misturar como funções e ilusões de uma mesma forma. Ventura Profana atua como profeta do devir outro: ela reconhece a diferença radical que seu corpo informa sobre uma tradição religiosa cristã, e, mesmo assim, se apresenta como pastora de uma religiosidade dissidente. Ela engendra também possibilidades outras, desviadas, a partir de objetos e situações tradicionais dessa esfera de sociabilidade (Fig. 3).

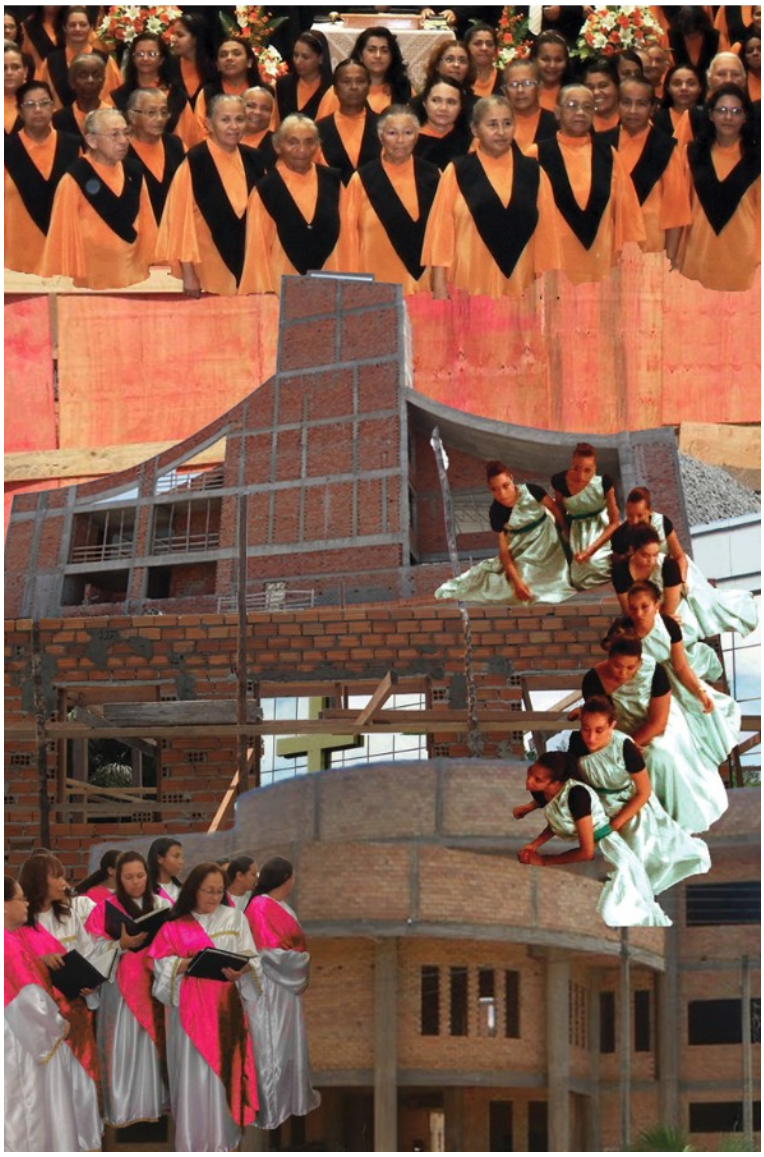


Figura 3. Colagem digital, 2018. Fonte: Profana, 2020. Disponível em: https://piseagrama.org/profecia-de-vida/. Acesso em: 19 maio 2024.

Como seu próprio nome anuncia, Ventura Profana aborda o sagrado pelo acaso (por ventura) e pelo seu oposto (por profanações). É pelo cotidiano contingencial que o vulgar se revela libertário, e, nesse caso, libertino também. O conceito benjaminiano de iluminação profana destaca essa experiência corpórea que serve de meio para alcançar o estado ébrio de percepção ampliada em prol de uma experiência da liberdade. Ventura Profana explora o aspecto performativo e vulgar da

sua transgeneridade de maneira próxima ao gênero *drag*. Ela joga com a noção de que a transgeneridade é um elemento cultural tabu para as religiões evangélicas. Vale lembrar que o *drag* é *camp*.

> O *camp* vê tudo entre aspas. Não é um abajur, mas um "abajur"; não é uma mulher, mas uma "mulher". Perceber o *camp* em objetos e pessoas é compreender o Ser-Interpretando-um-Papel. É a maior extensão, em sensibilidade, da metáfora da vida como teatro (Sontag, 2013, p. 210, tradução nossa).[7]

Ventura Profana é a personificação do moralmente grotesco, e sua inclinação para o *drag* sugere um exagero que evidencia o contraste de sua presença como liderança de um culto cristão. Ela oferece uma perspectiva interessante das possibilidades de um corpo grotesco ocupar uma instância de visibilidade e linguagem sagrada que almeja tradicionalmente a iluminação e não a profanidade.

Ao ocupar o lugar de proclamadora de mensagens divinas, Ventura Profana consegue derrubá-las de seus pedestais, destacando e explorando as falhas de reconhecimento da diversidade nas narrativas religiosas. Seu comportamento e seu corpo são representações intencionalmente grotescas nessa circunstância sagrada do culto. O corpo e a voz da artista desempenharam um importante papel nesta situação, mas também os outros corpos e vozes que assumiram o lugar e a postura de uma assembleia de fiéis colaboraram para a atualização significativa dos objetos. Assim, apesar de a situação se iniciar por uma provocação individual da artista no que toca à sua própria experiência identitária marginalizada, o que é mobilizado é uma crítica mais ampla, de caráter coletivo.

Considerando a dimensão performativa do processo colaborativo que envolve artista e público na transformação do espaço em uma situação, entre objetos e gestos, é possível notar que o novo arranjo construído propicia a movimentação física das coisas no espaço, mas também evidencia a dimensão do movimento dos corpos que se relacionam com essas coisas, que passam a ter outro uso e organização simbólica, para além dos binarismos entre função e forma, entre espectador e espetáculo, objeto e sujeito, desconstruídos através da estética do vulgar.

Conclusão

Como teoria e prática de provocação estética, a vulgaridade opera como uma práxis em situações coletivas de engajamento. A experiência e a materialidade percebidas esteticamente resultam da ultrapassagem do estatuto da passividade cultural e social, por isso o vulgar é radical e, potencialmente, revolucionário. Os corpos das pessoas que se engajam em uma situação vulgar se inserem na cultura, que é um corpo coletivo, social e histórico. Esses corpos são desviantes e desviados, são sujeitos que, ao se relacionarem com objetos e gestos cotidianos, provocam situações de desconstrução de certezas tradicionais absolutas.

A hegemonia se mantém através da compartimentalização rígida de binômios, mas o "entre" é ambíguo, é indefinido, indeciso, vai contra os valores racionalistas e funcionalistas modernos que estruturam a hierarquia cultural responsável por manter o *status quo* social. A crítica ao aspecto da hegemonia, na abordagem deste texto, extrapola o campo das artes e é deslocada para a análise da experiência contemporânea na complexidade constitutiva de suas diferenças interseccionais, socioterritoriais e dos desafios morais e políticos da conjuntura globalizante.

A performatividade que parte do uso exagerado e solene de objetos cotidianos em situações de engajamento coletivo qualificam o vulgar como uma estratégia de contra-hegemonia. Ventura Profana transforma materialidades e ressignifica experiências ao contextualizá-las em sua seriedade e cerimonialismo originais e, em seguida, ao descontruí-las, de dentro deste mesmo quadro referencial, pela estética vulgar. Assim, a vulgaridade se expressa ambiguamente pelo mau gosto cotidiano e também pelo bom humor extraordinário, mesmo sendo dramática e informada por injustiças sociopolíticas.

A construção de uma situação, quando assume sua vulgaridade, passa a ser reconhecível dentro do referencial de uma experiência popular e banal compartilhada por uma comunidade, e se abre a novos processos de desconstrução. O vulgar é ambíguo, iluminado, profano, grotesco, exagerado e não binário. Ele é um gesto performativo de resistência e de revolução, é a práxis que se revela na teatralidade dos gestos com objetos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and His World**. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 21-35. (Obras escolhidas, 1).

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: On the Discursive Limits of "Sex". New York/London: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ŽIZEK, Slavoj. **Contingency, Hegemony, Universality**: Contemporary Dialogues on the Left. London/New York: Verso, 2000. (Radical Thinkers).

CASTRO, Laura Fonseca de. **Deslegitimar, atualizar, vulgarizar**: o desvio como método de transformação material, narrativa e performática de espacialidades urbanas. 2021. 206 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

DEBORD, Guy. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. **Inter**: art actuel, n. 44, supplément, p. 1-11, été 1989.

DRUSHEL, Bruce E.; PETERS, Brian M. (ed.). **Sontag and the Camp Aesthetic**: Dvanving New Perspectives. New York/London: Lexington, 2017.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 2. ed. São Paulo: Crisálida; Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Coleção FILOestética).

JA.CA: Centro de Arte e Tecnologia. **Ventura Profana (BR)**. Bolsa Pampulha 2018/2019 – Pesquisa. 2019. Disponível em: http://www.jaca.center/ventura-profana-br/ . Acesso em: 15 mai. 2024.

KLEINHANS, Chuck. Taking Out the Trash: Camp and the Politics of Parody. *In*: MEYER, Moe (ed.). **The Politics and Poetics of Camp**. New York/London: Routledge, 1994. p. 182-201.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Trad. Donald Nicholson-Smith. 25th ed. Oxford: Blackwell, 2007.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: Surrealismo e Marxismo. Trad. Eliana Aguiar. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

MENESES, Ramiro Délio Borges de. A Desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. **Universitas Philosophica**, Bogotá, v. 30, n. 60, p. 177-204, jan. 2013.

PODESTÁ, Sylvio Emrich de. Da série "A" de Cassino ao Museu de Arte da Pampulha: de Juscelino a Priscila/Nemmer. **Arquitextos**, São Paulo, ano 1, n. 009.01, fev. 2001. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.009/915 . Acesso em: 19 maio 2024.

PROFANA, Ventura. Profecia de vida. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 14, p. 54-63, 2020. Disponível em: https://piseagrama.org/profecia-de-vida/ . Acesso em: 19 maio 2024.

RESPLANDESCENTE. Produção: Podeserdesligado. Composição e interpretação: Ventura Profana. São Paulo: Tratore e The Orchard Enterprises, 2019. Vídeo digital (5 min.). Disponível em: https://youtu.be/H7mtc8IB_Ms?si=UsMQmpJXdI0UHkix . Acesso em: 15 maio 2024.

RICHARDSON, John Adkins. Dada, Camp, and the Mode Called Pop. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 24, n. 4, p. 549-558, Summer 1966.

SENNET, Richard. **The Uses of Disorder**: Personal Identity and City Life. New York: Alfred A. Knopf, 1970.Paginação irregular.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. London: Picador, 2013.

TRAQUEJOS Pentecostais para Matar o Senhor. Produção: Podeserdesligado. Composição e interpretação: Ventura Profana. São Paulo: Tratore, 2020. Álbum visual digital, 6 músicas e videoclipes (23 min). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n1tY3Cz1XtLS5FspR0RBjNs_b7ea_X-pE&si=yxrZbRkq4dFaLb0h . Acesso em: 15 maio 2024.

WARK, McKenzie. **The Beach Beneath the Street**. London/New York: Verso, 2011.

WARK, McKenzie. **Capital is Dead**. London/New York: Verso, 2019.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

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

2 No original: "The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity".

3 No original: "It's embarrassing to be solemn and treatise-like about Camp. One runs the risk of having, oneself, produced a very inferior piece of Camp".

4 No original: "The new-style dandy, the lover of Camp, appreciates vulgarity".

5 No original: "The ultimate Camp statement: it's good because it's awful".

6 No original: "Perhaps the very notion that there's something bad about what is vulgar needs challenging. While far from exhausting the multitudinous senses of the word, here are some of the things the vulgar can be: ill-bred, obscene, crude, base, earthy, ordinary, popular, current, vernacular, coarse, common, indelicate, unlettered, idiomatic, heretical. It's curious how this range of meanings also resonates with Blackness or queerness and with that femininity (trans and cis) that finds itself policed rather than idealized".

7 No original: "Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater".

A criatividade da complexidade: uma abordagem a partir da Cosmologia Evolucionária de Charles Sanders Peirce (1839-1914)

The Creativity of Complexity: An Approach from the Evolutionary Cosmology of Charles Sanders Peirce (1839-1914)

La creatividad de la complejidad: una aproximación desde la cosmología evolutiva de Charles Sanders Peirce (1839-1914)

Romilson Marco dos Santos
Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: romilsonmarco@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3433-8723

RESUMO

O objetivo deste trabalho é discutir em que medida a cosmologia evolucionária de C. S. Peirce preconiza, sob certos aspectos, o paradigma de complexidade, ao mesmo tempo em que revela uma criatividade da complexidade. É preciso notar, sobretudo, que a complexidade denuncia o caráter criativo do Universo. Logo, evidenciam-se mecanismos, que são responsáveis pela inserção da novidade e diversidade nesse mesmo Universo. Sendo assim, como resultado se espera apreender a complexidade como uma teoria da criatividade.

Palavras-chave: *criatividade disruptiva; complexidade; cosmologia evolucionária peirciana; acaso criativo; percepção criativa.*

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the extent to which C. S. Peirce's evolutionary cosmology advocates, in certain aspects, the paradigm of complexity, at the same time that it reveals a creativity of complexity. It should be noted, above all, that complexity betrays the creative character of the Universe. Therefore, mechanisms are evidenced, which are responsible for the insertion of novelty and diversity in this same Universe. Therefore, as a result, it is hoped to apprehend complexity as a theory of creativity.

Keywords: *disruptive creativity; complexity; Peircean evolutionary cosmology; creative chance; creative perception.*

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es discutir hasta qué punto la cosmología evolutiva de C. S. Peirce defiende, en ciertos aspectos, el paradigma de la complejidad, al mismo tiempo que revela una creatividad de la complejidad. Cabe señalar, sobre todo, que la complejidad traiciona el carácter creativo del Universo. Por lo tanto, se evidencian mecanismos, que son los responsables de la inserción de novedad y diversidad en este mismo Universo. Por lo tanto, como resultado, se espera aprehender la complejidad como una teoría de la creatividad.

Palabras clave: *creatividad disruptiva; complejidad; cosmología evolutiva peirceana; azar creativo; percepción creativa.*

Data de submissão: 10/10/2023
Data de aprovação: 09/08/2024

Introdução

Nas últimas décadas, vislumbrou-se a emergência de um novo paradigma: o paradigma de complexidade. Tal paradigma se insere nas transmutações pelas quais a física moderna impôs à física clássica. De fato, se antes se acreditava em um mundo determinista, previsível, imutável e linear, a física moderna revela a face da complexidade, ou seja, um Universo inserido em uma dinâmica probabilística e indeterminista. Prigogine e Nicolis (1989) afirmam que o comportamento essencialmente complexo é a habilidade de realizar transições entre diferentes estados. Afirmando de maneira diferente, a complexidade está preocupada com os sistemas em que a evolução e,

portanto, a história desempenha ou desempenhou um papel importante no comportamento observado. Logo, o traço da evolução acomete um traço de transformação e movimento e, assim, de criatividade. Por outro lado, Morin (2011, p. 13) diz que a complexidade "é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo". Morin (2016), na verdade, desenvolve uma teoria da complexidade na qual investiga a natureza da natureza no seu primeiro volume do *O Método*. "Na origem das ideias que desenvolvo aqui, encontro primeiro Henri Atlan, que me acordou de meu sono empírico iniciando-me na ideia de desordem criadora, depois nas suas variantes (acaso organizador […])" (Morin, 2016, p. 44). Sendo assim:

> […] a complexidade não é só um fenômeno empírico (acaso, eventualidade, desordens, complicações, misturas dos fenômenos); a complexidade é, também, um problema conceitual e lógico que confunde as demarcações e suas fronteiras bem nítidas dos conceitos como "produtor" e "produto", "causa" e "efeito", "um" e "múltiplo" (Morin, 2003, p. 183).

Por outro lado, torna-se urgente atentar para as valiosas contribuições de Charles Sanders Peirce para a compreensão da complexidade. No entanto, os estudiosos da complexidade não parecem estar atentos às pesquisas que ele realizou nesse campo. "Certos temas filosóficos, como por exemplo os fundamentos da Lógica e da Matemática, a semântica, a indução e a probabilidade, a fenomenologia, o acaso e o determinismo na natureza, a metafísica evolucionista – tudo isto é tratado nos *Collected Papers*" (Van Wesep, 1966, p. 379). É preciso supor, então, que Peirce se inseria na esfera dos precursores do que é chamada, atualmente, de física moderna.

> Essas ideias, tais como acontecia com as de Peirce, giravam todas em torno dos recentes progressos no domínio científico, relacionados com as doutrinas de Darwin. Toda a obra de John Fiske gira em torno da ideia da evolução. Tal como Peirce, era particularmente sensível ao aspecto cósmico das coisas (Van Wesep, 1966, p. 405-406).

De fato, segundo Reynolds (2002), não pode haver dúvida, então, de que Peirce estava ciente dos primeiros desenvolvimentos na pesquisa molecular e atômica que eventualmente acabariam se tornando a física quântica. E de tal modo, nos prognósticos de um paradigma de complexidade. Nesse sentido, Peirce já vislumbrava uma transmutação de uma concepção estática e imutável do Universo para uma concepção moderna, na qual tal imutabilidade se insere em uma ilusão. De fato, Peirce apetecia das ideias de Schelling.

> Schelling, precocemente antes do darwinismo e por coerência com a fundação de seu panteísmo, é um indeterminista, reconhecendo na Natureza um princípio de liberdade com o qual lida de modo desenvolto em sua filosofia da arte, embora não tenha recursos lógicos para desenvolvê-los e inseri-lo coerentemente em sua filosofia da Natureza na forma de uma teoria ontológica do Acaso. Contudo, a admissão deste princípio constitui um passo importante e distintivo em meio a um determinismo necessitarista que durante séculos predominou em todos os grandes autores modernos (Ibri, 2020, p. 41).

Não surpreende, portanto, que tal aspecto cósmico revele um forte caráter realista. "Tanto William James como Peirce […] adotam uma posição realista, ou seja, acreditam em um mundo que existe independentemente do pensamento humano" (Van Wesep, 1966, p. 425). Essa concepção realista propõe, assim, uma articulação privilegiada, que nos insere em uma teoria da criatividade intrínseca a essa metafísica evolucionária. "Essa criatividade alcançou uma complexidade e uma engenhosidade que não alcançou (ainda?) o gênio humano" (Morin, 2020, p. 60). De fato, quando se observam as abordagens de William James e Peirce,

> Ambos os filósofos tomaram como ponto de partida a mesma ideia de um mundo impando de criatividade. […] Peirce, saindo do mesmo ponto de partida, encarou a criatividade de um ponto de vista ligeiramente diferente; perguntou: "Para que fim?" Sua resposta foi: O fim de canalizar esta diversidade para um terreno de realização, o que pode ser feito agrupando as diversidades sob leis muito simples, que nos dão a possibilidade de predizer. […] Peirce tinha sempre presente a maneira como o espírito humano classifica, procura uniformidade e, depois de descobrir uma lei, usa esta lei ou equação com o fim de levar a humanidade a níveis mais elevados de realização (Van Wesep, 1966, p. 426).

Na perspectiva assumida neste artigo, tal concepção de Peirce se estabelece como uma potente teoria da criatividade. Uma teoria que se insere em um processo de descobertas criativas. Essa perspectiva nos obriga a superar a criatividade limitada à mente humana e a assumir que existe uma mente criativa responsável justamente por fomentar e afetar a própria mente criativa humana. "Pode ser simulada ou desencadeada por interações não elucidadas entre nosso nível de realidade e o nível de realidade quântica, e essas interações são de natureza a provocar a criatividade tanto na evolução biológica quanto na criatividade humana do espírito/cérebro" (Morin, 2020, p. 96). A descoberta de uma lei da natureza revela um mundo independente do pensamento humano. Nota-se que tal fator já seria por si só suficientemente producente para fomentar e ampliar a criatividade humana, além, é claro, de levar a humanidade a níveis mais elevados de realização. Boorstin (1987) afirma que as horas, dias, semanas, anos que temos hoje são resultado do impacto do

mundo independente do pensamento humano sobre a mente humana, que gerou indícios para a criação desses marcos temporais, os quais foram apreendidos por meio da investigação da natureza. De fato, a observação dos astros, da lua e das mudanças climáticas possibilitou a criação de uma lei temporal aplicada à sociedade. Assim, ocorreu um processo de descoberta criativa que afetou a mente criativa humana.

É preciso notar, sobretudo, que existe ainda um outro fator extremamente criativo, capaz de afetar a elevação das realizações humanas, que Peirce denomina Acaso. Não o acaso entendido como sorte ou destino. Vislumbra-se aqui um *acaso evolucionário*, responsável direto de uma criatividade da complexidade.

> Peirce acrescentou: "chegamos, portanto, à seguinte conclusão: a conformidade com as leis existe apenas dentro de um limitado quadro fatual, e mesmo aqui não é perfeita, porque sempre surge um elemento de pura espontaneidade, de uma originalidade fora da lei... que se mistura com a lei. Além do mais, a conformidade com a lei é um fato que carece de explicação; e como a lei em geral não pode ser explicada por nenhuma lei em particular, a explicação só pode consistir em mostrar a maneira segundo a qual a lei deriva do puro acaso, da irregularidade e da indeterminação" (Van Wesep, 1966, p. 437).

Ao circunscrever o tema de forma cada vez mais intensa, observam-se duas ocorrências para se justificar este estudo. A primeira revela o aspecto precursor, por parte de Peirce, de um prognóstico para se pensar a complexidade. "Mergulhando profundamente o acaso no interior dos elementos estruturais do universo, Peirce torna-se precursor de algumas das correntes de pensamentos recentes" (Van Wesep, 1966, p. 437). Uma segunda ocorrência revela justamente uma teoria da criatividade subjacente à complexidade. Trata, sobretudo, de apreender a potência criativa do acaso. Segundo Peirce, "O princípio do acaso é um princípio de irregularidade e indeterminação. Corresponde à movimentação irregular e variada das partículas no estado ativo do protoplasma. É o aparecimento de uma coisa nova e inédita" (*apud* Van Wesep, 1966, p. 437). Nota-se que acaso não pode ser confundido como um golpe de sorte, como já alertado, anteriormente. Muito pelo contrário, o acaso é resultante de mecanismos extremamente criativos responsáveis, portanto, pela emergência de toda diversidade do Universo. "Essas diversidades, espontaneidades e novidades inderiváveis não são coisas ilusórias, pelo contrário, são elas as verdadeiras coisas. Peirce dá a esta concepção a designação de tiquismo, concepção esta segundo a qual o 'acaso tem prioridade em relação à lei'" (Van Wesep, 1966, p. 440). Logo, o Universo somente se configura na multiplicidade e

diversidade de possiblidades devido aos elementos e mecanismos criativos da complexidade. "A criatividade do universo físico é sistêmica: os sistemas, derivados da associação organizadora de constituintes diversos, criam emergências, qualidades novas e desconhecidas dos elementos isolados" (Morin, 2020, p. 57).

Nesse sentido, ao investigar as leis naturais e a matéria física, não se vislumbra apenas o determinismo. O Universo está em evolução em virtude de variações acidentais ocasionadas pelo acaso. Assim, Peirce prognostica o indeterminismo. Segundo Hacking (1990), Peirce negou o determinismo. Ele também duvidou de que o mundo é um dado determinado. "Principiei por mostrar que o tiquismo deve dar origem a uma cosmologia evolucionária, da qual as regularidades da natureza são consideradas como produtos do crescimento e de um idealismo ao estilo de Schelling, que defende que a matéria seria mente especializada e parcialmente morta" (*apud* Ibri, 2020, p. 51). Além disso, Peirce acreditava que a cosmologia seria uma demonstração das categorias fenomenológicas de primeiridade, segundidade e terceiridade. Seria, pois, a cosmologia evolucionária de Peirce a revelar as seguintes consequências:

> Admitir o Universo sob evolução e a formação das leis como uma natural tendência à ordem a partir do Acaso, conduz à conclusão de que aquelas leis não se encontram em nenhum ponto final definido. Observamos, de fato, um mundo apenas parcialmente ordenado, onde a diversidade cresce por ação do Acaso. Convivem, portanto, Acaso e Lei na constituição da existência ou, sob as categorias peirceanas, é permissível dizer que os modos de ser da primeiridade e da terceiridade confluem para o modo de ser da segundidade (Ibri, 2020, p. 193-194).

Segundo Hausman (1993), a espontaneidade, caraterística do acaso, é responsável pela dinâmica do Universo e da inteligibilidade. De fato, a partir das instâncias de fluxos de espontaneidade, uma realidade evolucionária torna-se acessível a um entendimento semiótico, o qual pode proporcionar um ganho à mente criativa humana sobre os modos de ser do Universo. É dessa forma que se pode afirmar a existência de uma mente criativa do Universo, capaz de afetar e dilatar a mente criativa humana.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho é discutir em que medida a cosmologia evolucionária de C. S. Peirce preconiza o paradigma de complexidade, ao mesmo tempo em que revela uma teoria da criatividade subjacente. Para tanto, primeiramente, investiga-se a relação entre complexidade e a cosmologia evolucionária de Peirce. Na perspectiva assumida neste estudo, acredita-se que Peirce

engendra um proêmio perceptivo criativo para se averiguar a complexidade. Em seguida, propõe-se vislumbrar uma teoria da criatividade intrínseca ao prognóstico da complexidade engendrada por Peirce.

A complexidade e Charles S. Peirce

Um mundo determinista, em equilíbrio, imutável, previsível, linear e em ordem era a visão que a física clássica nos transfundiu.

> O antigo universo não tinha singularidade na sua obediência às leis gerais, não tinha acontecimentalidade em seus movimentos repetitivos de relógio, nem jogo em seu determinismo inflexível. O universo que nasce aqui é singular até sem seu caráter geral; o paradigma da ciência clássica, "só o geral é ciência", obrigava-nos a retirar a singularidade de todas as coisas, a começar pelo universo (Morin, 2016, p. 110).

Logo, uma visão do mundo que não permitia a inovação e, por conseguinte, não criativo. E, assim, toda a organização da sociedade se inscrevia nesse mundo ordenado, determinista e previsível. A própria criatividade também se inseria nessa visão de mundo. Em um mundo determinista, a criatividade somente poderia engendrar, como processo criativo, modificações inusitadas de algo já existente. Apenas melhorar o existente. A criação de algo inaudito soava como ínvio. Deve-se, então, compreender *inaudito*, na perspectiva deste artigo, como a ideia de algo extraordinário, surpreendente e, muitas vezes, difícil de acreditar devido à sua originalidade ou singularidade. Insere-se também como disruptivo. Dessa forma, trata-se de uma criação que rompe com os métodos tradicionais e introduz uma nova ordem criativa, mais complexa, que transforma radicalmente a prática social ordinária.

É preciso notar, sobretudo, que "em um século, a desordem se infiltrou aos poucos na *physis*. Oriunda da termodinâmica, ela passou pela mecânica estatística e desembocou nos paradoxos microfísicos. Ao longo dessa viagem, ela se transformou: de dejeto do real, ela doravante faz parte da rede real" (Morin, 2016, p. 58). Portanto, de uma visão de mundo no qual tudo já estava determinado, vislumbra-se, agora, uma visão indeterminista. Seria, pois, agora a indeterminabilidade e a imprevisibilidade suscitando a criatividade do inaudito. Subjacente a tal perspectiva, inserem-se mecanismos criativos capazes de engendrar a emergência do novo. "Há um grande jogo cosmogenésico da desordem, da ordem e da organização. Pode-se dizer jogo porque há as peças do jogo

(elementos materiais), as regras do jogo (constrições iniciais e princípios de interação) e o acaso das distribuições e dos encontros" (Morin, 2016, p. 77). Poderia ser, todavia, que, ao termo desse percurso, se deixasse entrever algo como uma transmutação radical no entendimento acerca da criatividade.

> Isso quer dizer que tudo ainda está ambíguo, rico de possibilidades, tanto em um sentido quanto no outro, incerto. E essa incerteza que é inevitavelmente a nossa, observadores periféricos que somos limitados em nossos sentidos, deformados em nosso intelecto, ignorantes da maioria das coisas que ocorrem no espaço e que ocorrerão no tempo, é talvez, além disso, tudo, a incerteza do próprio universo, que não sabe ainda o que vai lhe acontecer (Morin, 2016, p. 89).

Não parece evidente a necessidade urgente de uma nova habilidade perceptiva para se inserir na complexidade. Logo, o modo investigativo da cosmologia evolucionária de Peirce opera como um proêmio criativo para se averiguar a complexidade e, por conseguinte, a criatividade da complexidade. "O novo cosmo traz para o observador uma incerteza insuperável. Tornando acêntrico, ele não dispõe de nenhum ponto privilegiado de observação" (Morin, 2016, p. 92). Evidencia-se uma transmutação do modo pelo qual se observa o cosmo e, sobretudo, a própria criatividade. Essa concepção propõe, assim, uma articulação privilegiada entre uma criatividade vigente previsível, cuja visão vigorava pelo modo determinista da física clássica. E, por outro lado, a emergência de uma nova criatividade, cuja visão se insere em um modo indeterminista e imprevisível. Nota-se, portanto, a busca de uma nova percepção para que se possa apreendê-la. É preciso supor, então, que Peirce visava exatamente desenvolver um método para apreender a complexidade dos fenômenos.

Assim, a partir de seu rigor científico, ele desenvolve sua Fenomenologia para compreender os fenômenos complexos.

> […] fique entendido que o que temos a fazer enquanto estudantes de fenomenologia é simplesmente abrir os olhos do espírito e olhar bem os fenômenos e dizer quais suas características, quer o fenômeno seja externo, quer pertença a um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência. São três as faculdades com que devemos munir-nos para esta tarefa. A primeira e principal é a qualidade rara de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituído por alguma interpretação […]. É esta a faculdade do artista que vê as cores aparentes da natureza como elas realmente são […]. A segunda faculdade com que devemos armar-nos é uma discriminação resoluta que se pendura como um bulldog daquela característica que

> estamos estudando […]. A terceira faculdade de que necessitamos é o poder generalizador do matemático em estudos, purificada de toda mistura adventícia (Peirce, 1974, p. 23).

Na perspectiva assumida neste estudo, Peirce revela uma preocupação com a obstrução perceptiva. Nesse contexto, essa obstrução perceptiva poderia ser um dos motivos pelos quais a emergência da complexidade só foi desvendada recentemente. A complexidade exige uma nova percepção. E é nesse sentido que Peirce construiu uma metodologia perceptiva criativa que serve para apreender melhor o que hoje é comumente chamada de complexidade.

No texto "The Fixation of Belief (1877)" (Peirce, 1992), Peirce demonstra como os cientistas podem chegar a conclusões distorcidas sobre o entendimento do mundo. Assim, a base da ciência é a investigação: "[…] consequentemente, a investigação tem por objetivo único o acordo de opiniões. Podemos pretender que isso não nos basta e que buscamos não apenas uma opinião, mas uma opinião verdadeira" (Peirce, 2008, p. 45). Importa salientar que, para Peirce, a investigação suscitaria crenças que proporcionariam não apenas uma compreensão do mundo, mas também orientariam como agir nele. "Nossas crenças guiam nossos desejos e moldam nossas ações" (Peirce, 2008, p. 43). No entanto, a dúvida é um estado de desconfiança. "A dúvida é um estado de desconforto do qual lutamos para nos libertar e para passar ao estado de crença; enquanto este último é um estado calmo e satisfatório que não desejamos evitar ou mudar para uma crença em outra coisa qualquer" (Peirce, 2008, p. 43). Evidencia-se que os cientistas e criativos podem incorrer, sob certos aspectos, em obstruções da percepção na medida em que se apegam a determinadas crenças, o que pode ocasionar erros perceptivos na compreensão do mundo, do Universo e da natureza. Peirce afirma que existem três métodos de fixação de crenças, os quais obstruem a percepção e comprometem completamente o resultado da investigação.

O primeiro é o método da tenacidade, no qual "um homem pode passar a vida mantendo sistematicamente fora de vista tudo o que poderia causar uma mudança em suas opiniões" (Peirce, 2008, p. 48). O segundo é o método da autoridade, no qual "todos os homens que rejeitam a crença estabelecida sejam aterrorizados até o silêncio […] que sejam feitas inquisições acerca do modo de pensar de pessoas suspeitas […] fiquem sujeitos a algum castigo exemplar" (Peirce, 2008, p. 49). O terceiro método é o *a priori* ou intelectual, no qual "as proposições fundamentais pareceriam 'agradáveis à razão'" (Peirce, 2008, p. 52). Esse método se utiliza da argumentação e persuasão para

fixar crenças. É preciso supor, então, que se o processo de compreensão do mundo parte de um investigador estabelecido por tais crenças, inevitavelmente, a investigação se inicia a partir de uma Realidade Fabricada. Ao mesmo tempo, isso pode levar à formação de uma *segundidade ou secundidade*[1] *degenerada*, ou seja, o processo de inferências ou reação a estímulos pode ser viciado ou distorcido devido a crenças ou preconceitos existentes, afetando as conclusões alcançadas. Nota-se que a crença que tal investigação irá fixar também é uma Realidade Fabricada.

É indispensável levar em conta que, ao eleger o método científico como aquele que poderia margear a realidade, Peirce já estava fomentando o preâmbulo da complexidade. Embora possamos falar em três diferentes tipos de realidade, a saber, a realidade da possibilidade (primeiridade), a realidade da alteridade (fato bruto do mundo) (segundidade) e a realidade normativa (terceiridade), é a terceira acepção a mais explorada no realismo escolástico de Peirce. No entanto, busca-se aqui explorar e concentrar-se na realidade da possibilidade (primeiridade), na qual, na perspectiva deste artigo, acredita-se que a criatividade da complexidade está centralizada. "Para satisfazer nossas dúvidas, por conseguinte, é necessário que se encontre um método pelo qual nossas crenças possam ser causadas por algo em nada humano, mas por alguma permanência externa – por alguma coisa sobre a qual nosso pensar não tenha efeito" (Peirce, 2008, p. 53). Nesse sentido, Peirce suscita um contraponto entre uma *segundidade degenerada* ou Realidade Fabricada e uma Realidade Real.

> […] existem coisas reais, cujos caracteres são inteiramente independentes de nossas opiniões acerca delas; essas realidades afetam nossos sentidos segundo leis regulares e, embora nossas sensações sejam tão diferentes quanto o são nossas relações com os objetos, contudo aproveitando-se as leis da percepção, podemos averiguar pelo raciocínio como as coisas realmente são, e qualquer homem, se possuir suficiente experiência e raciocinar o bastante sobre o assunto, será levado à conclusão verdadeira. A concepção nova aqui envolvida é a de realidade (Peirce, 2008, p. 54).

A concepção de realidade irá suscitar um parâmetro pelo qual o mundo, o Universo e a natureza funcionam, ao mesmo tempo que orientam nossas regras de ação. Importa salientar, com efeito, que tal concepção de realidade irá desestabilizar o local da criatividade. De fato, o método científico submete a criatividade ao crivo do Real/realidade. Assim, a criatividade se estabelece como

complexidade. Para isso, Peirce afirma a importância desse parâmetro para evitar o definhamento em ideias obscuras. E é exatamente isso que Peirce apontou no seu texto "How to Make Our Ideas Clear (1878)" (Peirce, 1992).

> Muitas pessoas mantêm por anos, como por hobby, alguma vaga sombra de uma ideia, demasiadamente sem significado para ser positivamente falsa; não obstante, amam-na apaixonadamente, fazendo dela sua companheira noite e dia, dedicando-lhe sua força e sua vida, deixando de lado todas as outras ocupações por causa dela; em suma, vivem com ela e para ela, até que ela se torna carne de sua carne e sangue de seu sangue; depois, acordam numa manhã radiante e verificam que essa ideia vaga desapareceu, que se foi como a bela Melusina da fábula e que a essência de sua vida se foi com ela (Peirce, 2008, p. 65).

Parece que foi exatamente isso que ocorreu com os físicos clássicos diante das descobertas da física quântica. A física clássica, com suas leis deterministas e previsíveis, foi confrontada e modificada pela física quântica, que introduziu o conceito de indeterminismo e probabilidade. É preciso supor, então, que as crenças se estabelecem como uma obstrução perceptiva e criativa. Trata-se, sobretudo, de um direcionamento que influencia nossas ações e modos de pensar. "E o que é, então, a crença? […] Vimos que possui precisamente três propriedades: primeira, é algo de que nos damos conta; segunda, aplaca a irritação da dúvida; e, terceira, envolve o estabelecimento de uma regra de ação em nossa natureza ou, sendo breve, um hábito" (Peirce, 2008, p. 70). Nota-se, portanto, uma desconexão frequente entre as crenças e a realidade.

> […] a realidade é independente, não necessariamente do pensamento em geral, mas aquilo que você ou eu ou qualquer número finito de pessoas pode pensar; por outro lado, embora o objeto da opinião final dependa daquilo que a opinião é, todavia, o que essa opinião é não depende do que você ou eu ou qualquer outra pessoa pensa (Peirce, 2008, p. 85).

Logo, a realidade se estabelece como uma mente criativa desvinculada e autônoma da mente criativa humana. Tal perspectiva será reforçada no texto "The Order of Nature (1878)" (Peirce, 1992), e também no texto em que Peirce afirma:

> Mas trata-se de uma outra questão se o mundo forma um poema exato ou não. Quando olhamos o céu à noite, prontamente percebemos que as estrelas não foram simplesmente atiradas na abóbada celeste; entretanto, tampouco parece haver qualquer sistema preciso em seu arranjo. Seria de valia, por ora, investigar o grau de ordenação no universo; e para começar, perguntemos se o mundo em que vivemos é muito mais ordenado do que seria um mundo-acaso (Peirce, 2008, p. 144).

Deve-se, então, compreender que a mente criativa humana não teve participação no engendramento do Universo. É evidente, portanto, a existência de elementos criativos no próprio Universo, capazes de gerar tamanha diversidade e heterogeneidade, ou seja, tamanha criatividade. Elementos criativos não pautados na homogeneidade e ordem das coisas, "e, sendo breve, embora certa quantidade de ordem exista no mundo, parece que o mundo não é tão ordenado como poderia ser e, por exemplo, nem tanto quanto um mundo de puro acaso seria" (Peirce, 2008, p. 146). É, dessa forma, que os rudimentos da complexidade emergem.

No texto "Design and Chance (1883-84)" (Peirce, 1992), Peirce questiona se o axioma *todo evento tem uma causa* é exatamente verdade. E propõe a seguinte explicação: em resumo, que não seja este *acaso*, no sentido Aristotélico, mera ausência de causa. Tendo que se admitir que o acaso tem seu lugar no Universo, tal perspectiva insere os seus estudos em uma tendência evolucionária. Peirce afirma que a ideia geral da evolução rege cada vez mais a ciência. Em muitos sistemas filosóficos, desde Kant, seja no idealismo ou no materialismo, a influência da evolução é fortemente sentida. A evolução é um postulado da lógica; uma adoção de uma suposição mais simples de explicar o estado complexo das coisas. Peirce procura estabelecer uma teoria da evolução das leis físicas em detrimento das outras teorias da evolução existentes. Ele afirma que, ao questionar evolucionistas de linhagem spenceriana e darwiniana ou outra qualquer escola evolucionista, eles mencionam vários fatos determinantes e leis, mas nunca mencionam o acaso. Mas, certamente, para Peirce o acaso é uma agência essencial sobre o qual todo o processo depende. Ele supõe que sobre ocasiões esporádicas excessivamente raras, uma lei da natureza é violada em algum grau infinitesimal, o que pode ser chamado de *acaso absoluto*. Logo, o acaso se insere em uma transmutação das condições originárias. É preciso notar, sobretudo, que o acaso, no longo prazo, deve suscitar uma transmutação das coisas de estado de homogeneidade para um estado de heterogeneidade. São os estados imprevisíveis das coisas e acontecimentos. O acaso se estabelece como algo não prescrito pela lei, logo responsável pela irreversibilidade e pela possibilidade de diversidade. Cabe fazer notar também o acaso como elemento para a mudança disruptiva. Assim, nas palavras de Peirce, a operação do acaso, contudo, mostra-nos uma tendência definitiva para provocar improváveis eventos por sentidos variados e circunstâncias variadas. No seu texto *Continuação de ideias dispersas e a disputa entre nominalista e realistas* (Peirce,1998), Peirce irá relatar a dificuldade da concepção da criatividade da natureza e do Universo.

> Não consegui convencer os meus contemporâneos que a Natureza também realiza induções e retroduções. […] afirmo que a evolução, onde quer que ela tenha lugar, é uma vasta sucessão de generalizações através das quais a matéria fica submetida a leis cada vez mais altas; e afirmo que a infinita diversidade da Natureza testemunha a sua originalidade ou poder de retrodução. Mas as ideias antigas estão demasiado entranhadas (Peirce, 1998, p. 120).

Portanto, acaso é indeterminação e liberdade. Daí a probabilidade, imprevisibilidade e o indeterminismo serem características basilares da complexidade. Ao circunscrever em seu bojo, de modo cada vez mais intenso, observa-se, assim, que a teoria da criatividade, subjacente aos estudos de Peirce, insere-se no fato de que: se o Universo fosse regido somente por leis, teríamos somente a produção de uniformidade e homogeneidade. No entanto, o que se verifica é exatamente uma desmensurada miríade de diversidade, a qual não poderia ser engendrada apenas pela lei. Logo, é necessário algum princípio de aleatoriedade, espontaneidade e contingência para evidenciar tamanha diversidade criativa. Tal perspectiva do acaso (tiquismo) será posteriormente corroborada pela física moderna, principalmente pelo conceito de *emergência*.

A publicação *Charles S. Peirce: Selected Writings. Values in a Universe of Chance* (1958) reúne uma coletânea de textos que exploram os valores de um Universo de acaso. Esses textos, alguns dos quais foram tratados aqui, revelam os rudimentos do que será chamado de paradigma de complexidade hoje. Uma visão do mundo indeterminista, não linear e imprevisível. E, acima de tudo, uma criatividade da complexidade capaz de gerar o inaudito.

Em "The Law of Mind (1892)" (Peirce, 1992), Peirce afirma: "Procurei mostrar que espécie de ideias devem formar o contorno de um sistema de filosofia, tendo especialmente salientado a de acaso absoluto" (Peirce, 1998, p. 243). Nota-se, portanto, uma forte relação entre acaso absoluto e criação do inaudito por parte da mente do Universo.

> Comecei por mostrar que o tiquismo deve originar uma cosmologia evolucionária, na qual todas as regularidades da natureza e da mente são vistas como produtos do crescimento; ele também deve fazer surgir um idealismo do tipo de Schelling, no qual se sustenta que a matéria é uma especialização e rigidificação da mente (Peirce, 1998, p. 243).

Logo, a matéria é uma mente em estado de hábito. Em outras palavras, tudo é mente. Base, portanto, do Idealismo Objetivo peirciano. Nesse sentido, a matéria como mente suscita afetos também na mente humana.

> Qualquer que seja a forma como a mente reagiu a uma sensação dada, é provável que ela volte a reagir segundo a mesma forma; contudo, se existisse aqui uma necessidade absoluta, os hábitos tornar-se-iam rígidos e inquebráveis, pelo que, não havendo lugar para a formação de novos hábitos, a vida intelectual rapidamente seria levada à extinção. Assim, a incerteza da lei mental não é o seu defeito, mas antes a sua essência. A verdade é que a mente não se encontra sujeita à "lei" no mesmo sentido rígido em que a matéria o está. Ela experimenta forças suaves que apenas tornam mais provável que ela aja de uma certa forma. Permanece sempre alguma espontaneidade na sua ação, sem a qual ela estaria morta (Peirce, 1998, p. 262).

Nesse texto, Peirce delineia uma outra característica da complexidade, a qual destaca o fato de que tudo está interligado. Ele descreve uma vasta rede de relações interconectadas, em que um elemento afeta o outro. O sinequismo peirciano é uma filosofia de continuidade, que sustenta que a realidade, a experiência e o pensamento são inerentemente interconectados e contínuos. Essa visão desafia a noção de separação absoluta e promove uma compreensão mais integrada e holística do Universo e do conhecimento. "A análise lógica aplicada aos fenômenos mentais mostra que não existe senão uma lei da mente, a saber, que as ideias tendem a difundir-se continuamente e a afetar certas outras que se encontram em relação a elas numa peculiar relação de afectibilidade" (Peirce, 1998, p. 244). Nota-se, portanto, a importância do sinequismo para se compreender sistemas adaptativos complexos.

> Mas estamos agora em face da questão: o que significa dizer que uma ideia afeta outra? A solução deste problema requer que sigamos um pouco mais os fenômenos. Três elementos compõem uma ideia. O primeiro é a sua qualidade intrínseca de sentimento. O segundo é a energia com a qual ela afeta outras ideias, uma energia que é infinita no aqui e agora da sensação e finita no passado recente. O terceiro elemento é a tendência de uma ideia trazer outras ideias consigo (Peirce, 1998, p. 258).

A capacidade do Universo e da natureza de afetar a mente criativa humana é tão significativa que a própria emergência do paradigma de complexidade – ou seja, o mundo como um sistema de não equilíbrio, em evolução, auto-organizador, aberto, adaptativo – suscita uma transmutação radical na forma como se compreende a criatividade. Um sistema de incertezas, indeterminações e fenômenos aleatórios que engendra a emergência da criação do inaudito. Tudo isso já está provocando uma revisão de toda a ciência. A educação também está sendo afetada, como aponta Morin. E não é de se admirar, portanto, que tal paradigma comece a afetar e subverter a própria criatividade.

> Assistimos ao surgimento de uma ciência que não mais se limita a situações simplificadas, idealizadas, mas nos põe diante da complexidade do mundo real, uma ciência que permite que se viva a criatividade humana como a expressão singular de um traço fundamental comum a todos os níveis da natureza (Prigogine, 1996, p. 14).

Nota-se, portanto, que esse afetar tem um caráter eminentemente criativo e evolutivo.

> De acordo com a doutrina enunciada no início deste artigo, sou forçado a sustentar que uma ideia apenas pode ser afetada por uma outra ideia que lhe esteja continuamente conectada. Ela não pode ser afetada senão por uma ideia. Isso obriga-me a afirmar, tal como o faria mesmo que me baseasse em fundamentos diferentes, que aquilo que designamos por matéria não está completamente morto, mas é apenas mente com hábitos bastante rígidos. A matéria retém ainda o elemento da diversificação; e nessa diversificação há vida. É pela forma de combinação dos diversos elementos da Natureza que uma ideia é transmitida de uma mente a outra, por exemplo através de uma intricada simetria, ou então através de algum tipo de união entre uma cor suave e um odor refinado (Peirce, 1998, p. 265).

Na perspectiva assumida neste artigo, tais estudos de Peirce irão fomentar as descobertas da teoria quântica como potência afetiva para a mente criativa humana. "A grande revelação da teoria quântica foi que características de descontinuidade foram descobertas no Livro da Natureza, num contexto em que qualquer outra coisa que não fosse continuidade pareceria absurda, de acordo com as concepções mantidas até então" (Schrödinger, 1997, p. 59). A complexidade se insere na descoberta de que o Universo tem um caráter de imprevisibilidade ocasionada justamente pelo acaso apontado, inicialmente, por Peirce. "Em outras palavras, a complexidade é uma desordem aparente onde temos razões para presumir uma ordem oculta; ou ainda, a complexidade é uma ordem cujo código não conhecemos" (Atlan, 1992, p. 67). É preciso supor, então, que o realismo, o idealismo objetivo e o tiquismo (acaso) antecipam a emergência do paradigma de complexidade. "Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidade e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num certo sentido *sempre tem relação com o acaso*" (Morin, 2011, p. 35, grifos do original).

O sinequismo, também revelado por Peirce, mostra que, para pensar a complexidade, é preciso apreender um Universo completamente interligado, sem uma hierarquia forjada e subjugada. "Talvez uma das lições mais interessantes da 'descoberta da complexidade' seja a que nos ensina a decifrar o mundo onde vivemos sem o submeter à ideia de uma diferença hierárquica entre níveis"

(Prigogine; Stengers, 1990, p. 87). Nesse sentido, a complexidade afeta a mente criativa humana na medida em que extirpa as fronteiras artificialmente forjadas das áreas do conhecimento. No seu texto "Evolutionary Love" (Peirce, 1992), Peirce reforça tal perspectiva ao afirma que, quanto ao cosmos, só enquanto é mente e, portanto, possui vida, é capaz de ulterior evolução. Nesse texto, Peirce demonstra que os anos anteriores a 1846 foram uma das temporadas mais produtivas. O período mais produtivo na história da ciência desde seu começo até agora.

> Ora, a complexidade chegou a nós, nas ciências, pelo mesmo caminho que a tinha expulsado. O próprio desenvolvimento da ciência física, que se consagrava a revelar a Ordem impecável do mundo, seu determinismo absoluto e perpétuo, sua obediência a uma Lei única e sua constituição de uma forma original simples (o átomo) desembocou finalmente na complexidade do real. Descobriu-se no universo físico um princípio hemorrágico de degradação e de desordem (segundo princípio da termodinâmica); depois, no que se supunha ser o lugar da simplicidade física e lógica, descobriu-se a extrema complexidade microfísica; a partícula não é um primeiro tijolo, mas uma fronteira sobre uma complexidade talvez inconcebível; o cosmo não é uma máquina perfeita, mas um processo em vias de desintegração e de organização ao mesmo tempo (Morin, 2011, p. 14).

Subjacente à complexidade, há uma transmutação da própria criatividade. De fato, até então acreditava-se em um mundo determinista, linear e previsível, e essa perspectiva se refletia também na criatividade, que era entendida apenas como uma modificação inusitada dos signos no processo criativo. Por outro lado, a complexidade promove o incitamento a novas explorações teóricas e ao desenvolvimento de novos instrumentais investigativos sobre a criatividade. Importa salientar, com efeito, um deslocamento para uma visão de mundo indeterminista, não linear e imprevisível. Segundo Apel (1995), Peirce resumiu suas razões para rejeitar o mecanicismo e determinismo explicando a evolução em quatro argumentos: 1) o princípio de evolução significa o princípio criativo de variação do acaso; 2) leis devem ser explicadas como resultado da evolução; 3) a variedade (heterogeneidade) do universo não pode ser exatamente explicada como um resultado necessário da homogeneidade, mas é mais em sua essência da variação do acaso; 4) todo processo que está sujeito à lei é reversível. Por esta razão, Peirce disse que o crescimento não é explicado por essas leis. Logo, uma perspectiva que suscita a emergência do novo, do original e do inaudito é, sobretudo, a complexidade como uma teoria da criatividade.

Em busca de uma teoria da criatividade

O que se visa discutir neste tópico é a investigação de uma teoria da criatividade subjacente à complexidade. Essa perspectiva passa a ser evidente, sobretudo, como resultado da influência de reflexões em torno de duas concepções: uma se estabelece no entendimento dos elementos imprevisíveis da complexidade como uma teoria da criatividade. Esses elementos foram descobertos pela física moderna entre outras ciências. Neles se inserem a aptidão evolutiva do Universo, ao mesmo tempo, a sua propriedade criativa. Conceitos tais como estruturas dissipativas, emergência, não linearidade, bifurcações, não equilíbrio, simetria violada, irreversibilidade, flecha do tempo e aleatoriedade, entre outros, são elementos, os quais fomentam a emergência do inaudito. Essa concepção será abordada em uma pesquisa futura. No entanto, é necessário reconhecer que, para se compreender a complexidade e, por conseguinte, a criatividade da complexidade, é urgente, primeiramente, uma desconstrução perceptiva e, ao mesmo tempo, o engendramento de uma nova percepção complexa.

E é essa concepção que será desenvolvida neste tópico. Ao se desvencilhar de crenças que obstruem a percepção criativa e ao nos inserir em um novo paradigma perceptivo, ela permite uma melhor compreensão e execução da criatividade da complexidade. *Tal perspectiva se estabelece na medida em que a Realidade (complexidade) afeta e é responsável pela criatividade na mente humana.* Logo, uma criatividade capaz de engendrar o inaudito. "Em linguagem semiótica, estão sob evolução tanto o *signo*, em sua função representativa, como o *objeto*, num continuum que não permite a pretensão de certeza absoluta e verdades finais" (Ibri, 2020, p. 194). Portanto, uma criatividade da complexidade, cujo objetivo é a dilatação do número de signos inauditos apreendidos da mente criativa da Realidade, requer uma nova capacidade de percepção. Em outras palavras, a criatividade desloca-se de um processo de criação para um processo de descoberta e afetos. Sempre que o acaso atuar, novos signos estarão disponíveis para serem descobertos, emergindo como inovação, originalidade e singularidade criativa. Uma criatividade derivada dos *resíduos do mundo*, nas palavras de Ibri:

> Tenho chamado aquilo que fica fora de nossas representações de *resíduos do mundo*. Tal resíduo não é constituído apenas pelo que ainda não sabemos, senão também por uma parcela de fenômenos que não cabe na nossa rede da linguagem lógica, sem que isso demande deles silenciar. A rica ontologia categorial da filosofia

> de Peirce enseja pensar o inefável para além de um fatídico silêncio, credenciando semanticamente outras formas de linguagem nas quais tudo pode ser dito. Um universo de significações possíveis extravasaria, assim, as descrições lógicas do mundo […] (Ibri, 2021, p. 39).

Deve-se, então, compreender que a criatividade da complexidade se insere, nesse sentido, na emergência do inaudito suscitado pelas descobertas dos resíduos do mundo. É necessário supor que essa criatividade exige o desenvolvimento de novas linguagens e novos formatos para representar tais resíduos. A linguagem lógica, linear e cartesiana, na qual se está inserido, não é suficiente para abranger a complexidade dessa nova criatividade, uma vez que ela extrapola as descrições lógicas do mundo.

> O pragmatismo propõe, então, um princípio de significação que depende do modo como fenomenologicamente os conceitos, e tudo o que é da sua natureza, aparecem na experiência e podem ser interpretados pelo leque de signos oferecidos pela Semiótica, a saber, os signos interpretantes. Há nestes a possibilidade de se identificar significações que não são exclusivas da rede lógica da linguagem, mas podem ser buscadas diretamente na experiência (Ibri, 2020, p. 25).

O prognóstico da complexidade em Peirce, portanto, revela duas instâncias extremamente criativas. A primeira é a de que existem elementos no Universo que funcionam como um processo criativo capaz de engendrar o inaudito. Logo, isso é responsável pelo deslocamento de um estado de homogeneidade para um estado de heterogeneidade. Ao mesmo tempo, novas linguagens são necessárias para expressar as criações geradas pela criatividade da complexidade, pois essas criações não podem ser explicadas pela linguagem vigente. Uma segunda instância se estabelece no fato de que a complexidade, segundo o prognóstico de Peirce, suscita uma revolução cognitiva na compreensão do próprio Universo, do mundo, da natureza e da sociedade. "Abre-se a possibilidade de se considerar uma espécie de resíduo de mundo que poderá ser recolhido pela sua importância na conduta humana, reconhecendo nessa complexidade que extravasa os limites de alcance lógico da linguagem" (Ibri, 2020, p. 25-26). Trata-se, então, de que a criatividade está sendo inserida em um novo paradigma. Um paradigma de aumentar a quantidade de signos inauditos. Fato, posteriormente, ratificado pela física moderna, na qual: "Nuestro mundo es un mundo de cambios, de intercambios y de innovación. Para entenderlo, es necesaria una teoría de los procesos, de los tempos de vida, de los principios y fe los fines; necesitamos una teoría de la diversidad cualitativa, de la aparición de lo cualitativamente nuevo (Prigogine, 1988, p. 69). É preciso notar, sobretudo,

que se faz urgente, como foi apontado no tópico anterior, uma desconstrução perceptiva. "Clássico e altamente polêmico, é o início pela razão que se funda após a desconstrução de todo saber. O *eu* que se pensa deveria, *stricto sensu*, como na história já se observou, ter desconstruído, também, a linguagem de que se vale" (Ibri, 2020, p. 46, grifos do original). É inadiável, portanto, uma nova teoria da criatividade.

> Creemos que este progreso de la termodinámica es de suma importancia. Por primera vez, una teoría física nos permite describir y prever un acontecimiento que responde a las exigencias más generales de una teoría de la creatividad. En el marco del estudio de la estabilidad de los estados alejados del equilibrio – y el estado estacionario de que hemos hablado no es el único que puede ser inestable; a su vez, las estructuras disipativas pueden tener umbrales de inestabilidad –, vemos que coexisten la descripción del funcionamiento macroscópico de una estructura descripción propiamente continua e independiente del detalle de los comportamientos individuales, junto al elemento discontinuo, abrupto, de la amplificación de la fluctuación, de la destrucción de la estructura, la aparición de un modo de funcionamiento cualitativamente nuevo (Prigogine, 1988, p. 88).

Nessa teoria da criatividade está o traço da primeiridade interlaçada à segundidade ou secundidade e, portanto, de um real/Realidade independente do pensamento humano. "Sua consideração de um objeto dinâmico dentro da semiótica é o reconhecimento de um mundo independente em relação ao universo de signos humanos que compõem pensamento e linguagem" (Ibri, 2020, p. 67). Nela emergem os verdadeiros trabalhos disruptivos. "Pois tais trabalhos são identificáveis como criativos e inovadores por conta de suas alteridades em relação ao que foi prévia e paradigmaticamente alcançado de fato em algum campo ou prática. Esses trabalhos desestabilizam paradigmas existentes […]" (Colapietro, 2016, p. 54). Ao incorporar cada vez mais intensamente essas características, percebe-se que a fonte de criatividade do sujeito é afetada. Isso ocorre porque "o sujeito é um ser constituído e situado. O sujeito é constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; ele/ela é situado espacial, temporal e historicamente, e possivelmente em outros aspectos" (Colapietro, 2016, p. 47). Tal perspectiva ratifica a desconstrução das crenças de tenacidade, autoridade e *a priori* ou intelectual para que se possa perceber e executar uma criatividade da complexidade: "[…] os locais da criatividade não podem mais ser identificados como a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente a uma psique individual" (Colapietro, 2016, p. 52). Trata-se, sobretudo, de reforçar a teoria do *continuum* de Peirce, a qual revela o poder dos afetos de uma rede interligada.

> Talvez o artista, entediado, evidencie seu cansaço daquele objeto que ele próprio constrói. Servil, *o objeto* da arte se presta sempre a nascer por um ato de vontade de seu criador, crescer com a forma e a diversidade que lhe confere o imaginário, suprir suas veias com a mesma seiva de atemporalidade que nutre a aura da obra. Talvez o objeto, também enfadado de ser mera referência no interior da obra de arte que sempre se autorrepresenta, manifeste seu cansaço e, num diálogo sem palavras, sugira a seu criador que perceba a poesia naquilo que não depende do que dele pensamos, mas que permanece não afetado pelo que dele possamos pensar (Ibri, 2020, p. 31-32).

É indispensável levar em conta o conceito de real/Realidade de Peirce. Justamente, porque tal teoria da criatividade é engendrada por algo que independe da mente humana. Uma criatividade fora da mente humana. Ao mesmo que afeta toda a criatividade da mente humana.

> Onde se deve encontrar o real, a coisa independente de como pensamos? Deve haver algo assim, pois vemos que nossas opiniões são de algum modo constrangidas; portanto, há algo que influencia nossos pensamentos e que não é por eles criados. É verdade que não temos nada que nos seja imediatamente presente a não ser os pensamentos. Estes pensamentos, no entanto, foram causados por sensações, e essas sensações são compelidas por algo que está fora da mente (Peirce, 2000, p. 320).

A criatividade da complexidade não se limita a trabalhar com os signos, mas envolve, sobretudo, a capacidade de investigar o objeto/realidade, em termos peircianos. A criatividade da complexidade está na capacidade de descobrir signos inauditos a partir da investigação da realidade, principalmente, a realidade das possibilidades (primeiridade). De fato, nela se estabelece a categoria de primeiridade, a qual se define como fator de indeterminismo suscitado pelo acaso. "A ideia de Primeiro predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é o que não tem outro atrás de si determinando suas ações […]. A liberdade só se manifesta na multiplicidade e na variedade incontrolada" (Peirce, 1974, p. 94). Portanto, não existe uma relação de causa e efeito. Trata-se de um mecanismo complexo de criatividade extremamente potente. Na perspectiva deste artigo, os estudos da complexidade estão revelando exatamente como esse *primeiro* surge e de que forma isso ocorre.

> Mais que uma categoria da espontaneidade, do desvio em relação à lei, da diversidade, e multiplicidade presentes nos fenômenos, a primeiridade abriga genuinamente as ideias clássicas de liberdade e incondicionalidade, mercê de seu duplo viés de um aparecer tanto pelo lado interno quanto pelo externo ao espírito (Ibri, 2020, p. 53-54).

Tal perspectiva nos obriga a superar uma criatividade determinista, linear, previsível, baseada em regras, receitas, para adotar um novo paradigma criativo. Ou seja:

> […] um estado espiritual primário à criação, caracteriza-se por um descompromisso com teorias que previamente estabelecem critérios de relevância formais para a apreensão seletiva dos fenômenos, deve-se supor que aquela unidade originária é poética por natureza porque encerra em sua indeterminação possibilidades de existência e um dizer a ser construído de sua própria inefabilidade. Inversamente, quando se parte do discurso intencionalmente cognitivo para o poético, faz-se necessária a desconstrução da linguagem lógica mediativa, para a posterior conquista da linguagem poética (Ibri, 2020, p. 56).

Tais manifestações serão vistas na física moderna, por exemplo, "el aspecto más alucinante de la mecánica cuántica es la combinación del determinismo newtoniano con una desconcertante indeterminación probabilística que depende de las circunstancias particulares en que se observan los fenómenos" (Laughlin, 2007, p. 74). Nota-se, portanto, que a física moderna ratifica o acaso e a primeiridade como parte de uma cosmologia evolucionária peirceana. A complexidade se estabelece justamente pela impossibilidade de se encontrar explicações simples diante da existência da indeterminação quântica. "La idea faltante en el caso de las mediciones cuánticas es la emergencia, en particular, el principio de ruptura de la simetría que se requiere para la maquinaria tenga sentido" (Laughlin, 2007, p. 76).

> […] a atuação do acaso nos fenômenos não pode ocorrer por sua inserção no fluxo do tempo, uma vez que ele produz, por si só, eventos independentes no tempo e, portanto, independentes de qualquer relação antecedente-consequente em geral. Por conseguinte, o tempo deve conter uma descontinuidade no presente, por onde este princípio denominado de Acaso tem acesso à existência na qual distribui qualidades (Ibri, 2020, p. 86-87).

A descrição do cenário em que ocorre um deslocamento de visão determinista para uma visão indeterminista revela uma verdadeira transmutação na criatividade. É necessário supor, então, que a emergência do inaudito é um fato inerente ao Universo e à natureza. Sendo assim, a visão de que tudo já foi criado sucumbe à emergência de uma criatividade da complexidade. Nela se inserem elementos que funcionam como um processo criativo para o engendramento do inaudito, inovador, singular e original. "Entender la mecánica cuántica se parece a vivir una experiencia en el mundo del revés. Cosas que parecen imposibles se vuelven verdaderas, las palabras adquieren significados contrarios a los usuales y la realidad parce andar de cabeza" (Laughlin, 2007, p. 73).

Importa salientar, com efeito, que: "Este é o mundo dos fenômenos *sem nome*, que a linguagem lógica não pode alcançar, pois o que é primeiro, assimétrico, irregular é avesso a qualquer generalização, e os nomes o são de conceitos que, como já havia dito, nutrem-se das regularidades e semelhanças, ou daquilo que se submete à lei" (Ibri, 2020, p. 91). Logo, novas linguagens, formatos e, principalmente, novas percepções serão suscitadas a partir da experiência do inaudito. "Parece que, como consequência, se quisermos dizer algo sobre aquilo que não obedece a leis, devemos utilizar uma linguagem também desconstruída de regras, não apenas por quebra parcial de sintaxe, mas, principalmente, por ruptura semântica (...)" (Ibri, 2020, p. 92). Não é, portanto, de se admirar que a complexidade, como novo paradigma, revela uma transmutação perceptiva do mundo, da realidade, do Universo e da própria criatividade. Essa nova concepção propõe, assim, uma articulação privilegiada entre os estudos de Peirce e as recentes descobertas da física moderna. "A principios del siglo XX se descubrió que las moléculas, los átomos y las partículas subatómicas responden a las leyes de la mecánica cuántica, que son tan distintas de las newtonianas que los científicos tuvieron que buscar términos nuevos para ponerlas en palabras" (Laughlin, 2007, p. 55). Logo, a criatividade da complexidade nos obriga a superar a criatividade vigente e a averiguar em que medida esta se tornou anacrônica em relação àquela.

> A linguagem lógica, lastreada em conceitos construídos no espaço temporalidade, diante do irregular também tem que ser calar ou submeter-se à metáfora, desconstruir-se semanticamente pelo deslocamento de seus termos para ambientes de significação que lhes são próprios, num esforço de aproximação daquilo que repugna toda generalização e que, por esta razão, é primeiro (Ibri, 2020, p. 129-130).

Importa salientar, com efeito, um ponto que Peirce, de forma rudimentar, vislumbrou: as singularidades. Trata-se de um fator de indeterminação e imprevisibilidade, capaz de suscitar o surgimento de novas estruturas e tornar o sistema cada vez mais complexo.

> Não sendo produto do *continuum* espaço temporal de uma lei, as singularidades devem estar associadas a um princípio de espontaneidade que cria qualidades múltiplas, diversidade, distantes de qualquer necessidade lógica. O Acaso é esse princípio que, sob o ponto de vista lógico, constitui um contínuo de possibilidades pelo seu lado interno, cujo lado externo, suas réplicas, fenomenologicamente se apresentam como irregularidade, ou descontinuidades. É interessante perceber que, tomado o conceito de Acaso como absoluto, ele seria potencialmente um contínuo de possibilidades ilimitadas de criar variedade infinita em um teatro de reações, produzindo réplicas sem relações entre si e, assim, desconectadas de um contínuo espaço temporal (Ibri, 2021, p. 83).

Nota-se, portanto, que tais singularidades podem ser expressas, em termos da física moderna, como bifurcações. "Chama-se bifurcação ao ponto crítico a partir do qual um novo estado se torna possível. Os pontos de instabilidade à volta dos quais uma perturbação infinitesimal é suficiente para determinar o regime de funcionamento macroscópico de um sistema são pontos de bifurcação" (Prigogine; Stengers, 1984, p. 122-123). A relação que se estabelece entre a singularidade de Peirce e a descoberta da bifurcação da física moderna é o fato de o acaso potencializar o ponto crítico das bifurcações para a emergência do inaudito. Tal perspectiva revela uma criatividade evolucionária disruptiva. De fato:

> Na esteira da desordem, segue uma constelação de noções como o acaso, o acontecimento, o acidente. O acaso denota a impotência de um observador para fazer predições diante das múltiplas formas de desordem; o acontecimento denota o caráter não regular, não repetitivo, singular, inesperado de um fato físico na forma em que ele se apresenta para um observador. O acidente denota a perturbação que provoca a articulação entre um fenômeno organizado e um acontecimento, ou o encontro acontecimental entre dois fenômenos organizados (Morin, 2016, p. 100).

Realmente, aqui as leis são violadas e há uma quebra de simetria, suscitando um sistema criativo mais complexo. Assim, "as bifurcações são uma fonte de quebra de simetria" (Prigogine, 1996, p. 73). É imperativo esclarecer que a física moderna demostrou que existe no Universo, segundo Gribbin (2005), todo um sistema aberto distante do equilíbrio em um regime não linear, fomentando o engendramento de elementos criativos até se chegar na bifurcação. Assim, em sistemas abertos encontramos a irreversibilidade. A irreversibilidade se estabelece na medida em que, ao tentar retornar ao ponto de partida, se alcançaria um local completamente diferente daquele de onde se iniciou. Tal fato decorre da existência, em sistemas abertos, de flutuações irregulares, as quais suscitam turbulências. Logo, todo vestígio de ordem anterior desaparece, acarretando movimentos imprevisíveis e caóticos, fomentando, portanto, um processo de infinitas bifurcações. Seria, pois, um sistema criativo não pautado em causa e efeito, mas em uma perene criatividade disruptiva.

> De fato, como se viu, o Acaso atua na existência desviando os fatos de uma uniformidade perfeita. Não parece difícil, então, supor que, para que o Acaso assim o faça, ele deva entrar na temporalidade da lei por algum ponto em que haja alguma descontinuidade, uma vez que os eventos que ele produz não decorrem do passado, nem, sequer, vinculam-se logicamente com o futuro. Assim, esse desvinculamento do passado em relação ao futuro, criando um elemento discreto no contínuo do tempo, deve situar-se no presente (Ibri, 2021, p. 94).

Logo, o que a complexidade revela é que o inaudito pode ser engendrado. Parece evidente que as linguagens e formatos existentes são violados, abrindo espaço para a emergência de linguagens e formatos inauditos. Realmente, tais criações indeterministas não podem ser engendradas por redes conceituais lógicas, lineares e previsíveis, as quais moldam nossa percepção em um tempo. O inaudito requer que a linguagem lógica cesse para dar lugar àquilo que é a liberdade criadora, imprevisível e indeterminista do Universo.

> Uma outra face do mundo se desenharia, aquela que não se presta a alimentar estruturas lógicas, mas que clama para ser dita por outras formas de linguagem, recusando-se a ser confinada a uma inefabilidade a que a linguagem lastreada em conceitos a condenaria. Que formas seriam essas? Haveriam de ser aquelas que subvertem a ordem imposta pela lógica correspondencial da aderência, a que é tão vital para as mediações que diluem, nas representações verdadeiras, a alteridade da realidade […] (Ibri, 2021, p. 98).

É evidente que não se trata de chegar à totalidade, nem de examinar exaustivamente todos os aspectos da transmutação que a criatividade da complexidade pode suscitar no entendimento do que é criatividade. Ao contrário, trata-se de um exame preliminar que, não obstante seu caráter preliminar, seja capaz de evidenciar que neste caminho se abre um vasto campo de pesquisas futuras. Essa concepção propõe uma articulação privilegiada entre a complexidade prognosticada por Peirce e a complexidade diagnosticada pela física moderna. É, como dito, um vasto campo de pesquisas futuras para o engendramento de teoria da criatividade da complexidade. Assim, uma nova fase da pesquisa será delineada a partir da apreensão dos elementos imprevisíveis da criatividade da complexidade descobertos pela física moderna.

Considerações finais

A inserção de um novo paradigma suscita uma nova visão de mundo. Logo, quando as descobertas da física moderna revelam um Universo indeterminista, processos não lineares, mutabilidade, evolução, imprevisibilidade e a simultaneidade de desordem e ordem como fatores reais na constituição do Universo, tal perspectiva nos obriga a superar a visão determinista e reducionista vigente. Ao mesmo tempo, ainda não se está preparado e instrumentalizado para apreender imediatamente a nova visão. Deve-se, então, compreender que os conhecimentos, estratégias, métodos, regras, receitas, que até então se estabeleciam com verdades absolutas, precisam ser reavaliados

ou até mesmo refutados. Nesse sentido, Peirce contribui com o seu método científico de apreensão de fenômenos complexos e, por conseguinte, estabelece um proêmio perceptivo criativo para facilitar a apreensão da complexidade e da criatividade da complexidade.

Assim, a emergência da complexidade, como um novo paradigma sob o auspício de uma visão indeterminista, não linear e imprevisível, nos insere em uma nova concepção de criatividade disruptiva, ou seja, a criatividade da complexidade. A descrição do cenário onde se gesta uma criatividade da complexidade requer uma nova percepção criativa. Evidencia-se, assim, uma transmutação do modo pelo qual se observa o cosmo e, sobretudo, a própria criatividade. É preciso supor, então, que a cosmologia evolucionária peirciana visa exatamente engendrar um método para vislumbrar a complexidade dos fenômenos criativos complexos.

É legítimo supor que, de uma maneira geral, tal proêmio criativo se faz necessário, pois, a criatividade da complexidade, sob o auspício da desordem, acaso, imprevisibilidade, violação da simetria revela a emergência do inaudito. Logo, para se apreender tal perspectiva, faz-se urgente também uma nova percepção criativa. Essa concepção propõe, assim, uma articulação privilegiada entre os princípios engendrados por Peirce e os novos conceitos suscitados pelo paradigma de complexidade descobertos pela física moderna. Conceitos que, na perspectiva deste trabalho, se inserem em uma verdadeira teoria da criatividade, e parecem suscitar uma criatividade indeterminista da complexidade.

REFERÊNCIAS

APEL, K. O. **Charles S. Peirce**: From Pragmatism to Pragmaticism. New Jersey: Humanities Press, 1995.

ATLAN, H. **Entre o cristal e a fumaça**: ensaio sobre a organização do ser vivo. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

BOORSTIN, D. J. **Os descobridores**: de como o homem procurou conhecer-se a si mesmo e ao mundo. Lisboa: Gradiva, 1987.

COLAPIETRO, V. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. *In*: PINEIRO, A.; SALLES, C. A. **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 43-61.

GRIBBIN, J. **Deep Simplicity**: Chaos, Complexity and Emergence of Life. London: Penguin Books, 2005.

IBRI, I. A. **Kósmo poietikós**: criação e descoberta na filosofia de Charles S. Peirce. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

IBRI, I. A. **Kósmos Noetós**: a Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Paulus, 2015.

IBRI, I. A. **Semiótica e pragmatismo**: interfaces teóricas, vol. 1. Marília: Oficina Universitárias; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020.

IBRI, I. A. **Semiótica e pragmatismo**: interfaces teóricas, vol. 2. Marília: Oficina Universitárias; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021.

HAUSMAN, C. R. **Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HACKING, I. **The Taming of Chance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LASZLO, E. **Evolução**: a grande síntese. Lisboa: Instituto Piaget, 1987.

LAUGHLIN, R. B. **Un universo diferente**: la reinvención de la física en la Edad de la Emergencia. Buenos Aires: Katz, 2007.

MORIN, E. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORIN, E. **O método 1**: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MORIN, E. **Conhecimento, ignorância, mistério**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

PEIRCE, C. S. **Charles S. Peirce Selected Writings**: Values in a Universe of Chance. New York: Dover Publications, 1958.

PEIRCE, C. S. **Escritos coligidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PEIRCE, C. S. **The essential Peirce**: Selected Philosophical Writings, Vol. 1 (1867-1893). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

PEIRCE, C. S**. Antologia Filosófica**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEIRCE, C. S. **Ilustrações da Lógica da Ciência**. Aparecida: Ideias & Letras, 2008.

PRIGOGINE, I. **¿Tan solo una ilusión?** Una exploración del caos al orden. Barcelona: Tusquets, 1988.

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

PRIGOGINE, I.; NICOLIS, G. **Exploring complexity**: An Introduction. New York: W.F. Freeman & Company, 1989.

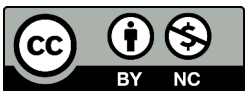
PRIGOGINE, I.; STENGERS. I. **A Nova Aliança**: Metamorfose da Ciência. Brasília: Editora da UnB, 1984.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. **Entre o tempo e a eternidade**. Lisboa: Gradiva, 1990.

REYNOLDS, A. **Peirce's Scientific Metaphysics**: The Philosophy of Chance, Law and Evolution. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

SCHRÖDINGER, E. **O que é vida?** O aspecto físico da célula viva. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

VAN WESEP, H. B. **A estória da filosofia americana**. Lisboa: Fundo de Cultura, 1966.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 As duas formas são utilizadas pelos comentadores e estudiosos de Peirce.

Como quem escreve desejando presença: entre conceitos e práticas artísticas autonarrativas

Like Someone Who Writes Wanting Presence: Between Concepts and Self-Narrative Artistic Practices

Comme quelqu'un qui écrit en quête de présence: entre concepts et pratiques artistiques auto-récitées

Inácio Manoel Neves Frade da Cruz
Universidade do Estado de Minas Gerais
E-mail: inacio.cruz@uemg.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7289-2966

Helena Frade
Universidade Federal de Juiz de Fora
E-mail: helena.neves.frade@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0178-931X

RESUMO

Uma obra autonarrativa pode ser compreendida como a expressão de um modo de viver, um modo de viver consigo mesma, e um modo de viver na/com a arte. A partir de uma discussão em torno dos conceitos de autobiografia (Philippe Lejeune), autoficção (Serge Doubrowsky) e escrevivência (Conceição Evaristo), o presente artigo procura elaborar reflexões em torno da epistemologia, da escrita, da práxis artística e da recusa à transparência em uma elaboração autonarrativa. Com base nessas questões, volta-se ao projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020), de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, para refletir sobre como essa proposição

artística e suas realizadoras fabulam gestos de escrita enquanto memória e criação, ao sugerirem uma comunicação profunda que acontece além de qualquer distância.

Palavras-chave: *autonarrativa; poética audiovisual; escrevivência; epistemologia; opacidade.*

ABSTRACT

A self-narrative work can be understood as the expression of a way of living, a way of living with oneself, and a way of living in/with art. Starting from a discussion around the concepts of autobiography (Philippe Lejeune), autofiction (Serge Doubrowsky) and escrivência (Conceição Evaristo), this paper seeks to elaborate reflections around epistemology, writing, artistic praxis and the refusal to transparency in a self-narrative elaboration. Based on these questions, we turn to the project Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020), by Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy and Sophia Pinheiro, to reflect on how this artistic proposition and its creators fable gestures of writing as memory and creation, by suggesting a deep communication that happens beyond any distance.

Keywords: *self-narrative; audiovisual poetics; escrevivência; epistemology; opacity.*

RÉSUMÉ

Une œuvre d'autorécit peut être comprise comme l'expression d'une manière de vivre, d'une manière de vivre avec soi-même et d'une manière de vivre dans/avec l'art. À partir d'une discussion autour des concepts d'autobiographie (Philippe Lejeune), d'autofiction (Serge Doubrowsky) et escrevivência (Conceição Evaristo), cet article cherche à élaborer des réflexions autour de l'épistémologie, de l'écriture, de la pratique artistique et du refus de transparence dans une élaboration auto-récit. Sur la base de ces questions, nous nous tournons vers le projet Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020), de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy et Sophia Pinheiro, pour réfléchir à la façon dont cette proposition artistique et ses créateurs fable les gestes de l'écriture comme mémoire et création., en suggérant une communication profonde qui se déroule au-delà de toute distance.

Mots-clés: *récit de soi; poétique audiovisuelle; escrevivência; épistémologie; opacité.*

Data de submissão: 28/04/2024
Data de aprovação: 29/08/2024

Introdução

As práticas de autoescrita podem contemplar a escavação de si, mas "uma escavação não é um movimento rumo à interioridade" (Mombaça; Mattiuzi, 2019, p. 15). A escavação arqueológica, em seu sentido genérico, vislumbra acessar o passado por meio de restos e fragmentos materiais. Enquanto procedimento científico, trata-se de uma busca por vestígios de vida. Envolve, portanto, operar o arquivo e a ficção, na medida em que é movida pelo gesto de procurar e especular. A pesquisadora Kênia Freitas (2021, p. 152) ensaia sobre a arqueologia enquanto ficção especulativa (arqueologia menos no sentido de uma disciplina e mais no sentido de um modo de busca ou pesquisa), para pensar que, por essa perspectiva, seria possível "escavar-se para e contra a história".

A ruptura pode estar em tais escritos na medida em que, ao habitar as falhas, se precisa resgatar e criar portas, em insistente inventividade. Em seu ensaio crítico "A capoeira do pensamento", Tiganá Santana (2021) fala da "invenção singular da pessoa negra em coletivo", convocando *O Atlântico negro* de Paul Gilroy (2021), e sobre "esse atlântico-linguagem das correntes cruzadas inventar outras correntes e destinações, ou, ao menos, ter podido adir camadas outras a certas tendências históricas" (Santana, 2021, p. 84). Estratégias de reescrita que evocam o lugar da vivência como forma de construção de saberes, conhecimentos e tecnologias, que podem ser integrados em uma prática cotidiana ativada pela memória e entrelaçada por afetos, espiritualidade e ancestralidade (Viana, 2018, p. 28-29).

Guardadas as suas diversidades no que diz respeito aos seus modos do fazer artístico, pensamos em algumas aproximações entre as perspectivas relatadas e as reflexões da escritora e educadora Márcia Kambeba, quando, ao abordar a literatura indígena brasileira contemporânea, diz que a escrita faz uso político e sensível da escuta dos anciãos, os "troncos velhos": "Escrever é um ato de sintonia com a ancestralidade, é ser guiado pela espiritualidade que em nosso corpo-território habita; e a poética precisa ser sentida, não só ouvida" (Dorrico; Danner; Danner, 2020, p. 14). Dito de

outro modo, essas escritas evocam "um movimento de autoexpressão e autovalorização de suas ancestralidades e costumes" (Pachamama, 2020, p. 38), dialogando com a historiadora Aline Rochedo Pachamama, ao ponderar acerca do lugar dos Povos Originários nas "narrativas oficiais": "a partir de nossas inquietações, escrevemos. Para honrar nossas ancestrais, escrevemos. Escrevemos porque há uma floresta em nós, afetos e uma luta. Escrevemos para desconstruir registros colonizadores" (Pachamama, 2020, p. 26).

A ancestralidade compreende aquilo que se relaciona com as origens de maneira sempre "retrospectiva e prospectiva" (Martins, 2021a, p. 44), possibilitando o diálogo com saberes e não saberes que transcendem os tempos. Na perspectiva bantu, "o tempo como espiral se assenta na primazia do ancestral como estrutura, e o ancestral não é aquele que morre, é aquele que permanece"[1], como ouvimos de Leda Maria Martins. Nessa cosmopercepção, não se separa o mineral do vegetal nem os vivos dos mortos, assim como não se separa passado de futuro enquanto polos opositores de uma flecha, posto que, antes, o tempo é composto em espiral:

> A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. […] Nessas interfaces e alianças, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento. Agência da *sophya*, a ancestralidade funda a cinese, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e a experiência das temporalidades curvilíneas (Martins, 2021b, p. 58).

Dizer da escrita, da história e da teoria, portanto, não compreende apenas o idioma escrito alfabeticamente no sentido atribuído pelo pensamento ocidental eurocêntrico: há as oralidades, os corpos, as grafias, as imagens, os sons, assegurando que as escritas se manifestam em diversos gestos de expressão. Nas reflexões articuladas por Janaina Barros Silva Viana (2018) em sua tese de doutorado sobre epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra, ao fazer menção a bell hooks (2013)[2], ela discorre acerca das produções de epistemologias de grupos politicamente minoritários que, "muitas vezes, são vistas dentro dos círculos acadêmicos de modo hierarquizado com níveis de relevâncias distintos e definidos por critérios endurecidos como teoria ou não teoria" (Viana, 2018, p. 18).

Existe uma outra camada dessa discussão que corre pelo que partilha Aline Rochedo Pachamama, ao dizer das escritas das memórias, muitas vezes via oralidade, como um instrumento político em atualização:

> Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação. Não se pode achar que a memória não é atualizada. É preciso notar que a memória procura dominar novas tecnologias para se manter viva. A escrita é uma delas. E é também uma forma contemporânea de a cultura ancestral se mostrar viva e fundamental para os dias atuais (Munduruku *apud* Pachamama, 2020, p. 83).

Uma vez colocada a noção do privilégio excessivo concedido pela ótica da modernidade ocidental à teoria e à escrita, nos parece ser preciso o movimento de ir de encontro aos conceitos que se imbricam a essas práticas artísticas contemporâneas, percebendo-os como constituintes de camadas que permeiam uma possível discussão em torno da autoexpressão. Queremos dizer, ir até os conceitos quase como uma cisma metodológica, porque eles permeiam os textos e os discursos autonarrativos, bem como empurram para a determinação de um lugar da experiência, logo, tendendo a evocar muito rapidamente a separabilidade[3] como base para informar comentários críticos e analíticos (Silva, 2022). É um pouco nesse sentido que Janaina Barros Silva Viana (2018, p. 28-29), em diálogo com Kabengele Munanga, traz em seu texto a seguinte pergunta do antropólogo: "Porque é necessário nomear determinadas produções a partir de seus autores e seus lugares sociais?"

O que nos move, de entrada, envolve o que é criado com as práticas artísticas autonarrativas, porque isso parece dizer sobre um gesto, um movimento, uma forma de escrita. Os diversos termos e noções atrelados a essas práticas dizem por meio das autoras que os elaboram conceitualmente, mas operam também por aquelas que os apropriam, propagam, utilizam, reelaboram, distorcem, alimentam, vivos e ativos aos modos daquelas que os lançam em suas mãos e inteligências. Uma apresentação do que é dito sobre os conceitos pelas suas elaboradoras, pelos textos críticos e como eles reverberam em proposições artísticas audiovisuais e literárias que se valem dessas estratégias prático-discursivas, é o que tentamos esboçar, acompanhada de uma provocação inicial: de que maneira estes conceitos são usados no jogo entre manutenção e ruptura com as políticas vigentes?

Um pequeno texto acompanha a palavra "imaginário" que abre o livro *Poética da relação*, de Édouard Glissant (2021, p. 13): "pensar o pensamento geralmente significa retirar-se para um local sem dimensão, onde apenas a ideia do pensamento se obstina. Mas o pensamento realmente se espaça pelo mundo". Nessa tentativa de pensar o pensamento sobre as autoescritas, a intenção não é propor aqui uma formulação esotérica a questões tão complexas. Mas, na insistência em refletir minimamente sobre os conceitos que costumam acompanhar essas práticas, percebemos que algumas proposições artísticas indicam que talvez seja possível elaborar formas de mobilizá-los (ou desmontá-los), entre aquilo que acontece no desarranjo e na aposta pela interpelação da quebra.

Como procedimento metodológico, propomos o tensionamento dos conceitos de autobiografia (a partir de Philippe Lejeune), autoficção (a partir de Serge Doubrowsky), e escrevivência (a partir de Conceição Evaristo). Articulamos também os pactos de escrita e leitura que estes conceitos evocam, para tentar refletir acerca das formas de relatar, fabular e ficcionalizar a si. Um ponto que nos pareceu pouco salientado em grande parte dos debates e das análises das produções autonarrativas nas artes é o modo de escrever o escrever a si – que pode passar pelas formas de ver, ouvir, ler, relacionar e dialogar. Essa não é uma problemática que se resume a uma questão de aliança, isto é, com quais vozes nosso texto está aliançado, nem somente a uma questão de estilo de escrita. Referimo-nos também às dimensões epistemológicas e críticas desses estudos e debates, não só em termos de bibliografias, abordagens teóricas, reflexivas e práticas articuladas, mas em relação a como se dá o diálogo com e entre as realizações, as teorias e as artistas. Traremos para a discussão o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), composto por dezesseis videocartas divididas ao longo de quatro filmes (*Conversas n. 1*, *Conversas n. 2*, *Conversas n. 3* e *Conversas n. 4*), realizadas pelas cineastas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Ao partirem de diversas preocupações e manifestações contemporâneas que emergem durante a pandemia, as cineastas direcionam sua atenção para este período por meio de cartas filmadas e compartilhadas entre si. Interessa-nos pensar de que modo essas proposições artísticas manifestam gestos contra-hegemônicos e possibilitam o alargamento dos usos da carta em audiovisual. Atravessadas pelos âmbitos públicos e privados, pessoais e coletivos, buscamos abordar como as cineastas trabalham com essa linguagem para compor modos singulares de confronto e afeto ao proporem uma escrita e fabulação de si que é também e sempre-já coletiva.

Auto-alguma-coisa: entre conceitos e peças audiovisuais

Permeia as discussões sobre autoescrita o debate sobre a intenção moral e ética de se construir uma narrativa de autorrelato, os recortes temáticos, as estratégias narrativas, as escolhas estéticas e as edificações de discurso, alimentadas, muitas vezes, por pressupostos que dizem respeito ao sujeito, ao espaço e ao tempo. Desses lugares, costuma vir um inesgotável debate sobre "o eu e o outro", a memória individual e coletiva, a primeira pessoa do discurso, o uso de materiais de arquivo, os narcisismos, os dandismos, os testemunhos, os shows dos eus, as histórias de vida, as buscas, as subjetividades...

Dentre o vasto leque de nomes batizados e atribuídos aos mais diversos modos de autoexpressão, estão as autobiografias, as autoficções, as escritas de si, as *auto-mise-en-scènes*, as autoetnografias, os relatos de vida, as fabulações de si, as autorrepresentações, as autonarrativas, e todo o pacote de termos derivados – quase sempre não sendo sinônimos, ainda que, em certos casos, sejam usados como se fossem. Alguns desses conceitos passaram a ser utilizados e se popularizaram no campo da crítica e da teoria audiovisual, em parte pela relação com outras áreas de estudo, como entre cinema e literatura (é o caso dos termos "autobiografia" e "autoficção", por exemplo), ou entre cinema e antropologia ("*auto-mise-en-scène*", "relatos de vida", "autoetnografia").

Ao falar sobre a literatura em primeira pessoa, Philippe Lejeune (2008, p. 224)[4] se apresenta como um dos teóricos que sugere o emprego do termo *autobiografia*, que corresponde a um texto sobre si mesmo, regido por um compromisso de veracidade, embora se conecte mais a um modo de leitura do que com a natureza do objeto designado. A ideia de "pacto autobiográfico" batizada por Lejeune diz respeito ao caráter contratual desse gênero, que, por sua vez, evoca um contrato entre um modo de leitura e um tipo de escrita específicos e historicamente variáveis. Ainda que, em seus textos mais recentes, ele relativize um pouco essa dureza, esse pacto pode ser entendido como "a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor" (Lejeune, 2008, p. 30). Em resumo, para o escritor de *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, numa autobiografia, autora, narradora e personagem correspondem a uma mesma pessoa (Lejeune, 2008, p. 27).

Em sua tese de doutorado, intitulada *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*, Patrícia Mourão (2019) argumenta que a estratégia fílmica de contar a si na contemporaneidade pode ser encarada como uma possibilidade que se desdobra e se relaciona a uma tradição cinematográfica. A autobiografia em audiovisual surge como um caminho possível para o cinema experimental, em meados de 1960, notadamente em realizações estadunidenses e europeias, alimentadas e mediadas pela crítica, que incorpora esse fazer enquanto gênero cinematográfico, incluindo-o na ordem do dia. Associados a esse contexto vanguardista, estão os trabalhos de cineastas como Jonas Mekas (1922-2019, EUA), Stan Brakhage (1933-2003, EUA), Hollis Frampton (1936-1984, EUA), Chantal Akerman (1950-2015, Bélgica/França) e Agnès Varda (1928-2019, Bélgica/França), por exemplo.

Pelas duas primeiras décadas do novo milênio, vê-se pelo retrovisor emergir no cinema brasileiro inúmeros filmes prontamente categorizados como autobiográficos e inseridos no pacote temático das "escritas do eu". No contexto de um Brasil pós-anos 2000, surgiram longas, médias e curtas-metragens com essas atribuições, identificadas não apenas por parte de um corpo crítico, curador, espectador e pesquisador, mas também pelas próprias realizadoras. É o caso de *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *33* (2003), de Kiko Goifman; *O chapéu do meu avô* (2004), de Júlia Zakia; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Querida mãe* (2009), de Patrícia Cornils; *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; *Babás* (2010), de Consuelo Lins; *Os dias com ele* (2012), de Maria Clara Escobar; *Elena* (2012), de Petra Costa; *Otto* (2012), de Cao Guimarães; *Já visto jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci, entre outros.[5] Esses foram – e, é possível afirmar que continuam sendo – alguns dos títulos brasileiros privilegiados em grande parte dos debates e estudos contemporâneos sobre autobiografia que se voltam às produções desse recorte (2001-2013).

Isso não quer dizer que antes da virada do século não existissem filmes que pudessem ser entendidos e categorizados enquanto autobiográficos na produção nacional. A exemplo, o filme *O parto* (1974), de Liège Monteiro, aparece referido no trabalho das pesquisadoras Karla Holanda e Maria Cavalcanti Tedesco, que compartilham a sinopse de um filme que se propõe a "resgatar a normalidade do parto, tendo como parturiente a própria diretora" (Holanda; Tedesco, 2017, p. 107). Um outro exemplo mencionado na historiografia recente de recorte de autoria feminina é o filme *Cocom Sa Sa, Hai-Yah* (1986), de Olga Futema: convidando sua família para estar em cena, vemos

um pai que toca tambor, uma irmã que dança, uma mãe que contempla o mar (Holanda; Tedesco, 2017, p. 55). Juntamente de sua própria narração, Futema aborda sobre "os okinawanos (japoneses provenientes da ilha de Okinawa) em São Paulo, comunidade à qual pertence" (Ruiz, 2020, p. 184). Além desses títulos, acerca das realizações de cunho autobiográfico anteriores aos anos 2000, no trabalho de Coraci Bartman Ruiz (2020) aparecem mencionados *Sagrada Família* (1981), de Everaldo Vasconcelos; *Seams* (1993), de Karim Aïnouz, e *Carlos Nader* (1998), de Carlos Nader, para ficarmos apenas em alguns nomes.

Utilizar filmagens caseiras, fotografias ou imagens de arquivo acompanhadas por uma narração em primeira pessoa, e privilegiar narrativas que acontecem em torno/a partir de ambientes domésticos ou familiares, são alguns dos recursos frequentemente atribuídos como característicos do cinema experimental autobiográfico, aspectos comuns em trabalhos lidos como escritas de si no contexto das produções artísticas brasileiras contemporâneas. Mas a relação posta entre tradição e o contemporâneo não é compreendida exclusivamente por essas características: em alguns desses filmes, tradição e contemporaneidade também se aproximam por forjarem estéticas de poesia e do onírico que decantam do banal e do cotidiano.

A tese de Patrícia Mourão lança a hipótese de que filmes realizados e interpretados como autobiográficos se caracterizam por versarem sobre uma intimidade e história de vida de uma realizadora, mas, antes mesmo de dizer respeito a isso, talvez a experiência autobiográfica no contexto do audiovisual "poderia estar dizendo algo sobre o cinema e, sobretudo, sobre um *desejo por cinema*". Destacamos do texto de Patrícia: "*a autobiografia é, sobretudo, a afirmação do desejo de uma vida em cinema*" (Mourão, 2019, p. 13, grifos nossos).

A partir do movimento de um coletivo de artistas, damos algumas linhas às discussões suscitadas por suas obras, considerando-as disparadoras da nossa intenção de pensar os conceitos articulados neste texto. Referimo-nos novamente ao projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), composto por 16 vídeocartas divididas em 4 filmes, realizados pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e a cineasta branca Sophia Pinheiro[6]. Tendo como ponto de partida "inquietações e insurgências contemporâneas"[7] que se transbordam durante o período de pandemia, as cineastas lançam seus olhares sobre esse momento através de vídeo-

cartas. Nas palavras das realizadoras, a proposta dessa obra-experimento consiste em trocarem "imagens umas com as outras, como quem escreve uma carta, *desejando presença*"[8]. "*Desejo de presença*", grifamos e colamos aqui também.

Um filme-postal

Nas bases de grande parte dos debates sobre autoescrita no cinema, nas artes e na literatura, por exemplo, é perceptível que o termo *escritas de si* vem sendo usado como um termo guarda-chuva, carregando consigo concepções muitas vezes diferentes. Michel Foucault é um dos autores comumente referenciados em trabalhos que falam sobre esse conceito. Em seus livros *As palavras e as coisas* (2000) e *História da sexualidade* (2001), ele aborda o papel da escrita "como prática de governamentalidade de si enquanto contraconduta à governamentalidade do Estado", bem como define esse conceito enquanto "uma tecnologia de intervenção sobre si mesmo" (Vieira, 2019, p. 14). Em outras palavras, interpreta a escrita de si como uma prática de ética do autocuidado.

No capítulo "O cuidado de si", Foucault (2001) afirma que a escrita através de cartas pode ser lida como um possível modo privilegiado de desenvolvimento de uma narrativa de si, tendo em vista que sua elaboração implicaria uma relação de quem escreve consigo mesma, para além do diálogo com seu destinatário. Isso se daria a partir da exposição desse "eu" ao "outro", numa espécie de "face a face". Ele diz também que, apesar desse gesto implicar uma certa "introspecção", "é preciso compreendê-lo menos como um decifrамento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo" (Foucault, 2001, p. 155).

Foucault comenta o efeito de atravessamento que pode ser gerado a partir dessa troca, pela dupla função da correspondência: "a carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe" (Foucault, 2001, p. 153). Essa relação entre cartas evocaria, portanto, as marcas do que está vivo:

> *A carta torna o escritor "presente" para aquele a quem ele a envia*. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física: Tu me escreves com freqüência e te sou grato, pois assim te mostras a mim pelo único meio de que dispões. Cada vez que me chega tua carta, eis-nos imediatamente juntos. Se ficamos contentes por termos os retratos de nossos amigos ausentes [...] como uma carta nos regozija muito mais,

> uma vez que traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar (Foucalt, 2001, p. 155, grifos nossos).

O termo "presente" vir entre aspas no começo desse trecho de Foucault, talvez signifique para ele a impossibilidade da plenitude desse gesto, ao separar nas entrelinhas aquilo que é da ordem do físico ("presença *quase* física", como o próprio autor coloca), e o que é da ordem do simbólico e regozija o coração pelos sinais daquela com quem se troca. Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, Michele, Graciela, Patrícia e Sophia criam redes de balanços afetivos ao se presentificarem na virtualidade fílmica através de fotos, vídeos e áudios compostos pelos diálogos de suas narrações em primeira pessoa.

Figura 1. *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. *Frame* extraído do filme *Conversas n. 4*, 2020.

É possível dizer sobre a ideia de um "filme-postal" como uma carta audiovisual que endereça uma mensagem a alguém. Pode existir ainda um outro sentido do termo, que diz do ponto de vista da testemunha da obra: quando a espectadora ativa o endereça para alguma(s) pessoa(s), com a finalidade de (re)transmitir aquela escrita audiovisual. Esse último caso evoca, portanto, um "vir a ser". Em outras palavras, torna-se um filme-postal. Arte e carta se encontram quando uma proposição é

guiada pelo gesto e intencionalidade de endereçar uma escrita/paisagem, com a finalidade de dizer algo a alguém. Nesse sentido, todo e qualquer filme seria um potencial filme-postal, à espreita de alguém para ativá-lo enquanto correspondência.

Cartas pressupõem leitoras, mas cartas apresentadas em modo público têm uma natureza própria: nelas, o par de interlocutores remetente-destinatário não está sozinho e, talvez, isso seja suficiente para mudar a situação de figura. Se a escrita do eu é entendida como uma conversa interior, o que acontece quando mais de uma escrita – de "eus" diferentes – é entrelaçada em uma mesma proposição artística? A materialização de uma carta em audiovisual envolve a grafia da mensagem através do som e da imagem. Estaria aí, na escolha por tecer fios dessa teia dialógica (e se tecer) em imagens e sons ao invés de em qualquer outro meio, o tal do "desejo de uma vida em cinema" que Patrícia Mourão fala? Existe um certo tipo de discurso dirigido à interlocutora como quem diz: "você pode me ouvir?" É algo que parece passar pelo desejo não só de uma vida em cinema, mas também pelo desejo de fala, escuta e troca (reciprocidade), manifestos através dessa escrita audiovisual compartilhada.

Figura 2. *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. *Frame* extraído do filme *Conversas n. 1*, 2020.

Sublima nos registros do cotidiano o anseio e a espera pelo encontro físico entre aquelas que ainda não se conhecem pessoalmente, como reverberação do "encontro no sintético"[9] germinado por especulações, fabulações e alianças que ali se criam. Das cartas, vem dia a dia, comida no fogo, fogo para aquecer, territorialidades infinitas e circulares, silêncio prolongado, saudade, memória revisitada, crianças de todas as idades, vários tempos, neblina, família, a promessa de novas histórias, cheiro de terra molhada, segredos, filhotes de gatinhos, alegria e solidão povoada.

Numa conversa entre as cineastas sobre o processo de trabalho,[10] Sophia Pinheiro fala sobre as quatro vídeocartas como um modo de autoescrita audiovisual contemporâneo que se aproxima dos novos regimes de visibilidade documental que aderem aos registros caseiros em suas escolhas, bem como apostam no aspecto das "imagens ruins"[11]. Claro que, é importante dizer, nem sempre essas escolhas brotam como uma vontade conceitual primeira; no caso de *Nhemongueta*, como ouvimos das cineastas, a estratégia de filmar com os seus próprios celulares em meio a uma restrição de recursos técnicos, veio em grande parte da limitação orçamentária e do pouco investimento financeiro em outras estruturas para a realização do projeto. O "precário", nesse caso, torna-se potência criativa através da subversão dos modos e estéticas, muito porque é preciso.

Por outro lado, as realizadoras tomam certa distância de algumas convenções do documentário em primeira pessoa quando propõem fazer desse experimento audiovisual uma conversa entre elas, ao aproximarem fragmentos experimentais de vivências compartilhadas: entre elas mesmas (de uma para as outras três) e entre elas (em suas particularidades e enquanto coletivo, simultaneamente) e o público. Há, portanto, a aposta na partilha de um "entre": nem somente eu, nem somente nós; as duas coisas ao mesmo tempo. A partir desses movimentos sublimados de uma vontade de conversa, é possível pensarmos nessas trocas como a manifestação de um exercício de liberdade, uma prática que acontece na escala do íntimo e do pequeno, mas também como um jeito de se juntar a uma luta maior, um enfrentamento à língua dominante, um modo de se conectarem afetivamente, uma forma coletiva de sonhar.

No entanto, uma carta tem suas opacidades. Quando as cineastas falam umas com as outras, muitas coisas se misturam, como o afeto, a denúncia, o político e as diferenças. Assim como a vida não tem pretensão de ser vida, é algo que simplesmente é, em um pensamento parecido, as vídeocartas trocadas parecem não ter a pretensão de serem cartas-tudo; elas simplesmente são. Trata-se

de conversas que evocam o coletivo, proporcionando um atravessamento entre vida, vivência e um desejo de escrita de histórias; como juntar vida e arte em uma escrita-ação que performa práticas poéticas de subversão. A partir dessa intenção, emergem ambivalências, sobreposições, pertencimentos, denúncias, afetos, memórias, gestos ordinários…

Quais chaves são acionadas e quais são desarmadas quando estamos diante de autonarrativas criadas de modo compartilhado, escritas a oito mãos? Philippe Lejeune – especulamos nós – talvez diria que soa provocador e, por que não, incoerente, pensar uma autobiografia escrita por mais de uma pessoa ao mesmo tempo, dentro de uma mesma obra. Ele, portanto, insere este conceito (e insere a si mesmo) no jogo que demanda estabelecer uma cisão opositora entre aquilo que compreendemos e demarcamos enquanto "individual" daquilo que se entende por "coletivo".

A existência de um "espaço autobiográfico" de caráter intermediário proposta por Lejeune abriu margem para que o escritor Serge Doubrovsky elaborasse o conceito de autoficção. Para o autor, "toda autobiografia, qualquer que seja sua sinceridade, seu desejo de veracidade, comporta sua parte de ficção", pois, ainda que um sujeito tenha como ponto de partida as suas próprias experiências de vida, ao produzir um relato "embaralha os elementos memorialísticos e inventados" (Doubrovsky, 1988 *apud* Domingos, 2015, p. 9). Em outras palavras, Doubrovsky diz que "a autobiografia não é nem mais verdadeira, nem menos fictícia que a autoficção. E, por sua vez, a autoficção é finalmente a forma contemporânea da autobiografia" (Doubrovsky, 2010, p. 122 *apud* Faedrich, 2016, p. 31). Sobre essa tendência a se ficcionalizar narrativas de si, o autor comenta também que a matéria de uma autoficção é estritamente autobiográfica e a sua maneira, estritamente ficcional, sendo, portanto, uma "ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais" (*apud* Noronha, 2014, p. 13).[12]

As discussões que se abrem a partir das vídeocartas do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* revelam pontos sensíveis do campo epistemológico, na medida em que parecem chamar por outras ferramentas críticas, quase como se dissessem: "por ora essas palavras talvez nos sirvam, mas estamos de olho nelas". Isso nos faz pensar no que Paul Preciado (2020, p. 43) sugere, de que precisamos "inventar novas metodologias de produção do conhecimento e uma nova imaginação

política capaz de confrontar a lógica da guerra, a razão heterocolonial e a hegemonia do mercado como lugar de produção do valor e da verdade", ao nível dos domínios moleculares da sensibilidade, da inteligência e do desejo.

Ouvimos a artista e escritora Jota Mombaça falar em uma entrevista sobre a percepção do realismo político enquanto uma circunscrição, um limite, um "já colocar como deve ser". Ela pergunta: "Como elaborar narrativas sem que o nosso horizonte seja hiperdefinido pelos limites daquilo que a gente considera possível, tendo em vista que o possível é uma ficção politicamente mediada, extremamente densa, extremamente vigiada?" Ou, ainda, "como que a gente se libera dessa hipercircunscrição do realismo político?"[13] Se trabalharmos o registro do possível como algo que possa ser deixado mole, como sugere Mombaça, talvez algum caminho possa ser alargado em direção a outras possibilidades de pensar as proposições artísticas – essas experiências múltiplas no mundo – e as artes.

Acreditar desconfiando

Ao construir textos que con(fundem) escrita e vida/vivência (Evaristo, 2021), o conceito de *escrevivência*[14], operador teórico gerado na escrita de Conceição Evaristo no campo da literatura, convoca, especialmente, a autoria de mulheres negras que escrevem suas próprias narrativas e escritas de vida, através da ficcionalização de si. A escrevivência é pensada como um ato ou "uma ação que pretende borrar e desfazer uma imagem do passado"[15], envolvendo, assim, o *desejo* de escrita de histórias[16], a partir e por meio dos corpos-vozes de mulheres negras, sistematicamente subalternizadas. Conceber escrita e existência, seria, portanto, "amalgamar vida e arte" (Evaristo, 2021, p. 31).

Quando Evaristo encontra o exercício da escrita pela primeira vez, se coloca a seguinte pergunta: "como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada?". Diante desse questionamento, a escritora salienta a dimensão de "in(ter)venção" que permeia sua escrita desde o princípio: "surgiu então o invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas. Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras" (Evaristo, 2021, p. 9). Aproximamos essas passagens de Evaristo ao que diz Édouard Glissant sobre a vida ser artista, de forma que uma verdade só faz sentido se devolvida a esse contínuo movimento de criação. Eis porque Glissant (2010) declara que "nada é Verdadeiro, tudo é vivo…"

Esse modo de se narrar aberta à ficcionalização pode envolver relações de pertencimento, um contexto social e espacial aproximado àquele de quem se enuncia, além de narrativas permeadas por suas subjetividades, perspectivas pessoais, olhares, escutas e experiências de vida. Mas, se, como diz Conceição Evaristo, a literatura marcada por uma escrevivência pode "con(fundir)" a identidade da personagem narradora com a identidade da autora, isso se dá porque as coisas se misturam no ato de invenção: "as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção" (Evaristo, 2017, p. 9).

Sobre a percepção de que um texto parte de uma autoria, um sujeito e um lugar social que constrói sua escrita e criações de pontos de vista a partir de uma subjetividade própria, Evaristo comenta:

> Quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um "corpo-mulher-negra em vivência" e que por ser esse "o meu corpo, e não outro", vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. […] E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influiu e influi em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvencilha totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora? (Evaristo, 2009, p. 25)

No alargamento entre a invenção e o acontecimento, mesmo que envolva a escrita de uma história que se manifesta vinda de uma pessoalidade e de motivações particulares, essa escrita aponta para um entrelaçamento entre narrativas singulares e outras experiências, "coletivizadas" e "minoritárias". Ainda que os enunciados venham de pessoas diferentes – permeadas de vivências insubstituíveis e expressos a partir de recortes e abordagens distintas e individuais –, em algumas instâncias, as narrativas podem se aproximar de uma experiência coletiva. A escrevivência evoca, nesse sentido, uma escrita atravessada por um agenciamento coletivo de enunciação via particularidade de cada sujeito.

Evaristo fala das emoções de vidas que, muitas vezes, escrevem em meio às tensões políticas, pessoais e existenciais, permeadas pela "urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita" (Evaristo, 2007, p. 16). Contudo, a autora sugere não ser preciso taxar se a escrevivência está atrelada necessariamente ao relato e à subjetividade da mulher negra, ou se o conceito se aplica a

outros discursos de si. Crendo na potência da dimensão de humanidade presente em suas personagens, expressões do cuidado em construir camadas de complexidade em histórias onde outros discursos as negam, Conceição Evaristo pensa a escrevivência como "um fenômeno diaspórico e universal":

> Tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas (Evaristo, 2021, p. 31).

Ao atribuir essa dimensão de universalidade aos seus trabalhos, Evaristo está operando dentro de uma matriz colonial que busca o universal e, ao mesmo tempo, a autora reordena o centro das coisas e coloca seu universo como uma forma de subversão, isto é, um centro guiado pelo desejo? Pensamos também na aproximação dessa colocação de Evaristo com a noção de universalidade elaborada por Édouard Glissant. Para o escritor, a Relação vai permitir as opacidades e que o mundo não opere com a coisificação e a outrificação, sendo essa a verdadeira forma de se chegar na universalidade. Nas palavras de Glissant, "só existe universalidade da seguinte forma: quando, da clausura particular, a voz profunda grita" (Glissant, 2021, p. 103). Embora tenha sido terrível tudo o que aconteceu no movimento do tráfico de escravizados e no violento processo de colonização, para Glissant, é a partir de se viver essa experiência que se pode chegar à Relação. Essa perspectiva nos faz pensar que, talvez, o que Conceição Evaristo reflete sobre o conceito de escrevivência ser universal pode se aproximar ao que diz Glissant, quando a escritora cria com memórias que são coletivas e individuais de mulheres negras e escravizadas e propõe uma ressignificação a partir dessas experiências. Nesse sentido, a escrevivência poderia ser pensada enquanto universal pela relação afrodiaspórica dessa voz profunda?

No texto "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita", Conceição Evaristo (2007, p. 17) narra como a leitura, desde sua adolescência, foi para ela um meio, "uma maneira de suportar o mundo, pois proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que vivia: fugir para sonhar e inserir-se para modificar". A escrevivência convoca, portanto, a criação de enredos autonarrativos enquanto ação, intervenção e conversa, na medida em que essa escrita-ação se corporifica em práticas poéticas situadas entre trânsito, ambivalência, sobreposição, pertencimento, afeto, memória, gestos ordinários etc.

Levando em conta que escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita que ultrapassa os limites de uma percepção de vida, Evaristo ressalta o caráter de ação implicado à escrita de mulheres negras e pobres, destacando em sua fala a escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977). Trata-se de uma insubordinação que não se manifesta apenas pelas escolhas estilísticas que vêm a ferir as "normas cultas" e a língua do dominador/opressor, mas também pelas escolhas da "matéria narrada" – motivações que parecem vir de um desejo por uma vida em escrita, o que reverbera também a formulação de Patrícia Mourão acerca da afirmação do desejo de presença.

> O que se torna interessante para discutir sobre a escrita de Carolina Maria de Jesus é o desejo de escrever vivido por uma mulher negra e favelada. O desejo, a crença e a luta pelo direito de ser reconhecida como escritora, enquanto tentava fazer da pobreza, do lixo, algo narrável. Quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento (Evaristo, 2009, p. 27).

Ao pegar de empréstimo da literatura o operador *escrevivência* para o ato de reflexão nas artes, seria razoável sugerir a percepção inicial do audiovisual enquanto um meio de escrita em imagens e sons que pode e está em diálogo com esse conceito.[17] Reforçamos, no entanto, que o agenciamento coletivo daquilo entendido por arte negra, arte indígena e arte LGBTQIAP+, por exemplo, acontece via expressão, e não somente circunscritos na representação[18]. Ou seja, quando escrevem, essas escritoras e artistas não estão apenas sublimando a vida pela escrita, mas expressando aquilo que a literatura e o cinema hegemônicos recalcam na sua representação (Souza, 2018, p. 29).

Diante de uma escrita em que a autora narra a si, alguns estudos adotam uma leitura que ignora o fato de o trabalho poder ir de encontro ao emparelhamento das noções estéticas que estruturam o cinema hegemônico, permitindo a possibilidade de diálogo com aquilo que se realiza por uma "dicção própria, não apenas pelo assunto em cena, mas pelo modo como ele se organiza esteticamente" (Souza, 2018, p. 39). Ou seja, isso pode indicar a existência de um sotaque de si da/na arte brasileira contemporânea, na medida em que um conjunto de obras recentes – especialmente de autoria de mulheres, pessoas negras, indígenas e LGBTQIAP+ – articulam "táticas disruptivas que vão além da representação como fim" (Santos, 2019, p. 12), ao passo em que investem em "estratégias formais de criação que os afastam da discursividade narrativa verídica ou transparente" (Freitas, 2020, p. 203).

Sem pretensão de esgotar a trama de significados que se interpõem à escrevivência, uma vez acionado, acreditamos que a utilização desse conceito pode ser possível para as artes, não com a intenção de aprisionarmos determinadas proposições artísticas a determinadas "caixinhas" conceituais ou estilísticas, nem porque acreditamos na violência acadêmica de nomear a tudo e, com isso, cair na armadilha de diminuir a força daquilo que ainda não tem nome ou nunca terá. Portanto, uma pergunta anterior é: até que ponto interessa às obras e às artistas compreendidas como realizadoras não hegemônicas o empréstimo do operador *escrevivência*, para nós expectadoras[19], realizadoras, estudantes etc., construirmos escutas, leituras, interlocuções e estudos sobre/com suas obras? Como operar com a escrevivência sem necessariamente categorizar e explicar, mais uma vez, essas vozes e o próprio conceito?

Ao abordar especialmente filmes de autoria negra, Kênia Freitas discorre sobre como esse confinamento destina o filme, "sobretudo no campo documental, a uma restrição discursiva dentro do regime do verídico: a representação da experiência racial autobiográfica, o testemunho da opressão e a denúncia do racismo" (Freitas, 2020, p. 202). Através das palavras da pesquisadora, lemos que Michel Boyce Gillespie elabora algumas provocações sobre a "indexicalidade fechada entre filme negro e vida negra". Esse vínculo indexical, por sua vez, "oculta a complexidade do filme para interpretar, renderizar, incitar e especular", contestando a ideia de que esses trabalhos audiovisuais necessitariam carregar "uma responsabilidade extradiegética", ou "fornecer respostas no sentido de resolver problemas sociais", por exemplo (Gillespie, 2016, p. 2 *apud* Freitas, 2020, p. 202). Ao apresentarem uma multiplicidade de estratégias formais e narrativas, referimo-nos a filmes que reivindicam a opacidade, no sentido posto por Édouard Glissant (2021), e que recusam "um confinamento restrito aos regimes miméticos da experiência negra no cinema" (Freitas, 2020, p. 204).

Glissant, no livro *Poética da relação* (2021), comentando e criticando o pensamento moderno e a forma moderna de conhecer, reivindica uma relação que se dá para além da diferença, com as outridades e o mundo, e que se coloca e se aceita em um lugar de uma não transparência. Isto é, ele salienta a importância de assumirmos que existem opacidades no nosso conhecer o mundo, nas relações com as pessoas e, porque não dizermos, com as imagens e sons. Quase como se

dissesse: se tem algo que nós não entendemos e precisamos transformar e colocar em determinadas categorias para entender, aceitar e nos relacionar, invariavelmente, estamos fazendo uma redução, moldando ao nosso vocabulário e visão de mundo.

Trata-se de uma redução de cosmovisões, de formas de ser e estar no mundo que não são necessariamente as nossas, e que, por consequência, não temos acesso sobre elas. O equívoco violento de acharmos que conseguimos aderir, compreender e nos relacionar com todas as coisas pela razão e explicação – queremos dizer, por uma transparência que a razão e a explicação dão – é o que fundamenta o pensamento moderno universalista. Indo de encontro a isso, Glissant defende que, no lugar de procedermos dessa maneira – que é uma forma de dominar, controlar e diminuir –, talvez deveríamos aceitar essas relações de opacidade.

Frequentemente, quando os marcadores sociais são acionados nos textos em que se propõem a discutir determinadas produções não hegemônicas, um perigoso jogo de espelhos acontece: ao construírem leituras de trabalhos cinematográficos tendo como orientação os aspectos autonarrativos – supostos ou explícitos –, ignoram suas complexidades de composição e suas naturezas enigmáticas, aprisionando-os em uma autorreferencialidade e correspondência transparente com uma pré-suposta "vida real". De antemão, entre outros enquadramentos, eles são colocados na caixa da autobiografia (quando interpretados enquanto documentário) ou da autoficção (quando interpretados como ficção, ou quando diante de um filme em que o gênero cinematográfico é híbrido ou indefinido).

Há, todavia, um outro movimento de escrita que compreende nas criações de artistas contemporâneas a tática de realizarem uma crítica do presente numa não marcação de proposital ambiguidade entre estar dentro e ao mesmo tempo fora de, na medida em que tensionam os limites da representabilidade, mesmo quando a narrativa se desencadeia acompanhada de uma autorreferenciação. Nessa confrontação, talvez um dos principais desafios colocados seja apresentar o sujeito do discurso como uma pessoa sem antecipar ou pré-estabelecer uma figuração de sua interioridade, autorreflexão ou autotransparência. Eis o gesto de realizações recentes que privilegiam estratégias formais de criação avessas às narrativas discursivas tradicionais, verídicas ou transparentes.

Considerações finais

A encruzilhada é o encontro de perspectivas de diferença. Na escrevivência, distante do que receita a autobiografia, não há interesse em necessariamente construir um pacto de verdade entre a biografia da autora e a leitora – ainda que isso possa vir a acontecer; nem de mentira ou da necessária ficcionalização via primeira pessoa do discurso, como a autoficção sugere. Nas palavras de Evaristo, ao se referir à escrevivência, "[...] nada que está narrado em *Becos da Memória* é verdade", bem como nada também é mentira (Evaristo, 2017, p. 9), ou seja, "a escrevivência não se contém nos limites etnocêntricos da autobiografia, da biografia, da escrita de si nem da autoficção" (Souza, 2018, p. 39).

Escrevivência não é mimese do real e foge à dicotomia entre o regime do verídico e o da falsidade; contempla a invenção, a fabulação e a especulação. Ela corresponde menos a uma caixa e mais a uma forma possível para as expressões artísticas e para o pensamento, enquanto modo de construção de enredos de vidas editáveis, no qual a criação é "como um jogo de pirataria, uma colagem feita por DJs"[20], ou, no jargão técnico, montadoras de si mesmas. Desse lugar, as escritas podem ser pensadas como uma tecnologia de si, vindas de processos de uma não fixação identitária, um ato ou uma prática formativa de subjetividades de sujeitos que especulam e fabulam com seus eus e, nesse processo, se reinventam e reinventam a escrita.

As reflexões pautadas no projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, realizado pelas cineastas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, permitiram trabalhar algumas questões que nos pareciam pouco discutidas em alguns debates em torno do tema da autonarrativa nas artes, em especial, o modo de escrever sobre o escrever a si. Além disso, buscamos pensar de que maneira essa obra pode reposicionar o debate em torno da autonarrativa, das linguagens e dos modos de leitura e correspondência. Trata-se de uma questão complexa que pode envolver as formas de ver, ouvir, dialogar e relacionar. *Nhemongueta* fornece imagens que tensionam o próprio modo pelo qual se dá uma escrita em vídeocarta, de forma a permitir que os conceitos trazidos sejam discutidos e problematizados. A carta, no seu sentido formal e gestual, permeou uma singela parte da discussão. Traçamos reflexões a partir do modo como a referida obra trabalha com a linguagem epistolar para compor gestos contra-hegemônicos ao firmar redes de conversa e afeto entre mulheres amigas, ao alargar seu uso em audiovisual e, sobretudo,

ao desejar presença. Em outras palavras, escrevemos sobre *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* como espaço do encontro e o afeto e a amizade enquanto gestos que possibilitam que o filme seja composto pelo desejo de presença e de criação na diferença, ou, ainda, o filme-postal como um filme-portal ativado pela fofoca/conversa entre artistas, amigas, "mulheres guerreiras", como elas próprias dizem.

Diversos conceitos se embaralham numa grande malha teórico-prática, na medida em que alguns de seus códigos podem ser lidos ora por aproximações, ora por distanciamentos, vindo a se tornarem confundíveis ao olhar e à escuta pouco atentos. Conceição Evaristo diz que essa con(fusão) entre vida-ficção-biografia não a constrange (Evaristo, 2017, p. 10). Acontece que alinhar a produção de realizadoras e escritoras negras, indígenas e não hegemônicas à autobiografia e reduzir a ampla noção de escrevivência a esse mesmo conceito seria um equívoco de análise (Souza, 2018, p. 41). Mas, também, privilegiar um desses termos em detrimento do outro é uma escolha que, acreditamos, escapa ao que é possivelmente livre nos trabalhos e nas práxis aos quais eles se vinculam. Portanto, propusemos o tensionamento dos conceitos de autobiografia, autoficção e escrevivência para tentar assentar essa gramática e situar brevemente o terreno de alguns operadores teóricos que abarcam práticas contemporâneas de escrita e fabulação de si. Apostamos, por fim, no campo da flutuação, do desencaixe e da recusa, e em prezar pela potência de expansão infinita das proposições artísticas, sem a intenção de limitá-las ou circunscrevê-las a questões unicamente conceituais e bi(bli)ográficas.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 32, p. 231-241, 2019.

DOMINGOS, Ana Cláudia. Reflexos do eu: simulação e narcisismo na literatura contemporânea de autoficção. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** […]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência**: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Org. Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. Rio de Janeiro: Mina, 2021.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos A. (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação e Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o cuidado de si. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão – história da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1998.

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. *In*: RICARDO, Laércio (org.). **Pensar o documentário**: textos para um debate. Recife: Editora UFPE, 2020. p. 201-228.

FREITAS, Kênia. Terrorismo narrativo para bagunçar a matemática da mito máquina. *In*. BAMBIRRA, Analu; ALMEIDA, Carol; AYMAN, Aila (curadoria). **2ª Mostra de Cinema Árabe Feminino**. Brasília: Ministério do Turismo; Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2021. p. 154-157.

GLISSANT, Édouard. **Conferência de Édouard Glissant**. Paris: Maison de L'Amérique Latine, 2010.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e a dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Feminino e plural**: mulheres no Cinema Brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática libertadora. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Martins Fontes, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MOMBAÇA, Jota; MATIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

MOURÃO, Patrícia Andrade. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental. 2019. 296 p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

NHEMONGUETA Kunhã Mbaraete. Direção: Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. São Paulo: IMS, 2020. (140 min).

NORONHA, Jovita Maria Gerheim Noronha. **Ensaios sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. Boacé Metlon – Palavra é coragem – Autoria e ativismo de originários na escrita da História. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário autobiográfico de mulheres**: tecnologias, gestos, resistências. 2020. 256 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

SANTANA, Tiganá. A capoeira do pensamento. *In*: CAJUBI: ruptura e reencanto. Textos de Ailton Krenak, Elisa Lucinda, Luiz Antonio Simas, Márcio Seligmann-Silva, Tiganá Santana e Tom Zé. Artistas visuais: Denilson Baniwa, Marcia Ribeiro, Marcola, Marina Wisnik, Ricardo Càstro, Rodrigo Garcia Dutra e Uýra Sodoma. São Paulo: Incompleta, 2021. p. 83-93.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus**. Para uma história global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 11-24, 2019.

SOUZA, Lívia Natália. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna. **Crioula**, São Paulo, n. 21, p. 25-43, 2018.

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora**: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra. 2018. 326 p. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIEIRA, Sue Ellen. **Pornoklastia como ética do cuidado de si e estética da existência**: uma rota de fuga à episteme pharmacopornográfica através da escrita de si. 2019. 168 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do ABC, São Paulo, 2019.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Trecho da fala de Leda Maria Martins na palestra "Tempo em performance", realizada em 17 de dezembro de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ShvhGTCYzw8&t=889s. Acesso em: 25 abr. 2024.

2 Mais especificamente ao capítulo "A teoria como prática libertadora".

3 Resumidamente, a separabilidade é uma ideia filosófica que remete ao pensamento de Immanuel Kant, caracterizada por dizer sobre as formas da intuição espacial e temporal serem inerentes ao nosso modo de percepção do mundo e fornecerem a base para a nossa compreensão das coisas.

4 Nomes como George Gusdorf, James Olney, Elizabeth Bruss, entre outros, irão aparecer no terreno das críticas sobre autobiografia, no período de 1950 a 1970. Contudo, no Brasil, foram as obras de Philipe Lejeune que ficaram mais conhecidas no campo da autobiografia, mas ele participa, na França, da virada teórica com esses outros autores (Mourão, 2019, p. 33).

5 Estes e outros títulos foram sistematizados e catalogados em trabalhos como a tese de doutorado de Coraci Bartman Ruiz, intitulada *Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos, resistências*. Em um dos capítulos, a autora apresenta um mapeamento do documentário autobiográfico de mulheres no Brasil, mencionando também, no decorrer de seu texto, filmes autobiográficos de autoria masculina (Ruiz, 2020, p. 177).

6 Percebemos que, em boa parte dos textos publicados sobre este projeto, quando abordam Michele, Graciela e Patrícia, se referem a elas como "cineastas indígenas", e ao se referirem a Sophia, a mencionam como "cineasta não indígena". Ao colocar aqui "cineasta branca" ao invés de "não indígena", essa escolha faz pensar na pergunta de Kabenguele Munanga, compartilhada anteriormente, e lembrar também sobre o que diz Grada Kilomba, a respeito de pessoas que se identificam como racialmente brancas não se marcarem e apenas marcarem os "outros", reforçando um fictício lugar social branco universal isento de marcação.

7 Trecho retirado da página: https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/. Acesso em: 25 abr. 2024.

8 Trecho retirado da página: https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/. Acesso em: 25 abr. 2024.

9 Expressão falada por Nêgo Bispo e escutada através das palavras de Ailton Krenak na Flip 2021.

10 Masterclass de Audiovisual: Projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres corajosas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wVHYZiV0siI. Acesso em: 25 abr. 2024.

11 Na Masterclass de Audiovisual: Projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres corajosas, Sophia Pinheiro menciona a obra *Em defesa das imagens ruins* (2009), de Hito Steyerl, ao abordar os contextos e condições de produção das vídeocartas realizadas pelas cineastas.

12 Simplesmente afirmar a inviabilidade da "autobiografia" enquanto conceito operável em detrimento de "autoficção" (e vice-versa) não é nossa pretensão. Alguns desses termos envolvem camadas controversas e ambíguas. Mergulhar um pouco mais a fundo numa discussão que os coloca não somente em justaposição, como forças opostas que se anulam, mas também em relação, talvez devesse envolver um exercício mais demorado do que o que nos propomos aqui, como o de pensar uma série de outras noções que se entrelaçam a estes dois.

13 Trechos extraídos da entrevista com Jota Mombaça realizada em 24 de abril de 2018, em Salvador, Bahia, dentro da conferência "Ecos do Atlântico Sul", organizada pelo Instituto Goethe. A entrevista foi feita pelo Grupo de Pesquisa e Extensão África nas Artes (do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_bA20. Acesso em: 25 abr. 2024.

14 Sua criação vem, em parte, do sonoro jogo entre as palavras "escrever", "viver" e "se ver" e principalmente da imagem fundante do termo, "a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande" (Evaristo, 2021, p. 29). Arriscamos dizer que este conceito, vindo do atravessamento de som e imagem, talvez seja, desde seu núcleo, um conceito audiovisual (no sentido amplo do termo).

15 Trecho transcrito de uma fala da autora no seminário "A escrevivência de Conceição Evaristo", disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gisQ0mWUvU0. Acesso em: 25 abr. 2024.

16 E, por que não dizermos, reescrita da História, ou, ao menos, uma desarticulação do continuum histórico.

17 Mesmo que o cinema e a literatura, quando comparados entre si, comportem graus de distanciamentos e não correspondências.

NOTAS

18 Pensamos nesse contexto o conceito de Representação elaborado por Stuart Hall (2016) no livro *Cultura e representação*, que se concentra na forma como a cultura e a linguagem moldam a nossa compreensão do mundo e das identidades sociais. Para Hall, a representação é um processo pelo qual significados e sentidos são construídos e comunicados por meio de signos e símbolos culturais, como imagens, palavras, gestos, narrativas, discursos, entre outras formas. Hall argumenta que as representações não são meras reproduções neutras da realidade, mas sim construções culturais e discursivas que são moldadas por ideologias, valores, crenças e poder. Ele enfatiza que as representações não são fixas ou estáticas, mas sim fluidas e em constante transformação, sendo influenciadas por contextos históricos, sociais, políticos e culturais. Em resumo, o conceito de Representação de Stuart Hall aborda como as culturas e as linguagens constroem significados e sentidos, influenciando a nossa compreensão do mundo e das identidades sociais, e como as representações estão enraizadas em questões de poder, ideologia e desigualdade.

19 Conceito desenvolvido pelo artista e pesquisador Ricardo Basbaum (2018), que trata da relação entre o espectador e o que ele nomeia de "expectador". Esse operador teórico nos convida a pensar sobre como interagimos com a arte e a questionarmos nossas próprias expectativas em relação a ela. Em vez de termos uma ideia pré-definida do que esperar de uma obra de arte, somos incentivados a permanecer abertos a diferentes interpretações e a nos voltarmos em uma discussão crítica sobre a obra. Em resumo, o conceito enfatiza uma abordagem mais aberta e reflexiva em relação à experiência artística.

20 A frase entre aspas é uma recontextualização de um trecho da obra *Nós, os mortos*, de Denilson Lopes (1999).

Ko'ko Bernaldina e sua performance Macuxi cantada

Ko'ko Bernaldina and Her Sung Macuxi Performance

Ko'ko Bernaldina y suinterpretación macuxi cantada

Vanessa Augusta do Nascimento Brandão
Universidade Estadual Paulista
E-mail: vanessabrandao07@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-0744-1463

Ananda Machado
Universidade Federal de Roraima
E-mail: ananda.machado@ufrr.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3363-2587

RESUMO

A performance indígena cantada por Meriná (Vovó Bernaldina), que viveu em Roraima, em suas peculiaridades e complexidades artísticas, linguísticas e culturais, coaduna com a de muitas mulheres Macuxi que ainda entoam canções nascidas em tempos imemoriais, abrindo caminhos e reforçando a memória ancestral nos movimentos de resistência, reterritorialização e conexão com a natureza. Utilizamos a metodologia qualitativa a partir de suportes variados, como vídeos, fotografias e livros, além da pesquisa bibliográfica com o livro Cantos e Encantos Meriná Eremukon (2019). Nossas reflexões teóricas partem das obras de Pedro e Fiorotti (2019) e Silva e Fiorotti (2018), expandindo para Fiorotti (2021), Fonseca (2016), Bhabha (2003) e Graúna (2013).

Palavras-chave: *performance; Macuxi; Roraima; cantos.*

ABSTRACT

The indigenous performance sung by Meriná (Vovó Bernaldina), who lived in Roraima, in its peculiarities and artistic, linguistic and cultural complexities, is consistent with that of

many Macuxi women who still sing songs born in time immemorial, opening paths and reinforcing the ancestral memory in resistance movements, reterritorialization and connection with nature. We used qualitative methodology using a variety of media, such as videos, photographs and books, in addition to bibliographical research with the book Cantos e Encantos Meriná Eremukon (2019). Our theoretical reflections start from the works of Pedro and Fiorotti (2019), and Silva and Fiorotti (2018), expanding to Fiorotti (2021), Fonseca (2016), Bhabha (2003), and Graúna (2013).

Keywords: *performance; Macuxi; Roraima; chants.*

RESUMEN

La interpretación indígena cantada por Meriná (Vovó Bernaldina), quien vivió en Roraima, en sus peculiaridades y complejidades artísticas, lingüísticas y culturales, es consistente con la de muchas mujeres Macuxi que aún cantan canciones nacidas en tiempos inmemoriales, abriendo caminos y reforzando la memoria ancestral en los movimientos de resistencia, reterritorialización y conexión con la naturaleza. Se utilizó metodología cualitativa utilizando una variedad de medios, como videos, fotografías y libros, además de una investigación bibliográfica con el libro Cantos e Encantos Meriná Eremukon (2019). Nuestras reflexiones teóricas parten de los trabajos de Pedro y Fiorotti (2019) y Silva y Fiorotti (2018), ampliándose a Fiorotti (2021), Fonseca (2016), Bhabha (2003) y Graúna (2013).

Palabras clave: *rendimiento; Macuxi; Roraima; cantos.*

Data de submissão: 15/05/2024
Data de aprovação: 22/08/2024

Introdução

Este estudo busca compreender a performance indígena cantada por mestras dos saberes ancestrais que vivem no extremo norte do Brasil, de modo que elas possam ser entendidas em suas peculiaridades e complexidades artísticas, linguísticas, culturais, sociais e históricas. Entre os povos que habitam as terras localizadas ao redor do grande Monte Roraima, há um fazer artístico que se manifesta pelo corpo dessas mulheres indígenas que contam histórias, decolonizando e encan-

tando por meio da voz. Elas entoam na atualidade canções nascidas em tempos imemoriais, abrindo caminhos e reforçando a memória ancestral nos movimentos de resistência, retomada étnica, reterritorialização e conexão com a natureza.

São cantos entoados, dançados, filmados, escritos, desenhados, pintados, que evidenciam a potência dessas existências e expressões. Ora são vozes de corpos humanos, ora de animais, ora de plantas, que fazem ecoar essas multipessoalidades femininas no lavrado (nome regional dado à vegetação tipo savana). São performances em perspectivas indígenas dotadas de uma oralidade tão forte que ouvimos suas vozes mesmo ao ler os cantos, ao passo que somos arremessados a uma ancestralidade que também dialoga com a continuidade contemporânea, que constrói o futuro das próximas gerações, sendo possível compreender como as intérpretes/autoras/cantoras/sábias/artistas indígenas, no caso deste texto, Macuxi, corroboram para conexão com a natureza e para o fortalecimento do sentimento de identidade de outras mulheres indígenas na região circum-Roraima.

Utilizamos a metodologia das pesquisas qualitativas, que nos permitem utilizar recortes de suportes variados, como vídeos, fotografias e livros, para tecer uma colcha de retalhos sobre uma dada realidade. Esta também é uma pesquisa bibliográfica, por ter como corpus o livro *Cantos e Encantos Meriná Eremukon* (2019). Nossas reflexões teóricas partem das obras de Pedro e Fiorotti (2019) e de Silva e Fiorotti (2018), expandindo para Fiorotti (2021) e Fonseca (2016), Bhabha (2003) e Graúna (2013). Autores indígenas que nos fornecem escopo para um olhar decolonial sobre formas e modos de perceber o mundo e seus valores, para além dos parâmetros ocidentais.

Peculiaridades e complexidades linguísticas, culturais, sociais e históricas das artes cantadas por mulheres Macuxi

Para contextualizar, no extremo norte brasileiro sobrevive, resiste e se reinventa uma peculiar arte performática, denominada *eremukon*, que significa cantos indígenas na língua Macuxi. Tal arte literária cantada segue sendo ensinada de geração em geração, mesmo diante da forte influência advinda dos primeiros colonizadores, seguidos das missões cristãs da igreja católica e evangélica no mesmo século em todo o então chamado Vale do Rio Branco. A região corresponde à

tríplice fronteira do Brasil – Guiana – Venezuela, etnorregião também chamada de circum-Roraima, que abriga. além dos Macuxi, etnias como Ingaricó, Taurepang, Patamona, Waimiri-Atroari, Wai-Wai, Ye'kwana, Wapichana, Yanomami, Sanomá, Ninam, dentre outras.

Cada um desses grupos engloba um complexo universo de características artísticas, linguísticas, históricas, sociais e culturais. São povos que há muitos séculos habitam uma vasta região, falando línguas distintas, com relações diferenciadas com a natureza, vivenciando culturas, tradições e cosmovisões diferentes. Por este motivo, torna-se relevante pesquisar a performance cantada por essas pessoas, não só pela complexidade, mas por termos ainda poucos estudos voltados a cada grupo étnico. São raras as pesquisas com registro e análise das artes verbais indígenas, bem como são escassos os livros contendo tais obras.

Ailton Krenak, nas obras *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *O amanhã não está à venda* (2020a), *A vida não é útil* (2020b) e *Futuro ancestral* (2022), imprime provocativas reflexões e denúncias das tendências destrutivas do consumismo desenfreado, da devastação ambiental e da predominância de uma visão estreita, preconceituosa, discriminatória e excludente praticada hoje pela "humanidade". Ele faz referência às cosmologias abertas indígenas como conjuntos de palavras que carregam mundos outros. O autor lembra que somos na Terra memórias de outras vidas. Nesse sentido, nos faz pensar sobre as potências do afeto, em que rios têm personalidade (como o rio Doce, atingido pelos incidentes de Mariana, Minas Gerais), sendo considerado pelos Krenak um ser como eles.

"Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui" (Krenak, 2022, p. 11). No *Futuro ancestral* poético, apresentado por Krenak, os rios confluem para o mar e essa imagem nos leva a falar dos fluxos criativos diversos. Assim, as artes indígenas ancestrais e contemporâneas apresentam lógicas outras, distintas das lógicas chamadas "ocidentais". Nelas, os sonhos fazem parte das aprendizagens e da ancestralidade, auxiliando na compreensão dos mundos que nos rodeiam.

"Florestania", de Ailton Krenak, pode ser pensada como "[...] um novo campo de reinvindicação de direitos", no qual, em relação à ideia de cidadania, os povos da floresta afirmaram que "[...] queriam a fluidez do rio, o contínuo da mata" (Krenak, 2022, p. 75-77):

> […] o enunciado florestania nasceu em um contexto regional, em um momento muito ativo da luta social dos povos que vivem na floresta […] perceberam que o que almejavam não se confundía com cidadania – seria um novo campo de reinvindicação de direitos (Krenak, 2022, p. 75).

Um movimento em defesa dos rios, da floresta e da vida de todos os seres que nela vivem. "Mulheres, crianças, homens, pessoas de todas as idades" (Krenak, 2022, p. 77), como sujeitos de direitos empoderados resistem: "[...] quando chegaram para fazer as linhas de colonização, os que se colocaram ao lado de Chico Mendes se levantaram [...] organizaram uma resistência pacífica à atuação do Estado" (Krenak, 2022, p. 76). Essas lideranças, com coragem,

> [...] se postaram entre as árvores e as motosserras, cercando os caminhos de quem chegava para fazer demarcações e impedindo que o dedo urbano [...] apontasse finais dentro da floresta. Não queriam estacas e nem lotes, queriam a fluidez do rio, o contínuo da mata (Krenak, 2022, p. 77).

Esses povos atuam na perspectiva de defender a floresta e seus mundos, "só assim é possível conjugar mundizar, esse verbo que expressa a potência de experimentar outros mundos, que se abre para outras cosmovisões e consegue imaginar pluriversos" (Krenak, 2022, p. 83). Nessa perspectiva, as performances indígenas nos permitem criar mundos em nossas experiências cênicas.

Abordaremos aqui alguns dos *eremukon* em Macuxi, elaborados coletivamente em suas comunidades, alguns datados de tempos imemoriais, uns sonhados e outros criados na contemporaneidade, visando comemorar a homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol pelo Superior Tribunal Federal em julgamento histórico no dia 19 de março de 2009. Esses cantos eram entoados especialmente por Vovó Bernaldina José Pedro, mulher pajé do povo Macuxi, por meio de sua arte cantada, rezas, danças, defumação e outras manifestações partilhadas com lideranças políticas e culturais da comunidade. Seu etnômino em Macuxi era *Meriná*.

Um ano antes de sua morte, ela publicou, juntamente com o pesquisador Devair Fiorotti, o livro *Cantos e Encantos Meriná Eremukon* (2019), com 18 cantos em sua língua mãe, com tradução para o português feita de forma coletiva coordenada por Fiorotti, juntamente com Charles Gabriel (filho mais novo da cantora), Tiago Napoleão (da comunidade da Raposa) e Vitor Francisco Juvêncio (comunidade da Anta).

Fazeres performáticos que se manifestam pelo corpo de mulheres indígenas, contam histórias e criam mundos

> *A primeira vez que ouvi Meriná cantar foi um deslumbre só. Já havia ouvido vários cantores e cantoras indígenas, já tinha gravado mais de 100 cantos indígenas em vozes distintas, mas diante dela havia algo mais: uma voz potente e uma interpretação pessoal rara, que estabelecia novas modulações a cantos que eu já conhecia* (Pedro; Fiorotti, 2019, p. 9).

Neste trabalho, focaremos nos *eremukon* cantados por Vovó Bernaldina José Pedro, uma das mais conhecidas intérpretes da região. Ela não era a única dentre as mulheres indígenas a realizar suas performances com o corpo. Fora a voz aguda vibrando em alta frequência, seus movimentos corporais, as pinturas faciais e corporais, os trajes típicos, as biojoias que adornavam a cabeça, feitas com sementes e outros materiais nativos, o cocar detidamente elaborado com penas de pássaros em cores específicas, todos estes elementos inscritos no corpo de quem dança e canta ao mesmo tempo fazem parte do significado intrínseco desse fazer performático. Além disso, Vovó Bernaldina dominava o conhecimento das rezas de cura, tendo atuado diretamente na proteção de sua comunidade, especialmente durante a pandemia de Covid-19. Seus chás e remédios, orações ancestrais e coragem salvaram muitas vidas, segundo nos conta o próprio filho, Charles Gabriel. Ao cuidar dos outros, não resistiu ao vírus e veio a falecer em 23 de junho de 2020.

Figura 1. Vovó Bernaldina, a Meriná. Em seu rosto, grafismo indígena Macuxi nas bochechas. Na testa, grafismo representando Wei, o sol na língua Macuxi. Foto: Divulgação.

Sua voz e personalidade marcantes impulsionaram a feitura de alianças afetivas que levaram os cantos ancestrais para além de sua comunidade. Leda Maria Martins defende o som e a performance também como artísticos e literários, oriundos de conjuntos de pessoas, animais e plantas, com suas especificidades, assim como pensaram Silva e Fiorotti:

> Apesar de nomes distintos (poeticidade do oral; uso retórico, poético, estilizado e ritual; literatura), há nesses usos um reconhecimento Literário (adjetivo em maiúsculo) em textos oriundos da oralidade, textos que estão ao redor, na periferia da periferia de eixos literários etnocêntricos e limitadores (Silva; Fiorotti, 2018, p. 21).

É preciso destacar que o debate sobre o valor poético dos textos ainda precisa ser aprofundado, mas caminhos profícuos já são apontados por estes e outros pesquisadores da contemporaneidade, rompendo com os conceitos pré-concebidos e estreitos que ignoram a existência dos cantos e seu amplo significado nas comunidades ao longo da história. Tais cantos rompem com padrões estéticos da língua portuguesa, a língua do colonizador, que silenciou, por meio da forte atuação

do então Império português, as demais línguas faladas no Brasil, classificando e inserindo previamente toda manifestação literária desses povos em uma segunda categoria, sem ter conseguido até bem recentemente chance de aprofundamento em sua forma ou conteúdo.

Fato é que tal fazer performático seguiu existindo, educando, divertindo, ritualizando o cotidiano, a despeito da diáspora indígena para as periferias das cidades, do etnocídio cultural, da violência por domínio dos territórios, da globalização e demais processos sociais que induzem à crença de que os indígenas um dia deixarão de ser indígenas e tornar-se-ão "brancos". Muitas perguntas pertinentes podem ser feitas nesse contexto. Como e por que estes cantos atravessaram o tempo e seguiram sendo repetidos até os dias de hoje? O que dizem tais obras?

Multipessoalidades femininas no lavrado

Tais obras conferem à intérprete a ideia de multipessoalidades (Fiorotti, 2021), ou seja, a capacidade de ser gente, bicho e planta sincronicamente, habitando o mesmo corpo. Um conceito que se aproxima do chamado perspectivismo indígena (Viveiros de Castro, 2018), que busca explicar o olhar de alguns dos povos indígenas sob a perspectiva de um animal ou planta, bem como de um animal ou planta sobre o ser humano, todos compartilhando a mesma ideia de que ser uma pessoa independe do corpo que se habita, já que se compartilha de uma mesma e grande alma.

Como exemplo dessa multipessoalidade e do perspectivismo indígena, podemos mencionar a utilização do Pajé *Maruai* por Vovó Bernaldina durante suas apresentações dentro e fora da comunidade. Ao entoar certo tipo específico de *eremuko*n, ela fazia uma defumação no ambiente e em pessoas utilizando tal objeto, visando curas, proteção, afastamento de maus espíritos.

O *Maruai* é feito com uma resina retirada da árvore breu branco (Protiumheptaphyllum). Ela é queimada, exalando em sua fumaça um cheiro fresco e perfumado. A defumação acontece também na abertura de eventos nas comunidades, recepção de visitantes importantes e ainda em eventos na cidade.

Em entrevista para um repórter do canal Brasil de Fato, de São Paulo, durante um ciclo de encontros para compartilhamento de saberes ancestrais, Vovó Bernaldina (Saberes…, 2019) explica:

> Meu trabalho aqui é queimar *Maruai*. Esse *Maruai*, ele trabalhou defumando as meninas, os meninos, é bom demais. Veio de avião, longe, só pra ver vocês também. Ele é gente, esse daqui ele ouve, ele veio pra ouvir vocês também, pra vocês me ouvir também.

A fala da anciã mostra como é natural e verdadeira sua relação de mutltipessoalidade com o *Maruai*. "Ele é gente", ela diz, "Ele ouve", reforça. No momento da defumação, ela canta o *eremukon* e espalha a fumaça entre os presentes, repetindo a letra numa espécie de transe que envolve a todos.

Figura 2. Vovó Bernaldina segurando o Pajé *Maruai*em suas mãos. Foto: Pedro Stropasolas.

O poema cantado é o jeito indígena de contar histórias sobre proteção, fé, sobre os poderes da natureza entre os mundos Macuxi e não indígena. Vovó Bernaldina foi, naquele momento, veículo e instrumento da resina da árvore, assim como o Pajé *Maruai* foi gente na relação com Vó Bernaldina.

Esta cena exemplifica de que maneira os conhecimentos ancestrais pertencentes ao povo Macuxi, operados por meio da anciã indígena, dialogam com a contemporaneidade através de eventos que reúnem os dois mundos: o indígena e o não indígena, o mundo ancestral e o mundo atual, num movimento de tempo em espiral, que vai ao passado, passa pelo presente e projeta um futuro. Essa troca de saberes certamente influencia e desperta, no mínimo, a curiosidade de quem participou

dessa vivência, ampliando a capacidade para conceber outros tipos de narradores/autores, que fogem da figura antropocêntrica que se manifesta unicamente por meio das letras, da língua colonizadora e do objeto livro.

O advento das mídias sociais da atualidade, o acesso e aprimoramento dos recursos audiovisuais levaram as apresentações dos cantos indígenas para além das comunidades. Vovó Bernaldina, por exemplo, esteve em eventos diversos, levando a performance Macuxi à São Paulo, Brasília e à Itália, quando esteve com o Papa Francisco, entregando para ele uma carta do seu povo, reforçando a importância da proteção ao território ancestral e os perigos trazidos pelo garimpo. Esses encontros e apresentações foram amplamente registrados, veiculados em emissoras, canais da plataforma Youtube e servem de corpus para pesquisas diversas, bem como difusão das artes e culturas indígenas. Os *eremukon* cantados que foram registrados em letras no livro *Cantos e Encantos Meriná Eremukon* também podem ser analisados e compreendidos com apoio do material audiovisual,
o que possibilita compreender as nuances dessas narrativas e poéticas.

Ao mesmo tempo em que estão na rede mundial de computadores, seguem existindo em suas comunidades, seja na Raposa Serra do Sol, no Maturuca, comunidade de Vovó Bernaldina, por meio de outras mulheres, como dona Tereza Pereira de Souza, professora de Macuxi, que além de conhecer muitos dos cantos, os ensina na escola de sua comunidade indígena. Ela é sobrinha de Vó Bernaldina e após a morte da anciã indígena recebeu dela em sonho um cocar e entendeu ser também a entrega de um legado cultural, um recado para que ela e outras sigam cantando e celebrando, pelo ensino das crianças e jovens da comunidade, preservando a memória coletiva da região, que muito está interligada aos poemas cantados.

Intérpretes/autoras/cantoras/sábias/artistas e o poder transformador do mundo Macuxi

Essas mulheres indígenas, representadas neste texto pela figura de Vovó Bernaldina, são, ao mesmo tempo, intérpretes, autoras, artistas e sábias de seu povo. Elas colaboram diretamente para o fortalecimento das identidades indígenas na região circum-Roraima. Seguem cantando e dançando, mesmo estando inseridas no longo processo de hibridismo cultural descrito por Bhabha (2003),

resultado de uma mistura forçada pelo colonizador europeu e suas religiões cristãs monoteístas, pelos costumes, passando pela inserção da cultura da criação do gado, constituição de fazendas, garimpo, além dos movimentos migratórios na tríplice fronteira, marcos artificiais inventados pelo não indígena.

É comum observarmos até os dias de hoje como essa identidade está em constante construção. Ser indígena e assumir-se indígena é algo frequentemente ameaçado. Como nos dizem Silva, Hall e Woodward: "A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais" (Silva; Hall; Woodward, 2000, p. 2). Ficando evidente o papel do que estamos chamando de performance indígena na construção dessa identidade, desse pertencimento étnico e dessa conexão diferenciada e única com a natureza, que é também agente e pessoa.

Compreendemos que nesse contexto de construção identitária que inclui múltiplas agências com protagonismo e não apenas humano, os povos indígenas, incentivados principalmente por estudiosos acadêmicos e pelo próprio movimento indígena organizado, usam, na contemporaneidade, também, as ferramentas do não indígena para consolidar sua arte literária, fazendo do objeto livro mais um instrumento na luta pelo reconhecimento e direito de viver a seu modo. É também no corpo que esses fazeres literários indígenas se mostram em todas as suas nuances e complexidade. Essa encruzilhada de saberes é evidenciada por autores contemporâneos. Emerson Silva, em sua tese recentemente defendida, nos diz:

> No cruzo, encontrei a potencialidade do estabelecimento do texto, enquanto uma escrita que performa a vida. Encontrei ainda o corpo, que não é apenas o suporte que registra o texto. Ele é o próprio texto. Um *Corpo Texto* é aquele que escreve/inscreve palavras visuais, imagens faladas, sons que dançam. É um corpo em diálogo com aquilo que constitui a corporeidade brasileira: a performatividade afro-ameríndia (Silva, 2021, p. 230).

Um *corpo texto* que abriga a força da ancestralidade, prolonga as pessoalidades de outros seres que chamamos de natureza, fortalece a memória afetiva, que liga tempos imemoriais ao tempo presente, reforçando o sentimento de pertença e identidade cultural. Iremos nos deter à letra dos cantos, ressaltando o que Fiorotti já alertava sobre o processo de tradução dos cantos do

Macuxi para o Português: "Não sejamos simplórios em relação a esses poemas postos aqui. Eles estão inseridos em uma determinada cultura e seus significados mais profundos não são facilmente identificados por nós" (Pedro; Fiorotti, 2019, p. 11).

Traduzir e performar exige pensar políticas artísticas, sociais, culturais e linguísticas. E então a performance pode, ao mesmo tempo, explicitar e fazer pensar sobre alguns conflitos e injustiças socioculturais. O teatro pode assim ser espaço de rituais, de uso das línguas indígenas, expressando sua força e existência.

Uma breve análise do livro *Cantos e Encantos Meriná Eremukon*: a força da conexão canto natureza

O livro contém onze *Tukuis*, dois cantos de homologação, sete *Parixaras*, três *More'erenkatos*, treze *Areruias* e quatro *Simidins*. Na sequência, explicaremos cada um deles.

Tukuis são cantos que expressam a relação dos pajés com a natureza. A palavra *tukui* na língua Macuxi significa beija-flor e esse gênero musical fala de animais e de plantas, permitindo que os corpos indígenas se transformem ora em aves, ora em folhas de árvores.

Constam no livro ainda os cantos de homologação, que contam o sofrimento dos Macuxi desde quando os fazendeiros passaram a desmatar, poluir, ou impediram sua passagem para pescar ou caçar, mas, por outro lado, comemoram a homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.

Os *Parixara* são muito cantados em Roraima. É um canto de celebração, entoado nas comunidades em dias de festa, quando chegam as caças, nas festas com visita de outras comunidades amigas. Na ocasião, crianças e mulheres usam vestes de palha de buriti ou inajá e dançam em grandes rodas, cantando os *Parixara*. *More' erenkato* são cantigas de ninar destinadas às crianças. Quando os corpos indígenas recebem esses seres planta como enfeite, essa força é agregada e transforma seus corpos.

Os *Areruia*, como o próprio nome sugere, e *Simidin* são cantos que receberam influências cristãs, com sincronicidade que agrega o que o protagonismo dos corpos e vozes indígenas permitem entrar de fora para dentro de suas culturas, sendo o último cantado no Natal e em casamentos (Pedro; Fiorotti, 2019).

O coautor do livro *Cantos e Encantos* explica que trabalhou traduções livres, na perspectiva da recriação, com as palavras dos poemas desenhando formas, tais como no *Tukui*:

zumbir zunir retumbar
vou fazer zuar
okewei o chocalho
passarinho
parantarei
vou tocar
fazer zoar
okewei o chocalho
passarinho
parantarei
vou fazer
zumbir
zunir
retumbar
(Pedro; Fiorotti, 2019, p. 15).

Observamos que as palavras, tais como *parantarai* não são traduzidas porque não encontraram referente em português (Pedro; Fiorotti, 2019, p. 14-15). O canto, que em língua Macuxi tem apenas um verso repetido doze vezes, em português mantém os doze versos, mas com seis linhas diferentes que se repetem de modo espelhado. A diagramação do poema em português desenha um *kewei* (bastão chocalho). Em resumo, o *Tukui* é traduzido: "o chocalho zune como um passarinho (*parantarai*)". Assim, o *kewei* voou como um passarinho, sendo a extensão do corpo de quem o segura, a Vovó Bernaldina, e ela ao cantar e tocar o *kewei* passava a ser passarinho e voava também.

O trecho do canto que incluímos em seguida em Macuxi é apenas uma parte do canto. Essa estrofe se repete nove vezes no livro, uma seguida da outra. A repetição é uma forte característica da oralidade, muito presente nessa literatura.

wîpîwîpîmotaruyaiuyeepî
wîpîwîpîmotaruyaiuyeepî

seepiipiwaapeuyeepî
seepiipiwaapeuyeepî
seepiipiwaapeuyeepî
seepiipiwaapeuyeepî
(Pedro; Fiorotti, 2019, p. 34).

estou vindo pelo boqueirão da serra
buscando a cura
estou vindo pelo boqueirão da serra
estou procurando caracol
(Pedro; Fiorotti, 2019, p. 34).

Na prática, o canto inteiro pode ser repetido muitas vezes, juntamente com a dança ritmada, com passos geralmente para frente e para trás, até que o intérprete e os participantes do ritual entrem numa espécie de transe. "A repetição estabelece e intensifica o ritmo poético, criando um jogo de comunicação com a música e com a dança, das quais a letra faz parte" (Fiorotti, 2017, p. 113). Na tradução para o português são observados dois sentidos: a busca pela cura de algum mal e a relação com os lugares sagrados e os seres vivos. Nesse caso, foi enunciado pela menção à serra e ao caracol, pois na serra vivem muitos seres, inclusive os pajés que já se foram, e o caracol, com seu casco espiralar que arredonda a existência, pode ser metáfora dessa repetição que permite a conexão com a terra e o céu.

Já no *Parixara* da página 56, o poema na língua Macuxi tem o formato (diagramação) de um igarapé. A editoração do livro contribui e evidencia o protagonismo desse pequeno rio, das palhas que abraçam os corpos Macuxi que dançam. São quatro versos que se repetem com uma linha diferente no final: "ei eiei oi oioioi". A tradução para língua portuguesa mantém este verso, subindo-o para a quarta linha e deixando-o sozinho, como se fosse uma estrofe, o que acontece novamente na décima linha. No meio da poesia/tradução há uma estrofe de cinco versos, repetindo três vezes: "na beira do igarapé kanô", um verso "tem palha de najá" e outro "estou no meio da palha de bacaba" (Pedro; Fiorotti, 2019, p. 57).

kanukiapîkîno

kunwayarekanukiapîkîno

kanu kiapî kîno
kanukiapîkîno

kanu kiapî kîno

marypaya

maripaya

marypaya

kunwayarekanukiapîkîno
marypaya
kanukiapîkîno
kanu kiapî kîno
marypaya
kunwayareyeikanukiapîkîno
marypaya
kanu kiapî kîno
kanu kiapî kîno
marypaya
kunwayareyeikanukiapîkîno
marypaya
kanu kiapî kîno
kanu kiapî kîno
marypaya
kunwayareyeikanukiapîkîno
marypaya
kanu kiapî kîno
kanu kiapî kîno
marypaya
kunwayareyeikanukiapîkîno
marypaya
kanukiapîkîno
kanukiapîkîno
marypaya
kunwayareyeikanukiapîkîno
marypaya
eieiei oi oioioi

Diferente do desenho de igarapé, na página 102 o caminho é circular. A dança anda e vai rodando com Jesus Cristo.

O poema tem 46 versos e repete "O sosapaiya mante", ora deixando o "mante" longe das primeiras palavras. A tradução para língua portuguesa "Jesus Cristo/ estamos em círculo/ rodando/ dançando em círculo/ rodopiando/ Jesus Cristo" (Pedro; Fiorotti, 2019, p. 103). Algumas igrejas que conhecemos pessoalmente ou sobre elas encontramos informações históricas permitem que os cultos cristãos sejam dançados em círculos e que rodem tal como acontece na dança do *Parixara*.

Considerações finais

Abordamos neste texto algumas das particularidades dos *eremukon,* a que chamamos também de performance do povo indígena Macuxi de Roraima, publicada de forma bilíngue no livro *Cantos e Encantos Meriná Eremukon*, de Bernaldina José Pedro e Devair Fiorotti (2019), enfatizando que o significado de cada canto e gesto vai muito além do que podemos perceber numa primeira leitura, ressaltando que o corpo das intérpretes/artistas indígenas carrega outras camadas de texto, impressos no movimento, no timbre da voz, no grafismo pintado na pele, nos adereços e em outros instrumentos com os quais estabelecem amplo diálogo com a natureza.

Esse *corpo texto* abriga multipessoalidades femininas, múltiplas existências, ora bicho, ora planta, ora gente numa mesma realidade, dialogando com a ancestralidade presente na atual e nas futuras gerações, já que esses cantos são histórias/legados passados de geração em geração, como no caso aqui apresentado, de Vovó Bernaldina e Dona Tereza, a primeira passando à segunda, por meio de um sonho, o legado dos cantos como história/ritual/celebração e ferramenta para a educação de crianças na língua Macuxi, e a segunda ensinando na escola e na comunidade, sendo hoje a ponta dessa ancestralidade e conexão com essas pessoas plantas, outros seres invisíveis para quem não pertence àquela cultura, e animais que coexistem e têm protagonismo no mundo Macuxi.

A obra tem ao todo 37 cantos, divididos em 6 tipos, conforme ocasião. A diagramação do livro colabora para sua interpretação. As ilustrações, elaboradas com base nas artes visuais do artista Macuxi Jaider Esbell (1979–2021), merecem análise aprofundada em estudos futuros. Esbell se via como filho de consideração de Vovó Bernaldina e realizaram trabalhos diversos juntos, dentro e fora de Roraima.

Vovó Bernaldina se encantou em 23 de junho de 2020, tendo sido uma das vítimas da Covid-19. E, como nos diz o provérbio indiano aqui adaptado: "Quando morre uma anciã, morre com ela uma biblioteca inteira". A obra *Cantos e Encantos Meriná Eremukon* é uma pequena parte do saber único, performance que pulsa, ecoa e resiste no Brasil e no mundo.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FIOROTTI, Devair Antônio. *Erenkon* do circum-Roraima ou uma poética da repetição. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 101-128, 2017.

FIOROTTI, Sonyellen. **Makunaimöpantonü**: a história de Makunaima ou "Meu companheiro, essa história é muito triste". 2021. No prelo.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. Revista **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 12-23, jul-dez 2016.

GRAÙNA, Graça**. Contrapontos da Literatura Indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PEDRO, Bernaldina José; FIOROTTI, Devair Antônio. **Cantos e Encantos Meriná Eremukon**. Boa Vista: Wei, 2019.

SABERES Tradicionais com Bernaldina. Reportagem de Pedro Stropasolas. São Paulo: Brasil de Fato, 2019. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p5UcwBJelqU. Acesso em: 6 set. 2022.

SILVA, Emerson de Paula. **O corpo como texto**: Clara Nunes e a Performance da Fé. 2021. 253 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Terêncio Luiz; FIOROTTI, Davair Antônio. **Panton Pia'**: *Eremukon* do circum-Roraima. Intérpretes: Manaaka e Yauyo. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Retratos fantasmas e outros retratos

Pictures of Ghosts and Other Portraits

Portraits fantômes et autres portraits

José Antônio Orlando
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: semioticas@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6475-0412

RESUMO

O impacto narrativo da fotografia surge como argumento fundamental e presença temática estruturante, em relação ao conteúdo e ao sentido, em obras de diversos gêneros no cinema e na literatura, como pode ser verificado em destaque nos filmes *Blow-Up*, *Retratos fantasmas*, *Elena* e *Aftersun*. O objetivo deste artigo é ressaltar um percurso crítico acerca das obras citadas em sua singularidade e seus modos de composição, analisando a especificidade da imagem fotográfica em sua relação com questões teóricas e cognitivas sobre presença e ausência, memória e esquecimento, considerando seus efeitos disruptivos e os conceitos de fotoliteratura, de autoficção e de metaficção.

Palavras-chave: *fotografia; cinema; literatura; memória.*

ABSTRACT

The narrative impact of photography emerges as a fundamental argument and a structuring thematic presence, in relation to content and meaning, in works of various genres in cinema and literature, as can be seen prominently in the films *Blow-Up*, *Retratos fantasmas*, *Elena* and *Aftersun*. The objective of this paper is to highlight a critical path regarding the works cited in their singularity and their modes of composition, analyzing the specificity of the photographic image in its relation to theoretical and cognitive questions about presence and absence, memory and forgetting, considering its disruptive effects and the concepts of photoliterature, autofiction and metafiction.

Keywords: *photography; cinema; literature; memory.*

RÉSUMÉ

L'impact narratif de la photographie apparaît comme un argument fondamental et une présence thématique structurante, en relation avec le contenu et le sens, dans des œuvres de différents genres cinématographiques et littéraires, comme on peut le voir en évidence dans les films *Blow-Up*, *Retratos fantasmas*, *Elena* et *Aftersun*. L'objectif de cet article est de mettre en lumière un parcours critique des œuvres évoquées dans leur singularité et leurs modes de composition, en analysant la spécificité de l'image photographique dans son rapport aux questions théoriques et cognitives sur la présence et l'absence, la mémoire et l'oubli, en considérant son disruptif et les concepts de photolittérature, d'autofiction et de métafiction.

Mots-clés: *photographie; cinéma; littérature; mémoire.*

Data de submissão: 19/03/2024
Data de aprovação: 26/08/2024

Depois daquele beijo

Este artigo propõe uma abordagem sobre algumas questões relacionadas ao impacto narrativo da fotografia como argumento fundamental e como presença temática estruturante, em relação ao conteúdo e ao sentido, no cinema e na literatura, com destaque para os filmes *Blow-Up*, *Retratos fantasmas*, *Elena* e *Aftersun*. Além de ressaltar um percurso crítico acerca de tais filmes, em suas singularidades, seus argumentos e modos de composição, o artigo identifica e analisa pressupostos teóricos que tangenciam ocorrências de presença e ausência, de memória e esquecimento, de morte e eternidade, em relação ao fenômeno da fotografia, em suas confluências com o cinema e com a literatura, considerando os conceitos de fotoliteratura, de autoficção e de metaficção.

A especificidade da fotografia em relação a outros tipos de imagem, e em relação a outras linguagens, encontra uma representação admirável em *Blow-Up*,[1] filme de 1967 de Michelangelo Antonioni inspirado em "As babas do diabo"[2], conto de Julio Cortázar publicado em *As armas secretas*, livro de 1959. A trama do filme tem imensa complexidade, o que remete, de forma alegórica, às questões semióticas da codificação da imagem fotográfica (que por um lado reproduz a realidade por meio de uma aparente semelhança, na forma de um signo icônico, e por outro lado tem uma relação com a realidade devido às leis da ótica, na forma de um signo indicial)[3], mas a sinopse

pode ser descrita em poucas frases: um fotógrafo profissional registra imagens aleatórias de um casal em um parque em Londres e, mais tarde, descobre que fotografou a cena de um assassinato. No entanto, diante das fotografias, ele não consegue entender o que aconteceu e nem consegue decifrar o enigma do crime.

Décadas depois do lançamento, *Blow-Up*, assim como o texto literário que inspirou o filme, se mantém como importante referência em abordagens relacionadas ao tema da fotografia e à significação que os impactos narrativos e cognitivos da imagem fotográfica representam. Com sua trama ficcional e alegórica, o filme transporta a fenomenologia do signo fotográfico a extremos de construção primorosa e polissêmica – e como o texto de Cortázar, transpõe limites entre as categorias de gêneros discursivos e entre o real factual e o imaginado pelos personagens em cena.

A atualidade do filme de Antonioni e do conto "As babas do diabo" surge refletida em uma diversidade de obras da literatura e do cinema contemporâneo, entre recriações e citações feitas por escritores e cineastas de campos muito variados e em uma variedade de abordagens críticas e teóricas. Tais referências podem ser tomadas como um índice de que fotografia e cinema contaminaram de modo irreversível a literatura e todos os territórios da "sociedade do espetáculo"[4], conforme o conceito lançado em 1967 por Guy Debord em referência não apenas à indústria cultural, mas a todos os setores da vida em sociedade que se manifestam como aparências. Porém, como destaca Susan Sontag, o tema da fotografia no cinema e a existência em cena dos questionamentos sobre presença e ausência, memória e esquecimento, morte e eternidade, que a fotografia traduz e reproduz à perfeição, não começou com a profusão da cultura pop que *Blow-Up* retrata e nunca terminaria com o filme de Antonioni.

> A ideia proposta em *Ensaios sobre a fotografia* – que nossa capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estarrecedoras – poderia ser chamada de uma crítica conservadora à difusão de tais imagens. Chamo esse argumento de conservador porque o alvo da erosão é o sentido de realidade […]. O enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens. Segundo uma análise muito influente, vivemos numa "sociedade do espetáculo". Toda situação tem de se transformar em espetáculo para ser real. As próprias pessoas aspiram a tornar-se imagens: celebridades. A realidade renunciou. Só existem representações: mídia.[5]

Um modo tão disseminado para comprovar uma experiência, tirar fotos, colecionar imagens em álbuns e arquivos também é, conforme Sontag ressalta, uma forma de negar a própria experiência, na medida em que limitamos tais acontecimentos a uma busca do fotogênico e os transformamos em meras poses para o retrato, um mero *souvenir* – termo francês que indica uma recordação, um fetiche, um objeto característico de um determinado lugar que é comercializado, como lembrança, para forçar a materialização de uma memória pelos turistas. Sontag também reconhece que, embora, em certo sentido, a câmera fotográfica de fato registre a imagem de uma determinada realidade física, transformando cada fotografia em testemunho de um momento específico, tal testemunho é sempre limitado e sempre incompleto, convertido em um simulacro, com a ilusão adicional de que podemos repetir mecanicamente várias vezes o passado, ao guardar aquela imagem para olhar novamente. Na experiência da vida cotidiana, a fotografia não apenas materializa essa pseudopresença: ela também é símbolo da ausência.

As reflexões de Sontag diante da fotografia, seja na tentativa de compreensão sobre os fenômenos que ela encerra, ou na percepção sobre as maneiras pelas quais ela configura nossas concepções do mundo, sem nunca esgotar a variedade e a complexidade do real, fornecem os argumentos fundamentais para as discussões que ela apresenta em *Ensaios sobre a fotografia*[6], em *Diante da dor dos outros*[7] e em "Fotografia: uma pequena suma", coleção de fragmentos e aforismos, à maneira de Walter Benjamin, reunida em *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*[8]. Todas as abordagens têm em comum questionamentos sobre a hegemonia da fotografia nos processos da memória, da cultura e da vida cotidiana, e alertam sobre o perigo permanente de falsificações, sobre a falsa noção de realidade, tantas vezes criada pela imagem fotográfica, sobre seu falso realismo passível de adulterações e as crenças equivocadas de uma total objetividade do testemunho fotográfico.

Importante ressaltar, contudo, que as abordagens de Sontag nunca estão restritas somente à estética do retrato fotográfico ou às questões históricas da fotografia, mas apontam, principalmente, para os grandes desafios políticos e ideológicos que a presença da fotografia vem revelar ou elucidar. Um exemplo, nesse sentido, são as denúncias sobre as fotografias feitas por militares norte-americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque, na época sob ocupação militar dos EUA. Sontag denunciou que as imagens (sequências infames de retratos de prisioneiros iraquianos torturados, nus, encapuzados, enquanto seus algozes, os torturadores dos EUA, celebravam com gestos obscenos em poses de escárnio e deboche) eram parte importante da escalada da indústria

bélica norte-americana, sob o pretexto de vingar os atentados de 11 de setembro de 2001. Muitos dos argumentos que ela apresenta em *Diante da dor dos outros*, livro publicado um ano antes de sua morte, retornam de forma mais intensa nas denúncias, feitas no artigo "Diante da tortura dos outros", publicado em 23 de maio de 2004 pelo jornal *The New York Times*. Para completa indignação de Sontag e de outras personalidades que se manifestaram sobre o assunto, nem o Comando Militar nem o governo dos EUA sequer admitiram que se tratasse de tortura, e sim de uma "diversão justificada".[9]

Em 1977, três décadas antes das discussões sobre os retratos violentos feitos em Abu Ghraib, Sontag fazia sua primeira abordagem de fôlego sobre o fenômeno fotográfico, em *Ensaios sobre a fotografia*, retornando ao Mito da Caverna, alegoria criada por Platão, na Grécia Antiga, na tentativa de explicar a condição de ignorância em que permanece a maioria da sociedade e o que seria necessário para atingir o mundo real. Na análise de Sontag, a presença da fotografia altera as condições de confinamento lançadas na caverna de Platão, já que as imagens feitas por câmeras, nas sociedades modernas, são o principal mecanismo da maioria das pessoas para o acesso à realidade – um número ilimitado de imagens pelas quais todos são constantemente bombardeados e que reproduzem, sem cessar, o que as pessoas não mais experimentam diretamente.

Em seus argumentos, Sontag também lembra que filmes nos quais um fotógrafo ou o ato de fotografar fazem parte da trama sempre tiveram presença na história do cinema, mas a fotografia nem sempre está em primeiro plano no enredo e nem sempre é apresentada como aspecto central da trama. A mesma questão é ressaltada por Jean-Pierre Montier ao propor o conceito de fotoliteratura para abordar as aproximações e "contaminações" entre fotografia e literatura.

Assim como Sontag aponta que nem sempre a presença de fotografias ou de um personagem fotógrafo no cinema são suficientes para lançar o tema da fotografia no centro da trama ou do enredo, Montier também faz uma ressalva como condição essencial para caracterizar o conceito: que a fotografia seja, necessariamente, uma presença temática estruturante, em relação ao conteúdo e ao sentido, para que uma obra seja considerada no território da fotoliteratura. Porque, como ele ressalta, com certa ironia, há numerosos textos literários em que nem a existência de um personagem fotógrafo nem a menção a fotografias em qualquer lugar da ficção tem mais importância do que a presença de um telefone ou de um automóvel.[10]

Além do *Blow-Up* de Antonioni, Sontag faz citações a outros filmes que têm o tema da fotografia em destaque ou a presença de um fotógrafo como elemento central da trama ou como fio condutor da narrativa,[11] incluindo referências como *Um homem com uma câmera* (*Man with a Camera*, 1929), de Dziga Vertov; *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock; e *Tortura do medo* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell. Dos três, *Um homem com uma câmera*, documentário revolucionário e experimental que reúne imagens vertiginosas e impressionantes, tornou-se um clássico das vanguardas, com o virtuosismo de Dziga Vertov[12] na captura das cenas, nos efeitos práticos e na estrutura radical de roteiro e montagem, enquanto os filmes de Hitchcock e Powell também conquistaram destaque pela engenhosidade técnica, pelas invenções narrativas e pela metalinguagem, tanto no tema da fotografia como na arte do cinema, com notáveis possibilidades de interpretações psicanalíticas em suas tramas policiais de suspense e mistério – especialmente pela alegoria que representam quanto à situação simbólica relacionada ao voyeurismo do público diante de um filme.[13]

Realizado em 1954, mais de uma década antes do filme de Antonioni, *Janela indiscreta*[14] também concentra sua trama em um fotógrafo que é inseparável de sua câmera e na dúvida, permanente e angustiante, sobre a possibilidade de um crime na sua pacífica vizinhança. Com Hitchcock, o enigma encontra sua solução, o que não acontece no filme de Antonioni nem na ficção de Cortázar. Contaminações entre crime e fotografia também surgem em *Tortura do medo*[15], no qual o protagonista, cidadão acima de qualquer suspeita, esconde um fetiche perverso: ele é um fotógrafo profissional que usa sua câmera para cometer assassinatos e, simultaneamente, capturar pela fotografia a expressão de horror na face de suas vítimas. O próprio Michael Powell aparece em cena, atormentado, em cenas de *flashback*, no papel de pai do fotógrafo, para revelar a origem dos traumas desde a infância do protagonista.

Em *Blow-Up* há uma variedade de elementos autobiográficos, de metalinguagem e de abertura para as mais diversas interpretações, assim como o original de Cortázar que inspirou o roteiro de Antonioni e Tonino Guerra. Filmado em Londres, entre abril e maio de 1966, *Blow-Up* é uma rara adaptação literária na filmografia do cineasta, que sempre filmou argumentos originais e roteiros de sua autoria – as duas outras exceções em sua filmografia são *As amigas*, filme de 1955, adaptação do romance *Mulheres sós*, de Cesare Pavese, e *O mistério de Oberwald*, filme de 1981, adaptação de *A águia de duas cabeças*, peça de teatro de Jean Cocteau. O espectador está diante de um filme que

tem origem na literatura, mas que, por contraste e por ambiguidade, pode ser definido como um filme sonoro quase mudo: há música,[16] mas também há muito silêncio, muitos gestos, muita mímica, e os poucos diálogos são muito breves. Em entrevista a Lino Micchicché, em 1993, para a edição de um catálogo completo de sua obra, Antonioni comentou sobre sua experiência com o filme, sobre o que a imagem da fotografia revela e esconde, e sobre sua identificação muito pessoal com a visão de mundo do fotógrafo que está no papel de protagonista – até porque, em *Blow-Up*, pela primeira vez em sua filmografia, a predominância de protagonistas femininas dá lugar ao masculino.

> Em *Blow-Up*, eu lido com uma temática que me interessava mais naquele momento: a relação entre a realidade e sua aparência. Por isso eu considero esse filme talvez o mais aprofundado na direção que se predefinia. Efetivamente o que sempre me interessou, no cinema, quero dizer, sempre foi fazer experimentos, no sentido do conteúdo e também no sentido da técnica.[17]

Enquanto no filme de Antonioni o expectador somente vê e ouve o mesmo que o fotógrafo presencia, no texto de Cortázar há as narrações sobrepostas na primeira e na terceira pessoa do singular que comentam, e questionam, o próprio ato de narrar e a narrativa que o leitor empírico experimenta, com evidentes simetrias biográficas entre o autor e seu protagonista. Na época da publicação de "As babas do diabo", Cortázar estava na condição de exilado na Europa, depois de ter embarcado na década de 1950 para a França, em oposição à ditadura militar instalada na Argentina, e trabalhava como tradutor, escritor e fotógrafo, assim como Roberto Michel, protagonista da história que está sendo contada, que é latino-americano, exilado em Paris, tradutor e fotógrafo amador, como ele mesmo relata. No filme, o nome do fotógrafo é Thomas, uma invenção de Antonioni – e não seria exagero supor que houve, na nomeação, a intenção de fazer uma referência ao personagem bíblico São Tomé, um dos 12 apóstolos de Cristo, aquele a quem a tradição religiosa atribui o lema "é preciso ver para crer".

Como o personagem dos Evangelhos, tanto o Roberto Michel de Cortázar como o Thomas de Antonioni desconfiam, sempre, até da realidade que conseguem perceber pelo visor da câmera e que registram em fotografias: o personagem, duplicado da literatura para o cinema, vive na descrença das relações e das pessoas. Perdido entre as coisas do mundo e do real imediato que o cerca – só consegue ver, de fato, através da câmera e das imagens que fotografa. No conto de Cortázar, as duas vozes narrativas confessam suas dúvidas sobre o que narrar, sobre como narrar, sobre as

formas insuficientes para traduzir, pelas palavras, as incertezas e angústias diante das fotografias e diante da realidade concreta e sem intermediários que elas deveriam reproduzir. No filme, o comportamento do fotógrafo encontra paralelos na atividade e atitudes do próprio Antonioni, que vai construindo sua história em sequências de imagens e dúvidas. Por diversas vezes, o filme "mergulha" de forma surpreendente e minuciosa no processo técnico da fotografia, tanto na captura de cenas e poses como nas etapas de revelação, impressão, ampliação, exposição e observação das imagens, proporcionando ao espectador a experiência de dividir, com o fotógrafo, as dúvidas, as descobertas e uma angustiante perplexidade diante do que foi fotografado.

A variedade de elementos autobiográficos e de metalinguagem, e a abertura para possíveis e imprevisíveis cooperações interpretativas diante de tudo o que é contado e mostrado, levaram Fredric Jameson a destacar, tanto sobre o caráter híbrido da narrativa em "As babas do diabo" como sobre a transposição do fotógrafo para o cinema por Antonioni, que estão em jogo e em destaque, seja no conto ou no filme, diversas questões literárias, cinematográficas, fotográficas, sociológicas, antropológicas, psicanalíticas e semióticas, construídas de forma simultânea, e vez ou outra de forma contraditória, por "verdades que oscilam". De acordo com Jameson, o paralelismo entre a fotografia e a literatura (ou entre a fotografia e o cinema, no caso de *Blow-Up*) dão origem à perplexidade sobre a natureza da realidade e à procura angustiante da arte, e das mídias em geral, para apreendê-la – aspectos característicos de uma nova era que ganharam evidência e estão disseminados nas sociedades contemporâneas.

As estratégias de complexidade pela construção em palavras, para as imagens que Cortázar apresenta e descreve, assim como a abordagem sensorial sobre a fotografia que Antonioni expõe em *Blow-Up*, vêm representar e questionar, segundo Jameson, as contaminações e deslocamentos na pretensão de representar um real que, na verdade, não existe – e que revelam, de um modo particular, os limites da própria linguagem. Jameson também ressalta que, a partir do contexto libertário que surge na explosiva década de 1960, tanto o fotógrafo e tradutor de Cortázar como o *flâneur* que o filme de Antonioni apresenta, mergulhados em seus enigmas cifrados sem solução, surgem como o ponto inaugural dos impulsos não ontológicos que anos depois seriam agrupados pelo termo pós-modernismo.[18] Na cena contemporânea, em obras de destaque na literatura e no

cinema, tais elementos de complexidade, que envolvem o tema da fotografia, mantêm presença importante, junto com o que se convencionou nomear como "autoficção" e "metaficção", como se vê em filmes como *Retratos fantasmas*, de Kleber Mendonça Filho.

A casa, a cidade, o cinema

Certamente há, no cenário abrangente da cultura contemporânea, questões incontornáveis que mantêm relações com interferências constantes, contaminações e convergências entre artes e mídias, um processo irreversível que vem alcançando níveis imprevisíveis de complexidade, que trazem novos desafios para a interpretação e são um convite à análise crítica. Neste cenário, literatura e cinema, em diversos gêneros e variantes, gerados e potencializados pela recente revolução digital, estabelecem jogos discursivos em que, com frequência, passado e presente se cruzam e o real se funde aos domínios do fantástico e da imaginação ficcional, sendo a fotografia, muitas vezes, o gatilho para deflagrar e conduzir o processo narrativo que vai envolver autores, tramas, personagens e a recepção pelo público.

No território instável e múltiplo da cena contemporânea, literatura e cinema também incorporam aspectos de autoficção[19] e de metaficção[20] em narrativas e poéticas que, com frequência, estabelecem diálogo com outras obras e discursos por estratégias de citações, de paráfrases ou paródias, entrelaçando, à construção de suas tramas e enredos, documento histórico, memórias e ensaio teórico. É exatamente este cenário que está presente em obras como *Retratos fantasmas*[21], filme classificado como documentário, mas que escapa à estrutura tradicional do gênero ao misturar a crônica autobiográfica à história do centro da cidade do Recife, em Pernambuco, retratada no filme a partir do melancólico desaparecimento de seus tradicionais cinemas de rua (Trianon, Art Palácio, Moderno, Politeama, Veneza…), em um processo similar ao que acontece em muitas cidades do Brasil e de outros países. Narrado pelo próprio diretor, entre tons de ironia e de nostalgia, o filme aborda questões individuais e sociais ao relatar mudanças na cultura e nos costumes reveladas por meio de antigas fotografias, recortes de jornal, filmagens de arquivo e imagens de captação recente apresentadas em três partes que vão abarcar a cidade, o país e o mundo – "O apartamento de Setúbal", "Os cinemas do centro de Recife" e "Igrejas e espíritos santos".

Desde as primeiras cenas, a narração do diretor "entra" em fotografias de décadas passadas. A partir dos fragmentos de outro tempo, o narrador encontra o vazio do presente – a presença na ausência. A todo momento, o fio das lembranças volta às imagens fotografadas ou filmadas: passo a passo, vai construindo ou reconstruindo as cenas, revelando questões da política, da economia, de arquitetura e urbanismo, do desenrolar da história pessoal e social. Há o apartamento e as coisas da família, os amigos, as casas e prédios e ruas da vizinhança, as memórias de infância e adolescência, e há o cinema, os personagens marcantes, a passagem da época de criança para a vida adulta, a formação do cineasta que está diante de sua trajetória. *Retratos fantasmas* é uma declaração de amor ao cinema, ao fazer cinema, ao assistir cinema – mas os cinemas do centro do Recife agora só existem nas antigas fotografias, nas imagens dos arquivos que não se perderam e nas memórias do narrador. Os templos para cinéfilos vieram abaixo, foram substituídos por lojas de artigos populares, por farmácias, pela multiplicação sem controle de igrejas evangélicas. No filme, a carga afetiva das lembranças vem reforçar que a realidade do tempo presente é um símbolo da ausência.

O campo semântico do título, *Retratos fantasmas*, aponta para tal ausência, em vários sentidos, sendo o mais inevitável a consideração de que são fantasmas os cinemas de rua que morreram, retornando apenas nas fotografias, nas imagens filmadas ou ainda presentes nas lembranças de cada um. No entanto, o que a princípio parecia apenas uma crônica afetiva sobre as memórias e o álbum de família do diretor, adquire novas direções e maior complexidade em questões sobre a fantasmagoria do poder econômico que assombra e devora os espaços, os valores históricos e culturais, a história coletiva. O narrador compara imagens de antes e depois, traduz os rumos das pequenas e das grandes transformações e, durante o percurso, também revela uma ou outra referência a seus filmes mais aclamados, *O som ao redor*, de 2012, *Aquarius*, de 2016, *Bacurau*, de 2019, que surgem ambientados no cenário contemporâneo, de forma sutil, em breves comentários ou em breves fragmentos, às vezes quase imperceptíveis à primeira vista.

Alguns destes fragmentos surgem de passagem, como fantasmas, como a aparição da atriz Sonia Braga no papel de Clara, protagonista de *Aquarius*. Ela está imóvel, distraída, registrada em um flagrante – uma cena que permanecia inédita, diante de uma grande loja que um dia foi um cinema, no centro antigo do Recife. A melancolia mais nostálgica, contudo, aqui e ali encontra um contraponto de ironia ou um pequeno toque sobrenatural, como na fotografia que por acaso registrou um espectro, no latido de um cachorro que já morreu, na transgressão da imobilidade foto-

gráfica dos letreiros móveis de uma antiga marquise de cinema, durante a digitalização de uma imagem, na tampa da máquina de scanner que se fecha de repente e assusta, durante uma gravação ao vivo, nas cenas de curtas de horror da época do aprendizado do jovem cineasta ou na cena final, na última viagem de Uber pelas ruas da cidade do Recife.

Na última sequência do filme, há o motorista que se torna invisível e que termina como uma sombra, uma metáfora para a presença do narrador do filme. Desde a primeira sequência, o narrador atua como se fosse um condutor invisível, exceto pela cena final e um ou outro momento, muito breves, em que ele aparece em cena, sempre de passagem ou em imagens de pouco tempo de tela. Na maior parte de *Retratos fantasmas*, apenas sua voz está presente, traduzindo as lembranças e fluxos de pensamentos, levando o espectador pela viagem em busca do que se perdeu com o tempo, entre imagens de fotografias e de filmagens, seguindo pela história das mudanças, das reconstituições e das destruições, pela memória afetiva da casa e das ruas, da cidade, dos cinemas que são fantasmas porque não existem mais. Em outra sequência, também muito rápida, um personagem anônimo, que surge em uma sala de arquivo, sussurra que "filmes de ficção são os melhores documentários" – uma passagem encenada que, pelo tom de ironia, de certa forma remete ao humor de funcionário público de Machado de Assis e seu defunto narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e também a um comentário feito pelo filho documentarista no começo do filme, quando ele menciona a presença e a importância da mãe que morreu e que atuava como pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, atribuindo a ela, e à sua influência, a dedicação que herdou pela história e pelas posições políticas na defesa do valor coletivo.

As estratégias de narração e montagem em *Retratos fantasmas* sempre procuram, no cenário do presente, a atualização de fotografias e de imagens do passado, por meio de justaposições ou de comparações, alcançando momentos de lirismo, pontuados pelo discurso autobiográfico, que vão além do manuseio técnico de coleções de fotografias e arquivos de documentos. Em seus escritos da década de 1930, Walter Benjamin também identificava alguns destes traços e vestígios do passado que sobreviviam em detalhes da arquitetura e em objetos da cultura de sua época, encontrando nos registros fotográficos seu meio privilegiado de memória e de resistência. Nos fragmentos reunidos no livro de publicação póstuma *Passagens*[22], Benjamin se coloca na condição de cronista dos fantasmas que retornam para habitar os pensamentos dos vivos e os arquivos, da mesma forma que habitavam, de forma permanente, as portas das casas, as ruas e as galerias das

cidades: suas reflexões ressaltam que as imagens fotográficas têm este estranho poder, como se cada fotografia fosse um limiar, inquietante e familiar, com a capacidade de metamorfosear, como acontece nas lendas e fábulas, quem passa através dele.

Em meio a fotografias, às imagens do pensamento e do passado, Benjamin também evoca a figura emblemática do trapeiro (*chiffonnier*), personagem que exercia um ofício corriqueiro, na Paris do século 19, em sua tarefa cotidiana de recolher detritos gerados às margens das atividades que surgiam com a Revolução Industrial. Em seu ofício, como um colecionador, o trapeiro reunia o que já estava perdido, atribuindo, ao que não era visto com a evidência merecida, um outro sentido e outro valor. A estratégia do trapeiro traduz uma capacidade insuspeitada de lirismo – tal como aponta Georges Didi-Huberman sobre a figura de memória e resistência evocada por Benjamin.

> Por suas possibilidades técnicas de enquadramento (isto é, de desenquadramento), de colocação em série e de fragmentação (isto é, desmontagens e remontagens), a fotografia torna visível, ou melhor, ilumina todo um mundo em que analogias e encontros inconcebíveis de acontecimentos são trazidos à ordem do dia. Benjamin chama isso de uma capacidade de lirismo – com a condição de que esse lirismo e essa iluminação, doravante, dependem de uma possibilidade aberta pelo intermédio da fotografia, este automatismo de reprodução e de objetividade. Daí o aspecto ao mesmo tempo fantasmático e documentário, memorial e revolucionário, que reveste a produção de imagens fotográficas.[23]

Em seu poder de anacronismo, em sua capacidade de representar um real que é uma ausência, porque, na verdade, não existe mais, a fotografia revela um sintoma, um desafio para que, diante dela, o observador, no tempo presente, consiga desvendar o mistério: o intervalo inevitável que resiste entre a realidade atual e sua aparência no passado – exatamente como demonstram os questionamentos do narrador de *Retratos fantasmas* e como ressalta Didi-Huberman sobre as teses de Benjamin, especialmente na metáfora sobre a fotografia que, descoberta sob as cinzas do presente, se for assoprada suavemente e observada com atenção, volta a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo.

> Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um "sinal secreto", uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou […]. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visí-

> veis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles.[24]

O recurso sobre a imagem fotográfica como brasa adormecida, ressurgindo sob o que resta das cinzas no presente, em uma figuração que consegue resgatar a memória do passado e revelar novas possibilidades, pode ser tomado como chave de leitura para o filme de Kleber Mendonça Filho, mas não é apenas em *Retratos fantasmas*, ou nos outros exemplos citados anteriormente, que a presença estruturante do fio condutor da fotografia e das imagens registradas no passado são o tema central e o argumento para a construção narrativa. Tal presença estruturante da fotografia também vem abarcar, em suas fronteiras, obras em diversos gêneros e discursos, da ficção literária ao ensaio, ao jornalismo, às artes visuais, às linguagens multimídia e a outros filmes e documentários – para as quais a delimitação e a atualização surgem como resultado de procedimentos e de estratégias plurais, polissêmicas, de representação e de questionamentos, na figurabilidade do texto ou na textualidade da imagem.

Memória e esquecimento

As fronteiras do território inicialmente demarcado como fotoliteratura (nos termos que Montier e outros autores propõem) também podem ser localizadas para além do ambiente literário, conforme foi destacado sobre *Retratos fantasmas*, sobre *Blow-Up* e sobre outros filmes, com a condição de que o argumento do discurso ou a narrativa tenham como tema central a presença da imagem fotográfica. O território fotoliterário alcança outros sistemas discursivos desde o século 19, com experiências pioneiras de autores como Edgar Allan Poe e Machado de Assis, os primeiros a aproximar literatura e fotografia em seus respectivos contextos na língua inglesa e em português.[25] Em seus papéis singulares, Poe e Machado, entre outros autores, incorporam ao fazer literário o dispositivo fotográfico, antecipando processos e possibilidades que artes e mídias, em variantes contemporâneas, têm concretizado no entrecruzamento cada vez mais complexo de palavra e imagem – com destaque para a presença fundamental da imagem fotográfica.

Na cena contemporânea, tais elementos de complexidade que envolvem o tema da fotografia mantêm uma presença importante, como destaca Montier, convivendo e coexistindo segundo uma lógica intermidiática cada vez mais elaborada, incluindo a imensa variedade das redes da internet e as plataformas de hipertextos em navegações por labirintos narrativos e expositivos que vêm,

por sua própria estrutura, renovar as bases da textualidade.[26] Há casos que apenas diluem experiências que se tornaram célebres, mas também há obras exemplares que trilham novas e surpreendentes possibilidades em que estão codificadas aproximações e contaminações entre o verbal e o fotográfico – casos que provocam e delimitam, em zonas limítrofes, deslizamentos do real ao ficcional, em estratégias autorreferenciais que têm a capacidade de revelar e impulsionar a densidade narrativa, seja na forma literária ou nas formas audiovisuais, com o cinema em primeiro plano, gerando expansões do sentido que redimensionam vozes narrativas no tempo e no espaço diegético.

Uma lista de casos exemplares do passado recente pode ser enumerada sem grandes dificuldades: obras que conseguiram alcançar destaque no mercado editorial e reconhecimento crítico, nas quais a presença de imagens fotográficas surge como um elemento propulsor das narrativas, e que por isso se aproximam do território da fotoliteratura, assim como suas variantes identificadas pelos conceitos de autoficção (as experiências de ficção autobiográfica ou "autobiografia ficcional", conforme a definição de Serge Doubrovsky)[27] ou de autoconsciência formal (a "temática da metaficção", de acordo com Linda Hutcheon, que revela um deslocamento da mimese do produto, ou da história contada, para a mimese do processo de contar a história)[28]. Uma seleção sob estes termos na literatura brasileira contemporânea, com referência apenas ao gênero romance, pode ressaltar *Cidade de Deus* (de 1997), de Paulo Lins; *O pintor de retratos* (de 2001), de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Nove noites* (de 2002), de Bernardo Carvalho; *Ribamar* (de 2012), de José Castello; *K – relato de uma busca* (de 2014), de Bernardo Kucinski; *O irmão alemão* (de 2014), de Chico Buarque; *Ainda estou aqui* (de 2015), de Marcelo Rubens Paiva; *A resistência* (de 2015), de Julián Fuks; *Volto semana que vem* (de 2015), de Maria Pilla; *Machado* (de 2016), de Silviano Santiago; e *O corpo interminável* (de 2019), de Claudia Lage, entre outras obras publicadas nos últimos anos.[29]

Uma seleção equivalente na produção de literatura estrangeira seria mais extensa, mas deveria incluir, entre outros, nomes como Patrick Modiano, Svetlana Aleksiévitch e Annie Ernaux – que conquistaram o Prêmio Nobel de Literatura em 2014, 2015 e 2022, respectivamente. Também é possível nomear uma extensa lista de exemplos em conteúdos e formas narrativas de outras artes e mídias, para além do texto literário tradicional. No cinema, há casos paradigmáticos como *Histoire(s) du cinéma*, projeto de "metacinema"[30] de Jean-Luc Godard, iniciado em fins dos anos 1980 e concluído em 1998, realizado em 8 partes (266 minutos no total), com roteiro, narração,

apresentação e direção do cineasta a partir de fotografias, memórias, sons e imagens de diversos filmes (o enunciador Godard lê, redige, fala, comenta, mostra, recorda e edita imagens diante das câmeras).[31]

Sobre as questões relacionadas a metacinema, também merece ser ressaltado o que se convencionou nomear como "cinema de arquivo", com nomes de referência como Harun Farocki, a partir da década de 1980, na produção de montagens e remontagens utilizando trechos de filmes de outros autores de gêneros e origens diversas. Para Didi-Huberman, as montagens e apropriações de Farocki exemplificam o que Giorgio Agamben define como "profanação", uma vez que Farocki torna visíveis certos aspectos da época e da sociedade atual que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho.[32]

Entre outros exemplos recentes e especialmente marcantes que caracterizam uma aplicação dos conceitos em questão, em estratégias narrativas relacionadas à fotografia, à autoficção e à metaficção, estão dois filmes realizados por mulheres que têm muitos pontos em comum: *Elena* (2012), de Petra Costa; e *Aftersun* (2022), de Charlotte Wells. *Elena* foi o primeiro longa-metragem da diretora, após a estreia com os documentários *Dom Quixote de Bethlehem*, de 2005, sobre uma montagem do Touchstone Theatre, da Pennsylvania (EUA), e *Olhos de ressaca*, de 2009, curta-metragem que tem seus avós como protagonistas. A trajetória de Petra Costa tem outros dois documentários, *Olmo e a Gaivota*, de 2015, com direção e roteiro em parceria com Lea Glob, sobre uma montagem teatral durante os meses de gravidez da protagonista, e *Democracia em vertigem*[33], que a partir da edição de fotografias, recortes de jornal, trechos de telejornais e filmagens sobre a cena política em Brasília, reconstitui a trama armada por setores da oposição e pela imprensa para a destituição de Dilma Rousseff da Presidência da República, em 2016, sem nenhuma ocorrência de crime de responsabilidade previsto pela Constituição Federal. Todos os filmes de Petra Costa foram premiados no Brasil e no exterior, incluindo a indicação para a disputa do Oscar de Melhor Documentário em Longa-Metragem para *Democracia em vertigem*.

Com *Elena*[34], como em todos os filmes de Petra Costa, a narrativa se estabelece a partir de fragmentos da vida cotidiana que surgem de fotografias, de recortes afetivos ou pequenos objetos, em um processo permanente de um presente instável que é também revisitação de referências do passado – um discurso sutil e por vezes lírico sobre a memória das memórias, na fluência de uma

linguagem cinematográfica que se faz de forma contínua por imagens, muito mais do que por palavras. A soma de pequenos acontecimentos e o silêncio de alguns momentos, assim como os pequenos gestos e as cenas da intimidade, surgem como contraponto às manchetes da imprensa que registram e direcionam a grande história social, no caso de *Democracia em vertigem*, e a história pessoal, a intensidade dos pequenos dramas da crônica doméstica, em família, no caso de *Elena*, que no fim das contas incorpora, traduz e repercute a história social que jamais termina e que desafia a capacidade de saber recomeçar.

O argumento para *Elena* nasceu, como confessa a diretora e narradora do filme, quando ela completou 17 anos e encontrou um antigo diário de sua irmã Elena, escrito quando a irmã tinha a mesma idade, 13 anos antes. "Tive a estranha sensação de estar lendo palavras minhas, como se aquele diário fosse meu", diz Petra, no papel de narradora e protagonista de sua própria história. Ela relata que, anos depois da descoberta do diário, também encontraria mais de 50 horas de vídeos gravados pela irmã com depoimentos e mensagens enviadas à família. Na sequência, a diretora entrevistou familiares e amigos de Elena, com cenas gravadas em Minas Gerais, São Paulo, Bahia e nos Estados Unidos, em Nova York, para onde a irmã havia se mudado para estudar teatro e tentar a carreira de atriz, antes de morrer de forma prematura. O depoimento confessional e afetivo da cineasta, que tem uma semelhança física com a irmã que impressiona e por vezes confunde o espectador, entrelaça fotografias, a letra de Elena em cartas e bilhetes, recortes de jornais e revistas, trechos dos diários e as gravações da irmã nas cenas domésticas ou em breves passagens de suas performances como atriz.

Na infância e adolescência de Elena, seus pais atuaram na militância política do movimento de resistência à ditadura militar e por isso viveram um longo período na clandestinidade – uma questão que não é explorada em primeiro plano no filme, mas que emoldura de modo angustiante a crônica familiar. A edição das imagens, que têm formatos e origens diversas (filmes em Super-8, vídeos em VHS, cenas de TV, de iPhone, de câmeras digitais), também contribui para revelar, do início ao fim, as estratégias de metalinguagem sobre o filme que também revela, passo a passo, os percalços sobre a feitura do filme, alternando o tom subjetivo e poético, de teor inevitavelmente afetivo, com o relato mais objetivo sobre a cronologia dos acontecimentos.

Petra Costa tinha apenas sete anos, no final dos anos 1980, quando Elena embarcou para os Estados Unidos. Duas décadas depois, ela também se torna atriz e vai para Nova York, seguindo os passos da irmã. Em uma cena do filme, ela confessa que, mesmo sabendo que era um sentimento impossível, a todo momento tinha a esperança de encontrar Elena sorrindo, caminhando pelas ruas. A informação fulminante sobre a morte repentina de Elena, contudo, surge apenas ao fim da primeira metade do filme. Em depoimento na época de lançamento do documentário, Petra comentou sobre a experiência dolorosa e libertadora de transformar em filme suas perdas e memórias inconsoláveis, reconhecendo que o objetivo foi demonstrar, para si e para outras pessoas, as possibilidades de tirar algo positivo da ausência e da memória inconsolável.

> Foi lindo e doloroso descobrir o maior valor daquilo que eu tinha perdido. Ao mesmo tempo em que eu a ganhava, eu a perdia de novo. Eu tinha uma imagem muito mais simples dela. Era uma lenda. Descobri várias facetas dela que eu não conhecia […]. Eu tinha a intenção de criar uma história em que você mergulha e se identifica com os personagens, passa pela transformação junto com eles. Queria que as pessoas sentissem a apreensão que minha mãe, eu e a Elena tivemos. A gente buscou a estrutura de um filme de ficção porque é uma história que valia a pena contar. Tive o desejo de tirá-la do mundo dos esquecidos, fazer com que a Elena voltasse à memória. As pessoas saem inspiradas a também fazer uma obra artística sobre suas próprias Elenas, suas memórias inconsoláveis. O que mais me motiva a levar o filme para debates é que se fale mais sobre as próprias perdas. Elas viram uma fonte de inspiração.[35]

São histórias e lembranças em família felizes e dramáticas, com muitos pontos em comum, mas entre o filme de Petra Costa e o de Charlotte Wells também há diferenças fundamentais. Petra está em busca de Elena, a irmã que agora existe apenas em fotografias e fragmentos de gravações em vídeo; Charlotte retorna à infância em busca do pai, mas para a tentativa impossível de resgatar sua presença ela conta, apenas, com suas memórias, umas poucas fotografias e gravações em vídeo muito breves. *Aftersun*[36] não é documentário e não tem narração em off, no entanto a trama de amadurecimento e aprendizado sentimental da diretora e roteirista, neste longa-metragem de estreia, assim como o filme de Petra Costa, também reúne aspectos de autoficção e metaficção. Na trama, de aparência até muito simples, Sophie, uma menina de 11 anos, vive na década de 1990 a experiência de uma viagem de férias para a Turquia com o pai amoroso e idealista, Calum, que ela pouco conhecia. Depois de 20 anos, Sophie tenta uma reconciliação com as recordações sobre este

pai e aquela temporada de férias, conduzida por fotografias e fragmentos de filmagens caseiras que, durante o filme, serão repetidas em *flashback*, adquirindo, a cada repetição, um teor afetivo e dramático potencialmente mais forte.

Charlotte Wells vem da realização de três curtas de ficção, *Tuesday*, de 2015, *Laps*, de 2017, e *Blue Christmas*, de 2017, que, como *Aftersun,* também trazem questões autobiográficas e recriações sobre seus tempos de criança. Em entrevistas, ela reconhece que as lembranças da infância realmente moldam os adultos, até nos detalhes mais fugazes, explicando que suas intenções como diretora e roteirista, com *Aftersun*, tiveram, principalmente, a motivação de fazer um filme que promovesse uma reunião dramática de muitas "memórias fragmentadas". Segundo a diretora, seu filme é uma obra de ficção que foi criada a partir de experiências muito pessoais e emocionalmente autobiográficas. Ela também confessa que, enquanto escrevia o roteiro, e antes de iniciar as filmagens, assistiu a muitos filmes importantes que lidam com memórias de seus realizadores, motivo pelo qual refletiu muito sobre o assunto e sobre suas consequências: "O processo de filmar e o processo de olhar para trás, pesquisar e reavaliar o passado, estavam muito interligados. Então ficou claro que minhas memórias de infância eram inseparáveis do roteiro"[37].

Aftersun poderia ser definido de forma apressada como uma espécie de acerto de contas da protagonista com seu passado, mas um resumo descrito desta forma excluiria o que o filme tem de mais poético e mais surpreendente. A pequena Sophie enfrenta o processo de crescimento e o fim da infância, tentando se descobrir, nas férias, com seus novos amigos adolescentes, mais velhos que ela, enquanto o pai, também muito jovem, enfrenta seus próprios demônios em crises de depressão e dificuldades financeiras. Com a cena em que o pai surge chorando, sozinho, em desespero, sem que a filha estivesse por perto, o espectador mais atento entenderá mais sobre os desafios emocionais de Calum, antes que Sophie, em sua curiosidade infantil e ingênua, começasse a perceber que nem tudo estava como deveria.

Quando o filme, em vários momentos, transita entre passado e presente, por meio de fotografias e repetições das imagens das gravações em vídeo (ou em sequências que poderiam ser sonhos ou talvez imaginação de Sophie adulta, com a figura do pai dançando em um clube, sob luzes estroboscópicas, ou caminhando à noite em direção ao mar), o espectador, aos poucos, desconfia que possam existir memórias reais e memórias imaginárias da protagonista. Tal processo, que mistura realidade e

imaginação, pode acontecer com frequência, com as memórias pessoais da maioria das pessoas, na vida cotidiana: às vezes, num lampejo, a memória escapa, confunde e engana, como se fosse uma traição diante de um acontecimento que não foi concluído ou que outrora não se expressou em palavras.

Em suas tentativas de documentar a viagem de férias, com uma câmera de vídeo miniDV do pai, Sophie busca com bom humor alguma conexão com ele para passar o tempo e vencer o silêncio da timidez. Ela faz perguntas, insistindo nas respostas e no enquadramento do rosto do pai de frente para a câmera. Estas breves imagens, pausadas em retratos, serão assistidas muitas vezes no futuro – no presente da personagem que, décadas depois da breve temporada no hotel da Turquia, acorda no meio da noite e, de forma repetida, volta às lembranças e flagrantes filmados no passado para observar a imagem do pai. Mas as imagens são símbolos da ausência: há sempre algo que escapa aos registros da câmera, de forma inevitável, e a Sophie de 31 anos (a mesma idade do pai na época da viagem de férias) se vê diante do que está definitivamente perdido. Sobreviveram apenas imagens com distorções, os escombros de suas memórias afetadas pelo tempo, instáveis e incompletas.

Emolduradas por retratos e pelo que restou das cenas do passado nas imagens de vídeo, as memórias da experiência afetiva de Sophie com o pai, observadas no presente, remetem a ruínas que não reproduzem a infinita variedade e a complexidade do real, mas revelam sutilezas do tom muito pessoal e talvez autobiográfico de Charlotte Wells. Contraditoriamente, são lembranças do esquecimento, um tanto indefinidas, à espera da memória involuntária, de tons proustianos, como indica Benjamin nas análises sobre o escritor francês.

> Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador.[38]

Em sua apenas aparente simplicidade, *Aftersun* projeta um estado permanente de espelhamento, como se vê pelas cenas iniciais, enigmáticas, que retornam no final do filme, trazendo uma circularidade e uma continuidade que reúnem o começo e o fim, quando pai e filha se encontraram e agora se despedem no aeroporto. As férias terminaram e Sophie está retornando para casa, para a companhia da mãe, com a qual falou por telefone e fez comentários indiscretos sobre o pai. O foco da diretora se volta para Calum, que está com sua câmera na mão e fica parado, meio perplexo, sorrindo, melancólico, olhando e filmando a filha que vai embora. Depois ele caminha por um corredor extenso no aeroporto, também vai embora e o filme abre outra lacuna para o desfecho ambíguo, com Sophie adulta procurando entender, no meio da noite, pelas antigas imagens das gravações, pela última vez, o que aconteceu com o pai depois das férias que passaram juntos.

Com as últimas imagens do filme, é como se Charlotte Wells afirmasse que o enigma faz parte da presença na ausência que toda fotografia e toda filmagem, de forma permanente e inevitável, representam. Cortázar e Antonioni também tentaram traduzir esse mistério que emana de certas fotografias, em "As babas do diabo" e em *Blow-Up*, assim como o narrador de *Retratos fantasmas*, entre constatações nostálgicas, que procura, em vão, nos cenários do presente, atualizações das imagens do passado, ou como Petra Costa também reconhece, enquanto confessa, em meio a suas lembranças nostálgicas, sobre a esperança impossível de um dia encontrar Elena nas ruas, como se as memórias sobre a irmã fossem uma possibilidade mágica, uma figuração instantânea que pudesse de novo brilhar, como brasa adormecida, sob as cinzas do presente.

Como escreveu certa vez Susan Sontag, o verdadeiro papel da arte não é fornecer respostas para apaziguar o espírito, mas sim questionar. Este papel se estende à imagem fotográfica, que por sua vez implica sempre recortes descontínuos, pois toda fotografia arranca as coisas de seu contexto e as reúne de modo elíptico, conforme se vê na singularidade dos exemplos destacados em filmes e textos literários. Por conta desta descontinuidade na representação do argumento, Sontag defende que a fotografia se aproxima das formas modernas da poesia, mais que da prosa: as imagens fotográficas, retiradas de seu contexto original, surgem com novos significados, analisadas sob novos olhares, a partir dos quais se estabelecem analogias em conexões poéticas e afetivas – definidas por Sontag como leis da subjetividade.[39] A especificidade da fotografia, na sua relação simultânea

de semelhança e de índice, de presença e de ausência do real passado, fornece às narrativas seu caráter referencial e autorreferencial, em estruturas cada vez mais complexas que, com frequência, alcançam um forte efeito dramático.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. Cinema – Metalinguagem – Espectador. *In*: ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme**: a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 65-73.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36-49. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização de Willi Bolle e Olgária Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Rainho. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOUSFIHA, Jihane. For Charlotte Wells, Memory Is an "Inexplicable" Part of Aftersun. **W Magazine**, 14 Oct. 2022. Disponível em: https://www.wmagazine.com/culture/aftersun-movie-director-charlotte-wells-interview-2022. Acesso em: 21 fev. 2024.

CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. *In*: CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 133-159.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 205-225.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passados citados por Jean-Luc Godard**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-126.

EBERT, Roger. Great Movies: "Peeping Tom". **RogerEbert.com**, 2 maio 1999. Disponível em: https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-peeping-tom-1960. Acesso em: 21 fev. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla *et al*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

MICCHICCHÉ, Lino. Antonioni visto por Antonioni. *In*: APRÁ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil: Ministério da Cultura, 2017. p. 55-63.

MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. *In*: MONTIER, Jean-Pierre (org.). **Transactions photolittéraires**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 11-61.

ORLANDO, José Antônio. **Retratos do invisível**: revelações da fotografia em Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar. 2022. 242 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

RISTOW, Fabiano. Petra Costa faz retrato da irmã morta precocemente em documentário. **O Globo**, 10 maio 2013. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/petra-costa-faz-retrato-afetivo-da-irma-morta-precocemente-em-documentario-8343197. Acesso em: 21 fev. 2024.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Semiótica da fotografia. *In*: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: semiótica, cognição, mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p. 107-114.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. Regarding The Torture of Others. **The New York Times**, 23 May 2004. Disponível em: https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html. Acesso em: 21 fev. 2024.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**: ensaios e discursos. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 *Blow-Up* (1967, cor, 111 minutos), direção de Michelangelo Antonioni, roteiro de Antonioni em parceria com Tonino Guerra, inspirado em "As babas do diabo", conto de Julio Cortázar. Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Jane Birkin, entre outros. Foi lançado nos cinemas brasileiros em fevereiro de 1967 com o subtítulo "Depois daquele beijo" e com várias sequências cortadas pela censura da ditadura militar. Coprodução entre Itália e Reino Unido, foi o primeiro filme realizado em língua inglesa pelo italiano Michelangelo Antonioni.

2 Cortázar, 1994.

3 Santaella; Nöth, 1998.

4 Debord, 1997.

5 Sontag, 2003, p. 89-91.

6 Sontag, 1981.

7 Sontag, 2003.

8 Sontag, 2008.

9 O artigo "Regarding The Torture of Others" (2004) foi um dos últimos publicados em vida por Susan Sontag, que morreu em 28 de dezembro de 2004. Escrito para o *The New York Times*, o artigo também foi publicado no Brasil pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 6 de junho de 2004 e está reproduzido no livro *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos* (Sontag, 2008).

10 Montier, 2015.

11 Sontag, 1981, p. 3-24.

12 *Um homem com uma câmera* (1929, preto e branco, mudo, 68 min.), produção da União Soviética, roteiro e direção de Dziga Vertov, também cinegrafista e responsável pela montagem, registra cenas de movimentos nas cidades ucranianas de Kiev, Odessa e Kharkiv, com máquinas e pessoas filmadas sob diversos ângulos e situações, sendo considerado como precursor do documentário moderno e do cinema direto. Vertov nasceu na Polônia e teve formação na Ucrânia, onde realizou seus filmes e obras teóricas mais importantes, mesmo depois de fixar residência em Moscou. Nascido Denis Arkadievitch Kaufman, mudou seu nome para Dziga Vertov – a palavra "dziga" em ucraniano significa moto-contínuo ou máquina de movimento perpétuo, e "vertov", em russo ("vertet"), significa mover, rodar, girar.

13 O crítico de cinema e historiador Roger Ebert (1999) aponta que os filmes, por definição, colocam todos os espectadores no papel de *voyeur*: diante de um filme, na sala de cinema, cada um da plateia está no escuro, incógnito, à distância, assistindo à vida de outras pessoas.

14 *Janela indiscreta* (1954, cor, 112 min.), produção norte-americana, direção de Alfred Hitchcock e roteiro em parceria de Hitchcock com John Michael Hayes, baseado no conto "It had to be murder", publicado em 1942 por Cornell Woolrich sob o pseudônimo de William Irish. Elenco: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey e Thelma Ritter, entre outros. O protagonista é um fotógrafo que quebrou a perna e está confinado em seu apartamento, de onde observa e fotografa, pela janela dos fundos, a vida cotidiana dos vizinhos. Como acontece em todos os seus filmes, Hitchcock faz sua tradicional aparição em uma cena, ajustando a hora em um relógio no apartamento de um dos vizinhos do fotógrafo.

15 *Tortura do medo* (1960, cor, 102 min.), produção do Reino Unido, direção de Michael Powell e roteiro de Leo Marks. Elenco: Carl Boehm, Moira Scherer, Anna Massey e Maxine Aldley, entre outros. O filme foi censurado em vários países e proibido para menores por cenas classificadas na época como excessivas pela violência, sadomasoquismo, fetichismo e abuso infantil. O título original "Peeping Tom" deriva da expressão usada em inglês para descrever o comportamento de um *voyeur* – palavra que no francês significa "aquele que vê", descrevendo a experiência de excitação e prazer de alguém que observa os outros, secretamente, em comportamentos íntimos.

16 A trilha sonora de *Blow-Up* tem composições de jazz de Herbie Hancock criadas para o filme, além da presença da banda de rock e blues The Yardbirds, que aparece em cena em uma performance ao vivo.

17 Micchicché, 2017, p. 62.

18 Jameson, 1995, p. 199.

19 Diante da abrangência do termo "autoficção", adotamos a definição de Jacques Lecarme (2014), para quem a autoficção é, a princípio, uma narrativa com elementos ficcionais cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal.

20 O conceito de "metaficção" circunscreve, em linhas gerais, estratégias que tomam de empréstimo acontecimentos factuais que se tornam, então, argumento ou motivações para a ficção. A metaficção

NOTAS

também pode ser definida como uma ficção que toma por objeto, de forma explícita, a metalinguagem ou o processo de construção e apresentação de uma obra, ou que toma de empréstimo um dado real da história ou dos processos históricos, que se tornam tema ou fundamento ficcional. Cf. Hutcheon, 1991, p. 165.

21 *Retratos fantasmas* (2023, cor, 93 min.), documentário com direção e roteiro de Kleber Mendonça Filho, estreou em maio de 2023 como filme convidado para Sessão Especial no Festival de Cannes, festival em que o diretor recebeu, em 2019, o Prêmio do Júri pelo filme *Bacurau*. A estreia nacional foi em agosto de 2023.

22 Benjamin, 2006.

23 Didi-Huberman, 2017, p. 221.

24 Didi-Huberman, 2012, p. 214-215.

25 As aproximações entre literatura e fotografia, desde meados do século 19, são abordadas em minha tese de doutorado, com destaque para tais ocorrências na obra de Poe, de Machado e de Julio Cortázar. Cf. Orlando, 2022.

26 Montier, 2015, p. 23.

27 Doubrovsky, 2014.

28 Hutcheon, 1991.

29 Há, também, casos emblemáticos como *O som do rugido da onça* (2021), de Micheliny Verunschk, que se estrutura a partir de retratos de duas crianças indígenas raptadas no Brasil, no século 19, e levadas para a Alemanha: mesmo se tratando de retratos pintados, o romance reverbera questões sobre o tema da fotoliteratura, com aspectos que também poderiam ser classificados como autoficção e metaficção.

30 O conceito de "metacinema" não tem uma definição inequívoca, mas pode ser identificado como obra audiovisual que utiliza recursos de metalinguagem em sua enunciação e/ou seu enunciado, evidenciando seu caráter autorreferente e uma quebra de parâmetros ilusionistas, revelando suas estratégias de construção cinematográfica, incluindo variantes como filmes sobre o cinema, sobre o fazer cinema e sobre a estratégia do filme dentro do filme. Cf. Andrade, 1999.

31 Didi-Huberman (2023) apresenta um extenso inventário em leitura crítica sobre os jogos de linguagem e de citações na filmografia de Godard, com destaque para *Histoire(s) du cinéma*.

32 Didi-Huberman, 2015.

33 *Democracia em vertigem* (2019, cor, 121 min.), documentário com direção e roteiro de Petra Costa, retrata o processo de impeachment da presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, o julgamento de seu antecessor, Luiz Inácio Lula da Silva, a eleição do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro e os danos colaterais de tais acontecimentos sobre a democracia brasileira, com agravamento da polarização ideológica e da crise política e econômica. Estreou em janeiro de 2019 no Festival de Sundance e em junho de 2019 na Netflix.

34 *Elena* (2013, cor, 82 min.), documentário com direção de Petra Costa e roteiro em parceria de Petra Costa e Carolina Ziskind, estreou no Festival de Brasília, vencendo os prêmios de Melhor Documentário, Direção, Montagem e Direção de Arte. Também foi premiado em festivais na França, Estados Unidos, Polônia, Holanda, Croácia, México e Cuba. A estreia nacional nos cinemas foi em maio de 2013.

35 Ristow, 2013.

36 *Aftersun* (2022, cor, 101 min.), filme com direção e roteiro de Charlotte Wells, coprodução entre Reino Unido e Estados Unidos. Elenco: Paul Mescal, Frankie Corio e Celia Rowlson-Hall, entre outros. Estreou em maio de 2022 no Festival de Cannes, onde recebeu o Prêmio do Júri.

37 Bousfiha, 2022, tradução nossa.

38 Benjamin, 1985, p. 48.

39 Sontag, 1981, p. 93.

Ensaio Visual: Processo de criação dos mascaramentos de *Matias e a Estrada Infinita do Tempo*

Visual Essay: Process of Creating the Masks of Matias and the Infinite Road of Time

Ensayo Visual: Proceso de creación de enmascaramiento de Matías y el Camino Infinito del Tiempo

Anderson Ferreira[1]
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: andersonferreiradns@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6177-7505

RESUMO

Este Ensaio Visual expõe fragmentos do processo criativo dos mascaramentos presentes na peça teatral da Cia. Bando. O espetáculo é composto por quatro artistas que contam a história de Matias e de seu irmão mais velho, Bento, que desejava fazer um inventário do mundo na casa em que moravam. Até que um dia Bento adoece e morre, e Matias decide começar uma viagem para recuperar a *Memória* e o *Tempo* alegre que viveram juntos. Em sua jornada, ele passa por três cidades: a Cidade Opaca, a Cidade das Lembranças e o Bosque Dentro de Mim. Para cada cenário criaram-se moradores-aparições e divindades afrorreferenciadas com materiais não convencionais, remetendo, visualmente, ao caráter inventivo de Bento, Matias e de tantas crianças mundo afora.

Palavras-chave: *mascaramentos; visualidades da cena; figuras alegóricas.*

ABSTRACT

This Visual Essay exposes fragments of the creative process of masking present in Company Bando theatrical play. The show is composed of four artists who tell the story of Matias and his older brother: Bento, who wanted to make an inventory of the world in the house where they lived. Until one day Bento falls ill and dies, and Matias decides to start a journey

to recover the Memory and the joyful Time they lived together. On his journey, he passes through three cities: The Opaque City, The City of Memories and The Forest Within Me. For each scenario, resident-apparitions and Afro-referenced deities were created with unconventional materials, visually referring to the inventive character of Bento, Matias and so many children around the world.

Keywords: *masking; visualities of the scene; allegorical figures.*

RESUMEN

Este Ensayo Visual expone fragmentos del proceso creativo de enmascaramiento presente en la obra teatral de Compañía Bando. La muestra está compuesta por cuatro artistas que cuentan la historia de Matías y su hermano mayor: Bento, quienes quisieron hacer un inventario del mundo en la casa donde vivían. Hasta que un día Bento enferma y muere, y Matías decide emprender un viaje para recuperar la Memoria y el Tiempo alegre que vivieron juntos. En su viaje, pasa por tres ciudades: La Ciudad Opaca, La Ciudad de los Recuerdos y El Bosque Dentro de Mí. Para cada escenario, se crearon apariciones-residentes y deidades de referencia afro com materiales no convencionales, haciendo referencia visual al personaje inventivo. de Bento, Matías y tantos niños alrededor del mundo.

Palabras clave: *enmascaramiento; visualidades de la escena; figuras alegóricas.*

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 30/07/2024

Este Ensaio Visual é dividido em duas partes: na primeira parte, "Rascunhos e Experimentos", apresenta-se os croquis dos figurinos e os experimentos com elementos plástico-visuais durante a construção dos mascaramentos do espetáculo em foco.[2] Além de evidenciar a utilização de materiais não convencionais, alguns projetados nos desenhos, outros que surgiram durante os ensaios da peça – como bacias, cestos, cabaças e *lace* sintética, observa-se referências às culturas africanas e afro-brasileiras, principalmente nos personagens em que há uma releitura do *filá* ou *adê*, elemento presente nos paramentos litúrgicos do candomblé para "esconder" o rosto da pessoa que incorpora uma divindade.

Já na segunda parte, intitulada “As Máscaras e a Cena”, expõe-se, além de registros individuais de algumas máscaras – valorizando a performatividade da composição imagética das formas, das cores e das texturas dos elementos –, o jogo dos mascaramentos em cena a partir da incorporação das artistas atuantes no espetáculo.

Rascunhos e Experimentos

Figura 1. Rascunho para Morte: croqui do figurino criado por Anderson Ferreira. Nanquim e lápis aquarelável sobre papel. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 2 e 3. Experimento e Rascunho para Memória: a atriz Fabiana Brasil desejou testar balões em um cesto disponível no local de ensaio para referenciar as memórias que flutuavam no ar da Cidade das Lembranças, como citado no texto dramatúrgico criado por Luciana Campos. Despois do ensaio, chegamos à conclusão que novelos de lã que "escorressem" dos cestos, como fios da Memória, também seriam interessantes para a composição. O croqui do figurino foi desenhado por Anderson Ferreira. Nanquim e lápis aquarelável sobre papel. Fotos: Anderson Ferreira.

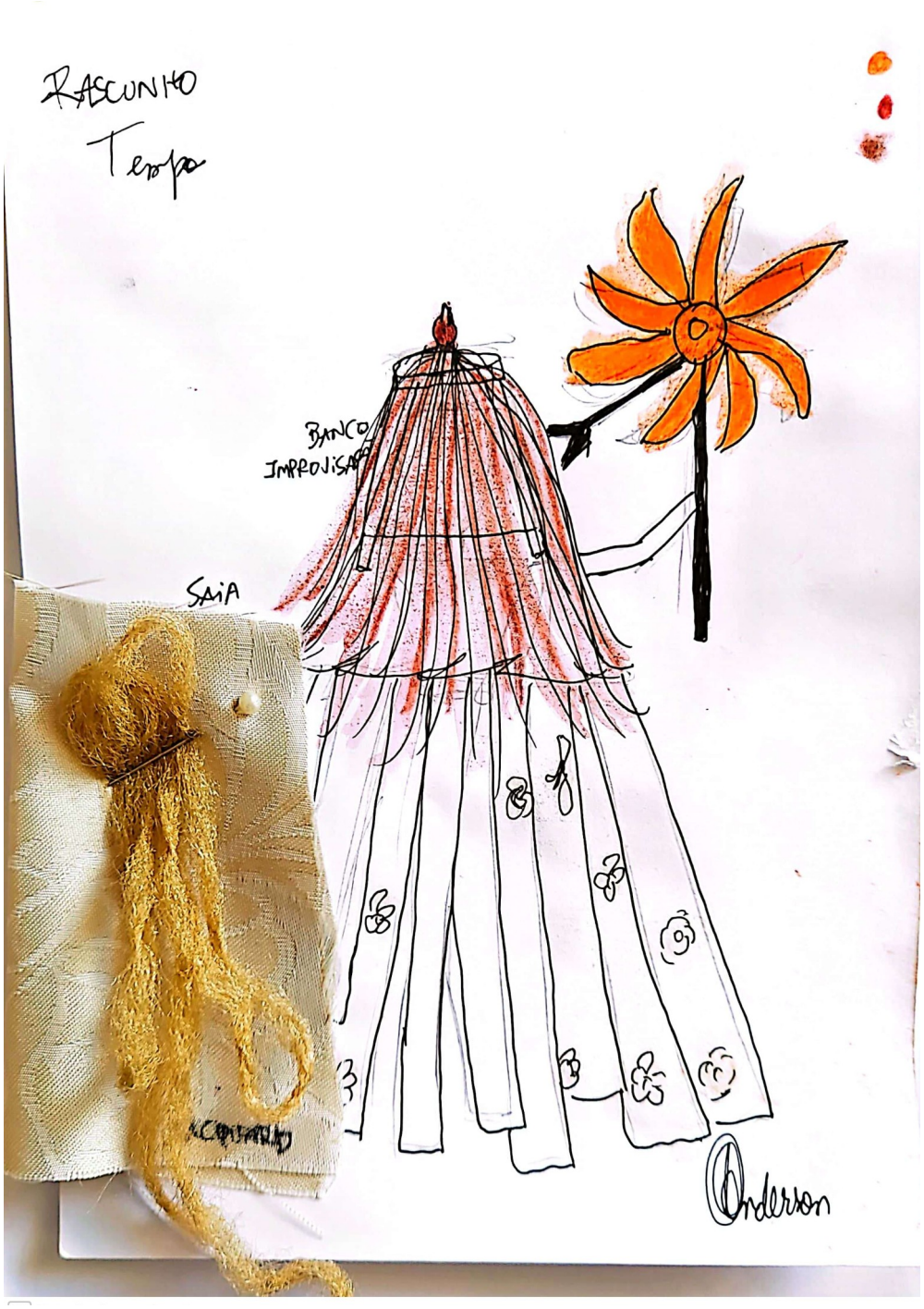


Figura 4. Rascunho para Tempo: croqui do figurino criado por Anderson Ferreira fazendo referência a divindade que, em diversas culturas africanas, orienta o tempo mítico e cronológico. Nanquim e lápis aquarelável sobre papel. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 5. Rascunho para Senhora: uma das moradoras-aparições da Cidade Opaca que, segundo a dramaturgia do espetáculo, não sabia mais quanto tempo estava lá, pois vivia repletando flores em seu pequeno jardim, enquanto esperava pacientemente o tempo passar para que pudesse lembrar de alguma coisa. Croqui do figurino criado por Anderson Ferreira. Nanquim sobre papel. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 6. Experimento para Senhor com Álbum de Fotografias: a atriz Rainy Campos propôs uma composição com uma saia de retalhos de tecidos, um cesto de plástico e um livro para fazer menção ao personagem criado pela dramaturgia do espetáculo. Foto: Anderson Ferreira.

As Máscaras e a Cena

Figura 7. A Memória: máscara criada por Anderson Ferreira. Um cesto com novelos de lã e búzios. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 8. A Morte: máscara criada por Anderson Ferreira. Flor de bougainvillea artificial, tecido rendado rosa e búzios. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 9. O Tempo: máscara criada por Anderson Ferreira. Um banco de madeira, *lace* sintética, cabaças e búzios. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 10. O Senhor, da Cidade Opaca, que carregava um Álbum de Fotografias: máscara criada por Anderson Ferreira a partir do experimento com uma saia de retalhos de tecidos, um cesto de plástico e um livro. Neste caso, optou-se pelo cesto de palha para dialogar com a paleta de cores das visualidades do espetáculo e, também, com o caráter artesanal do enredo. Além do cesto de palha, mechas de *lace* artificial (como barba branca) e fotografias de pessoas próximas da equipe que já partiram fazem parte da composição da máscara. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 11. Lembrança presente: acima da cabeça do Senhor com um Álbum de Fotografias há uma foto dos avós paternos da atriz Fabiana Brasil, Seu Augusto e Dona Iolanda, em Sabinópolis (MG), terra natal de ambos. Búzios costuram a memória de quem hoje é ancestral. Foto: Anderson Ferreira.

Figura 12, 13 e 14. A Morte, o Tempo e a Memória em cena: as máscaras incorporadas por Andréa Rodrigues, Anderson Ferreira e Rainy Campos na apresentação de estreia do espetáculo no Parque das Águas, na região do Barreiro, em Belo Horizonte (MG). Fotos: Pablo Bernardo.

Figura 15 e 16. A Senhora e o Senhor com um Álbum de Fotografias: moradores-aparições da Cidade Opaca, ambos incorporados por Rainy Campos na apresentação do espetáculo no VII Festival de Teatro de Itabirito. Fotos: Eduardo Bento.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Ator, figurinista, cenógrafo, professor, pesquisador, contador de histórias e muzenza no Nzo Atim Kaiango ua Mukongo, em Juatuba (MG). Doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes UFMG), pesquisa, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino, as Visualidades da Cena e as relações entre manifestações performativas afro-brasileiras, principalmente os Desfiles das Escolas de Samba, o Candomblé e os Teatros Negros. Lattes: https://lattes.cnpq.br/0846689393481050.

2 Ficha técnica do espetáculo *Matias e a Estrada Infinita do Tempo*, da Cia. Bando: Anderson Ferreira (atuação, figurino e cenário), Andréa Rodrigues (atuação), Célia Maria (costureira), Diego Poça (preparação corporal para mascaramento), Fabiana Brasil (atuação e produção), Luciana Campos (dramaturgia), Rainy Campos (atuação), Suellen Sampaio (assistente de produção) e Tatá Santana (direção, direção musical e trilha sonora).

Experienciar a máscara colonial: corpografia de um corpo negro violentado pelo real

Experiencing the Colonial Mask: Corpography of a Black Body Violated by Reality

Experimentar la máscara colonial: corpografía de un cuerpo negro violentado por lo real

Rafael Campos[1]
Universidade do Porto
E-mail: arqrafaelcampos@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6205-8062

Thiago Liberdade
Universidade do Porto
E-mail: thiagoliberdade@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-6473-355X

RESUMO

Tuca Malungo, um tigre ancestral, manifesta-se no corpo do primeiro autor em aparições que confrontam a anestesia do liberalismo existencial que imuniza afetos. Sua máscara colonial aciona dores ancestrais que persistem na contemporaneidade, visibiliza o que a amnésia social apaga e promove uma conexão visceral com o real. A obra é enriquecida pela poética do segundo autor, cujas fotografias e ensaio visual ativam outras camadas do sensível. Apresenta-se a corpografia, uma cartografia com e no corpo negro, no e do jardim da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, como tática de (des)(re)organizar o significado histórico do espaço. Trata-se de um modo de elaborar o trauma colonial em busca da desalienação e fazer do corpo território de libertação.

Palavras-chave: *corpo negro; corpografia; colonialismo; máscara colonial; aparição.*

ABSTRACT

Tuca Malungo, an ancestral tiger, manifests in the body of the first author in appearances that confront the anesthesia of existential liberalism that immunizes affections. His colonial mask triggers ancestral pains that persist in contemporary times, makes visible what social amnesia erases, and promotes a visceral connection with reality. The piece is enriched by the poetic of the second author, whose photographs and visual essay activate other layers of the sensitive. The corpography, a cartography with and in the black body, in and of the garden of the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, is presented as a tactic to (dis)(re)organize the historical meaning of space. It is a way of elaborate the colonial trauma in search of disalienation and make the body a territory of liberation.

Keywords: *black body; corpography; colonialism; colonial mask; appearances.*

RESUMEN

Tuca Malungo, un tigre ancestral, se manifiesta en el cuerpo del primer autor en apariciones que confrontan la anestesia del liberalismo existencial que inmuniza afectos. Su máscara colonial activa dolores ancestrales que persisten en la contemporaneidad. visibiliza lo que la amnesia social borra y promueve una conexión visceral con la realidad. La obra se enriquece con la poética del segundo autor, cuyas fotografias y ensayo visual activan otras capas de lo sensible. Se presenta la corpografía, una cartografía con y en el cuerpo negro, en y del jardín de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Oporto, como táctica para (des)(re)organizar el significado histórico del espacio. Se trata de una manera de elaborar el trauma colonial en busca de la desalienación y hacer del cuerpo un territorio de liberación.

Palabras clave: *cuerpo negro; corpografia; colonialismo; mácara colonial; aparición.*

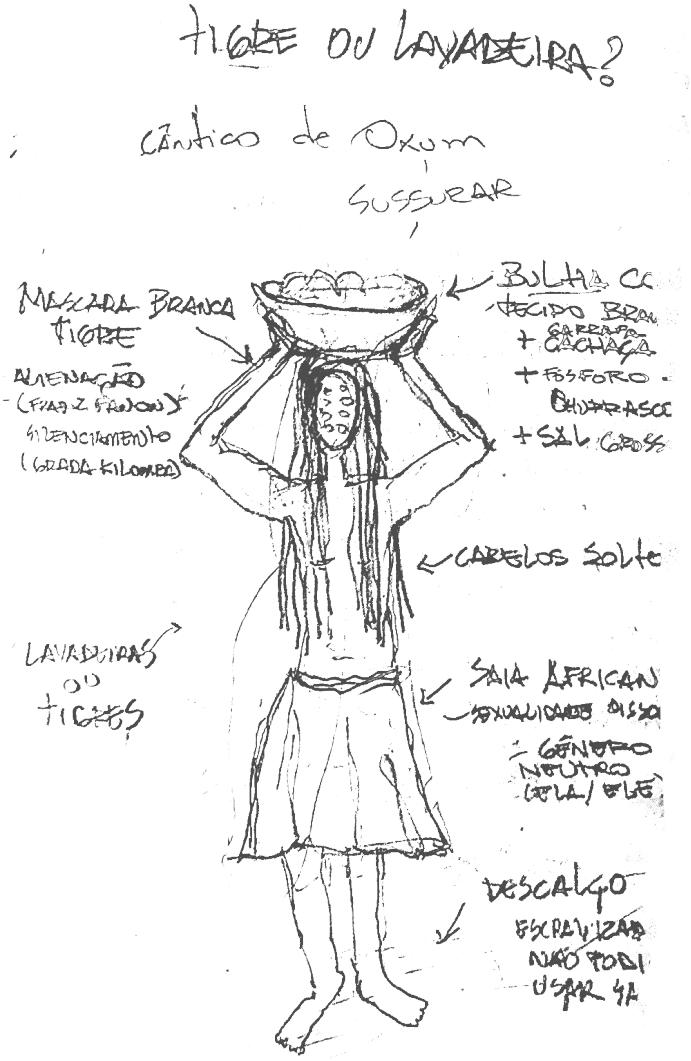
Data de submissão: 19/05/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

Marina Garcés, em *A honestidade com o real* (2022), argumenta que a força da arte contemporânea, política e envolvida com os problemas atuais, reside na sua honestidade com o real. Para isso, deve considerar três anseios: pela verdade, por nós e pelo mundo. Ser honesto implica engajar-se plenamente, romper com a anestesia do liberalismo existencial e afetar-se pela realidade. Uma violência que é dupla: contra si mesmo e contra o real, exigindo a destruição interna para recompor novas alianças, escutar e acolher a transformação. Garcés defende que devemos ver o mundo não como um campo de interesse distante, mas como um campo de batalha onde nós estamos imersos, que desafia nossas seguranças e identidades e em que somos os primeiros afetados.

Sendo assim, com nossos corpos negros brasileiros, refazemos a travessia do Atlântico ao contrário dos ancestrais para ocupar o território do colonizador. Somos corpos que desarticulam as coordenadas da realidade, corpos feridos, resistentes, dissidentes da sexualidade hegemônica. Desenvolvemos investigações artísticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) e apresentamos aqui a corpografia[2] (Britto; Jacques, 2008; Campos; Santos, 2021; Freire, 2019) da Aparição[3] (Campos, 2023; Caridade, 2021) *Tuca Malungo*, que aconteceu no festival Á-briu de performances, em 2023, e teve o jardim colonial do palacete como campo de batalha. A corpografia une nossas poéticas para provocar rupturas e lutar contra o racismo, evidenciando as violências raciais presentes no corpo/território e buscando a transformação social.

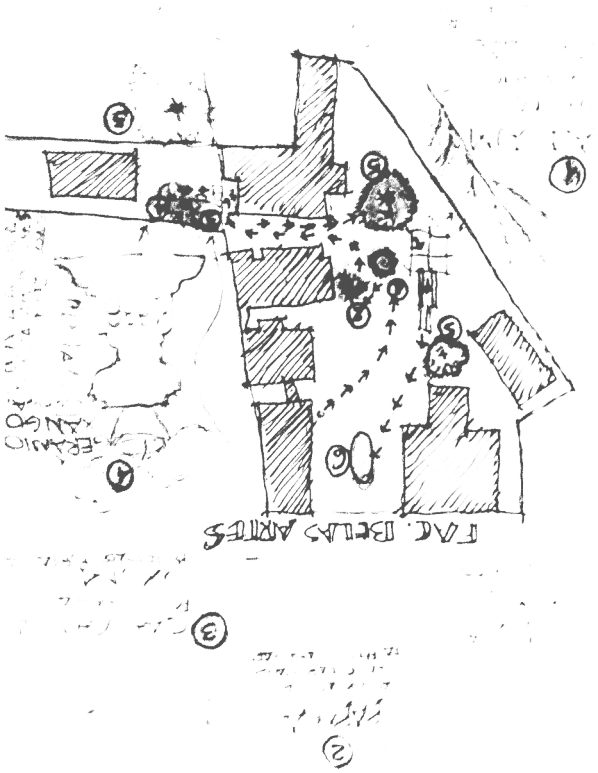
MÁSCARA QUE SE USA EM NEGROS QUE TEM O HÁBITO DE COMER TERRA. Arquarela de Jean-Baptiste Debret (Entre 1820 e 1930) Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Baptiste_Debret_-_M%C3%A1scara_que_se_usa_nos_negros....jpg.



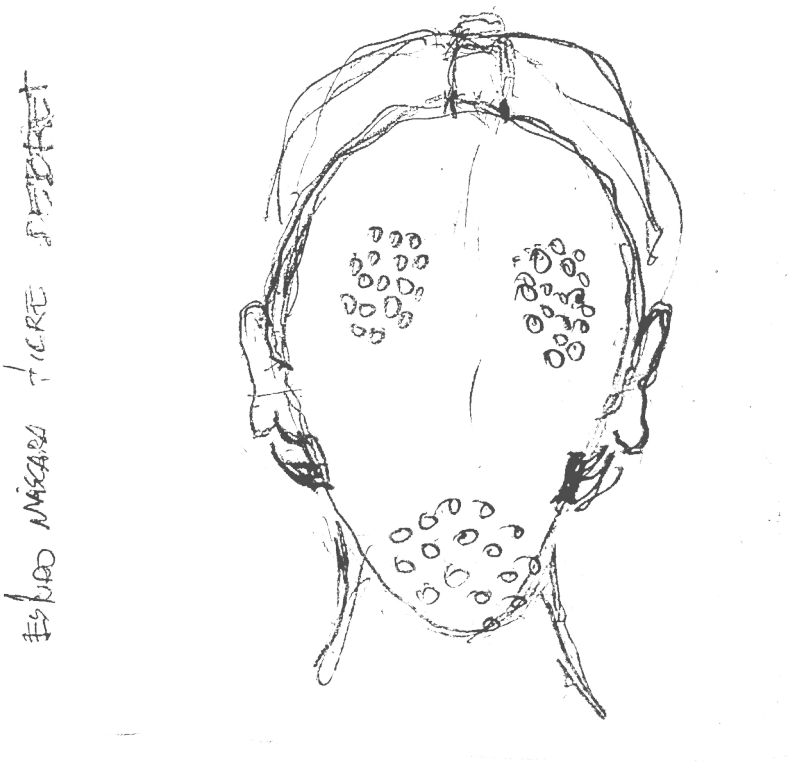
Os tigres, escravizados mais violentados pelo colonialismo, carregavam bulhas cheias de água servida, que transbordavam e queimavam suas peles. Debret retratou um desses ancestrais na sua aquarela *Máscara que se usa em negros* (1920-1930), que indica o interesse na máscara e não no indivíduo. Debret, fundador da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, publicou *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1834-1839)*, que documentava a sociedade brasileira no início do século XIX, reforçando a narrativa eurocêntrica alienante sobre corpos negros. Busca-se a conexão com o ancestral invisibilizado que presentifica-se no corpo como políticas de existência e memória, promovendo reflexão e cura.

O Palacete da FBAUP é patrimônio histórico da cidade e rememora as famílias Forbes e Braguinhas, conhecidos como "brasileiros torna viagem", que, na verdade, eram portugueses que foram para o Brasil colônia para enriquecer às custas da exploração de outros corpos/territórios. Ao retornarem, compraram títulos de nobreza e construíram diversos palacetes, principalmente na freguesia do Bonfim, que ficou conhecida por seus habitantes.

A memória dessas famílias está registrada em cada pedra do palacete e preservada pelas instituições de memória portuguesa. Em contrapartida, os corpos negros que eles exploraram foram apagados da história. O colonialismo fundou as bases do capitalismo contemporâneo e teve o racismo como princípio, que permeou a construção das cidades, edificações, jardins e se atualiza nas relações interpessoais. Os espaços não são passivos nesse processo, são agentes que atualizam discursos e debates sociais.



O jardim do palacete foi executado por José Braga Júnior, o segundo "Braguinha", então vice-cônsul do Brasil em Porto, conhecido por suas festas para a burguesia da época. Ele encomendou o projeto ao paisagista belga Florent Claes, que seguiu a tendência "tropical", buscando imitar as paisagens das colônias e criar um "museu de história natural" com espécies "exóticas" trazidas principalmente da América do Sul. Esse jardim serve como metáfora das ações extrativistas coloniais que sequestravam pessoas e plantas de seus territórios para cumprir funções em outros locais. Os ancestrais vegetais ainda estão vivos e aprisionados no jardim tropical, cumprindo a função de embelezar a casa portuguesa. O olhar eurocêntrico alienante reforça a ideia de que toda a flora e fauna não europeia é "exótica" e criou um jardim particular para o prazer e entretenimento da classe média colonial. Atualmente, a faculdade mantém seus portões fechados e cobra preços abusivos para os estudantes, com estrangeiros pagando até três vezes mais do que os nacionais, o que atualiza a exclusividade do espaço para a burguesia contemporânea.



Tuca ativou as espécies estrangeiras, fazendo as lembrar suas origens. Ele compôs seu banho de ervas sagradas de acordo com as religiões de matriz africana, colhendo as plantas dos Orixás. Sete lírios de Oxum foram usados para paz de espírito, clareza mental e amadurecimento, para purificar o ambiente e absorver energias negativas de pessoas ou espíritos. Um punhado de alecrim, planta associada a Oxum, Oxalá, Iemanjá e Oxóssi, foi utilizado para limpeza espiritual e rituais de iniciação, além de espantar espíritos obsessores e fortalecer a memória. A babosa cura males da pele e cicatriza feridas, a planta de origem africana vibra na energia de Omolu e Ogum. A capuxinha de Oxum é uma espécie alimentícia não convencional, planta pioneira que se embrenha em frestas e rompe territórios nascendo por conta própria, tem propriedades purgativas e proporciona limpeza interna. O gerânio é a planta que vibra na energia de Xangô, o orixá da justiça, e foi utilizada para evidenciar as coisas que estão ocultas ou disfarçadas.

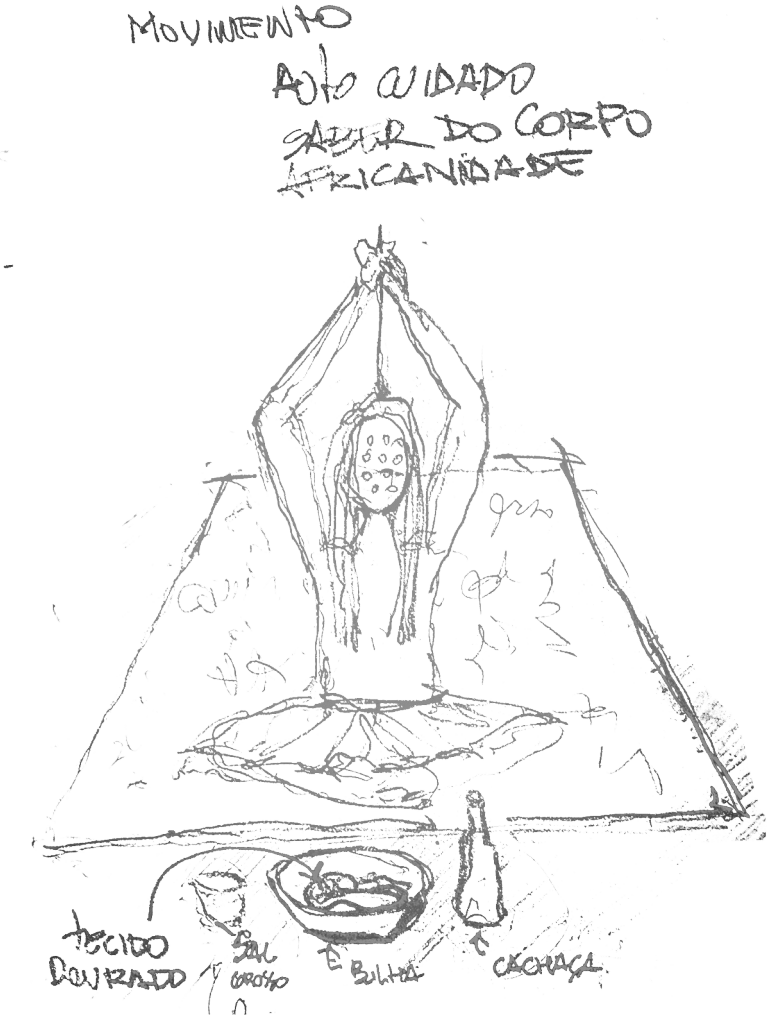
Em 1888 foi abolida a escravidão no Brasil e um pedestal vazio rememora a data no jardim. Um vaso de gerânio foi colocado acima dele. A flor de Xangô é força imparcial e impiedosa da verdade, que rompe com ilusões. A sua essência atua no ego, um elemento de fogo que movimenta a justiça divina em situações em que a pessoa se encontra em uma realidade distante daquela que deveria viver.

Garcés (2022) inicia seu texto com a citação de Flaubert "com minha mão queimada escrevo sobre a natureza do fogo", e nós aqui corpografamos com as mãos marcadas pelo racismo sobre a natureza da violência racial. As queimaduras na pele representam as experiências do racismo cotidiano que não são um fato isolado, mas um acumular de episódios que reproduzem o trauma da história colonial e que nos colocam de volta em um cenário colonial como a/o outra/o. (Fanon, 2020; Kilomba, 2019). A máscara que sufoca e invisibiliza é uma metáfora para o colonialismo como um todo, representando um processo de invisibilização e animalização de nossos corpos. É a branquitude que precisa ser carregada sobre a cabeça, exaltada e reafirmada, mesmo enquanto sufoca e estrangula aqueles que não estão associados a ela.

Quantas marcas de violências coloniais vivem em um jardim?

A desalienação de nossos corpos e mentes são processos dolorosos, foi preciso corporificar, entoar pontos Oxum, fazer a gira girar, lutar para livrar-se das marcas de violência que a branquitude deixaram no corpo/território, foi preciso morrer. Abdias do Nascimento afirmava que o genocídio do negro brasileiro abrange todas as formas de aniquilação de um povo, seja moral, cultural ou epistemológica. Para ele, a ciência eurocentrista, que se considera isenta e universal, não é adequada para o povo negro, pois foi historicamente utilizada para massacrar e explorar africanos e afrodescendentes. Ele argumentava que nós, negros, precisamos de um conhecimento que nos ajude a teorizar sistematicamente nossa experiência ao longo de cinco séculos de opressão, resistência e luta criativa (Nascimento, 1985).

O meio acadêmico, dominado por acadêmicos/as brancos/as, propagou o mito da ciência como um conhecimento erudito, objetivo, neutro, impondo suas perspectivas como universais. Ao nos relegar ao status de "outras/os", fomos transformadas/os em objetos de discursos estéticos predominantemente brancos, raramente reconhecidos como sujeitos. Descolonizar o pensamento, portanto, implica em nos tornarmos protagonistas de nossas próprias histórias, uma ação política que visa à libertação individual e coletiva (Fanon, 2020; Kilomba, 2019).



Esta aparição foi o momento de fazer a cabeça do artista para entidade, criando, assim, uma conexão espiritual entre ambos, nomeando-se pela primeira vez como Tuca Malungo. "Tuca" foi escolhido por ser o primeiro apelido de infância do artista, evocando a criança interior e buscando curá-la de suas dores. "Malungo" era o termo usado para designar o coletivo de africanos que chegavam juntos nos navios negreiros, representando uma identidade reconstituída na diáspora como estratégia de resistência. Os ancestrais vivem, através de nossos corpos, e estão presentes nas plantas, rios, terra, e suas propriedades enérgicas, quando ativadas, possibilitam a superação do trauma, a limpeza física e espiritual, no intuito de trazer paz ao corpo/território ancestral violentado.

Na essência do Ubuntu, pensamento africano concebida como uma "filosofia do nós" pelo filósofo Tshiamalenga Ntumba, uma concepção de si mesmo como membro integrante de um todo social, que pode ser traduzido como "eu só existo, porque nós existimos", percebemos o tecido interligado que nos une como humanidade, onde o "eu" encontra significado no "nós". Assim, percebo-me não apenas entre "Eu e os demais", mas imerso na teia complexa da existência, onde todas as formas de vida, passadas, presentes e futuras, se entrelaçam em uma dança eterna de conexão e continuidade. Do legado ancestral ao presente, somos portadores das memórias e energias que nos conectam às raízes mais profundas da humanidade. Ao contemplar Tuca Malungo, o tigre ancestral, convidamos a todas as pessoas a embarcar nessa jornada de escuta, crítica e reescrita, honrando nossos antepassados e moldando o futuro livre da dor.

AINDA NÃO ESTOU MORTO

REFERÊNCIAS

BRITTO, Fabiana Dultra de; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. Caderno do PPG-AU/FAUFBA, v. 7, Número Especial 5 Paisagens do Corpo, p. 79-86, 2008.

CAMPOS, Rafael Alves. Corpografias e aparições: a busca por um modo sensível de ler e grafar a cidade no corpo negro e o corpo na cidade negra. *In*: **Anais do 9º Encontro em Práticas de Investigação e Educação Artística (EPRAE)**. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2023.

CAMPOS, Rafael Alves; SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. **Caminhando sobre as águas invisíveis com(o) tigres**: corpografia errante sobre o Rio da Bulha e a negritude em Florianópolis SC. Arquitextos, São Paulo, ano 22, v. 259, n. 14, dez. 2021.

CARIDADE, Waleff Dias. **Aparições e homens negros**: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico. 2021. 218 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FREIRE, Ida Mara. **Diário corpografias**: aprenda a registrar suas memórias corporais. Florianópolis: Potlach Editora, 2019.

GARCÉS, Marina. **A honestidade com o real**. Belo Horizonte: Chão da feira, 2022. (Série Caderno de leituras, 155).

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes**. 1. Salvador: Edufba, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. O Quilombismo: uma alternativa política afro-brasileira. **Afrodiáspora**, ano 3, v. 6 e 7, p. 19-40, abr./dez. 1985.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Thiago Liberdade – Fotos das páginas 1, página 3 superior esquerda e superior direita, página 4 superior, meio e inferior esquerda, página 5 direita superior e inferior, todas da página 6, todas da página 7, todas da página 8, e todas da página 9.

Rafael Campos – Ilustrações das páginas 3, 4 e 7.

Jean Baptist Debret – Aquarela da página 2.

Cristiana Alves – Fotos da página 3 inferior direita, página 4 superior e inferior direita.

Partícula Atelier – Fotos da página 4 meio direito, página 5 esquerda.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Doutorando Bolseiro da Fundação para Ciência e Tecnologia Ref. 2023.04734.BD.

2 Corpografia é uma cartografia com e no corpo no e do território, que parte do princípio de que o corpo também é episteme, é dimensão relacional com a cidade e que se configuram mutualmente, as marcas da cidade configuram os corpos, assim como os corpos marcam e atualizam territórios. Corpografar é estratégia de pesquisa/reflexão/representação que o primeiro autor desenvolveu na encruzilhada das teorias de corpografias de Freire (2019) e Britto e Jacques (2008; Jacques, 2012) com sua investigação artística de doutoramento.

3 Aparição é um conceito/prática decolonial que problematiza o conceito de performance-arte no contexto da arte contemporânea. Foi cunhado por Lhola Amira, a presença que compartilha o corpo com Khanyisile Mbogwa, artista sul-africana que afirmam que corpos afrodiaspóricos conseguem se conectar com a ancestralidade pelo corpo, dessa maneira, não se trata de performances, mas da presentificarão da ancestral no corpo da artista que é guiado por energias, a intuição é tecnologia e estratégia de livramento do incomodo colonial.

Água Grande: colagens poético-investigativas de uma cidade que nasce nas margens e deságua no Rio[1]

Great Water: Poetic-Investigative Collages of a City that is Born on the Margins and Flows into Rio

Agua Grande: collage poético-investigativo de una ciudad que nace en las márgenes y desagua en el Rio

Juliana Gama de Brito Assumpção
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
E-mail: assumpcao.jg@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5133-5375

RESUMO

Este ensaio apresenta uma série de colagens artísticas que investiga o viver e criar-se em Nova Iguaçu (RJ), cidade da Baixada Fluminense cujo nome significa "água grande". O trabalho explora a colagem como um procedimento poético que abarca processos materiais e simbólicos de apropriação, sobreposição e recontextualização de elementos significativos da cidade tematizada. Com a sobreposição de memórias e experiências pessoais, crenças e dispositivos que organizam cultural e politicamente o território iguaçuano, o ensaio busca pensar a cidade como espaço socialmente construído, cujas forças contraditórias – de abundância e escassez, violência e resistência – culminam na potência crítica e poética de vivências, ações e reflexões efetivamente experimentadas neste território.

Palavras-chave: *colagem artística; poéticas da cidade; Baixada Fluminense; Nova Iguaçu.*

ABSTRACT

This work showcases a series of artistic collages about life in Nova Iguaçu (RJ), a city whose name means 'great water', located in the state of Rio de Janeiro. The collage technique is explored as a poetic procedure that encompasses material and symbolic processes of appropriation, overlay, and recontextualization of significant elements of the themed city. The collages interweave personal memories and experiences with the cultural and political settings of Nova Iguaçu. Thus, it portrays the city as a socially constructed space, where contradictory forces of abundance and scarcity, violence and resistance converge, highlighting the critical and poetic strength of lived experiences, actions, and reflections within this territory.

Keywords: *artistic collage; poetics of the city; Baixada Fluminense; Nova Iguaçu.*

RESUMEN

Este ensayo presenta una serie de collages artísticos que investigan la vida en Nova Iguaçu (RJ), una ciudad en el estado de Rio de Janeiro, cuyo nombre significa "agua grande". Se explora el collage como un procedimiento poético que abarca procesos materiales y simbólicos de apropiación, superposición y recontextualización de elementos significativos de la ciudad tematizada. Mediante la superposición de memorias y experiencias personales con los dispositivos que organizan cultural y políticamente el territorio de Nova Iguaçu, se busca reflexionar sobre la ciudad como un espacio socialmente construido, donde convergen fuerzas contradictorias de abundancia y escasez, violencia y resistencia, culminando en la potencia crítica y poética de vivencias, acciones y reflexiones realmente experimentadas en este territorio.

Palavras clave: *collage artístico; poéticas de la ciudad; Baixada Fluminense; Nova Iguaçu.*

Data de submissão: 26/05/2024
Data de aprovação: 30/07/2024

Introdução – sobre um Rio dos fundos que corre para o Centro

Ainda não tinha completado 10 anos de vida quando meu avô me contou que a palavra "Iguaçu", que nomeia a nossa cidade, advém de uma expressão da língua tupi que significa "água grande"[2]. Antes da invasão colonial europeia, *'y gûasu* era a forma pela qual os povos originários do Recôncavo da Guanabara, território hoje conhecido como Baixada Fluminense, chamavam o rio que

nasce na Serra do Tinguá e deságua na baía oceânica do Rio de Janeiro. De lá para cá, apesar da abundância de recursos naturais presente em seu nome, a cidade de Nova Iguaçu é marcada por falta de água potável, rios poluídos e enchentes cada vez mais intensas e frequentes, associadas a graves desigualdades sociais (Plácido; Queiroz, 2014; Nova Iguaçu…, 2024).

A memória das águas da Baixada Fluminense é trabalhada no curta-metragem de Catu Rizo, *A terra das muitas águas* (2019)[3], que recria poeticamente as histórias e as sensibilidades que (ainda) nascem e correm nos rios da região. No universo fabular dos sonhos de Nina, personagem interpretada pela atriz Flaviane Damasceno – que também é corroteirista do curta –, a narrativa cinematográfica retraça o percurso de abundância e escassez de um território historicamente precarizado pelo poder público, evidenciando uma série de contradições que atravessam as águas dos fundos do Rio até chegarem ao centro, na Baía de Guanabara.

Pensar a formação social, territorial, ambiental e cultural da Baixada Fluminense, em geral, e da cidade de Nova Iguaçu, em particular, é revisitar uma história de múltiplas violências e contradições, na qual a severa depredação ambiental se articula ao racismo, ao sexismo e à exploração capitalista, em uma perspectiva interseccional (Crenshaw, 1991; hooks[4], 2019; Collins; Bilge, 2021). Ademais, assim como, no século XIX, as muitas águas que nascem nas terras da Baixada passaram a ser capturadas para abastecer a (então) capital do Brasil, desde meados do século XX, com a expansão das ferrovias, a gente trabalhadora que nasce nas margens do Rio de Janeiro é transportada para o Centro sobre os trilhos dos trens.

Por se tratar de uma região periférica e relativamente próxima à capital fluminense, muitas pessoas que moram nos municípios da Baixada costumam trabalhar ou estudar na cidade do Rio de Janeiro, enfrentando diariamente a superlotação dos trens de passageiros ou as longas horas de trânsito nas rodovias. Desse modo, tais municípios são frequentemente reduzidos à ideia de cidades-dormitório, estigma que reduz a importância cultural e ambiental do que vive – e insiste em viver – nas terras das "muitas águas" do estado do Rio.

Motivada por essas reflexões, a série *Água Grande* trabalha a colagem artística como procedimento de leitura e refeitura poética da cidade de Nova Iguaçu, onde nasci e cresci. Do ponto de vista da construção técnica/material, procedi com a colagem digital de recortes feitos à mão, a partir de

fontes diversas. Nesse processo, em primeiro lugar, recortei manualmente fragmentos de imagens extraídas de revistas comerciais e fotografias da cidade de Nova Iguaçu, bem como de papéis com intervenções a lápis e de fotocópias coloridas de plantas orgânicas, coletadas no quintal da casa do meu pai, no bairro Ponto Chic, onde cresci. Na sequência, digitalizei os recortes para, então, organizá-los em camadas sobrepostas por meio de um *software* de edição de imagens, compondo oito colagens digitais sequenciais.

Na pesquisa e na seleção dos recortes, assim como na montagem e na finalização digitais, busquei trabalhar a dimensão conceitual da "colagem" como um procedimento poético caracterizado pelo movimento de apropriação, deslocamento e ressignificação dos elementos recortados, que inclui, mas extrapola os limites materiais do papel e da cola (Fonseca, 2009, p. 54). Para além de apenas uma técnica de composição imagética, portanto, o conceito de colagem mobilizado neste ensaio abarca processos materiais e simbólicos de "sobreposições (analógicas ou digitais), apropriações e recontextualizações (espaciais e semânticas)" (Bernardo, 2012, p. 134).

Junto a isso, a série *Água Grande* também mobiliza a colagem como um ato de re/leitura e re/feitura poética, aproximando-se da "citação" pensada por Antoine Compagnon (1996). Em *O trabalho da citação*, o autor propõe que o gesto de re/ler determinados fragmentos de um texto configura um "ato de citação" preliminar, no qual "o fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva" (Compagnon, 1996, p. 13).

Desse modo, a "citação" pode ser percebida como uma prática artística contracultural, alicerçada na re/leitura (gesto preliminar) e no deslocamento material e simbólico de referências (objetos, ideias e discursos) para um novo contexto enunciativo, de modo que "ela [a citação] não tem sentido fora da *força que a move*, que se apodera dela, a explora e incorpora" (Compagnon, 1996, p. 47, grifo meu). À maneira da colagem, trata-se, na citação, de um "recortar e colar" que ressignifica os objetos originalmente citados, a partir do entendimento de que

> O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona (Compagnon, 1996, p. 48).

Tendo isso por base, por meio da "citação", ou do "recortar e colar" de fragmentos significativos da vida iguaçuana, aproprio-me, recontextualizo e ressignifico, na construção de um novo objeto estético, imagens que evocam memórias e experiências pessoais, de minha infância e adolescência nas terras das "muitas águas", sobrepostos a recortes relativos a crenças, festividades religiosas e outros dispositivos que organizam cultural, econômica e politicamente o que chamo de "chão da Baixada". Dessa forma, a série *Água Grande* busca re/pensar a "cidade" como espaço socialmente construído (Santos, 2006), cujas forças contraditórias – de abundância e escassez, violência e resistência, apagamento e insistência – culminam na potência poética – ética e estética – de vivências, ações e reflexões efetivamente experimentadas no cotidiano das margens do Rio de Janeiro.

Figura 1. Água Grande n. 1 – Do que nasce nos fundos e corre para o Rio. Técnica mista (recortes manuais, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024.
Fonte: Ju Gama, 2024.

Figura 2. Água Grande n. 2 – Memórias da infância no chão da Baixada. Técnica mista (recortes manuais, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024.
Fonte: Ju Gama, 2024.

Figura 3. Água Grande n. 3 – Rio da Posse. Técnica mista (recortes manuais, intervenções a lápis, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024. Fonte: Ju Gama, 2024.

Figura 4. Água Grande n. 4 – Dormideiras na Dutra debaixo do Alto da Posse. Técnica mista (recortes manuais, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024. Fonte: Ju Gama, 2024.

Figura 5. Água Grande n. 5 – Estação Nova Iguaçu. Técnica mista (pintura acrílica s/ papel kraft, intervenções a lápis e recortes manuais, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024. Fonte: Ju Gama, 2024.

Figura 6. Água Grande n. 6 – Vista iguaçuana. Técnica mista (recortes manuais, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024. Fonte: Ju Gama, 2024.

Figura 7. Água Grande n. 7 – Pequena canção dos exílios. Técnica mista (recortes manuais, intervenções a lápis, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024. Fonte: Ju Gama, 2024.

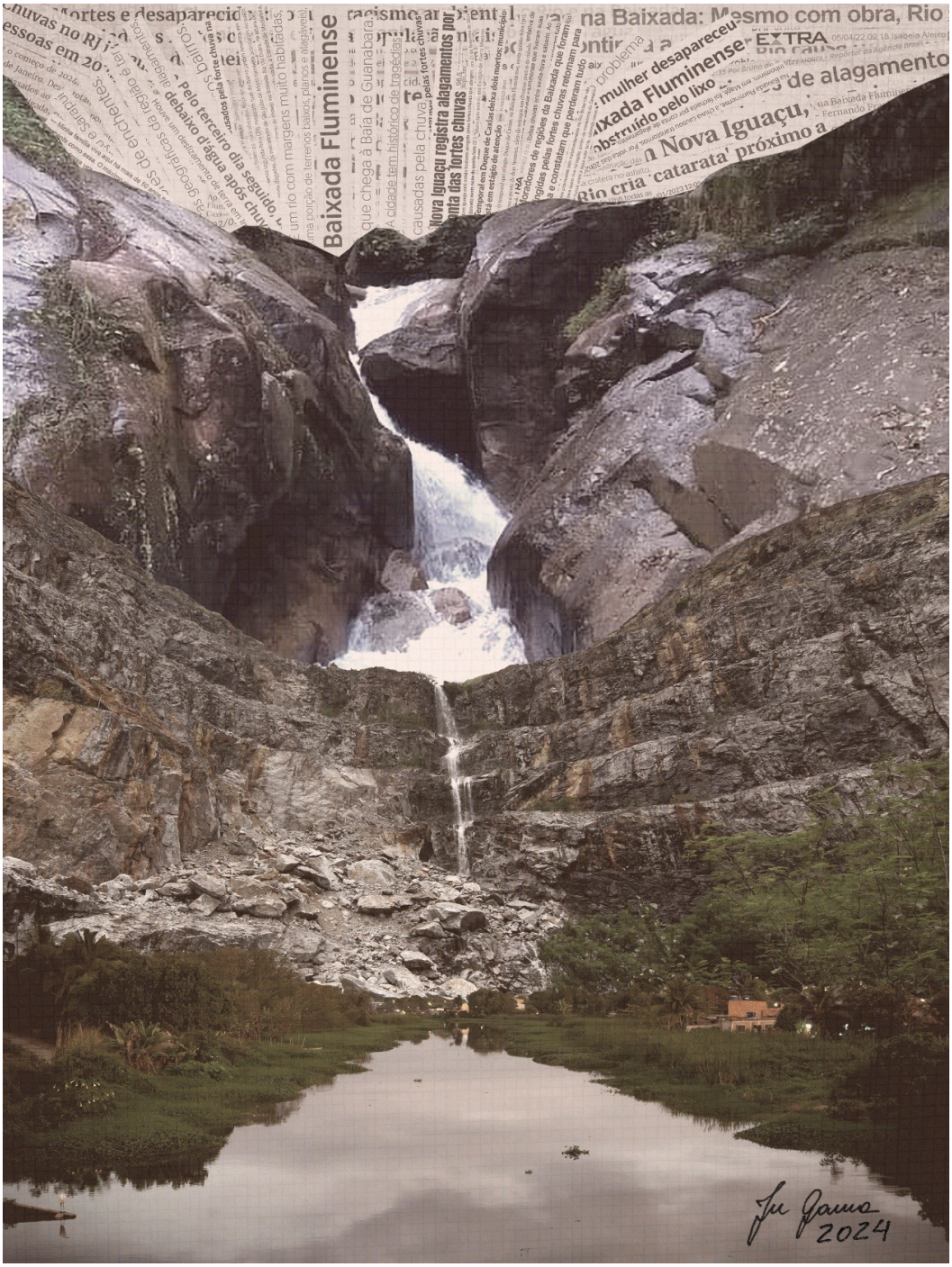


Figura 8. Água Grande n. 8 – Queda d'Água. Técnica mista (recortes manuais, colagem e finalização digital), 29,7cm x 21,0cm, Nova Iguaçu (RJ), 2024. Fonte: Ju Gama, 2024.

REFERÊNCIAS

A TERRA das muitas águas. Direção: Catu Rizo. Roteiro: Catu Rizo e Flaviane Damasceno. Produção: Sabrina Bitencourt, Anele Rodrigues, Giordana Moreira e Samuel Lobo. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2019. 1 vídeo (20 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vYWY3VaOG0U. Acesso em: 31 jul. 2024.

ASSUMPÇÃO, Juliana Gama de Brito. **Práticas literárias, feminismos zineiros**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2024.

BERNARDO, Juliana Ferreira. **Colagem nos meios imagéticos contemporâneos**. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Interseccionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color. **Stanford Law Review**, California, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991. Disponível em: https://doi.org/10.2307/1229039 . Acesso em: 27 abr. 2024.

FONSECA, Aline. Collage: a colagem surrealista. **Revista Educação**, Guarulhos, v. 4, n. 1, p. 54-64, 2009.

hooks, bell. **Teoria feminista***:* da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de Tupi Antigo**: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

NOVA IGUAÇU decreta Situação de Emergência devido às chuvas intensas. Defesa Civil já registrou 173 ocorrências. **Site oficial da Prefeitura de Nova Iguaçu**, Nova Iguaçu (RJ), 14 jan. 2024. Disponível em: www.novaiguacu.rj.gov.br/2024/01/14/nova-iguacu-decreta-situacao-de-emergencia-devido-as-chuvas-intensas-defesa-civil-ja-registrou-173-ocorrencias-2 . Acesso em: 27 abr. 2024.

PLÁCIDO, Patrícia de Oliveira; QUEIROZ, Edileuza Dias de. Um breve histórico do território da Baixada Fluminense/RJ: da sua gênese ao sacrifício. CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS, 7., 2014, Vitória. **Anais eletrônicos** [...]. Vitória: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 2014.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço***:* técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

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

2 Como se verifica no *Dicionário de Tupi Antigo*, etimologicamente, a palavra "Iguaçu" resulta dos termos da língua tupi *'y* ("água", "rio") e *gûasu* (sufixo aumentativo), significando "água grande" ou "rio grande" (cf. Navarro, 2013, p. 567). Comento sobre o assunto na introdução do livro *Práticas literárias, feminismos zineiros* (Assumpção, 2024, p. 14-16), baseado em minha dissertação de mestrado.

3 Em 2019, assisti integralmente ao curta-metragem *A terra das muitas águas* no evento Lab Curta 2019, realizado no Cinema Odeon, no Centro do Rio de Janeiro. Atualmente (em julho de 2024), apenas o *trailer* do filme se encontra disponível on-line, no canal do Youtube da diretora. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=vYWY3VaOG0U . Acesso em: 31 jul. 2024.

4 Grafa-se "bell hooks" com letras minúsculas, inclusive na lista de referências, para respeitar a escolha da própria autora, que optou por utilizar este pseudônimo, em minúsculas, como uma homenagem à sua avó e um posicionamento político de recusa do egocentrismo intelectual, propondo que focalizemos sua obra e não sua pessoa.

Construindo moradas

Building abodes

Construis des demeures

Mariana Fonseca Laterza
Universidade Federal de Minas Gerais:
E-mail: marianaflaterza@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2693-2602

RESUMO

Este trabalho consiste em uma combinação de um escrito de artista e um ensaio visual, resultado de uma pesquisa de mestrado que interpreta a cidade como uma morada simbólica. Propõe-se utilizar a prática de deriva como uma atividade poética-metafórica e metodológica para estabelecer relações sensíveis com o território e ressignificar seus elementos. A deriva envolve percorrer o ambiente sem rota definida, guiado por pulsões psicogeográficas que revelam memórias e percepções inconscientes. Os registros, no caso feitos através da fotografia, são transformados em uma narrativa poética conjugada com imagens, resultando em um ensaio-visual-textual.

Palavras-chave: *narrativa poética; deriva; morada; cidade; ensaio visual.*

ABSTRACT

This work consists of a combination of an artist's writing and a visual essay, the result of a master's research that interprets the city as a symbolic abode. It proposes the use of the practice of derive as a poetic-metaphorical and methodological activity to establish sensitive connections with the territory and reframe its elements. Drifting involves moving through the environment without a defined route, guided by psychogeographic impulses that reveal unconscious memories and perceptions. The records, in this case made through photography, are transformed into a poetic narrative combined with images, resulting in a visual-textual essay.

Keywords: *poetic; narrative; drift; abode; city; visual essay.*

RÉSUMÉ

Ce travail consiste en une combinaison d'un écrit d'artiste et d'un essai visuel, résultat d'une recherche de master qui interprète la ville comme une demeure symbolique.

Il est proposé d'utiliser la pratique de la dérive comme une activité poétique-métaphorique et méthodologique pour établir des relations sensibles avec le territoire et revaloriser ses éléments. La dérive implique de parcourir l'environnement sans itinéraire défini, guidé par des pulsions psychogéographiques qui révèlent des souvenirs et des perceptions inconscientes. Les enregistrements, dans ce cas réalisé par la photographie, sont transformés en une narration poétique associée à des images, aboutissant à un essai visuel et textuel.

Mots-clés: *narrative poétique ; derive ; demeure ; ville ; essai visuel.*

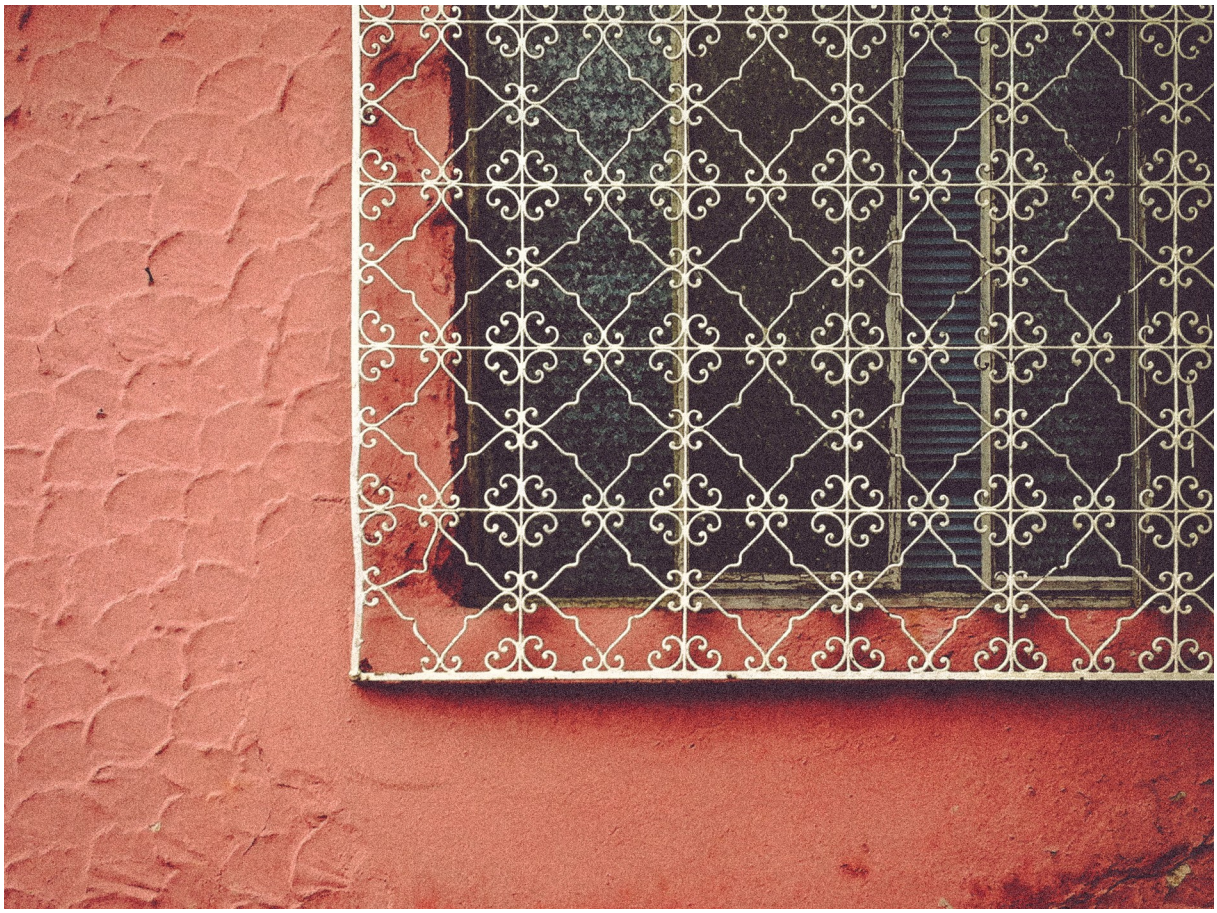
Data de submissão: 29/10/2023
Data de aprovação: 13/08/2024

Introdução

Este trabalho consiste em uma mistura entre um escrito de artista e um ensaio visual, construídos juntos como um único trabalho poético, resultado da minha pesquisa de mestrado, na qual proponho interpretar a cidade como uma morada expandida, um lar simbólico, através da prática de deriva e da prática artística. Proponho, em minha dissertação, me apropriar do conceito de deriva enquanto uma atividade poética-metafórica e metodológica, para estabelecer com o território relações sensíveis e ressignificar seus elementos. A proposta de deriva consiste em percorrer o ambiente sem um trajeto pré-determinado, de forma que as pulsões psicogeográficas guiem o caminho, ou seja, pulsões intuitivas advindas da própria geografia do local, que trazem à tona memórias e percepções incrustradas numa camada inconsciente da percepção. Ela é uma vivência que pode acontecer individualmente ou em grupo, e, quando em grupo, possibilita trocas entre seus participantes. Para que a experiência se torne significativa, é necessário que o sujeito "perca tempo", se coloque em posição de devaneio, aja conforme o ócio criativo, que ativa a imaginação. Ao longo do caminho, o sujeito deverá registrar os elementos e as paisagens que lhe parecerem singulares. No caso do trabalho em questão, os registros foram feitos fotograficamente. Após a vivência, é proposto que cada indivíduo trabalhe aqueles registros e produza desdobramentos a partir da experiência, que, no caso da minha reflexão artística, resultou em uma narrativa poética conjugada com imagens de diversas derivas que realizei. O resultado, é o texto-ensaio-visual a seguir.

Narrativa de percurso: construindo moradas

Mais uma narrativa se inicia. Desta vez, a de percorrer o território através das imagens registradas. Quero percorrê-las mais uma vez, quero percorrê-las infinitas vezes. Não me canso de andar com o olhar por estes lugares. De percorrer os becos, os meios-fios, as rachaduras, as ferrugens, os alpendres. Quero habitá-los, torná-los meus. Deixar que suas marcas profundas marquem meu coração. Se bem que... ele já ficou marcado. Não consegue se esquecer, não consegue ficar imune diante das imagens. Não sou eu quem cria as histórias, são elas que me contam suas narrativas. Me revelam baixinho no ouvido seus segredos mais íntimos. Talvez seja mais um diálogo meu comigo mesma o que elas possibilitam. *As imagens não falam por si, a não ser quando interrogadas*.[1] Então, eu as interrogo. Faremos um interrogatório voraz. Quero conversar com vocês, imagens que me cativam. O que vocês querem me dizer? Por que insistem em me impregnar com suas formas patéticas?



Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.[2] Parecem uma ferida aberta que lateja. Mas as acolho com amor, a ferida e a dor. Elas não são em vão, nada é. *Nada é oco, nada é vazio: atrás da grade sempre um segredo vigia*.[3] Mas Caetano fala *pra que rimar, amor e dor? Mora na filosofia…*[4] A esperança dessas portas que protegem e dessas plantinhas diminutas me comove. *Elas sempre encontram seu caminho*.[5] Elas me ensinam a habitá-las. Elas me ensinam a sê-las. Meu *retrato do artista quando coisa*.[6] Esse desejo de posse me motiva a criar. Não basta olhar, não basta contemplar. Essas figuras precisam entrar em mim, dentro do meu ser, preciso absorvê-las para devolvê-las em arte. Devoro com os olhos e não me canso de repeti-las. Nietzsche estava certo sobre o tal *Eterno Retorno*.[7] Nada se esgota. Mas o que afinal são vocês? Quanto mais simples, mais soberbas. *Pessoas pertencidas ao abandono me comovem*:[8] as coisas pertencidas ao abandono me comovem. Puxo *por um barbante sujo umas latas tristes*.[9]

Encontro casas nas janelas. Ou seriam nas grades? Será que no fundo o que vejo não são os lares de caracóis nessas volutas que se repetem? O pensamento é redondo. Ele viaja em círculos. Ou talvez em espirais. Mas o que são espirais senão círculos que se repetem infinitamente? Essas formas circulares me fascinam, esse *infinito circular*.[10]

Quero habitá-las também. Vou construir delas minha Morada. Sinuosa, orgânica, bela. Há um traço sugestivo e misterioso de lar na beleza, é um *mistério do planeta*.[11] Mas não essa beleza fria e perfeita do novo. A beleza do antigo e do gasto. Do acúmulo de histórias na superfície. Essa beleza antiga da ruína traz uma familiaridade estranha. Essa casa antiga e gasta com uma roseira na porta, *na minha casa tinha uma roseira*…[12] parece a casa de minha avó.

Na verdade, não conheci nenhum de meus avós e muito menos sua casa. Mas, se eles estivessem vivos, provavelmente morariam aí. Na verdade, eles moram no meu sonho, na minha imaginação, dois velhinhos se põem diante da soleira da porta. Às vezes se sentam no alpendre branco a observar o movimento. Às vezes vão cuidar da roseira. Ler o jornal de manhãzinha, passar o café. Na verdade, a casa é a minha avó.

Ela me observa com seu sorriso meigo, seu rosto rosado e seus cabelos brancos de cal. Os gradis ornamentados são as rendas de seu vestido. Os vidros das janelas, seus oculozinhos azuis de refletir o céu. As florezinhas em cachos, seus cabelos fofinhos. O pórtico em arco é seu sorriso invertido. Ela gosta de se sentar na varanda. Tem um vasinho de flor por vezes solitário, por vezes com companhia. *Singer.* Essas frorzinhas... manacá, rosa, dama-da-noite, jasmim... parecem flores feitas para o lar. Todas parecem ter mil anos. Até o pé de manacá baixinho parece ser muito antigo.

CARTAS

Estas madeiras antigas têm um cheiro peculiar. Cheiro de uma casa ancestral. Da casa eterna que mora dentro da gente. Essa casa tem uma intimidade que aquece. Este cheiro do carcomido das paredes e este gosto do mofo no teto faz da casa um ser primitivo. Ela assume a forma de um ninho. Bachelard disse que o ninho é precário.[13] A casa é precária. E quanto maior a precariedade, mais ela me encanta.

O musgo que cresce pela parede mostra que o tempo passou. *Uma rã me pedra*.[14] A casa foi habitada. Está lá sabe-se lá há quanto tempo. Talvez há mais tempo do que eu caminhe sobre a terra. Quero habitar o musgo. Quero que ele *retire meus limites de ser humano e me corrompa para coisa*.[15] Quero que todas as casas tenham musgo. Vou instituir a lei do musgo. Só pode ser casa aquela que tiver musgo.

As grades protegem e encerram. Quantos segredos não estão encerrados por detrás dessas grades enferrujadas? Destes portões sedutores? E os cadeados são graves. Mas afirmam seu abrigo. Estamos aqui para proteger. Guardamos com amor nossos moradores. Somos refúgio. Tantos corações se repetem. Se repetem em dois, em três, em quatro, cinco, seis... acabam transformando-se em flores. São pétalas. *Significa que os jardins se esvaziaram de suas sépalas e de suas pétalas?*[16] O jardim continua lá. Quem é mais orgânico, o jardim ou o gradeado?

Dizem que existe uma passagem secreta entre os arbustos do jardim. Na verdade, fui eu quem disse isso, mas prefiro acreditar que é uma lenda. Ainda estou procurando a chave que abre essa passagem secreta. E também a fechadura… mas acho que encontrei finalmente! Vou me retirar para ele antes que seja tarde demais! Mas serei piedosa, e antes de abandonar a todos, como Sofia abandonou o livro, vou contar o segredo desta chave.

Ela é a imaginação.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, J. M. **Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

BARROS, M. de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GAARDER, J. **O mundo de Sofia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INFINITO Circular. Intérprete: Novos Baianos. Brasil: Globo Polydor, 1997. 1 CD (85 min).

LATERZA, M. Fábula de Ouro Preto. *In*: LATERZA, M. **Roteiro estético das minas enganosas**. Belo Horizonte: Memória Gráfica Edições, 2002. p. 11-12.

LATERZA, M. F. **Moradas**. 2014. 64 p. Monografia (Graduação em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 17, n. 49, jun. 2002.

MISTÉRIO do Planeta. *In:* INFINITO Circular. Intérprete: Novos Baianos. Brasil: Globo Polydor, 1997. CD (85 min).

MORA na filosofia. *In*: TRANSA. Intérprete: Caetano Veloso. Londres: Philips, 1972. LP (7 min).

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Barros, 2005, p. 59.
2 Barros, 2004, p. 27.
3 Laterza, 2002, p. 11.
4 Mora..., 1972.
5 Laterza, 2014, p. 29.
6 Barros, 2004.
7 Conceito defendido pelo filósofo Friedrich Nietzsche sobre a ciclicidade da vida.
8 Barros, 2004, p. 27.
9 Barros, 2004, p. 47.
10 Infinito…, 1997.
11 Mistério…, 1997.
12 Laterza, 2014, p. 43.
13 Bachelard, 2008.
14 Barros, 2004, p. 13.
15 Barros, 2004.
16 Barros, 2004, p. 13.